



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
DOUTORADO EM ARTES**

YURE LEE ALMEIDA MARTINS

MEMÓRIAS DAS ARTES CIRCENSES DE RUA EM BELÉM-PARÁ

**BELÉM-PARÁ
2024**

YURE LEE ALMEIDA MARTINS

MEMÓRIAS DAS ARTES CIRCENSES DE RUA EM BELÉM-PARÁ

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Doutor em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Benedita Afonso Martins (Bene Martins)
Co-Orientador: Prof. Dr. Martom Maués

Linha de Pesquisa: História, Crítica e Educação em Artes

BELÉM-PARÁ
2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A447m Almeida Martins, Yure Lee.
Memórias das Artes Circenses de Rua em Belém-Pará / Yure Lee
Almeida Martins. — 2024.
137 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^a. Dra. Benedita Afonso Martins
Coorientador(a): Prof. Dr. Marton Sérgio Moreira Maués
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências
da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2024.

1. Circo. 2. arte de rua. 3. circo de rua. 4. memória. I. Título.

CDD 701.03



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE Tese DE DOUTORADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO
PARÁ.

Aos vinte e nove (29) dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e quatro (2024), às quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Benedita Afonso Martins (Bene Martins), conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Yure Lee Almeida Martins, intitulada: **MEMÓRIAS DAS ARTES CIRCENSES DE RUA EM BELÉM-PARÁ**.
Perante a Banca Examinadora, composta por: Benedita Afonso Martins – Bene Martins (Presidente); Larissa Latif Placido Sare (Examinador Interno); Thales Branche Paes de Mendonça (Examinador Interno); Adriana Maria Cruz dos Santos (Examinador Externo ao Programa); Lucilia da Silva Matos (Examinador Externo ao Programa); Marton Sérgio Moreira Maués (Examinador Externo ao Programa). Dando início aos trabalhos, a professora Benedita Afonso Martins (Bene Martins), passou a palavra ao doutorando, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo doutorando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **reprovação () aprovação (x)**
com sugestão de revisão textual geral e do índice de ABNT. Assinatura com atencões especial às sugestões da banca, referentes ao 3º capítulo.
A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo doutorando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora Benedita Afonso Martins (Bene Martins) agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo doutorando. Belém-Pa, 29 de fevereiro de 2024.

Benedita Afonso Martins – Bene Martins (Presidente)

Larissa Latif Placido Sare (Examinador Interno) *Larissa*

Thales Branche Paes de Mendonça (Examinador Externo) *Thales*

Adriana Maria Cruz dos Santos (Examinador Externo) *Adriana*

Lucilia da Silva Matos (Examinador Externo) *Lucilia*

Marton Sérgio Moreira Maués (Examinador Externo) *Marton*

Yure Lee Almeida Martins (discente) *Yure Lee Almeida Martins*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha família (Mamãe, Yan e Ykaro) que nos bons e maus momentos sempre estiveram comigo, me deram força e incentivo.

Em segundo lugar, a Gabi Alcântara, minha companheira a nove anos! A pessoa que me incentiva a nunca desistir! A companheira perfeita para um artista inquieto e que topa quase todas as loucuras que tenho inventado nos últimos anos. E que se tornou minha companheira de cenas...

A sogrona, D. Rita Alcântara, que mesmo não estando ao meu lado todos os dias é uma presença de muita constância em minha vida e me ajuda de formas inimagináveis!

A Rodrigo Ethnos, que plantou em mim a sementinha do que viria a ser o amor pelo circo e artes de rua.

A Carol Castelo, que conheci ainda nos primeiros anos em que buscava desenvolver minhas habilidades circenses, que se tornou uma amiga e que insistiu muito para que eu tentasse a seleção deste programa de doutorado.

A professora Bene Marins, minha orientadora, que bateu o pé para que eu fosse aceito neste programa!

Ao Professor Rafael Chambouleyron que me acudiu em um momento fundamental no início desta jornada!

Aos amigos do Encontro Semanal de Malabares e Circo de Belém, que ainda hoje ajudam em minha caminhada enquanto artista e ser humano!

Aos Colegas de minha turma de doutorado, dos cafés com pão e bolo!

A Maia, a vira-lata várias vezes devolvida, que terminou comigo um mês antes do início da pandemia e salvaguardou minha sanidade estando sozinho em casa por quase seis meses...

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.”

"This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001"

Muitíssimo obrigado!

RESUMO

Essa tese se propõe a pensar os artistas circenses de rua atuais da região metropolitana de Belém como sujeitos históricos, sujeitos da memória. Pessoas e artistas com uma origem e trajetórias catapultadas por artistas formados pelas primeiras turmas de escolas de circo do Brasil e da América Latina (“viajeiros”). Artistas circenses de rua que são a todo instante invisibilizados por optarem pela rua como palco principal. A escrita se segue como um estudo sobre memória, adotando a descrição da estrutura de um espetáculo de circo de rua. Em um primeiro capítulo pretende-se realizar uma discussão sobre memória e os lugares de memória circense na cidade de Belém como a Escola Circo Mano Silva. Destacar a peculiaridades das artes circenses recentes na cidade. Fazer uma contextualização de como o circo itinerante ganha uma nova roupagem através de artistas circenses de rua no Brasil e especificamente em Belém. Em um segundo capítulo tentarei apresentar em linhas gerais a permeabilidade de artistas, grupos e trupes na cidade de Belém. Destacar aspectos ímpares de se trabalhar com linguagens do circo na região como existência de trupes e circos não itinerantes. Destaco principalmente a análise de memórias e trajetórias de vida dos sujeitos envolvidos com o movimento cultural circense na cidade. Como o “Encontro Semanal de Malabares e Circo”, um impulsionador para os muitos artistas circenses locais. Bem como o “Palco aberto”, uma forma de formação de plateia para o circo de rua em Belém autogerida e comunitária muito importante para o desenvolvimento de movimentos, grupos e coletivos de arte de rua envolvidos com circo (como Circopaíba e Circo Nós Tantos). E por fim apresentar de forma mais pormenorizada a minha relação com o circo, minhas memórias complementadas por outras memórias, nossas poéticas e dramaturgias.

Palavras-chave: Circo, arte de rua, circo de rua, memória

ABSTRACT

This thesis proposed to think of current street circus artists in the metropolitan region of Belém as historical subjects, subjects of memory. People and artists with an origin and trajectories catapulted by artists trained in the first groups of circus schools in Brazil and Latin America (“travelers”). Street circus artists who are constantly made invisible because they choose the street as their main stage. The writing follows as a study on memory, adopting the description of the structure of a street circus show. In the first chapter, we intend to discuss memory and places of circus memory in the city of Belém, such as the Circo Mano Silva School. Highlight the peculiarities of recent circus arts in the city. Provide a contextualization of how the traveling circus takes on a new look through street circus artists in Brazil and specifically in Belém. In a second chapter I will try to present in general terms the permeability of artists, groups and troupes in the city of Belém. Highlight unique aspects of working with circus languages in the region, such as the existence of non-travelling troupes and circuses. I mainly highlight the analysis of memories and life trajectories of the subjects involved with the circus cultural movement in the city. Like the “Weekly Juggling and Circus Meeting” , a boost for the many local circus artists. As well as the “Open Stage” , a form of audience formation for the street circus in Belém, self-managed and community-based, very important for the development of street art movements, groups and collectives involved with the circus (such as Circopaíba and Circo Nós Tantos) . And finally, I present in more detail my relationship with the circus, my memories complemented by other memories, our poetics and dramaturgies.

Keywords: Circus, street art, street circus, memory

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Lona da Escola Circo Mano Silva na Cremação	p.41
Imagem 2 – Por dentro da Lona da Escola Circo Mano Silva	p.42
Imagem 3 – Anfiteatro de Astley, Rudolph Ackermann microcosmo de Londres, janeiro 1808	p.47
Imagem 4 – Mano Silva na Escola Circo	p.51
Imagem 5 – Mano Silva ensinando amarrações para perna de pau	p.53
Imagem 6 – Encontro Semanal de Malabares e Circo de Belém (2017)	p.54
Imagem 7 – Cesar Vanuti (camisa preta) em apresentação da Escola Circo.....	p.56
Imagem 8 – Entrevista com Cesar Vanuti, 2019	p.59
Imagem 9 – Última foto de Cigano, São Luiz, 2017	p. 67
Imagem 10 – Encontro de Malabares e Circo na Praça da República com presença de praticantes de Slack-line (2013)	p. 68
Imagem 11 – Encontro de Malabares e Circo na Praça da República. Proibidos de utilizar uma lira circense na frondosa arvore em frente ao Teatro da Paz (2021)	p.69
Imagem 12 – Alzemir Lima – Tuck (2023)	p. 70
Imagem 13 – Everson Costa/ Romário (2023)	p. 72
Imagem 14 – Steven Reinia	p. 78
Imagem 15 – Marcio Olinho, a pesquisadora Elayne Santos e Cláudio Parafina em 2006	p. 78
Imagem 16 – Encontro Semanal de Malabares e Circo de Belém no ano de 2007 com várias bolinhas artesanais de malabares	p. 79
Imagem 17 – Palhaço Carne Seca (Rodrigo Ethnos) pelas ruas do bairro da Terra Firme	p. 81
Imagem 18– Livaney Oliveira	p. 84
Imagem 19 – Ramon Santos no semáforo do Hangar centro de Convenções....	p.88
Imagem 20 – Elisangela Pinheiro, Lika (2011)	p.90
Imagem 21 – Marcos Rap	p.92
Imagem 22 – Handersom Ramos	p.93
Imagem 23 – Lurrale Amaral e Wallace Host apresentando o palco aberto.....	p.95
Imagem 24 – Oficina Circopaíba	p.97

Imagem 25 - Apresentação Circopaíba	p. 98
Imagem 26 - Palhaço Carne Seca (Rodrigo Ethnos) 2011	p. 106
Imagem 27 - Yure Lee (2005)	p. 107
Imagem 28 - Yure e Ykaro no sinal (2008)	p. 110
Imagem 29 - Circo Nós Tantos, primeiros ensaios com Cled, Ykaro e Yure (2011)	p. 114
Imagem 30 - Espetáculo Circo e Carimbó, Feira do 40 Horas (2022)	p.116
Imagem 31 - Yure Lee (2017)	p. 119
Imagem 32 - Espetáculo Varietê (2018)	p. 123
Imagem 33 - Seminário de Pesquisa em Circo (2011)	p. 124
Imagem 34 - Encontro Semanal de Malabares de Belém, 7 de novembro de 2023	p. 124

LISTA DE SIGLAS

ETDUFPA – Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará PPGARTES-

UFPA - Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará

PPGHIST- UFPA. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da
Universidade Federal do Pará

UFPA – Universidade Federal do Pará

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1: CONVOCATÓRIA	16
CAPÍTULO 2: CORTEJO	61
CAPÍTULO 3: BIS.....	98
CONCLUSÃO.....	124
REFERÊNCIAS.....	125

INTRODUÇÃO

Esta Tese de Doutorado é ao mesmo tempo a somatória dos esforços que venho desenvolvendo desde o ano de 2019 e um compilado de informações hora obtidas enquanto um investigador, hora ricamente vivenciadas. Iniciei minha relação com as artes circenses há exatos 21 anos, no ano de 2003, quando resolvi aprender malabarismo como um passatempo. Ainda nesse ano vi Rodrigo Ethnos, hoje um grande amigo, fazer malabarismo em um sinal de trânsito na hora da saída de meu curso de manutenção de computadores na rua 9 de Janeiro em Belém. E desde então as artes circenses ocupam ao menos um minuto de meus pensamentos todos os dias. De lá até os dias de hoje eu tenho dividido meu tempo e esforços entre meu aprimoramento pessoal enquanto artista circense de rua e minha vida acadêmica. Ainda durante minha graduação em História (2007-2011), cogitei em fazer algum curso mais relacionado ao circo e até mesmo concorri para ingresso em escolas de circo em outros Estados. Mas só após a conclusão de meu Mestrado em História Social da Amazônia, PPGHIST (2013-2015) pude relacionar meu desejo de vincular alguma formação com minhas vivências nas artes circenses, primeiramente através da graduação em Educação Física e em seguida através da especialização em Educação Física e Artes.

Desde o início do meu engatinhar nas artes circenses eu sempre busquei formas de pesquisar sobre o assunto. Passando a baixar tutoriais que ensinavam movimentos de malabarismo no Youtube desde o início dos anos 2000, me conectando em fóruns e redes de circo e assuntos afins e até me arrisquei com materiais de pedagogia do circo como os textos do professor Marco Antônio Bortoleto ou história do circo como os trabalhos da professora Erminia Silva e Mario Fernando Bolognesi.

Em meus anos de graduação e meu primeiro ano de mestrado trabalhei fazendo malabarismo nos sinais de trânsito pelas ruas de Belém. E estar nesse local, além de me possibilitar aprender mais, sobre mais técnicas de circo com artistas de rua mais experientes. Me possibilitou fazer inúmeros registros pessoais (muitas fotografias e alguns vídeos) de vários desses momentos. Estes registros hoje, somam-se a minha memória e parte do material inicial que me fez pensar nesta pesquisa.

Meu ingresso no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGARTES-UFGPA) me deu uma infinidade de certezas tão grande

quanto as incertezas sobre os rumos que esta pesquisa deveria tomar. Confesso que tomei um enorme susto com o tamanho de minha ignorância sobre os autores tratados nas disciplinas do programa. Eu sempre busquei contorná-las aprendendo um pouco sobre estes autores e relacionando-os com os autores de história, educação, sociologia e antropologia com os quais tenho maior familiaridade.

Nesse contexto destaco que os debates e discussões sobre decolonialidades me afetaram profundamente. Pensar nas formas de decolonizar poéticas e refletir sobre o lugar das epistemologias do Sul passaram a integrar meus pensamentos sobre o lugar do circo e das artes de rua dentro das artes. Sendo Stewart Hall e Boaventura de Sousa Santos um dos autores que mais me impressionaram em um primeiro momento com conceitos como identidades fragmentadas e ideias-força como grande contradição entre a realidade e o paradigma da contemporaneidade. Confesso que minhas leituras sobre “virada cultural”, “virada linguística” estavam mais direcionadas às críticas e contra críticas relacionadas a Hayden White e sua visão das ciências humanas como “romances com notas de rodapé”.

Tanto no curso de História, Educação Física, quanto no doutorado em Artes não pude identificar grandes debates sobre o lugar do circo e das artes de rua. Na História estes debates se direcionam para categorização de grupos como são vistos dentro da perspectiva da “história vista de baixo” ou mesmo como algo quase exclusivo da Antropologia. A Educação Física entende o circo e as artes circenses como “atividades circenses” e incluídas dentro o universo das práticas da cultura corporal e que atualmente no Brasil está restrita há alguns conteúdos de ginástica. E em artes eu praticamente não encontro menções ao circo como arte, muito menos o circo de rua. O vazio é muito mais extenso quando pesquiso qualquer temática sobre circo na região amazônica.

Eu poderia descrever esta espécie de vazio que encontrei em minhas pesquisas citando um caso que me aconteceu em 2017. Estava eu novamente necessitando fazer malabarismo no sinal, na mesma época que um amigo também artista circense, o colombiano Jairo Molina, veio a Belém e precisava fazer trabalhos para custear sua viagem. Nós conseguimos um horário livre do Teatro Claudio Barradas e realizamos dois dias de oficinas de acrobacias aéreas (polidance, trapézio, lira e salsa), os participantes eram todos alunos da Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA) da universidade e podiam pagar o quanto quisessem ou não pagar pela oficina. Isso nós

chamamos de “oficina ao chapéu”. Alguns contribuíram, outros não.

A experiência foi boa. Dois dias depois estávamos fazendo malabarismo nos sinais de trânsito da esquina em frente a ETDUFPA e percebemos que quando estávamos no teatro oferecendo algo, éramos vistos por aquelas mesmas pessoas que fizeram nossas aulas. E quando estávamos no sinal de trânsito, ainda que maquiados e com bons figurinos e materiais de circo, essas mesmas pessoas nos ignoravam quase que completamente! Enfim, este mesmo sentimento me visitava toda vez que lia sobre decolonizar a arte e não me via representado ali, com o circo de rua.

A principal metodologia da pesquisa que me guiou no início desta labuta foi a História Oral, que tem sido a força motriz deste trabalho, especificamente sobre os debates sobre memória. As reflexões sobre memória acabaram por tornar-se o grande propulsor deste trabalho e delas faço uma ponte entre histórias individuais e histórias coletivas. Me direcionando para algo que não consigo definir totalmente, mas que traz em si elementos de história social, história cultural, cartografia e etnologia. Ao passo que cada sujeito conta sua história, forma-se um contexto sócio histórico, onde a memória do cotidiano destas pessoas vislumbra aquilo que imprimiram como suas marcas particulares no tecido social e sutilmente percebem-se dentro de um sistema maior e mais complexo que é a nossa sociedade.

Inicialmente eu pretendia que este trabalho fosse algo mais parecido com uma História Social das artes circenses de rua em Belém pautada em metodologias de trabalho da história oral. No entanto, meu ato de pensar esta pesquisa e a forma de sua tecitura me levaram além de meus planos. Refletir sobre se o que faço e pesquiso é reconhecido enquanto Arte, está nas Artes, trata sobre Artes ou todas essas opções. Me levou a buscar outras formas de me comunicar com os sujeitos que me interessam e que ao mesmo tempo são ou estiveram na resistência do circo de rua ao meu lado em algum momento. Nesse sentido a auto ficção agregou elementos as minhas considerações sobre os usos, limites e possibilidades da história oral, particularmente os estudos biográficos e autobiográficos.

Esta tese segue a seguinte linha de raciocínio: a estrutura de um espetáculo de circo de rua, tal qual aprendi a partir da influência de tantos companheiros. A Convocatória, momento inicial de um espetáculo de rua, antes do espetáculo em si; Cortejo, uma amostra que inicia o espetáculo; o Espetáculo, a apresentação dos principais números; e o Bis, a reprise de um número de impacto ou mesmo o aumento do perigo e dificuldade de um número já apresentado.

Em um primeiro capítulo pretende-se realizar uma discussão sobre memória e os lugares de memória na cidade de Belém como a Escola Circo Mano Silva. Destacar a peculiaridades das artes circenses recentes na cidade. Fazer uma contextualização de como o circo itinerante ganha uma nova roupagem através de artistas circenses de rua no Brasil e especificamente em Belém.

Em um segundo capítulo tentarei apresentar em linhas gerais a permeabilidade de artistas, grupos e trupes na cidade de Belém. Destacar aspectos ímpares de se trabalhar com linguagens do circo na região como a presença de trupes e circos em regiões muito afastadas de grandes centros. Principalmente com a análise de fotografias, vídeos e entrevistas fazendo debates sobre memória e trajetórias de vida dos sujeitos envolvidos com o movimento cultural circense na cidade. Destacam a importância do “Encontro Semanal de Malabares e Circo” como um impulsionador para os muitos artistas circenses locais. Bem como o “Palco aberto” como um modo de formação de plateia para o circo de rua em Belém muito importante para o desenvolvimento de movimentos, grupos e coletivos de arte de rua envolvidos com circo (como Circopaíba).

E por fim, no terceiro capítulo, apresentar de forma mais pormenorizada a minha relação com o circo, minhas memórias complementadas por outras memórias. Talvez algo mais específico sobre meu grupo (Companhia de Circo Nós Tantos), nossas poéticas e dramaturgias.

CAPÍTULO 1: CONVOCATÓRIA

*“A vida não examinada
não vale a pena ser vivida”
Sócrates*

Este trabalho teve como objeto de estudo o que convenciono chamar de “circo de rua”, por possuir, até então, uma reduzida bibliografia acadêmica especializada sobre o assunto. Em alguns momentos, me debrucei em tema mais vasto ao pesquisar sobre “artes de rua” e, após muitos revezes, acabei identificando que meu trabalho versa principalmente sobre Memória. Como um profissional de dupla formação (História e Educação Física) me sinto obrigado a destacar que a memória a qual me refiro é a memória social vinculada aos estudos históricos e sociais e não a memória tal qual é vista nas ciências biológicas.

A todo instante, meio que como uma mania de encontrar racionalidade em tudo o que nos cerca. Buscamos designar uma finalidade para tudo o que fazemos e produzimos. Mas, quando pensamos nas finalidades da memória ou da história acabamos por perceber que ela possui uma finalidade, por vezes, obscura (Thompson, P. 1998. p.20). Quando penso em todos os percalços de pesquisa que passei até este momento e tento traduzir isso para a escrita, passo a entender melhor estes aspectos obscuros da memória.

Escolher o circo de rua como objeto deste trabalho não foi necessariamente difícil, uma vez que o circo de rua faz parte de minha trajetória pessoal. Mas, ainda assim, a memória do circo na cidade de Belém do Pará, incluindo o circo de rua, pode servir a vontades políticas panfletárias ou á discursos dominantes. Em capítulos posteriores apresento em pormenores o quanto estas memórias relativas ao circo tem sido palco de fervorosos embates.

Com uma rápida pesquisa na internet, qualquer pessoa pode descobrir que eu iniciei minha pesquisa com memória praticamente nesta etapa de doutoramento. Durante minha graduação e mestrado em História, eu pesquisei a colonização do Vale Amazônico em fins do século XVIII, fiz uma dissertação baseada em história social, estudando temáticas relativas a arranjos sociais sobre trabalho e pesquisas demográficas e etnológicas.

Por mais que a tendência comum na vida de maioria dos pesquisadores seja de se especializar, cada vez mais, em um mesmo assunto. Considero que minha trajetória pessoal, a vivência como artista de circense de rua por anos, me possibilitou a oportunidade de alcançar meu objeto de pesquisa com uma profundidade que dificilmente outros pesquisadores alcançariam.

Em um primeiro momento, pensei em desenvolver este trabalho como um estudo de história oral, entendendo as limitações e possibilidades desta abordagem e entendendo-a não como revolucionária por excelência, que inclusive pode ser cooptada por discursos conservadores que beiram o fascismo. Mas, como um pesquisador que vindo da história, via na história oral a ferramenta perfeita para possibilitar que os sujeitos de minha pesquisa pudessem “contar suas histórias próprias e em seus próprios termos” (Thompson, P. 1998. p.21-22).

Nesse sentido, pretendia que este trabalho trilhasse uma linha da história social, em certos aspectos mais conservadora, buscado construir relações entre fatos políticos e fatos econômicos. Busquei coordenar toda a parte empírica, braçal, desta pesquisa em entrevistas. Tanto entrevistas estruturadas, como semiestruturadas. A entrevista, em minha concepção, deveria gerar dados que se assemelhassem com biografias. Umas biografias ricas como minas de ouro cheia de informações. E que poderiam ser ainda mais exploradas, uma vez que fossem visitadas por um pesquisador capaz de as explorar como um editor de texto que seleciona o que publicar (Ginzburg, C. 2007. p.249-260).

A finalidade social da história e da memória deveria requerer uma compreensão do presente. A história oral propicia a voz aos subalternos e um número cada vez maior de grupos de uma realidade que se almeja que seja imparcial. E a base de minha compreensão presente parte de perceber que o circo de rua recebe pouco ou nenhum reconhecimento e que os indivíduos desse grupo, na cidade de Belém, são constantemente subalternizados. A história oral desta forma possibilita uma história e memória mais democráticas. No entanto, o pesquisador sempre tem a vantagem de explorar mais e mais os relatos do outro. No entanto, necessita de desenvolver suas habilidades de contato humano (Thompson, P. 1998. p.23-26).

Essas considerações continuam válidas para minha compreensão para este trabalho. No entanto, primeiramente, minhas disciplinas de doutorado afetaram minha perspectiva de como pensar esta pesquisa. Faço um trabalho em arte? Com arte? Ou

de arte? Posteriormente, a pandemia me deixou 2 anos sem ter contato com outras pessoas do movimento de circo de rua. O contato não cessou totalmente, apenas não tivemos muitos meios de realizar novas entrevistas por videoconferências. Pode parecer estranho para quem é acostumado com serviços de internet de alta velocidade em casa. Mas, boa parte dos artistas circenses de rua de Belém não dispuseram de internet durante os anos da pandemia, alguns atualmente não possuem celulares (algumas vezes, por questões de escolha pessoal).

