



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA

JOÃO PEDRO SANSON

DA LAMA AO CAOS: A ARTE EM SITUAÇÃO DE RUA

Niterói-RJ
Abril de 2022





JOÃO PEDRO SANSON

DA LAMA AO CAOS: A ARTE EM SITUAÇÃO DE RUA

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como pré-requisito parcial para obtenção de grau de mestre em sociologia e antropologia.

Orientadora: Profª. Drª. Tatiana Braga Bacal

JOÃO PEDRO SANSON

DA LAMA AO CAOS: A ARTE EM SITUAÇÃO DE RUA

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como pré-requisito parcial para obtenção de grau de mestre em sociologia e antropologia.

PARECERISTAS

_____
Profª. Drª. Tatiana Braga Bacal (Orientadora)-UFRJ

_____
Prof. Dr.Wagner Neves Diniz Chaves (parecerista)-UFRJ

_____
Profª. Drª. Vi Pinheiro Grunvald (parecerista)- UFRGS

_____
Prof. Dr. Octavio Bonet (parecerista suplente)- UFRJ

_____
Profª. Drª. Eliska Altmann- (parecerista suplente) UFRJ

ATA DA DEFESA No. 013 /2022 (x) MESTRADO ( ) DOUTORADO

Para concessão de grau de MESTRE EM SOCIOLOGIA (COM CONCENTRAÇÃO EM ANTROPOLOGIA) obtido no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia/IFCS/UFRJ.

Data da Defesa: 09 de maio de 2022, às 14:00 horas, de forma totalmente remota.

Aluno(a): **JOÃO PEDRO SANSON**
Orientador(a): Profª Drª Tatiana Braga Bacal
Banca examinadora:

- Profª Drª Tatiana Braga Bacal, (Presidente);
- Prof. Dr. Wagner Neves Diniz Chaves
- Prof. Dr. Vi Pinheiro Grunvald;
-

Título: "Da lama ao Caos: a Arte em Situação de Rua"

Em sessão pública, após a exposição de cerca de + 20 minutos, o(a) aluno(a) foi arguido(a) pelos membros da banca, tendo tido como resultado:
(X) Aprovação;

Na forma regulamentar foi lavrada a presente ata que é abaixo assinada pelos membros da banca examinadora, pelo (a) aluno(a) e pela secretária do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ.

Banca examinadora:

-
- .....
- .....
- .....
- .....

Observações/comentários da banca:

A banca aprova a dissertação, reassaltando a qualidade da pesquisa etnográfica bem como o aporte de possibilidades midiáticas utilizadas em sua construção. Sugere também a publicação de artigos desdorados a partir da dissertação

Aluno(a): .....

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

S2291 Sanson, João Pedro
Da lama ao caos: a arte em situação de rua / João Pedro Sanson. -- Rio de Janeiro, 2022.
125 f.

Orientador: Tatiana Braga Bacal.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 2022.

1. Introdução: um mergulho no sinal vermelho. 2. O que é que essa malucada quer?. 3. Trabalhando a edição dialógica no banco de dados da dissertação. 4. Conclusão. I. Bacal, Tatiana Braga, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

Dedico este trabalho à lama do caos das ruas, e a todos que com ela constroem e inventam suas casas, palcos, escritórios e quaisquer outras coisas que subvertam os usos que somos condicionados a fazer do espaço urbano.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Rayne, meu primo, amigo, parceiro (cúmplice) de pesquisa e irmão, que construiu este trabalho desde o início ao meu lado. Obrigado por todas as conversas, registros, *rolês*, críticas e comentários. Quando dizemos que estamos juntos até o fim, cada conquista dessas que fazemos lado a lado reafirma esse nosso princípio. Também a Sofia, sua companheira que se tornou minha amiga, além de uma artista que muito admiro. Obrigado por me receber em sua residência, pela arte que fazemos juntos, e pelas muitas contribuições que ofereceu a este trabalho. Também agradeço imensamente à minha orientadora Tatiana Bacal. Além de ser uma professora e pesquisadora incrível, que influenciou em grande parte as ideias que deram origem a esta pesquisa, esteve presente em todos os momentos de sua construção contribuindo com uma visão engenhosa; críticas extremamente frutíferas; além da atenção, do cuidado e da serenidade ao lidar com as minhas questões, com minha escrita e com minha pessoa. Nós não nos conhecemos fisicamente (infelizmente) mas também estamos juntos, muito obrigado! Gostaria de agradecer também a professora Drª Vi Grunwald, pesquisadora que muito admiro, cuja experiência que pude ter com sua escrita e durante suas aulas, expandiu meu leque de possibilidades de imbricamento entre a arte, a estética, a antropologia e a política. Obrigado por todas as muitas contribuições que tem dado a este empreendimento, bem como pelas experiências compartilhadas no Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos Audiovisuais (GRUA). Agradeço, também, ao professor Dr. Wagner Diniz, pesquisador de grande sagacidade e sensibilidade etnográfica que conheci junto a Tatiana, enquanto cursava uma disciplina do PPGSA, e que também acompanhou e influenciou todo o trajeto que temos percorrido. Obrigado pela disposição para participar da construção deste trabalho; por todas as excelentes aulas ministradas; bem como pelas críticas de grande valia que empenhou durante as reuniões de orientação coletiva. Agradeço ainda a cada um dos orientandos/as/es dos professores Wagner e Tatiana, que nestas reuniões de orientação coletiva onde lemos e comentamos uns os trabalhos dos outros, ajudaram a construir conjuntamente o que aqui lhes apresento. Eu sou encantado com a pesquisa de cada um de vocês. Ainda quero expressar minha gratidão ao PPGSA, por ter me acolhido e ensinado tanto neste mestrado; a CAPES que me concedeu uma bolsa sem a qual jamais conseguiria ter aproveitado a oportunidade que o PPGSA me concedeu; e a cada um dos trabalhadores/as da UFRJ e da CAPES, sem os quais estas instituições não se manteriam de

pé. Por fim, mas nao menos importante, agradeço à rua: seus personagens, suas vivências, suas dores e suas delícias. Salve a rua, muito obrigado por sempre me receber tão bem.

RESUMO

Este trabalho é resultado de uma pesquisa etnográfica realizada entre a arte e a rua, a partir de performances realizadas pelo malabarista Rayne em semáforos entre as cidades de Jaú e Piracicaba. O texto é resultado do empreendimento de dois pesquisadores, primos e artistas de rua, interpretando o material intermidiático (através do texto, som e imagem) captado durante dez dias dedicados à performance em sinais de trânsito, captação dos processos envolvidos nessas apresentações, bem como ao debate sobre a condição do artista nas ruas destas cidades. Os episódios audiovisuais foram editados a partir dos dados levantados nas cidades mencionadas acima e propõem narrativas sobre a relação do malabarista e da sinaleira. Através deste movimento de pesquisa etnográfica cúmplice e compartilhada, e também da edição dialógica dos dados levantados pela mesma, nosso objetivo é destacar pontos de contato e fricção entre questões sobre a arte e a situação de rua. Do mesmo modo, também buscamos proceder sobre as situações de rua vividas por pesquisadores e artistas que buscam conhecer e viver a cidade. Esta pesquisa, assim como o malabarista no sinal de trânsito, se aloca em uma encruzilhada.

ABSTRACT:

This work is the result of an ethnographic research carried out between art and the street, based on performances executed by Rayne, a juggler at traffic lights, between the cities of Jaú and Piracicaba. The text is the result of the endeavor of two researchers, cousins and street artists, interpreting together the multimedia material (text, sound and image) captured during ten days of the processes involved in these performances. The audiovisual episodes were edited based on data collected in the cities mentioned above and propose narratives about how and why jugglers work at a traffic light. Through this shared ethnographic research , and also the dialogic edition of the data collected, our purpose is to highlight contact and friction between questions about art and the street. This research, like the juggler at the traffic light, is placed at a crossroads.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 01: Semáforo na ponte sobre o rio Piracicaba…….. **15**
Imagem 02: Avenida São Paulo, em Piracicaba……..**16**
Imagem 03: Avenida José Micheletti Piracicaba, semáforo danificado. (2012).....**18**
Imagem 04: Performance de saxofone no centro de Piracicaba (2018).....**19**
Imagem 05: Agradecendo ao motoristas pela audiência……...……..**21**
Imagem 06: Performance "PLASTIFICADO" Jahu 04/12/2020……...…....…**25**
Imagem 07: João tocando com caixa de som no calçadão de São João del Rei, 2015….....**28**
Imagem 08: Performance “Plastificado”. Jaú (2020), financiada pela lei Aldir Blanc….....**32**
Imagem 09: Celina Circus em movimento (2021). Da esquerda para a direita, Rayne e Jhon Hebert em São João del Rei (2020).....**40**
Imagem 10: Da esquerda para a direita, Rayne e Jhon Hebert em São João del Rei (2020)..**43**
Imagem 11: Trechos do eixo Jaú-Piracicaba.....**46**
Imagem 12: Rayne na Saldanha Marinho, registro próprio em Piracicaba, julho/2021…....**47**
Imagem 13: Ocupação cultural pública do antigo engenho Piracicaba (2021).....**46**
Imagem 14: Vista aérea da Festa das Nações 2022. Do lado direito o antigo engenho e Teatro...…….**50**
Imagem 15: Seresta pública no Largo dos pescadores (2022).....**50**
Imagem 16: Rota entre jardins, de baixo e de cima (Jaú).....**52**
Imagem 17: Grupo Fuzarca no Jardim de Baixo (Jaú, 2019).....**53**
Imagem 18: Dia das crianças no Parque do Rio Jaú (2018).....**53**
Imagem 19: No pedaço do skate……..…..….**54**
Imagem 20: Rayne faz parkour na pista……..**54**
Imagem 21: Conversa mediada pelo esporte na rua e intervenções artísticas nos muros…….....**55**
Imagem 22: Conversa sobre situação dos semáforos em cidades próximas à Piracicaba 10/21 pt.1……**53**
Imagem 23: Conversa sobre situação dos semáforos em cidades próximas à Piracicaba 10/21:pt.2……..**56**
Imagem 24: Vista aérea do circuito de encruzilhadas próximas à pista de skate da Rua do Porto (rótula em amarelo).....**59**

Imagem 25: Uma das encruzilhadas da rotatória na Av. Paulo de Morais.....**59**
Imagem 26: Malabarista e dois vendedores de balas revezam a ocupação do cruzamento....**61**
Núcleos de semáforos próximos à ESALQ (nos dois espaços entre as faixas amarelas).....**65**
Imagem 27: Minha sombra acompanhando Rayne (no monociclo) em uma bicicleta……**61**
Imagem 28: Thiago no Semáforo (recorte do episódio 1 do material audiovisual constituinte destadissertação).....**62**
Imagem 29: Rayne observa as condições dos semáforos de um ponto……**64**
Imagem 30: Vista aérea dos pontos entre a Saldanha Marinho e a Independência……...……**65**
Imagem 31: Aproximando da encruzilhada entre a Saldanha Marinho e Independência……..…**65**
Imagem 32: Da esquerda para a direita: Eu (no tripé); Sofia (no bambolê); e Rayne (no sinal).....**67**
Imagem 33: Close da performance……..**67**
Imagem 34: Núcleos de semáforos próximos à ESALQ, em dois espaços entre as faixas amarelas……**69**
Imagem 35: Vista aproximada dos semáforos na rótula em amarelo ao lado do círculo em verde do mapa anterior……...……..**70**
Imagem 36: Mapa do núcleo de semáforos (destacado pelos símbolos dispostos ao redor da rotatória) próximos ao Maxxi atacadista…….....**71**
Imagem 37: Rayne (esquerda) e eu em vista aproximada do cruzamento em frente ao Maxxi atacadista
(06/2021).....**72**
Imagem 38: Equilibrando e jogando claves……....**73**
Imagem 39: Instalações no Ribeirão Piracicamirim……...**74**
Imagem 40: Sol da manhã na Rua Rangel Pestana, veja a luz na câmera e imagine nos olhos……....**79**
Imagem 41: Mapa da encruzilhada da Rangel Pestana com a Av. das Nações, em azul pontilhado.....**79**

Imagem 42: Vista do ponto de semáforos. À esquerda pode-se notar um artista se apresentando para os automóveis…….……**80**
Imagem 43: Mapa do cruzamento Av. Zezinho Magalhães com a R. Ten. Lopes……**81**
Imagem 44: Vista aproximada do mesmo cruzamento……...**81**
Imagem 45: Finalização do ritual da performance, curvando-se em agradecimento aos carros……....**85**
Imagem 46: Motoqueiro e Rayne desviando do "perigo".....**85**
Imagem 47: O "dono" da rua……..**86**
Imagem 48: Processo de criação de Rheine, claves e olhos de garrafa……..**96**
Imagem 49: cena O lixo da cidade (Sena 2018).....**97**
Imagem 50: Rayne no encontro de circo no Parque do Rio Jaú (05/2020).....**98**
Imagem 51: Performance na Saldanha Marinho com a Independência (Piracicaba-SP).....**103**
Imagem 52: Rayne passa o chapéu na Saldanha Marinho com a Independência (Piracicaba-SP).....**104**
Imagem 53: performance no cruzamento em frente ao atacado (Jaú-SP).....**105**

LISTA DE ABREVIATURAS

Av.	Avenida
BH	Belo Horizonte
Dr.	Doutor
Dr[a]	Doutora
COVID-19	Coronavírus 2019
CRePop	Centro de Referência Popular
ESALQ	Escola Superior de Agricultura "Luís de Queiroz"
GRUA	Grupo de reconhecimento de universos artísticos audiovisuais
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MC's	*Masters of ceremony*
MG	Minas Gerais
PNAD	Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios
PNPR	Política Nacional Para População em Situação de Rua
PPGSA	Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia
Prof.	Professor
Prof[a]	Professora
PROUNI	Portal Único de Acesso ao Ensino Superior
REUNI	Reestruturação e Expansão das Universidades Federais
RJ	Rio de Janeiro
SP	São Paulo
SUAS	Sistema Único de Assistência Social
TIC's	Tecnologias de Informação e Comunicação
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFBA	Universidade Federal da Bahia
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO- UM MERGULHO NO SINAL VERMELHO 13

I O QUE É QUE ESSA MALUCADA QUER? 22
1.1 Quem somos nós e o que queremos com isso…….. 22
1.2 Que história é essa de eixo?..... 31

II A PERFORMANCE NA CIDADE E A CIDADE NA PERFORMANCE... 46
2.1 Onde acontece a cidade?:..... 46
2.2 Os pedaços de Rayne no circuito de semáforos em Piracicaba..... 54
2.2.1 Na rótula do Skatepark, mediados pela performance…….. 55
2.2.2 Na Saldanha Marinho com a Independência. Construindo familiaridades**…**..... 59
2.3 Os pedaços de Rayne no circuito de semáforos em Jaú……. 70
2.4 A rótula do atacadista, e a situação de rua……... 70

III TRABALHANDO A EDIÇÃO DIALÓGICA NO BANCO DE DADOS 78
3.1 Vivendo e registrando pra reviver…….. 78
3.2 Arrumando a bagunça…….. 85
3.3 Revivenda toda de tudo..... 91

INTRODUÇÃO
UM MERGULHO NO SINAL VERMELHO

Imagine-se por alguns instantes:

No, centro do furacão é onde habita o silêncio
Os prédios da cidade me engolem, saio por aí
Dobrando as esquinas da cidade fria.
Em terra de egos, quem tem olho é rei
(A procura de um olhar - Jonathan Guimarães, 2021)

Imagine-se por alguns segundos aguardando o sinal vermelho em uma tarde costumeira de uma cidade qualquer. Fique à vontade para escolher seu município. Imagine o som dos carros; a temperatura do ambiente; os odores; seus pés tocando o chão ou o piso do automóvel; sua pele tocando as roupas que está vestindo. Pense em quantas faixas tem a rua; nas construções que existem ao redor. O que fazem as pessoas dentro destas edificações? Quem são os que aguardam o semáforo ou transitam ao seu redor? Quanto tempo tem esse sinal? Agora, nesta paisagem, imagine também um malabarista entrando na faixa de pedestres, fazendo uma saudação para os motoristas e começando a manipular três claves. Quem é essa pessoa? Por que ela está fazendo aquilo? Como os motoristas reagem a ela?

Se pudéssemos comparar as paisagens imaginadas por diferentes leitores e observar quão diversas elas podem ser, veríamos que cada uma destas tardes, semáforos e cidades são verdadeiros universos *microssociológicos* (Goffman, 1995)[1], partindo de um olhar atento sobre eles, pode-se perceber diversos elementos relacionados às configurações dos modos de sociabilidade de cada uma destas cidades. Para início de conversa, o local precisa ao menos dispor de tal equipamento urbano, daqui de onde escrevo neste momento, em Vitoriano Veloso, distrito de Prados (MG), por exemplo, não existem sinais de trânsito. A extensão territorial, densidade demográfica, o relevo, urbanização, a história, cultura, o bairro, a rua, a altura da rua, o horário, a perspectiva que a pessoa tem naquele momento, sua subjetividade e personalidade, além de muitos outros fatores, tornam a composição de cada sinal vermelho

[1] Importante autor da chamada “Escola de Chicago", de importância basilar para a sociologia urbana. Para Goffman, situações aparentemente banais e cotidianas poderiam revelar aspectos profundos sobre as formas de sociabilidade entre indivíduos nas grandes metrópoles.

uma cena única. Um observador que ali permaneça por algumas horas, pode tanto presenciar as situações mais peculiares e contextuais quanto reconhecer expressões características locais e gerais daquele lugar. Cada detalhe, por mais cotidiano que seja, influencia de forma profunda os acontecimentos que ali se desenrolam.

Os sujeitos que podem estar presentes nos semáforos são tão diversos quanto puderem ser os habitantes do lugar em questão, podemos classificá-los, por exemplo, segundo a relação que têm com o local. Podem ser motoristas dos carros, transeuntes, trabalhadores ou moradores da esquina e do entorno, ou ainda trabalhadores do farol. Estas classificações, porém, são generalistas, pois cada uma dessas coletividades têm seus tipos próprios e distinções internas. Existem os motoristas (ou pilotos) e transeuntes que estão indo ou voltando do trabalho, passando por aquela cidade em sua rota de viagem ou somente passeando; os trabalhadores ao redor das lojas varejistas, de repartições públicas, de um banco, escritório ou outra empresa; os moradores podem residir em casas, cortiços, vilas ou apartamentos. Também os trabalhadores do semáforo podem ser artistas, artesãos, vendedores ambulantes, entregadores de panfletos, limpadores de vidro, dentre muitas outras ocupações.

Podemos pensar nos objetos dispostos no espaço, como as lâmpadas ou a haste do semáforo, que pode estar no centro superior da rua e/ou em outro poste da altura de um carro, ao lado direito. Em vias de perímetro urbano encontraremos junto ao farol, uma faixa de pedestres (que pode ter um sinal específico para o trânsito destes) e placas indicando cruzamento, o nome das ruas e trânsito de pedestres. Também veremos as ruas que se cruzam, que podem ser tantas e de tantos tamanhos (com tantas faixas) quanto possível, e conter fluxo de carros em uma ou nas duas direções (“mãos”). Existem as construções ao redor que podem ser casas, prédios e edifícios, terrenos baldios, praças ou espaços abertos; os automóveis que aceleram, diminuem, buzinam e freiam. Pode ou não haver uma calçada, um outdoor e muitos outros objetos que atuam como equipamentos urbanos que afetam e atuam sobre nossa experiência, uma vez que precisamos interagir com eles quando passamos por estes lugares.

Existem também diferentes temporalidades em jogo no farol. Para o motorista pode ser só uma passagem ou lugar de espera; o transeunte passa por ali durante sua travessia da rua; os trabalhadores ao redor (os que têm vista para o semáforo) estão ali durante um turno; os moradores (que têm vista para o local) podem observá-lo durante todo o tempo que estiverem em casa, e se morarem em casas com janelas e portas, diretamente para a rua (o que é muito comum em cidades interioranas), poderão estar mais inseridos ainda, já que o espaço da casa pode ser observado por quem passa, assim como os moradores podem estar na porta ou janela e ao mesmo tempo participarem diretamente do que acontece do lado de fora,

mas ainda sob o perímetro privado de suas residências. Também os trabalhadores no semáforo, que estão lidando com o tempo do sinal vermelho, com o de seu turno de trabalho, e com os horários do dia, que influenciam o movimento do local. O horário de Brasília e os segundos que o sinal permanece fechado, amarelo ou aberto são dois referenciais de tempo comuns a todos os grupos que compartilham o semáforo, mas embora compartilhem dessas unidades de medida, a percepção da duração é amplamente diferente para cada um.



Imagem 01: semáforo na ponte sobre o rio Piracicaba

Outra questão relevante é a maneira pela qual percebemos o ambiente através dos sentidos, experimentando diferentes "paisagens". Os corpos são tocados e envolvidos pelas roupas, o chão de asfalto, bloquete ou paralelepípedos são tocados por pés calçados com sapatos ou chinelos, por rodas de cadeiras de rodas, motos e carros, e, o fato de tocar o chão com os pés ou se movimentar por ele com um automóvel proporciona uma experiência totalmente diferente.

Dependendo do movimento do semáforo e do local da cidade onde ele se localiza, diferentes odores podem ser percebidos. Em uma metrópole movimentada em uma larga avenida, por exemplo, o cheiro do ambiente pode ser denso, esfumaçado, de óleo diesel e gasolina, juntos com poeira de asfalto, enquanto em uma rua pequena e arborizada de uma cidade do interior pode ter uma atmosfera menos poluída, com odor bem mais leve de gasolina e óleo diesel. Sentimos o perfume das pessoas que passam por nós, das lojas quando

passamos na porta; o cheiro da máscara que temos usado para prevenção da COVID-19, ou de um bueiro quando passamos por ele.

Dependendo do clima, podemos estar com frio, calor ou molhados de chuva, ou então no ar condicionado dos carros, casas e estabelecimentos comerciais. A iluminação do dia e dos postes pode permitir uma contemplação maior ou menor do local e da sinalização, também teremos uma visão mais ampla se a rua for mais larga, ou poderemos observar o horizonte se as construções ao redor não forem muito altas, além de vitrines, outdoors e placas que se comunicam conosco através do que enxergamos.



Imagem 02: Avenida São Paulo, em Piracicaba[2]

A paisagem sonora (Schafer, 1977) também varia segundo o local e o horário em que se observa o espaço da sinaleira. Podemos ouvir o barulho dos pés e das rodas no chão, do vento batendo nos objetos, das conversas e sons que as pessoas emitem enquanto caminham, trabalham ou dirigem. As buzinas dos carros, o som das bicicletas, o aparelho de som dos carros, das lojas, ou a música de nossos fones de ouvido, estes que, como aponta Schafer, são um "espaço acústico privado" onde "as mensagens recebidas por meio deles são sempre propriedade privada" (Ibidem: p.171). As altas vozes dos vendedores ambulantes oferecendo

[2] Imagem de um semáforo sendo inaugurado em Piracicaba, disponível em: https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fm.camarapiracicaba.sp.gov.br%2Fsemaforo-na-avenida-sao-paulo-e-instalado-a-pedido-de-gilmar-rotta-48448&psig=AOvVaw0uNegXXaCMg5jtLOALE1n7&ust=1647996480631000&source=images&cd=vfe&ved=0CAwQjhxqFwoTCOiS4cS_2PYCFQAAAAAdAAAAABAZ

seus produtos, a música e os gritos do artista na rua direcionados aos carros, sirenes, sinos e foguetes. Os sons do ambiente são produzidos como consequência das ações e movimentos de humanos e não humanos, ao mesmo tempo que servem de base para a percepção, comunicação e atuação dos sujeitos.

As atividades desenvolvidas rotineiramente no cenário da sinaleira pelos muitos indivíduos e grupos sociais em relação, dão vida ao local. Elas imprimem diferentes gramáticas nestes espaços, quando as pessoas "organizam" sua experiência naquele lugar baseando-se em suas experiências ecológicas, psicológicas e emocionais, bem como nos códigos públicos e estruturas de signos e significados sobre si mesmos, o outro e a cidade. As pessoas que circulam nos faróis estão constantemente "encarnando" e atualizando essas ideias conforme experimentam o mundo de dentro de seu sistema psicomotor e subjetividade, e negociam com outros indivíduos e coletividades a apropriação cotidiana do espaço do semáforo.

A questão que estou tentando levantar com este exercício imaginativo é a seguinte: os espaços aos quais me refiro são muito mais do que locais onde se controla o trânsito de veículos, são vivos, e podem revelar muitas coisas analiticamente relevantes sobre configuração geográfica, ecológica e social das cidades e diferentes atores que nela habitam. Porém, como são infinitos os pontos de vista (e agência), assim como as possibilidades de compreensão deste espaço, é preciso estar atento ao que se quer notar para que as impressões não se diluam no frenesi de estímulos e paisagens, mas ao mesmo tempo é necessário permanecer sensível aos imbricamentos entre estes elementos que nos interessam e os outros que os constituem e atravessam. Como um malabarista no sinal de trânsito, que tem de estar atento aos objetos que manipula, mas também ao tempo da luz vermelha, ao fluxo de veículos e pedestres, e qualquer outra contextualidade que possa surgir.

Para que esse sujeito realize ali uma performance artística, existem algumas precondições: é preciso um preparo físico para permanecer de pé; estar hidratado durante o tempo que estiver no local; seus instrumentos de trabalho precisam estar funcionando corretamente, sejam musicais, malabarísticos, e os outros, como figurino e a própria sinaleira. O semáforo escolhido precisa ter um movimento mínimo de carros; também é necessário que cheguem próximos do momento em que fica vermelho. Regiões com trânsito demasiado podem prejudicar a atenção do público e a realização da performance (como quais?), por isso as ruas e bairros escolhidos costumam ser áreas centrais e comerciais. Em bairros muito gentrificados costuma haver represálias a esta prática de arte na rua por parte dos moradores e funcionários da segurança privada e pública, do mesmo modo em que em áreas periféricas

ou bairros residenciais pacatos as pessoas circulam com menos dinheiro trocado nos bolsos do que nas áreas centrais, ou então podem não se sentir seguras para tirar a carteira ou abrir a janela do carro. Locais iluminados, ruas de duas à quatro faixas de carros, que não tenham muitos vendedores ambulantes e pedintes interagindo com os carros, que sejam próximas à bancos, bares ou estabelecimentos movimentados, ou que sejam parte da rota de viajantes que passam por aquela cidade, áreas de lazer, costumam ser mais comuns de se encontrar pessoas se apresentando no sinal de trânsito devido ao fato de terem maior probabilidade de se encontrar pessoas que acabaram de recolher algum troco, ou que estão em um momento de descontração, felizes e dispostas a contribuir com o artista.



Imagem 03: Avenida José Micheletti Piracicaba, semáforo danificado. (2012)[3]

A performance realizada por ele é direcionada aos motoristas dos carros, por mais que precise se relacionar com transeuntes e trabalhadores ou moradores do local, e que estes também interajam com seu número. O tempo das apresentações é planejado para condizer com o do sinal vermelho, quando entra "em cena", o artista está no "meio da rua", de costas para as pessoas que passam na faixa de pedestres. Ele faz uma saudação para os veículos e então começa a performar. É costumeiro caminhar por entre os automóveis enquanto se apresenta, nesse caso é necessário que se consiga voltar ao local onde fez a saudação antes que o sinal abra.

A escolha da peça que será executada precisa "encaixar" no tempo de um sinal vermelho, para não parecer que a apresentação "terminou antes de acabar", se o artista for

[3]Disponível em: https://transitoemfocodotorg.wordpress.com/tag/avenida-jose-micheletti/

músico, por exemplo, costuma-se tocar ou uma das partes ou um trecho de uma peça, ou algum improviso durante o tempo que estiver tocando para os veículos. Após terminar a performance, o que precisa ser por volta de 10 segundos antes de o sinal ficar verde, costuma-se fazer um agradecimento aos motoristas (por exemplo, curvar-se em sinal de reverência e tirar o chapéu) e então correr entre os veículos recolhendo rapidamente as contribuições. O tempo pode parecer pouco para isso, mas como recolhe-se primeiro dos carros da frente, é possível contar ainda com o tempo que a fila de carros demora para andar.

Como dispõe-se de poucos segundos para passar o chapéu[4], normalmente os performers ficam extremamente atentos aos sinais do público e se direcionam aos motoristas que abriam a janela, já estão com o braço para fora segurando a contribuição, ou que passaram o número mexendo na carteira ou no painel do carro. Depois disso, retorna para a faixa de pedestres observando ao redor se algum transeunte que assistiu pretende fazer uma contribuição, guarda seu dinheiro em um recipiente (normalmente uma bolsa ou na mochila, já que conforme as moedas vão sendo recolhidas os bolsos podem ficar pesados e a mobilidade prejudicada), e o tempo de fazer isso já é praticamente coincidente com o de o semáforo novamente sinalizar em vermelho. Aí, pode-se escolher (caso não esteja revezando com ninguém) se irá se apresentar para a próxima rodada de carros ou descansar.



Imagem 04: Performance de saxofone no centro de Piracicaba (2018)[5]

[4] "Passar o chapéu" é uma "categoria nativa", utilizada por artistas na rua para referirem-se ao ato de recolher contribuições dos espectadores.
[5] Disponível em: https://g1.globo.com/sp/piracicaba-regiao/noticia/2018/12/31/apos-desemprego-homem-passa-a-tocar-saxofone-em-semaforo-e-retoma-a-vida-e-a-minha-alegria.ghtml

Elementos como o figurino, a saudação, e o agradecimento, assim como o fato de tocar uma parte completa de uma peça ou truque, são acionados para tentar causar uma sensação de linearidade entre princípio, meio e fim da apresentação; para distinguir o artista dos outros transeuntes ou vendedores ambulantes; e também para relacionar sua prática aos afetos, signos, e códigos públicos associados à prática artística. A saudação pode ser de boas vindas, anunciando um show que acontecerá naquele momento, distinguindo a espera daquele semáforo das outras; o agradecimento curvando o tronco e abaixando as mãos, extremamente utilizados por artistas de rua, é também muito comum no final de peças de teatro, circo e apresentações musicais com bilheteria, além de ser um marcador do fim da performance, e de comunicar aos motoristas que é hora de entregarem as contribuições. O figurino extremamente formal, como um terno, ou extravagante, como maquiagens de palhaço ou outras pinturas corporais, roupas coloridas e chamativas, com cortes não usuais, também distingue aquele indivíduo dos outros que estão passando pela rua e o fazem parecer com o que se imagina publicamente ser "roupa de artista".

Apesar da performance ser orientada para os motoristas, ela também envolve e afeta os outros indivíduos e grupos que estão no semáforo. Se houverem outros vendedores ambulantes ou artistas, será necessário que se organizem para revezar as rodadas de sinal vermelho ou se resolvam (e por vezes se desentendam) para ver quem vai para outro local. Os pedestres podem parar para assistir a apresentação, ignorarem o acontecimento ou reclamarem do fato de terem que dividir o espaço de travessia da rua com aquele sujeito, podem passar entre ele e os carros ou esbarrar nele. Os trabalhadores e moradores dos arredores podem admirar a apresentação e auxiliar o performer, fornecendo água ou contribuições monetárias, mas também podem repudiá-lo por fazer "barulho" próximo a suas casas e serviços, ou pelo fato de estar no sinal há quatro horas tocando a mesma peça ou gritando as mesmas frases, ou todos os dias fazendo as mesmas cinco variações de truques. Também os agentes da segurança pública podem aprovar e participar da performance, intervir de modo a acabar com ela devido a denúncias realizadas, talvez por alguma lei ou decreto que impeça que este tipo de apresentação ocorra no semáforo. Infinitas são as possibilidades de execução das performances em questão e os desdobramentos que elas podem ter.



Imagem 05: Agradecendo ao motoristas pela audiência

É a partir dessa figura da pessoa que se utiliza do semáforo para realizar apresentações artísticas, sobre a qual acabo de explanar algumas características genéricas, que iremos acessar esse universo, para assim, tentar aprender algo sobre como ela constitui, constrói e é construída e constituída pelas artes e pela cidade. Mas assim como cada sinal pode ser infinitamente diferente dos outros, assim são os artistas que nele se apresentam. Dentre o que pode se considerar mundo da arte na rua (que já se difere do da arte em teatros, casas de show e outras plataformas), alguém que se apresenta no semáforo se distingue muito de quem se apresenta no metrô, no ônibus, e na esquina, conforme aponta Milito (2020). Em seu trabalho sobre as apresentações de músicos no metrô da cidade do Rio de Janeiro, a autora nos mostra as influências do espaço do vagão; do som dos trens nos trilhos que percorrem as estações do metrô; da legislação interna que vigora articulada com a nacional nas plataformas geridas pela empresa; além de muitas outras circunstancialidades que influenciam e modulam as performances musicais e as paisagens daquele espaço. No caso deste trabalho, podemos perceber, por exemplo, o modo como o espaço de cada sinal vermelho (que é construído a cada minuto) com seus múltiplos agentes envolvidos nas situações de performance interfere e torna-se constituinte da performance do artista naquele local. As luzes da sinaleira; a pausa no fluxo de carros; o barulho dos veículos e transeuntes; a textura do piche de asfalto e muitos outros atravessamentos influenciam no desenrolar dos números dos artistas que se apresentam naquele local.