Esbarro aqui em duas questões a “representação” e o “falar por”. Por ser um estudioso vindo de um grupo historicamente oprimido e invisibilizado. O fato de estar na função de pesquisador, dentro de um programa de pós-graduação me possibilita, em certa medida, o argumento da autoridade. Mesmo que eu imprima uma visão do passado filtrada pelo olhar de pesquisador, essa memória produzida ainda ecoa do coletivo.

“(…) De fato, o sujeito não é visto como uma consciência representativa (uma consciência que “re-presenta” a realidade adequadamente). Esses dois sentidos do termo representação (...) estão relacionados mas são irreduzivelmente descontínuos. Encobrir a descontinuidade com uma analogia que é apresentada como prova reflete novamente uma forma paradoxal de privilegiar o sujeito. Visto que “a pessoa que fala e age é sempre uma multiplicidade”, nenhum “intelectual e teórico (.) [ou] partido ou (..) sindicato pode representar aqueles que agem e lutam (FD, p. 206). São mudos aqueles que agem e lutam, em oposição àqueles que agem e falam? (FD, p. 206). (...)” (Spivak, G. 2010 [1985] p.40)

História, filosofia, literatura, arte! Quando inseridas dentro de um microcosmos dito “acadêmico”, especialmente se ligado a instituições onde o conhecimento é produzido e reconhecido tem todas algum nível de pretensão científica. Tanto na história, quanto na arte, áreas onde trânsito, essa pretensão científica fica perceptível na escrita universitária.

(...) Há uma história da literatura, uma história da filosofia, uma história das ciências etc., e em todos esses campos encontra-se a mesma oposição, o mesmo antagonismo, frequentemente considerados como irreduzíveis - sendo o domínio da arte, certamente, um dos lugares onde essa oposição é mais forte - entre as interpretações que podem ser chamadas internalistas ou internas e aquelas que se podem chamar de externalistas ou externas. Grosso modo, há, de um lado, os que sustentam que, para compreender a literatura ou a filosofia, basta ler os textos. Para os defensores desse fetichismo do texto autonomizado que floresceu na França com a semiologia e que floresce hoje em todos os lugares do mundo com o que se chama de pós-modernismo, o texto é o alfa e o ômega e nada mais há para ser conhecido, quer se trate de um texto filosófico, de um código jurídico ou de um poema, a não ser a letra do texto. Esquematizo um pouco, mas bem pouco (Bourdieu, P. 2004. p. 19).

Quando se pensa em questões semelhantes a partir da memória, muitas vezes, tendemos a considerar a memória apenas como algo de tempos há muito passados. Mas, um estudo de memória pode se debruçar até mesmo sobre acontecimentos bem recentes. Por mais que alguns apontem que o tempo presente seja um reduto do jornalismo (Bloch, M. 2001. p. 60-62), não concordo com esse posicionamento. Uma coisa é ter apenas conhecido um local e pessoas superficialmente em uma época, outra é ter a memória a seu alcance. Conhecer aqueles que viveram e trabalharam ali em outros tempos e contextos. O pesquisador não deve ter medo de obter informações para sua pesquisa, explorando a memória. As fontes, independentes de serem entrevistas ou de outra natureza de relato, podem ser “velhos livros ambulantes”, mas antes de tudo, são seres humanos (Bloch, M. 2001. p.127).

Devo fazer um breve parêntese para explicar um procedimento metodológico que necessitei fazer para, inicialmente, trabalhar a memória nesta pesquisa. Eu fiz cadernos de campo. Infelizmente, não foram cadernos de campo imediatos, mas cadernos surgidos de minha memória. Busquei anotar, na medida do possível, tudo que pude lembrar de minhas experiências, inicialmente, como um artista que se desenvolveu a partir do ensinamento de professores artistas circenses de rua e, posteriormente, como um artista experimentando as facetas positivas e negativas de desenvolver arte nas ruas...

Nada será mais estranho ao autor da produção atual do que a espera. Ou mesmo desejar obras deste tipo. Seu trabalho nunca se limitará à produção de produtos. Será sempre exercida, ao mesmo tempo, sobre os meios de produção. Por outras palavras: os seus produtos devem ter, além e acima do seu estatuto de obra, uma função organizadora. E esta utilidade organizacional não deve de forma alguma limitar-se a uma função de propaganda. A tendência por si só não é suficiente. Como disse o admirável Lichtenberg: “Não importa quais opiniões alguém possa ter, mas o que fazem dele. Não há dúvida de que as opiniões são de grande importância, mas a melhor opinião não serve de nada se não induzir aqueles que obrigam-no a fazer algo útil. A melhor tendência é falsa se não indicar a atitude a seguir para realizá-la. E o escritor só pode indicar esta posição através da atividade que lhe é própria: escrever. A tendência é o necessário mas não condição suficiente da função organizadora das obras. Essa função exige também que o escritor saiba orientar e instruir: que assuma, hoje mais do que nunca, um comportamento didático. Um autor que nada ensina aos escritores, nada ensina a ninguém (Benjamin, W. 2015. p. 28)

Dito isso, pude perceber que a memória que prevalece é um discurso em si, com memórias presentes e ausentes. Existem diversos níveis de esquecimento. Um nível de esquecimento profundo, onde se percebe uma total incapacidade de lembrar. Existe um esquecimento médio, tomado por máscaras e eufemismos que permitem

uma maior atuação da subjetividade naquelas memórias. E existe um esquecimento em série. Que pode servir para transformações no discurso presente na memória. Memória e esquecimento formam uma dualidade presente no ato de narrar (Pires, J. 1991. pp 14-15).

Me deparo, a todo instante, com algumas problemáticas relativa a me colocar na condição de um pesquisador que possui a memória vivida e a que foi relatada ou que de outras formas conseguiram deixar um registro (principalmente relatos, fotografias e vídeos) que chegaram até mim. Por séculos e em muitas sociedades iletradas aquilo que era contado, o relato oral, ou versões orais de profissionais ligados à memória, foram detentores de exímio prestígio. Nos últimos séculos, no mundo ocidental, a memória vem sendo rebaixada de autoridade pública para um recurso particular, mesmo após quase um século de maturação acadêmica dos trabalhos de historiadores e antropólogos (Dosse, F. 2012. p. 283-286).

O pesquisador que se debruça sobre um documento, encontra um resquício de um discurso do passado, mas ainda assim, mesmo que de forma muito distante, encontra uma pessoa. Quando se busca a memória, esse contato humano é mais direto. Nosso resquício de o que passou, não é intermediado e sim direto. O contato ajuda no processo de perceber cada ser humano naquela memória. Seria esta junção de informações sobre indivíduos que me cercaram e que, em alguns casos, ainda posso conviver o início de uma produção de biografias? O uso da oralidade e da memória são muito comuns na Europa desde o século XVII e, no Brasil, pode ser identificada em várias áreas como a história, literatura e a antropologia desde as primeiras décadas do século XIX (Salzano, M. 2016. p. 4).

Precisamos ter em mente uma reflexão prática relativa aos pontos de vista, desta forma, norteando um pensamento, intenção ou reflexão científica. Os temas, reflexões e até os objetos que escolhemos refletem um aspecto de nossa subjetividade. Em certa medida, estão ligados àquilo que gostamos. Criam uma relação objetiva entre as coisas, nossa tentativa de realmente entender aquilo que vislumbramos enquanto um agente engajado. Seja na figura de um artista, historiador ou pensador de qualquer outra natureza que tenha em mente estudar qualquer nível de suas relações de classe.

O uso da memória, seja pela “evidência oral” nos séculos XVII e XVIII, através dos trabalhos de produção de biografias e autobiografias ou pelo uso de fontes de

cunho mais íntimos como diários e até mesmo atas de câmaras municipais, culminou em uma aceitação facilitada da oralidade e de informações históricas menos ligadas política e economia, particularmente, na Inglaterra e França. Tendência essa que seria reforçada por trabalhos antropológicos durante todo século seguinte (Perrot, M. 1987. p. 184-190).

Michele Perrot, é muito lembrada por ter explorado a memória buscando entender como as fontes escritas da Revolução Francesa traziam apenas um aspecto da história, a história daqueles que venceram! (Thompson, P. 1998. p. 72). Estes ensinamentos me fazem perceber que os artistas circenses de rua, nas duas últimas décadas, deixaram poucos registros, não por não os terem produzido e sim por estarmos em uma sociedade que simplesmente exclui diversos grupos sociais. Reduzindo-os em uma infinidade de grupos heterogêneos distintos e, muitas vezes, conflitantes entre si, dentro da abrangente categoria de “minorias”.

A luta científica é uma luta armada entre adversários que possuem armas tão potentes e eficazes quanto o capital científico coletivamente acumulado no e pelo campo (portanto, em estado incorporado, em cada um dos agentes) seja mais importante e que estejam de acordo ao menos para invocar, como uma espécie de árbitro último, o veredito da experiência, isto é, do "real", Essa "realidade objetiva" à qual todo mundo se refere de maneira tácita ou explícita não é jamais, em definitivo, aquilo sobre o que os pesquisadores engajados no campo, num dado momento do tempo, concordam em considerar como tal, e ela só se manifesta no campo mediante as *representações* que dela fazem aqueles que invocam sua arbitragem.

Esse pode também ser o caso noutros campos, como o campo religioso ou o campo político, nos quais, em particular, os adversários lutam para impor princípios de visão e de divisão do mundo social, sistemas de classificações, em classes, regiões, nações, etnias etc., e não cessam de tomar por testemunho, de algum modo, o mundo social, de convocá-lo a depor, para pedir-lhe que confirme ou negue seus diagnósticos ou seus prognósticos, suas visões e suas previsões. Mas o que faz a especificidade do campo científico e aquilo sobre o que os concorrentes estão de acordo acerca dos princípios de verificação da conformidade ao "real", acerca dos métodos comuns de validação de teses e de hipóteses, logo sobre o contrato tácito, inseparavelmente político e cognitivo, que funda e rege o *trabalho de objetivação*. (Bourdieu, P. 2004. p. 32-33)

Não sei bem se nesse momento assumo as funções de um intelectual orgânico na concepção Antônio Gramsci. Mas, com certeza, me encontro em uma posição privilegiada, um lugar de poder onde aquilo que escrevo ganha uma validação social distinta daquela que outro membro do grupo de artistas circenses de rua possa conseguir. Não busco uma “realidade objetiva”, nem tampouco me apresento como um elemento isento, alienado de meu objeto. Mas assumidamente como parte daquilo que estudo. Por outro lado, sou consciente de meu capital social e científico e das forças simbólicas inerentes a este trabalho.

Com um pouco de esforço, podemos buscar estudos sobre memória no Brasil nos viajantes dos séculos XVIII e XIX, passando por figuras como Câmara Cascudo e Gilberto Freyre. No entanto a compreensão de memória que emprego em minhas reflexões se dá a partir de um debate conceitual e epistemológico que entende que a memória como uma forma de propagação de discursos que de outra forma seriam facilmente apagados. Esses debates se desenrolam no Brasil desde a década de 1970, ganhando folego particularmente a partir da fundação da Associação Brasileira de História Oral em 1994 (Chagastelles, G. e Lacerda, G. 2013. p, 1).

Desde o século XIX vemos a construção de narrativas, mesmo as orais, com objetivos claros de construir e/ou consolidar identidades (Compagnon, A. 2010. p. 32). A capacidade de deixar rastros preserváveis a longo prazo é por si só a afirmação de determinado nível de sucesso para determinados grupos. O recurso prioritário aos documentos, enquanto registros, pressupõe uma habilidade comum a todos, saber se utilizar dos relatos não é uma habilidade muito comum ainda nos dias de hoje. Ainda que na contemporaneidade alguns saibam manusear como mestres a memória e seus registros. “Sem documento, não há história” (Thompson, P. 1998. p.78-79).

Por mais que eu concorde com a ideia do amadurecimento da noção de documento parcial e que todos os relatos e registros são produzidos e preservados com intencionalidades. Muitas vezes o que se quer que se registre nas memórias de determinado grupo sobre sua existência não reflete o que realmente se registrou. Como diria Martha Medeiros:

*“Vida é memória.
Dei pra pensar que tudo que há de mais vivo em mim foi aquilo que já se foi. As
pessoas mais importantes foram as que ficaram.”*

No decorrer da década de 1970 na América Latina, Ásia e África passaram a dar maior destaques a seus centros de referência locais especializados em estudos de história oral. Israel criou incentivos para a inclusão da história oral como ferramenta para publicização das contra as atrocidades cometidas pelo fascismo contra os judeus. Nesse contexto Maurice Halbwachs destacou-se sobre a natureza social da memória (Thompson, P. 1998. p.90-91).

Maurice Halbwachs desenvolve a tese de que nossas memórias individuais são desenvolvidas e que ao criarmos laços, mantendo convivência e afinidades desenvolvemos uma identidade coletiva e uma memória social. De modo que, quanto mais desenvolvidos os laços dentro de determinado grupo, mais estruturada e viva é

essa rememoração. Com certo nível de consciência, é a coletividade que decide o que será lembrado (Halbwachs, M. 1990. p. 25).

Para Halbwachs a memória individual é uma versão fragmentada da memória coletiva. Cada indivíduo dentro do seu grupo conserva para si uma versão daquela memória. Mas é na construção, realizada através da convivência, que ocorrem as impressões de uma memória coletiva e afetiva.

Não basta reconstituir pedaço por pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstituição funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aqueles e vice-versa, o que será possível se somente tiverem feito e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo. (Halbwachs, M. 2013. P.39)

A ideia de memória de Halbwachs tem forte caráter identitário. Uma vez que segundo ele é impossível estarmos sós, sempre carregamos conosco aqueles com quem compartilhamos momentos. Grosso modo, o seu conceito de memória coletiva é uma forma de performar socialmente. Mesmo que uma memória não nos agrade ela pode ser acionada para que possamos ser identificados dentro de determinado grupo e contexto. Dito isto, quando penso na arte circense de rua em Belém, penso não somente sobre identidades coletivas. Percebo uma construção de identidades artísticas.

Halbwachs não nega o valor da memória individual, mas, para ele a memória só tem um valor real em si quando passa por processos de reconstituição dentro de grupos sociais. É tão somente aí, dentro destes grupos sociais que a memória alcança sua completude. Quando faz da junção de imagens e contextos um nascedouro de memórias com significado para toda uma coletividade (Halbwachs, M. 2016. p. 22)

Uma vez que percebemos esta memória como algo coletivo, ainda que seus indivíduos mantenham, cada um, uma memória subjetiva, há de se pensar como cada memória ocupa um lugar para si, as vezes disputando umas com as outras este espaço de construção. O conceito de “lugares da memória” de Pierre Nora me permite observar como esta memória constrói uma herança.

A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. [...]. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. (Nora, p. 1993, p. 9)

Para Nora a memória é mais fluída e a história é mais rígida. A memória, por ser viva, deve-se tomar cuidado com uma possível observação ingênua. Nora alerta para o fim das sociedades de memória e a desestruturação de determinados espaços (como igreja, escola, estado e nacionalismo). Nesse sentido, as pessoas buscariam se relacionar em grupos regionais estruturados por gênero, sexualidade, gerações, estilos comportamentais, grupos étnicos, e todos em buscam acesso a uma memória viva e presente na atualidade.

A partir das posições de Halbwachs e Nora podemos entender que nossas formas de desenvolver relacionamentos com o outro, nossa linguagem, formas de ação, comunicação e até as formas como desenvolvemos nossa intimidade são elementos que constituem uma memória enquanto fenômeno social. Nossos atos conscientes ou não estão diretamente condicionados por um afrouxa e estica estruturante de diversos aspectos da memória (Assmann, J. p. 89 In: Alves, F. et al (org.). 2016).

Essa memória do circo de rua em Belém que tento ora apresentar é também uma memória cultural. É um fenômeno coletivo, uma memória construída por um ou mais coletivos, afetada por flutuações, interesses individuais e coletivos e em constantes mudanças. Dentro da trajetória individual de cada um ainda prevalece aquilo que caracteriza a base de identificação do coletivo, constituindo uma memória cultural (Assmann, J. p. 91-97 In: Alves, F. et al (org.). 2016).

A busca de perceber elementos da coletividade, sem possuir um acesso rápido e direto a essa coletividade, por ocasião da pandemia, me exigiu criatividade na condução deste trabalho, me debrucei inicialmente sobre a fotografia. Desde seus primeiros anos a fotografia tem sido utilizada para eventos de natureza individual, social ou mesmo para instrumentalizar inúmeras áreas científicas. Pensemos na riqueza epistemológica e cultural associadas a documentação fotográfica como memória, passado, história, testemunho, realidade, o sensível e a representação visual (Carvalho, V. et al. 1994. p. 254-256)

“O passado é um país estrangeiro”. Esta é uma frase que costumo ouvir e ver escrita de inúmeras formas. Quando me deparo com uma fotografia de qualquer época sempre me questiono. Quem a tirou? Por que a tirou? Por que seu enquadramento foi pensado daquela forma? E principalmente, por que esta foto e não outras chegaram a mim? Lowenthal apresenta o passado como sendo acessível por três vias fundamentais: memória (lembranças, recordações e insights); a história

(documentos, relatos e testemunhos); e a relíquia (fragmentos, artefatos naturais e culturais) (Lowenthal, D. 2015. p. 77). Em minha compreensão, as fotografias se encaixam na categoria relíquias e é desta forma que eu as entendo dentro deste processo de estudo sobre a memória.

As fotografias são literalmente um momento congelado no tempo. Mas se os relatos (escritos ou orais) são cheios de intencionalidades. Com as fotografias seria diferente? Nos dias de hoje, com o advento de tecnologias como os smartphones parece-me ter se popularizado como nunca o uso de fotografias. Atualmente fotografias são amplamente utilizadas na história, antropologia e muitas outras áreas das ciências humanas e até fora das humanidades. Pesquisas de campo são feitas com fotografias. Mas não são poucos os pesquisadores a apontar uma limitação deste uso de fonte. Muitos sugerem uma relação de complementariedade entre estudos de memória, história oral e a utilização de fotografias (Nunes, E. 2014. p. 68).

Materiais da memória coletiva, os documentos são monumentos, na medida em que para além da simples descrição traduzem valores, ideias, tradições e comportamentos que permitem tanto recuperar formas de ser e agir dos diferentes grupos sociais, em diversas épocas históricas, como também operar sobre as representações que deles ainda hoje perduram e atuam como elemento de coesão social para seus descendentes. (Le Goff, 1985. p 39)

Essa citação de Le Goff reverbera em mim, ao me fazer refletir novamente sobre a noção de “documento/monumento”, um dos primeiros textos desse autor que tive a oportunidade de ler e que mesmo agora me convém de ser muito útil para entender minhas fotografias como fontes para escrita desta história, monumentalidade ratificada pela sociedade que possibilitou a conservação destes registros de memória (Le Goff, J. 1990. p. 462-466).

A fotografias que possuo, em grande parte são de minha autoria. As que não são minhas, foram sendo recolhidas de grupos públicos em redes sociais como o extinto Orkut¹ e o Facebook desde o ano de 2007 e não possuem autoria, uma vez que foram postadas publicamente diversas vezes no decorrer de anos. Aqui me encontro com uma questão ética. Eu não tenho como dar créditos aos autores em boa parte dos casos. Não sei se estas imagens são oficialmente de propriedade destas redes sociais. Mas, sem elas, boa parte desta pesquisa não seria possível. E por

¹ Não me recordo com exatidão. Mas boa parte dos registros que possuo anteriores a 2010 são de um Grupo de Orkut chamado “Malabares e Circo Belém” que eu simplesmente decidi salvar quando da extinção desta rede social.

último, a conservação destes arquivos se deu por conta de meu interesse de preservar estes registros (muitos anos antes de ingressar neste programa de doutorado).

O verbo “coleccionar” é pouco utilizado, porque está muito diretamente ligado ao gesto do colecionador privado e seus derivados (Baudrillard, 1968) – isto é, o colecionismo e a acumulação, chamados pejorativamente de “collectionniste”, no contexto francês. Nesta perspectiva, a coleção é concebida simultaneamente como o resultado e como a fonte de um programa científico visando à aquisição e à pesquisa, a partir de testemunhos materiais e imateriais do homem e de seu meio. Como fonte passa pelos mesmos questionamentos que uma fonte de outra natureza, como uma entrevista ou uma notícia de jornal (Desvallées, A. e Mairesse, F. 2013. p. 33).

Devo pontuar neste momento, que reflexões como esta, sobre o ato de colecionar só me foram possíveis devido as inúmeras discussões realizadas com minha turma de doutoramento em sala de aula (algumas presencialmente e outras no modo remoto por conta da pandemia). Pensar a memória e a natureza de meu trabalho foi muito impactada pelo programa de doutorado que frequentei, com alunos e professores de múltiplas áreas de formação e uma orientadora com trabalhos sobre memória.

Nesse sentido passei a perceber que involuntariamente constituí um acervo apenas pelo medo de que aqueles registros se perdessem. Exercendo em alguns momentos aquilo que pôde-se chamar de “guardião da memória”. Por mais que não me considere com tal título. Posso descrevê-lo da seguinte forma:

(...) é um ser ‘narrador privilegiado’ da história do grupo a que pertence ou sobre o qual está autorizado a falar. Ele guarda/possui as ‘marcas’ do passado sobre o qual se remete, tanto porque se torna um ponto de convergência de histórias vividas por muitos outros do grupo (vivos e mortos), quanto porque é ‘coleccionador’ dos objetos materiais que encerram aquela memória. (Gomes, A. 1996. p.7)

Ao pensar essa memória através do registro fotográfico. Preciso pontuar algumas questões. A fotografia no decorrer do século XX, em sua era de ouro analógica, fez com que as sociedades ocidentais desenvolvessem uma função de rememoração, saudosismo de fatos, situações e sentimentos antes esquecidos. Segundo Felizardo e Samaian (2007, p. 217): É incontestável afirmar que a fotografia pode ser considerada um dos grandes relicários, documento/ monumento, objeto portador de memória viva e própria”.

Especificamente sobre a questão do suporte (em que tipo de tecnologia a fotografia foi produzida). Posso apenas duas fotografias anteriores a minha participação mais intensa dentro do movimento de artistas circenses de rua (do ano

de 2006) e os registros até 2012 são poucos. Os registros fotográficos que guardo são bem reduzidos em relação aos anos seguintes, atribuo a isso o pouco acesso das pessoas do grupo como um todo a câmeras fotográficas digitais durante aqueles anos e algumas questões bem peculiares que irei desenvolver no decorrer deste trabalho.

As imagens no permitem despertar sentimentos a muito guardados, as vezes esquecido. Acabam por servir ora como filtro ora como amplificador. Pensá-las como ferramenta, não é diminuí-las. Todo resquício do passado é importante por si só, não para todos. Mas são igualmente importantes para todos aqueles interessados nessa memória.

Partimos para a categorização da fotografia enquanto um lugar de memória. A fotografia além de uma função realística de registro agrega em si signos e significados fazendo possível um registro de o que não é palpável como a afetividade e formas próprias de redes de sociabilidade (Mauad, A. 1996. pp 4-9). Hoje percebo que a compreensão de lugar de memória que fui desenvolvendo no decorrer de meu curso de graduação em história, somada a um certo gosto pessoal por colecionismo, me fizeram guardar o que viria a se tornar meu acervo fotográfico que ora utilizo neste trabalho.

Segundo Kossoy (2012, p. 47):

Toda fotografia é um resíduo do passado. Um artefato que contém em si um fragmento determinado da realidade registrado fotograficamente. Se, por um lado, este artefato nos oferece indícios quanto aos elementos constitutivos (assunto, fotógrafo, tecnologia) que lhe deram origem, por outro o registro visual nele contido reúne um inventário de informações acerca daquele preciso fragmento de espaço/tempo retratado. O artefato fotográfico, através da matéria (que lhe dá corpo) e de sua expressão (o registro visual nele contido), constitui uma fonte histórica.

Ainda possuo um certo receio de classificar meu acervo, que possui muitos registros de momentos particularmente importantes para minha história pessoal, enquanto documentos históricos. Mas por uma questão metodológica eu faço o possível para compreendê-los minimamente como minhas fontes. Ainda que sejam fontes carregadas de significados subjetivos ligados à minha memória e a uma memória coletiva. Por terem papéis políticos e sensíveis dentro de um contexto, tempo e espaço, afetados por configurações de subjetividade eu as considero como forma de partilha do sensível (Rancière, J. 2009. p. 72).