Além disso, essas pessoas que realizam performances artísticas em sinais de trânsito têm nome, gênero, etnia, classe, religião, personalidade, sonhos, tristezas e aspirações, por

isso é importante que tenhamos definido, após o local (semáforos) e a perspectiva (performers na rua) através da qual buscaremos acessá-lo (depois de termos observado no exercício imaginativo, o quão diversas podem ser), de quais performances, performers, e semáforos afinal de contas estamos tratando. No caso deste texto, falaremos especificamente das apresentações realizadas durante o mês de julho de 2022 por Rayne Sena (malabarista, músico e ator) no eixo Jaú/Piracicaba.[6] Pretendo mostrar os elementos envolvidos na concepção, execução e interpretação destas performances, e, a partir disso, levantar questões a respeito de como o processo de ocupação de espaços públicos por artistas pode ter a contribuir para o circuito de debates sobre a arte e as cidades contemporâneas.

No primeiro capítulo, irei apresentar-lhes uma narrativa a respeito desse artista (Rayne); do eixo em questão (Piracicaba-Jaú); e também sobre mim, que redijo este texto, para melhor situar o leitor em relação a que tipo de pessoas somos , e com quais questões estamos preocupados nesta pesquisa, bem como o porquê de estarmos interessados. Feito isso, espero que o leitor possa ter elementos para interpretar segundo sua leitura, as características, potencialidades, e limites dos indivíduos e do contexto deste empreendimento.

O segundo capítulo desta dissertação apresentará o circuito de semáforos dos quais meu parceiro de pesquisa se apropria para realizar suas performances neste eixo. Pretendo apontar os pontos das cidades que são costumeiramente ocupados pelos números malabarísticos, bem como os fundamentos das decisões tomadas para se instalar em determinados pontos da cidade em detrimento de outros. Neste momento, buscamos evidenciar os fundamentos das escolhas feitas por artistas em situação de performance na rua. Preocupamo-nos em evidenciar o que leva-se em consideração para se apresentar num semáforo em determinada cidade, local, e instante.

No terceiro capítulo deste trabalho, após ter-mos suscitado questões envolvidas nos processos de produção e execução de performances em sinais de trânsito que podem ser de interesse de etnografias realizadas nas cidades e nas performances, demonstraremos o modo como captamos e a partir de quais elementos interpretamos os dados multimídia captados através de nossos smartphones, em textos, áudios, fotos e vídeos. A intenção neste momento do texto é mostrar como a utilização de TIC's no processo de levantamento e interpretação de dados etnográficos, pode possibilitar com que se acesse dimensões dos acontecimentos muito mais profundas que sua memória e seu caderno de notas (pensando nos modelos clássicos de uma observação participante) poderiam acessar.

[6] Estado de São Paulo

Por fim, esta dissertação conclui-se com a aposta de que a experiência urbana do que chamarei de arte em situação de rua (no lugar de arte de rua) pode ser um campo fecundo para o desenvolvimento de questões pertinentes tanto à antropologia urbana quanto aos estudos da performance. A forma como a arte se imbrica na rua e que a rua se interpela no desenvolvimento da performance do artista que dela faz seu "palco", remete tanto à relação performer/público/situação de performance quanto à de pesquisador/"objeto"/situações de campo. Da mesma forma como os estudos sobre a cidade e a performance enquanto modo de percepção e agência no mundo têm a contribuir para a prática dos performers nos espaços públicos, esta também tem muito a contribuir para as problemáticas teóricas e metodológicas que o entrelaçamento entre estas áreas do conhecimento suscita.

I: O QUE É QUE ESSA MALUCADA QUER?

Episódio I - link de acesso: https://youtu.be/QGL40PirhdE

1.1 Quem somos nós e o que queremos com isso:

Penso nos malabaristas do sinal vermelho
Que nos vidros fechados dos carros descobrem quem são
Uns, justiceiros, reclamam o seu quinhão
Outros pagam com a vida sua porção
Todos são excluídos na grande cidade
(Os malabaristas dos sinais vermelhos - João Bosco 2002

Neste texto, buscamos nos inserir nas paisagens dos semáforos a partir das experiências de artistas que fazem dele o seu "palco". O fio condutor da narrativa que estamos a construir é a forma como um indivíduo (que é um universo cheio de particularidades) coloca-se na posição de alguém que, a partir da performance artística, busca (reinventar) o espaço das sinaleiras. Os personagens que aqui tentam "contar algumas estrelas" desse grande "universo" da arte de rua (ou em situação de rua) são dois artistas, Rayne eu. Permita-me que nós o familiarizemos conosco.

Rayne se apresenta na rua desde 2012 através do malabarismo, e atualmente também pratica artesanato, canta e toca pandeiro. Nasceu 1994, e enquanto escrevo este parágrafo tem 27 anos, aproximadamente um metro e setenta e cinco de altura, é natural de São João Del Rei[7], "residente"[8] em Salvador[9], homem cisgênero, considera-se branco, possui olhos castanho-claros, barba de tamanho médio, cabelos lisos, atualmente curtos e castanho-claros. pertence a classe C[10], e é graduado em Teatro pela Universidade Federal de São João del Rei. Conforme ele aponta no projeto de pesquisa de mestrado que está desenvolvendo em conjunto com essa dissertação:

> Meu primeiro contato com a arte circense aconteceu no ano de 2012 durante a décima quarta convenção de malabarismo e circo na cidade de São João del Rei - MG que levou inúmeros malabaristas e palhaços para a cidade. A convenção promoveu alguns eventos abertos à comunidade ocupando praças e avenidas, e para além da programação da convenção muitos eram os que trabalhavam no semáforo

[7] Estado de Minas Gerais.
[8] Só enquanto escrevo esta dissertação (período de um ano e meio), Rayne já se estabeleceu em 3 eixos diferentes.
[9] Estado da Bahia.
[10] Segundo as categorias utilizadas pelo PNAD (IBGE).

demonstrando diversas habilidades corporais e de manipulação de objetos. O encontro com aqueles artistas de rua permitiu-me estabelecer esse contato com aquele *mundo artístico* (BECKER, 1977) de maneira profissional e intelectual. Foi onde comecei a pensar e praticar malabarismo, e ao mesmo tempo em que aprendia o básico da técnica de manipulação daqueles objetos no plano físico, também me lançava na aventura simbólica e existencial de apresentar-me para o público e buscar outras maneiras de pesquisar e entender o movimento. Com o decorrer do tempo, pude perceber a potência cênica e analítica desse espaço que contamina e é contaminado pelos corpos que por ele se movimentam, dançam e performam. A rua, enquanto espaço performativo, é lugar de constante exercício do ensino-aprendizagem, a partir dos encontros que se estabelecem entre artistas, transeuntes, vendedores, e outros atores que compartilham seus saberes e inovações entre si, a partir das agências e mediações que o espaço urbano opera sobre seu modo de habitar a cidade (Rayne, 2022).



Imagem 06: Performance "PLASTIFICADO" Jahu 04/12/2020

A relação desse artista com a região das cidades de Jaú e Piracicaba começou em 2019. Após concluir a graduação, em 2019, Rayne recebeu um convite de Julio Campagnolo (ator e diretor) para atuar na produção de um espetáculo *Maratona de Nova York* na cidade de Jaú. Logo que chegou começou a atuar também como professor na escola de artes integradas Circênico. No mesmo ano, conheceu Sofia, sua atual companheira (e outra importante parceira nesta pesquisa) que residia em Piracicaba, sua cidade natal. Nosso artista também iniciou, naquele eixo, o processo de estudos e testes para tirar licença de motorista. Assim, ainda no nomadismo, andando por todas as cidades entre e ao redor destas duas supracitadas

para se apresentar na rua ou em outros locais, Rayne esteve estabelecido neste eixo entre os anos de 2019 e 2022, conciliando seus trânsitos com as atividades que demandam presença física e continuada. A ideia de estar estabelecido não implica em não se deslocar, mas ter um local para deixar seus pertences que não podem (ou não precisam) ser carregados para determinada viagem, e realizar pausas estratégicas entre trânsitos. Atualmente, tendo concluído o espetáculo, e, adquirida a sua licença, Rayne está estabelecido junto a Sofia em Salvador (BA), onde ela cursa graduação em dança, e ele deu início ao processo seletivo para a pós graduação em artes cênicas, ambos na UFBA.

Eu escrevo este texto como parte de minha formação como mestre em sociologia e antropologia pelo PPGSA-UFRJ (2020-2022), possuo graduação em sociologia pela UFF (2015-2019). Também sou artista, multi-instrumentista, produtor e compositor, e me apresento na rua desde 2015, normalmente tocando violão e cantando. Sou primo de segundo grau de Rayne[11]. Nasci em 1996, em São João del Rei (MG), enquanto escrevo este parágrafo tenho 25 anos, me considero branco, sou homem cisgênero, aproximadamente 1,75 de altura, olhos castanho-claros, cabelos curtos e barba longa. Pertenço a classe C, e atualmente não possuo residência fixa, transito pelas ruas e casas de parentes e amigos.

Antes de se tornar uma questão de interesse nas minhas pesquisas acadêmicas, o universo da performance artística na rua entrou na minha vida como uma atividade profissional. Comecei a praticar violão desde 2010, de forma autodidata, aos 14 anos. No ano de 2013, já trabalhava há dois anos como freelancer em bares da minha cidade natal, São João Del Rei (MG), e nos momentos de folga era comum que me encontrasse para conversar e praticar com meu primo (e atual parceiro de pesquisa), que também trabalhou de garçom, mas naquela época já se sustentava unicamente com a palhaçaria e o malabarismo praticados no sinal de trânsito. Passei a notar que enquanto trabalhava 8 horas para ganhar R $45,00, os músicos da noite ganhavam R $150,00 por 3 horas de trabalho. As conversas que tínhamos naqueles momentos de descontração, a afinidade entre as nossas perspectivas artísticas e minha insatisfação com as atividades profissionais que vinha desempenhando, levaram-me a uma aproximação cada vez maior com aquele trabalho. Se por um lado tocar na rua era uma forma de começar a praticar música de forma profissional e experimentar as diferentes relações com o público, por outro era um meio de suprir minhas necessidades econômicas, mais rentável e sem a extração de mais valia a que o trabalho de garçom me condicionava.

[11] Seu pai é meu tio-avô.

Corria o risco (e no início como temia!) de não ganhar nada, mas qualquer centavo que adquirisse seria inteiramente meu.

Tocar em esquinas, transportes públicos e semáforos, no meu caso, inicialmente era uma forma de trabalhar menos, ganhar mais e ainda tocar meu violão ao invés de carregar garrafas. Flora Milito (2019), em sua excelente análise sobre as performances de musicistas nos vagões dos metrôs da cidade do Rio de Janeiro, observa a diversidade de relações que os performers mantêm com seus locais de "trabalho":

> Muitos deles têm como renda principal, e às vezes única, este trabalho no metrô. Outros, o fazem enquanto acréscimo de renda, realização pessoal, alcance de horas de estudo no instrumento, construção de redes de contatos e publicidade de seu grupo, etc. Obviamente estas razões não encontram limites claros entre os participantes, e se complementam de diversas maneiras e em diferentes períodos (MILITO, 2019:50).

Em 2014 já estava totalmente envolvido na prática artística na rua. Comecei acompanhando meu primo, e outros artistas, com instrumentais de violão enquanto jogavam malabares. Desenvolvi junto a um amigo instrumentista, números de diversos gêneros, que inicialmente eram compostos por dois violões e nossas vozes, mas como faziam pouco "barulho" perto dos outros sons da rua, além de exigirem muito do nosso corpo,[12] foram logo expandindo-se para outros instrumentos, como gaita, guitarra elétrica, escaleta, pandeiro, clarinete e trompete. A escolha de começar a introduzir cada um desses instrumentos foi realizada conforme as demandas das ruas pelas quais estávamos transitando e todos foram comprados com o dinheiro que veio da própria performance. A gaita e escaleta, por exemplo, começaram a ser utilizadas quando passamos a tocar em pequenos centros urbanos em Minas Gerais, como Lafaiete e Juiz de Fora. Já a clarineta e o trompete, após o trânsito por metrópoles mais movimentadas, como Belo Horizonte e Rio de Janeiro, onde precisávamos tocar mais alto para sermos notados, e também nos deslocar por maiores distâncias, e por isso, carregar mais peso. Cada cidade tem suas particularidades, e quando se quer fazer dinheiro tocando em espaços públicos, é preciso estar sensível e disposto a adaptar seu número ao que a estrutura do local e o público permite e deseja.

Quando passei para a universidade (em 2015) só tinha a certeza de que a vaga no curso era minha, não possuía residência e nem dinheiro para ficar em algum local temporário, por isso, estive integralmente em situação de rua pelo período de um mês e meio, até encontrar conseguir alugar um lugar, e de forma intermitente durante os 3 primeiros meses, até encontrar um local onde pudesse me estabelecer. Foi a população em situação de rua em

[12] Muitas vezes ficamos roucos e sem trabalhar, quando não revezamos quem ia cantar no dia para gastar a voz de um de cada vez.

Niterói, local onde me graduei, que acolheu-me e apresentou todos os lugares onde poderia conseguir me alimentar, arranjar dinheiro, tomar banho, lavar roupas, fazer minhas necessidades fisiológicas, conseguir aluguéis baratos, dentre diversas outras coisas. Foi também através da arte na rua, e da posição de "artista de rua" que desvendei a cidade e desenvolvi ali minhas relações pessoais e profissionais.



Imagem 07: João tocando com caixa de som no calçadão de São João del Rei, 2015.

Como quando cheguei precisava de dinheiro e moradia, e como não conhecia nada, estava sempre tocando em algum canto da cidade com meu chapéu (e minhas duas mochilas, além do violão e de uma barraca) para recolher moedas e perguntando a todos com os quais interagia sobre como poderia habitar aquela cidade da melhor forma possível. Assim, minha trajetória acadêmica esteve, desde o início, profundamente atravessada pela situação de rua, questão que me afeta em certo grau e que era experimentada de modo integral pelos conhecidos e amigos que fui fazendo ao longo de meu período de estadia em Niterói, bem como pela arte na rua, minha condição pessoal, profissional, política e existencial de percepção e agência no mundo.

Na monografia que produzi junto a pessoas em situação de rua na praça Leonel Ramos (Cantareira) em Niterói, trabalhamos a distinção entre o grupo populacional *população em situação de rua*, definido pela Política Nacional Para a População em Situação

de Rua[13], categorização que torna o grupo inteligível e operacional para o Estado, a nível de políticas públicas, assistência social, e da garantia de direitos cidadãos, e a condição de ser classificado, por algum motivo, através de signos, códigos e referências ligadas à mendicância, vagabundagem, dentre outras *categorizações deformantes*, que conforme aponta o dossiê "Categorizações deformantes: patrimônio de gestão dos pobres (mendigos, vagabundos, população em situação de rua**"**, organizado por Neves, 2011, tanto em termos analíticos quanto legais e culturais, são formulados e operados de forma discriminatória, estereotipada e preconceituosa sobre essas pessoas em toda a história do Brasil, desde os tempos coloniais[14].

Esta condição de, mesmo que por poucos segundos, estar de alguma forma e em algum grau, em uma *situação* de rua, pode ser experimentada por diversas pessoas, e em múltiplas circunstâncias no cotidiano das cidades[15]; catadores de materiais recicláveis, vendedores ambulantes, artistas em vias públicas e muitos outros personagens se deparam com ela em diversos momentos de seu cotidiano. Rayne, eu, e diversos outros artistas vivenciamos (às vezes em locais, e com pessoas que jamais esperaríamos) situações onde somos abordados nas performances na rua, no caminho até elas (e por vezes dentro de nossas próprias casas), por algum transeunte ou agente do Estado, sendo referidos como mendigos, pedintes, vagabundos, dentre outros termos. Inclusive enquanto realizávamos a gravação das imagens que compõem o material audiovisual anexado a esta dissertação, um motorista que aguardava o trânsito durante uma performance de malabarismo realizada por Rayne (bem na frente de uma viatura da PMSP) em um semáforo no centro de Jaú vociferou de forma afrontadora enquanto o artista passava com seu chapéu por entre os carros para recolher as contribuições após o número (me desculpem imensamente a indelicadeza do termo transcrito de forma literal): "AH, VAI TOMAR NO MEIO DO CÚ". Uma semana antes um motorista entregou uma moeda de 0,5¢ enrolada em um papel onde estava escrito: "vai trabalhar vagabundo".

---

[13] "Considera-se população em situação de rua o grupo populacional heterogêneo que possui em comum a pobreza extrema, os vínculos familiares interrompidos ou fragilizados e a inexistência de moradia convencional regular, e que utiliza os logradouros públicos e as áreas degradadas como espaço de moradia e de sustento, de forma temporária ou permanente, bem como as unidades de acolhimento para pernoite temporário ou como moradia provisória" (Decreto nº 7.053/2009 Art. 1º. §2º)

[14] STOFFELS (1977); VOGEL (1985); DA SILVA (2011); SANSON (2019); dentre outras.

[15] Uma professora que tem sido grande parceira na construção deste trabalho, contou-me de um exemplo muito interessante em uma ocasião em que lhe contei sobre esta compreensão da situação de rua: ela estava em um carnaval do Rio de Janeiro e, no mesmo bloco pode acompanhar um homem que foi ficando cada vez mais alterado pelo evento, perdeu a camisa, os sapatos, até acontecer esta cena, em que ela o viu sentado no meio fio, sem camisa, com o corpo molhado e totalmente sujo. Eis que um folião passou, viu aquela figura, tirou algumas moedas do bolso e deixou ao lado do homem. Naquele momento, e naquela relação, não importa quem fosse aquela pessoa, ela experimentou a condição de situação de rua.

Situações como essa são corriqueiras, e dependendo da cor de sua pele, de seu gênero, dentre outros fatores, podem ser ainda mais truculentas e rotineiras. Enquanto dormia na marquise de uma loja de tecidos em Belo Horizonte, em uma passagem que fiz pela metrópole no ano de 2017 para conseguir dinheiro para o aluguel que pagava em Niterói durante a faculdade, fui abordado pelo dono do estabelecimento às 06:00 horas da manhã. Ele gritava ofegante: "SAI DAQUI SEU MENDIGO" "TEM GENTE QUERENDO TRABALHAR, ANDA, ANDA!" Quando saí de baixo do cobertor e retirei o violão e os muitos livros que estava carregando, pois precisava lê-los naquele semestre da faculdade, o homem mudou completamente a forma de referir-se a mim e ficou extremamente desconcertado. Tanto que enquanto organizava calmamente minhas coisas, avisou-me para que tomasse e comesse o que quisesse por sua conta na padaria em frente à loja, e além disso me ofereceu R$50,00. Eu fui da posição de alguém, que por estar em situação de rua, deveria ser repulsivo, para a de alguém digno de empatia e complacência em um piscar de olhos. Aceitei o dinheiro, fiquei durante todo o período de aproximadamente 30 minutos em que os funcionários daquele homem abriam a loja lendo passagens e argumentando acerca dos livros que eu carregava, que falava justamente sobre a situação de rua, depois tomei um café extremamente reforçado na padaria e, assim como ele passou a manhã vendendo tecidos, eu passei tocando para os transeuntes que esperavam na fila da bilheteria do metrô, quase em frente a sua loja.

No sentido deste segundo exemplo, também são várias as situações onde, estando cientes da ocupação desse lugar da situação de rua em determinada relação e circunstância, mobilizamos e negociamos com essas categorias e identidades. Suponhamos que você esteja em alguma cidade distante e sem dinheiro (o que é uma situação extremamente comum na vida do artista nômade urbano). Pode precisar conseguir uma passagem de ônibus, um abrigo para ter uma noite de repouso, ou um local para tomar banho. Para ter acesso a rede do SUAS ou ao bem fazer alheio, irá precisar convencer a assistente social do Centro de Referência Popular (CRePop) de alguma prefeitura qualquer que, embora ciente de seus direitos, pode não dispor de verba ou estrutura naquele momento para atender a todas as demandas. É possível que possa precisar explicitar dos modos mais extremos a fragilidade de sua situação. Ou (pensando outra situação hipotética mas cotidianamente comum) se alguém coloca muito dinheiro em seu chapéu mobilizado pelo sentimento de caridade, e logo em seguida lhe convida para o culto de uma igreja sob o argumento de que seu deus possui a "salvação" para "tirar você dessa vida" e lhe arrumar um emprego "decente". Você pode até argumentar

contra a questão, mas se estiver em uma situação de fragilidade é muito provável que só o faça depois de receber e salvaguardar muito bem a contribuição oferecida.

Pois bem, dito isto espero ter deixado claro que o que me interessa e instiga (pessoal e analítica e existencialmente) descobrir são essas configurações de situações de rua liminares (Turner, 2013), experimentadas por outros atores e coletivos distintos da população em situação de rua. Com o passar dos anos o termo para se referir a estas pessoas foi se modificando, buscando desvencilhar os estigmas impregnados nos signos aos quais elas remetem. No campo teórico e nas políticas públicas, o grupo que era considerado como *mendigos* transformou-se em *morador de rua, população de rua* e depois *população em situação de rua*).[16] Acredito que o mesmo possa ser feito em relação a outros atores coletâneos (Feld 2020:4) como os já citados anteriormente, que são atravessados em algum grau, e de formas qualitativamente diversas por esta situação. Tenho pensado o lugar e as condições do artista e do etnógrafo a procura uma compreensão sobre diferentes situações de rua.

Ao meu lado, com suas próprias (mas também comuns) questões, temos Rayne, cuja trajetória acadêmica e artística é marcada pela relação entre o teatro performático e os elementos associados à construção coletiva do espaço urbano, como atuação, produção e direção de apresentações artística em locais públicos envolvendo circo, educação e temáticas relacionadas a sustentabilidade, como a relação que se tem com o lixo nas cidades e a amplificação de vozes como a dos catadores de materiais recicláveis, artistas e população em situação de rua. Conforme afirma meu parceiro[17]: *"Estou interessado em pesquisar a palhaçaria e celebrar a arte do encontro, em perceber a rua como campo fecundo, onde relações se tecem e transformam com a velocidade e efemeridade de uma apresentação teatral. É ali, na rua que encontro, também, uma maneira de fazer arte de forma democrática, onde tanto o pobre quanto o rico, velho e novo, pessoas com gostos mais ecléticos possíveis podem acessar minha arte, e também eu posso fazê-la sem as burocracias que o sistema demanda.*

[16] Ver Leal(2008); Neves (2011) Da Silva (2011), dentre outros

[17] Diferente da citação anterior de Rayne, onde referenciei seu texto do projeto de mestrado, aqui, onde enquanto escrevo este parágrafo, acabo de ligar para ele pedindo para que me dissesse sobre sua relação com a pesquisa na rua, e com este trabalho específico, para que inserisse após o trecho que acabo de escrever (e que expliquei do que se tratava na forma de um diálogo coloquial, sem ler diretamente o texto), tendo em vista que transcrevo as falas ditas especificamente como contribuição a essa parte do texto (ao invés de citar um texto produzido para outro contexto), e com o exercício ético da intervocalidade, mantenho as falas de Rayne com a mesma fonte e tamanho que as minhas, deixando em itálico e entre aspas para evidenciar que se distinguem das outras.



Imagem 08: Performance “Plastificado”. Jaú (2020). Financiada pela lei Aldir Blanc

Penso que a rua seja o máximo de ação e agência e o mínimo de teorias e sistemas, e de recursos. Ali, estou interessado em pesquisar as questões de criação cênica no ambiente urbano, bem como as relações humanas que acontecem nesse espaço. Estou interessado nessas relações vivas, reais, a partir de um mundo mágico da palhaçaria e do teatro, um mundo onde tudo é possível. E essas figuras não precisam ter a seriedade do comportamento de um adulto, posso ser uma criança, um cachorro, eu posso ser um palhaço. Mas ao mesmo tempo também posso ser um empresário, executivo, pesquisador. Posso através do teatro e da palhaçaria, me “disfarçar” para entender as relações que acontecem na rua, a infinidade das formas de ocupá-la, e a vida que esse espaço tem, em um sentido que vai muito além da agência humana.

O que tenho trabalhado então é isso: possibilidades de compreensão de relações que se tecem na rua através do teatro e da palhaçaria, bem como as possíveis potências que essas relações podem oferecer na criação teatral e performática. É sobre esse imbricamento mútuo entre o que a palhaçaria e o teatro têm a oferecer para a transformação dos modos de ocupação dos espaços urbanos. E também sobre como essa potência de um espaço vivo, onde tanta coisa acontece, pode influenciar na criação cênica do palhaço, na corporalidade desse personagem e na própria postura e atenção que se precisa ter quando se é o palhaço na

cidade, pensando um exemplo bem simples: você pode ser atropelado a qualquer momento." (2020).

1.2 Que história é essa de eixo?!

Rodoviária de maluco é posto de gasolina
Maluco não se prende nas cidades nem dá bola pra rotina,
De carona pelas estradas vou cortando o brasil.
Rodoviária de maluco é posto de gasolina
O Brasil é minha casa e Minas a cozinha
A Bahia é a sala de estar, Amazonas é o jardim do quintal (...)
O Paraná é o corredor e a varanda fica em Santa Catarina.
Rio Grande do Sul é o quarto, São Paulo a oficina.
(Ventania, 2000)

Tendo apresentado sobre os dois artistas e pesquisadores envolvidos nesta investigação, passo agora a me centrar sobre a categoria eixo, mais especificamente sobre o eixo Jaú/Piracicaba, local onde se desenrolaram as apresentações e acontecimentos que registramos e interpretamos.

Primeiramente, irei me deter ao que me refiro ao mencionar a categoria "eixo", pois é de suma importância para o pensamento que estamos construindo aqui. Em sua abordagem etnográfica da cidade, Magnani, (2002) apresenta o termo *circuitos*, trechos amplos que abrigam diversos *pedaços,* esses que além de territórios físicos (não necessariamente próximos), são espaços simbólicos constituídos pelas redes de relações que ali se estabelecem. As *manchas,* por sua vez, seriam territórios que determinados principalmente pelas características relacionadas à configuração física do espaço, que abrigam diferentes estabelecimentos, *pontos* e *pedaços,* apesar de também simbólico, a característica principal das manchas é a de "*ponto de referência físico, visível e público para um número mais amplo de usuários*" (Magnani, 2002, p.22).

Quando pensamos as formas de habitar e transitar pelas cidades a partir do ponto de vista de um malabarista que se apresentam em sinais de trânsito,as ferramentas analíticas que a etnografia urbana de Magnani são potentes para produzir dados e interpretar afetos em uma análise *tipicamente antropológica* da dinâmica das e nas grandes cidades. Por outro lado acredito que possamos também as aprimorar, ao entrecruza-las com conceitos que comportem as particularidades do modo com que costumamos construir relações nestes locais, que muitas vezes possuem dinâmicas muito distintas das grandes metrópoles globais.

Nos semáforos é que se "tingem" as *manchas* para tais artistas, estas que se constituem enquanto espaços frequentados por diversos atores que interagem entre si na

construção de seus *pedaços.* Artistas e demais trabalhadores, motoristas, moradores e funcionários das edificações do entorno, transeuntes e o setor de monitoramento dos equipamentos de trânsito da secretaria de trânsito municipal, constroem juntos a gramática cotidiana das sinaleiras. Os *pedaços, trajetos* e *circuitos* que constituem os *circuitos* da arte na rua, tendo em vista os constantes trânsitos (entre cidades, mas também entre formatos e meios de concepção e planejamento da apresentação) em que estão a grande maioria das pessoas que a praticam, nossa observação se esparramam e extravasam os limites administrativos de um município, bairro ou pedaço. O circuito se caracteriza enquanto

> Elemento que vincula domínios para além da categoria espacial, tem a função de relacionar seus usuários habituais e sua troca de códigos, com base em ofertas de serviços, mas sem se fixar em algo contínuo como a mancha ou o pedaço "sendo reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais: por exemplo, o circuito gay, o circuito dos cinemas de arte, o circuito neo-esotérico, dos salões de dança e shows (Magnani, 2006, p.23)

Segundo o autor podemos defini-los segundo três parâmetros: um primeiro relacionado à presença prática comum que agencia diferentes atores em pontos específicos; um segundo relativo às unidades coletivas e individuais que compõem o circuito (no caso da arte em semáforo, os artistas, motoristas e transeuntes, ou o grupo de semáforos de uma cidade); e em terceiro lugar as delimitações espaciais e temporais que enquadram determinados circuitos (só é possível se apresentar pelo tempo do sinal vermelho, em locais apropriados). Ele conecta "pontos descontínuos e distantes no tecido urbano, sem perder, contudo, a perspectiva de totalidades dotadas de coerência e, desta forma construir unidades analíticas mais consistentes" (Magnani, 2014:37).

Já os trajetos são os caminhos percorridos pelos que constroem a prática cotidiana das cidades, e ligam os transeuntes aos seus equipamentos de interesse (os caminhos até os semáforos, por exemplo). "A ideia de trajeto permite pensar tanto na possibilidade de escolhas no interior das manchas como a abertura dessas manchas e pedaços em direção a outros pontos no espaço urbano" (Magnani, 2006, p.23)"

Outra definição de circuitos, dentro do campo de discussões sobre redes de socialidade em eventos artísticos, é apresentada por Becker, em seu texto sobre os *mundos artísticos e tipos sociais* (1977). Neste trabalho, ao tratar apresentações de artistas como coisas envolvidas em um mundo de atores e objetos envolvidos na existência daquele momento. O autor inclui toda a rede de agentes envolvidos na produção do que se considera um produto ou evento artístico, desse modo, no mundo da música, por exemplo, o show de

uma banda em um pub envolveria desde os músicos, o público e seu *backstage*[18] até o trabalhador da fábrica que produziu seu instrumento ou amplificador. O mundo artístico da música também possui em si os seus circuitos, como por exemplo o da música de jazz improvisada (campo estudado pelo autor). Assim, o circuito da arte nos semáforos do trecho Jaú-Piracicaba envolve, além de outros atores, toda a rede de artistas, motoristas, trabalhadores transeuntes e habitantes dos locais onde se apresentam.

Podemos pensar ainda em uma outra categoria que fala de formas alternativas de ocupação do espaço público, utilizada por diversos grupos nômades urbanos, como artistas mambembes, pessoas em situação de rua, *trecheiros,* e *pardais* (Brognoli, 1997)[19] é a de *eixo* ou *trecho*. Este seria uma rota definida por um terceiro "integralmente nômade", no sentido de que se identifica com esse estilo perambulante de vida, mesmo que permaneça por longos períodos de tempo em algum ponto do trecho. O eixo é o jeito de um trecheiro não "viajar sem rumo".

Embora existam muitos artistas que se apresentam na rua e também levam uma vida de trecheiro, analiticamente o trecho se difere do eixo uma vez que o primeiro se refere aos trânsitos entre cidades próximas realizados por pessoas definidamente nômades, enquanto o segundo aplica-se a figuras liminares na relação nomadismo/sedentarismo que não estão nem afixadas em uma cidade, nem na vida nômade, mas mantém seus fluxos através dos eixos, espaços relacionais que abrangem vários territórios geográficos, políticos e administrativos. Também se distingue do trecho de Magnani, tendo em vista que quando se está em determinado eixo pode-se percorrer diferentes deles através dos pedaços que vamos construindo pelas manchas. Portanto, apesar de todos estes termos serem utilizados por artistas na rua, tenhamos estabelecida esta distinção no plano conceitual.

A cidade, conforme aponta Simmel em sua abordagem basilar para a sociologia urbana[20], "não é uma entidade espacial com consequências sociológicas, mas uma entidade sociológica formada espacialmente" (Simmel, 2000:143). Esse espaço é, como aponta Certeau em sua obra sobre as artes de invenção do cotidiano um *lugar praticado* (1994:202). E, os locais que artistas na rua que retiram seu sustento dessa atividade inventam, são sempre multilocalizados. Sugiro então, que aqui utilizemos a categoria de eixo enquanto algo que se

[18] Pessoas envolvidas diretamente na produção do evento.

[19] Segundo o autor, é possível classificar essas pessoas ainda segundo características relacionadas a moralidade ou a temporalidade dos nomadismos (vale a pena ler o texto), mas em relação ao que abordo neste ponto, a questão da espacialidade pode se diferenciar "TRECHEIROS e PARDAIS segundo o trajeto percorrido. Estes segundos adotam, geralmente, percursos estabelecidos relativamente pequenos (dentro de uma mesma cidade ou entre cidades próximas, se comparados aos trajetos dos TRECHEIROS, indeterminados e amplos." (Brognoli, 1997:29)

[20] Bem como para toda a construção da disciplina.

aplica a personagens que um praticam um tipo de trânsito que, se distingue dos trecheiros, uma vez que se imbrica de modo muito peculiar com atividades relacionadas ao modo de vida sedentário. Significa estar emé uma rota entre cidades próximas, seja no plano geográfico ou relacional (Evans-Pritchard, 1940)[21], onde, se tenha acesso àmesmo estabelecido (no caso com um local para dormir, passar períodos de repouso e guardar suas coisas;, seja possível manter um fluxo de trânsitos entre pequenas distâncias (não necessariamente geográficas) por curtos período de tempo, mas em grande constância. Conforme mencionou Tatiana Bacal, minha orientadora, em uma conversa que tivemos, o eixo é esse coisa que está sempre se refazendo, sendo construído e repensado "*não tem necessariamente limite geográfico, pode estar entre São Paulo, Minas, Bahia (...) E se eixo fosse uma metáfora ampliada, que também autorizasse pensar as categorias de arte e rua?*"

Essa ideia de metáfora ampliada expressa muito bem o que estamos pensando quando falamos de eixo. Encontrar-se em um eixo é lidar, pensando o trânsito e o nomadismo, com uma forma de estar no trecho de uma forma distinta da que pensou Brugnoli junto aos trecheiros, uma vez que o eixo modifica-se, expande e se contrai segundo as configurações da rede de relações em que nos inserimos conforme ocupamos a cidade a partir da performance. É também lidar com os mais diversos *trechos* e circuitos (no sentido de Magnani, 2002) que atravessam ou constroem seus pedaços nos semáforos e outros pontos em que o artista se apresenta (em um mesmo local podem coabitar os circuitos de artistas de rua, vendedores ambulantes, guardas de trânsito, dentre outros). Em cada eixo, também se estará inserido no circuito da arte na sinaleira (conforme aponta Becker), que envolve toda a rede de espaços, objetos e pessoas envolvidas na produção desta prática.