Quero que estas memórias possam possibilitar a língua, manifestações, reconhecimento para registros de afetos que ora encaro e rememoro e que muitas

vezes percebo que não conseguem superar determinadas barreiras e não ecoam. Dentro de cada contexto de pesquisa, podem se configurar paisagens psicossociais. Estas paisagens psicossociais cheias de afetos e memórias gradativamente formam cartografias ao passo que recebem um olhar mais detalhista do pesquisador que venha a delas se alimentar (Rolnik, S. 2016 p. 18-25).

Muitas vezes ouvi a expressão “chão da fábrica” ser parodiada por professores para “chão da sala de aula”. E durante a pesquisa, em alguns momentos ouvi a expressão “picadeiro da rua” e desenvolvi algumas reflexões sobre a natureza do trabalho artístico do artista circense de rua. Partindo da compreensão de que todo artista é também, de certa forma, um operário, e sua fábrica é seu local de trabalho. Posso fazer algumas extrapolações no decorrer deste trabalho. A história vista de baixo ou a “história operária” me dão indicações de como compreender meu grupo artístico dentro situações políticas, crises econômicas a algumas formas de sanitarismo social e urbano. (Thompson, E.P. pp. 185-190. In: Thompson, E.P. 2012) Entendo a possibilidade do cartografar como uma forma de pesquisa intervenção onde não existe uma prescrição de receita totalmente estabelecida, assim como os objetivos. Da mesma forma que a pesquisa não ocorre sem um direcionamento. Percebe-se uma certa inversão da ordem metodológica. A pesquisa se desenrola a partir das diretrizes e percursos estabelecidos pelo pesquisador no desenvolvimento da pesquisa (Passos, E e Barros, R. In: Passos, E. Kastrup, e Ecosossia, L. (Orgs.) 2009. pp. 17-19)

[...] o tempo que altera as pessoas não modifica a imagem que guardamos delas [...] pois a memória, ao introduzir o passado no presente, suprime exatamente essa grande dimensão do tempo, de acordo com a qual a vida se realiza, segundo Marcel Proust. Ao que Bachelard acrescenta: a memória e a imaginação não admitem dissociação. Uma e outra trabalham para seu aprofundamento mútuo. Uma e outra constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem (Leite, 1998. p. 38)

Acerca das contribuições de Bachelard, o autor afirma que o surrealismo implicará na ampliação de formas de pensar trazendo certo nível de sensibilidade para pensamentos racionais. Criando uma balança entre razão, imaginação, arte e ciência (Bachelard, G. p. 7. In: Bachelard, G. 1972). Confesso que enquanto alguém formado enquanto historiador nunca desenvolvi grandes reflexões acerca do papel da inventividade, da imaginação no desenvolvimento de uma escrita historiográfica profissional/acadêmica, para não entrar em debates sobre a validade da história como

ciência. Sempre preferi as discussões sobre a escrita da história e a relação com outras ciências sociais. No entanto, a questão da imaginação em Bachelard me possibilita desenvolver neste trabalho dentro da área das Artes com diversas questões que eu não poderia desenvolver se estivesse em um programa de história ou antropologia.

Na formação do espírito científico, o primeiro obstáculo é a experiência humana, a experiência antes e acima da crítica – crítica esta que é, necessariamente, elemento integrante do espírito científico. Já que a crítica não pode intervir de modo explícito, a experiência primeira não constitui, de forma alguma, uma base segura. (Bachelard, G. 1996. p . 29)

É comum que a memória que somos capazes de acessar se assemelhe mais a ruínas do que com robustas construções. Seja individual ou coletiva, disputada por processos de esquecimentos ou em processos de preservação. Ruínas para os vivos ou talvez dos mortos. A memória toma formas e se enraíza no concreto, nos espaços, gestos que nos cercam, em imagens e até em objetos. Toma formas daquilo que chamamos história e se liga às continuidades temporais de formas mais ou menos íntimas, nossas evoluções e revoluções se ligam com as relações que desenvolvemos entre as coisas (Bossi, E. 2003. p.16-20).

A fotografia associada a relatos orais são importantes ferramentas de “resgate” da memória. Um acessa o passado através da memória como alguém que produz um monólogo, onde ecoam várias outras vozes, mas ainda assim, um monólogo é expresso. O outro, a fotografia, é um texto presente. Este gera um diálogo, entre quem rememora e aquele que se propõe a conversar com o texto, a fotografia.

A tarefa intertextual, com o uso indissociável de diferentes tipos de artefatos históricos, confere como imprescindível a busca de outras evidências. No entanto, esta premissa, não tem como escopo a busca de uma veracidade que estaria oculta no entrecruzamento histórico, ou ainda, que evidenciasse que o que foi dito “aconteceu de fato”. Por isso que o cruzamento do documento visual com os depoimentos orais torna-se um imperativo para responder as questões tipicamente históricas. Essa é uma operação que também requer a combinação de diferentes métodos de pesquisa. (Nunes, E. 2014. p. 82).

A rememoração é uma forma de encarar o passado. Mas o passado passou, nunca mais será alcançado. O que posso alcançar, seja pela entrevista, pela fotografia ou outro tipo de documento é uma versão do passado a partir de como no presente eu questiono estas memórias. A memória não é estática e nem imutável. Ela é coletiva e passa por constantes mudanças ao longo da vida de um indivíduo e mesmo de um coletivo. Sendo influenciada por acontecimentos vividos pessoalmente, vividos por

tabela, e mesmo afetadas por pessoas, personagens e lugares (Pollak, M. 1992. pp. 206-208). No decorrer deste trabalho irei apresentar exemplos de como memória e fotografia podem discursos semelhantes e até mesmo antagônicos.

A fotografia e a pesquisa desejam a superação do olhar passageiro, da matéria em movimento, do transitório: é quando a vida pede por memória. Fotografia e pesquisa são memórias do mundo ou da máquina que altera e libera fluxos dos devires do visto e do sentido (Gomes, P. p.117. In: Fonseca, T. Nascimento, M. e Maraschin, C. 2015.).

A fotografia é uma memória que pode ser referenciada. Existe em si como uma materialidade da memória. O ser humano tem uma enorme capacidade de armazenar memórias, a fotografia tem o poder de resgatar experiências, causar gatilhos para situações específicas, as vezes especiais, uma cena que de certa forma ficou congelada na foto pode servir tanto para validar memórias, quanto para contestar aquilo achamos ser uma representação do passado, um passado real?

Uma memória, seja ela registrada em fotografias, seja o relato de alguém, para mim, não são mais ou menos importantes. Mas quando vejo que podem conversar entre si e até se misturar, as percebo como muito mais ricas. A partir do estudo dessas memórias crio linhas do tempo, ou trajetórias. Estas linhas de memórias que se associam são fundamentais para alcançar minimamente o que ficou no passado. É através destas muitas linhas do tempo que passo a perceber essa memória do circo de rua. E é principalmente de como seus sujeitos a acessam e dela fazem uso que mais me interessa. Pois é aí que se percebe essa memória coletiva e em meio a sua coletividade.

Um outro experimento de pesquisa neste trabalho, se deu pela impossibilidade de fazer novas entrevistas durante a pandemia. Como forma de ter um leque maior de materialidades que remetesse a memória do circo de rua em Belém. Projetos em que eu fiz parte como Nomadista², pesquisa e experimentação corporal para dança durante encontros de malabares, de Caroline de Cássia Sousa Castelo e o I Festival de Malabares de rua ³ de Livaney Oliveira Braga. Cada um à sua forma gerou resultados em audiovisual com depoimentos de artistas de Belém

² <https://www.youtube.com/@entruas4342/videos>

³ <https://www.youtube.com/@neykaaruy213/videos>

A ferramenta da interpretação, como modo de interrogar o mistério, a experiência e mesmo a existência, tem sua significação quando confrontada com o tempo histórico dos acontecimentos vividos, bem como de suas constantes assimetrias, à medida que a narração vai exercendo seu próprio significado, como insculpindo um valor sobre a interpretação, ou uma variação de tempo na execução da obra musical, até alcançar uma forma nova na condição de exprimir esta condição de interpretação. O filme, como linguagem, tem, antes, um sentido de pertencimento na configuração do signo do outro devido ao contraponto que se estabelece, de imediato, entre a exibição e a assistência da plateia (Neves, F. p.107. In: Martins, B & Cardoso, J. 2012).

Nem sempre me atento com o ato de interpretar. Quando se tem um texto, uma fotografia, um filme. Cada um à sua forma é um texto e cabe a nós desenvolver as competências necessárias tanto para inquirir quanto para interpretar. Seja na construção de complexos conceitos ou em uma transposição (relato-texto, foto-texto ou mesmo filme-texto). Em todos os casos, o pesquisador tem em suas mãos a função de escolher, destacar e até criar, com base na materialidade que seja possibilitada por estes resquícios. Como metodologia, tudo foi ordenado de forma a fazer sentido para mim, classificado de acordo com as temáticas que pude identificar e em última etapa serviram para construção de análises (Minayo, M (Org). 2003, p.26).

História e memória são narrativas. A mediação é um crivo utilizado nelas para um enredamento. História costuma estar relacionada a tudo relativo ao passado. No entanto a história é o discurso narrativo que se constrói em determinado tempo, local e sociedade. Muito influenciado pelos questionamentos que se faz sobre o passado. Esse passado é constantemente reapropriado a partir das muitas narrativas que se formam (Ricoeur, P. 2008. p. 56).

A memória assume várias facetas. Pode ser visual, simbólica, ritual, espacial... assume-se uma metodologia para que esteja ciente de todos esses fatores. Dando especial enfoque na história de vida e na narrativa de cada sujeito. Com o objetivo de enredar de forma inteligível fatos, narrações, sentimentos, percepções do tempo (Niethammer, L. 1997. p.130). Hoje, graças a física, sabemos que o tempo é relativo. Mas não é a todo instante que nos atentamos que isso é verdade também em relação a forma como cada um de nós percebe o passar do tempo e a formação de nossas memórias.

Acredito que a maior parte de meus registros audiovisuais possam ser classificados como documentários. Nesse sentido vejo-os dentro de suas intencionalidades como discursos metafóricos e simbólicos. Mas, acima de tudo, envoltos em um passado, o passado que me interessa. Eu vejo estes filmes, como o

que são, filmes. O domínio da narrativa no documentário é tão mais presente do que no filme-ficção. Os filmes são imagens em movimento (com sons), já contaram boa parte da história do século XX e são cada vez mais importantes (Rosenstone, R. 2010. p.54).

É preciso entender o valor dos filmes-documentários para a construção da memória e da história sem, no entanto, cair no erro de concebê-los como uma representação pura e fiel do passado. Os filmes documentários podem trazer em si informações mais ou menos apuradas. Cabendo ao pesquisador saber como proceder para uma análise e aproveitamento em maior ou menor escala dessa informação. O filme, o documentário, são uma mídia para a memória. Tanto a câmera fotográfica, quanto a câmera filmadora, são um instrumento para o ser humano utilizar como ferramenta de mediação entre o registro da sua construção simbólica do mundo e dos sujeitos que ali se encontram (Dubois, P. 2004. pp. 43-46).

Documentários passam por processos de monumentalização em que claramente representam disputas de poder. Não se faz um documentário sem a escolha de um local, um horário, de quem serão as pessoas ali representadas. São resquícios, registros, cacos de história. Mas totalmente mediados por quem seleciona quem irá testemunhar e que por fim será preservado (Le Goff, 1992, p. 548). O cineasta-documentarista em seu processo de pesquisa desenvolve roteiros a partir das histórias que obtém dentro da estética fílmica que deseja. O pesquisador busca a memória como um arqueólogo que até encontrar sua materialidade desejável, tem contato direto com muita matéria que não lhe será útil, ao menos não naquele momento.

Por suas naturezas, tanto o filme quanto a fotografia, desde suas invenções têm sido utilizados para satisfazer o desejo humano moderno pelo registro do real. E tanto o cinema quanto o documentário nos convidam para conversar também com suas linguagens estéticas, fílmicas, intenções performativas e suas visões de mundo. Não importa a natureza do documento, não existe neutralidade (Tomaim, C. 2019. p.122).

Le Goff sugere atenção redobrada aos mecanismos de manipulação da memória coletiva que podem ser, também, reveladores das camuflagens tramadas pelo consciente, no momento em que se "desvela", que vem à tona. Ou, ainda não esqueçamos de que a memória não tem compromisso com significantes determinados. Ela é, à semelhança de Pandora, explosiva, surpreendente. Assim agem os contadores, eles deixam fluir, sem compromisso com a versão original, por exemplo. O que importa é manter a espinha dorsal da estória e dar asas à imaginação, naquele momento. Os contadores, então, recordam temas simplesmente para contar e não para reter informações históricas associadas a esses temas. Sua memória é uma memória de conteúdo sem significados fixos. Eles podem recordar temas e estórias sem a obrigação de recordar as circunstâncias em que as

apreenderam. A atualização se faz quando as estórias voltam a ser contadas. A memória, pois é uma busca ativa de novos arranjos para o que experimentaram fantasiaram.

Santo Agostinho, nas suas Confissões, parte da concepção antiga dos lugares e das imagens de memória, (um dos primeiros semioticistas) mas dá-lhes uma extraordinária profundidade e fluidez psicológicas, referindo a "imensa sala da memória", a sua "câmara vasta e infinita" Transcrever-se-á a citação, na íntegra, por se tratar de uma bela descrição de alguns passos ou de algumas provocações 'que a memória faz na sua morada e no seu modo de fazer reviver (Martins, B. 2020. p. 60)

Quando se almeja uma conexão com o passado, seja através da memória, seja através de relíquias. O objetivo em mente é um diálogo com aquilo que foi. Longe de termos a certeza de que o que encontramos é a realidade tal qual ocorreu. Temos a certeza de que os ecos das narrativas de outrem querem nos enganar. Tem a consciência de que construímos uma narrativa através de ecos de outras narrativas. Lugares e imagens da memória são nossa melhor chance de tentar alcançar aquilo que foi.

De fato, podemos incluir ora como mídia da memória (reliquia), ora como lugar de memória. Para aqueles que como eu utilizam o documentário dessa forma, ainda há a preocupação do caráter artístico daquele registro. O quanto um documentário é uma obra de arte? E o quanto é memória? As obras de arte carregam em seu âmago a possibilidade de interpretação das mais variadas, multifacetadas.

Filmes, documentários são menos instrumentalizados na construção de memórias do que outros tipos de registro? De fato, são moldados pela vontade de todos aqueles que inserem ali sua intencionalidade sobre aquele assunto. O quanto são capazes de ressignificar algo fica a critério de quem analisa. Esse processo de ressignificação e reconfigurações de significados e das experiências de grupos sociais serve a determinados projetos de memória e a outros não. De fato, uma inflexão entre memória e cinema sempre importante de nota (Gauthier, 2011. p. 44)

Às vezes, pode nos passar despercebido, mas um filme dificilmente é uma obra individual. Especialmente quando se propões a ser algo documental. Um filme-documentário é uma obra que carrega em si um forte teor político e construído coletivamente. Quem desenvolve os roteiros emprega suas intencionalidades, da mesma forma que quem filma, quem dirige, quem edita, quem seleciona quais pessoais estarão presentes e os assuntos que serão abordados. Mesmo um documentário, não um puro e simples filme, ainda que seja "inocentemente" concebido dessa forma, nossas intencionalidades podem até ser inconscientes. E é nesses

aspectos que as discussões sobre identidade e memória podem alcançar maior profundidade. Seria essa obra tradição cultural ou uma memória projetada? Em teoria quanto mais vastos os grupos mais se diluem as memórias, mas o desejo de impulsionar determinadas memórias e outras não, não pode ser ignorado (Candau, 2014, p. 32-36).

Retomando a questão de uma obra de arte ter múltiplas possibilidades de interpretação. Um filme-documentário é uma obra feita a muitas mãos e muitas mentes podem vir a entender suas mensagens de formas distintas. Seria de uma ingenuidade absurda um pesquisador conceber que todos recebam determinada informação da mesma forma. Pressupor que todos envolvidos em determinada memória coletiva seriam capazes de representá-la, verbalmente, de forma exata, também é um erro e até pode ser considerado um reducionismo. Da mesma forma, não podemos generalizar e afirmar que todo documentário é um lugar de memória. Existem trabalhos feitos com o objetivo de representar determinada memória e outros partem de inspirações históricas e exploram determinados aspectos mais dramáticos. Linguagens distintas (relato, documento, fotografia, vídeo...) são carregadas de intencionalidades, afetividades e principalmente daquilo que faz a memória viva e sempre atualizada, uma perspectiva futura sobre o passado, sempre atualizando aquela memória e reforçando diversos elementos identitários.

Nem todo vestígio do passado é um lugar de memória. Estes lugares de memória são refúgios onde memórias se cristalizam de alguma forma e estão diretamente relacionadas com o nosso tempo. À primeira vista representam uma fragmentação do passado. Estes lugares da memória se proliferam quando há no presente interesse sobre questões correlatas, representações identitárias são um ponto interessante onde observá-las. Confesso que fiquei extremamente surpreso ao descobrir que algumas das reflexões mais profundas sobre essas questões não vinham de historiadores ou antropólogos e sim de autores que eu havia conhecido na literatura como Benjamin e Kafka.

A grande intuição de Benjamin a respeito de Kafka, que podemos perceber não só aqui, mas também em outros lugares, é que mesmo as suas aparentes abstrações estão moldadas sobre o arcabouço de uma intensa experiência concreta. (...), Kafka raramente apresenta um personagem em pleno ato de se lembrar, mas a dimensão implícita da memória - pessoal, cultural e racial - é crucial na sua obra. No nível de análise mais simples, "A próxima aldeia" indica que quanto mais velhos ficamos, maior fica a nossa memória, e o tempo parece passar mais depressa, até chegar a um ponto em que o avô mal consegue imaginar uma quantidade de tempo suficiente "a vida me

parece tão curta" - para se realizar uma viagem tão breve: apenas as ilusões da juventude fazem com que o jovem viajante pense que há tempo o bastante para chegar ao seu destino. Benjamin, no entanto, ao reparar na ligação que o avô estabelece entre a sensação da vida ser curta e o ato de "olhar para trás", chama a atenção para o fato de que o impulso da lembrança, rápido como um raio, afasta-nos do nosso ponto de chegada, orientando-nos de volta para o ponto de partida: é só aí que o verdadeiro "eu" pode ser descoberto. Essa ideia, na minha opinião determina todo o mundo conceitual de Benjamin, e está no fundo da leitura que faz de Kafka e de Proust, de sua visão de história e tradição, e de suas discussões sobre o narrador e sobre o declínio da aura, sendo por fim resumida, com uma clareza ideogramática, na meditação sobre o *Angelus Novus* de Klee. O que singular na sua análise que ele tenha associado essa ideia à escrita, ou melhor, à transformação da vida em escrita, coisa que não está sequer insinuada enquanto imagem, ou enquanto tema, no texto de Kafka.

(...) A leitura da palavra escrita é introduzida como uma alegoria do rápido movimento para trás da memória ("com a mesma rapidez com que se voltam algumas páginas"), mas logo a seguir ela se transforma numa afirmação literal a respeito da situação das pessoas de idade: vida delas se torna uma escrita, que só pode ser decifrada corretamente se lida de trás para frente, até chegar ao começo. Essa estranha noção tem muito em comum com várias ideias que estavam presentes no pensamento de Benjamin durante toda a sua vida: a primazia da linguagem em relação ao ser; O poder do texto enquanto um sinuoso caminho que conduz ao eu interior; uma misteriosa escrita bordada, que representa a suprema de revelação uma da inscrição "eu" (que, mortuária como já reveladora vimos, corresponde á visão de uma inscrição mortuária reveladora do destino, no sonho de Kafka) (...) (Alter, R. 1992, pp. 130-131).

Mesmo não o conhecendo profundamente, é difícil delimitar Benjamin na seara de uma única disciplina (filosofia, história, crítica literária...) suas abordagens são muito amplas. E longe de mim pretender realizar um tratado de epistemologia utilizando este autor e outros. O que posso fazer é inserir suas reflexões em problemáticas deste trabalho. Para Nora, história e memória não são sinônimos e muitas vezes acabam por se antagonizar (Nora, 1993, p. 9). Por sua vez Benjamin, ao refletir sobre os papéis e funções do narrador, afirma que o narrador é uma figura presente que orienta e direciona a interpretação do texto. Para o autor narrar histórias é um ato contínuo até para histórias já muito repetidas. Podendo assim se capturar memórias contadas a milênios (Benjamin e Scholem, 1993, p. 62).

A memória é sempre colocada lado a lado com a experiência autêntica, juntamente com a categoria de tempo histórico e narração. Importante destacar que a memória é, nesse entrecruzamento, de forma contínua, amparada pela experiência. É também diagnosticada na modernidade sob o signo da crise das estruturas históricas que formam o sujeito e, o mais grave de tudo, coloca em crise uma forma de conhecimento sobre o mundo, pois "é a mais épica de todas as faculdades".

A análise subjetiva, episódica e coletiva que Benjamin faz dessa faculdade revela a reminiscência como um dos elementos que conformam o caráter de transmissibilidade da memória. Longe de estar ancorada nos fatos, nos dados objetivos dos acontecimentos, a memória fundamenta-se no compartilhamento intersubjetivo de experiências autênticas, e para isso alia-

se à imaginação para apropriar-se das histórias que são fabricadas no interior de uma comunidade humana qualquer (Silva, P. 2013, p.57).

Benjamin enquanto um pensador, em sentido mais amplo, apresenta em sua obra elementos de o que seria uma formação humana através de “sistemas” filosóficos utilizando uma dialética constante de reflexões críticas. A ideia de construção de imagens com palavras, muito presente em seu trabalho, talvez seja uma das suas contribuições mais importantes ao refletir sobre memórias (Benjamin, W. 2010. pp. 115-116).

Sobre as múltiplas interpretações e muitos discursos sobre a mesma temática relativa à memória. Não poderia deixar de considerar o que hoje consideramos “modernidade tardia”. Discursos destoantes da memória revelam identidades fragmentadas, polissêmicas, deslocadas. Isso pode ter relações com inúmeros fatores como questões de classe, pertencimento, sexualidade, etnia, religiosidades e tudo dentro de uma mesma “paisagem cultural” (Hall, 2014, p. 09).

O circo de rua apresenta todas estas problemáticas. A memória das artes circenses de rua em Belém carrega tanto os aspectos de esquecimento e celebração da memória quanto a construção e desconstrução de múltiplas identidades. Um artista circense de rua dificilmente consegue se definir estritamente como “artista circense”, pois a cultura circense é fortemente vinculada a execução de determinadas artes em uma estética e contexto relacionadas ao espaço do circo, da lona. Da mesma forma, as artes circenses ocupam poucos lugares de poder que o teatro e a dança alcançaram a décadas pelo mundo. Escolas de arte dedicadas ao circo são poucas no Brasil e não possuem o prestígio de suas contrapartes dedicadas ao teatro e a dança. Atualmente o país possui inúmeros cursos técnicos e superiores em teatro, dança e música e só em 2022 surgiram o primeiro curso técnico e o primeiro curso superior em circo com reconhecimento do Ministério da Educação.

Temos uma crise estética, pois nossa linguagem se utiliza da tradição do circo clássico moderno, todavia buscamos estreitar nossas relações com elementos da cultura regional. Ainda assim, muitas vezes o circo de rua local é fortemente comparado com a cultura do circo de rua europeu. Por outro lado, podemos considerar esse contexto dentro daquilo que Hall chama de uma “crise de identidade”, processo pelo qual muitos sujeitos sociais no decorrer do século XX e início do século XXI perdem suas referências identitárias, anteriormente fortemente estabelecidas e

passam a repensar seus lugares de pertencimento em meio a sociedades em mudanças constantes, rápidas e permanentes (Hall, 2014, pp. 10-12 e 26-27).

As identidades nacionais permanecem fortes, especialmente com respeito a coisas como direitos legais e de cidadania, mas as identidades locais, regionais e comunitárias têm se tornado mais importantes. Colocadas acima do nível da cultura nacional, as identificações "globais" começam a deslocar e, algumas vezes, a apagar, as identidades nacionais (Hall, 2014, p. 73).