Do mesmo modo como essa figura "subverte" a função usual de equipamentos urbanos para construir seu palco simbólico, a *lona inventada*[22] de seu circo, também o faz com as cidades como um todo, enquanto territórios onde usualmente ou se habitam, ou apenas se visitam, onde costuma-se ser nômade ou sedentário. Pessoas como Rayne, eu, e praticamente toda a rede de que se liga à prática de diversas vertentes das artes que se criam na rua (que conhecemos nas estradas, esquinas e sinais da vida, e que estão espalhadas pelo mundo), transitam constantemente como quem está "em casa", por locais onde nunca estiveram antes, e também se estabelecem (em alguns casos por anos) em lugares onde

[21] O autor, em seu estudo sobre a organização política Nuer, menciona o conceito de tempo e espaço geográficos e estruturais/relacionais, por vezes vilas vizinhas podem ser relacionalmente mais distantes que vilas distantes mas amigas.

[22] Esse conceito é de extrema importância aqui. Falarei sobre ele adiante, mas tenhamos em mente sua centralidade neste trabalho quando alguma questão se relacionar com ele.

constroem seus lares mas passam menos tempo do que em trânsito. Estabelecemos-nos para poder planejar e estruturar as próximas viagens, viajamos tanto para poder ter condições de continuar nos locais nos quais desejamos permanecer. Como afirmam, Deleuze e Guattari,

> Para o nômade, a desterritorialização constitui sua relação com a terra, por isso se reterritorializa na própria desterritorialização. A terra se desterritorializa ela mesma, de tal maneira que o nômade encontra nela um território. A terra deixa de ser terra e tende a tornar-se um simples solo ou suporte (Deleuze e Guattari, 1988:386).

Não pretendo de modo algum afirmar que essa característica que ressalto seja uma regra, como já mencionado, são muitas as possibilidades de se vivenciar a condição de artista na rua em um país tão diverso quanto o Brasil (e ainda pensadas as transbordagens territoriais). Porém, especificamente no caso de pessoas que retiram seu sustento monetário através da performance no sinal de trânsito, o que se difere de outras motivações e plataformas, a necessidade de captação de recursos financeiros acaba condicionando seu número à mobilidade. Isso porque, por mais cosmopolita e metropolitano que seja o local onde você se apresenta, conforme já apontei anteriormente, existem condições necessárias para se fazer seu pedaço naquela mancha da cidade, e mesmo em grandes cidades globais, as pessoas costumam transitar comumente por rotas muito similares para trabalhar, ir para casa ou aos locais onde se divertem.

Nesse ponto, o de se tornar parte da paisagem rotineira do local, temos uma situação que acontece com todos espetáculos que dependem que seu público fique impressionado com a apresentação (como o caso das artes circenses): as pessoas se acostumam rápido, e nenhum repertório é infinito. Além dessas condições físicas e estruturais, existem também questões criativas e existenciais no modo de estas pessoas pensarem e conceberem suas artes: *"Viajar de cidade em cidade é uma parte crucial da vida do circo (...). Quase sempre quando os nossos criadores deixam para trás o conforto do lar é que tem as suas ideias mais originais"* (Varekai, 2012:245).[23] Vejamos o trecho seguir, o qual acabo de transcrever e adaptar à linguagem textual[24], uma série de áudios enviados por Rayne a após minha pergunta sobre como pensa a relação do artista com o eixo, e a sua especificamente com Jaú-Piracicaba.

Eu acredito que a arte está sempre se renovando e se transformando, assim como a vida. A arte, inclusive, tem a sua vida própria, suas coisas que nascem, crescem, comem-se umas às outras e morrem. Nós mesmos já não somos os artistas que fomos há 10 minutos

[23] Neste livro, apresenta-se uma série de relatos de pessoas envolvidas no Cirque de Solei.
[24] Adaptação esta revisada por ele.

atrás. Cada vez que se vivencia uma situação de performance, você se transforma e é afetado por ela. A rua, inclusive, também tem isso, é como uma performance com infinitos atravessamentos. Se, como no meu caso, comecei jogando 3 bolinhas, a partir da repetição desses movimentos, passo a transformar a maneira de manipulá-las, passo a ter mais destreza, além de um outro olhar, tanto na questão técnica quanto na artística, além da presença de "palco". Também desenvolvo com essa prática as reflexões e reconsiderações sobre a forma de envolver o público: passo a perceber cada vez mais o que eu faço que as pessoas gostam mais, dão risadas ou ficam impressionadas. A partir dessa relação de afetos com o público é possível descobrir, em algum grau, que truque gera cada reação. E neste processo de vivência você vai aprendendo, aprimorando e transformando-se, técnica e artisticamente. Começa a ter o olhar e a porosidade[25] *necessários para se perceber o público enquanto se apresenta, e pode perceber melhor o que você faz e o que isso gera nele. Aí podemos trabalhar com várias categorias, no malabarismo, por exemplo, tem o truque que será impressionante, o engraçado, o mais básico, e por aí vai. Fazendo esses recortes e reconstruções dá pra ir aprendendo a encaixar esses truques com o que cada público pede.*

Penso que a questão dos trânsitos e nomadismos se insira nesse processo de transformação pessoal, técnica, artística, e também do espaço, que está na base da criação artística e do desenvolvimento dessas sensibilidades que mencionei acima. A primeira vez que se faz malabarismo em um semáforo sempre parece que é a primeira, não só simbolicamente falando, vai além do frio na barriga. Por mais que eu já faça isso há uma década da minha vida, toda vez que chego em um semáforo novo é preciso reconhecer o espaço, o tempo do sinal vermelho, os carros, como é o fluxo de veículos, quais horários têm mais carros, quais tem mais fluxo de dinheiro. Cada cidade, cada lugar da cidade e cada semáforo tem suas particularidades. Existem ruas com quatro faixas, que te permitem ter maior presença de público mas, ao mesmo tempo, são mais agitados e rápidos. Nesse caso então, talvez em uma via menor, com duas faixas e menor fluxo de carros e pessoas, pode ser que lhe dêem mais atenção e consequentemente mais dinheiro. Ainda tem o fluxo de pessoas que trabalha ali; em alguns semáforos pode-se trabalhar sozinho, em outros é preciso dividir com diversos personagens. Tudo isso, e muito mais que isso, influencia na sua permanência naquele local ou busca por outro. Existe também uma questão criativa: quando você se acostuma com o ambiente, quando sua rotina consiste em ir naquele semáforo, chega um momento em que sua cabeça - e isso é algo que acredito ter a ver com todo ser humano que

[25] Que categoria interessante para se pensar os atravessamentos das cotidianidades sobre a performance do artista na rua!

trabalha com a criatividade - deseja uma transformação das experiências, vivências e dos ambientes físicos que ocupamos. Quando se ocupa um mesmo semáforo há um mês, um semestre, um ano na mesma cidade, por mais que você e o espaço se transformem, acaba-se caindo na rotina, e isso influencia na energia que é colocada na performance, assim como na remuneração. Além disso, existe o fator ambíguo de as pessoas já te conhecerem; isso dá uma condição de familiaridade, o que pode ser bom, mas também influenciar de modo que colaborem menos.

É sempre uma faca de dois gumes: quando você é novo no lugar, é considerado uma novidade, ninguém viu seu espetáculo, então te dão uma primeira chance e podem te achar o máximo por ser um desconhecido com uma habilidade nova para mostrar. Isso gera também em mim, enquanto artista, essa sensação de que não estou fazendo coisas repetitivas: estou fazendo para um público diferente e para ele aquilo é novidade, então, isso acaba tendo também algo de novidade para mim, por mais que aqueles truques sejam algo que já faça. Se por um lado existe esta questão, ao mesmo tempo, quando você já está no lugar durante um período mais longo, começa a trabalhar também com a familiaridade, as pessoas passam a ser conhecidas de vista por você. Já reconhece, por exemplo, uma senhorinha que sempre passa, já conversa diretamente com ela, com diversos motoristas, ciclistas e outros caminhantes. Essas pessoas mais familiares permitem (cada uma a seu modo e em seu grau) fazer certas brincadeiras, interações mais próximas e intervenções com maior liberdade. Pode ser que passem a sempre contribuir com você, ou devido ao fato de sempre te ver, em algum dia te dar uma contribuição maior, ou ainda outros tipos não monetários de contribuição. Essa questão de ser familiar também pode ser positiva. Por isso digo que é sempre esta faca de dois gumes: a gente fica entre precisar ser novidade e ser também algo que traz uma familiarização, que já está presente e instalado, para poder ter mais liberdade. A gente fica nessa balança entre a novidade e a liberdade/intimidade.

Isso tudo influencia completamente, tanto no seu espetáculo quanto na forma de ver o mundo, você se vê em trânsitos e inconstâncias, financeira e artisticamente falando. É preciso estar em circulação para que sua arte se mantenha viva, afinal de contas nós somos movimento, o malabarismo, o circo, teatro, dança, tudo isso é movimento. Estamos, ainda que residentes em algum lugar, em constantes migrações e transformações, seja de um semáforo para outro, de uma cidade para outra, entre espetáculos, criações, públicos, tudo isso é predisposto ao movimento, à transformação.



Imagem 09: *Celina Circus em movimento (2021)*[26]

Agora, falando especificamente como foi minha chegada em jaú: estava ali em uma posição totalmente diferente de todas as anteriores. Até então eu era um estudante de teatro e artista de rua, estava me formando e praticando arte de maneira profissional, e quando viajava ficava nessa situação de aprender, trabalhar e habitar integralmente no ambiente da rua. Quando fui pra Jaú, cheguei com a imediata possibilidade de estar agregado em uma escola de circo, lá poderia ter acesso a equipamentos, estrutura, companhia, professores, outros profissionais e um salário, elementos que me possibilitaram enorme crescimento e aprendizado. Dessa forma então, não dependia exclusivamente da rua como minha única fonte de renda, o que permitiu-me também experimentar muito mais no semáforo. Devido ao fato de ter uma estabilidade monetária para pagar as contas, me via em uma posição muito confortável para experimentar ideias extravagantes, e as pessoas, quando passei a fazer isso, acabaram por contribuir e apreciar mais. Isso gera uma sensação de alegria, e essa satisfação de seu trabalho estar fazendo sentido, sendo reconhecido e apreciado por alguém.

[26] Da esquerda pra direita: Sofia; Rayne; Jhon.

Então você acaba colocando mais energia, transformando mais o número e o ambiente, e isso também gera mais energia e interações por parte do público. Outra questão que afetou positivamente minha prática como artista de rua naquela cidade foi o fato de passarem por ali poucas outras pessoas que também estavam ligadas a essa prática, e como eu era uma novidade maior e podia trabalhar em diversos locais sem precisar revezar.

Mas logo veio a pandemia de COVID-19, e houve um momento primeiro de não ir pra rua, o de buscar não estar nesse espaço, resguardar-se em quarentena. Porém, logo nas primeiras semanas também me deparei com a realidade de que essa condição de poder parar de estar nas ruas não me seria nem de longe possível. Aquele lugar ainda era (novamente) meu principal meio de sobrevivência, principalmente quando a escola de circo parou de gerar renda. O primeiro contato com a chegada do vírus mudou completamente a relação que tínhamos com a rua, segui a primeira recomendação de permanecer em casa, tanto pela preocupação com a minha saúde e dos outros quanto porque não era permitido, e nem mesmo gerava renda devido ao baixo fluxo de pessoas e o distanciamento social. Havia um medo de os motoristas abrirem o vidro para alguém que tem contato com muitas pessoas e moedas. Nós também sentimos muito medo de pegar naquele dinheiro que passava nas mãos de qualquer um, temíamos a extrema vulnerabilidade ao vírus.

Nesse período do primeiro ano da pandemia, então, tive de re-descobrir e aprender a existir em todo um novo território. Apesar de estar no mesmo eixo, não tinha a menor noção de como proceder naquelas novas situações de performance, mas durante todo esse período estive acompanhado da necessidade financeira e também política de continuar ocupando a rua, que é esse espaço de discurso (não só verbal), que te possibilita ter voz activa, participativa no mundo. Comecei a refletir bastante sobre as configurações e a potência dos discursos proferidos pelos artistas que estavam em casa ou nas ruas, e dos trabalhadores em geral que poderiam ou não ficar protegidos em casa. Percebi que apesar do medo inicial, as pessoas acabaram voltando a colaborar, talvez devido ao fato de estarem vendo alguém se expor a tamanha fragilidade, acabaram por se compadecer, talvez as coisas tenham voltado ao automatismo conforme o tempo foi passando e a poeira do pânico inicial abaixando. Mas apesar de ter sido todo um novo universo simbólico, monetariamente não foi melhor nem pior.



Imagem 10: Da esquerda para a direita, Rayne e Jhon Hebert[27] em São João del Rei (2020)

Passei dois anos transitando entre Jaú e Piracicaba, e passando pelas cidades entre elas (Barra Bonita, Botucatu, São Manoel, Pederneiras, Rio Claro e Bauru). Conheço muita gente que se estabelece nesses pequenos eixos, e apesar de estarmos num círculo geográfico muito grande, viajando pra muito longe, nunca paramos de estar em circulação. Costumava, por exemplo, trabalhar em Jaú de segunda à quarta ou quinta, e nos finais de semana sempre transitava por essas outras cidades, ali eu era novidade. Percebi que no começo conseguia fazer R$300,00, em média, num final de semana trabalhando naquelas cidades, depois de 6 meses no mesmo trecho conseguia fazer só R$200,00. Se no começo fazia em média R$50,00 pela manhã em Jaú, depois de um ano só fazia R$30,00. Fora isso, tem essa outra questão do reconhecimento do espaço, de perceber a que horas vai ter sombra, carros, que horas você está mais disposto para se apresentar ali, isso tudo é feito experimentando, por tentativa e erro, porque cada lugar é um lugar. Tem semáforos em que tem sombra de manhã mas as pessoas não pagam nesse horário, mas à tarde, no sol, as pessoas contribuem. Isso foi muito característico para mim em Jaú: estava vindo de Minas Gerais, onde pela manhã era o

[27] Jhon Hebert (@circronicas) é um grande amigo meu e de Rayne, natural de Ubá (MG) e residente em São João del Rei (MG). É um artista genial, e também nosso parceiro profissional em diversos projetos.

melhor horário para os motoristas contribuírem, porém na nova cidade, esse era na verdade o pior horário, então comecei a ir à tarde, quando apesar do sol ficar exatamente na direção de meus olhos, os motoristas contribuiam muito mais. Fui então mudando a rotina de trabalho para me adaptar àquela cidade, caso contrário não conseguiria mais pagar minhas contas fazendo aquilo. Agora que estou residindo em Salvador já acontece o contrário, cheguei trabalhando à tarde, porém logo vi que não deu certo. Tenho descoberto que o melhor horário, aqui, é de manhã bem cedo, tanto porque o sol é extremamente forte quanto porque as pessoas estão mais dispostas a pagar nesse período do dia.

Podemos notar nesses parágrafos acima como a ideia de eixo presente na narrativa de Rayne demonstra a volatilidade das diretrizes que o constituem geográfica e simbolicamente. O eixo em que ele se encontra em determinado momento é definido pelas práticas artísticas (e de outras dimensões de sua vida) nas quais está inserido, e pelas condições de desenvolvê-las em determinado local. Se os números do artista no semáforo dependem de certas configurações do espaço urbano, a escolha dos locais por onde se transita, faz pausas ou se estabelece, têm sempre em vista essas condições. Mas além de artista na rua, meu parceiro também fez uma faculdade, deu aula em uma escola de circo, atividades que o condicionavam a estar em determinado local. Os eixos vão mudando então segundo os lugares (não necessariamente geográficos) onde se quer estar, onde se é necessário que se esteja, ou onde melhor pode-se fazer a atividade em que se está engajado no momento.

Tendo compreendido melhor a ideia de eixo, bem como parte da relação de Rayne com as cidades entre Jaú e Piracicaba, é importante compreender algumas características histórico-culturais das duas cidades que são para o artista os pontos de repouso, de partida e chegada desse eixo específico, para que possamos ter alguma dimensão de como esses territórios se constituíram no tempo e no espaço. Tanto Jaú quanto Piracicaba recebem o nome dos rios que atravessam as cidades. A capitania de São Paulo, interessada em terras férteis para o cultivo da cana de açúcar, e pretendendo fazer da região do Vale do Rio Piracicaba um ponto de apoio aos navegantes das embarcações que desciam por ali a caminho da foz com o rio Tietê, fundou em 1767 o povoamento de Piracicaba, reconhecendo as habitações de posseiros que ali se instalaram. A principal atividade econômica da cidade foi sempre o cultivo de cana, se nos tempos imperiais ela destinava-se para a produção açucareira, atualmente é cultivada para produção de insumos para a indústria de combustíveis. O cultivo de cana somado ao fato de a cidade ser o principal pólo metropolitano da região, tornou-a também local com maior presença de pessoas negras, livres e escravizadas. Foi então que, em 1847 o senador Vergueiro, fazendeiro da região,

passou a substituir a mão de obra escravizada pela de trabalhadores assalariados suíços e alemães. Tal prática, intrinsecamente associada a conceções aduaneiras a estes imigrantes, às quais Piracicaba foi pioneira, passa a ser incorporada pelos setores cafeicultores do vale do Paraíba, e entre os séculos XIX e XX seriam nacionalmente adotadas e implementadas como partes cruciais das políticas racistas de embranquecimento da população brasileira, que visavam a ocupação das terras e cargos do Brasil por imigrantes europeus, para que pessoas negras não escravizadas não os adquirissem[28]. Tais fatores também foram determinantes para a emergência das favelas. Atualmente a cidade tem 407 mil habitantes, continua sendo um dos principais pólos metropolitanos e culturais da região. Abriga a Escola Superior de Agricultura "Luiz de Queiroz da Universidade de São Paulo" (ESALQ), dentre outras universidades, possuindo também uma ampla população flutuante. Suas principais atividades econômicas estão relacionadas ao plantio de cana e ao setor fabril.

Quanto a Jaú, suas habitações tiveram início devido à grande presença do peixe de mesmo nome no rio que por ali passava. Os navegantes que desciam rumo ao rio Tietê se dirigiam para pescar nessa região, conhecida como Barra do Juruí. O povoamento tem início em 1853, e torna-se um município em 1889. A terra roxa e extremamente fértil fez com que Jaú se tornasse um dos municípios com o maior centro de produção cafeeira do Brasil e o maior de toda a antiga Zona Paulista, chegando a ser o local com maior índice de exportação de café do mundo (Levorato, 2003:80). Desse modo, a emergência do município está profundamente associada à escravidão e à aristocracia cafeeira, bem como a presença de imigrantes europeus vindos com as politicas de embranquecimento da população. Com a crise do café em 1929 a cidade foi sendo rapidamente abandonada pela aristocracia cafeeira. Atualmente a principal atividade econômica do local, que possui 150 mil habitantes, é o comércio de mercadorias. A antiga *Capital da Terra Roxa* é agora *Capital do Calçado Feminino*.

Jaú e Piracicaba estão há aproximadamente 150 quilômetros de distância, e para se chegar de um local a outro pode-se passar pela região montanhosa da serra de Torrinha, onde existem diversos pequenos municípios de aproximadamente 100 mil habitantes, ou pelos relevos mais planos e metropolitanos da região de São Carlos, com cidades mais distantes umas das outras, cosmopolitas e movimentadas. Se na primeira rota é possível passar por locais pacatos, alto relevo e clima úmido, na segunda, passa-se por cidades movimentadas, na parte baixa do lado mais seco da região serrana. O trajeto mais utilizado por Rayne é o que

[28] Gonzales (1988; 2018); Pasternak et al. (2010); Carvalho (2016); Do Nascimento (1988); dentre outros.

passa pela serra, uma vez que as cidades são menores, mais tranquilas e receptivas, assim como o clima mais ameno.

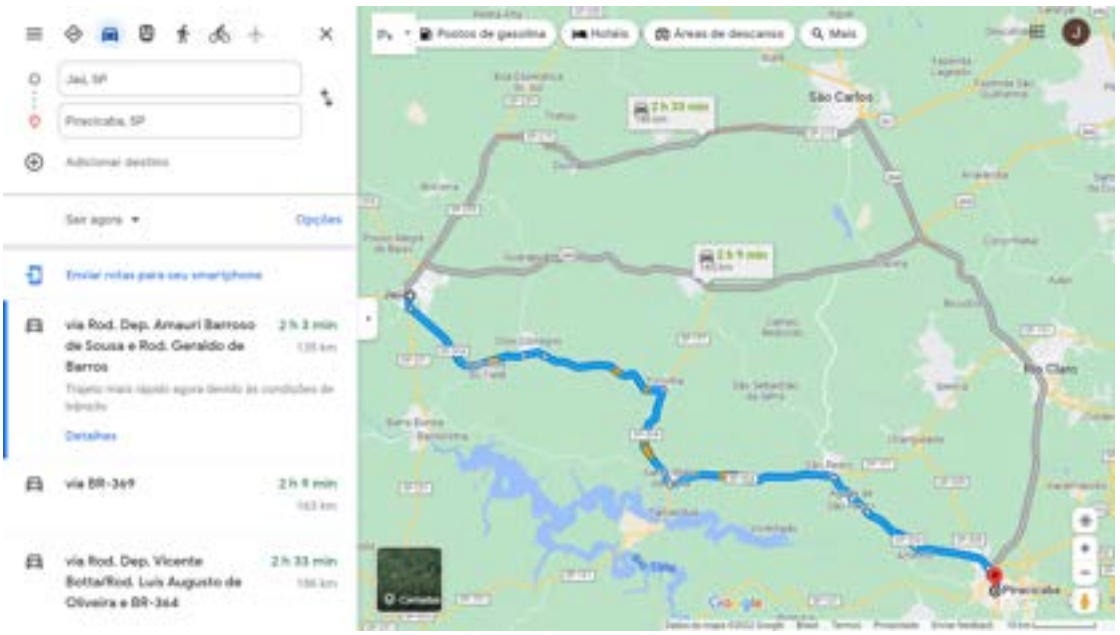


Imagem 11: Trechos do eixo Jaú-Piracicaba[29]

Agora que conhecemos um pouco melhor este eixo, à mim e à Rayne, gostaria de lhe convidar a refazer o exercício imaginativo proposto inicialmente, mas dessa vez pensando em todos os elementos do contexto que acabei de lhe apresentar. Você está, no caso, aguardando o sinal vermelho na encruzilhada entre a Avenida Independência e a Rua Saldanha Marinho, em Piracicaba (SP). É uma manhã de sexta feira, por volta de 10:00, onde reluz sobre o asfalto o sol ameno que apontou em meio ao frio do inverno de julho. Eis que o semáforo da Av. Independência se fecha, liberando o fluxo da R. Saldanha Marinho. Os motoristas em meio ao trânsito que já começa a ficar movimentado, próximo ao horário de almoço de muitos trabalhadores, se deparam com uma figura (sim, a de Rayne!) que entra na faixa de pedestres com claves de malabares nas mãos e grita: "BOM DIA, BOA TARDE, BOA NOITÊÊêê[30]". O sujeito começa a jogar três claves para o alto, realizando diversos padrões de movimento. Algumas pessoas que estão caminhando na rua param para olhar, uns motoristas apreciam, outros não vêem, ou fingem que não vêem, uns não sabem como reagir, ou então esperam impacientes ou incomodados (e você, como estaria reagindo?). Após 15

[29]Calculado pelo Google Maps, disponível em: https://www.google.com.br/maps/dir/Ja%C3%BA,+SP/Piracicaba,+SP/@-22.0663735,-48.2603918,10z/data=!4m14!4m13!1m5!1m1!1s0x94c7580297897717:0x2014cdea99a6a82e!2m2!1d-48.5723053!2d-22.3023754!1m5!1m1!1s0x94c631c14f4c9d3b:0x270ec30013dc341c!2m2!1d-47.6480644!2d-22.7342864!3e0

[30] Escrevo como Rayne pronúncia em sua fala.

segundos, um dos objetos cai. O malabarista então cai junto com a clave, levanta-se apressado e aponta para ela fazendo grunhidos como se estivesse chorando, este momento empresta à apresentação que tinha tom técnico, um ambiente cômico. Passados 50 segundos, ele agradece aos carros curvando o corpo, como fazem os atores quando terminam uma apresentação teatral, em sinal de agradecimento e reverência, retira o seu *chapéu*,[31], diz "MUITO OBRIGADO MINHA GENTÊÊÊê", e passa por entre os carros recolhendo doações enquanto estes dão partida para avançar no sinal que acabara de abrir. Ele tem 50 segundos para guardar as contribuições e se preparar para a próxima performance, pode também, se desejar ou precisar, caso não haja mais ninguém ocupando o espaço, seguir direto para o semáforo da R. Saldanha Marinho, que acabara de fechar. Os motoristas seguem seu fluxo, alguns como se nada tivesse acontecido, outros satisfeitos por terem dado dinheiro. Uma criança no banco de trás de um Fiat Uno fica olhando fixamente para o malabarista até o carro sumir de vista.

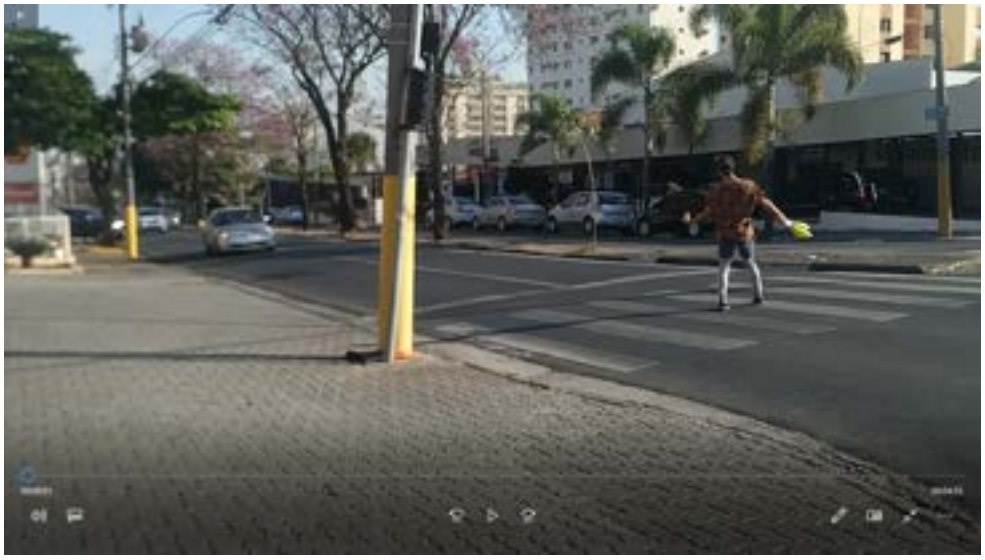


Imagem 12: Rayne na Saldanha Marinho (registro próprio em Piracicaba, julho/2021)

Este número que você acaba de imaginar com aquele público, só aconteceu ali, e nunca mais se repetirá, entretanto sua efemeridade não a torna de forma alguma superficial ou insignificante, ao contrário, a forma como a performance no sinal de trânsito se inicia, desenrola, finaliza e recomeça literalmente a cada minuto, talvez seja a coisa mais intrigante, complexa, e preciosa deste acontecimento. A interpretação destes eventos pode revelar

[31] Chapéu é o objeto que carrega a agência de recolher as contribuições voluntárias à performance do artista de rua. Ele pode ser simbólico, ou seja, a pessoa pode "passar o chapéu", recolhendo doações com as mãos ou com outro objeto, como no caso a que estou me referindo, onde meu colega e primo usava um boné.

diferentes facetas do performer, dos públicos e contextos em que eles ocorrem. Sendo assim, acredito que o empreendimento de uma pesquisa antropológica concomitante a um estudo de processo criativo performático sobre este tema pode resultar em discussões pertinentes aos campos da etnografia urbana, bem como aos estudos da performance. É nesses espaços que estão entre todas essas coisas mas não se restringem a nenhum domínio que queremos transitar. A seguir apresento a figura que denomino artista em situação de rua, quem é ela para o mundo da arte e das ruas, e o que tem para oferecer aos estudos sobre a cidade e sobre a performance.

II

A PERFOMANCE NA CIDADE E A CIDADE NA PERFORMANCE

Episódio II - Link de acesso: https://youtu.be/J9n7833E5p8

2.1 Onde acontece a cidade?:

Jogando meu corpo no mundo, andando por todos os cantos
E pela lei natural dos encontros, eu deixo e recebo um tanto
E passo aos olhos nus, ou vestidos de lunetas
Passado, presente,
Participo sendo o mistério do planeta
(O mistério do planeta, Novos baianos, 1972)

Em quais locais das cidades de Jaú e Piracicaba Rayne se apresenta? E quando escolhe-os em detrimento de outros, por que o faz? A tomada de decisões como estas envolvem, de um lado, questões pessoais, políticas e existenciais da concepção artística de meu parceiro de pesquisa. Entretanto, elas também se configuram por questões outras, relativas à situação ecológica, histórica e cultural daquelas localidades. É sobre esses atravessamentos que os agentes da pessoa, artista, e do espaço público, o perímetro da sinaleira, estão a operar constantemente entre si que falaremos agora.

Primeiramente, gostaria de esclarecer o uso que aqui faço do conceito de circuito. Neste momento trataremos a categoria como pensou Becker em seu texto sobre os *mundos artísticos e tipos sociais* (1977). Ao pensar a arte enquanto um mundo, o autor inclui toda a rede de agentes envolvidos na produção do que se considera um produto ou evento artístico, desse modo, no mundo da música, por exemplo, o show de uma banda em um pub envolveria desde os músicos, o público e seu *backstage*[32], até o trabalhador da fábrica que produziu seu instrumento ou amplificador. O mundo artístico da música também possui os seus circuitos, como o da música de jazz improvisada (campo estudado pelo autor). Assim, o circuito da arte nos semáforos do trecho Jaú-Piracicaba envolve, além de outros atores, toda a rede de artistas, motoristas, trabalhadores transeuntes e habitantes dos locais onde se apresentam.

Outra ressalva conceitual é que nesta seção trato como trecho, e não como eixo, o espaço entre Jaú e Piracicaba. Isto porque neste momento quero contextualizar o cenário da arte no semáforo nesse espaço geográfico que, apesar de ser o eixo em que Rayne se encontrava, pode não constituir o de outros artistas que ali se apresentam. O eixo de Rayne

[32] Pessoas envolvidas diretamente na produção do evento.

pode ser entre Jaú e Piracicaba ou São João del Rei e Tiradentes, agora inclusive atravessa de Minas a Salvador. Pode-se passar por este trecho mesmo que naquele momento se esteja em outro eixo.

Também não me refiro ao trecho como definiu Brognoli, quando pensa a categoria enquanto um " modo de vida nomádico" (Brognoli, 2007:86). Para autor o *trecho* é uma forma que se assume de estar no mundo integralmente em situação de rua, de uma maneira nômade. Do outro lado deste grupo, neste debate, existe outra coletividade denominada de *pardais*, pessoas em situação de rua que costumam permanecer em pontos específicos, tracando suas rotas através de "percursos estabelecidos relativamente pequenos (dentro de uma mesma cidade ou entre cidades próximas)" (Idem 2007:29). Esta concepção "pardal" de trecho que estou utilizando para falar destes locais. Apesar de diversos trecheiros e "eixeiros" passarem pelo trecho Jaú-Piracicaba, suas condições ecológicas e as configurações da gramática cotidiana daquele espaço seguem em um fluxo relativamente estável. A arte em situação de rua, aqui, tem um trecho geográfico que pode ser cartografado e localizado segundo a dinâmica de relações de suas ruas.

Pensando no histórico da vida cultural desse eixo, Simões (2005), em seu estudo realizado a partir de análises de matérias da imprensa local sobre a história do lazer na região de Piracicaba durante a primeira república, aponta que as atrações circenses são historicamente características das atividades de lazer dessa população e eram anunciadas com grande fervor pela imprensa das cidades. Segundo o autor, havia "dois mundos bem definidos e distintos, vivendo na mesma cidade e desfrutando de oportunidades de lazer bem diferentes." (Simões, 2005:10). Fazendeiros, empresários e políticos, frequentavam os espaços nobres do Teatro Santo Estevam, do Clube Republicano e da Universidade Popular de Piracicaba, para contemplarem famosos espetáculos de mágica, acrobacias, música e teatro. Ao mesmo tempo, pessoas negras legalmente recém libertas da escravidão física, trabalhadores das plantações, engenhos e primeiras fábricas, imigrantes pobres, dentre outros personagens da cidade, faziam das ruas e bares seus espaços de lazer e recreação, as "festas populares, o circo, o carnaval e a assistência do futebol tornavam-se momentos de encontro dos pobres, no universo da minguadas possibilidades de acesso ao lúdico" (idem:32).

Devido ao cosmopolitismo internacional e à enorme riqueza de Jaú, nos tempos da primeira república, a cidade passou por um conflituoso processo de gentrificação e reformas urbanas que durariam de 1880 a 1910, instaurando códigos legais de postura que eram "cópias de outros mais antigos aplicados em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro (Oliveira, 2012:29). Em sua análise sobre o impacto da chegada de imigrantes italianos à Jaú

entre 1853 e 1914, o autor afirma que na última década do século XIX a Rua das Flores era o principal centro cultural e comercial da cidade. No centro, próximo ao Rio Jaú, existe também (ainda hoje) o "jardim de cima" e o "jardim de baixo", duas ruas que cercam o mesmo espaço e que históricamente discriminavam as atividades de lazer dos negros (no jardim de baixo) e dos escravagistas (no jardim de cima). Como diz o autor:

> Uma vasculhada em processos de crimes da época e é possível perceber a presença no espaço urbano de um número significativo de prostitutas, pessoas que praticavam pequenos furtos, escravos e ex-escravos, trabalhadores braçais que aceitavam qualquer tipo de serviço e comerciantes a circularem pelo núcleo urbano (Oliveira, 2012:27).

Nos tempos atuais, o fluxo de pessoas e circuitos culturais é muito mais forte em Piracicaba do que em Jaú. A primeira dessas cidades possui uma grande demografia e extensão territorial, e é principal polo metropolitano da região, processo intensificado pelo REUNI, que trouxe estudantes de diversas partes do mundo. Jaú, por sua vez, possui um modo de vida mais interiorano por ter um menor território, bem como menos habitantes e turistas. Pergunto a Sofia, que além de ser natural de Piracicaba, é dançarina, musicista e malabarista (companheira de Rayne e nossa parceira nessa pesquisa), quais seriam os pontos de maior fluxo cultural, e mais procurados por artistas de rua. Ela ressalta que sua fala é enviesada pelo fato de sempre ter residido na zona rural do município, e que assim como em seu bairro, nos muitos locais afastados de uma cidade extensa e culturalmente rica como esta, existem uma série de manchas que fazem parte de diversos circuitos culturais. *"Acontece coisa pra caramba nos bairros que são muito afastados, e a galera vai*", diz ela enquanto conversamos sobre a gramática da cidade.

Mas afirma que, pensando na ocupação da cidade por (e através) de artes na rua, a região central, próxima ao rio e ao antigo engenho, é o principal ponto de afetos performáticos. Nas palavras de minha parceira, enquanto estabelecia uma comparação entre o recorte de Simões (2005) dos espaços que habitavam a vida cultural da cidade na primeira república e o que ocorre atualmente:

A zona do porto, no rio piracicaba, além de ser um atrativo turístico, que congrega muita gente de fora, também é um espaço importante de uso para a galera da cidade. Existem alguns bares, as pessoas podem parar e consumir, mas ao mesmo tempo é tudo aberto, sempre tem música, intervenções de artistas de rua e de gente contratada. É também

onde acontecem festivais, tanto os gratuitos quanto o Festa das Nações[33], por exemplo, que é pago. Recentemente inauguraram também o teatro municipal ao lado do antigo engenho.



Imagem 13: Ocupação cultural pública do antigo engenho Piracicaba (2021)[34]

A rua do porto é uma mescla de diversos recortes, uma grande mistura. Acredito que isso tenha a ver com a agência que tem o espaço do rio também. É onde a galera, inclusive os artistas de rua, costumam "colar" mais. Quem está de passagem acaba conhecendo outros semáforos pela cidade por indicação de alguém, ou para conhecer, mas como a vida cultural se concentra bastante no rio Piracicaba, na parte central, o pessoal que está viajando normalmente costuma chegar por perto da rodoviária e então "descola" algum lugar pra ficar por ali, porque é bem propenso para "manguear"[35] restaurantes. Também tem a pista de skate, com várias encruzilhadas, ali é um núcleozinho de semáforos, e tem o Largo dos Pescadores, que é pulsante de vida.

[33] Evento gastronômico.
[34] Disponível em: https://www.aprovincia.com.br/agenda/eventos/podcast-investiga-influencia-do-rio-piracicaba-na-cultura-local-33272/
[35] Termo utilizado por diversos atores que experimentam a situação de rua como sinônimo de pedir. O mangueio é a arte de convencer o outro a contribuir com você.



Imagem 14: Vista aérea da Festa das Nações 2022. Do lado direito o antigo engenho e Teatro Municipal e do outro lado do rio a Rua do Porto e parte das margens.[36]



Imagem 15: Seresta pública no Largo dos pescadores (2022).

Enquanto assistimos a alguns recortes dos vídeos gravados em um dos dias da viagem, e conversamos por telefone sobre como o artista de rua mapeia e se insere nas paisagens culturais das cidades por onde passa, perguntei a Rayne como pensa a relação dos que se apresentam em semáforos em Piracicaba entre si e com a cidade, bem como suas

[36] Disponível em: https://rapidonoar.com.br/piracicaba-realiza-festa-das-nacoes-em-maio-no-engenho-central/

distinções em relação à Jaú. Ele me diz que *Piracicaba, tendo em vista que é uma cidade do interior, mas ao mesmo tempo de grande porte, tem muitos locais e semáforos onde se pode trabalhar. Muitas vezes os artistas de rua já estão na cidade há um ou dois meses e nem sempre se encontram, só vão se "esbarrar" depois de um tempo, por acaso, o que não acontece em Jaú, que tem 4 ou 5 pontos da cidade onde se consegue trabalhar no semáforo e algumas praças centrais. Lá, a gente* [artistas e outros trabalhadores do semáforo] *costuma dizer que a cidade é um ovo e todo mundo se encontra, ou no jardim de baixo ou no Parque do Rio Jaú. Esse parque, além de ser espaço de atividades culturais, é também um centro de esportes. Possui um campo de futebol, quadras, pista de corrida, equipamentos de musculação, parquinho para as crianças, e tudo isso é aberto ao público. Ali todos se encontram, jovem, velho, rico e pobre.*

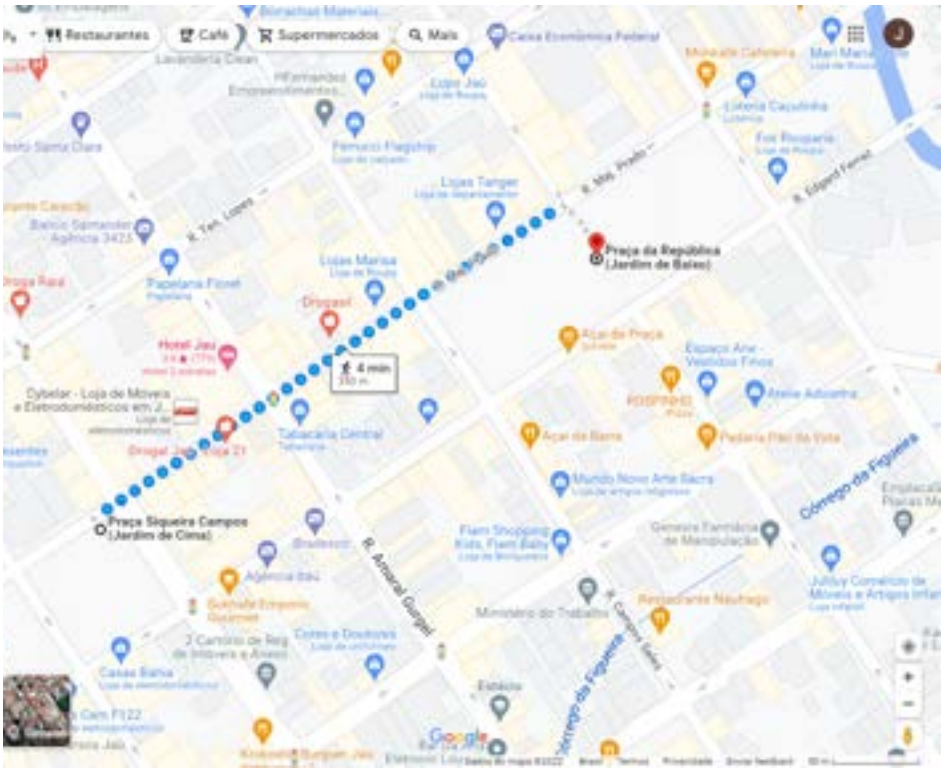


Imagem 16: Rota entre jardins, de baixo e de cima (Jaú)



Imagem 17: Grupo Fuzarca no Jardim de Baixo (Jaú, 2019)[37]



Imagem 18: Dia das crianças no Parque do Rio Jaú (2018)[38]

Em todo lugar que permaneci algum tempo, notei que os artistas sempre vão se encontrar e a partir disso buscam jeitinhos de se reunirem, quase que por necessidade mesmo. Isso garante nossa força de resistência enquanto classe trabalhadora, mesmo que

[37] Disponível em: https://www.jau.sp.gov.br/noticia/7949/apresentacao-do-grupo-fuzarca---12-10---dia-das-criancas---jardim-de-baixo

[38] Disponível em: https://www.jau.sp.gov.br/noticia/1620/dia-das-criancas-no-parque-do-rio-jau---sesi-sp-cidadania---fotos

tenhamos nossas particularidades e individualidades. Em Piracicaba, é na Rua do Porto onde esses artistas se encontram, treinam e se divertem juntos e trocam informações sobre a arte de rua na cidade. É muito turístico, beira o rio e, logo na frente, na outra margem, tem o antigo engenho de cana, que hoje é um espaço cultural onde tem teatro e salas de exposições e onde ocorrem vários dos principais eventos e festivais de circo, teatro, cinema, shows de música e muitos outros eventos. Bem próximo tem uma pista de skate onde a galera costuma se encontrar para treinar e existem pessoas que são residentes na cidade, que movimentam a cultura do circo em Piracicaba. Tem escolas de circo e um dos agentes culturais dessa prática ali é o Romer, um malabarista reconhecido por toda a galera circense (principalmente do Sudeste no eixo rio São Paulo).



Imagem 19: No pedaço do Skate



Imagem 20: Rayne faz parkour na pista



Imagem 21: Conversa mediada pelo esporte na rua e intervenções artísticas nos muros

Sobre sua menção a respeito das formas de associação entre praticantes de arte na rua, Piracicaba possui uma interessante forma de integração desses artistas: o grupo de *whatsapp* chamado Pira Jugglers, criado em 2020, no início da pandemia, por Romer, personagem citado por Rayne, para agregar o *circuito* de malabaristas que se apresentam no sinal de trânsito na cidade. Acompanho este grupo desde junho de 2021 e atualmente possui 72 membros. Além de trocarem informações sobre acontecimentos relevantes à arte na rua em toda a região, os membros combinam de treinarem juntos; compram e vendem instrumentos malabarísticos, além de compartilharem suas experiências no semáforo, cada um do ponto de vista de seus respectivos eixos. Obviamente esta plataforma de agenciamento de coletividades não concentra toda a pessoas envolvidas na arte no semáforo naquela cidade, mas é um bom exemplo da constituição dos atores coletâneos (Feld, 2020:4) que mencionamos anteriormente, ou seja, pessoas que se associam, ainda que não constituam necessariamente uma unidade coesa, a partir de mediações e agenciamentos operados por práticas, objetos e/ou locais que compartilham. Assim, o Pira Jugglers não é um coletivo de malabaristas de Piracicaba, existem pessoas ligadas às mais diversas artes e instaladas nos mais diversos locais, mas estão agenciadas por essa experiência coletiva que o grupo, bem como a sinaleira, proporciona.

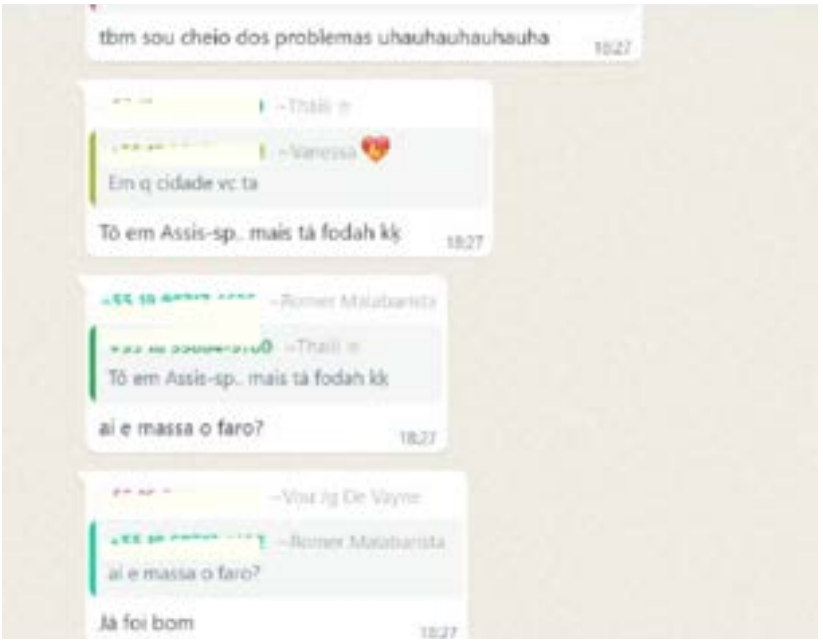


Imagem 22: Conversa sobre situação dos semáforos em cidades próximas à Piracicaba (10/21:1)



Imagem 23: Conversa sobre situação dos semáforos em cidades próximas à Piracicaba (10/21:.2)

Esse trecho da conversa nos mostra como é comum entre artistas que se apresentam no semáforo trocarem informações sobre as diferentes cidades por onde transitam, e em como essas informações são importantes na (re)formulação dos eixos nos quais nos instalamos. Também aponta para como é comum transitar entre trechos e eixos que perpassam diferentes municípios, no ofício de artista na rua. Romer, por exemplo, que planejava ir para Rio Claro,

ao ouvir de Thai que a situação naquela cidade não estava favorável para malabaristas, menciona que irá procurar "outro canto".

Tenho tomado notas etnográficas das vivências que os membros do grupo compartilham. Este tem sido um ciberespaço importante para perceber como se dá a interação entre os membros do circuito de arte no semáforo em toda a região de Piracicaba. Mesmo à distância posso perceber elementos dos *trajetos* e *manchas* ocupadas por essas pessoas; do entrecruzamento e planejamento de seus *eixos*; bem como das mais diversas situações de performance, com mediações, agenciamentos, e afetos característicos daquela região. O *Pira Jugglers*, enquanto local onde sou conhecido como artista de rua e pesquisador, onde posso observar e me colocar perante as questões, tem sido uma ferramenta para exercitar a *intersubjetividade* e a *intervocalidade* em um espaço de *polifonia de vozes* (Feld, 2020:5). Me permite ler, escutar e ouvir histórias que se relacionam com as que estou contando junto a Rayne, além de ouvir o que eles pensam sobre o que estamos a contar sobre os lugares que eles ocupam. Conforme aponta Feld, quando comentou como lidou com o material que compõe seu texto *Dialogic Editing* (1987), no qual fala de como os Kaluli leram (seja em escritas e conversas) e interpretaram o material de seu trabalho escrito sobre eles:

> Logo se colocou a questão de como textualizar esse tipo de conversa, que sobrepunha escuta e sounding. E isso me levou diretamente a Bakhtin: tratava-se de voz, polifonia e dialogismo. Assim, em vez de textualizar essa conversa em uma escrita analítica, decidi localizar essas camadas de escutas de histórias de escuta por meio de narrativas. Imediatamente eu pensei: "Está bem, intersubjetividade é intervocalidade; esse é o modo pelo qual darei forma textual à questão" (Idem, 2020:3).

Tenhamos ressaltada então, a grande importância das vozes desses malabaristas, que analisaram e concordaram (fui consultando membros do grupo a respeito do que escrevia sobre cada um dos lugares narrados) com os dados que apresentaremos. Agora, baseado nas histórias que ouvi (e li) dos integrantes do grupo, observemos os locais que costumam ser "palco" do circuito da arte em semáforos em Piracicaba.

2.2 Os pedaços de Rayne no circuito de semáforos em Piracicaba:

Quando pedi que me desse um panorama breve de onde circulavam os artistas de rua em Piracicaba, Rayne disse que: *próximo da pista de skate tem várias sinaleiras onde a galera costuma trabalhar. O termômetro dos melhores locais geralmente são os próprios*

vendedores ambulantes, que ao mesmo tempo em que são de certa forma uma "concorrência", são também os que conhecem os melhores pontos. Ainda existem pessoas que preferem desbravar outros cantos menos ocupados, experimentar estratégias novas. Eu, particularmente, gosto de descobrir lugares irreverentes para se trabalhar com a arte de rua. Vou para os bairros com semáforos menores onde geralmente ninguém fica trabalhando e até mesmo outros malabaristas desprezam. É nesses semáforos inusitados que rolam as melhores surpresas, como, por exemplo, as notas altas[39] (risos). Mas em termos gerais, a Avenida Independência, em outros pontos também, mas onde cruza com a Saldanha marinho; a rotatória em frente a ESALQ; e também a Avenida Cássio P. Padovani, em frente ao Maxxi Atacado, acho que são os principais semáforos que eu experimentei naquela cidade.

2.2.1 Na rótula do Skatepark, mediados pela performance:

No passo a passo eu chego lá, minha vida é muito louca
Eu não dou atenção pro que sai da sua boca
Eu vou tocando em frente porque o bonde aqui não para
Skate, rock'n'roll, hip hop é a minha cara
Eu sou como o som, já falei pra todo mundo
(Charlie Brown Jr. 2005)

Em cada cruzamento desta avenida existe uma série de sinais de trânsito como os que vemos acima. Vendedores ambulantes, limpadores de parabrisas, pedintes e artistas disputam a atenção dos motoristas que passam pelo local. Este é o lugar da cidade com mais opções de pontos para se apresentar, e talvez o mais movimentado devido ao fato de ser próximo à pista de skate e à Rua do Porto. A ausência de estabelecimentos comerciais ao redor faz com que para os motoristas ali seja um *pórtico*, que segundo Magnani (2002) são como zonas cinzas da cidade, por onde só se passa, "lugares que já não pertencem à mancha de cá, mas ainda não se situam na de lá; escapam aos sistemas de classificação de uma e outra" (Magnani, 2006, p.23). Já para trabalhadores do semáforo e pessoas em situação de rua, o local é uma *mancha*[40] repleta de possibilidades para trabalhar (no sinal); manguear (nos bares do largo dos pescadores); pausar, dormir, e descansar às margens do rio; bem como encontrar outras pessoas ligadas ao seu *circuito*[41] para estabelecerem o seu *pedaço*[42].

[39] Referindo-se às grandes contribuições recebidas em apenas uma rodada. Quando se está acostumado a ganhar moedas e de repente se ganha 100 de uma vez é uma das melhores surpresas que se poderia ter.
[40] Espaço físico que abriga diferentes pedaços.
[41] Espaço simbólico que une diferentes pontos geográficos a partir de uma atividade compartilhada. O circuito do malabares, ou do futebol por exemplo.
[42] Local onde pessoas ligadas às mesmas práticas se encontram para realizar atividades compartilhadas.



Imagem 24: Vista aérea do circuito de encruzilhadas próximas à pista de skate da Rua do Porto (rótula em amarelo)[43]



Imagem 25: Uma das encruzilhadas da rotatória na Av. Paulo de Moraes.[44]

Essa rede de semáforos é ocupada em todos os horários do dia, porém os artistas costumam utilizá-la entre o final da tarde e o começo da noite. Ao decidir se apresentar ali,

[43] Disponível em: https://www.google.com/maps/place/Rua+do+Porto+Skatepark/@-22.7276475,-47.6663679,166m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x94c6313fb6c65a05:0x9d9216983dbb63d2!8m2!3d-22.7269576!4d-47.6666968

[44] Disponível em: https://www.google.com/maps/place/Rua+do+Porto+Skatepark/@-22.7276475,-47.6663679,166m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x94c6313fb6c65a05:0x9d9216983dbb63d2!8m2!3d-22.7269576!4d-47.6666968

Raye já modulou sua performance sabendo que teria de lidar com a insegurança dos motoristas de estarem transitando por um *pórtico* onde (por não terem relações estabelecidas nem reconhecerem a paisagem como familiar) sentem-se inseguras. Também sabia que muito provavelmente precisaria revezar ou dividir as rodadas do sinal vermelho. Vendedores ambulantes normalmente ocupam os semáforos durante a manhã e à tarde, e pessoas em situação de rua em todos os períodos do dia e da noite.



Imagem 26: Malabarista e dois vendedores de balas revezam a ocupação do cruzamento

Como Rayne mesmo apontou alguns parágrafos acima, "os vendedores ambulantes são sempre o termômetro", esse ato de ocupar um sinal com mais de uma atividade ao mesmo tempo, ou preferir ir onde já tem alguém ressignificando o uso do espaço faz parte das artimanhas de (re)invenção da sinaleira. Em uma das noites de gravação onde passamos algum tempo neste local,[45] aproximadamente 40 minutos depois de nós, chegou Thiago. O malabarista, que joga claves pegando fogo, reside em Piracicaba - e que Rayne diz ser costumeiro encontrarem-se e conversarem pelas *manchas* da cidade - chegou, e, mesmo com outros sinais livres, decidiu ir primeiro ao que nós estávamos ocupando. Cumprimentou-nos, perguntou a meu primo como estava a *"situação do faro*" e, antes de ir para outras, pediu para revezar as rodadas conosco. Permaneceu ali por pouco mais de 10 minutos, e logo optou por ir às faixas cujos veículos vinham de outra direção. Perguntei-lhe porque preferiu iniciar revezando do que ir a outro farol vazio já de início. Ele me respondeu que já conhecia Rayne

[45] Por volta das 20:00 horas, havia ali alguns pedintes e vendedores ambulantes, mas até então nenhum outro artista. Muitos daqueles semáforos estavam vazios.

e sabia que muito provavelmente (e comprovo que isso aconteceu, como costumeiramente) já havia se apresentado em mais de um semáforo daquela mancha antes de escolher aquele em específico. Disse que se tinha feito tal escolha, foi por alguma razão conveniente. Também mencionou que tendo em vista o fato de que naquele trecho poderia aparecer "*qualquer tipo de gente para dividir o faro*" , preferia fazê-lo com alguém minimamente conhecido e que também praticasse arte ao invés de pedir dinheiro ou vender mercadorias. Além disso relatou também ter ficado "*curioso*" com a minha figura rondando meu parceiro cheio de apetrechos diferentes dos de malabares daquele jeito "*esquisito*"[46].



Imagem 27: Minha sombra acompanhando Rayne (no monociclo) em uma bicicleta

Thiago, que é uma pessoa sobre a qual não sabemos nada além de suas características físicas e do fato de que manipula (com grande destreza) claves pegando fogo, faz parte do mesmo circuito do malabarismo que Rayne. Quando chega em uma encruzilhada com suas claves na mão, põe-as em chamas, e começa a jogá-las para o alto. A forma como as pessoas o reconhecem e distinguem-no dos outros agentes da paisagem urbana, e também a maneira como se relacionam com ele a partir dessa primeira impressão, se parece muito com o que acontece comigo, com meu parceiro de pesquisa e com muitos outros artistas na rua. Também são muito similares a postura e a sensibilidade que se tem aos elementos daquela paisagem,

[46] Para captar ângulos diferentes, eu fazia todo tipo de estripulia corporal. Girava ao redor de meu primo abaixando e levantando; corrria entre os carros com o "pau de selfie". Era parte da performance.

uma vez que ambos estão fazendo dali seu *pedaço*, bem como modulando suas performances pela mesma razão: apresentar-se para os motoristas e *passar o chapéu*.



Imagem 28: Thiago no Semáforo (recorte do episódio 1 do material audiovisual constituinte desta dissertação)

É por identificar-se e ser identificado com Rayne, que Thiago, mesmo sem saber quase nada sobre ele, confia nas informações que lhe fornece e no ponto que escolheu para performar. A forma ecológica de produzirem sua vida no mesmo ambiente, através de práticas semelhantes, os associa, quer queiram ou não, seja pela atividade que praticam, pelos trajetos que percorrem na cidade ou pelos elementos identitários que compartilham.

Noto, em poucos momentos assistindo as sequências de performances, que os modos de agenciamento do corpo e as formas de construção dos discursos de ambos os artistas são muito parecidos. A saudação que Rayne têm maior costume de fazer: acenando com a mão como quem dá um “tchauzinho” (em suas palavras), e gritando “Bom dia, boa tarde boa noitê”, segue procedimentos muito similares à de Thiago, que entra em cena com as claves apagadas, e segurando-as no lado oposto ao que os carros estão, tentando "disfarçar-se" de outro transeunte da faixa. Logo depois às acende, levanta-as em chamas com uma mão e, com a outra, aponta para o fogo, fazendo cara de espanto e exclamando “ÓH!”. Ele então inicia seu número, jogando as três claves para o alto e alternando truques de malabarismo. Já Rayne, abre os braços com duas claves em uma mão e uma na outra. Meu primo então, arremessa uma delas por trás da cabeça e lança a que ficou só, com bastante força para o alto, depois inicia sua série de truques.

Quando deixam cair as claves (o que é comum no malabarismo) também possuem seus características de como reagir a situação. Rayne, quando os objetos caem próximos quase sempre dá um grito, flexiona os joelhos, olha para o(s) objeto(s) e a plateia balançando freneticamente as mãos (com quem acaba de segurar um tabuleiro de bolo quente), e depois recolhe o que caiu demonstrando exageradamente que está envergonhado. Quando as claves voam cada uma para um lado, meu primo (após seu grito característico) costuma correr em círculos rapidamente enquando recolhe-as. Já Tiago, percebi que costumava colocar uma das mãos nos olhos, fazendo este movimento de forma bem exacerbada, como quem não quer nem ver o que acaba de acontecer.

Existe, além disso, uma série de categorias compartilhadas entre os praticantes do malabarismo. Eles normalmente remetem a coisas que possam descrever os movimentos executados pelos objetos, como: *cascata; cascata invertida; mills mess;* e outros. Também existem diversas categorias relacionadas a esta prática na sinaleira, como por exemplo: *faro*[47] (para se referir ao farol); *figurino* (as vestimentas e acessórios); *mangueio* (a arte de arrecadar contribuições); *chapéu* (objeto que recolhe a arrecadação); *eixo* (áreas físicas e simbólicas de de atuação naquele momento); trecho (caminhos com destino planejado); além de muitas outras.

A performance no sinal de trânsito é a forma analítica, metodológica, identitária e profissional de ambos existirem e entenderem Piracicaba. Isso ressoa no tom da síntese que faz Schechner (1985) do que propuseram os autores da *virada performática*:[48] uma abordagem multidimensional da performance, como algo que não necessariamente se resume ao campo das artes, mas constitui uma forma de construção, compreensão, e agência na vida (Schechner, 1985: .p. 69).

Quando Thiago decide se apresentar no mesmo ponto, além de já ter seus próprios mecanismos de mapeamento (como escolher o trecho ou perguntar a outro malabarista "como está a situação do faro"), sabe que Rayne teve seus parâmetros para fazer aquela escolha, além de confiar e identificar-se com eles.

[47] Para referir-se ao farol.
[48] Ver capítulo 1.



Imagem 29: Rayne observa as condições dos semáforos de um ponto

Notemos o comportamento de meu parceiro Rayne ao chegar naquela *mancha*, eu teria feito movimentos parecidos, e imagino que Thiago (ou outro artista em situação de rua) também. Ele observou primeiramente onde havia maior fluxo de veículos, era em um dos cruzamentos da Avenida principal com a Rua Jaime Pereira. Porém, ali haviam muitos pedintes e vendedores, o que aumenta a concorrência para receber contribuições dos motoristas. Optou por um trecho da rotatória onde havia um bom fluxo de carros, mas uma árvore havia crescido muito e tampado parte da luz do poste, o que dificultava a iluminação.[49] Meu primo foi então para o lado oposto da rótula, no cruzamento da rua Antônio C. Barbosa com a Av. Dr. Paulo de Moraes (principal). Naquele ponto, apesar do menor fluxo de veículos, não havia pedintes ou vendedores e a luz do poste iluminava diretamente a faixa de pedestres. As claves flamejantes de Thiago permitiam que ele se destacasse no ponto onde a árvore tampava a luz do poste, por isso, após captar um panorama e experimentar o local escolhido pelo meu parceiro, adequou-se ao sinal que melhor poderia favorecer as condições de sua performance. Passemos agora para outra mancha que faz parte do circuito de Rayne, o cruzamento da Av. Independência com a Rua Saldanha Marinho e vejamos como o artista de rua se insere nesse local.

[49] Este foi inclusive o semáforo escolhido por Thiago depois que a baixa luz do poste ressaltou a luminosidade de suas claves flamejantes.

2.2.2 Na Saldanha Marinho com a Independência. Construindo familiaridades:

Outrora fui bom goleiro, hoje sou equilibrista
De dia sou cozinheiro, à noite sou massagista
Sou galo no meu terreiro, nos outros abaixo a crista
Me calo feito mineiro, no mais, vida de artista.
(Itamar Assumpção, 1998)



Imagem 30: Vista aérea dos pontos entre a Saldanha Marinho e a Independência.[50]



Imagem 31: Aproximando-se da encruzilhada entre a Saldanha Marinho e Independência.[51]

[50] Disponível em:
https://www.google.com/maps/@-22.7242857,-47.6333629,184m/data=!3m1!1e3
[51] dispoível em:

Além dos 5 pontos de semáforos que podemos observar nesta foto (um para cada mão e contramão da Saldanha Marinho e a Independência e outro que liga uma à outra), seguindo na direção em que a câmera está virada, temos mais várias encruzilhadas à cada aproximadamente 150 metros, em muitas nota-se pessoas reinventando a faixa de pedestres. Esse cruzamento específico é o mais ocupado por Rayne na cidade. Fica há poucas quadras da casa de Sofia; na saída de um Mcdonald's, de uma farmácia e de um posto de gasolina (dois tipos de estabelecimento em que os clientes costumam sair com dinheiro trocado nos bolsos); e os carros que chegam pela rodovia SP-373 costumam entrar por ali para se direcionarem à região central. Além disso, também fica localizado próximo ao Estádio de futebol, importante agente cultural da cidade. Essas características tornam tal *trecho*, e, especificamente esta *mancha*, um local ocupado por todo tipo de trabalhadores, motoristas e transeuntes.

Pessoas entram e saem a pé e em todo tipo de veículos constantemente, para comprarem suas drogas, lanches, abastecerem seus carros ou passearem pelas ruas. Vão e vêm do trabalho para suas casas, das casas para os bares, restaurantes, academias e outros estabelecimentos. Outdoors, anúncios luminosos, pichações, panfletos de propagandas e outros objetos estão a estimular constantemente nossa imaginação, bem como nossos sentidos e desejos. Esta mancha é o principal pedaço de meu parceiro em Piracicaba, tamanho é o tempo que ele e Sofia passam se apresentando ali (e que eu passei acompanhando sua rotina de trabalho), que em uma busca no *Google Maps*, nas imagens que aparecem do local, é possível ver ambos em situação de performance, além de mim, captando (e inserido no número) registros com um tripé acoplado ao smartphone.

Rayne diz que se sente confortável nesta encruzilhada para utilizar métodos mais experimentais ao se apresentar para os automóveis. Conhece e é reconhecido por todos que trabalham e transitam costumeiramente pela região como palhaço e malabarista, e quando chega em seu *picadeiro imaginário*, sua *lona inventada* já está erguida, ele pode pensar um enquadramento prévio relativamente consistente de quem será seu público e como reagirá a seus movimentos. Se para os artistas de rua e trabalhadores do semáforo esta *mancha* é repleta de vida e cheia de *pedaços* para se ocupar, para os demais usuários da cidade trata-se de um trecho de passagem da rodovia à região central, e de um ponto de concentração de

---

https://www.google.com/maps/@-22.724097,-47.6332746,3a,75y,76.9h,90t/data=!3m7!1e1!3m5!1scDs5L1_IW2amGq4WlPjUvg!2e0!6shttps:%2F%2Fstreetviewpixels-pa.googleapis.com%2Fv1%2Fthumbnail%3Fpanoid%3DcDs5L1_IW2amGq4WlPjUvg%26cb_client%3Dmaps_sv.tactile.gps%26w%3D203%26h%3D100%26yaw%3D75.83555%26pitch%3D0%26thumbfov%3D100!7i16384!8i8192

estabelecimentos comerciais onde é possível comprar o necessário e ir embora rapidamente. Além de estabelecimentos de fast-food, não existem outros locais de permanência.