Nesse sentido, essa crise de identidades apontada por Hall se configura dentro do fenômeno da globalização. E em sentido mais amplo, apresenta questões bem características a nível local e global. A nível global isso se reflete em um grande pluralismo cultural, como um reflexo de diversos produtos (físicos e culturais) que podem ser produzidos em uma região do globo e consumidos em qualquer outra região do mundo. E a nível local, podemos destacar principalmente o fortalecimento de identidades locais e regionais e detrimento do enfraquecimento dos projetos de identidade dos grandes estados-nação, o "pós-moderno global".

Para alguns, "globalização" é o que devemos fazer se quisermos ser felizes; para outros, é a causa da nossa infelicidade. Para todos, porém, "globalização" é o destino irremediável do mundo, um processo irreversível; é também um processo que nos afeta a todos na mesma medida e da mesma maneira. (Bauman, 1999, p. 7).

Confesso que fiquei surpreso ao chegar a refletir sobre globalização nesse trabalho. Mas os aspectos de identidade e memória estão muito interligados em inúmeras questões deste trabalho. Destaco a questão do nomadismo. O nomadismo, no sentido literal de ser nômade, é uma característica que os artistas circenses de rua contemporâneos têm em comum com os circos de lona. E o que em um primeiro momento poderia aproximar estes grupos, os distancia, uma vez que as formas de nomadismo são diferentes.

(...) Com todas as coisas impulsionando uma espécie de errância, tanto espiritual quanto estrutural como existencial, realidade mundana. É exatamente essa visão premonitória, ou inatural, que ressurgem em nossos dias. E isso de um modo mais amplo. O desejo do devir impregna, conscientemente ou não, numerosas atitudes sociais, e convida a uma vagabundagem cuja esfera é ilimitada.

Como acontece freqüentemente nas histórias humanas, o pensamento estabelecido ou os diversos poderes instituídos têm muita dificuldade para assimilar, até mesmo para compreender, que se trama, concretamente, na vida corrente, a vida do homem comum. Nessa matéria, a força viva do pluralismo se exprime de diversas maneiras, nos múltiplos sincretismos filosóficos ou religiosos, através de aventuras esportivas ou existenciais, na vagabundagem sexual, e mesmo, de modo mais trivial, no turismo mais convencional. Ou nas viagens organizadas, não poupando nenhuma camada social. Em cada um desses casos, é a própria ideia da "mundialização" ou a

do "pensamento único" que é agredida. Na verdade, quer se tenha ou não consciência disso, o denominador comum a todos esses fenômenos é precisamente o reconhecimento da diversidade das culturas, o levar em conta a pluralidade dos fenômenos humanos, bem entendido, como o relativismo que é o corolário de tudo isso.

Em outros termos, o período de transição que vivemos, que é, como frequentemente tenho indicado, tão paradoxalmente, esse período então dá luz a uma uniformização aparente e, ao mesmo tempo, a uma real diferenciação ou afirmação, às vezes fanática e intolerante, das particularidades específicas. Nele encontramos essa dialética massa/tribo, que já tenho analisado (*Le Temps des tribus*, oP. cit.). De um lado valores comuns exibidos, ruidosos, invasores, valores proclamados pelas mídias e os poderes econômicos e políticos, e isso, quer os exaltemos ou ao contrário – o que vem a dar no mesmo – os contestemos. São, finalmente, valores bem abstratos e não têm praticamente influência sobre a dinâmica real da vida individual e social. De outro lado, ao contrário, ressurgem valores enraizados, revivescências de arcaísmos tidos por ultrapassados, em brusca celebração, para o melhor e para o pior, de um tribalismo exacerbado, cuja importância agora é inútil negar, assim como seus efeitos. Uma tal dialética é bem a marca da pós-modernidade nascente (Maffesoli, M. pp. 108-109).

Estas identidades errantes na pós-modernidade apresentam um problema de construção e desconstrução constantes. Se por um lado podemos identificar processos de fixação identitária através de novos signos, talvez a memória seja parte importante nesse processo. Por outro identificamos de instabilidade e subversão de identidade, e alguns casos, também fazendo uso da memória. Onde a própria ideia do desenvolvimento de uma linguagem tende a conduzir esses processos.

Por fim eu poderia resumir a metodologia deste trabalho como um estudo de memória que se utilizou de entrevistas estruturadas e semiestruturadas, fotografias, vídeos e cadernos de campo, refletindo sobre a natureza da memória, suas implicações políticas e afetivas. Dialogando com discursos polissêmicos, memórias coletivas e a forma como essa memória é registrada e preservada. Além de tentar entender, ou criar categorias identitárias, que possam ou não constituir uma memória coletiva de uma classe ou grupo subalterno.

Neste texto não buscamos um pioneiro nas artes circenses de rua em Belém. Uma digressão como essa se levada a sério poderia nos levar até a época da expulsão dos Jesuítas, se considerarmos os grupos de teatro, que órfãos dos padres, em raros registros, se diz que passaram a executar suas peças pelas ruas da cidade (Salles, V. 1994).

Ao pensar essa questão para uma época mais próxima aos dias atuais, as décadas de 1980-1990, como podemos ver na Figura 1, o uso de figuras típicas do circo, como os palhaços, já tinha alguma ocorrência na cidade desde a década de

1980. No decorrer das décadas de 1980 e 1990, o que hoje chamamos de animação sociocultural (animação de eventos) se popularizou por todo o país e não foi diferente em Belém, onde se fazia uso das técnicas circenses e outros atrativos em eventos comerciais e sociais (Barbosa, A. 2020. p. 104). Uma visita ao acervo do Museu da Imagem e do Som pode tornar esta perspectiva ainda mais rica, iniciei uma pesquisa ali, mas por questões de recorte desta pesquisa optei por deixar este enfoque para outro momento.

Após uma breve pesquisa em jornais dos anos de 1980 e 1990 (O Liberal e Diário do Pará) pude verificar diversas menções ao trabalho de animadores culturais. Inclusive relatos de artistas que se inspiravam no Palhaço Alecrim da Beira D'água, que desde a década de 1960 estrelou programas como “Aí vem o Circo” na TV Marajoara.

Tal como as relações entre memória e história, também as relações entre passado e presente não devem levar à confusão e ao ceticismo. Sabemos agora que o passado depende parcialmente do presente. Toda a história é bem contemporânea, na medida em que o passado é apreendido no presente e responde, portanto, aos seus interesses, o que não é só inevitável, como legítimo. Pois que a história é duração, o passado é ao mesmo tempo passado e presente (Le Goff, J. 2000, p. 52).

Um breve mergulho sobre a memória predecessora a que é meu foco aqui, a arte circense de rua, em um recorte aproximado de metade da década de 2000 até aproximadamente a metade da década de 2010 nos traz tantas possibilidades de investigação que as vezes é difícil manter o foco. Mas deixo registrado aqui para pesquisas futuras, minhas ou de outras pessoas que tenham interesse que muito desse material se encontra na Biblioteca Pública Arthur Vianna.

Para qualquer artista circense que tenha atuado na cidade de Belém nos últimos 20 anos, em algum momento sempre virá a pergunta: Você foi aluno da Escola Circo? De forma direta, afirmo que a vasta maioria dos artistas circenses e especialmente os artistas circenses de rua não foram formados pela escola circo da prefeitura de Belém, que posteriormente receberia o nome do artista circense local Mano Silva, que foi um dos seus principais responsáveis.

Eu pude entrevistar, durante a pandemia, um senhor muito simpático, que foi um dos principais gestores da Escola Circo. Por mais que ele tenha me autorizado a utilizar o conteúdo de nossa entrevista, que foi feita de forma remota, por vídeo

conferência, gravada em vídeo e tendo durado 55 minutos. Não me sinto seguro juridicamente de identificá-lo por conta de alguns conteúdos sensíveis em suas declarações. Portanto irei me referir a ele como “Senhor A”.

Segundo Senhor A (2022):

Eu sou Senhor A, artista circense... já... desde 1980... 80 por que foi quando eu tive diretamente em contato com o circo né? E... já trabalhei em vários circos, já fui dono de circo e... quer dizer... e dentro de Belém o mais importante que eu fiz em relação ao circo foi apresentar para o Edmilson uma proposta de escola circo durante o primeiro mandato dele (...)

Segundo Sousa (2013, p. 105), o projeto que deu origem a Escola Circo de Belém e que veio a receber o nome de “Mano Silva” foi inicialmente proposto por Rui Raiol, Benegilma Marques e Arnóbio Novais Ribeiro. E este projeto foi posteriormente implementado na cidade pela Fundação Papa João XXIII (Funpapa) apoiada pela Prefeitura de Belém, sendo em seguida acolhida na sede da Cidade de Emaús no bairro do Benguí.

O hoje Movimento República de Emaús, que já possuiu vários nomes semelhantes no decorrer dos anos, tem forte atuação na cidade desde a década de 1970 no amparo a famílias e crianças em situação de vulnerabilidade social. Tendo a figura do Padre Bruno Sechi como referência neste sentido. Após seu falecimento devido ao covid-19 em 2020, a avenida onde se encontra a sede do Movimento e que recebeu a Escola Circo, foi rebatizada em homenagem ao falecido padre.

Os primeiros registros do bairro do Benguí são da década de 1940. Está localizado na cidade de Belém nas proximidades da Avenida Augusto Montenegro. Faz parte do Distrito Administrativo do BENGUI - DABEN juntamente com os bairros Parque Verde Pratinha, São Clemente e Tapanã. E sua população é composta predominantemente por famílias e pessoas de baixa renda. O bairro é um enorme conglomerado de bolsões de pobreza, com pouca infraestrutura urbana como saneamento básico, segurança pública e outros serviços necessários à qualidade de vida (IBGE, 2012). E mesmo com o passar dos anos, muito deste quadro ainda não mudou.

Segundo Gama (2009, p. 2):

Na década de 80, o bairro do Bengui ficou conhecido pela capacidade de mobilização e participação popular de seus moradores que, organizados em Centros Comunitários, Associação de Moradores e em outras organizações como: o Movimento República de Emaús- MRE, Núcleo de Educação Popular- NEP, Grupos de Mulheres, grupos Culturais e com o apoio das Comunidades Eclesiais de Base conquistaram (e continuam conquistando) os serviços públicos ali existentes.

Foi nesse local, uma área extremamente carente em todos os sentidos e com um histórico de tecer suas próprias redes populares de assistência. Que a Escola Circo veio a ser instalada. Utilizando o universo do circo e outras linguagens artísticas como ferramenta lúdica, pedagógica e de amparo social. Como podemos ver nas figuras 1 e 2, a Escola Circo adotava uma estética do circo clássico em suas apresentações, como uma lona principal com cores vibrantes por dentro e por fora e adaptação de materiais e equipamentos. E uma forma de aprendizado tradicional, de forma semelhante ao que era ensinado entre famílias circenses

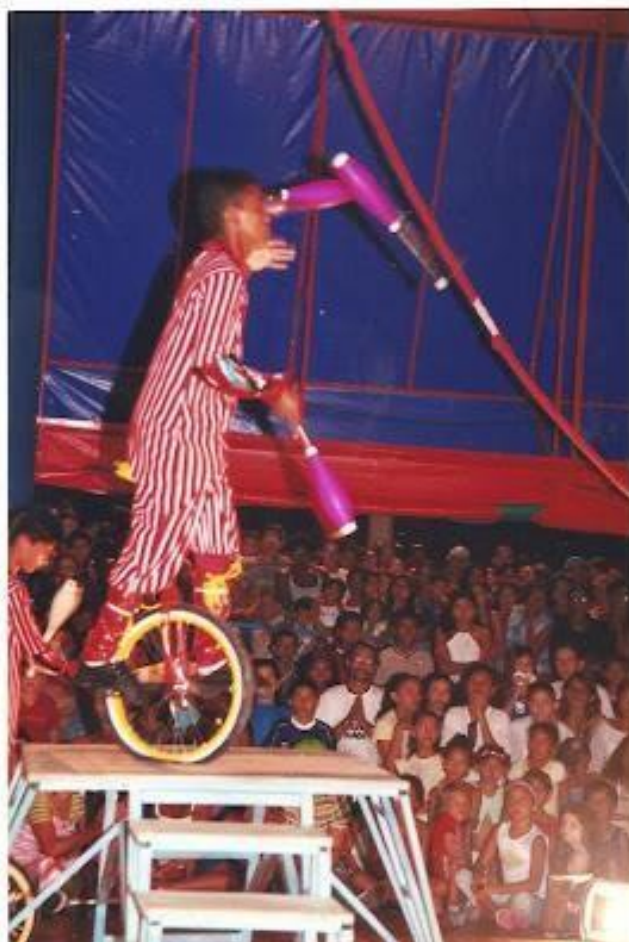
Imagem 1 – Lona da Escola Circo Mano Silva na Cremação



Fonte: <http://somostodosedmilson.blogspot.com/2011/07/tempo-de-recordar-tempo-de-avancar.html>

Acessada em 13/02/2022

Imagem 2 – por dentro da Lona da Escola Circo Mano Silva



Fonte: <http://somostodosedmilson.blogspot.com/2011/07/tempo-de-recordar-tempo-de-avancar.html>
Acessada em 13/02/2022

Segundo Lana Lemos (2021) ⁴:

“(...) eu estive na coordenação do projeto Escola Circo aqui de Belém (...) O projeto Escola Circo é uma experiência governamental (...) ele foi iniciado no ano de 1997 (...) o projeto escola circo nasce dessa iniciativa governamental (...) um projeto chamado escola... é... chamado “Nossa Oficina” onde nós... era ligado a política de assistência social do município de Belém que é a Fundação Papa João XXIII Funpapa (...)”

Em linhas percebe-se na fala de Lana Lemos que a Prefeitura de Belém, no final da década de 1990, já buscava ter seus projetos atuantes na assistência social do município através de oficinas artísticas. E que a inserção do elemento circo foi um catalizador desse processo. O que vimos nos anos seguintes foi uma enorme ampliação do uso das artes como elemento diferencial nas políticas públicas de

⁴ Palestra Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5F_6HIHSGMo Acessada em 3 de março de 2022

educação e assistência social do município até o fim da gestão de Edmilson Rodrigues.

Durante a década de 1990 surgem vários movimentos, principalmente ancorados na atuação de organizações não governamentais (ONGS) que buscavam trabalhar a promoção, exercício da cidadania e inclusão social de crianças, adolescentes e jovens utilizando linguagens lúdicas, práticas artísticas e desportivas. Podemos citar a associação “Se essa rua fosse minha”, na cidade Rio de Janeiro (Gallo, F. 2018 p. 19). Na Região Norte podemos citar a Associação Cultural Circo Os Kaco, que trabalha com circo social a mais de 10 anos em Taquaruçu, Distrito da cidade de Palmas. E em Goiânia, o Circo Laheto, que inclusive já foi contemplado com apoios do Criança Esperança da Rede Globo.

Para um artista circense de rua a relação com o circo enquanto uma figura imponente, representada por uma lona cheia de artistas que nasceram artistas de pai e mãe. É um tanto confusa, se por um lado representam tudo aquilo que admiro e amo fazer, ao mesmo tempo é algo que não faz parte de minha história e que ainda assim são minhas referências.

Até onde se tem notícia, a maioria das culturas possui algum elemento do que chamamos de Circo. No Antigo Egito existem hieroglifos de milhares de anos representando malabaristas em cerimônias religiosas (como podemos ver na Figura I). No antigo Império Chinês registrou-se variados acrobatas e equilibristas em muitas épocas e na Índia a aproximadamente 4 ou 5 mil anos os chástras registram a presença dos gandharvas como semideuses e artistas celestiais realizando performances com o que chamaríamos hoje de contorcionismo (Bhakta, 2011).

Por outro lado, se pararmos para refletir não seria mais correto buscar uma história do circo ou uma história daqueles seres humanos artistas em suas relações com as artes circenses? De fato, buscar responder a primeira nos trará muitas respostas, mas algumas questões como origens terão suas eternas reticências. A segunda questão, por outro lado, ainda que mais difícil nos faz pensar e ir mais longe. Pensando o papel de homens, mulheres e crianças em suas múltiplas relações sociais (Silva, 2009).

Mas foi em Roma Antiga que o circo começou a ganhar algumas das características que possui na atualidade no Ocidente. No Circus Máximo, onde hoje

se encontra o Coliseu, eram feitos espetáculos grandiosos com feitos de destreza, domesticação e enfrentamentos de animais além das famosas batalhas de gladiadores e execuções. Mas muito disso se perdeu após a conversão em massa das populações romanas ao cristianismo, que por sua vez via estes espetáculos como contrários a moralidade cristã (Duprat, 2007).

As chamadas “companhias itinerantes” que passaram a reunir artistas com diversas especialidades como malabarismo, mágica, equilibrismo, ilusionismo, música, entre outras e que ainda eram comuns na Era Moderna, tendo sobrevivido ao Medievo por sua vez podem ter origem ainda nos tempos romanos (Macedo, 2000. p. 66).

O circo moderno ocidental, como o conhecemos, tem pouco mais de dois séculos. Mas desde as primeiras civilizações que conhecemos existiram artistas, acrobatas, malabaristas, contorcionistas e figuras cômicas que encantaram povos inteiros por onde passavam. Sendo esse circo muito influenciado pelas acrobacias equestres e dos saltimbancos (Bolognesi, 2003, p. 20-60). Dessa forma, há muitos séculos que o circo vem se desenvolvendo como arte, mas não uma arte restrita e sim uma arte vasta, composta por tantas modalidades e técnicas quanto a criatividade humana possa criar. Partindo de processos históricos e filosóficos influenciados pelo Teatro Misterioso inglês e pela Commedia Dell’Arte italiana. O circo vem assumindo inúmeras conotações, inclusive algumas de origem militar, percebidas ainda hoje em figurinos e musicalidade, principalmente a percussiva (Babinski, 2004).

Atualmente, as artes circenses podem a grosso modo ser divididas em três principais vertentes: o chamado “circo tradicional”, que se caracteriza por famílias que há muitas gerações vivem sob lonas; o “novo circo” ou “circo contemporâneo”, que se caracteriza mais por ser um movimento que busca constantes inovações dentro dessa linguagem e se aproxima muito da dança contemporânea e até mesmo de alguns esportes de alto rendimento como a ginástica e que insere elementos teatrais e tecnologias digitais em suas montagens cênicas buscando algo que popularmente se chama “estilo Cirque du Soleil”, sendo que a maioria de seus artistas não vem famílias de circo; e por fim os artistas de rua, que transitam pelo mundo desde tempos imemoriais e que se tornaram figuras frequentes pelas cidades brasileiras desde os tempos do Império.

Dentro do “circo tradicional” os aprendizados costumam ser passados através da oralidade entre as gerações. Cada novo membro é iniciado na vida artística desde muito cedo, aprendendo de tudo um pouco em matéria de artes circenses. Transformando estas famílias, em alguns casos, praticamente em dinastias especializadas em uma ou mais técnicas. Cito como exemplo a Família Robotini, que além de artistas são conhecidos donos de circos pelo Brasil (Silva, 1996, p. 50-60).

Por sua vez, no “circo contemporâneo” é mais comum encontrarmos ex-atletas, especialmente de ginástica e saltos ornamentais além de muitos bailarinos. Nesta vertente do circo a presença de profissionais da cena com especialidade em teatro físico e mímica também é notória além de alguns cantores e músicos. Este perfil eclético com artistas versados em várias linguagens artísticas é cada vez mais comum em perfis de audições que são lançados para compor companhias que trabalham em cruzeiros, cassinos ou mesmo a Companhia Dragone do Cirque du Soleil. Ainda assim membros de famílias de circo e alunos de renomadas escolas de circo sempre tem o seu lugar.

Já os artistas circenses de rua têm as mais variadas origens, desde autodidatas, passando por ex-artistas de circos de lona, ex-alunos de escolas de circo e chegando aos hippies e punks. O malabarista latino de língua hispânica com cabelos e barba cumprida, no Brasil, se tornou praticamente um estereótipo de artista circense de rua. Assim como os hippies e punks vendedores de artesanato e de aspirações anarquistas.

Um termo que pode designar tanto artistas circenses de rua quanto a artistas que trabalhem em “Circo Contemporâneo” é “praça” ou “de praça”. Este termo teve sua origem por volta da década de 1970 na Europa e América e se refere a pessoas que não tem descendência em famílias tradicionais de circo (Cherem, 2019). Confesso já ter ouvido o termo e não entender muito bem seu sentido, que pode inclusive ser utilizado em sentido pejorativo, uma vez que tanto os circos como artistas circenses de rua têm como característica um constante estado de migração, estar viajando com frequência, um dado nível constante de nomadismo.

O termo nomadismo por sua vez pode ser utilizado através de múltiplas semânticas. Sendo um fenômeno social e arqueológico de milhares de anos, um termo que designa pessoas em situação de rua e mesmo uma forma de definir

mochileiros, viajantes e artistas que não fixam residência por grandes períodos (Cadamuro, 2018). Adoto aqui esta última. Mas adianto aqui que muitos artistas de rua lutam para não ser confundidos com pessoas em situação de rua.

Segundo Torres (1998) os primeiros grupos e companhias a atravessar o Oceano Atlântico durante a primeira metade do século XIX traziam elementos do negócio inaugurado por Philip Astley (acrobacias equestres somadas a figuras cômicas como mostrado abaixo) acrescida de elementos bizarros representados por mulheres barbadas e outros tipos de figuras grotescas que viriam a ser uma característica do “Circo Americano” e dos “freak shows⁵” que ficariam muito populares entre as décadas de 1860-1890.

Conheci em junho de 2022, no anfiteatro da praça da República, após uma apresentação minha no Festival Amazônia Encena na Rua, um senhor que apenas se apresentou como Antônio. Ele me disse que fazia shows de rua em Belém deitando em camas de prego, caminhando sobre pregos e cacos de vidro, engolindo pregos pela boca e nariz e mastigando vidro, além de fazer contorcionismo. Essas são as características de um tipo de show de loucuras ou freak shows. E fiquei muito surpreso de saber que alguém trabalhasse com essa linguagem de circo em Belém.

No Brasil, o circo teve seu início com a migração total ou parcial de famílias de artistas e grupos da Europa, não apenas de circo, também de teatro e “companhias de espetáculos de variedades”. Estes primeiros artistas apresentavam-se principalmente em praças públicas e mantinham-se sempre viajando (Silva, 1996. p. 40-46). Por mais que os registros de circos e companhias de artistas sejam relativamente vastos no decorrer do século XIX, existem indícios de que desde o século XVIII e talvez até no século XVII artistas ciganos e “cristãos novos” já tenham alcançado terras brasileiras (Duarte, 1995).

No entanto, a menção mais antiga a presença de um circo no Brasil é da década de 1820-1830 com o registro do circo Giuseppe Chirini. Estando Rio de Janeiro e Buenos Aires figurando dentre os destinos de interesse para grandes companhias de artistas e famílias circenses europeias. E dada a vastidão do Brasil e a enorme quantidade de localidades. Em poucas décadas surgiram as primeiras famílias

⁵ Shows de loucuras, com pessoas exibindo deficiências físicas e mutilações, além atrações de terror. Cuspir fogo e engolir tochas e espadas são números ainda hoje muito comuns que provavelmente se tornaram populares nesta época.

circenses e companhias de artistas ainda no Império e desde então o circo brasileiro ganhou características próprias (Henriques, 2006). A expressão “circo de cavalinhos” passou a ser relacionada aos circos brasileiros, dada tamanha importância que o público dava aos acrobatas equestres.

Imagem 3 – Anfiteatro de Astley, Rudolph Ackermann microcosmo de Londres, janeiro 1808.



Fonte: Jane's Austin word. <https://janeaustensworld.com/tag/astleys-amphitheatre/> Acessada em 13/02/2022

O Circo Moderno que surgiu na Europa no final do século XVIII inicialmente se propunha a ser algo fixo, sendo só nas primeiras décadas do século XIX que surgem os primeiros circos com a ideia de maior mobilidade adotando as lonas. No Brasil desde os primeiros circos já se via essa tendência do semifixo. Soma-se a isso os períodos mais extensos de temporada em cada cidade e as relações que os artistas de circo passaram a firmar com os artistas de gêneros teatrais diversos, isso fez com que surgisse no país uma forte presença de circos-teatro que davam muito mais protagonismo as pantomimas e montagens teatrais do que as acrobacias militares características dos primeiros circos (Pimenta, 2009, p. 35-40).