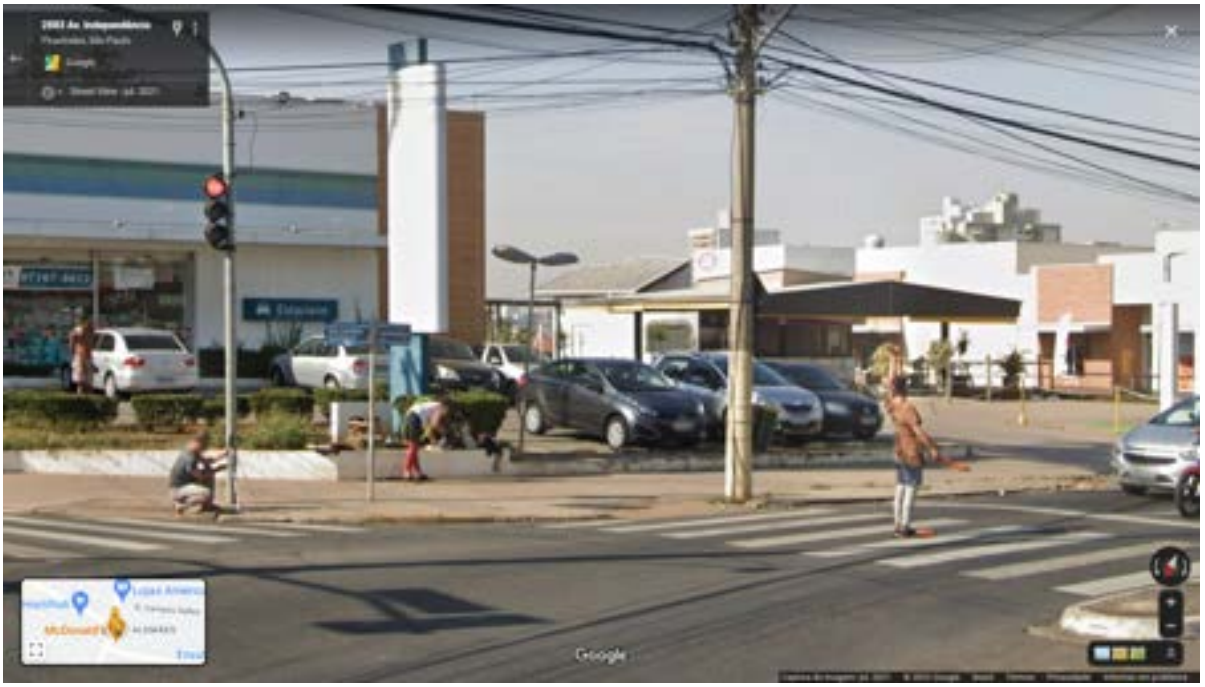


Imagem 32: Da esquerda para a direita: Eu (no tripé); Sofia (no bambolê); e Rayne (no sinal).



Imagem 33: Close da performance.[52]

[52] Ambas disponíveis em (02/04/2022): https://www.google.com/maps/@-22.7242354,-47.6332886,3a,75y,152.3h,90.89t/data=!3m6!1e1!3m4!1s32xjx4Ic-CWj6EDOTHZUAA!2e0!7i16384!8i8192

Esse constante trânsito de motoristas e transeuntes (público) favorece a emergência de configurações de performance irreverentes, é um local que é, ao mesmo tempo, apenas uma passagem (como os motoristas), espaço de permanência (trabalhadores do semáforo e entornos), e ainda todo o gradiente entre isso.[53] Pode-se experimentar as reações que seus movimentos na sinaleira causam em diversos tipos de público diferentes. No capítulo sobre a edição dialógica dos dados multimídia resultantes do trabalho de campo desta pesquisa, irei narrar uma situação característica deste ponto da cidade, onde Rayne, um vendedor de balas, e Nicolas, um outro malabarista, negociam a utilização do local. Este trecho é ocupado por todos os tipos de pessoas que subvertem a utilização usual do sinal de trânsito, do raiar do sol até o horário em que os estabelecimentos fecham (por volta das 00:00 horas).

Outra mancha ocupada por artistas na rua em Piracicaba, próxima à mencionada anteriormente, é a rotatória em frente a ESALQ. Por se localizar ao lado da universidade, trata-se de um trajeto repleto de praças, bares, restaurantes e casas noturnas, mas ao mesmo tempo, o circuito de faróis, que fica ao redor dos muros e grades que circundam a ESALQ, para os motoristas, representam pequenos *pórticos* de passagem entre o campus e os espaços de práticas culturais diversas. Mas para os que reinventam a sinaleira, estes são *pedaços* cheios de possibilidades, onde é possível fazer apresentações para motoristas que estão indo ou vindo da universidade, ou em direção aos estabelecimentos que circundam o local. Este núcleo é ocupado principalmente por artistas de rua e pedintes que se instalam nos jardins ao redor. Os vendedores ambulantes preferem o cruzamento com a Saldanha Marinho. O principal horário de atividades é próximo ao meio-dia e no final da tarde. Em outros períodos os usuários dos espaços acadêmicos e de lazer estão ou nas salas de aula, escritórios, ou nas mesas de bares. É um local apontado pelos membros do Pira Jugglers como excelente para se *manguear* comida nos restaurantes e receber contribuições altas e inusitadas.

[53] Como, por exemplo, na fila do fast food, de onde pode-se observar a performance no semáforo por mais rodadas do que os motoristas que aguardam, mas também não se tem a mesma dimensão de quem trabalha na farmácia em frente e acompanha o movimento daquele lugar diariamente



Imagem 34: Núcleos de semáforos próximos à ESALQ (nos dois espaços entre as faixas amarelas)[54]



Imagem 35: Vista aproximada dos semáforos na rótula em amarelo ao lado do círculo em verde do mapa anterior.

[54] Disponível em: https://www.google.com/maps/dir/Saldanha+Marinho+Empreendimento+Imobilia+-+Vila+Boyes,+Piracicaba+-+SP/Universidade+de+S%C3%A3o+Paulo+-+Escola+Superior+de+Agricultura+%22Luiz+de+Queiroz%22+-+Av.+P%C3%A1dua+Dias,+11+-+Agronomia,+Piracicaba+-+SP,+13418-900/@-22.7121002,-47.6378054,16.03z/data=!4m14!4m13!1m5!1m1!1s0x94c631bacabae1df:0xf0df297e49b76f59!2m2!1d-47.6353346!2d-22.7229599!1m5!1m1!1s0x94c631849fad21fd:0x67cde41d78cdf14a!2m2!1d-47.6328752!2d-22.7103575!3e2?hl=pt-BR

2.2.4 A rótula do atacadista, e a situação de rua:

Sigo sem rumo sem rota, deixo o momento levar
Entre urbanóides insanos
Eu elevo meu ser
À rua é nóis e nunca vai deixar de ser
Não busco brilho, eu deixo a Lua brilhar
(Emicida, 2009)

A outra mancha que faz parte dos principais pontos do trecho percorrido por Rayne através da prática de malabares nos semáforos de Piracicaba é o ponto em frente ao Maxxi Atacado da Av. Cássio P. Padovani. Esta é uma das descobertas de "lugares inusitados" que recebiam pouca atenção de outros artistas de rua, anteriormente referenciados por ele.

Dica às margens de um ponto pouco movimentado do bairro Independência, no ribeirão Piracicamirim, próximo à Av. Independência (mencionada anteriormente), onde é muito mais comum ver alguém ocupando e reinventando as faixas de pedestre. Muitas pessoas em situação de rua se instalam em *pedaços* das margens do rio, e costumam pedir contribuições aos motoristas da rede de sinais de trânsito que ali existe, bem como dos clientes do hipermercado atacadista.

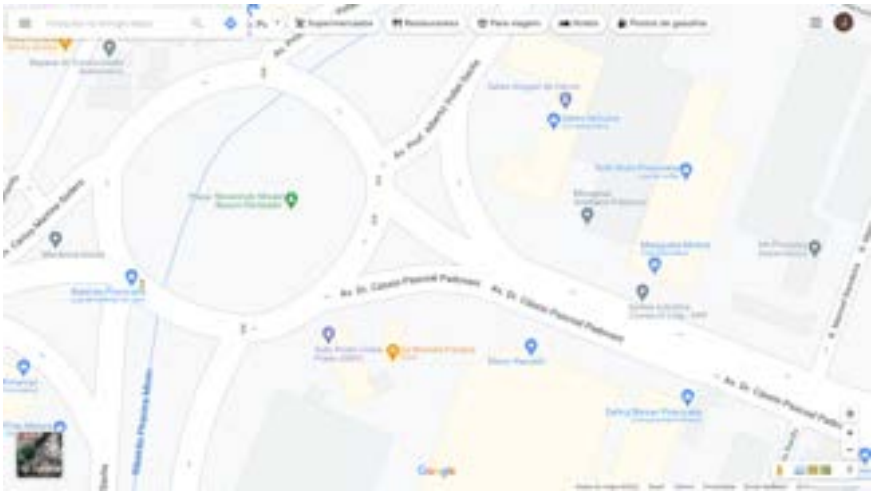


Imagem 36: Mapa do núcleo de semáforos (destacado pelos símbolos dispostos ao redor da rotatória) próximos ao Maxxi atacadista[55]

[55] Disponível em: https://www.google.com/maps/@-22.7253114,-47.6262575,19z

A figura de um artista vestido com um figurino, e exibindo habilidades malabaristicas em um local onde costumeiramente só há pedintes e instalações de pessoas em situação de rua, soma-se ao sentimento de amplitude e "vazio" que sugere a configuração da paisagem urbana do perímetro. Não há locais de permanência, somente grandes ruas e edificações. Quase não se nota transeuntes. Existem muitos estabelecimentos comerciais com muros altos e monotônicos (quase todos sem vitrines) e pode-se ver, do lado de quem vem beirando as margens do ribeirão, toda a extensão da Av. Prof. Alberto, e quando se vem da Av. Dr. Cássio P. Padovani, também toda a sua extensão, até a vista se perder no horizonte. Os motoristas não tem muitos locais onde "repousarem" os olhos na paisagem e quando param no semáforo, notam as instalações de pessoas em situação de rua, os outros carros e quem estiver ocupando o sinal.

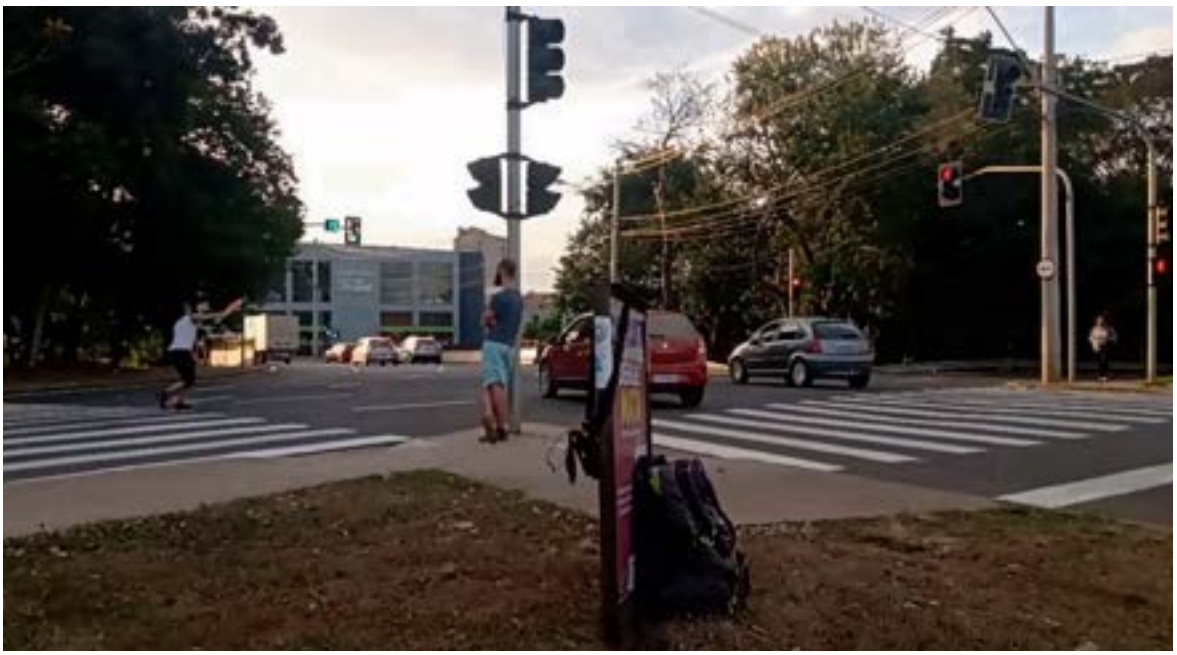


Imagem 37: Rayne (esquerda) e eu em vista aproximada do cruzamento em frente ao Maxxi atacadista (06/2021)[56]

Às margens do ribeirão (altamente poluído) vê-se a vegetação se entrelaçando às instalações de pessoas em situação de rua. Sofás, barracas, fogueiras e cobertores constituem os espaços "residenciais" destas pessoas que, do mesmo modo como Rayne precisa fazer com a faixa de pedestres por um minuto (e quando quer/precisa), necessitam diariamente, à cada instante, reinventar, subverter e transformar o sentido "usual" do espaço público. Assim como o artista chega com seu figurino, estripulias corporais e instrumentos (malabarísticos,

[56] Disponíveis no primeiro episódio da minissérie que compõe esta dissertação.

musicais e outros), e monta sua lona inventada no meio da rua, fazendo dali por um momento seu circo, a pessoa em situação de rua chega com seu sofá, arma uma barraca improvisada com uma lona furada apoiada por paus que encontrou às margens do ribeirão, faz uma fogueira e convida os amigos para jantar em sua residência inventada.



Imagem 38: Equilibrando e jogando claves.

A primeira coisa que fiz quando deixei as coisas na casa de Sofia foi me perder de propósito. Inspirado pelas andanças de João do Rio (2011) que de forma brilhante captou a *Alma Encantadora das Ruas* da cidade do Rio de Janeiro na primeira década do século XX, bem como pelas flaneiragens[57] de Benjamim, captando o frenesi das ruas de Paris na segunda década, saí para deambular pelas ruas do bairro Independência. Deixei-me afetar ao máximo pelo movimento da cidade, tentei captar sua "l*evada*"[58]*,* o ritmo em que as coisas aconteciam, Reparei no sotaque e nas roupas das pessoas, na arquitetura do bairro. Procurei por pontos

[57] Consultando diversos trabalhos sobre a questão, penso que seja pertinente fazer esse "abrasileiramento" da referência de Benjamin (inspirada em Baudelaire) sobre a figura do "flâneur", ou da arte da "flânerie", de vagar, vadiar e afetar-se pela cidade vivendo ao máximo seus *vícios* e *suas virtudes*. Estas leituras feitas a partir de tal conceito desenvolvido por Benjamin (1991 [1927;1934]), e que o aplicam e transpõem às paisagens e personagens relacionados a brasilidade, como por exemplo a característica da ocupação de nossas metrópoles; a *malandragem*, o *jeitinho* e a *mandinga,* podem, além de ser frutíferas para trabalhar o recorte das figuras que habitam as cidades brasileiras, enriquecerem enormemente a discussão sobre as flaneiragens ao redor do mundo. Como faz Caiafa (2013); Dawsey (2009); De Souza (2017) e muitos outros.

[58]Fazendo uma referência ao "dialeto" utilizado por músicos.

onde pudesse ser possível fazer arte no semáforo e tentei pensar quais Rayne escolheria. Assim que passei pela Av. Independência, vi pessoas se apresentando e vendendo coisas nos semáforos. Conversei com algumas delas debaixo do sol quente das 14:00 horas e perguntei onde poderia comprar a cerveja mais barata pelo bairro, um vendedor me disse que seria no atacadista da Piracicamirim. Desci pelas ruas do bairro em direção ao mercado, as construções residenciais e vias movimentadas foram ficando mais vazias, as casas iam dando lugar a muros altos de galpões, concessionárias, estacionamentos.



Imagem 39: Instalações no Ribeirão Piracicamirim

A cor e a "cara" da cidade foram mudando, a zona parecia estar ficando cada vez mais cinzenta, menos habitada e próximo ao que Magnani (2002) chamaria de pórtico. A partir de um ponto haviam apenas ruas e muros "mortos", sem pichações, propagandas ou outros elementos interativos. Até que, já às margens do ribeirão Piracicamirim,[59] comecei a notar aquelas instalações de pessoas em situação de rua que rapidamente passaram a encher de vida a vegetação entre aquelas águas imundas, a rua, e os muros. Estes que antes pareciam "mortos" e vazios, naquele ponto do percurso foram enchendo-se de pichações com sprays, escritos de tijolos, cartazes de cartomantes e outros prestadores de serviços. Nas margens, os

[59] Veja esse pequeno trecho enquanto tomo algumas notas sobre a paisagem, o vídeo mostra o exato momento em que o ambiente parece mudar, minha voz narrando diz: "começo a ver algumas habitações de pessoas em situação de rua, tem uma intervenção artística com alguns bonecos como que "enforcados" pendurados em uma ponte. Também mostro mais de perto a intervenção e os restos de uma instalação de alguém (ou grupo) que não estavam "em casa". https://photos.app.goo.gl/fdMMopB882QAPV459

“marginais”, fogueiras, colchões, pessoas rindo e conversando. Após ver um grupo de pessoas ao redor do fogo, desligo a câmera e me aproximo deles.

Havia ali um sofá, um colchão, duas cabanas improvisadas e 6 pessoas, uma mulher e 5 homens. “V*ocê é aquele guri que joga os boliche pro alto não é*?” Me pergunta um deles se referindo às claves. Digo que não, e que talvez possa estar me confundindo com Rayne, meu primo. “Meu negócio é o violão”, respondo. O homem que estava deitado no sofá, após ter almoçado,[60] afirmou que meu parceiro sempre se apresenta naquele trecho e disse “*pode ficar a vontade viu, a casa é nossa*”. Quando perguntei se achavam que ele (Rayne) “mandava bem”, disse-me que achava “o maior barato”, mas que as pessoas que pediam dinheiro ali não gostavam muito, já que os motoristas “*acabam pagando mais o cara que tá bonitinho, né?*". *Eu cato minhas latinhas, meus papelões, ganho meu dinheirinho, então pra mim que tô paradão, olhando, é bonito, né?”*. No pouco tempo que permaneci ali (trinta minutos no máximo), fui acolhido como quem chega para fazer uma visita na sala de estar da casa de um recém conhecido. "*Come um pouquinho menino, tá gostoso pra caramba*”, me disse a mulher que estava enchendo seu prato pela segunda vez. Agradeci, mas não estava com fome. Mencionei que estava procurando era pela “cervejinha” e que haviam me dito que tinha uma barata por ali. “*O atacadista é do outro lado da rua, mas você vai tomar um golinho daqui da barrigudinha!*”[61]. Aceitei um gole e disse que havia ficado lisonjeado com a recepção que eles tiveram para comigo. "Vocês *são massa, rapaz! Traz o guri do boliche aí! Vem jantar com nóis um dia, traz a viola e se quiser “capota”*[62] *aí, essa área é perigosa heim?!*”

Pela forma como ele lidou comigo, acredito que tenha pensado que Rayne e eu estivéssemos no *trecho*. Essa situação expressa de uma maneira muito interessante o agenciamento que a condição de situação de rua traz entre diferentes atores através das mediações operadas pelas sociabilidades urbanas e outros domínios da vida (como o trabalho, residência e lazer). A situação de rua é este entre-lugar liminar onde estão borradas as fronteiras entre o público e o privado, a *casa* e a *rua* (DaMatta, 1991), o picadeiro e a plateia, dentre outras . Nesse interstício não há limites (literalmente) entre a sala da sua casa e a encruzilhada em frente a um atacadista, ou entre o espaço da sua performance artística e o da platéia. Essas próprias categorias de *casa* ou de *plateia* já não expressam muito bem o que de fato artistas e moradores em situação de rua inventam. Tais personagens conseguem se adaptar de tal modo, estão tão bem “dissolvidas” na paisagem urbana, que as categorias

[60] Com a panela ainda na fogueira contendo uma sopa que exalava um odor que, inclusive, parecia muito apetitoso.
[61] Referindo-se à cachaça que estava degustando.
[62] Gíria para dormir.

utilizadas para se referir a elas expressam um alto grau de pertencimento a esse espaço, daí os termos artista *de* rua; morador *de* rua; população *de* rua. Conforme aponta Neves (1999),[63] em um estudo etnográfico com "*mendigos"* na cidade de São Paulo:

> Pelos significados atribuídos, a ligação entre casa e rua se configura de forma dramática. As expressões denotativas do rompimento violento da pessoa para com o universo da casa deslocam-na da vivência com um grupo social para a existência como um indivíduo isolado, logo impessoal e desumano, vivendo em espaços perigosos. Segundo esses princípios morais de orientação social, a rua não pode ser transformada em casa e nem a casa em rua (DaMatta, 1985, p. 45). Os transgressores devem então colocar em prática um conjunto amplo de recursos de mediação, inclusive pela incorporação de discursos e comportamentos que referenciam a inadequação da permuta. (Neves, 1999:119).

A nível político e analítico é muito importante termos delimitada a categoria de *população em situação de rua*, para que o Estado consiga compreender com que tipo de coletividade está lidando e estruturar aparatos políticos que possam dar suporte a estas pessoas.[64] Acredito que poderíamos (e deveríamos) pensar, inclusive, no aperfeiçoamento de ferramentas institucionais mais específicas para moradores, trabalhadores da reciclagem e da cultura em situação de rua, por exemplo. Afirmar-se como morador de rua ou artista de rua, por um lado, carrega todos os preconceitos estigmatizantes e *deformantes* (Neves, 2011) sobre as formas de apropriação da rua pelos pobres. Sobre isso, uma vasta literatura sobre a situação de rua no Brasil[65] nos mostra como estes estigmas estão enraizados no imaginário cultural desde os primórdios da constituição da sociedade brasileira. Mas nas independências que a vida orgânica das cidades em relação às definições e delimitações do Estado, como aponta Caiafa (2007:118), reivindicar-se *de* rua ou *da* rua, pode ser também uma forma identitária de expressar que ela é o seu *pedaço*, que você é dela porque ela também é sua.

Ao me oferecerem seu alimento, sua bebida e seu abrigo, quando me dizem para ficar à vontade e porque "a casa é nossa", aquele grupo de pessoas também está afirmando, de forma muito gentil, que aquela "casa" pode ser nossa porque antes é deles, que eu estou pisando em seu *pedaço*. E, quando me convidam para jantar com eles, além de sua enorme educação, é também devido à alteridade que advém das mediações operadas pela exposição constante que eles têm à situação de rua. Naquele momento de deriva urbana, deixando-me atravessar pela cidade enquanto transitava pelo *trecho* (Brugnoli, 1996) à procura de um *goró*

[63] Delma Pessanha Neves é uma autora com uma densa obra, toda uma vida dedicada ao estudo da situação de rua em São Paulo do ponto de vista da antropologia urbana.
[64] Como é o caso do Sistema Único de Assistência Social (SUAS), e da Política Nacional para a População em Situação de Rua (2008)
[65] Stoffels (1977); Neves (1994; 1995;1998); Milito (1995); e muitos outros.

(p.163), e, é claro, de experiências etnográficas com pessoas nas mais diversas situações de rua, quando me aproximei da instalação, logo fui convidado para o *mocó*[66] (p.165). Inicialmente, fui abordado por eles como se fosse meu primo (que acreditam ser um malabarista *trecheiro)*. A forma como lidaram comigo, portanto, não foi como a que procederiam com um transeunte qualquer que estivesse caminhando pelas margens do rio. Me ofereceram comida pois sabiam que se estivesse no trecho poderia estar com fome. Se me chamam para seu abrigo, é tanto porque a "área é perigosa" quanto porque permanecer próximo é uma forma de proteger-se e fortalecer a ocupação e a dinâmica daquela mancha.[67] O elemento mediador daquela relação, no caso, foi o *goró*. Brugnoli, autor de *Trecheiros e Pardais* aponta que um elemento muito comum entre a associação destas duas figuras através das urbes se dá nas:

> Muitas das caminhadas pelas ruas da cidade em busca de um local onde se possa conseguir bebida por um preço mais barato - o que por vezes mobiliza uma rede de informações para que se localize - bem como para o seu consumo. Incluo a ingestão de álcool como "hábito alimentar" que tem lugar privilegiado na hierarquia das categorias que regem as ações na utilização do espaço, considerado, stricto sensu, como aquele que contém os recursos necessários à sobrevivência, mas também central na organização do espaço social. (idem:163).

Quando, portanto, perguntei ao vendedor de balas e aqueles outros acolhedores personagens sobre a "birita" com o menor preço, estava seguindo um *"hábito alimentar"* que aprecio quando me jogo nas errâncias pelo *trecho* (devido às minhas experiências culturais com aquela atividade)[68]. Mas eu também estava "arrumando uma desculpa" para "puxar assunto" com os personagens que achei interessantes naquela cidade. Ao verem que estou em busca do *goró* mais barato e me oferecem sua bebida, além da enorme gentileza, estão também se utilizando de um elemento de sociabilidade compartilhado entre os trecheiros e os pardais, que, dentre muitos outros, como a arte do *mangueio*, a procura do *mocó*, e o ato de reinvenção o espaço público, associam diferentes figuras que experimentam situações de rua diversas.

O circuito do malabarismo no sinal de trânsito em Piracicaba é extremamente movimentado. É uma cidade na qual diversos artistas que estão no trecho escolhem fazer suas

---

[66] Local escolhido por aqueles que Brugnoli nomeia de *pardais*, os que habitam a cidade e/ou o trecho de forma integral.

[67] Meu parceiro de pesquisa menciona isso quando fala que "os artistas sempre arrumam um jeitinho de se unir, quase que por necessidade mesmo".

[68] Não quero de modo algum romantizar a relação com o álcool. O vício em drogas é, inclusive, fator determinante no agravamento das condições de vulnerabilidade da população em situação de rua. Não se trata dessa substância especificamente, no universo de mediações operadas pela situação de rua, ocasionalmente, esse foi um elemento que agenciou nossa sociabilidade.

pausas estratégicas ou permanecer algum tempo. Isso acontece não só porque é um importante centro metropolitano da região. O fato de ter uma vida cultural fervilhante favorece o interesse das pessoas por participarem de atividades artísticas. A forte urbanização em termos de equipamentos urbanos somada às relações de socialidade típicas de cidades de pequeno e médio porte, onde, diferente de grandes capitais, o ritmo da vida é muito menos turbulento e muito menor o sentimento de *anonimato relativo* e os *tensionamentos conflituosos* (Velho; Machado, 1977, p. 80) que a antropologia urbana de Velho aponta como constituintes da vida nas grandes cidades modernas. Além disso, a presença de universidades e indústrias na cidade faz com que o fluxo de imigrantes e turistas esteja sempre em curso. Piracicaba é um lugar grande, urbanizado, rico, e cosmopolita, mas ao mesmo tempo, uma cidade do interior, com muitos bairros pacatos e residenciais, extensas áreas verdes nas margens do rio principal e seus ribeirões, e onde a vida cultural se concentra fortemente na região central. Estas cidades que não são nem pequenas (a ponto de não ter semáforos ou existirem muito poucos), nem grandes (a ponto de não conseguir se encontrar e mapear os pontos que lhe são importantes) demais são as mais escolhidas por artistas no *trecho*, quando querem definir um *eixo* ou repousar em algum ponto.[69]

2.3 Os pedaços de Rayne no circuito de semáforos em Jaú

Meu parceiro me conta que "*em Jaú, trabalhava sempre à tarde, porque de manhã o pessoal não pagava muito bem. Pela manhã só ficava perto da pizzaria, depois, ou ia pra perto do hospital São Judas na Av. das Nações ou na Amaral Carvalho*". O primeiro local em que se apresentou foi na encruzilhada da Av. das Nações com a Rua Rangel Pestana. Fica bem próximo a sua residência em Jaú, e além do mais, pôde observar vendedores e artistas logo na primeira vez que passou por ali. Segundo Rayne, durante a parte da manhã é insustentável fazer malabarismo neste lugar, a luz fica na direção dos olhos, e ele tem que olhar para o alto constantemente. Observando a imagem 40,[70] o sol nasce de frente para a direção em que está a câmera. O ponto em que a foto foi tirada é o único do cruzamento que não tem uma sinaleira, desse modo, não importando o semáforo escolhido para a apresentação, a luz ficará sempre diretamente em seus olhos. De frente, se escolher pegar os carros que estão vindo em direção à câmera, ou de lado, na posição que está o artista da foto. À tarde (principalmente) e à noite, são os horários em que costumeiramente se apresenta ali.

[69] Sobre o cosmopolitismo em cidades do interior, consultar Gusmão (2020).
[70] Logo abaixo.

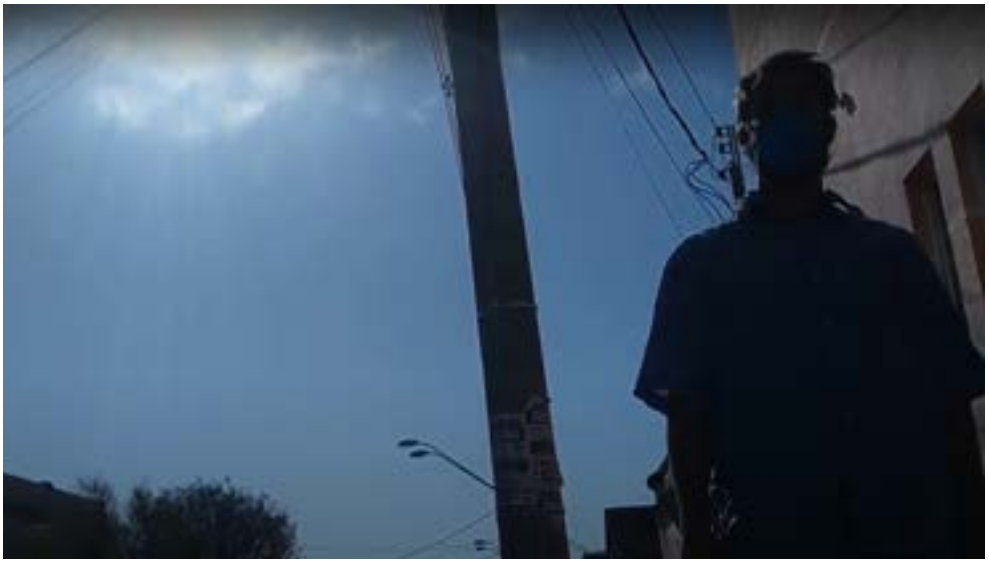


Imagem 40: Sol da manhã na Rua Rangel Pestana, veja a luz na câmera e imagine nos olhos.

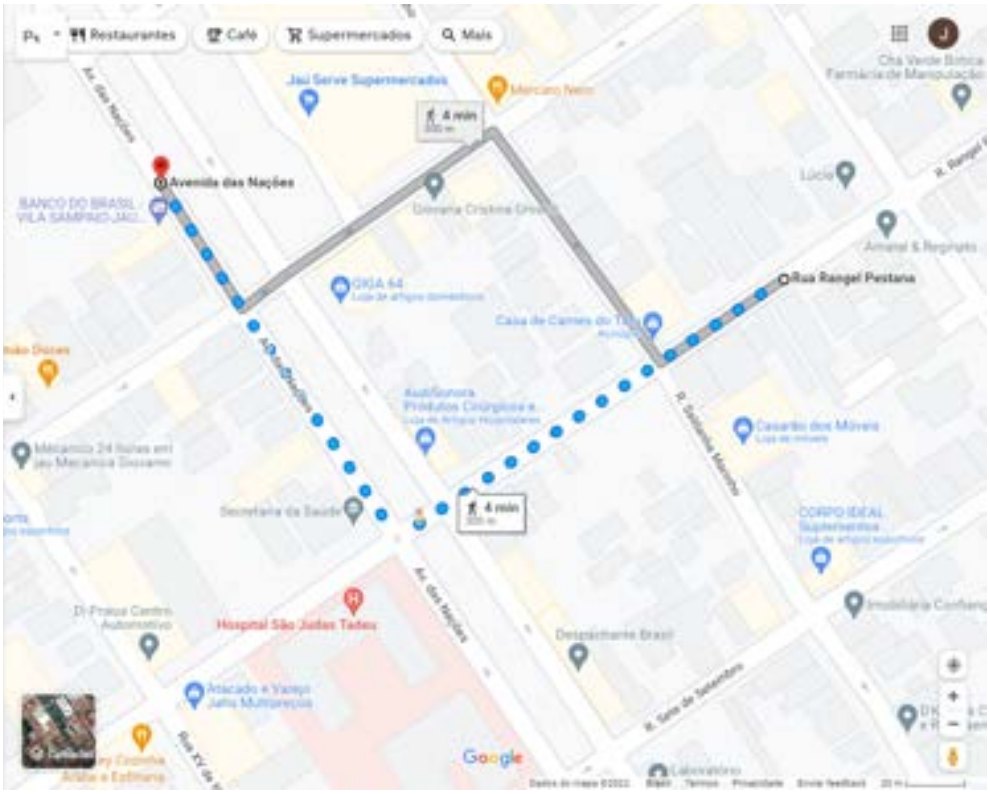


Imagem 41: Mapa da encruzilhada da Rangel Pestana com a Av. das Nações, em azul pontilhado.[71]

[71] Disponível em: https://www.google.com/maps/place/Av.+das+Na%C3%A7%C3%B5es+%26+R.+Rangel+Pestana+-+Centro,+Ja%C3%BA+-+SP,+17201-090/@-22.2955145,-48.5643578,18.63z/data=!4m5!3m4!1s0x94c757fdd4c27b77:0x9f6df8e8a12c07a3!8m2!3d-22.2954828!4d-48.5639524



Imagem 42: Vista do ponto de semáforos. À esquerda pode-se notar um artista se apresentando para os automóveis.[72]

2.3.1 Zezinho Magalhães com Tenente Lopes: nas encruzilhadas e no cosmopolitismo interiorano

Durante o período da manhã, o local onde Rayne prefere se apresentar é na Av. Zezinho Magalhães com Rua Tenente Lopes. Após ter feito diversas rondas iniciais pelas esquinas, observando os outros ocupantes dos semáforos e as condições ecológicas de cada um daqueles pontos abrigarem sua performance, acabou por escolher este ponto. Segundo ele, fica em um núcleo de vários estabelecimentos comerciais; tem sombra até as 10:30 da manhã; é bem na saída de um supermercado, e também fica em uma altura da avenida próxima a saída da cidade. *"Ali costuma ter sempre muito movimento de muito tipo de gente diferente, e por causa dos estabelecimentos, elas costumam sair com trocado nos bolsos*", diz ele.

Apesar do horário da manhã ser o que Rayne recebe menos contribuições no eixo Jaú-Piracicaba, ele afirma que sempre conseguiu obter bons rendimentos (inclusive mais do que esperava) naquele ponto, pela manhã. Ele associa ao fato de ser próximo à saída da cidade e diz que *a BR tem um outro fluxo do que o lugar.* O mapeamento que ele fez anteriormente dos períodos do dia em que mais se consegue obter contribuições está baseado

[72] Disponível em: https://www.google.com/maps/place/Av.+das+Na%C3%A7%C3%B5es+%26+R.+Rangel+Pestana+-+Centro,+Ja%C3%BA+-+SP,+17201-090/@-22.2955145,-48.5643578,18.63z/data=!4m5!3m4!1s0x94c757fdd4c27b77:0x9f6df8e8a12c07a3!8m2!3d-22.2954828!4d-48.5639524

no ritmo de vida das pessoas que têm sua rotina estabelecida em Jaú. Ele é sensível, concebe e compreende os movimentos e metamorfoses contextuais deste ritmo, conhece os agentes que fazem aquela cidade diariamente. Já a rodovia é um espaço que corta um trecho da cidade, mas é composto por outras práticas e atores.

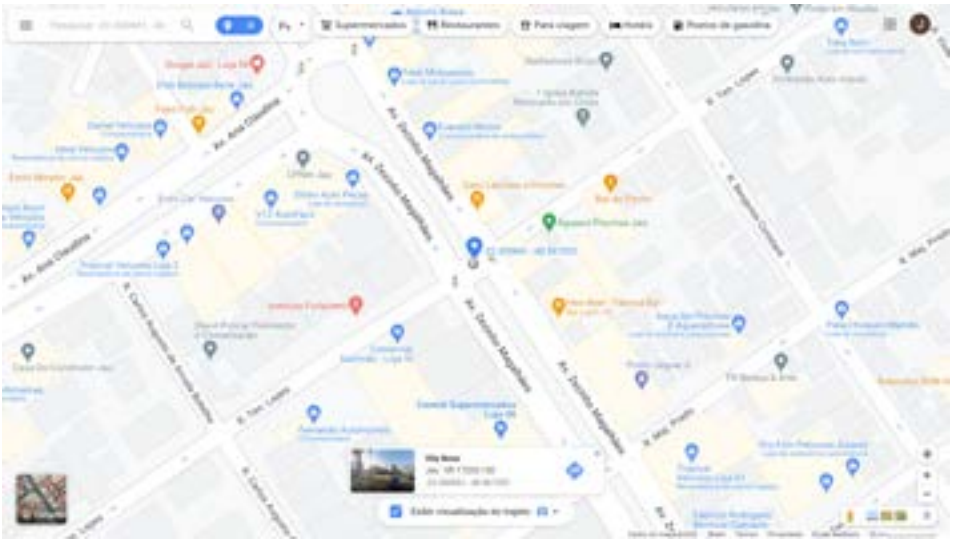


Imagem 43: Mapa do cruzamento Av. Zezinho Magalhães com a R. Ten. Lopes[73]



Imagem 44: Vista aproximada do mesmo cruzamento.[74]

Neste ponto, Rayne estava na encruzilhada entre um "caos previsível" do cotidiano de Jaú, com artimanhas e sensibilidades para ter noções de como seria um dia no local, e o "caos

[73] Disponível em:
https://www.google.com/maps/@-22.3008703,-48.5671924,19z
[74] Disponível no mesmo link.

indefinível" do ritmo da rodovia, para o qual meu primo não tinha ferramentas nem para compreender, quanto menos tentar prever como se daria a situação de performance para aqueles automóveis. É pela possibilidade de ser beneficiado pelo desconhecido que, mesmo sabendo que "*em Jaú não se paga bem de manhã*", nosso artista se permite ocupar esses semáforos. Conforme ele mesmo aponta: "*foram muitas as vezes que, como já sabia da questão do horário, ia meio desanimado, pensando que não daria em nada, mas aquele semáforo sempre quebrava a regra e me surpreendia. Sábado de manhã, principalmente, rola sempre uma grana muito massa!*"

Apesar de ser o ponto com melhores condições do ambiente (o local tem sombra, a rodovia e outras ruas pequenas e bem divididas que causam sensação de proximidade) e que mais favorecia as contribuições, Rayne disse evitar ao máximo ficar por ali durante o período da noite. Mencionou que sempre havia uma série de situações conflituosas com os donos da pizzaria que fica neste cruzamento.

Após às 17 horas eles abriam o estabelecimento, então, desde as 15:00, momento em que começavam os preparativos para a abertura, os donos e seus funcionários entravam em conflito com artistas, vendedores e pedintes nos semáforos. Meu primo diz que muitos vendedores e artistas que conhece já foram abordados por garçons da pizzaria. Relata que certa vez um garçom que também era seu vizinho foi, constrangido, lhe informar da exigência do patrão, e que depois sempre lhe pedia desculpas e falava mal do dono com ele. Aquela situação problemática acabou lhes aproximando mais.

É claro que o cruzamento é público, e que legalmente, não existe nenhuma restrição para que pessoas se apresentem, vendam produtos ou peçam dinheiro ali. Porém, não se sanciona sobre o transtorno, incômodo e perda de tempo que geraria dispor-se a enfrentar esses conflitos, quando se precisa conseguir dinheiro para as contas através da arte na rua e não se sabe quanto ganhará no fim do dia. Além disso, é tão comum sofrer represálias ou envolver-se em conflitos em situações de performance que o cansaço físico e mental que estas situações proporcionam contribui para que meu parceiro prefira locais menos propensos a atritos.

Para dar um exemplo, em uma ocasião que expressa a razão dessa artimanha, na mesma passagem por Belo Horizonte (em 2017 - como visto no capítulo 1), após me apresentar em um dos vagões do metrô da cidade, na altura da estação Vilarinho, saí recolhendo as moedas para guardá-las e ingressar no próximo trem quando fui abordado por dois guardas da estação que falaram para que eu me retirasse, tendo em vista que era proibido tocar nos vagões e plataformas. Tentei argumentar pedindo para que me deixassem descer

algumas poucas estações à frente, e prometi que não me apresentaria no vagão. Foi quando um deles me empurrou bruscamente (a ponto de me derrubar no chão) dizendo em voz alta: "*Já mandei sair, anda, anda porra*!" Fiquei estarrecido com a atitude e discuti por muito tempo com aqueles seguranças, ouvindo os mais diversos insultos e ameaças. Solicitei reclamar com seus superiores e tive que aguardar por quase uma hora até registrar a queixa na empresa. Saí da estação Vilarinho e me direcionei à delegacia de polícia mais próxima solicitando fazer um boletim de ocorrência e exame de corpo de delito (pois havia ficado com um hematoma no braço pela queda). Aguardei por aproximadamente sete horas até finalizar o procedimento, contando desde o conflito com os guardas, até o término do registro do Boletim de Ocorrência. Não me apresentei novamente naquele dia, voltei para a estação Eldorado, do outro lado da cidade, onde estava me instalando, tendo ganhado menos de R$20,00 (que ainda precisei gastar com o transporte) e nunca fui notificado sobre a investigação. Dormi na rua, com raiva e com fome. Aquele guarda, além de voltar para casa com o dinheiro diário ganho, provavelmente estava em uma posição de conforto muito maior que a minha em relação àquele conflito. Se eu apenas tivesse me retirado e ingressado novamente poucos minutos depois (como sempre fazia) e deixado aquele empurrão passar, teria "engolido um sapo", mas economizado muita "dor de cabeça".

Me lembro da fala de Daniel, parceiro sobre a performance *Burro Sem Rabo*, estudada na pesquisa de Bacal (2010) com produtores de performances que envolviam a utilização de samples e tecnologias digitais. A performance do Hapax[75], coletivo do qual ele fazia parte, chamava-se *Burro sem Rabo*, e consistia em transitar pelas cidades com um objeto com a estrutura de um carrinho de mão similar aos utilizados por catadores de materiais recicláveis, mas equipado com todo tipo de apetrecho sonoro e eletrônico. Além dos membros do coletivo passarem por pontos da cidade, todos com o mesmo figurino, emitindo os mais variados sons e fazendo sua "algazarra", o Burro sem Rabo também capta os barulhos dos locais por onde passa e, ao fim do trajeto determinado, para em um local para reproduzi-los sampleados e remixados. Esta performance estudada por Bacal lida constantemente com situações de tensão sócio-econômico tecnológica (Castanheira, apud Bacal, 2010:170) que estão à beira da explosão de conflitos em seus percursos. É baseada na ocupação *punk* da cidade, e quando performam, os membros inspiram-se na figura do Bufão.[76] Enquanto Bacal e Daniel refletem sobre a relação entre essa figura que confronta a

[75] Grupo do Rio de Janeiro formado por Daniel Castanheira, Marcelo Mac, Ricardo Cutz e Ericson Pires, dedicado à realização de intervenções artísticas entre o mundo digital, o das ruas e os circuitos culturais da cidade. Atuou de 2001 a 2007. Consultar Bacal (2010).

[76] Estilo de palhaçaria caracterizado por seu comportamento afrontativo, turrão, mau humorado.

cidade e as noções de brasilidade e as particularidades de ocupar-se a rua do modo como faz o Hapax, a autora mostra que:

> Daniel retoma um tema [...], da metáfora do bufão: "o bufão só causa ruído, confusão. Ele é chato; 'desafina o coro dos contentes', como diz Torquato [Neto]". Pergunto se essa é uma estética que teria a ver com a ideia de brasilidade. Daniel responde que: não é o que se construiu sobre a brasilidade que engolimos, mas [a brasilidade] tem [também] o enfrentamento irônico, da mandinga, da capoeira. A grande virtude da capoeira é não estar onde o perigo está. Desvia – marca e não vai. Faz uma armadilha, traição, sorriso amarelo – tem esse lado da brasilidade. Não estar onde o perigo está (Bacal 2010:181).

É essa "arte da mandinga" que Rayne pratica ao optar por dirigir-se a outro local, uma vez que mesmo sendo o que mais irá render contribuições, sabe que pode ter conflitos ali. É também a que eu poderia ter tido se não levasse adiante a confusão com o guarda do metrô de BH. Meu primo narrou que na primeira vez que entrou em atrito com o dono da pizzaria, sua bicicleta estava encostada no poste em frente à entrada do estabelecimento. O proprietário vociferou para que ele retirasse o veículo imediatamente, e que ele não "tinha o direito de atrapalhar suas vendas". Disse que após as 17:00 ninguém poderia ficar naqueles semáforos e que a presença de "mendigos" atrapalhava o rendimento de seu estabelecimento. Também afirmou ter "sua própria segurança" (não sei o que quer dizer mas posso imaginar várias interpretações, todas pouco amigáveis) para que o local não ficasse "poluído" enquanto vendia suas pizzas.

Além de estar sensível às condições ambientais do local que escolhe para se apresentar, a prática da performance na rua exige que o artista esteja atento às configurações de cada *pedaço* que ocupa. É preciso se ater aos subtextos que não estão imediatamente perceptíveis aos sentidos, que não "dão nas vistas" nem estão nas leis, mas se encarnam naquele lugar onde, quando se está em condição de artista na rua, produz-se constantemente o movimento de *estranhamento do familiar* (Velho, 2010), desnaturalizando nossos automatismos cotidianos. Como dizem os Racionais Mc's na canção "Fórmula mágica da paz": "Cada lugar um lugar, cada lugar uma lei, cada lei uma razão, e eu sempre respeitei qualquer Jurisdição, qualquer área" (1997). Também Caiafa (2007) em seu célebre trabalho sobre a *Aventura nas cidades*, no qual apresenta importantes reflexões teóricas e metodológicas acerca da abordagem etnográfica de errâncias nas metrópoles também sugere que a cidade teria sua "aventura própria, uma autonomia em relação ao procedimento do Estado e do capitalismo" (Caiafa, 2007:118).

Na encruzilhada, o performer não é somente uma pessoa, um indivíduo se relacionando com outros, é uma entidade encarnada naquela figura mística que, por um minuto, transforma a faixa de pedestres em um circo. O artista tem que saber onde e como andar a cada passo, tanto no entrecruzamento das ruas que ocupa, quanto no das emoções, sensibilidades, simbologias e reações que suscita nos outros a cada movimento. Tem que saber andar no plano ecológico que está ocupando e também nos outros mundos que se fazem presentes na *lona inventada* que está erguendo na sinaleira. É um *ponto de contato* entre as *interações multidimensionais* (Queiroz, 2021:133). Aliás, uma das questões a que o artigo "Quando passar pela encruzilhada" (2021), deste autor, se propõe a pensar a respeito dos exus das encruzilhadas, a de: "como pensar pensamentos humanamente inconcebíveis? Ou, de forma mais pragmática, o que devemos mobilizar para interagir com outras lógicas, instanciadas por símbolos poderosos e autodesdobráveis, que representam a si mesmos" (Idem:133) inspirou muito a que aqui tentamos trabalhar: como pensar os elementos envolvidos nesse movimento de um artista que chega em uma faixa de pedestres e se propõe uma performance que busca transformar aquele espaço em algo além do que "humanamente" (cotidianamente, gramaticalmente) concebemos. Uma fala de Seu Tranca Rua, realizada durante uma gira acompanhada por Queiroz, traduz muito o movimento que o artista de rua tenta fazer quando se encarna na encruzilhada:

> Eu tenho uma dificuldade de mudança de terra, né? Como é que fala? É, a gente anda sempre plana, porque a encruzilhada de Exu é plano, quando a gente tem uma coisa que muda, a gente tem uma dificuldade de entender, mas a gente se adipipa, como é que fala? Se adapta [...] Porque é difícil, mas é bom. Tem que se arre bitar, como é que fala? Se adaptar... isto, a essa téra. Ói, ói a minha dificuldade, mas é bom. Então vamo fazer uma coisa? Existe muita dificuldade nessa terra, as pessoas que não sabe andar, então aprenda a pular. Salve a rua!" (Exú, apud Queiroz, 2021:131)

Escolher adaptar-se à realidade daquela localidade e optar por ir se apresentar em outro local nos períodos onde corre-se maior risco de entrar em atritos, é "pular" daquela *mancha* para outra quando não se pode por ali caminhar. É possível se erguer, caso necessário, a lona de um circo em um terreno lamacento e irregular, mas é mais propício fazê-lo em um chão bem assentado e plano. Se durante a manhã ali é a saída da cidade, onde o desconhecido pode surpreender positivamente, durante a noite, quando esta *mancha* possui uma gramática cotidiana bem estabelecida, onde sabe-se que o local pode ser arisco em determinado momento, a incerteza é um fator de perigo. Esta é, então, a hora de "desviar", de procurar "não estar onde o perigo está", lembrando a fala de Daniel.



Imagem 45: Finalização do ritual da performance, curvando-se em agradecimento aos carros

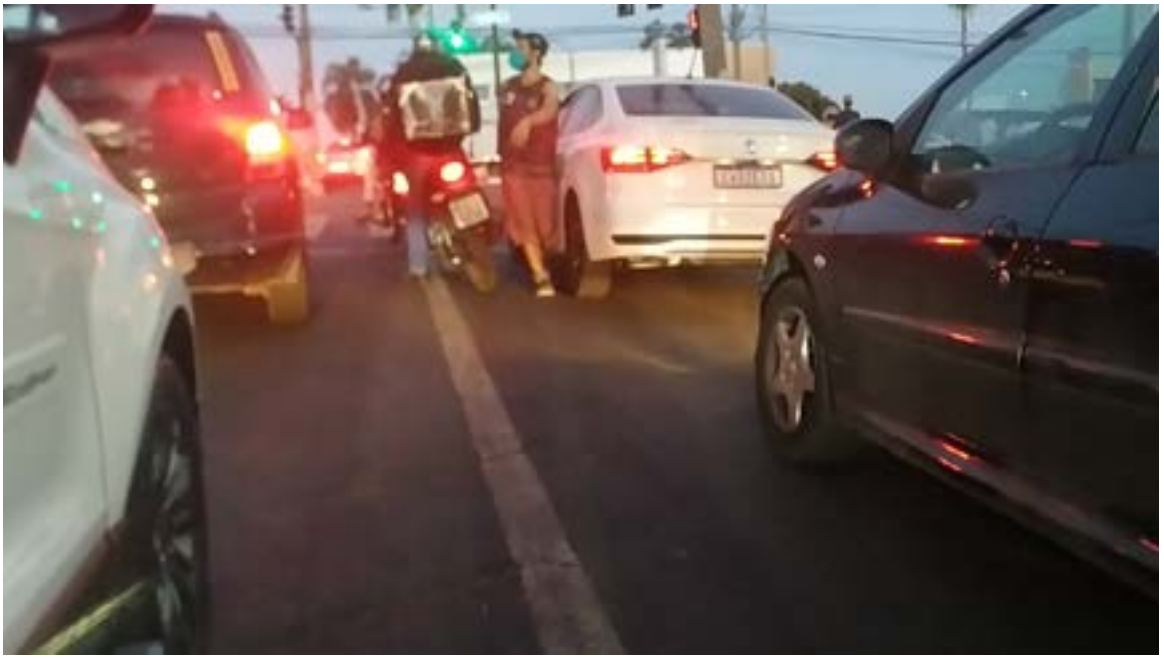


Imagem 46: Motoqueiro e Rayne desviando do “perigo”



Imagem 47: O “dono” da rua

O modo como a figura do artista em situação de rua inventa e subverte a cidade, a forma como realiza suas derivas interessadas entre trechos, cidades e eixos; entre as artes, artimanhas e artifícios. A rede de relações e mediações envolvidas na lona simbólica que se ergue a cada minuto da performance do artista no farol, bem como a forma como esse personagem se relaciona com a cidade e seus outros agentes tem muito a contribuir para os estudos e experimentos sobre a performance, tendo em vista a reconfiguração da situação artística a cada sinal vermelho, e também sobre a cidade, pensando essa forma lúdica, poética, re-inventiva e subversiva de apropriar-se do espaço urbano. Que os artistas de rua “invadam” se transformem a cada minuto esses campos de discussões como fazem com a faixa de pedestres!

III
TRABALHANDO A EDIÇÃO DIALÓGICA NO BANCO DE DADOS DA DISSERTAÇÃO: DA LAMA AO CAOS - A ARTE EM SITUAÇÃO DE RUA

Episódio III - link de acesso: https://youtu.be/Ar9vJVr8f18

" Se quer ir mais rápido, vá sozinho, mas e quer ir mais longe, vá acompanhado"
(Provérbio Africano de autoria anônima)

3.0 Vivendo e registrando pra reviver:

Neste capítulo, quero levantar alguns pontos metodológicos e conceituais acerca do tratamento e interpretação do banco de arquivos multimídia resultante da pesquisa de campo realizada para minha dissertação de mestrado. Em julho de 2021, fiz uma viagem de dez dias ao eixo Piracicaba/Jaú, estado de São Paulo, cidades por entre as quais meu primo e principal parceiro de pesquisa Rayne[77], que apesar de não circular somente em um eixo, estava "repousando" neste trecho com a finalidade de trabalhar em uma escola de circo e tirar sua licença de motorista. Me hospedei[78] na casa de sua companheira Sofia, uma república de estudantes em Piracicaba, assim como na casa de Zenaide, amiga de Rayne que mora com sua família em Jaú, e acompanhei de forma imersiva sua rotina de atuação como malabarista, músico, aluno e professor, bem como seus trânsitos através das cidades que fazem parte do eixo.

Nosso objetivo nesta empreitada foi o de através da prática da performance, bem como da interpretação conjunta das afetações em nossas mentes e corpos, além dos registros em texto, som, imagem e vídeo, ressaltar alguns pontos de contato e de possíveis contribuições mútuas entre o processo de pesquisa dos etnógrafos e artistas que se vêem, cada um a seu modo e salvo suas particularidades, simultaneamente transitando entre os domínios da arte e da cidade. Também trabalhamos, e temos trabalhado a partir de nossa experiência cultural e ecológica como artistas nômades urbanos, no sentido de situar a prática

[77] Branco, 27 anos, 1,75 de altura, classe C (PNAD), nascido em São João del Rei (MG), graduado em Artes Cênicas pela UFSJ..
[78] E gostaria de agradecer a cada um dos moradores por ter sido muito bem recebido e acolhido durante a estadia.

de pessoas que se apresentam artisticamente na rua no interior das relações que desenvolvem (intencionalmente, ou não) com personagens ligado a vários mundos sociais (Becker 1977), como por exemplo o da arte; do trabalho; e do espaço urbano.

Ao final dos dez dias nessa imersão, coletamos 1.148,99 minutos (ou 19:14 horas) de vídeos, que registraram não só apresentações e entrevistas, mas também diversas atividades cotidianas. A ideia foi a de inserir a câmera (que consistia em um celular acoplado a um "pau de *self*") como um outro olhar sobre nossas experiências, e além disso, como um personagem "estrangeiro" ao nosso "mundo", para quem o estávamos apresentando. Registramos além das performances e entrevistas, os caminhos, conversas, deliberações sobre a direção de captação, conversas pessoais, e tudo mais quanto fosse tolerável se fazer na presença daquela câmera/personagem. Em alguns momentos ela foi um agente estranho, ou incômodo, em outros naturalizado, noutros parte, e objeto do debate, mas fato é que sua extrema agência sobre a imersão foi inegável. Somados a estes registros audiovisuais, coletamos uma série de fotos, áudios e produzimos, além de nossos diários pessoais, um "caderno" de campo multimídia conjunto ao qual demos o nome de banco de dados coletivo, para que possa se expandir também para a participação futura de outras pessoas.

Aqui, exponho parte do processo de como temos lidado com a configuração intermidiática deste material, que tem sido editado e utilizado para compor o texto da minha dissertação de mestrado; uma minissérie documental; além de materiais para submeter a editais de fomento à cultura. Mais especificamente no caso da dissertação e do filme, quero falar um pouco sobre como tenho "equalizado" as "vozes", minha, de Rayne, das ruas, e da antropologia, tanto no sentido de objetivar a equidade na autoridade argumentativa e composicional do texto e do vídeo editados, quanto também no que tange a ressaltar algumas "frequências" dessas vozes de forma interessada em determinados momentos, o que implica em minimizar a intensidade com que algumas outras soam nestes instantes. Esse processo de equalização do material tem sido um grande desafio, e para este, a obra de Steven Feld, principalmente suas argumentações acerca das experiências com a improvisação (musical e conversacional) , a edição e auditoria dialógica, e também sobre a ideia de cosmopolitismo, têm sido eixo metodológico central. A seguir apresento-lhes então os desafios e alguns dos muitos momentos em que a forma de Feld, e de outros, fazerem *ressoar* (Feld, 2020) a antropologia tem me ajudado a *malabarear*[79] as questões e registros da pesquisa que estamos desenvolvendo.

[79] Tomei a liberdade de subverter o termo de Feld inspirado pelos movimentos malabarísticos de Rayne, explicarei melhor o conceito mais adiante.

3.1 A viagem:

Eu vi o xié andando devagar
Vi um aratú pra lá e pra cá
Vi um caranguejo andando pro sul
Saiu do mangue e virou gabirú
(Da lama ao caos, Nação Zumbi, 1994)

Quando Rayne e eu decidimos realizar uma pesquisa conjunta na qual a escrita da minha dissertação de mestrado pudesse estar inserida, a primeira pergunta que nos surgiu imediatamente foi: como vamos fazer isso? O primeiro desafio de se fazer algo assim juntos é o nosso nomadismo praticamente constante. Desde que ingressei no mestrado em 2020, apesar de teoricamente ainda residir (deixar minhas coisas) entre Niterói (RJ) e Bichinho (MG), estive "fixado", ou seja, mantive pausas consideráveis (além desses lugares), entre Curitiba (PR); Florianópolis (SC); Rio de Janeiro (RJ); São João Del Rei (MG), fora os locais em que estive de passagem ou em pequenos trânsitos. Rayne, no mesmo período de tempo, se "fixou" em São João del Rei; Jaú e Piracicaba (SP); Salvador (BA); sem contar também os trânsitos voláteis.

Apesar de sermos primos próximos e estarmos constantemente trocando ideias e experiências, foi somente por uma ventura do "destino" que nos mantivemos ambos em São João del Rei pelo mesmo período de tempo de duas semanas, onde minhas questões sobre a interseção entre a antropologia da performance e das ruas e as de Rayne sobre o teatro e a performance urbana foram compartilhadas e friccionadas de tal modo que decidimos por aprofundar esse estudo em conjunto, buscando por formas de conceituar e trabalhar essas ideias mesmo que a distância.

Assim, em julho de 2021, após termos debatido uma série de questões que seriam de mútuo interesse investigativo, e tido contato de forma conjunta com materiais que nos proporcionassem ferramentas que pudessem se relacionar com nossos problemas como por exemplo: O Teatro e seu duplo (Artaud, 1933) e Between Theatre and Anthropology (Schechner, 1985) e Som e Sentimento (Feld, 1989), viajei em uma carona pré-agendada para Piracicaba dispondo dessa literatura em comum, uma pequena parte do dinheiro da bolsa CAPES que recebo e os instrumentos para o registro das experiências e conversas, que consistiam em um smartphone Xiaomi Mi A2, um pau de selfie e um tripé, meu caderno de campo e o bloco de notas do celular, além de um backup infinito na nuvem do Google, que recebi por ter uma conta institucional vinculada à UFF.

Diferentemente de todas as viagens que fiz em minha vida desde o contato com a música, esta foi a primeira vez que não levei o violão, que sempre foi fonte de renda e objeto

característico de minha forma de desvendar e sobreviver em novas cidades. Mesmo sabendo que o violão de Sofia estaria em Piracicaba, e a mesma ter me dito que acaso precisasse tocar ou utilizar para conseguir dinheiro ele estaria disponível, simbolicamente, para mim, o fato de ir sem o violão me colocava de alguma forma (internamente) mais seguro com a posição de pesquisador. Em outras palavras, eu não "tinha para onde correr" a não ser olhar aquela situação tão familiar de um ponto de vista distinto do que normalmente ocupo, não poderia pegar meu violão e participar dos números de Rayne, ou mesmo que observá-lo deste lugar, eu era a pessoa com uma câmera (mesmo que de celular) e um caderno, fazendo perguntas, tirando fotos, anotando coisas, e por mais que esta fosse a mesma que normalmente segura um violão com estas mãos. A agência que estes instrumentos operam nesta situação, é totalmente diferente da que os popularmente conhecidos como musicais operariam. A pessoa que eu pareço para os outros para com meu primo Conforme disse Rayne em uma das muitas vezes que perguntei o que estava achando do papel da câmera na performance, a figura que filma o artista na rua é "uma coisa estranha dentro de uma coisa que já é estranha", em uma situação que já tem um malabarista em um semáforo tentando chamar a atenção delas, algo que pode causar uma espécie de estranhamento nos motoristas que reparam, existe também uma outra figura que, por uma escolha que fizemos, também estava de figurino[80], segurando um pau de selfie e rodando em torno dos carros e do malabarista e depois fazendo perguntas "estranhas". Supondo possíveis perguntas que "coubessem" nas expressões que víamos nos rostos daqueles motoristas da Saldanha Marinho com a Independência, Rayne disse que pareciam estar se perguntando "*será que isso faz parte do número?" "Quem é esse cara, é artista? "Tá só filmando ou tá dançando?" "Tá com o malabarista ou parou pra filmar?"*.

A literatura que escolhemos em conjunto foi extremamente potente para a inteligibilização (e problematização) desse "novo" lugar que as coisas foram tomando, em que estávamos fazendo o que sempre fizemos nas ruas, mas oficialmente exercendo o papel de pesquisadores, não só com as ideias na cabeça, mas na postura corporal, nas palavras ditas e objetos que estávamos portando[81]. Artaud, por exemplo, trabalha as ideias de cultura e o teatro através de conceitos como o da fome, o da peste, ou da crueldade, tratando-as como coisas tão "de verdade", ou seja, tão orgânicas, ecológicas, biológicas e "animalescas" quanto quanto qualquer outro elemento da "natureza humana". Essa argumentação que busca superar

[80] Além das claves e instrumentos de gravação, na ocasião eu usava um blazer e chapéu, formais "demais" para ir a um semáforo em uma noite comum de terça feira. Rayne estava de chapéu adornado com uma flor e uma roupa colorida com cores bem fortes e distintas, também colorido "demais" para uma ocasião como aquela.
[81] E no meu caso com a responsabilidade institucional de retornar com um arcabouço de registros que pudesse ser utilizado para continuar a desenvolver a etnografia dissertação

a “separação entre as ideias e as coisas” (1933:4), as dualidades e oposições entre natureza, cultura, civilização, arte, vida, e tantos outros, tem me ajudado a evitar certas comodidades analíticas as quais sempre procuro ficar atento para não cair em observações de um estruturalismo binarista, tendo em vista minha formação em antropologia, disciplina que lida com essas problemáticas (seja para endossá-las ou refutá-las) durante toda a história de seu desenvolvimento. Além disso, sua forma de tratar o teatro, e a performance, não como uma disciplina ou campo de conhecimento, mas como algo que se faz presente em nós, ao nos movimentamos pela vida, também tem sido de grande importância na construção de um pensamento sobre a prática da arte na rua que possa transitar entre os domínios da performance, antropologia, teatro, utilização do espaço público, e tantos outros que atravessam esse objeto. Artaud tem nos permitido transitar através da performance e da fome, por essas diferentes dimensões da vida.

Sobre essa ocupação de um entrelugar, o estar entre o teatro e a antropologia, de Schechner, isto é, o não estar nem lá e nem cá, mas em um espaço liminal (1975:36), em “alguma coisa que não pertence inteiramente a um e nem a outro” (1975:32), e que por isso não pode se tratar de antropologia da arte, ou teatro na antropologia, também tem sido um trabalho chave para compreensão de nosso objeto. A ideia de estar entre é resultado de seu desenvolvimento do conceito de liminaridade de Turner, inicialmente utilizado para compreender a configuração dos rituais de passagem dos Ndembu (1974), e trabalhado durante muitos anos através da parceria entre ambos os autores, que rendeu trabalhos maravilhosos, como também, por exemplo, From ritual to theatre: the human seriousness of play (Turner, 1982).

Schechner menciona ter ocorrido uma espécie de *virada performática* anos 80, onde não somente Turner mas também Geertz (1978; 1982; 1988), Goffman (1988; 1995) e uma série de pesquisadores norte americanos de muitos campos do saber começaram a desenvolver o que ele chamou de *quase um novo campo de estudos*, que levava a compreensão da performance, para além de algo restrito a arte ou aos rituais, mas como um modo de as pessoas relacionarem-se entre si e com as mais diversas situações cotidianas (2014)[82], seja nas brincadeiras, nas mesas dos bares ou enquanto pegamos o ônibus. Este campo de estudos apresenta a performance como uma possibilidade analítica e metodológica de se entender o mundo. Ele utiliza o termo “quase” porque não acredita ser algo que não está de modo algum ligado ao histórico das áreas do saber que se interessam pela performance,

[82]disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uVuO2OvdExg

mas nesses interstícios liminares, nas frestas e fronteiras, ou ainda poderiamos dizer, nas divisas e fozes dos rios, onde os fluxos se encontram, se fundem de forma indistinguível, ou mesmo se mantém separadas, como no caso do Rio Negro e o Solimões.

E finalmente, pegando a deixa da argumentação sobre fluxo dos rios, também lemos o livro Som e Sentimento de Feld (1982), um trabalho maravilhoso sobre a expressão sonora dos Kaluli, um povo extremamente musical que habita a floresta tropical das montanhas Bosavi. Se inicialmente seu interesse era pela música dos Kaluli, e sobra a forma como eles a construíram e praticavam, ao longo de sua relação com aquelas pessoas, o som, ou a produção da escuta, que estava na sua música mas também em toda sua forma de produção de conhecimento sobre o mundo, emancipou-se de sua ligação necessária com a musicalidade. O interesse de Feld nesse trabalho, então, passa a ser o de desvendar não o objeto sonoro, mas a maneira pela qual aquelas pessoas escutam a si mesmos e a floresta. Os significados que as pessoas davam sobre as composições e melodias que faziam estavam repletos de analogias relacionadas ao som dos rios, dos pássaros e outros animais, repletas ao ponto que talvez não se possa falar em analogia, uma vez que não há separação nítida entre o espírito humano e o dos outros animais, entre os rios de dentro de nós por onde corre o sangue e os rios que fluem pela mata, entre o canto (humano ou não), a voz, a poesia, ou os sistemas lógicos de sua fala. Não há naquela região das montanhas a separação nítida e artificial que imaginamos haver entre as coisas e a vida.

A sonoridade é é central pelos kaluli, por um lado por seu apreço cultural para com a música, a obra de Feld nos mostra que eles cantam nas mais diversas situações cotidianas, além disso o próprio mito de origem do nascimento da sociedade Kaluli envolve a conversa cantada entre uma irmã e seu irmão desencarnado da forma humana e metamorfoseado em um pássaro, onde o irmão ave canta uma frase e a irmã responde com outra, em forma de choro e lamento. Essas frases são melodias que também tem um significado discursivo no idioma Kaluli, normalmente são como perguntas e respostas. Para além de música, segundo Feld, constituem em algo de natureza *bioacústica*, que está entre o choro, o canto, a linguagem e os sons da floresta.

Essas sonoridades, do mesmo modo e sem passarmos de um domínio a outro, também tem forte presença na forma ecológica destas pessoas se relacionarem com seu ambiente. Se por um lado eles cantam "como" os sons dos pássaros, e com os pássaros, porque esses são seus próprios espíritos habitando o interior de outra espécie, ou se falam da música como dos rios, com analogias como por exemplo "aumentar o fluxo antes da cascata" de tal som, ou seja, se utilizam esses sons como *cartografia poética* de suas histórias, também o fazem em

relação a floresta. Conforme o autor aponta, na vegetação daquelas montanhas, onde você só vê poucos metros ao redor, o ouvir é mais importante para perceber e compreender o que acontece ao seu redor, e dessa forma sobreviver de maneira mais eficiente, do que o enxergar.