Segundo Ermínia Silva, o circo-teatro não é uma nova modalidade de circo em si. Mas sim uma de suas vertentes e que por sua vez, no Brasil, passou a ser uma característica de o que se entende por circo. Um espetáculo ligeiro e perspicaz, tanto no uso da fala como do corpo. E que por sua vez é a junção de saberes orais de artistas circenses estrangeiros que não era restrita unicamente a fala, mas incluía uma infinidade de possibilidades de expressão (musical, cenografia, figurinos, maquiagem, expressividade facial e corporal) e que foi influenciada pelo desejo das plateias que visitava (Silva, 1996. PP 25-30).

Segundo Tortorella, o circo-teatro no Brasil passou a nomear como pantomima um vasto conjunto de gêneros artísticos fossem eles dançantes, musicais, satíricos ou cômicos. Preservando heranças de saltimbancos, tablado e teatro de feiras. Incorporando a isso diversos elementos da cultura popular brasileira que passavam a figurar dentro de melodramas que vieram a constituir uma teatralidade circense própria daquele período. Que por sua vez eram bem aceitas pelo público. Essa teatralidade do circo-teatro foi tão popular que passou a representar metade do espetáculo, que normalmente era de dois grandes atos, sendo a primeira metade reservada aos demais números de variedades e a outra parte toda dedicada ao melodrama dos circos (Tortorella, 2019).

Por mais que seja muito difícil identificar a presença de artistas na documentação do Pará até 1850, principalmente os circenses. Como historiador eu pude consultar vastamente esses acervos em outros momentos de pesquisa pois trabalhei com acervos do Arquivo Público do Estado do Pará; arquivos digitalizados do Conselho Ultramarino; e documentação do Tribunal de Justiça do Estado do Pará. Registra-se na região desde a época da presença dos jesuítas no século XVIII a utilização de práticas teatrais e construção de espaços para este fim. Após a expulsão das ordens religiosas do Grão-Pará, com seus teatros lacrados por ordem do Marques de Pombal, os artistas necessitaram procurar outros espaços sem muitas opções, optaram pela rua (Salles, 1980).

É importante destacar que enquanto outras linguagens artísticas praticamente não alcançavam a maior parte das regiões do Brasil. O circo, por suas próprias características itinerantes foi um grande difusor de atividades artísticas e culturais pelos locais mais longínquos do país até a metade do século XX, principalmente os

circos menores que muitas vezes ocupavam bairros nas periferias das cidades. Mas por volta da década de 1970, diversos autores apontam um certo “declínio” do circo brasileiro em muito causado devido a importância cultural que o aparelho de televisão e particularmente as telenovelas passaram a ter em todo o país. E pela diminuição de terrenos em capitais e cidades grandes, muitos tomados pela especulação imobiliária, e certo nível de resistência das prefeituras em liberar espaços para instalação de circos (Andrade, 2006; Querubim, 2003; Santos, 2001).

A partir do final dos anos 1980, em resposta ao “declínio dos circos” foi-se fortalecendo um movimento denominado de “novo circo” ou mais recentemente o “circo contemporâneo”, com intento de renovar repertórios, espetáculos e mesmo a chamada “magia do circo”. Esse movimento passa a relacionar as técnicas de circo tradicionais com maiores influências de outras linguagens artísticas, principalmente dança e teatro passando a adotar também inovações tecnológicas em equipamentos tradicionais (Gomes, D. F. E Fonseca, T. S. 2018).

Nessa mesma época, vários artistas de circos tradicionais, inclusive mestres com décadas de experiência, passaram a se estabelecer em cidades, principalmente do Sul e Sudeste do Brasil, buscando novas formas de sobreviver através do conhecimento artístico e técnico que detinham sobre o universo circense (SESC, 2013). E já a partir de 1978, com a criação da Academia Piolin em São Paulo, provavelmente a primeira escola de circo fundada no Brasil, e posteriormente com a fundação da Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro, em 1982. Várias pessoas que não vinham de famílias tradicionalmente ligadas ao circo começam a aprender técnicas circenses. Ampliando assim uma cadeia de aprendizados culturais e artísticos ancestrais.

Muitos destes primeiros artistas a se formarem em escolas de circo, quando passavam por outras regiões, ensinavam um pouco de seu aprendizado para outras pessoas e assim permanece acontecendo até os dias de hoje. Em regiões como a Grande Belém, afastada dos grandes centros nacionais de treinamento e formação de artistas de circo e que teve uma escola de circo apenas por alguns anos, durante a gestão de Edmilson Rodrigues na Prefeitura (1997-2004), a troca de saberes e experiências entre artistas “novatos” e artistas mais experientes, que trabalham

principalmente em sinais de trânsito e praças públicas, acaba sendo o principal modo de formação de novos artistas circenses, dentre os quais eu me incluo.

Diferente do que muitos pensam, a grande maioria dos artistas circenses de rua formados na Grande Belém durante as duas últimas décadas pouco ou nenhum contato tiveram com a Escola Circo Mano Silva, que foi mantida pela Prefeitura por quase oito anos. Isso se explica pelo fato de a Escola Circo aqui ter sido mantida com o intento de resgatar crianças e jovens em situação de risco – o que não é o caso dos artistas circenses de rua da atualidade – oferecendo as técnicas de circo como atrativo juntamente à alimentação e reforço escolar (Matos, 2002). Esta perspectiva de circo como forma de resgatar a cidadania de crianças e jovens em situação de risco é constantemente resgatada em projetos sociais que envolvam circo e hoje em dia é chamada de circo social (Gallo, 2009. p. 93).

Por mais que na época a Escola Circo Mano Silva se apresentasse publicamente como “Escola Circo” e não “escola de circo” buscando salientar seu papel educacional e de assistência social. Ainda nos dias de hoje em alguns sites como o Circonteúdo ela está registrada como escola de circo ainda ativa em território nacional. Devido ao aspecto de atividade complementar e acompanhamento pedagógico e psicológico existente nesse espaço realizado em paralelo as atividades artísticas a Escola de Circo Mano Silva poderia facilmente ser classificada com o que hoje chamamos de circo social.

Segundo (Cherem, 2019):

Por volta de 2000, outro termo que surge no campo das artes circenses, é o “Circo Social” que, segundo Claudio Barría, de um modo geral pode-se definir como uma metodologia, como a construção por meio da arte circense de um diálogo pedagógico no contexto da educação popular e numa perspectiva de promoção da cidadania e de transformação social. O Circo Social é uma proposta político-pedagógica que aposta no desenvolvimento criativo e na construção da cidadania a partir dos saberes, necessidades e potencialidades das crianças, adolescentes e jovens das classes populares.

Sobre as figuras que gestaram e geriram o projeto escola circo, destaca-se a figura de Mano Silva. Existem alguns indícios de que ele (Manoel Alves Silva), que dentre outras coisas trabalhou como trapezista em circos pelo Nordeste do país antes de se estabelecer definitivamente em Belém. Chegou a fazer alguns trabalhos em pernas de pau na frente de lojas da cidade, ele viria a ser figura importante na história

dos artistas circenses na cidade de Belém, e como mencionei acima sua importância para a cena cultural de circo na cidade foi tamanha a ponto de ter dado seu nome para a única Escola Circo já existente na história do poder público municipal.

Imagem 4 – Mano Silva na Escola Circo



Fonte: <http://norte-minc.blogspot.com/2011/08/um-ano-sem-mano-silva.html>
Consultada em 20/01/2022

O mito fundador oferece um repertório inicial de representações da realidade e, em cada momento da formação histórica, esses elementos são reorganizados tanto do ponto de vista de sua hierarquia interna (isto é, qual o elemento principal que comanda os outros) como da ampliação de seu sentido (isto é, novos elementos vêm se acrescentar ao significado primitivo). Assim, as ideologias, que necessariamente acompanham o movimento histórico da formação, alimenta-se das representações produzidas pela fundação, atualizando-as para adequá-las à nova quadra histórica. É exatamente por isso que, sob novas roupagens, o mito pode repetir-se indefinidamente (CHAUI, M. 2001, p. 7).

Mano Silva faleceu em 2010, infelizmente não consegui contato com seus familiares, apenas colhi relatos e pesquisei algumas informações a seu respeito, fora as histórias da escola circo que sempre ouvi. Dentre as muitas entrevistas que pude realizar, algumas que infelizmente não pude registrar. Uma ficou marcada em minha mente, um importante professor de teatro da cidade, que trabalhou com Mano Silva no Curro Velho, uma vez me disse, e eu pude verificar parcialmente esta informação. Que antes da atuação de Mano Silva na cidade, não existiam políticas públicas de cultura para a linguagem circo, os editais não previam a participação da linguagem circo. De fato, até onde pude verificar em Diários Oficiais do Município, disponíveis na Câmara dos Vereadores de Belém, até 1997 o circo não era contemplado em editais culturais da prefeitura de Belém, quando raramente estes eram lançados. E situação semelhante pode ser verificada a nível estadual. Só pude encontrar o registro de cartas de incentivo fiscais aprovadas (e não os projetos que foram patrocinados) pela Lei Semear, com títulos que envolviam palhaçaria e outras linguagens de circo, a partir do ano 2007 nos Diários Oficiais da Imprensa Oficial do Estado do Pará.

Foi só com a Lei Municipal de Belém 7.850/97 denominada “Tó Teixeira e Guilherme Paraense”, lei de incentivo fiscal municipal voltada ao fomento do esporte e da cultura, uma espécie de Lei Rouanet do município de Belém e que atende a projetos por meio de renúncia fiscal, que o circo passou a ser incluído. Apresento aqui uma possibilidade de pesquisas futuras, a militância em prol de políticas públicas para a cultura de figuras como Mano Silva, entre a década de 1990 e anos 2000, particularmente na inclusão do circo nestas questões.

A Escola Circo de Belém, ou “Escola Circo Mano Silva” existiu entre 1997 e 2005 com alguns nomes até receber este último. Esta escola era um projeto da Fundação Papa João XXIII – Funpapa, órgão do município de Belém com responsabilidades sobre a Política de Assistência Social no município. Estando ligada a política de Assistência Social, a escola circo utilizava a linguagem circense como forma de resgatar a cidadania de crianças em séria situação de vulnerabilidade socioeconômica, tendo as artes circenses como principal ferramenta lúdica. Funcionou em vários locais destacando-se a Cidade das Crianças da República de Emaús, bairro do Benguí e Praça Dalcídio Jurandir, popularmente conhecida como “Praça do Forno Crematório”, no Bairro Cremação.

Enquanto esteve em funcionamento a escola circo rendeu ao então prefeito de Belém, Edmilson Rodrigues, premiações do Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef) e da Fundação Associação Brasileira dos Fabricantes de Brinquedos (Abrinq), que lhe concederam o título de Prefeito Criança e Amigo da Criança⁶. Estas alcunhas dificilmente lhe seriam atribuídas hoje, por seu desempenho enquanto atual prefeito de Belém (2021-2024), ainda que ele constantemente a invoque. A memória por sua vez é um campo político sempre em disputas e historicamente os vencedores se fizeram prevalecer (Le Goff, 2000).

Imagem 5 – Mano Silva ensinando amarrações para perna de pau



Fonte: acervo da professora Lucília da Silva Matos

A Escola Circo causou um impacto cultural sem precedentes na história da cidade de Belém. E isso se reflete até os dias de hoje, passados quase 20 anos do encerramento de suas atividades. Todo artista circense que se aventura artisticamente por praças ou sinais de trânsito, muitas vezes será perguntado se foi aluno da escola circo. Da mesma forma, muitos serão acusados de serem pedintes

⁶ <https://agenciabelem.com.br/Noticia/219314/dia-do-circo-relembra-a-importancia-dos-projetos-sociais-para-resgate-da-cidadania> Consultado em 22/03/2023

que a Escola Circo formou. Isso nos leva a ter um vislumbre de o quão disputada e conflituosa a memória pode ser (Speranza, C. 2023). O que já discuti em trabalhos anteriores é que até onde pude descobrir, apenas um artista circense de rua atual, de Belém, Cezar Vanuti, foi aluno daquele espaço e hoje se identifica como artista circense de rua.

Imagem 6 – Encontro Semanal de Malabares e Circo de Belém (2017)



Fonte: acervo de Yure Lee

A memória da escola circo costuma ser revisitada com alguma frequência pela opinião pública, tal qual ocorreu durante as eleições de 2020 e 2018. Quando ela foi utilizada tanto para atacar o então candidato a prefeito Edmilson Rodrigues, bem como foi apresentada positivamente enquanto acerto de seus dois primeiros mandatos como prefeito de Belém. As práticas relacionadas a memória não estão, portanto, totalmente desvinculadas das circunstâncias que as envolvem, uma vez que são influenciadas pelas singularidades dos sujeitos ou de grupos. E estes desenvolvem práticas discursivas e produzem relatos em função dessas peculiaridades (Bresciani e Naxara, 2004, p.42).

Aqui chego a um ponto importante. Memórias em conflito que ao mesmo tempo é um ponto de interseção. Por mais que para qualquer artista circense de Belém,

que como eu, atue na região pelos últimos 20 anos, a escola circo não seja uma memória que eu vivenciei. Ela é uma memória que nos segue. Por estarmos atuando dentro da linguagem circo. Esta memória nos persegue. Ao mesmo tempo ela nos é negada. Aqueles que se definem como “Circo tradicional” e que tiveram ligações com a Escola Circo, fazem questão de repetir com veemência que “aqueles artistas da rua” não foram da Escola Circo.

Senhor A foi quem me deu informações sobre o cotidiano da Escola Circo. No entanto, pude identificar em suas falas um certo tom de rancor quando perguntado sobre a atuação dos artistas circenses de rua. Uma vez que, segundo ele, por volta de 2004 alguns ex-alunos de oficinas de circo da Fundação Curro Velho foram vistos em sinais de trânsito fazendo malabarismos com bandeiras. Essa informação confirma o que recebi de Rodrigo Ethnos e outros artistas de rua locais, que teriam conhecido por essa época “viajeiros” que faziam malabares nas ruas.

Voltando ao Senhor A, ele me disse que inclusive havia repreendido alguns desses garotos. E repetiu várias vezes que não eram alunos da escola circo. Como disse acima, Cezar Vanuti é o único artista circense de Belém que conheço, que foi aluno da escola circo. Quando perguntei dele ao Senhor A, ele me disse que Cesar não era aluno da Escola Circo de forma rude. E após lhe mostrar várias fotos de Cesar em eventos da Escola Circo, ele bocejou e me disse: *Ele era aluno só do Mano Silva! César é o ponto de interseção que mencionei acima.*

Imagem 7 – Cesar Vanuti (camisa preta) em apresentação da Escola Circo



Fonte: <http://somostodosedmilson.blogspot.com/2011/07/tempo-de-recordar-tempo-de-avancar.html>
Acessada em 13/02/2022

O reconhecimento de nosso ser e a confirmação de nosso valor são o oxigênio da existência. Como todos formulam uma exigência semelhante, é, por definição, impossível satisfazer todas. Os outros indivíduos também fazem demandas, portanto, estão ocupados e não podem nos atender. Na prática, a exigência choca-se com a indiferença ou a recusa. A permanência da demanda parece incompatível com a semelhança entre os homens. Podemos então questionar: O que acontece com os que não conseguem o reconhecimento? Existe, creio eu, uma maneira de reagir mais satisfatória do que as outras, que leva em consideração a necessidade que temos dos outros, bem como a pluralidade de sujeitos que a experimentam. Mas há também muitas outras maneiras, familiares a todos nós, que dissimulam ou adiam a frustração, sem verdadeiramente remediá-la, e que acrescentam uma nova necessidade. Merecem, portanto, ser identificadas como paliativos, pois segundo o dicionário, estes "atenuam os sintomas de uma doença sem agir sobre sua causa": são expedientes, com efeito, temporários.

Todos os especialistas da psique humana vêm-se obrigados a introduzir uma noção semelhante correspondente à proteção a qual recorreremos, embora não estejam de acordo quanto a sua função exata, visto que esses especialistas não fazem a mesma representação de nossa vida psíquica. Adler, por exemplo, fala das compensações que criamos para dissimular nosso sentimento de inferioridade (designação desconcertante que dá à incompletude original). Freud, que parte da figura do homem isolado, que busca obter o máximo de prazeres, emprega a imagem dos sedativos: "Tal qual nos é imposta, a vida é mudo pesada, inflige-nos inúmeros sofrimentos, decepções, marcas indelévels. Para suportá-la, não podemos nos privar de sedativos"; e lembra uma expressão semelhante do poeta Theodor Fontane: *Hilfskonstruktionen*, bases de socorro. Sartre, em *As palavras*, chama-as de bálsamos. Anna Freud, num livro famoso, relacionou os mecanismos de defesa, mas atendo-se ao conflito entre o eu e o objeto os mecanismos, ou melhor, as estratégias que vamos examinar estão voltadas para o exterior, regem nossas relações com os outros seres (Todorov, T. pp 101-102).

Os conflitos entre a comunidade de artistas circenses de rua e os artistas de circos (lona) não costumam ser dos mais intensos e violentos. Mas são relativamente e ocorrem com certa frequência. E nós, artistas que não somos considerados "tradicionais" sofremos ataques e algumas formas de preconceito. O artista circense de rua é com alguma frequência acusado de banalizar a arte circense. Tanto por fazer apresentações em sinais de trânsito, quanto por não possuir lonas de circo. O termo "artista de praça" ou "da praça" são utilizados de modo pejorativo por artistas circenses de circos para se referir a artistas de rua.

Mas este processo não prescinde de certo 'drama social' (TURNER, 2008). Para o circense dito 'tradicional', ou seja, aquele que vem de uma família circense, o artista circense formado em escola não é artista. Para o 'tradicional', o artista tem que ser formado "de geração em geração" (ROCHA, 2013, p. 67). O artista de família circense vê o artista formado por escolas de circo como um estrangeiro (GENNEP, 2011) e, como tal, um possível agente de desagregação social. A abertura dos 'mistérios' do circo a não-circenses desterritorializa (DELEUZE, 2011) o conhecimento circense. As escolas de circo atraem a atenção de artistas de outras áreas, como atores e dançarinos, e é natural que o circense 'tradicional' se sinta ameaçado por elas. Os avanços e recuos, o medo generalizado são características comuns dos

períodos de trânsito (FREIRE, 1999, p. 56). A desterritorialização do conhecimento circense atrai aventureiros, pessoas que irão passar por ele brevemente. Mas atrai também aqueles que se ligarão a ele radicalmente no sentido freireano, de uma radicalização “crítica e amorosa, humilde e comunicativa” (FREIRE, 1999, p. 58). Através desta desterritorialização, as técnicas circenses estão chegando ao teatro, à dança, a espaços onde antes não seria visto. Inclusive à academia, visto que os estudos acadêmicos sobre circo têm crescido nos últimos anos (Barreto, M. 2016. pp 1318-1319)

Compreendo que as duas formas de desenvolver variações de uma mesma linguagem, o circo, crie certos conflitos entre indivíduos e os grupos com que se identifiquem enquanto comunidade. Mas em alguns casos, é quase uma rivalidade! Durante a XX Convenção Brasileira de Malabarismo e Circo (todos os festivais e convenções de circo que eu conheço são organizados por artistas circenses de rua), realizada em Euzébio-Ceará, no início de 2020, durante a madrugada do penúltimo dia do evento, foi apresentado um espetáculo adulto com nudez e pessoas trans. Após trechos de vídeos serem postados em redes sociais. Pessoas se dizendo “movimento conservador” e representantes dos donos de circo e da Associação Brasileira do Circo lançaram notas públicas atacando o evento, seus organizadores e o apoio que a prefeitura havia dado ao evento “em nome da moral e família”⁷. Os movimentos de artistas circenses de rua, como o “Malabaristas Antifascistas” e outros coletivos de todo o país, por sua vez se mobilizaram em defesa do evento, da liberdade de criação artística e da pluralidade de ideias.

Trata-se de um tema de grande, mas negligenciada, importância para Antropologia social. Praticamente todo raciocínio antropológico baseia-se na premissa de que a variação cultural é descontínua: que haver agregações humanas que, em essência, compartilham uma cultura em comum e diferenças interligadas que distinguiriam cada uma dessas culturas tomadas separadamente de todas as outras. Já que a “cultura” é apenas um meio para descrever o comportamento humano, seguir-se-ia que há grupos humanos, isto é, unidades étnicas que correspondem a cada cultura (Barth, F. 1998. pp 187).

Passados os oito anos de governo de Edmilson Rodrigues, o prefeito seguinte Duciomar Costa encerrou projetos premiados como “Sementes do Amanhã” e a “Escola Circo”. E o prefeito seguinte, Zenaldo Coutinho, que fazia parte da base aliada de Duciomar se posicionou inúmeras vezes contrário a memória de projetos e políticas da gestão Edmilson. Em 2016, durante o debate do segundo turno para prefeitura de Belém Duciomar afirmou o seguinte durante para Edmilson: *Escola circo (fazendo*

⁷ <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/espeticulo-que-culminou-em-demissao-de-secretario-reacende-discussao-sobre-liberdade-artistica-1.2200873>

*careta)... puxa... ainda bem que Belém está livre disso, aquelas crianças fazendo malabares nas esquinas...*⁸

Zenaldo Coutinho “viralizou”. Esta fala foi dita em um dos últimos debates do processo eleitoral que o levou a sua reeleição. O que pretendo destacar, é que esta declaração foi de enorme impacto sobre a memória da população. Uma vez que além de ter sido transmitida ao vivo para milhares de paraenses pela rede de televisão aberta, foi incessantemente replicada em redes sociais. A memória por sua vez é um campo político sempre em disputas e historicamente os vencedores se fizeram prevalecer (Le Goff, 2000).

Em outubro de 2019, Cesar veio a Belém visitar seus familiares e tivemos uma longa conversa que ele me permitiu gravar em áudio. Naquele momento Edmilson Rodrigues era o pré-candidato à prefeitura de Belém que vinha melhor nas pesquisas de opinião. E muitas pessoas, assim como eu, tinham esperança de que em uma nova gestão, Edmilson novamente prefeito de Belém traria de volta seus projetos tão premiados em outros tempos. A memória da escola circo esteve presente em muitos de seus materiais de campanha.

Trecho da Entrevista com Cesar: [...] *Meu amigão... no momento eu iria aplaudir [com tom muito irônico], achar bastante graça e... .. falar para ele assim: aqui se faz, aqui se paga!* (ao responder o que diria a Zenaldo sobre suas declarações de 2016)⁹.

Cezar contabiliza seus “25 anos de carreira” sendo os últimos 15 como artista de rua. Sua frase, “*aqui se faz, aqui se paga!*” destaca ao mesmo tempo um discurso pessoal de descontentamento e um discurso de um morador que cresceu em um bairro violento de Belém. Ao proferir esta frase, meu entrevistado utilizou um tom seco e ao mesmo tempo forte.

⁸ Debate do segundo turno pela Prefeitura de Belém
<https://g1.globo.com/pa/para/eleicoes/2016/noticia/2016/10/candidatos-ao-2-turno-participam-de-debate-para-prefeitura-de-belem.html>

⁹ Entrevista com Cesar Vanuti em 04 de outubro de 2019. Por ocasião de ele ter vindo de Brasília, onde trabalha na rua e para empresas com apresentações de circo, visitar os parentes em Belém. Ele fez questão de me dizer que havia feito a viagem de avião.

Imagem 8 – Entrevista com Cesar Vanuti, 2019



Fonte: Acervo de Yure Lee

Ressalto que esta inserção do artista circense na rua não foi historicamente pacífica, recebendo resistência tanto dos chamados “tradicionais de famílias de circo” como de políticos tradicionais. Hoje ocorre pelo Brasil um forte movimento conservador, que busca “higienizar” os espaços públicos urbanos. E isto se reflete na proibição de que os artistas circenses de rua possam usar as praças públicas e os sinais de trânsito. Estas proibições usam várias formas de argumentação indo desde a cobrança de inúmeras taxas do artista até o puro e simples preconceito que busca expurgar mendigos de áreas urbanas e que acaba por incluir, erroneamente, artistas circenses de rua também nesta categoria de mendicante. Infelizmente, modo geral, muitos artistas de rua, ainda hoje, são vistos pela população como pedintes e não como pessoas de carreira artística em construção (Buscariolli et al. 2016).