Desse modo, Feld diz que o trabalho realizado com os Kaluli não se trata de uma pesquisa de antropologia da música ou do som, mas de algo que está entre o que consiste a dimensão acústica, e a epistemológica do processo de produção dos sons e da escuta, e que portanto ele denomina enquanto sendo uma pesquisa acustemológica. A obra de Feld foi, e tem sido uma importante chave de amarração deste triângulo de textos lidos em conjunto. Ela dialoga com as questões que nos trouxeram o Artaud sobre a dimensão viva, orgânica e ecológica de objetos (como a música e o teatro) que por vezes são ilusoriamente descolados de sua ligação com a nossa natureza e a do mundo, sob o argumento de pertencerem ao plano da cultura, e como se por isso não existissem "de verdade", no corpo, na pele. A preocupação com a superação das dualidades entre o teatro e a vida no seu caso, ou a música e o som no caso de feld, está no sentido do que temos buscado em relação a arte e a rua no que tange a essa pesquisa. Ainda nesse sentido, a obra de Feld também se conecta com a busca de Schechner por trabalhar no limiar da antropologia e do teatro através da performance, sem que se penda para um enquadramento específico de alguma das duas áreas. Essas metodologias dos entrelugares e das margens e que eu chamaria de métodos nômades são potentes para se entender a complexidade do ambiente urbano quando se encontra com o número de um artista no espaço público. Não basta olhar para esse evento somente do ponto de vista artístico ou estético, ou pensando unicamente na construção social do espaço urbano ou nas redes de serviços e trabalhos que se se esparramam por ele, do mesmo modo que quando os Kaluli cantam não se trata só de um acontecimento musical, mas bioacústico, e assim como um ator em cena não está somente encenando teatro, mas fazendo uma performance, é como temos tentado compreender o artista se apresentando em vias públicas. Em outras palavras, queremos entender "que cara é esse", não para a arte e para a rua, mas como essa figura liminar, que atravessa e é atravessada por esses domínios o tempo todo.

Bom, acabo de falar um pouco sobre o que levei para essa viagem de 10 dias, tanto no que diz respeito às ideias e interesses quanto no material que utilizei para registrar minhas experiências etnográficas. Também fiz um levantamento da quantidade de registros multimídia que trouxe deste trabalho de campo. Agora irei relatar um pouco sobre a forma como temos organizado, interpretado e editado esse volume de dados, que têm embasado minha dissertação e também composto outros objetos (sejam em texto, imagem ou som), tanto de meu interesse quanto de Rayne.

3.2 Arrumando a bagunça:

Com o bucho mais cheio, comecei a pensar
Que eu me organizando posso desorganizar
Que eu desorganizando posso me organizar.
(Da lama ao caos - Nação Zumbi, 1994))

Após os dez dias de imersão, retornei para o interior de Minas Gerais, para a casa de minha avó, para fazer uma pausa para "digerir" o que havia ocorrido, bem como sistematizar os dados coletados. Quando parei pra dimensionar a quantidade de material que havíamos registrado em tão pouco tempo, inicialmente fiquei um pouco assustado, e receoso sobre como iria pegar aquilo tudo e transformar em uma dissertação, um filme, e ao mesmo tempo fazer isso em conjunto com Rayne, de tal modo que ele além de participar ativamente da minha edição, também pudesse ter possibilidade de organizar esses registros para projetos que futuramente quisesse desenvolver. Meu primeiro passo foi separar o que seria tratado como caderno de campo para análise etnográfica e o que comporia o acervo de vídeos que tem sido utilizado para as edições (mesmo que este material também esteja sendo analisado etnograficamente), eu fiz uma primeira rodada de revisão de tudo o que recolhemos em vídeo, foto, áudio e texto. Nesse período revivi diversos momentos da viagem, o que resultou em diversas conversas com Rayne, além de novas anotações nos meus cadernos de campo.

A imersão que havíamos feito no pensar e fazer arte na rua durante aqueles 10 dias havia sido como uma espécie de exemplo, um ensaio, ou síntese não só das coisas que havíamos lido sobre performance, arte e etnografia, mas também das que debatemos e pensamos em comum (ou em discordância) sobre as particularidades e semelhanças da nossa prática e a de outras pessoas que performam (em um sentido schechneriano) no espaço urbano. O que quero dizer é que apesar de a viagem ter durado dez dias, seu efeito tem uma abrangência temporal, no passado e no futuro, muito maior, essa viagem ainda nos leva para "viajar" a cada vez que os registros suscitam a lembrança de algum acontecimento, barulho, cheiro, ou outro elemento, e a cada vez que "retornamos" trazemos conosco mais questões que sentimos vontade de levar na próxima. Eu diria quase que o que fizemos foi na realidade uma "viagem sem volta", no sentido de que levantou em nós, questões que ainda reverberam de muitas formas. Ela tem agido, por exemplo como um ponto de referência que temos usado para construir discursos sobre a relação entre artistas de rua e população em situação de rua, questão que já nos interessa há um bom tempo, que trabalhei em minha monografia construída em parceria com a população em situação de rua na praça da Cantareira em

Niterói, Rio de Janeiro (Sanson, 2019). Também sobre a relação entre artistas na rua e outras pessoas que trabalham nesse espaço, como vendedores ambulantes e catadores de materiais recicláveis, sobre essa questão temos dedicada parte considerável da obra de Raye no teatro, no circo e em projetos sociais, como por exemplo um personagem chamado Rheine, uma espécie de humanóide pós-apocalíptico[83] que tem acoplado em seu corpo e como instrumentos malabarísticos, diversos objetos considerados por outros como lixo e profere discursos que questionam a forma como a sociedade capitalista pensa o descarte e a reciclagem e as pessoas que trabalham com o, e/ou no lixo.



Imagem 48: Processo de criação de Rheine, claves e olhos de garrafa

[83] E que na forma como me afeta, parece muito uma entidade caricata, entre a forma como alguns imaginam artistas, além de outras figuras que eventualmente possam estar em situação de rua e as formas pelas quais essas figuras "não são vistas", ou seja, o que a representação que se faz deles "esconde", torna latente quando evidencia outros aspectos.



Imagem 49: cena O lixo da cidade (Sena 2018)

Rayne ainda desenvolveu nos últimos anos, de forma independente, e também ligado a instituições locais, uma série de oficinas urbanas e encontros de saberes circenses para crianças de bairros periféricos em São João del Rei (MG) e Jaú (SP), voltadas para o ensino da prática e produção de instrumentos circenses a partir da reciclagem, com uma didática voltada para a integração entre arte, trabalho e sustentabilidade.



Imagem 50: Rayne no encontro de circo no Parque do Rio Jaú (05/2020)

Além de proporcionar espaços de sínteses e expressões desses movimentos que já temos feito, a imersão que realizamos na viagem abriu também um novo e imenso leque de possibilidades de se estar entre os diferentes domínios que nos interessam. Lembro-me do que disse Rayne em uma de nossas conversas sobre a experiência de vivenciar a cidade a partir da arte: "existe tanta coisa acontecendo, e um ambiente tão rico, onde todos estão fazendo tanta coisa, que se você não souber prestar atenção no que está interessado, corre o risco de se perder na percepção, e não conseguir entender nada". Nosso assunto naquele instante girava em torno dos desafios de se pensar a rua e a arte a partir da performance do artista, e do modo como essa ideia de saber no que prestar atenção, em como observar (não só olhar, mas sentir, ouvir, tocar e cheirar) a rua se parecia com o que levávamos em consideração quando estávamos ocupando um semáforo ou uma esquina erguendo nossa lona inventada.

Essa ideia da lona inventada é um conceito chave no qual temos pensado, ele expressa muito sobre a particularidade de performar na rua. Ali, ninguém pagou nenhum ingresso, ou foi para assistir ao seu "show", digo entre aspas, pois o próprio caráter espetacular da coisa envolve uma rede de mediações e agenciamentos entre o artista e o público. Eles precisam construir (ou se valer de), em meio aos já diversos constructos da cidade, elementos que tornem aquele movimento com as claves (no caso de Rayne) algo passível de merecer seu dinheiro, sua atenção, repúdio, um simples olhar curioso que seja. E performance urbana leva ao extremo a ideia de *fazer a cidade* (AGIER, 2011) por meio da *dimensão do experimentalismo* característica das *vivências cosmopolizantes* (VELHO, 2010:18) constituintes da realidade da dinâmica nas cidades contemporâneas, em suas diferentes escalas" (MAGNANI apud AGIER, 2011, p.6). De cidades de pequeno porte à metrópoles globais, o performer na/de rua é capaz de produzir *situações rituais na vida urbana* que fazem surgir, literalmente, o que Agier (2011) chamou de "artes de rua" , quando em meio às situações rituais,"a própria cidade, tal como é vivida nesse momento, vê-se transformada nos ritmos e nas ocupações dos seus espaços" (p.99).

O que se fala, o que se faz, se veste, e o como se faz essas e outras coisas é, conscientemente ou não, afetado no caso de artistas na rua pela ambiguidade do fato de não ser nem só artista e nem só uma pessoa na rua, e se pensarmos no semáforo, a cada minuto esse lugar é posto em cheque, uma vez que o público (motoristas e transeuntes) mudou totalmente, e com ele, necessariamente, os parâmetros sob os quais se planeja seu número, que são em algum grau baseados nos recortes que se faz daquele novo público. Existe uma

infinidade de recortes que se pode fazer nestes centésimos de segundo entre o fechar do sinal e sua entrada no "picadeiro" (faixa de pedestres no caso de Rayne), citando algumas, por exemplo: tipo do carro, expressão do motorista, horário do dia, bairro da cidade, idade, quantidade de pessoas no carro e muitas outras coisas. Imagine-se entrando para uma apresentação na faixa de pedestres e se deparando com esta cena: em uma fileira da ponta de uma rua com quatro faixas (como a da imagem 6)[84] tem um carro com vidros escuros e fechados, onde nada se vê além do veículo, nas faixas do meio (e na primeira posição) há um ônibus (ao lado desse carro) e uma motorista sozinha, e na outra extremidade um outro com vidros abertos, crianças vidradas e um motorista sorridente falando sobre o que você está fazendo. Quer se queira dinheiro, atenção, ou qualquer outra coisa, se for se dirigir aos carros para recolher contribuições (de qualquer tipo) após o número, é muito mais provável que escolha começar pela extremidade em que está este segundo, e que só se dirija ao outro se houver algum sinal, como um abrir de vidros. A reação das crianças, o fato de precisar atravessar todas as faixas sem o menor indício de que algo acontecerá entre você e aquele carro com os vidros fechados, fora a presença do ônibus, que dificulta para os passageiros assistirem à performance, tudo isso afeta desde a escolha dos truques até o lado pelo qual se começará a passar o chapéu para receber contribuições e interações do público.

A sensibilidade a esses sinais e as artimanhas para interpretá-los precisam estar em constante exercício para o artista ser realmente enxergado como tal, ou ao menos enxergado. Certa vez, em 2015, quando eu ainda começava a praticar arte na rua, em uma conversa com Breno, um senhor de aproximadamente 55 anos que é dono de uma loja de carimbos, e que roda pelos bares de São João del Rei[85] "invadindo" shows de músicos que estão a se apresentar em algum bar, com seu bongô (que toca com grande maestria e criatividade) somente pelo prazer de desconcertar uma performance já iniciada e improvisar com desconhecidos, perguntei-lhe o que havia achado de minha performance como músico no semáforo (que havia passado cerca de 30 minutos assistindo parado ao lado da faixa de pedestres). Ele me respondeu com a seguinte frase "o que diferencia o músico do louco é o aplauso, você está aqui recebendo dinheiro de alguns e outros nem te ouvem, eu vou pelo que o pessoal está achando, e não sei te dizer se gosto disso aqui porque não sei nem o que você é pra eles aqui, mas me pegou viu!". Essa tentativa constante de entender e de algum modo enquadrar e canalizar para a direção que se deseja (atravessado, invadido e transpassado por

[84] Falarei em breve do contexto da apresentação.
[85] Minha cidade natal.

tudo que está na rua), o que você é, e faz ali para aquelas pessoas, é para mim, o material do qual é feito o que estamos chamando aqui de lona inventada.

Pois bem, tínhamos neste ponto, uma interseção interessante entre o que nos preocupa enquanto pesquisadores e artistas: as semelhanças e particularidades no processo do que poderia se chamar de pesquisa de campo, conforme aponta Marcus (2005:143) quando utiliza-se da abordagem meta etnográfica, ou para etnográfica para compreender as relações entre os ofícios do teatro, cinema e antropologia. Esta ideia me pareceu muito pertinente e instigante para nossos objetivos analíticos, porém, a sedução de Schechner pelo que não está nem aqui e nem lá (nem no teatro e nem na antropologia), ainda me cativava mais do que a busca meta etnográfica por estar um pouco aqui e um pouco ali, ou aqui, do mesmo modo como se está lá (como fazer antropologia como se faz teatro, ou antropologia no teatro).

No momento de se fazer escolhas teóricas, metodológicas, e inclusive performáticas, por mais que muitas coisas nos instiguem e interessem, já não me sai da cabeça a fala de Rayne sobre a importância de se saber em que, e de que modo prestar atenção nas coisas que nós queremos. Eu sou, na mesma pessoa, um pesquisador e um artista (e ainda outros), assim como Rayne, qualquer tentativa de meta-relacionar esses dois pontos de vista seria fictícia (mais ainda que quaisquer modelos e sistemas analíticos já são por si mesmos). Precisávamos de algo que permitisse assumir esse lugar ambíguo, essa liminaridade do espaço que estamos. Algo no sentido da acustemologia de Feld, onde não se trata de pensar o som como sistema ou em sua dimensão física, mas os modos de produção do som e da escuta como formas de produção de conhecimento sobre o mundo, sobre nós e sobre os outros. Assim como ele não está na acústica nem na epistemologia, mas em algo que é coalescente entre os dois, é onde queremos estar em relação a arte na rua e a pesquisa etnográfica, não fazer pesquisa sobre nossa atuação como artistas, mas procurar entender a forma como o essa entidade do "artista de rua" que se encarna em nós ocupa, modifica e é modificada pela cidade, como uma dentre as muitas outras, inclusive a do "antropólogo urbano", mas com certeza não somente.

Desse modo, a edição do material tem seguido o eixo de apresentar de que forma essa figura, tratada a partir do caso específico de Rayne em relação comigo, constrói-se como uma possibilidade de ocupar a(s) cidade(s), tendo em vista que as pessoas que fazem arte na rua são também muitas outras coisas, além de muito diferentes entre si dependendo dos recortes espaciais, temporais, de raça, classe, gênero, sexualidade, cultura, subjetividade (dentre muitos outros), e que por sua agência em tantos domínios da vida social pode servir para produzir conhecimento sobre diversas questões trabalhadas por várias áreas do saber, acerca da arte e também da cidade. Anteriormente mencionei um pouco, por exemplo, sobre a

relação que inevitavelmente artistas na rua precisam manter com a população em situação de rua, trabalhadores na cidade, transeuntes, e o público, que é ao mesmo tempo esses e outros personagens, porém temporariamente sublimados em alguma outra dimensão, *fisgados* (Gell, 1998) de algum modo por aquele número que fez com que lhe prestassem atenção em um movimento específico em meio da infinitude de estímulos que a cidade nos oferece. Conforme Gell aponta, as armadilhas que o artista arma para a atenção do público dizem muito sobre quem são e quais as intencionalidades de ambos, bem como sobre o ambiente onde aquela performance acontece.

Para apresentar o artista, o público, a performance e seu contexto, utilizando a *intertextualidade* entre i*magem, som e texto* (Feld, 2009), decidimos seguir um caminho de edição de uma dissertação e um trabalho audiovisual dividido em quatro episódios, de modo que construísse a seguinte narrativa: inicialmente apresentar a pessoa de Rayne, sua história e o modo como a arte entrou a sua vida, e também quando e como foi que a arte passou a ser praticada na rua. O próximo passo chega ao modo como esse personagem planeja e executa seu número, sua relação com as pessoas com as quais se relaciona e os ambientes que ocupa para fazer arte na rua. Depois, falaremos das relações e agenciamentos que a performance urbana faz emergir, quem são os outros sujeitos com os quais o artista precisa, por opção ou inevitabilidade, interagir. Finalmente, iremos pensar em de que modo essa figura do artista que ocupa a rua tem algo a contribuir para os que desejam compreender e/ou sobreviver, tanto no mundo da arte, quanto no mundo das ruas, em como essa possibilidade de fazer arte e viver na cidade é rica para diversos campos de estudos e práticas sobre esses domínios do saber e da vida.

3.3 Revivenda toda de tudo[86]:

Cavaleiros circulam vigiando as pessoas
Não importa se são ruins, nem importa se são boas
E a cidade se apresenta centro das ambições
Para mendigos ou ricos e outras armações
Coletivos, automóveis, motos e metrôs
Trabalhadores, patrões, policiais, camelôs
(A cidade - Nação Zumbi, 1994)

[86] Brincadeira com o termo refazenda (Gil, 1975), e refavela (Gil, 1977).

No primeiro episódio da minissérie de vídeos que estamos produzindo com o material audiovisual captado, apesar de o foco do episódio ser sua história de vida e com a arte, apresentamos imagens de Rayne fazendo malabarismo em dois semáforos e horários diferentes, o primeiro, que dura 53 segundos, entre as 18:30 e 19:30, em uma via de duas faixas de cada lado, com um canteiro separando as vias de mão e contramão, onde o fluxo de carros, pessoas e malabaristas é grande (mas não demais a ponto de ser inviável), porém o fato de todos precisarem se posicionar bem perto uns dos outros, além de que a rua dispõe apenas de duas faixas, transmite ao público uma sensação de proximidade para com o artista. O que acontece é um ritmo bem rápido de carros e pessoas passando e uma performance com uma "levada tranquila", bem mais desacelerada do que o ritmo da cidade que se encaminha para o fim do horário de pico. Ali ele é um ponto de repouso pros olhares perdidos na correria, barulho, calor de vapor de carro e cheiro de gasolina e óleo diesel, de um local movimentado (e ao lado do posto de abastecimento) em um horário onde a maior parte das pessoas já se expuseram à um dia inteiro de trabalho, interação social, trânsito na cidade ou alguma outra atividade qualquer. A primeira cena de performance (minuto 2:36 ào 2:31) do episódio mostra uma apresentação no contexto deste semáforo:



Imagem 51: Performance na Saldanha Marinho com a Independência (Piracicaba-SP)



Imagem 52: Rayne passa o chapéu na Saldanha Marinho com a Independência (Piracicaba-SP)

Os elementos que o performer leva em consideração para se apresentar em um local, e para um público como esse são completamente diferentes das cenas que constituem as últimas cenas do episódio, onde temos quatro faixas de veículos em um amplo cruzamento em frente a um grande atacadista. O mesmo malabarista se apresentando no mesmo tipo de equipamento urbano (semáforos) na mesma cidade vai ter que inventar suas armadilhas para fisgar a atenção do público e erguer sua lona inventada de modos completamente diferentes. Vejamos por exemplo um outro semáforo[87] ainda em Piracicaba (SP), onde é o malabarista que corre mais do que a cidade, as ruas largas dão a impressão de lentidão no fluxo dos carros, mas devido ao fato de estarem mais longe uns dos outros e de Rayne, ele precisa se apressar muito mais para mostrar suas habilidades com as claves, prender a atenção do público e correr para pegar as contribuições (que as vezes vem de carros muito distantes) antes que o sinal fique verde e o fluxo seja liberado nesta faixa, momento em que ele retorna pra deixar as contribuições junto com as outras coisas e já apresentar-se para a outra série de faixas que acabou de se fechar.

[87]Imagem 53, na página abaixo.



Imagem 53: performance no cruzamento em frente ao atacado (Jaú-SP)

Por mais que o horário seja mais confortável devido ao menor movimento de carros (estas imagens foram captadas por volta das 15:30), que a exposição ao barulho e cheiro de gasolina seja menor, e que a duração deste sinal vermelho seja maior (61 segundos), a temporalidade do fluxo da apresentação é muito mais acelerada e a duração desta quantidade de tempo muito menor no segundo exemplo do que no primeiro, tanto pela configuração do espaço quanto pela quantidade de pessoas que vão assistir, e portanto potencialmente contribuir com seu número. Assim, em um semáforo com mais tempo cronológico (61 segundos), a percepção que se tem da duração do tempo que você se apresentou ali pode ser menor do que a do outro com menos tempo (53 segundos), porém com menor distância física entre você e o público, além de maior interatividade.

Cada semáforo, assim como cada artista e espectador, dependendo das condições de temperatura, ambiente, pressão, horário do dia, dia da semana, época do ano, do café fraco ou forte que acabou de provar, ou da discussão que acabou de ter, vai se comportar de modo distinto quando se deparar com aquela figura jogando objetos pro alto onde teoricamente deveria-se somente aguardar o trânsito. Quando o artista se apresenta, utiliza os movimentos e truques de malabares que conhece e pratica, mas a escolha é sempre necessariamente sensível a essas especificidades, sob pena de ser só mais uma coisa acontecendo no automatismo da vida cotidiana. É preciso estar ligado, em algum nível, no humor da plateia;

no que você transparece a ela; nos movimentos e frases que profere, e também na forma como essas coisas ecoam, são recebidas e produzem reações nessas pessoas.

Este ponto me remete muito a analogia de Geertz (1973) sobre as piscadelas, onde podem ser interpretadas somente como um cacoete ou um sinal, dependendo dos sujeitos e da situação em questão, do mesmo modo o sorriso no rosto da pessoa do carro da sua frente pode ser em resposta ao seu número ou porque se lembrou de uma piada, a postura ansiosa do motorista ao lado dele pode ser porque não está nem percebendo sua apresentação ou porque está indo buscar o filho na escola, e ainda milhões de outros significados, e por mais que você seja muito bom em desvendá los, ou seja, um excelente interpretador, o artista na rua precisa ainda pensar em ir além disso, a se tornar sensível a forma como seu número ecoa, e ressoa nos espectadores para ir improvisando o próximo movimento a cada segundo. E improvisar, de modo algum "significa simplesmente fazer qualquer coisa que se queira, sempre se fundamenta em princípios, como a gramática para a linguagem e a poética para o canto" (Feld, 2020:9)

Essa característica da ideia de improvisação aplicada à arte na rua é extremamente potente para os estudos de performance. Um pesquisador que observa as apresentações desse tipo de artista vai assistir, além de uma nova performance com público e movimentos diferentes literalmente a cada minuto, a uma série de intervenções inevitáveis do espaço urbano, como pessoas que passam e reagem positiva ou negativamente, outras que também querem utilizar o espaço como fonte de renda, e ainda outras coisas diversas que entram no "picadeiro" da lona inventada e passam a interferir diretamente na apresentação, junto às quais ele tem de erguer sua estrutura de apresentação a cada nova rodada do sinal.

Isso também envolve todo um planejamento e revisão constante deste de acordo com as pessoas e as configurações do espaço que você está ocupando, e aí vão emergindo essas espécies de coletivos que não são grupos[88] e que Feld (2020) chamou de atores coletâneos (p.4), que se ligam por atividades, localidades e necessidades comuns em agenciamentos conscientes ou não. Quando Rayne chegou ao semáforo da imagem 4, por exemplo, já haviam outros malabaristas e vendedores ambulantes ocupando o local, ele teve que necessariamente interagir com essas pessoas, pedir licença pra chegar e negociar aquele ponto que é palco de artistas, ponto de espera de motoristas, passagem de pedestres, loja dos vendedores ambulantes, corredor da casa de pessoas em situação de rua, e tudo mais o que pudermos inventar nele. Caso simplesmente se chegasse apresentando um número de

[88] Conforme mencionou uma vez minha orientadora Tatiana Bacal enquanto comentávamos sobre os agenciamentos que a rua operava em Rayne e em outros indivíduos.

malabares sem falar com os que estavam ali anteriormente, Rayne poderia passar por um desentendimento que seria incômodo para os envolvidos, além de tomar-lhes um tempo em que poderiam estar realizando suas atividades. Do mesmo modo, se entrarem simultaneamente, na mesma rodada, três vendedores ambulantes e dois malabaristas, os motoristas poderiam dissipar sua atenção de modo que prejudicaria a todos que estão utilizando aquele espaço como local de trabalho.

No dia em questão o movimento de contribuintes não estava muito forte. Quando chegou ao semáforo e havia mais um vendedor e um malabarista, inicialmente os artistas revezaram e o vendedor participou de todas as rodadas, porém nos carros a partir do quarto da fila. Embora a dinâmica tenha funcionado, o fluxo de contribuições acabou fazendo o vendedor ambulante ir para outro local, Rayne e Nicolas, o outro malabarista que estava presente, revezaram mais algumas rodadas, e após aproximadamente 40 minutos de trabalho Nicolas optou por ir para a rua de onde vinham os carros da direção oposta, mas logo retornou, pois embora pudesse se apresentar por duas rodadas seguidas sem precisar aguardar, estava recebendo menos contribuições que no local em que precisaria dividir a lona inventada.

O ambiente da sinaleira se metamorfoseou de diversas formas em apenas uma hora, Nicolas, Rayne e o vendedor de balas que estavam naquele semáforo precisaram necessariamente interagir entre si para se valer do mesmo espaço da cidade naquele momento, e também foram fazendo escolhas que interferiam no planejamento e execução de suas atividades, escolhas estas ligadas às coisas que o semáforo lhes *fazem fazer* (Small, 1998) . É preciso entender e saber lidar não só com os sujeitos que transitam e ocupam sua lona inventada na rua, mas com o sujeito que esse espaço mesmo é, e nas formas como ele se implica sobre, e responde às configurações de nossas agências. A arte na rua, enquanto *universo social e simbólico* e *forma urbana de sociabilidade e interação social* (Gusmão, 2020:8), é marcada por trânsitos, mobilidades, e pela adaptabilidade aos diferentes modos de se estar na cidade, necessariamente sensível à outras experiências urbanas que não a do performer, e multissituada tanto no sentido geográfico quanto no que tange a possibilidade de construção de *para-campos* e *meta-campos*, e ainda no que diz respeito ao fazer *cúmplice* (Marcus, 2004) em constante processo de reflexividade crítica conjunta.

Para compreender a forma como são desenvolvidas essas artimanhas e estratégias (Certeau), essas coisas que tem a ver com algo além do discurso e da interpretação, uma das jam sessions com Feld sobre o ressoar da antropologia, publicada em 2020, que discutimos em uma das aulas do curso do qual participei em 2021, ministrado pelas professoras Tatiana

Bacal, Wagner Chaves e Felipe Barros, traz essa incrível ideia de fazer *ressoar a antropologia*, onde se menciona a "Relação sempre presente e dialógica entre soar e escutar. Ressoar a antropologia, portanto, é um convite a perceber e a descrever os sons no tempo e no espaço onde eles soam, ecoam e ressoam" (Feld, 2020:2). É esse tipo de relação que Feld busca ter para com a antropologia através do som como modalidade de conhecimento de mundo que estamos buscando ter para com a arte na rua enquanto modalidade de produção de um tipo de conhecimento liminar sobre (e entre) a arte e a rua, mas ao mesmo tempo a partir de algo que não é nem falar de uma a partir da outra e nem o contrário disso, trata-se de malabarear (me apropriando da lógica usada com o ressoar de Feld) a rua, a arte, e as coisas todas que o encontro entre as duas levanta, a partir dessa modalidade de ocupação artística da cidade, e desvendar de que formas ela pode reverberar nos interesses investigativos da antropologia a respeito desses universos.

Outra questão central para nosso empreendimento, presente também nesse texto, inclusive na citação trazida no parágrafo acima, mas que é profundamente trabalhada em um texto chamado Dialogic Edition (2009), onde o autor analisa a forma como os kaluli leram e interpretaram o trabalho de seu livro Som e Sentimento produzido a partir da parceria com eles. Segundo o autor, para concretizar seu desafio de produzir uma intervocalidade entre sua voz e as dos kaluli, o que se buscou foi:

> Deixar algumas vozes Kaluli colocarem algumas palavras entre meus outros leitores e revisores de livros. Meu título secundário, "Interpreting How Kaluli Read Sound and Sentiment", pretende implicar o trabalho que Kaluli me ajudou a fazer para "escrever" eles, e o trabalho que eu tive que fazer para eles "lerem" aquela escrita. (2009:191)

Ele afirma ainda que esse trabalho é necessariamente multitextual. O texto, o disco, os vídeos e as transcrições de partituras com os sons kaluli não bastavam por si mesmos para representar a complexidade de barulhos, sentimentos, vibrações e toda a gama de elementos que os momentos que estão sendo retratados por meio dessas mídias e narrativas contadas. Assim, a edição dialógica se apresenta como uma ferramenta de "equalizar" as vozes que vão compor o seu registro, sabendo que o movimento de ressaltar de algumas implica necessariamente no ofuscar de outras que possam estar soando na mesma "região de frequência"[89] .

> As narrativas Kaluli são diferentes das minhas em arranjo, foco, intenção e estilo. Também sugiro que meus leitores Kaluli percebam tão claramente

[89] Estou utilizando termos característicos da mixagem musical, como "equalizar" e "região de frequência". Equalizar, em uma definição bem breve, é "organizar" o timbre, volume e intensidade dos sons dispostos em várias regiões de frequência, para que quando o ouvinte tiver contato com a obra final, as faixas de frequência dos sons da faixa não embolem uns com os outros.

> quanto eu que todas as nossas narrativas eliminam e/ou condensam certos cenários enquanto reproduzem outros em detalhes; e que ambos os tipos de narradores e contadores têm uma compreensão cruzada complicada da maneira como falam e escrevem com uma aguda consciência de diferentes públicos. (Feld, 2008:191)

Se o método de Feld com a edição dialógica de Som e Sentimento foi o de se deslocar "do som pro texto por meio da voz" (2020:4), tenho buscado me deslocar dos movimentos realizados por um praticante de arte na rua, em direção ao texto e o conjunto de vídeos da dissertação, por meio da conversa dialógica com Rayne e da análise desses registros multimídia, uma vez que como aponta o autor em questão, para se produzir uma intervocalidade, que para ele é análoga a intersubjetividade, nas narrativas que construímos é preciso passar pela intermidialidade.

> O signo compósito da colaboração é esse espaço intermídia. As coisas não estão congeladas em um CD, em um parágrafo de um livro ou em um DVD. Há sempre algo entre [inter]; há sempre alguma interação [inter-play] entre esses sons, ações, palavras, sensações, ideias e a forma como eles são mediados, representados e circulados. (Ibidem;5)

Isso foi central para começar a sistematizar o volume de registros que recolhemos. Meu papel nesse momento, que estava confuso e conflituoso com relação a propriedade documental e realista das narrativas que queria construir na dissertação e nos vídeos, ficou bem mais nítido quando Feld mencionou sobre lidar com a edição do material intermídia do modo como faz um produtor musical, tentando pegar uma realidade complexa, cheia de som cheiro, gosto e cor, e tornar inteligível a um grupo de pessoas que não estão envolvidas no processo de produção daquilo, sem fazer com que se torne algo que não vá representar quem produziu a fonte na qual se baseia o seu registro.

Conforme aponta Bacal (2011) em sua pesquisa realizada junto à produtores e DJ's quando reflete sobre as agências da utilização da câmera como um outro olhar sobre as performances nas quais o pesquisador se insere em campo:

> O olho da câmera ligada se deixa afetar pelos acontecimentos "imprevistos", de personagens que aparecem interessantes, ou mesmo daquilo que a câmera-olho percebe e que, somente em um momento posterior, o olho humano pode traduzir a imagem em algum acontecimento. No caso de Fernando [um dos performers que ela acompanha], a câmera enaltece a sua experiência nômade das urbes por onde viaja. (Bacal, 2010:174)

Ter contato com registros feitos de performances nas quais estávamos profundamente envolvidos com nossas mentes e sensibilidades é como ter outra "pessoa" (além da minha e

de Rayne) a quem consultar sobre essas experiências. As imagens e sons captadas pela câmera nos permitem, através das telas, "ver com outros olhos" (os da câmera), e "ouvir com outros ouvidos (os do microfone acoplado a ela). Podemos fazer isso da forma e no momento em que quisermos. Se, por exemplo, quero lembrar da performance que no princípio do capítulo, posso conversar com Rayne, intercalar nossos afetos e lembranças sobre aquela situação. Também posso consultar meus cadernos de campo ou mirabolar interpretações com minhas próprias memórias e leituras. Mas posso, ainda, abrir nosso banco de dados em qualquer momento, ir até o dia e a hora que quero, e então, ver e ouvir com os olhos e ouvidos da câmera. Caso ache que não tenha reparado direito ou que precise notar algo além, volto o vídeo, pauso em uma cena, tiro fotos dela. Posso, ao ver e ouvir exatamente o que fez a câmera, fazer perguntas à ela sobre aquela performance, lembrar de coisas que meu olho vivo pode não ter captado e ainda me afetar pelas características daquele tipo de olhar próprio que é o da filmadora. conforme aponta ainda Bacal (2010), dialogando com Taussig (1993) e Benjamin (1997): "o uso de Benjamin da metáfora da mão do cirurgião que penetra o corpo da realidade e do espectador seria equivalente à filmadora que abre o inconsciente óptico. Mas nessa abertura para as revelações do inconsciente óptico haveria uma "transgressão epistêmica" (Bacal 2010:18). Nesta discussão Taussig aponta que a assistência da câmera-olho é quase como se entrar em um sonho, uma vez que "a saturação de imagens (de "informações"[...]) é como uma alucinação que metaforiza a nossa própria vivência de visões não somente urbanas, mas também virtuais. (Taussig apud Bacal, 2010:18)

Pensando nessas questões, comecei então a (assistindo junto a Rayne) recortar, separar e juntar algumas partes do material, e optei metodologicamente por transformar a ideia inicial de um filme em uma minissérie, por um lado para que a presença ativa de Rayne no processo de construção das narrativas pudesse ser maximizada, e desse modo, seu trabalho de assistir ao acervo, acrescentando materiais, discutir comigo, e sugerir edições, bem como o meu de selecionar do banco de dados multimídia o que seria constituinte do acervo de um episódio de 20 minutos é muito mais dinâmico, produtivo, e menos trabalhoso do que se revisássemos um filme de 1 hora.