Construiu-se em Belém uma visão de senso comum que afirma que todos os artistas circenses de rua em Belém são oriundos da Escola Circo. O que está muito longe de ser verdade. Paralelamente a isso o circense que se apresenta nas ruas de Belém tem sido relegado a um praticante de uma arte inferior, considerada “bruta” por não ocupar os espaços da arte tida como burguesa. E apesar de convivemos inúmeros estigmas sociais inerentes as artes (como drogados e vagabundos) e que nos últimos anos têm sido reforçados pela conjuntura política não só de Belém, mas do país. A capital paraense por ser a única capital da Região Norte do Brasil que possui ligação por estrada com outras regiões vivência um tráfego humano muito

maior que de outras capitais da região recebendo artistas de todo país e da América Latina. A presença de artistas, muitas vezes estrangeiros, por aqui conhecidos como “viajeiros”, contribui bastante para que a cultura da arte circense de rua se mantenha.

A ideia de que a passagem do tempo é imparável e que congelar ou modificar qualquer momento é impossível, nos faz refletir sobre tudo o que perdemos quando não podemos deixar o máximo de registros sobre o que consideramos ser digno de nota (Levi, G. 1992. p. 137). Todo historiador treinado, faz uso de sua forma de pensar completamente baseado em análises sobre a condução do tempo e as mudanças que ele causa nas sociedades e no planeta como reflexo de nossas ações (Thomas, K. 2010).

CAPÍTULO 2: CORTEJO

Todos esses momentos se
perderão no tempo, como
lágrimas na chuva.
(Blade Runner)

A estrutura da cidade de Belém no decorrer da década de 1990 é praticamente a mesma de algumas décadas antes. Uma cidade de grande potencial para crescimento de estruturas urbanas e que por sua vez apresenta relativa distância existente entre suas áreas mais centrais e comerciais e as áreas de ocupação mais recente.

Os bairros mais centrais, sendo os mais antigos estando constituídos pelo centro comercial e zona portuária possuíam as principais estruturas de lazer como praças, largos e áreas de passeios públicos. Os demais bairros, estruturados a partir de uma grande coluna que seguiu os contornos dos antigos trilhos da Estrada de Ferro Belém-Bragança acabaram com poucas ou nenhuma dessas estruturas até meados do século XX (Penteado, 1968).

Ainda segundo Penteado a zona Leste da cidade era onde ficavam os bairros das pessoas de maior poder aquisitivo, notadamente São Brás e Nazaré, caracterizados por vasta arborização e casarões antigos. A Cidade Velha, Campina e Reduto eram classificados como bairros relativamente modestos e ocupados pela classe média em ruas que seguiam o tracejado dos tempos coloniais com presença de pequenos jardins em algumas travessas. Os bairros restantes eram da população mais pobre, muitos com presença de casas de madeira com telhados de palha, “pau a pique” e mesmo palafitas (Penteado, 1968).

Algo que chama atenção na cidade de Belém ainda hoje são as “mini periferias” presentes nos bairros centrais. Os bairros de Nazaré, Batista Campos e Campina mesmo centrais e considerados áreas nobres da cidade continuam tendo pequenas áreas de “baixadas” ou “quebradas” onde normalmente residem pessoas mais humildes bem próximas das residências dos “ricos”. Ainda que a forte especulação imobiliária torne esse tipo de residência cada vez mais raro, muitos ainda persistem. Desde a Belle Epoque e mais recentemente desde as décadas de 1970-1980 as baixadas foram empurradas para cada vez mais distantes do centro da cidade dando

origem a novos bairros sem infraestrutura e grande concentração de famílias de trabalhadores pobres.

Desde a década de 1960 muitas cidades brasileiras vêm sofrendo com intensos processos de modificações em suas estruturas urbanas, principalmente a destruição de suas coberturas vegetais. No entanto nem todos são danosos para população e causados pelo crescimento desordenado. No caso de Belém, nas duas últimas décadas e meia, a construção de obras estruturais de macrodrenagem, realizadas por parcerias entre várias gestões do Governo do Estado e Prefeitura da cidade, em particular nas Bacias do Tucunduba e Una, foram responsáveis pela intensificação da diminuição dessa cobertura vegetal em paralelo com a ocupação mais intensa de áreas com registro de baixa densidade populacional até metade do século XX (Galvão *et al.*, 2021).

Essa Belém de finais do século XX passou por inúmeras transformações que gradativamente extinguiram áreas com fortes características rurais. Há pouco mais de 20 anos ainda encontrávamos em Belém “baixadas” com vacarias, galinheiros e portos “antiquados” em grande parte da cidade. Destacando-se melhorias que ocorriam no decorrer de muitos anos e ampliações em serviços como transporte público, muito mal distribuídos pela cidade em demérito principalmente para áreas de moradia de trabalhadores mais pobres ainda na atualidade, e que foram substituindo os bondinhos, trens e “zepelins” pelos ônibus de linha urbanos. O mesmo pode ser dito dos serviços de iluminação pública que podiam ser apenas poucos postes de madeira muito frágeis e com iluminação oscilante em bairros de chão batido, muito mato e que sofriam fortemente com alagamentos (Rodrigues, 2010).

As baixadas são uma peculiaridade geográfica e sociológica da Região Norte do Brasil e particularmente de Belém. Carregam consigo os desafios da administração pública com o meio urbano amazônico, memórias de nossas origens ribeirinhas e por extensão se tornaram sinônimo de área de residencial carente de serviços públicos, especialmente saneamento básico (Rodrigues, R. 2013).

As populações das baixadas alagáveis de Belém tiveram em sua grande maioria origens em populações do interior do estado, de outros Estados ou de bairros centrais da cidade que passaram por processos de urbanização e consequente

expulsão dos menos favorecidos. Realizando aqui em vários momentos algo que podemos caracterizar como segregação socioespacial e repressão do pobre urbano. Fazendo com que as baixadas se tornassem uma versão da moradia rural típica da região, as palafitas. Mas instaladas por cima de rios muito afetados pela poluição e convertidos em esgotos a céu aberto (Nascimento e Leão, 2020).

Entre a última década do século XX e a primeira década do século XXI vários espaços públicos de Belém passaram por aquilo que alguns autores chamam de “gentrification”. Esse conceito apresenta um conjunto de intervenções urbanas em determinado local, bairro ou área de uma cidade voltadas para uma mudança nos usos e do perfil de frequentadores. Fazendo com que locais antes degradados, alguns até considerado sítios históricos, sejam convertidos em áreas de entretenimento urbano e consumo cultural voltadas principalmente para classe média e classe média alta (Leite, 2005, p.79). Esse fenômeno pode ser percebido com a verticalização da Doca de Souza Franco, o perfil dos moradores do bairro Umarizal e de frequentadores da Estação das Docas.

O processo de urbanização da cidade criou pontos com vários cruzamentos largos. Como na Avenida Presidente Vargas, esquina com Avenida Nazaré, o cruzamento da Avenida Pedro Alvares Cabral com Avenida Júlio César (próximo ao Corpo de Bombeiros e Casota, atualmente Elevado Daniel Berg) e o cruzamento do Hangar Centro de Convenções (Cruzamento da Avenida Duque de Caxias, com Avenida Doutor Freitas e Avenida Brigadeiro Protásio). Cito estes locais em particular por terem sido os “pedaços”, os primeiros pontos de encontro para malabaristas e outros artistas de rua entre os anos de 2006 e 2012, onde se destacavam o Hangar e o sinal do Casota.

Uma primeira análise mostrou que a categoria pedaço era tida por dois elementos básicos: um de ordem espacial, físico, sobre o qual se estendia uma determinada rede de relações. O primeiro configurava um território claramente demarcado: o telefone público, a padaria, este ou aquele bar, o terminal da linha de ônibus, talvez um templo ou terreiro, e outros pontos mais delineavam seu entorno.

As características desses equipamentos definidores de fronteiras mostravam que o território assim delimitado constituía um lugar de passagem e encontro. Entretanto, não bastava passar por esse lugar ou mesmo frequentá-lo com alguma regularidade para “ser do pedaço”; era preciso estar situado numa peculiar rede de relações que combina laços de parentesco, vizinhança, procedência, vínculos definidos por participação em atividades comunitárias

e desportivas etc. Assim era o segundo elemento - a rede de relações - que instaurava um código capaz de separar, ordenar, classificar: era, em última análise, por referência a esse código que se podia dizer quem era e quem não era "do pedaço", e em que grau - "colega", "chegado", "xará" etc. (Magnani, J. 1992, pp. 192-193)

A uma primeira vista, a ideia do conceito de pedaço, que me foi sugerida pela banca de qualificação, como algo ligado ao local de lazer e estreitamento de laços comunitários entre trabalhadores residentes em zonas periféricas de grandes cidades como São Paulo não me pareceu muito funcional dentro deste trabalho. Mas a extensão do conceito para uma ideia de território ligado a uma construção de identidade me pareceu bastante útil.

O sinal dos bombeiros deixou de existir quando passou a fazer parte de um complexo de rotatórias e elevados (viadutos), por volta dos anos 2009-2012. No caso do Hangar, vários motivos fizeram com que o local deixasse de ser um "point", ou o "pedaço" dos malabaristas. Segundo Breno Siqueira, o local passou a ter muitos ambulantes e "Rodinhos"¹⁰ o que fez com que os motoristas passassem a contribuir menos com os artistas que se apresentavam ali.

Segundo Eli Pinheiro, por volta de 2006, muitos malabaristas se reuniam, em outros dois sinais de trânsito grandes (cruzamentos de 4 a 8 pistas). O sinal da Avenida Pedro Álvares Cabral com Avenida Tavares Bastos e o sinal da Avenida Pedro Álvares Cabral com Avenida Doutor Freitas. Em uma rápida passagem por estes locais hoje, se pode perceber a constante presença de limpadores de vidro de carro no local, bem como a forte presença de vendedores de produtos diversos desde produtos automotivos, passando por doces regionais, frutas e doces de grandes marcas além de frequente presença de pedintes. O que dificulta que artistas circenses de rua se apresentem no local e tenham tempo de "passar o chapéu".

Ainda segundo Eli Pinheiro e Breno Siqueira, em 2011 um malabarista chamado Cigano foi preso no Hangar com 2 gramas de maconha e conduzido por tráfico de drogas. Eu me lembro bem desse fato, foi publicado no O Liberal e Diário do Pará. O que se ouviu depois, foi que o dono do posto de gasolina situado em frente ao Hangar Centro de Convenções, usou de sua influência financeira e política para retirar os malabaristas do local. Ainda em 2011, o tempo dos sinais de trânsito que ali

¹⁰ Limpadores de vidros de carro.

variavam de 1 a 3 minutos (tempo mais que o suficiente para qualquer artista circense de rua fazer uma longa apresentação) passaram a ser de 25 a 40 segundos, o que continua de forma muito semelhante até os dias de hoje. Somando esse fato, que não podemos provar, mais que havia uma animosidade entre os malabaristas que se apresentavam no local, o dono do posto e os clientes que ali faziam festas com som automotivo, isso é inegável.

Imagem 9 – Última foto de Cigano, São Luiz, 2017



Fonte: Acervo de Yure Lee

Nunca soube ao certo o nome completo de Cigano. Ele sempre se apresentou dessa forma. Quando nos conhecemos, ele fazia artesanato na Praça da República. Seus cachimbos de osso e durepox eram famosos, bem como suas aranhas gigantes com cabeças feitas de crânio de animais e pernas de arame torcido. Em 2017 eu resolvi viajar com amigos fazendo malabares pelas ruas. Fomos até São Luiz e participamos do Encontro Semanal de Malabares de lá, no Centro Histórico, Reviver. Por volta das 19:45 Cigano apareceu, estava bem abatido, fazia anos que não o via em Belém. Pedi meu diabolô emprestado e pedi para treinar um pouco, pois havia

perdido o seu. Me disse que havia fugido do hospital, pois estava com quadro de tuberculose e estava sendo muito maltratado por não ter parentes na cidade. Aproximadamente 30 dias após esse encontro, já em Belém, Everson Romário nos informou que ele havia falecido.

Pode parecer uma coisa muito distante de nossa realidade. Mas na última década (anos 2010) até os dias atuais, diversas cidades proibiram que artistas de rua se apresentassem em praças públicas e sinais de trânsito. Cito como exemplo, o município de São José dos Campos¹¹, mas existem muitos outros. Inclusive Belém, pelo Decreto Municipal nº 89906, DE 05 DE OUTUBRO DE 2017, aos domingos, só pode haver “até 10 hippies” vendendo artesanato no local. No caso de eventos culturais é necessária uma autorização prévia solicitada com no mínimo 30 dias. Curiosamente, as taxas que partem de 300 reais não constam no decreto, nem na Lei Orgânica do Município, nem no Código de Posturas Municipal que só lhe são reveladas após uma análise preliminar do pedido (que para atividades culturais tem que ser protocolado na Fundação Cultural de Belém e encaminhado para avaliação em todas as secretárias municipais). O que na prática é uma privatização da praça pública.

O Decreto Municipal nº 89906, de autoria do então prefeito Zenado Coutinho, na prática reflete um aspecto presente no discurso de muitos representantes da política conservadora de direita e extrema direita. Este decreto também versa sobre questões do comportamento cotidiano, como a proibição de venda de bebidas alcoólicas e a realização de atos políticos no local.

Por se tratar de um pensamento que não contém unidade e por penetrar na vida cotidiana através de condições genéricas em si – em outras palavras, por estar à serviço da particularidade, da vida miúda, o discurso conservador também não apresenta coerência interna nem autocrítica. Uma das características da vida cotidiana, a repetição, faz com que tomemos por hábito diferentes ações no interior do mundo dos usos (costumes). O conservadorismo se alia a esse movimento de práxis repetitiva, uma vez que uma ideia conservadora aparece para nós como natural, inquestionável, e em razão da sua natureza de manter em permanência o que está estabelecido (justamente porque conserva) faz com que apareça também como coerente à própria personalidade do sujeito (Ferreira, G. 2016, p. 170).

¹¹ <https://www.camarasjc.sp.gov.br/noticias/5587/projeto-proibe-malabaristas-e-acrobatas-de-rua-nos-cruzamentos>

Entre 2009 e 2017, antes deste decreto, os encontros de artistas circenses de rua ocorriam em paralelo com os encontros de atletas amadores e profissionais praticantes de slack-line (uma variedade de corda bamba que utiliza uma fita larga no lugar da corda). A prática de slack-line era muito comum na Praça da República durante todos os dias da semana até então e em especial aos domingos. Mas com a proibição de afixação de cartazes, estendida para atracções provisórias de fitas e cordas somada a uma orientação de que a Guarda Municipal reprimisse esta prática (que se mantém até os dias atuais) fez com essa prática desportiva e de lazer para muitos fosse gradativamente diminuindo na cidade como um todo.

Imagem 10 – Encontro de Malabares e Circo na Praça da República com presença de praticantes de Slack-line (2013)



Fonte: acervo de Yure Lee

Imagem 11 – Encontro de Malabares e Circo na Praça da República. Proibidos de utilizar uma lira circense na frondosa arvore em frente ao Teatro da Paz (2021)



Fonte: acervo de Yure Lee

Ainda hoje Belém possui uma estrutura urbanística muito complexa e carente de infraestrutura em muitos aspectos e áreas específicas. E as vezes sem um olhar mais criterioso fica difícil entender quem são as pessoas atendidas por programas e projetos de políticas públicas para assistência social no município. A Belém de hoje é muito diferente da Belém de 2005, quando os artistas circenses passaram em sua maioria a ser formados por outros artistas de rua, os viajantes, “viajeiros”. E por sua vez é muito distinta das Belém que viram nascer e morrer a Escola Circo Mano Silva. A categoria ou adjetivo de “viajeiro” é comumente atribuída a artistas circenses de rua que vivem constantemente viajando e a artesãos que vendem nas ruas. No entanto quando um artista local passa a estar constantemente em trânsito ele ganha a alcunha de “maluco da BR” ou simplesmente “viajante”.

Assim, qualquer que seja o nome que se lhe possa dar, a errância, o nomadismo está inscrito na própria estrutura da natureza humana; quer se trate do nomadismo individual ou do social. De alguma forma, está aí a expressão mais evidente do tempo que passa, da inexorável fugacidade de todas as coisas, de sua trágica evanescência. É tal irreversibilidade que está na base desse misto de fascinação e de repulsa que exerce tudo aquilo que se parece com mudança. Os contos, as lendas, a poesia e a ficção têm, longamente, tratado desse tema. E isso de um modo tanto mais obsessivo quanto o próprio do destino é ser indomável (MAFFESOLI, Michel. 2001, pp. 37-38).

Imagem 12 – Alzemir Lima – Tuck (2023)



Fonte: acervo de Alzemir Lima

No mundo dos artistas circenses de rua, “viajeiros”, são pessoas que estão sempre viajando, com muita frequência são estrangeiros de língua hispânica. Normalmente são malabaristas, pernas de pau, monociclistas ou equilibristas de corda bamba que se apresentam nos sinais de trânsito e praças públicas. Estas pessoas costumam se hospedar em hostel, hotéis com diárias consideradas baratas ou buscam hospedagem solidária com algum artista residente da cidade. Vários e várias malabaristas de Belém contam que em algum momento conheceram um “viajeiro”. Desenvolveram uma amizade ou até um relacionamento amoroso e desta relação iniciaram o contato com as artes circenses.

Desligar-se para saborear melhor a proximidade das coisas. Sem obrigatoriamente ter consciência desse desligamento, todo mundo faz isto na vida cotidiana: viagens, turismo, afastamentos, curas, rupturas de toda ordem. Numerosas são as ocasiões de todo tipo em que se "soltar as amarras", em que a pessoa se exilar ou fugir a fim de restituir ou saborear aquilo que, sob pesados golpes da rotina, perdeu-se quase que totalmente. Foi Schopenhauer que chamou a atenção para o caráter equívoco da vida, sua ambiguidade fundamental, também sua polissemia. Quanto a nós, há o fato de querermos estar aqui e ali, o desejo e a insatisfação, a dialética constante contra a estática e a dinâmica. Essa ambivalência foi, durante a modernidade, amplamente ocultada. Não sem motivo! O indivíduo devia ser um. Sua vida e sua ação funcionavam segundo uma lógica da identidade. Até mesmo o contrato social, ligando os indivíduos entre si, era unívoco e racional, e não deixava, conseqüentemente, nenhum espaço para ausência de razão, para o acaso ou, simplesmente a emoção Maffesoli, M. 2001, p. 77.

Segundo Alzemir Lima (malabarista Tuck):

A vida só é dura para quem é mole... Os malabares são minha arte, minha forma de sair por aí e poder viver onde eu quiser e onde quer que eu vá... eu faço um negócio ali com o facão e o cone e os cara me dão uma grana, uma água ou um prato de comida...

A arte de rua possibilita um certo nível de independência da família e uma autossuficiência difícil de se alcançar no início da vida adulta. Eu mesmo, dependia totalmente de cada centavo que minha mãe pudesse me dar até os 19 anos. Só consegui minha independência financeira na época da faculdade e por conta do dinheiro do sinal de trânsito. É uma arte efêmera, uma lida, algo além do trabalho, também efêmera. No entanto gera efeitos positivos e negativos para quem a escolhe. O principal ponto positivo é a liberdade de se escolher onde viver e tentar o ganha pão. E o principal ponto negativo é a incerteza. Durante a pandemia, muitos artistas tiveram que recorrer a pedir cestas básicas pois não tinham como trabalhar (como eu recebi), o mesmo pode acontecer em caso de algum acidente ou doença mais grave.

A idéia de efêmero surge na arte associada a arquitetura e á festa barrocas. Como parte das diversas comemorações religiosas e profanas do período Barroco, comparecem as construções efêmeras, de caráter eminentemente alegórico, que visam, segundo Antonio Bonet Correa,⁵⁰ fazer "esquecer a cidade de todos os dias, demasiado conhecida e desprovida de coerência" Somada aos carros alegóricos, aos desfiles das corporações de ofícios, às fantasias, pirotecnias e todo o demais aparato da festa barroca, a arquitetura efêmera contribuía para imprimir uma lembrança indelével naqueles "que tivessem a fortuna de assistir a sua celebração. Também a causar a inveja universal daqueles que, vivendo em outros lugares, não tivessem podido acudir ao lugar mesmo da festa. Portanto, era precisamente o fato de sua efemeridade que a tornava eterna na lembrança do espectador. Outro efeito da efemeridade era imprimir aos elaborados edifícios um caráter de magia, de conjuração, de ilusão (...)" (Ávila, M, 2008, p. 207).

Segundo Everson Costa/Romário os primeiros "viajeiros" que ele se recorda como sendo malabaristas que viajavam pelo Brasil foram Hanna Santiago, um malabarista uruguaio que chegou em Belém por volta de 2006 já tendo viajado muitos anos fazendo malabarismo em sinais de trânsito e que residiu na cidade de Belém no Distrito de Outeiro até o ano de 2011 (infelizmente não tenho fotos dele). E Steven Reinia, malabarista peruano que viajou por todo continente fazendo arte circense nas ruas e atualmente viaja pelo mundo fazendo shows de circo em cruzeiros de luxo.

Imagem 13 – Everson Costa/ Romário (2023)



Fonte: Acervo de Everson Costa

Imagem 14 – Steven Reinha



Fonte: Acervo de Steven Reinha

Considero que a vontade de viajar somada ao ímpeto da juventude estimulou muitos jovens locais a se tornarem artistas circenses de rua. Tanto pelo desejo de viajar como por ser uma pessoa diferente, no sentido de não seguir um “trajeto de vida tradicional” buscando empregos comuns e constituindo famílias. Se tornar artista circense de rua e/ou um artista viajante abre possibilidades pouco comuns para jovens da periferia como a possibilidade de visitar locais turísticos, cidades e estados diferentes e até outros países.

Eu conheci o Hanna em uma lona de circo no Acampamento da Juventude do Fórum Social Mundial 2009 na Universidade Federal Rural da Amazônia, nós treinamos juntos por um tempo e depois nos vimos poucas vezes. Eu não sabia da importância dele para muitos de meus colegas até coletar alguns destes depoimentos. O mesmo aconteceu com Steven, que nos meus primeiros anos como malabarista de rua, no sinal de trânsito do Hangar, se ofereceu para rapidamente me ensinar rola-rola (uma prancha de equilíbrio que se usa sobre bolas ou cilindros sólidos). Que eu aprendi rápido e não sem fazê-lo rir após sofrer uma queda que quase quebrou meu braço direito.

Segundo Miranda (2019) quando há uma lembrança que foi vivida por uma pessoa – ou repassada para ela – e que diz respeito a uma comunidade, ou grupo, essa lembrança vai se tornando um patrimônio daquela comunidade. Como essa memória relatada por tantos, passa a apresentar características em comum em vários relatos, não é a minha, mas é a de muitos artistas circenses de rua, há muito já a consideramos uma memória de todos.

As memórias aqui enfocadas serão, naturalmente, um enlace entre a individual e a coletiva, ambas intrinsecamente indissociáveis. Na definição de Maurice Halbwachs:

“toda a memória se estrutura em identidades de grupo: recordamos a nossa infância como membros da família, o nosso bairro como membros da comunidade local e que a memória do indivíduo só existe na medida em que esse indivíduo é um produto de determinada intersecção de grupos”. (*apud* Fentress; Wickham, 1992, p. 17).

De modo que, as minhas memórias são as dos meus pares-artistas de rua e de circo, com a ressalva de que, minhas memórias são mais sensivelmente lacunares e, por vezes, complementadas por outras.

A partir das décadas de 1980-1990 passa a existir um fluxo de artistas circenses formados pelas primeiras escolas de circo do Brasil para outras regiões do país. Muitos procuravam circos onde pudessem conseguir emprego e outros ficavam satisfeitos de se apresentar por onde passavam (SESC, 2013). Até onde pude investigar, muitos dos “viajeiros” que ensinaram artistas de Belém eram ex-alunos de escolas de circo ou já haviam aprendido com alunos de ex-alunos.