Levando sempre comigo os pensamentos de Rayne e de Feld sobre a importância de se prestar atenção (e ainda sim estar aberto a novos afetos) nas coisas em que estamos interessados em meio a infinidade de estímulos que nos proporcionam os registros e memórias, li, ouvi, e assisti a todo nosso material, cortando e separando as partes que acreditava que melhor se relacionavam com a estrutura da narrativa que queríamos construir.

A partir desse material, produzi uma primeira colagem que apresentei a meu parceiro de pesquisa, ele então analisou o acervo e a colagem, acrescentou materiais do nosso banco de dados ou de seu pessoal, e fez uma primeira rodada de críticas e sugestões de edição. Eu então produzi uma segunda edição incorporando suas contribuições, esta foi novamente criticada e refinada para constituir então cada um dos episódios.

Enquanto passamos por esse processo, a leitura dos cadernos, o contato com os vídeos fotos e lembranças vão nos fazendo reviver diversas vezes aqueles acontecimentos, interpretando, reinterpretando e descobrindo novas questões que vamos desenvolvendo a partir das ideias. Desse modo, o processo de tratamento e edição dialógica deste banco de dados para que se torne inteligível para mim e para Rayne, acompanhado da interpretação etnográfica destes e das conversas e discussões a que nos incitam para que se tornem inteligíveis a comunidade antropológica (ou a toda a comunidade antropofágica, conforme diz Rayne em uma astuta subversão do termo), e a outros interessados nas discussões sobre fazer artístico e espaço urbano, tem gerado boa parte do material textual que está a compor minha dissertação e conduzido os rumos do nosso processo de pesquisa.

Esse texto, que já passou pela revisão de todo o material multimídia, periódicas revisões segundo novos interesses que surgiram conforme o processo de edição vai avançando, e constante exercício de intervocalidade e intermidialidade, é então lido por Rayne, e segue novamente o processo de duas alterações e interpretações conjuntas. Cada episódio e capítulo da dissertação está sendo produzido segundo este processo, bem como também tem passado pela análise crítica por parte de meus pares pesquisadores, como artistas que também trabalham na rua, colegas do PPGSA, minha orientadora, e professores. Essas ferramentas metodológicas e conceituais têm dado suporte à política da produção desta pesquisa, que tem sido a da busca por máxima dialogia e equidade argumentativa no que se produz com/sobre meu parceiro de pesquisa, mantendo a preocupação de um produtor musical, a de equalizar as vozes e frequências a fim de tornar essas experiências, por mais densas que sejam, e mesmo que inevitavelmente encharcadas de nossas ficcionalidades, pessoalidades, e interesses, de algum modo inteligíveis e pertinentes para nossos colegas artistas e pesquisadores.

CONCLUSÃO

Episódio IV - link de acesso: https://youtu.be/Lct6h6hDPLg

Ao longo deste trabalho, durante as questões que Rayne e eu desenvolvemos de forma cúmplice (Marcus, 2004) e compartilhada (Rouch, 2003), como vimos ao longo da dissertação, preocupamo-nos com o seguinte: em primeiro lugar, reafirmar e fomentar a construção da ideia de que arte de rua é arte. Trata-se de uma prática estabelecida histórica, cultural e analiticamente. Desde que a rua é rua, nela se faz arte. Inclusive, a própria invenção do espaço público, tanto no plano da efetivação de projetos e planos ecológicos, arquitetônicos, e urbanísticos, quanto no que se refere às *estratégias*[90] e *táticas*[91], desenvolvidas por pessoas em interação durante as invenções de seus cotidianos (Certeau, 1994), contém processos ligados de diversas maneiras à construção do que concebemos enquanto arte. Isto acontece desde a elaboração do projeto de uma obra pelos arquitetos e engenheiros, até as mais diversas formas através das quais os usuários se apropriam, reinventam e/ou subvertem estes projetos, passando pela "mágica" (a química e a arte) da fabricação do cimento, tijolos, tinta e das ferramentas que os irão executá-los. Em sua discussão sobre a música no metrô da cidade do Rio de Janeiro, Flora Milito Trabalha a bibliografia produzida a partir de documentos legais e matérias da imprensa sobre a presença desta prática na constituição das cidades de Montreal, Buenos Aires, Paris e no Rio de Janeiro. A autora aponta que:

> a história da arte de rua está diretamente ligada à história da organização urbana. Desde o surgimento das cidades, há registros que demonstram a presença de artistas nos espaços públicos, a partir do Egito e da Grécia antiga; passando pela Idade Média, com a figura dos menestréis e dos jograis medievais, que incluíam músicos, malabaristas, mímicos e acrobatas, em oposição aos trovadores, que se apresentavam para a aristocracia (Milito, 2019:39).

[90]Que segundo Certeau consiste em algo que: " postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças (os clientes ou os concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e objetos da pesquisa etc.) (Idem:99).
[91] Conforme aponta o autor, a "tática não tem lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza uma lei de uma força estranha. Não tem meio para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento dentro do campo de visão do inimigo" (Ibidem:100).

Os processos de produção do que consideramos "arte de rua" são intrínsecos aos processos de criação do que chamamos de "cidade". Assim, onde quer que existam semáforos, existirá perante eles a figura do artista de rua, que tentará construir ali (e de qualquer outro local possível) o seu palco. Isso acontece porque, como apontou Artaud, antes de preocupar-se com a concepção e o estabelecimento de limites entre as ideias e as coisas, o mundo tem fome, tanto de pão quanto de arte. Inclusive, essa "mágica" da transmutação de farinha, água, e fermento, em algo que ao conter todos esses elementos, na devida proporção, torna-se algo em que nenhum deles poderia se transformar, não poderia ser considerado arte?[92] Também a invenção da "sociedade", "cultura", e outras ideias/práticas constituídas por cada uma das vezes que as "encarnamos" ao longo de nossas relações e das representações do nosso "eu" ao longo da *vida cotidiana* (Goffman, 1995) não poderia também ser compreendida do mesmo modo? Este pensamento me remete há quando Durkheim, na sua reflexão sobre as "Formas Elementares da Vida Religiosa" (Durkheim, 1895) e nas *Formas elementares da vida religiosa* (data), trabalha sua analogia entre a constituição da entidade da sociedade e a química da água. O autor alude que assim como acontece a "mágica" orgânica das fissões e fusões "inexplicáveis" entre moléculas de hidrogênio e oxigênio, que a partir de suas interações constituem o que chamamos de água, também ocorre com o que consideramos indivíduos, que no processo de interação, inventam um elemento que lhes é *sui generis*, algo que que sozinhos jamais poderiam vir a ser, e que, estando inventada, influi profundamente sobre nossos agenciamentos.

A cultura é uma invenção (Wagner, 2010) do mesmo modo como a arte. Essas atitudes inventivas incorporam, necessariamente, tanto movimentos artísticos quanto poéticos, e ambos são delas constituintes. A cultura e a arte, conforme aponta Artaud, antes de serem compreendidas enquanto algo que é ficcionalmente considerado como uma ideia, constituem-se através da vida, operam, antes de tudo, pela *fome*. Como mencionou o importante compositor e ex-ministro da cultura do Brasil, Gilberto Gil, em uma entrevista: "*A gente precisa acabar com essa história de achar que a cultura é extraordinária. A cultura é ordinária! Cultura é igual feijão com arroz. É uma necessidade básica. Tem que estar na mesa. Tem que estar na cesta básica de todo mundo*" (Gilberto Gil, 2003).[93] Somos

[92] Rayne também picha os muros das cidades por onde passa (que conforme aponta Gusmão, trata-se de uma importante prática ligada aos circuitos das diferentes artes de rua) e uma de suas frases prediletas para inscrever nos muros é: Com leveza se faz pão.

[93] Entrevista disponível no canal do artista em:
https://www.youtube.com/watch?v=Qeb2L3oZpzc

coniventes com estas concepções de arte como algo que opera pela fome, ou seja, na "vida real", que não reconhecem nem aceitam limites entre as ideias e as coisas.

Em "A Pragmática do Gosto" (2011), Hennion, realiza uma etnografia sobre performances musicais, desenvolvida a partir do estudo do gosto enquanto "antes de tudo (...) uma modalidade problemática de ligação com o mundo" (Hennion, 2011:255). Ele considera uma "virada pragmática" (Ibidem:259) nos estudos das artes.[94] Esse pensamento deslocou a centralidade analítica das pesquisas para os objetos e suas ligações, no plano metodológico, das observações sobre múltiplas dimensões abstratas interpretadas a partir da obra, para as mediações entre relações que elas de fato proporcionam. O autor aponta que a virada pragmática alterou também o próprio *estatuto da interpretação:*

> O explicado se torna aquilo que explica. As variáveis que servem como padrões de referência são na verdade o produto da história que as obras às quais nós as aplicamos escreveram. As causas não vêm de cima, das disciplinas que "se debruçam", como se diz muito acertadamente, sobre os objetos de que se ocupam, mas de baixo, do longo trajeto que produziu a realidade estudada, e que conduz (por vezes) à elaboração autônoma de disciplinas inteiras (Ibidem:259).

Conforme aponta o autor, referindo-se à música: "a música se faz, ela faz seu mundo e seus ouvintes, e ela só pode ser medida através daquilo que ela faz. Da mesma maneira que ela é uma história escrevendo sua própria história, ela é também uma realidade fazendo sua própria realidade" (Ibidem:259). Através dessa perspectiva adotada para compreender a música, buscamos desvendar olhares e afetos sobre a arte de rua, Aqui, enquanto escrevo sobre a arte de rua, tenho em mente que é ela mesma quem está se escrevendo a partir do que me faz fazer.

Hennion traça um programa metodológico de abordagem que pretende superar a "oposição estéril entre saberes musicais e análises sociais que caracterizou os estudos clássicos sobre este campo do saber, e que é reforçada ainda na prática e na organização das disciplinas pelos tratamentos opostos a que são submetidos os gêneros" (Hennion, 2011:257). Para ele, em primeiro lugar, é necessário respeitar a especificidade do objeto, "contra uma sociologia crítica sempre pronta a fazer desaparecer todos os objetos ao transformá-los em peças de jogos sociais ou rituais" (Ibidem, p. 257); não ater-se também somente ao objeto como o faz uma "musicologia demasiadamente positivista", considerando a música somente enquanto os sons ou a escrita; a análise pragmática deste objeto também deve interessar-se pelas "mediações por meio das quais as relações musicais reais passam em sua diversidade histórica e geográfica" (ibidem:258); e ainda pelos "lugares e os cenários, os dispositivos e as

[94] O autor indica ler: Austin, 1962, e Shusterman, 1992.

condições concretas da performance e da escuta musicais como partes integrantes da música, produtores da escuta, e não como meios de realização de um acontecimento musical diante de um sujeito musical ” (Ibidem:258).

Pensando nesse sentido, as práticas de artistas de rua constituem-se artisticamente porque, independentemente do fato de acharmos seu “gosto” doce, ácido ou amargo, nós a degustamos quando caímos na “armadilha” (Gell, 1996),[95] da lona inventada que o artista construiu no “meio da rua”. Quer gostemos ou não, existe toda uma rede de performers (artistas), público (motoristas, transeuntes, moradores e trabalhadores na rua), espaços culturais (públicos), e energia (desde a hidroelétrica que alimenta os postes e edificações, ao dinheiro, e outras contribuições “colocadas no chapéu") envolvidos na concepção e produção destas performances. O malabarista não consegue fazer seu “circo” na faixa de pedestres sem proceder com seus *processos rituais* (Turner, 2013), produzidos a partir das mediações operadas pelo espaço e as contextualidades daquela “platéia”, e da situação de performance específicas.

Isto nos leva a uma outra questão a que demos total prioridade na construção deste trabalho: a das particularidades da performance do artista em situação de rua em relação ao mundo da arte. Na produção deste espetáculo, a decisão de qual número executar, de que modo ou em que local fazê-lo, bem como os porquês destas escolhas serem feitas são, em todos os momentos, mediadas e canalizadas pelas dinâmicas relacionais constituintes destes locais que não foram projetados para abrigarem somente apresentações artísticas.

Na rua acontece de tudo, ela é de todo mundo e ao mesmo tempo não é de ninguém. Quando, por exemplo, Rayne define sua rota de apresentações em um dia na cidade de Jaú, optando por se apresentar durante a manhã na encruzilhada próxima à pizzaria e à saída da cidade e, no período da noite, em frente a ESALQ, não o faz pensando somente em qual lugar sua performance “melhor” caberia do ponto de vista poético, estético e existencial. O ritmo em que correm os carros, transeuntes, e a vida cultural daqueles pontos da cidade interferem direta e constantemente no espetáculo do artista de rua, que no semáforo, literalmente a cada minuto, tem de erguer sua lona inventada pensando em comportar um público e executar um número em um contexto totalmente diferente do anterior. Quando, portanto, faz-se a escolha de Rayne por se apresentar durante a noite em frente à ESALQ, não é somente aquela pessoa tomando determinada atitude, é a própria entidade da arte de rua que irá manifestar-se

[95] Neste texto, o autor reflete sobre a exposição de uma rede de pesca Azande em um conjunto de obras expostas num museu da França, e trabalha os mútuos atravessamentos possíveis entre a concepção e a produção, tanto de armadilhas quanto de obras de arte.

naquele local. Quando encontra-se em situação de rua naquela encruzilhada no tempo e no espaço, esta entidade da arte de rua está ali se construindo, se encarnando enquanto faz o artista fazer, para que ela se manifeste, suas *performances* e *rituais* (idem).

As estratégias e artimanhas das quais o artista se vale para movimentar-se e compreender o espaço da rua abaixo do sinal vermelho (no caso de Rayne), além de contarem com a preparação e treinamento técnico-corporal prévios, são circunstancialmente definidas pela situação daquela contextualidade. Ainda que se tente mapear e premeditar, em algum grau, a maneira como as coisas acontecem naquele espaço, quando se apresenta no semáforo (e nos espaços públicos em geral), não há como saber exatamente quem será o seu público, que tipo de pessoa está ocupando aquele veículo ou transitando pelas ruas.

Creio que a principal contribuição da prática dos artistas de rua que se apresentam em semáforos para o campo de estudos relativos ao que Schechner denominou de "virada performática" (2011:63), que compreendem a performance enquanto uma forma de diferentes agentes (não necessariamente artísticos) existirem e ocuparem o mundo, é a de que um novo evento se faz a cada rodada do sinal vermelho. A movimentação deste personagem pelos pedaços das cidades é como o trânsito frenético em que os veículos do semáforo se inserem pelas ruas da cidade: você sabe onde (e por qual caminho) quer chegar, mas não pode prever o que acontecerá no seu decorrer. Se, por exemplo, um espetáculo é programado para ser realizado durante o período de uma semana no Teatro Municipal de uma cidade, fizer o local ficar lotado, ou não atingir o número de pessoas que a produção compreendeu que poderiam ser alcançadas; sabe-se, quantitativamente, se o evento foi um sucesso, um fracasso ou se simplesmente aconteceu como o planejado. Em um teatro, casa de shows, bem como em outros espaços físicos ou virtuais vinculados à indústria cultural, como as plataformas de *streaming*, por exemplo, é possível mapear, especular e analisar seu público. Quando se pensa no evento e na situação daquela performance, pode-se levar em consideração a idade média das pessoas que consumiram seu número, pensar a partir da formulação de dados a escolha que fizeram. No caso das ferramentas analíticas produzidas pelo *streaming*,[96] é possível gerar informações através de números e gráficos que representam exatamente até que momento (no segundo exato) um determinado público assistiu aquele conteúdo.

Em uma casa de shows, ou em um teatro, pode-se perceber quando, e de que forma as pessoas da plateia deixam o local. A partir disso é possível interpretar se foi por causa do final ou intervalo da performance, devido à alguma necessidade fisiológica,[97] ou por

[96] Como, por exemplo, o Google e o YouTube Analytics e o Spotify para artistas.
[97] Como ir ao banheiro ou beber água, por exemplo.

sentirem-se desinteressados pelo conteúdo apresentado. As decisões tomadas a partir destas informações são baseadas no plano da relação que elas demonstram entre seu público e o objeto cultural que lhes foi apresentado. Na rua, mirabola-se sua performance dependendo da situação que emerge daquele ponto específico no tempo e no espaço. A forma de "tatear" quais são as pessoas que constituem seu público, ou seja, quem (e por quais vias) você conseguirá "capturar" uma pessoa na "armadilha" de sua performance urbana, envolvem questões que estão além da relação entre seu público e sua audiência. Elas são constantemente atravessadas pela construção daquele espaço pela invenção de seu cotidiano. Também o são pelos movimentos ali produzidos pela relação que outras pessoas constroem com o artista; as que estabelecem e entre si, bem como com aquele perímetro e momento do espaço urbano. A arte, quando em situação de rua é, a todo momento, atravessada e constituída pelas dinâmicas citadinas locais e contextuais.

Isto nos leva ainda à uma terceira questão que procuramos evidenciar aqui: quando as performances artísticas se encontram em situação de rua, os afetos produzidos por este encontro podem ter, também, muitas contribuições a oferecer aos que procuram compreender e desvendar diferentes situações que manifestam-se nas ruas. Ao pensarmos nas distintas situações de rua nas quais esse tipo de artista se insere (constantemente, e na mesma medida, moduladas e mediadas pela concepção prática e simbólica da poética e da urbe), podem também servir de ferramenta para os que se "jogam" na direção de tais discussões.

Em seu trabalho sobre o circuito da pichação em Teresópolis, Gusmão (2020) aponta, no Brasil, para a existência de uma "relação histórica entre o campo do conhecimento da antropologia urbana e o eixo Rio/São Paulo – duas metrópoles que foram "laboratórios" de pesquisa "*at home*" para antropólogos que ali viviam e se formavam academicamente" (p.42). Para o autor, questões como a do *estranhamento do familiar* e a *familiarização do que nos é estranho* (Velho,1978); a da fragmentação da vida citadina em diferentes "províncias de significado"[98] (Velho, 2013), desenvolvidas na cidade do Rio de Janeiro por Velho e sua rede de pesquisadores (orientandos e parceiros), trouxeram forte protagonismo desta cidade na produção de pesquisas sobre questões urbanas. Do mesmo modo, Magnani e o Núcleo de Antropologia Urbana da USP, por ele fundado, foram importantes agentes para o protagonismo da cidade de São Paulo. Este movimento estudou[99] áreas menores e afastadas

[98] Que podem construir espaços simbólicos distintos, muitas vezes nos mesmos locais físicos.
[99] A partir do aparato conceitual e metodológico que busca mapear e compreender diferentes *pedaços, pórticos, trajetos, manchas* e *circuitos* citadinos.

que passavam por forte processo de urbanização, bem como processos mais locais da vida da metrópole.

Com a expansão da Universidade pública no Brasil, a partir do PROUNI e REUNI, entretanto, tais questões, inspiradas por uma "perspectiva ecológica dos estudos sociológicos de Chicago" (Gusmão, 2020:35),[100] uma nova geração deparou-se com a realidade das pequenas cidades brasileiras. Tais locais, além da característica do colonialismo experimentado pelo país, experimentam as particularidades de fronteiras mais borradas entre o campo e a cidade, entre a urbanização cosmopolita e a conservação das estruturas locais. Há ainda locais como Teresópolis (estudada por Gusmão, 2020), ou São João del Rei (minha cidade natal), que lidam também com a questão da preservação do patrimônio histórico material em suas dependências tombadas pelo IPHAN. O anonimato e a sensação de aventura experimentadas pelo indivíduo de uma grande cidade (Velho, 2013) já não fazem tanto sentido em uma cidade como São João del Rei, de 100 mil habitantes, onde em poucas voltas no centro já se pode reconhecer e ser reconhecido pelos outros. Quando pessoas se conhecem ali, apesar de conter uma população extremamente variada e fragmentada em uma grande diversidade cultural,[101] é muito comum ouvir a pergunta "de que família você é", expressando a forma provinciana e localista de reconhecer os habitantes dali.

Figuras como Rayne preferem locais menores e mais tranquilos, já que ali a vida é "menos dura", mas que não sejam tão pequenos a ponto de não ser possível se apresentar no semáforo, ou acionar práticas e signos que possam gerar um reconhecimento mútuo entre a pessoa do artista e seu público. Meu parceiro também afirmou que quando as cidades são "grandes demais, além da condição de miséria que o fato de ficar em situação de rua te impõe, você acaba sumindo no meio dela". Ele diz que tais questões podem influenciar muito negativamente no "sucesso" da performance.

Meu parceiro está na liminaridade entre ser "engolido" pela cidade ou não conseguir ser um estranho para ela.[102] Ele está entre a preferência por um modo de vida mais interiorano e a dependência de equipamentos (como semáforos com condições de performance) relativos à urbanização. As formas como Rayne toma suas decisões do ponto de vista destas

[100] A Escola de Chicago foi formada por um grupo de autores (como Goffman, Becker, Wirth, e outros) que realizou, a partir da década de 50, um grande avanço sobre questões urbanas na cidade de Chicago, inspirando a sociologia e a antropologia urbana em diversas partes do mundo.
[101] Tendo em vista o fato de ser uma cidade turística e universitária.
[102] Em cidades pequenas isto pode ocorrer devido ao fato de em pouco tempo já ser possível que se tenha atingido todo o público que poderia vir a contribuir. Ou também pode ocorrer porque as relações locais não dão lugar para artistas em situação de rua, seja porque não gostam deste tipo de performance ou, por não terem convívio, não reconhecerem a arte em situação de rua.

encruzilhadas (físicas e metafóricas) pelas quais transita (como demonstrado no capítulo anterior) podem servir de referência para questões desta etnografia urbana em contato com cosmopolitismos interioranos.

Quando, por exemplo, ele se lança na encruzilhada em frente a uma pizzaria local, mas cortada por uma rodovia estadual, o faz porque, mapeando as ruas da cidade, sabe que além da cultura local (da qual já participa) e que lhe é familiar, estará ao mesmo tempo atravessado pelo estranho, produzindo alteridades múltiplas, que não se restringem à gramática cotidiana que se constitu ali naquela cidade. Rayne sabe que pode descobrir coisas interessantes sobre seu público e sua prática artística em situação de rua, e que neste caso, pode ser beneficiado pelo que lhe é estranho, seja monetariamente ou aprendendo a convencer mais pessoas da existência e pertinência de sua performance. Também, ao escolher se retirar dali, tanto pelos problemas em que poderia se envolver com o dono da pizzaria e sua "segurança" particular, quanto por causa da menor probabilidade de receber contribuições caso tenha de resolver estes problemas, meu primo se familiariza com os modos através dos quais o dono busca garantir com que "mendigos" não ocupem o semáforo durante a venda de pizzas.

Ele nunca viu nem imagina quem são os tais seguranças, não sabe a que modos são esses aos quais o dono se refere, mas como está constantemente trabalhando a sensibilidade aos atravessamentos do contexto, percebe que sua performance (e sua integridade física) podem ser comprometidas por este evento estranho, e que isso será maléfico para o objetivo de sua empreitada malabarística na sinaleira. O artista em situação de rua precisa estar sempre exercitando esta sensibilidade para com os diferentes elementos que compõem determinada situação da cidade em que ele está envolvido. Também precisa tomar decisões a cada minuto e situação sobre os "caminhos" que irá tomar para conduzir seus números pelas urbes. Seu pão depende da produção de conhecimento teórico e prático sobre a vivência cotidiana das cidades. Assim também não é a empreitada des pesquisadores deambulantes (como Caiafa; Benjamin; João do Rio e muitos outros) que se lançam pelas ruas tendo como objetivo de seu ofício a produção de um tipo de conhecimento teórico por formas de deixar-se afetar por diversas situações citadinas que são muito parecidas? Se a Aventura Urbana de Caiafa (2007) por entre o solo e o subsolo do Rio de Janeiro é, conforme aponta Prysthon "apaixonada pela cidade" (Prysthon, 2007:152), a aventura de Rayne pela lama do caos do eixo Jaú-Piracicaba é faminta por estas cidades.

Terminamos com o desejo propositivo por mais colaborações e "misturanças" entre arte, a situação de rua, e a de pesquisa de campo, através da paixão, da fome, e quaisquer

outros recursos que possam ser frutíferos. Que cada vez mais palhaços possam antropologizar seus malabarismos enquanto erguem suas lonas inventadas pelas ruas, e que na mesma medida, antropólogos possam malabarear e palhaçar suas etnografias pelas cidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGIER, Michel. **Managing the undesirables**. Polity, 2011.

ARLANCH MARTINS DE OLIVEIRA, Flávia. A **Europa invade o sertão: o impacto da chegada de imigrantes italianos na cidade de Jaú (1853-1914)**. Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, n. 99, p. 57-75, 2012.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e o seu duplo (tradução de Fiama Hasse Pais Brandão)**. Lisboa, Fenda, 1938.

BACAL, Tatiana Braga. **O produtor como autor O digital como ferramenta, fetiche e estética.** Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós‑Graduação em Sociologia e Antropologia, IFCS, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2010

BARBIER, René. **A Pesquisa-Ação,** Brasilia: Plan, 2002.

BECKER, Howard S. **Mundos artísticos e tipos sociais**. Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BENJAMIM, Walter. **Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 3: 1935-1938**. Ed. Michael W. Jennings, et al. Cambridge, MA, and London: The Belknap Press of Havard University Press , 2002.

_____. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. 3a . ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLACKING, John. 2007. **"Música, cultura e experiência"**. *Cadernos de Campo*, v.16.

BROGNOLI, Felipe Faria et al. **Trecheiros e pardais: estudo etnográfico de nômades urbanos**. 1996.

CAIAFA, Janice. **Aventura das cidades: ensaios e etnolografias**. FGV Editora, 2007.

CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (Ed.). **Writing culture: the poetics and politics of ethnography: a School of American Research advanced seminar**. Univ of California Press, 1986.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua**. Rio de janeiro: Guanabara KOOGAN, 1991.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Vozes, 1980

DE SOUZA BARRETO, Victor Hugo. Risco, prazer e cuidado: técnicas de si nos limites da sexualidade. **Avá. Revista de Antropología**, n. 31, p. 119-142, 2017.

DO RIO, João. **A alma encantadora das ruas**. Nova Fronteira, 2011.

DURKHEIM, É. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Paulus, 2001

ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders**. Zahar, 2000.

FELD, Steven. ***Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*****,** 2nd ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

_____. **Dialogic editing: interpreting how Kaluli read sound and sentiment.** Cultural Anthropology, v. 2, n. 2, p. 190-210, 1987.

_____. **Ressoar a antropologia: uma jam session com Steven Feld**. Mana, v. 26, 2020.

GEERTZ, Clifford.. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro/RJ: Zahar editores, 1973.

_____. **O Saber local:** novos ensaios em Antropologia Interpretativa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GELL, Alfred. **Art and agency. An anthropological theory**. Oxford: Clarendon Press, 1998.

_____. **Voguel's net: traps as artworks and artworks as traps**. In Journal of material culture. London, I/I: 15-38, 1996.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana** (Vol. 13). Petrópolis: vozes, 1995.

_____. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988

_____. **Frame analysis: an essay on the organization of experience**. Cambrigde: Harvard University Press, 1974.

GUSMÃO, Vinícius. **Terê, a cidade das pedras: um estudo da pixação no contexto não metropolitano.** Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal Fluminense. Niterói 2020

DELEUZE, G. **Cinema tome 2. L'Image-temps.. Paris: Les éditions de Minuit**, 1985.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F**. L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie. Paris: Les editions de Minuit**, 1972.

_____. **Capitalisme et schizophrénie 2 "12. Traité de nomadologie: la machine de guerre"** Paris: Les editions de Minuit, 1980.

DELEUZE, G.; PARNET, **Claire. Dialogues. Paris: Flammarion,** 1996.

HENNION, Antoine. 2003. "**Music and Mediation: toward a New Sociology of Music**". In: *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction.* London and New York Routledge.

_____. 2011. **"Pragmática do Gosto". *Desigualdade & Diversidade* –** *Revista de Ciências Sociais* da PUC-Rio, nº 8, jan/jul.

INGOLD, Tim. 2012. "**Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais**". In *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44.

LEVORATO, Adão Valdemir. **Três Lagoas: dama em preto e branco (1918- 1964)**. Três Lagoas/MS: GrafSet LTDA. 1999.

MACHADO, Luiz Antonio. **Organização social do meio urbano**. Anuário antropológico, v. 1, n. 1, p. 71-82, 1977.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana.** Revista brasileira de ciências sociais, v. 17, p. 11-29, 2002.

_____. **Os circuitos dos jovens urbanos.** Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, v. 20, 2017.

MILITO, Flora Kuri **A música no metrô do Rio de Janeiro: reflexões sobre a prática etnográfica.** Dissertação de mestrado apresentada ao PPGM/UFRJ.2019

NEVES, Delma Pessanha. **DOSSIÊ: Categorizações Deformantes: patrimônio de gestão dos pobres (Mendigos, vagabundos, população em situação de rua)**. Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia 29, 2011.

PRYSTHON, Ângela. **A grande aventura urbana**. Caiafa, Janice (2007). Aventura das cidades. ensaios e etnografias. Rio de Janeiro: Editora FGV. Galáxia, n. 13, p. 151-153, 2007.

QUEIROZ, Vitor. **Olha só, ô meu tambú, como chora o candongueiro= as estrelas e os toques da tradição no jongo de Guaratinguetá e Campinas (SP)**. 2011.

ROUCH, Jean, **On the vicissitudes of the self: the possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker, the ethnographer.** Studies in the Anthropology of visual Communication 5 (1), 1978.

_____ , "**The camera and the man" In Feld, Stephen Cine ethnography – Jean Rouch. Visible evidence**. 13. University of Mineapolis Press, 2003 [1973]: 129-148.

_____ , **"Our totemic ancestors and crazed masters". In Paul Hockings(org.) Principles of Visual Anthropology.** Nova Iorque, Mouton de Gruyter, 2003

SANSON, João Pedro **Rua – cenário, personagens e cena: as representações da população em situação de rua e as práticas de apropriação do espaço urbano**. 2019. 72f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Sociologia)-Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

_____. **Por Que os Músicos de Rua Tocam Para os Automóveis?.** E-Revista de Estudos Interculturais, n. 9, Vol. 2, 2021.

SIMMEL, Georg; CAPDEQUÍ, Celso Sánchez. El conflicto de la cultura moderna. **Reis**, n. 89, p. 315-330, 2000.

SCHECHNER, Richard. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Mauad Editora Ltda, 2012.

_____. **Victor Turner's last adventure**. Anthropologica, p. 190-206, 1985.

SCHECHNER, Richard; PINHEIRO, Jamille; DAWSEY, John C. **"Pontos de Contato" revisitados.** Revista de Antropologia, p. 23-66, 2013.

SEEGER, Anthony. 2008 (1992). **"Etnografia da música"**. *Cadernos de pesquisa*, v. 17.

_____. 1977. **"Por que os índios Suya cantam para suas irmãs?"**. In: Velho, G (org.) *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte.* Zahar editores, RJ

SHAFFER, R. Murray 1997 (1977). **"Música, paisagem sonora e mudanças na percepção"**. In: *A afinação do mundo*. Editora Unesp, SP

SIMÕES, José Luís. **HISTÓRIA DO LAZER EM PIRACICABA (1889-1930).**

SMALL, Christopher. **Musicking: The meanings of performing and listening**. Wesleyan University Press, 1998.

STOFFELS, Marie-Ghislaine. **Os mendigos na cidade de São Paulo: ensaio de interpretação sociológica.** Vol. 21. Paz e Terra, 1977.

TAUSSIG, Ronald; INIGUEZ-LLUHI, Jorge A.; GILMAN, Alfred G. **Inhibition of adenylyl cyclase by Giα**. Science, v. 261, n. 5118, p. 218-221, 1993.

TRAVASSOS, Elizabeth. 2007. "**John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizad**a". *Cadernos de Campo,* n.16

TURNER, Victor W. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura.** 2ª ed. Trad.: Nancy Campi de Castro e Ricardo A. Rosenbusch. Petrópolis: Vozes, 2013

_____. Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana. Trad.: Fabiano de Morais. Rio de Janeiro: EdUFF, 2008.

VELHO, Gilberto. **Um antropólogo na cidade: ensaios de antropologia urbana**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2013.

VELHO, Gilberto. Metrópole, cosmopolitismo e mediação. **Horizontes Antropológicos**, v. 16, n. 33, p. 15-23, 2010.

VOGEL, Arno, Marco Antonio da Silva Mello, & Carlos Nelson Ferreira Santos. **Quando a rua vira casa: a apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro**. Projeto, 1985

WAGNER, Roy, 2010. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosacnaify (The University of Chicago Press, 1975), 75-119.