Cada vez que há operação contra o Estado, indisciplina, motim, guerrilha ou revolução enquanto ato, dir-se-ia que uma máquina de guerra ressuscita, que um novo potencial nomádico aparece, com reconstituição de um espaço liso ou de uma maneira de estar no espaço como se ele fosse liso” (Deleuze & Guattari, 1997: 60)

Sobre a rua e em especial a praça pública, Bakhtin afirma que a comicidade na vida do medievo, e em certa medida ainda na atualidade, atua em oposição à seriedade das celebrações formais ou oficiais, e por extensão, aquilo que chamamos de arte erudita ou aquela apoiada pelo Estado e grupos de uma elite econômica. Para ele, espetáculos e outras celebrações espontâneas da rua apresentavam uma visão do mundo contrária à visão oficial, criando uma dualidade entre o mundo no qual cremos e o mundo no qual vivemos, assim como de uma arte erudita e uma arte popular (Bakhtin, 1996. p. 140-185). Antes de conhecer um pouco de Bakhtin, foi a obra de Carlo Ginzburg sobre a dualidade e interdependência sobre o que popularmente classificamos como “erudito” e “popular” e que em constante simbiose formam uma circularidade cultural (Ginzburg, 1987).

As artes circenses de rua e o nomadismo contemporâneo estão intimamente ligados e muitos possuem preferências por ideologias anarco-punks. Afirmando isso através de sua arte enquanto forma de liberdade do corpo, para além do trabalho “tradicional”. É da natureza de muitos artistas circenses optar por nunca permanecer por muito tempo em uma mesma localidade. Os motivos são muitos. Mas particularmente para quem, como eu, já trabalhou na rua, sempre existe o medo de que os transeuntes enjoem de nossas performances circenses e parem de contribuir com nossos chapéus (dar gorjetas pelas apresentações de rua).

O trabalho de transformar e ressignificar o mundo e o homem; O que lhe faculta transcender simbolicamente o mundo da natureza de que é parte e sobre o qual age. Tendo a história como produto e palco da cultura. Criando e recriando, interagindo-se às condições do seu contexto, respondendo a seus desafios, transcendendo, lançando-se (Brandão, 2016, p. 20).

A rua como um espaço público e democrático ganha também o seu quê de pedagógico. Não posso deixar de observar o quanto aprendi na rua sobre artes circenses e principalmente com outros artistas que também aprenderam muito do que sabem dessa forma, mantendo uma tradição oral e na forma (aprendendo na rua).

Primeiramente, deve-se constatar que o circo, na maneira de envolver e reelaborar as manifestações culturais, sempre foi dinâmico, dialogando com o período histórico, aproveitando as inovações, não se fechando nas fronteiras técnicas, geopolíticas e culturais. Canclini (2006), delineando que a época pós-moderna é marcada pelo caráter global, pela miscigenação, transdisciplinaridade, transnacionalidade e pela quebra de fronteira, observa que novas formas de hibridização estão presentes entre o tradicional e o moderno, o culto e o popular, levando assim a uma nova condição intercultural e transnacional. Essa argumentação leva a refletir sobre o fato de que as características discriminadas por Canclini já se encontravam no Circo Moderno. O circo, que sempre se dirigiu indistintamente a todos, reuniu expressões culturais do mundo todo sem fazer distinções entre culturas. O próprio circo é como um “objeto mestiço”¹⁵, tendo incluído, por meio de seu caráter itinerante, um conjunto de artes e indivíduos provenientes dos diferentes continentes. Marques (2004, p.63) define o circo como um migrante, dizendo que a diferença do mestiço, que “busca rearmar sua perturbada ordem discursiva”, o migrante, por se constituir como um “sujeito sempre deslocado”, permite que sua fala seja fluida, burlando e reconstruindo fronteiras. O autor afirma também que o circo é caracterizado pela mobilidade e fugacidade, podendo este caráter ser lido como uma forma de permanência. O circo itinerante, devido à sua constituição móvel, ao se transferir de um local a outro, é identificado mais nos espaços percorridos que nas áreas em que se instala, pois “[os] caminhos são tão importantes quanto a partida ou a chegada; a travessia tão segura quanto o porto; a fronteira tão presente quanto o território” (MARQUES, 2004, p. 63). Essa característica é que levou o circo à inclusão de artistas e públicos diferenciados. Magnani (2004), em linha com o pensamento de Tinhorão (2001) e trazendo o exemplo do circo- teatro e do music hall, frisa que o circo se caracteriza por buscar fontes de inspiração e envolver na cena manifestações culturais, “[...] casos verídicos, lendas e qualquer outro elemento recolhido ao longo das viagens e nos lugares onde se apresentava” (MAGNANI, 2004, p.185) (Gallo, F. 2009. p.220).

Sem muita dificuldade, consigo atribuir ao movimento de artistas circenses de rua algumas das características que Gallo atribui ao circo como um caráter global, forte presença de miscigenação (cultural e étnica), transdisciplinaridade, transnacionalidade e pela quebra de fronteiras, além do perfil migrante e uma tendência a absorver indivíduos “diferenciados”. Aos artistas circenses de rua viajantes, soma-se a isso a característica de serem multiplicadores de seus fazeres artísticos. Até os dias de hoje, recebi poucos relatos de artistas circenses de rua que se neguem a ensinar alguém na rua. Salvo quando somos contratados para cursos oficinas e workshops.

Nas últimas décadas, principalmente após a virada do último milênio, tem aumentado o interesse local e externo sobre as narrativas oriundas da América Latina. Durante séculos fomos vítimas de uma espécie de miopia, que embaçava nossos discursos, causada pela penetração de discursos do Norte Global através de interferências políticas, econômicas e culturais. As recentes e conscientes mudanças de paradigmas em relação aos colonizadores (os antigos, dos tempos Mercantilistas e os novos, pós-revoluções tecnológicas) tem possibilitado novas interpretações das culturas e valores de povos da América Latina e outras regiões do planeta (Ávila, M. 2008. p. 81).

O nomadismo, sob suas diversas formas, é sem dúvida uma das características essenciais das sociedades contemporâneas. Seria bom comparar esse encaminhamento pós-moderno ao que leva aos caminhos do mundo, cruzados, peregrinos e outros fanáticos do absoluto na época da pré-modernidade. Em um caso e no outro, trata-se de orientar, de reorientar sua vida. Depois que o Ocidente racionalista deu tudo o que podia, observa-se a pesquisa difusa de "Orientes míticos" em que *o não e si o mais do que um* (G. Simondon) desempenham um papel maior. Pode-se definir uma civilização pela maneira que ela tem de se confrontar com a alteridade. A modernidade reduziu o outro ao mesmo. Pode-se dizer que, no nomadismo pós-moderno, o outro é respeitado ou mantido, enquanto tal. O outro da natureza e o outro do sagrado são apelos iguais a um além, saída do si individual, a seu estilhaçamento. É isso a caminhada das peregrinações pós-modernas (Maffesoli, Michel. 2012. p. 80)

Para aqueles que como eu, não conheceram um "viajeiro" no início de suas jornadas, nos restou aprender com os artistas locais, como uma forma de passar para frente o que haviam aprendido anteriormente com "viajeiros", de forma oral sobre saberes ancestrais da cultura circense. Em se tratando de Belém, isso se deu principalmente durante o "Encontro Semanal de Malabares e Circo". O "Encontro Semanal" é uma tradição entre os artistas circenses de rua, uma forma de espaço não formal de ensino.

As escolas de circo e os projetos sociais não são as únicas formas de aprendizado do artista de rua. Ao longo da pesquisa pude perceber que muitos deles têm o primeiro contato com a arte do circo ali mesmo, onde acabam por desenvolver seu trabalho: na rua. E também na rua estabelecem as relações de ensino e aprendizagem que os ajudarão a melhorar sua técnica e criar o seu número. Estas relações ocorrem principalmente em encontros e convenções. (Barreto, M. 2010, P. 1326.)

Normalmente é marcado para as segundas-feiras¹². Esse dia é escolhido por muitos, uma vez que em algumas cidades os fins de semana são os dias em que se

¹² Desde 2022 ocorre em Icoaraci um Encontro Semanal de Malabares e Circo de Icoaraci, organizado por Elisângela Pinheiro, que reside neste distrito. O Encontro Semanal de Malabares e Circo de Belém

consegue os maiores faturamentos em apresentações de rua (praças, sinais de trânsito ou portas de bares). Dessa forma as segundas acabam por ser um dia de faturamento mais fraco. Nesse sentido é escolhido pelo grupo local em comum acordo. Em Belém esse encontro começou por volta do ano de 2006, sendo realizado nas proximidades do anfiteatro da Praça da República. Este encontro acontece até os dias de hoje com certa alternância entre os dias da semana e os locais de encontro.

As cidades modernas foram palcos para encontros com desconhecidos, e diante desse cenário efervescente tínhamos que inventar novos modos de nos relacionar com os indivíduos que também estavam circulando nos novos espaços públicos. Seres civilizados inventavam maneiras de se relacionar com o estranho da cidade para dividir o espaço da circulação pública. (...) Surgem vários modos de circulação na cidade que nos colocam novas formas de sociabilidades. (Maia, p. 56. 2003)

Ainda que eu compreenda o tempo histórico como algo contínuo e polímorfo segmentado por subdivisões a partir de sua perenidade curta, média e longa (BRAUDEL, 2007). Por uma questão de organização de meus pensamentos, eu necessito dividir a época da Escola Circo Mano Silva e o aparecimento posterior de artistas de rua de Belém (tomando como base os anos de 2005-2006, conforme os relatos coletados) como momentos distintos. Praticamente sem ligações físicas diretas, no entanto ligados pela memória do circo e outros fatores que posso discorrer mais à frente.

Por mais que a pesquisa nunca cesse, a hora da escrita cristaliza o passo em que nos situamos. Para um historiador que faz ou cataloga entrevistas, o objeto de estudo não é a entrevista em si, mas o conteúdo produzido através dela, ou seja, o texto da entrevista transcrito e utilizado como fonte para o desenvolvimento da pesquisa. Por outro lado, para um historiador artista e que se mistura com o próprio objeto (o conteúdo da pesquisa), esta reflexão é, ao mesmo tempo, mais simples e mais complexa. Mais simples por me permitir uma imersão mais profunda na temática estudada e, mais complexa, por ser um pesquisador que vislumbra uma memória social que, em parte, está na sua mente, antes mesmo de a pesquisa se iniciar (Costa, 2020).

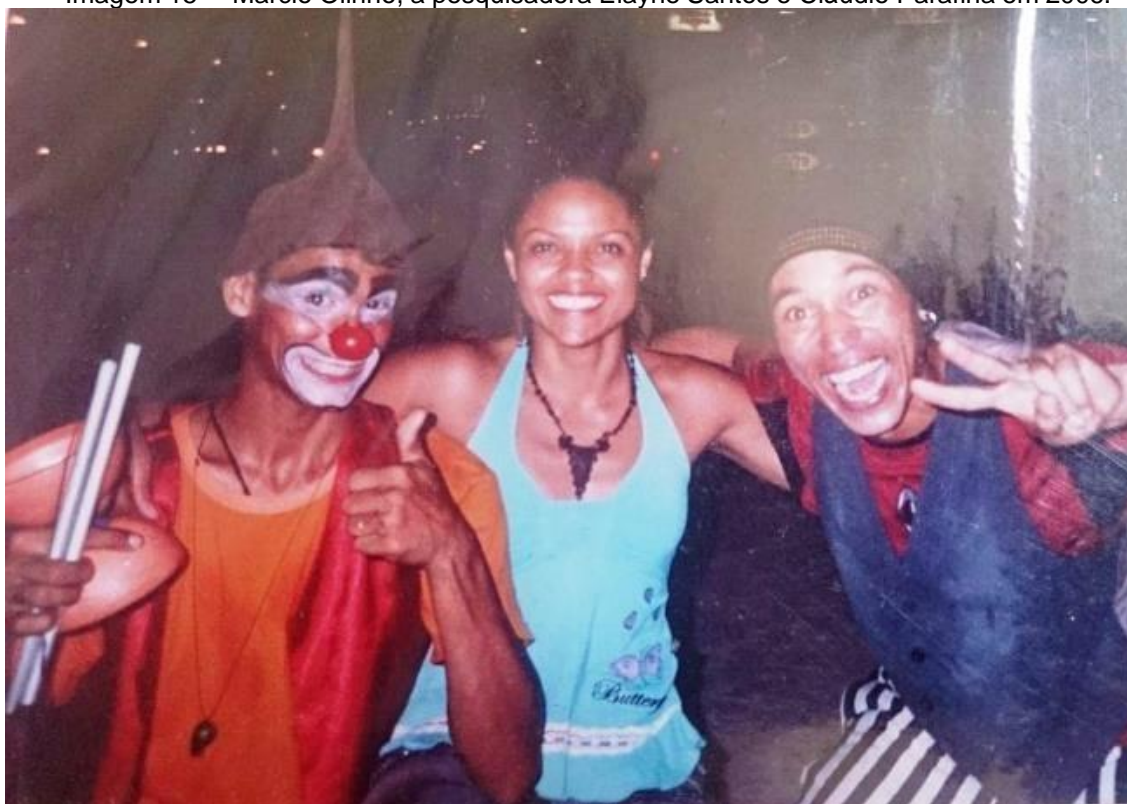
A memória coletiva é comumente, definida como o que resta do passado na memória de alguém ou alguns ou o que estes que resistiram fazem sobre seu passado

passou para as sextas-feiras acontecendo em outros bairros, como Mangueirão, mas tendo maior ocorrência na Praça da República.

(Le Goff, 1992, p. 467). Pois bem, por mais que eu faça registros das artes circenses de rua, em Belém, ao menos pelos últimos 15 anos, como toda memória, a minha também falha e constantemente, percebo que minhas lacunas de memória vêm sendo preenchidas por memórias de outrem. Essas recordações alheias, unidas as minhas, vêm formando certa memória social (Santos, 2003) com a qual venho trabalhando desde 2019, quando ingressei no doutorado.

Ao entrar em contato com o mundo do circo de rua em Belém e começar a conhecer as pessoas e suas histórias de primeiro contato com as artes de rua, principalmente o malabarismo. Essa noção de pouco contato com a Escola circo fica mais evidente. Os artistas circenses de rua de Belém mais antigos de quem tive notícias até o dia de hoje são Rodrigo Ethnos, Marcio Henrique (Olhinho/Palhaço Pirulito) e Cláudio Parafina. Pode-se dizer que são a primeira geração de artistas circenses de rua de Belém desse século. Os dois últimos ainda hoje vivem das artes de rua e em constantes viagens. E para quem como eu iniciou sua trajetória como artista circense de rua em fins da década de 2000, estes eram a principal referência de artistas circenses locais.

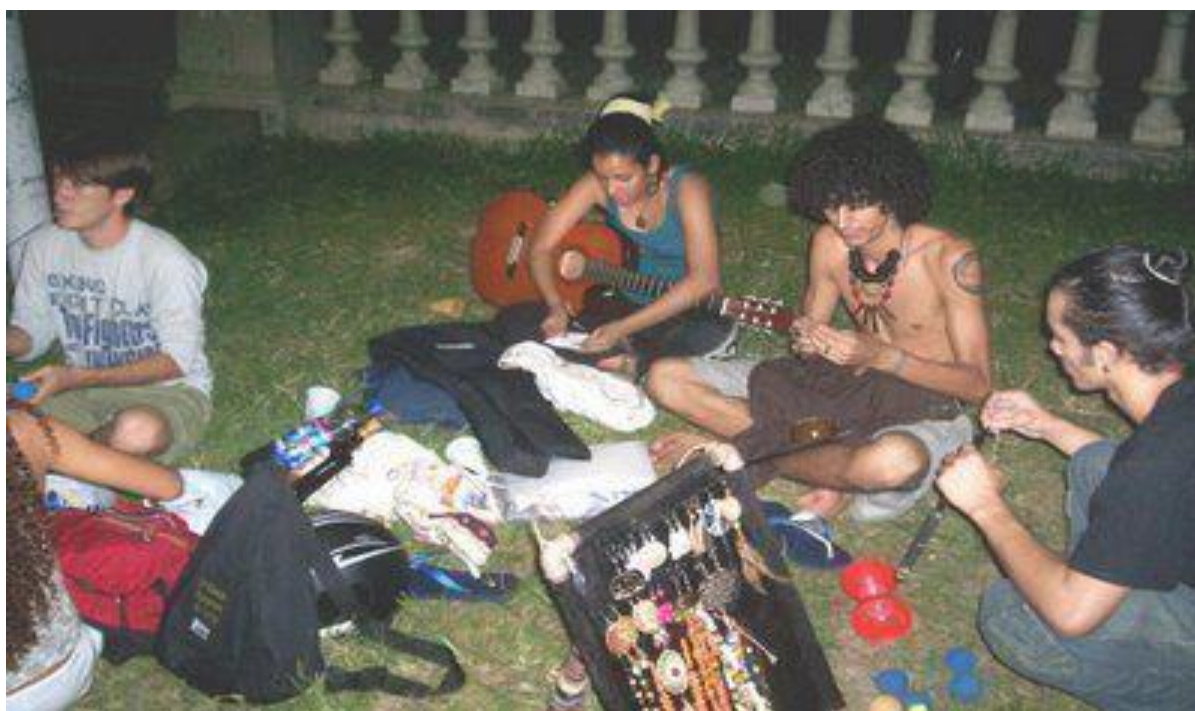
Imagem 15 – Marcio Olinho, a pesquisadora Elayne Santos e Cláudio Parafina em 2006.



Fonte: (Santos, 2007)

Como mencionei acima todos que de uma forma ou de outra iniciaram suas trajetórias artísticas por volta da década de 2000. Tiveram contato com artistas circenses de fora de Belém, talvez eu seja uma das poucas exceções. No hoje, distante do ano de 2007, Olinho e Parafina eram referência também por terem feito muitas viagens para festivais de circo e teatro, através do circo de rua, e já naquela época haviam passado por outros países da América Latina além de muitos estados brasileiros. E eram os únicos artistas circenses de Belém que possuíam malabares profissionais. Enquanto todos os outros, e eu me incluo, tínhamos bolinhas feitas com balão e claves¹³ e bastões chineses (devil stick¹⁴) feitos de cabo de vassoura e garrafa pet (ver imagem 16).

Imagem 16 – Encontro Semanal de Malabares e Circo de Belém no ano de 2007 com várias bolinhas artesanais de malabares



Fonte: Acervo de Yure Lee

Por outro lado, Rodrigo Ethnos, é uma pessoa muito mais acessível em matéria de entrevistas, reside em Belém é professor de Artes na Secretaria de Educação do Estado do Pará (SEDUC) além de circense ele é artista de terreiro, desenhista, músico, cantor e compositor. Inclusive, ele já foi entrevistado por outros pesquisadores

¹³ A Clave, clava, massa ou maçã é um tipo de objeto de malabarismo que surgiu a partir de armas similares a porretes e atualmente se assemelha a algo entre um taco de beisebol e um pino de boliche. ¹⁴ Devil stick, em inglês, também chamado de “bastão chinês” é um tipo de objeto de malabarismo muito antigo que consiste em 3 bastões. Sendo 2 de tamanhos iguais que ficam nas mãos e um maior que faz a maior parte dos movimentos.

por conta de sua trajetória nas artes de rua. E é muito orgulhoso em sempre afirmar que foi graças ao dinheiro conseguido com malabares nos sinais de trânsito da cidade que pode concluir seu curso de graduação na UFPA. Segundo Rodrigo Ethnos ¹⁵ (2020)

Eu comecei a aprender palhaçaria em meados de 2003 depois de passar pela escola de teatro e a minha primeira experiência na rua foi com Anderson ... Então essa atividade na rua né, essas apresentações no semáforo, em praças eu aprendi com Anderson que era representante da Companhia Anta de Teatro (de Minas Gerais) que eu conheci em uma ocupação ali no centro da cidade chamada Morada da Arte e a partir de então... (...) então quando eu comecei a fazer o semáforo e as praças como forma de tá tirando uma grana né... De tá vendo aquilo como um trampo mesmo né... um outro amigo também o Márcio Olinho que tá morando em Brasília... também o Márcio Olinho Palhaço Pirulito que é assim também um cara fantástico, um artista fantástico... Foi assim, a gente se ajudou, os artistas se ajudavam a se compreender que a gente tava fazendo uma coisa bacana, uma coisa certa, que aquilo era uma coisa natural porque como eu falei era uma prática marginalizada, então trabalhar com o palhaço no sinal foi uma coisa assim sem igual né? (...) Um salve para o Parafina. E o Parafina foi um cara que difundiu o malabares aqui em Belém. O estilo dele assim, contagiava a galera que via ele no sinal e muito moleque começou a “fazer” diabo por causa do Parafina.

Devo admitir, que pelo fato de Rodrigo Ethnos ter sido o primeiro malabarista de rua que vi na vida e o primeiro palhaço em sinal de trânsito, anos depois eu segui seu exemplo e me mantive na faculdade com dinheiro de sinais de trânsito. Rodrigo relata que o circo de rua e a capoeira o ajudaram a compreender o seu lugar na arte. Uma vez que o mundo acadêmico e as estruturas de um curso de artes voltado para artes visuais de cânones eurocêntricos nunca lhe pareceram representar a realidade do povo amazônida. Em suas memórias ele destaca de forma bem clara que sua inserção no mundo da arte circense de rua se deu através de artistas que não estavam ligados a Escola Circo. Bem como ao surgimento de fortes laços de amizade que ainda mantém com Marcio Olinho, com quem viajou pelo nordeste do país por algum tempo fazendo malabares nos sinais, e diversos outros artistas do circo de rua.

A forma de ensinar no “circo de lona” e do circo de rua apresentam uma similaridade fundamental, a oralidade, a convivência. Segundo Bolognesi, o ensino da arte nos circos se dá na prática de o que será a profissão, sempre com o acompanhamento de um profissional mais experiente (Bolognesi, 2003, p. 11).

¹⁵ Entrevista concedida de forma remota em comemoração aos 10 anos da Companhia de Circo Nós Tantos. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CF0ZD1YI1b0/>

Imagem 17 – Palhaço Carne Seca (Rodrigo Ethnos) pelas ruas do bairro da Terra Firme



Fonte: acervo de Rodrigo Ethnos

Nesse sentido, aderindo ao ensino por uma via de tradição e criando uma relação de classe, uma forma de educação produzida por agentes externos (não educadores formais), membros daquele grupo, classe, e desenvolvendo um educação não-foral, organizada e sistematizada em parceria com o grupo de educandos (Gadotti, M. 1991. p.66-67). O circo de rua carrega consigo a particularidade de professores e alunos poderem trocar de lugar a todo instante, pois sempre existe a troca de truques ou do ensino de modalidades (por exemplo: um ensina um pouco de malabares e o outro um pouco de acrobacias).

O tema do nomadismo, filosoficamente, opõe-se à imagem de um "solo estável" como fundamento do pensamento. A fim de caracterizar O nomadismo como ideia é importante estudar a etnologia dos povos nômades, pois todo conceito é um movimento no plano do pensamento que encontra movimentos no qual os contexto sócio-histórico. Nesse sentido, o mais interessante é a maneira pela qual os nômades constroem seus territórios, no sentido do espaço geográfico. Nos trajetos nômades, há pontos, mas estes não são pontos de partida nem de chegada, eles estão submetidos ao próprio trajeto. Ao contrário dos trajetos sedentários, cujo objetivo é "distribuir os homens em um espaço fechado", o trajeto nômade "distribui os homens (ou os animais) em um espaço aberto" (Deleuze & Guattari, 1980, p. 471-473 e 568-570).

Na verdade, o nomadismo é um caso de sucesso da máquina mutante em sua luta contra as formas de sua captura. Deste modo, os aparelhos de Estado estão sempre a se surpreender com a rapidez da máquina de guerra que os nômades conseguiram montar, e estão sempre a querer cooptá-la a fim de incrementar a sua própria guerra, mostram Deleuze e Guattari (2007). A máquina de guerra nômade não defende o espaço fechado, logo, seu objetivo não é a guerra. Em certo sentido, ela não tem nada a defender, pois o que lhe importa é a abertura do espaço sempre que uma máquina sobre-

codificante procura fechá-lo com' seus aparelhos de Estado, estes sim, voltados para a guerra. Um espaço fechado preexistente é necessariamente espaço de guerra (Martin, 1993). (Lemos, F. Cardoso Júnior, H e Nascimento, R. p. 159. In: Fonseca, T. Nascimento, M. E Maraschin, C. (Orgs.). 2015).

Rodrigo Ethnos, tendo vivido alguns anos de nomadismo, optou por permanecer em Belém e inspirou muitos jovens nos últimos anos a se tornarem artistas, tanto circenses como de outras linguagens (ele também é artista visual e artista de terreiro, atuando principalmente com carimbó e capoeira). Em suas falas sempre dá ênfase para o fato de a arte circense de rua ser “uma prática marginalizada”¹⁶. O que ainda hoje eu percebo enquanto artista e pesquisador. Sendo algo constante na fala de artistas de rua. Segundo Santos (2002), a marginalidade cultural é uma resposta do Ocidente no processo de transformação capitalista do mundo e que abrange uma multiplicidade de realidades distintas sejam eles do presente, passado e futuro, lineares ou simultâneos. E neste lugar eu compreendo o circo de rua.

Penso, pois, que, perante isto, só há uma saída: reinventar o futuro, abrir um novo horizonte de possibilidades, cartografado por alternativas radicais às que deixaram de o ser.

Com isto assume-se que estamos a entrar numa fase de crise paradigmática, e portanto, de transição entre paradigmas epistemológicos, sociais, políticos e culturais. Assume-se também que não basta continuar a criticar o paradigma ainda dominante, o que, aliás, está feito já à saciedade. É necessário, além disso, definir o paradigma emergente. Esta última tarefa, que é de longe a mais importante, é também de longe a mais difícil. É-o sobretudo porque o paradigma dominante, a modernidade, tem um modo próprio, ainda hoje hegemônico, de combinar a grandeza do futuro com a sua miniaturização. Consiste na classificação e fragmentação dos grandes objetivos em soluções técnicas que têm de característico o serem credíveis para além do que é tecnicamente necessário. Este excesso de credibilidade das soluções técnicas, que é parte intrínseca da cultura instrumental da modernidade, oculta e neutraliza o déficit de futuro delas. Por isso, tais soluções não deixam pensar o futuro, mesmo quando elas próprias já deixaram de o pensar (Santos, B. 2018. p.194)

Segundo Boaventura Sousa Santos (1999) vivemos uma realidade de desigualdade e de exclusão sendo estas, características basilares de dois sistemas de pertença hierarquizada. Nesse sentido a desigualdade cria formas de integração social de quem está em situação de desvantagem. Logo vê-se uma integração subordinada e explorada. A exclusão, que também se desenvolve dentro de uma

¹⁶ Veja Rodrigo Ethnos e Eli Pinheiro em reportagem da “TV UNAMA”
<https://www.youtube.com/watch?v=eRugcl6UJaoU>

hierarquia, está relacionada a quem está em situação inferiorizada, que amplia um sistema hierárquico de segregação.

Assim, as funções discerníveis de produtores culturais jamais podem ser compreendidas separadamente dessa produção e reprodução geral de que participam todos os membros de uma sociedade. Ao mesmo tempo, essa participação é, em grande medida, social e historicamente variável. Sua condição mínima é a posse e a reprodução de uma língua e de costumes e, nesse sentido, é quase sempre efetivamente geral. Mas, por outro lado, há todos os graus de dominação e subordinação práticas, entre conquistadores e conquistados, entre classes sociais, entre os sexos, entre adultos e crianças. Dentro de tais relações de dominação e de subordinação, é inevitável que as atividades de produtores culturais se tornem duplamente especializadas: em determinado tipo de trabalho cultural, mas também em relações específicas dentro do sistema social organizado (Williams, R.1992. p.216).

Os aspectos históricos e culturais contextuais não podem ser ignorados nesse contexto. A década de 1980 viu o fim da Ditadura e a década de 1990 viveu a “Era da Ouro” do Neoliberalismo no Brasil. Os jovens de início dos anos 2000 não tinham grandes perspectivas. O sonho de se tornar um grande, talentoso e famoso artista é muito comum e rivaliza com o sonho de se tornar um rico jogador de futebol. Segundo Ney Kaaruy Sumaquila (Livane Oliveira) (2021)¹⁷ :

(...) o meu primeiro contato com... com essa arte do malabares foi através de minha companheira Enarê... antigamente eu era só artesão, eu sou também além da arte do circo, eu sou músico... e foi através dela que eu tive um primeiro contato, com ela que era artista de rua e eu acompanhava ela no semáforo quando ela ia trabalhar daí eu comecei a me envolver a gostar era um cruzamento que tinha aqui em Belém que ficava lá na Pedro Alvares Cabral e hoje em dia não tem mais, não existe mais esse semáforo porque construíram aquele viaduto... era bem ali no Casota... Era bem na concentração... artistas de vários lugares assim não só de Belém passava ali, o pessoal que tava artista mambembe de rua que tava viajando passando por Belém e que a gente tem essa esse contato com eles né? Que a gente é uma troca que a gente aprende um com outro aí eu via aquilo na época gente se apresentando no semáforo com perna de pau no monociclo ficava encantado com isso né? Aí eu ficava Caramba meu Deus! Que lindo isso! Como é que eles conseguem fazer isso né? de ficar no monociclo, uma bicicleta de uma roda ali e daí depois eu comecei a me envolver com malabares... (...)

Se por um lado a primeira geração de artistas circenses de rua que surgiu ainda durante os últimos anos da Escola Circo de Belém era composta por pessoas que conviveram ou ao menos foram contemporâneos do funcionamento da Escola Mano Silva sem terem sido seus alunos. O segundo grupo que surge a partir dos anos de 2007-2008, dentre os quais me incluo, não viu o funcionamento da escola circo e nem

¹⁷ Entrevista disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6Z-N8w_TLw4 Consultada em 12/12/2021

presenciou as muitas apresentações que executaram por toda a cidade durante as ações da prefeitura. Víamos a escola circo apenas como uma lembrança distante com um desejo que ela voltasse.

Le Goff sugere atenção redobrada aos mecanismos de manipulação da memória coletiva que podem ser, também, reveladores das camuflagens tramadas pelo consciente, no momento em que se "desvela", que vem à tona. Ou, ainda não esqueçamos de que a memória não tem compromisso com significantes determinados. Ela é, à semelhança de Pandora, explosiva, surpreendente. Assim agem os contadores, eles deixam fluir, sem compromisso com a versão original, por exemplo. O que importa é manter a espinha dorsal da estória e dar asas à imaginação, naquele momento.

Os contadores, então, recordam temas simplesmente para contar e não para reter informações históricas associadas a esses temas. Sua memória é uma memória de conteúdo sem significados fixos. Eles podem recordar temas e estórias sem a obrigação de recordar as circunstâncias em que as apreenderam. A atualização se faz quando as estórias voltam a ser contadas. A memória, pois é uma busca ativa de novos arranjos para o que experimentaram/ fantasiaram (Martins, B. 2020, p.60)

Imagem 18 – Livaney Oliveira



Fonte: Acervo de Livaney Oliveira

A fala de Ney é muito importante no sentido de apresentar uma segunda geração de artistas que buscou na arte de rua, aquilo que o poder público não oferece. Uma vez que a Escola Circo criou uma demanda na cidade que bruscamente se extinguiu e a Fundação Curro Velho passou a esporadicamente oferecer, aula de técnicas de circo. Ney deixa bem claro em sua fala, que ele e sua companheira aprenderam o malabarismo e outras artes de circo com artistas viajantes nas ruas de Belém. E mesmo tendo interesse em artes, só puderam desenvolver isso através das artes de rua (artesanato e circo). Entendo assim a rua como um lugar dos outros, sem a presença dos outros e constituído de uma certa espetacularidade latente, um não-lugar (Augé, M. 1994. p.167).

Duciomar Costa foi o 53º prefeito de Belém, sucedendo Edmilson Rodrigues. E fez questão de rapidamente encerrar inúmeros projetos de seu antecessor como a “Escola Circo”, “Projeto Sementes do Amanhã” e praticamente congelou as atividades do “Banco do Povo”. O passado sempre é um país estrangeiro em um rio onde só pode ser alcançado na terceira margem do rio de Guimarães Rosa (Albuquerque Jr, 2010). Ou seja, minha visão privilegiada de quem já viu todo um processo histórico ocorrer até seu desenrolar. Ainda que esse desenrolar chegue no dia de hoje, com uma atual gestão Edmilson Rodrigues, no presente, morosa e burocrática para os trabalhadores da cultura de todas as áreas e sem o prometido retorno da Escola Circo. Ainda assim não posso negar a importância da Escola Circo Mano Silva para formação de inúmeros artistas posteriores a existência deste espaço.

Em mesmo sentido as falas de Ney, temos Ramon Augusto Santos (2021), outro artista que também se iniciou nas artes de rua neste período¹⁸:

Então meu nome é Ramon meu nome artístico é Beleléu e eu já tô a 10 anos trabalhando com Arte de Rua através do malabarismo e eu conheci o malabarismo através do skate eu fui para um campeonato de skate né quando eu cheguei lá tinha uns objetos lá de malabarista umas bolas uns devil Stick e eu achei interessante e comecei a brincar com meus colegas começamos a jogar para o alto pra ver quem jogava mais alto aí quando eu cheguei em casa a primeira coisa que eu fiz foi logo montar um para mim... montei um devil stick para mim e eu Comecei a brincar, brincar, brincar, brincar... aí com um belo dia eu vim aqui para o centro de Belém vi um pessoal

¹⁸ Entrevista disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6Z-N8w_TLw4 Consultada em 12/12/2021

jogando no sinal né Aí eu fui Pô vou descer aí para mim conhecer essa galera né E aí lá que eu conheci os estrangeiros peruanos pessoal daqui do Pará mesmo aí começamos a praticar e nesse mesmo dia eu já fiz logo sinaleira né aí fiz uma grana aí eu fiquei empolgado com uma graninha e tal aí foi bacana para conciliar as duas coisas né uma coisa que eu gosto de fazer e ainda posso tirar um trocado a partir daí malabarismo entrou na minha vida (...)

Existe uma relação direta entre as zonas de aglomerados populacionais e as de cargas e serviços. Grosso modo em Belém, podemos definir isso com as áreas de trabalhadores (comércio, áreas portuárias e de indústria) e as localidades onde reside a maior parte da população com menor poder aquisitivo, os mesmos trabalhadores. A cidade possui também uma área menor turística (com maior concentração de equipamentos culturais e outros de interesse histórico) onde se encontram a maior parte dos equipamentos de lazer, formando uma economia microrregional, voltada quase que exclusivamente para a população de maior poder aquisitivo. No entanto, a cidade não apresenta de forma clara uma conexão entre a zona cultural e a histórica, e mantém o “povão” geograficamente com pouco acesso a estas áreas, gestando e até ampliando segregação ao passo que a cidade expande sua estrutura urbanística (Barbosa, C. 2016. p.9).

Uma coisa que as vezes me esqueço é que em paralelo com os encontros de artistas circenses sempre ocorriam encontros de outros movimentos, como capoeira, hio-hop, quadrilha junina, slack-line e de músicos de rua. Ramon não se refere com precisão ao momento em que se iniciou no malabarismo, mas como começamos a aprender aproximadamente na mesma época, inclusive dividíamos o sinal¹⁹ em frente ao Hangar Centro de Convenções por volta dos anos de 2007-2008, suponho que tenha sido em algum momento nesse período, ou um pouco antes. Curiosamente, Parafina (que eu ainda não pude entrevistar formalmente e que me deu várias aulas de diabolô no passado) me disse diversas vezes ter sido skatista e lembro de ele sempre frequentar eventos de skate. E como Rodrigo Ethnos afirma, ele, Parafina, influenciou muitos garotos a se iniciarem nas artes circenses de rua.

Outro fato que me salta os olhos, diz respeito ao fato de Ramon afirmar ter se iniciado com malabares de outros artistas e que posteriormente aprendeu mais com

¹⁹ Dividir o sinal, significa trabalhar juntos. Se alternar nas apresentações entre um sinal e outro ou ficar na mesma esquina.

estrangeiros e artistas locais. Reforçando novamente a não ligação entre os artistas circenses de rua da cidade e a Escola Circo. Assim como eu cresci em Ananindeua, Ramon cresceu em Marituba. Logo, por mais que tenhamos idade de termos sido alunos da Escola Circo, por uma questão geográfica, não vivenciamos esta realidade.

Destaco que para jovens de periferia ainda hoje, as tarifas de ônibus podem ser um grande impeditivo para que possamos frequentar o centro da cidade. Isso é perceptível na fala de Ramon ao dizer “(...) *aí com um belo dia eu vim aqui para o centro de Belém* (...). Eu mesmo não visitava Belém com frequência até o fim de minha adolescência.

Embora a mobilidade urbana não esteja presente na CF-88 como um dos direitos sociais, a partir da Emenda Constitucional n. 90, de 2015, o direito ao transporte é incluído na redação do Art. 6º: “São direitos sociais a educação, a saúde, a alimentação, o trabalho, a moradia, o transporte, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados, na forma desta Constituição”. No entanto, pensar apenas em transporte não garante as condições necessárias para “[...] acessar toda a cidade, de usufruir das suas funções urbanas e gozar dos direitos sociais positivados (por exemplo: educação, saúde, trabalho, lazer, moradia)” (RODRIGUES, 2015, p. 47). Então, para que a infraestrutura de uma cidade atenda às necessidades de sua população, é essencial que haja planejamento urbano. Para Duarte (2011, p.24), o planejamento urbano possui como objeto de estudo a cidade, considerando não só o seu aspecto físico, mas também as características sociais, culturais e econômicas RODRIGUES, L. ARAÚJO, P. E BAPTISTA, T. p. 185)

Outro malabarista de Marituba que eu conheci apenas como Frango e que era vizinho de Ramon, uma vez me disse que ele e sua turma de amigos, quando não tinham o que fazer. Pegavam um ônibus em Marituba-Ver-o-peso após a escola, pedindo ao cobrador para “pular roleta” e vinham “passear no centro”. Quando pensamos em teóricos que discutem as relações “centro e periferia”, algumas vezes é literalmente. E a não-relação, como o citado pouco contato com Belém, ainda que sejam cidades totalmente integradas e que forma a Região Metropolitana, é justamente uma dessas formas de relação e que por sua vez reforça inúmeras questões que categorizamos no cerne dos debates sobre o que é nossa base colonial, acirramento de estigmas e opressões e acima de tudo descaso com direitos humanos (SILVEIRA *et al*, 2021).

Imagem 19 – Ramon Santos no semáforo do Hangar centro de Convenções²⁰



Fonte: acervo de Ramon Santos

Algo que qualquer pessoa que tenha uma mínima vivência com o universo do circo de rua e das artes de rua em geral rapidamente percebe é que as pessoas são muito solícitas. Rapidamente se tornam amigas e estão dispostas a sempre te ajudar, desenvolvendo uma teia de relações e ajuda mútua. Segundo Elisângela Pinheiro/ Eli/ Lika/ Dama das chamadas (2021)²¹:

Me chamo Eli Pinheiro sou Artesã mãe malabarista arte-educadora trabalho com escolas na rua conheci o Circo, o malabares tudo não passava de uma brincadeira assim com os amigos na festa que faziam né... Eu achava super interessante super legal, divertido e fui brincar, aprender como uma mera brincadeira então nós nos encontrávamos na praça para praticar e com essa mera brincadeira foi evoluindo né e eu fui aprendendo manobras criando sequências de dança e tudo mais daí a gente foi fazer... fomos contratados por uma escola de samba para fazer uma performance com malabares e tudo e até então para mim era uma brincadeira e quando eu fui chamada pela escola foi quando eu vi que podia ter uma profissão né? poxa Já tô aqui ganhando dinheiro com isso para mim era só brincadeira foi lindo assim daí veio a questão da arte na rua porque até então onde eu moro não tinha nenhum contato não tinha nenhuma escola não tinha onde você aprender sobre circo sobre malabarismo e daí a gente vai aprendendo com os viajantes com as pessoas que iam passando e a gente já

²⁰ Essa foto foi tirada provavelmente durante a Conferência Estadual de Juventude ocorrida naquele ano. Eu estava presente no momento e fui fotografado também. Alguns dias depois a pessoa que nos fotografou enviou as fotos pela extinta rede social Orkut.

²¹ Entrevista disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6Z-N8w_TLw4 Consultada em 12/12/2021

trocando experiências na época que eu era artesã e esse meio da arte me levou até o circo desde que eu conheci o circo me apaixonei assim e segui nessa carreira né Já faz mais de 10 anos na qual eu me encantei...

Lika foi a primeira mulher malabarista e artista de rua que conheci. Mas ela sempre dizia que era primeiramente artesã, o que veio a mudar alguns anos depois. Além de artista ela é formada em panificações, sendo uma excelente padeira e confeitadeira. Fato esse que me faz afirmar que assim como Ney, Rodrigo e Ramon, ela escolheu as técnicas circenses como sua linguagem dentro das artes de rua. E reforço essa afirmação, pois, constantemente recebemos perguntas em relação a escolher trabalhar com arte circense na rua e não outros tipos de “trabalhos tradicionais”.

Outro significa, ao mesmo tempo, o semelhante e o dessemelhante; semelhante pelos traços humanos ou culturais comuns; dessemelhante pela singularidade individual ou pelas diferenças étnicas. O outro comporta, efetivamente, a estranheza e a similitude. A qualidade de sujeito permite-nos percebê-lo na semelhança e dessemelhança. O fechamento egocêntrico torna o outro estranho para nós; a abertura altruísta o torna simpático. O sujeito é por natureza fechado e aberto.

Estamos, numa relação ambivalente, diante de um desconhecido, hesitando entre simpatia e medo, não sabendo se ele se mostrará amigo ou inimigo. Para pacificar a relação e ir na direção da amizade, trocamos com ele gestos de cortesia. Mas estamos prontos, em caso de hostilidade, fugir, atacar, defendermo-nos.

A relação com o outro seria secundária em relação a um para si primeiro? Primário é o duplo programa: o outro já se encontra no âmago do sujeito. O princípio de inclusão está na origem, como no filhote que sai do ovo e segue a mãe. O outro é uma necessidade interna confirmada pelas recentes pesquisas sobre o apego entre os recém-nascidos e entre as crianças (MORIN, Edgar. 2002, p.77).

As vezes penso ser meio invasivo buscar tudo que minha memória pode reter de experiências como artista circense das ruas e considerá-las um pré-campo. Mas isso foi o que realmente aconteceu, até o ponto de realizar entrevistas. Ainda assim estar cara a cara com o outro e as memórias do outro e principalmente desenvolver uma narrativa a partir desse contato entre memórias é feito com a maior sensibilidade possível. Questões que poderiam ser vistas como fofocas e “tretas” não serão tratadas neste trabalho. Bem como o papel das mulheres artistas de rua, que eu apenas menciono de passagem, mas que pela pesquisadora certa poderia gerar um trabalho a parte.

Desde nossas primeiras conversas ela sempre foi muito aberta a troca de experiências e treinos em grupo. Por muitos anos, até aproximadamente 2012, ela possuía a própria lojinha de malabares, o que fazia com que muitos de nós esperássemos ansiosos por suas vindas a Belém. Até 2012 ela esteve em constantes viagens por vários estados através das artes circenses de rua. Muitos colegas até faziam encomendas para quando ela viesse. Lika destaca o próprio papel de arte educadora, sempre apresentando-se dessa forma. Lika e muitos outros artistas circenses de rua tem experiências em projetos sociais e/ou desportivos. Ela, particularmente já participou como arte educadora em projetos de escola circo fora do estado. Trabalhamos juntos em diversas ocasiões, inclusive dando aulas juntos como arte educadores da Fundação Curro Velho.

Imagem 20 – Elisangela Pinheiro, Lika (2011)



Fonte: Acervo de Elisangela Pinheiro

Bortoleto divide as práticas de modalidades circenses de acordo com a finalidade como circo recreativo, circo educativo e treinamento circense profissional (Bortoleto & Carvalho, 2003 e Bortoleto, 2008). Nossa forma de trabalhar, me refiro a

artistas circenses de rua em geral, vendo as técnicas de circo como ferramentas pedagógicas e como base no resgate da cidadania, não para a formação de artistas profissionais. O que por sua vez é a base do Circo Social.

Segundo Gallo (2009, pp. 16-17) entende-se por circo social o fenômeno no qual a arte circense é utilizada como ferramenta pedagógica para formação e educação de sujeitos, dando preferência aos que se encontram numa situação de risco social. O circo social surgiu no Brasil no início da década de 90, adquirindo, ao longo do tempo, uma crescente influência tanto no âmbito do circo brasileiro como em nível internacional.

Nos últimos anos tenho recebido perguntas de vários colegas artistas de rua, de Belém e de outros estados, sobre a relação entre o curso de Educação Física, que conclui recentemente, e o fato de poder ministrar aulas de circo. Confesso que fiquei bastante feliz ao descobrir que estas experiências de arte educadores possam despertar o interesse por ensinar técnicas de circo através de cursos de licenciatura. O circo poderia, até recentemente, ser incluído de muitas formas dentro da Educação Física Escolar pertencente as “atividades motrizes expressivas” (Bortoleto & Calca, 2007 e Bortoleto & Carvalho, 2003). Infelizmente, com a nova Base Nacional Comum Curricular (BNCC) esse leque de possibilidades foi bastante reduzido e pode incluir práticas circenses apenas em conteúdos relacionados a ginástica e trapézio. Ainda assim, a licenciatura em Educação Física e Pedagogia tem sido a escolha de muitos artistas que conheço.

Nos últimos anos, os intercâmbios entre história e antropologia produziram pesquisas importantes. Mais recentemente, a situação mudou um pouco. As relações entre as duas disciplinas têm envolvido, cada vez mais, um terceiro elemento: a teoria da literatura. Historiadores e antropólogos perceberam a existência das funções narrativas, do ponto de vista do autor, do leitor implícito e de outras noções mais recônditas. Esse ménage à trois é, potencialmente, útil, mas até agora os seus resultados têm sido, quando muito, bastante ambíguos. Com freqüência, os textos são considerados como universos autônomos ou, então, ligados a realidades extraliterárias por um nexo, em última análise, indeterminável. Essas conclusões cépticas não me parecem garantidas. Procurarei demonstrar a tese oposta, isto é: que uma maior consciência da dimensão literária de um texto pode reforçar as ambições referenciais que no passado, eram compartilhadas tanto pelos historiadores quanto pelos antropólogos (Ginzburg, C 2002, p. 80).

O maior desafio que encontrei neste trabalho, foi como usar eticamente minha memória em relação com minhas referências acadêmicas. Sem desenvolver um texto técnico ou simplório em excesso. Alternar entre memórias, relatos e outros tipos de informação é o que me permite falar sobre Marcos Antônio ou Marcos Rap, que é outro artista circense de rua local, que já viajou com as artes de rua por muito tempo.

Ele também é grafiteiro e um famoso cantor e compositor de Rap's dentro do circuito hip-hop de Belém segundo ele:

(...) acredito que a arte é muito importante sim para pessoas que se identificam com ela de qualquer uma certa forma né então nós estamos aí com nossos projetos as oficinas como malabarismo em prol também de Educar que com certeza a gente consegue educar através da arte para pessoas que venham com novas gerações e possam se identificar com isso e ter oportunidade que de repente não tiveram como eu não tive (...)22

Marcos destaca em sua fala a importância da arte, se referindo ao circo e artes de rua, como elemento educador e formador de uma cultura multigeracional. Para ele a arte tem o poder de melhorar positivamente a realidade das pessoas. Marcos se direciona para aquilo que Freire identifica com a fase de trânsito que resulta em processos de mudança. Um direcionamento dialógico entre um passado que já não corresponde às necessidades, nesse caso um ensino formal com pouco acesso à cultura em geral e artes. E um futuro que se pretende com perspectivas de melhora e de uma sociedade mais humana (Freire, 1999, p. 54).

Imagem 21 – Marcos Rap



Fonte: acervo de Marcos Rap

²² Entrevista disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6Z-N8w_TLw4 Consultada em 12/12/2021

Desde o século XVII, os três unicórnios são o capitalismo, o colonialismo e o patriarcado. São os modos de dominação principais. Para dominarem eficazmente têm de ser destemperados, ferozes e incapazes de se dominar, como adverte Da Vinci. Apesar de serem omnipresentes na vida dos humanos e das sociedades, são invisíveis na sua essência e na essencial articulação entre eles. A invisibilidade decorre de um sentido comum inculcado nos seres humanos pela educação e pela doutrinação permanentes. Esse sentido comum é evidente e é contraditório ao mesmo tempo. Todos os seres humanos são iguais (afirma o capitalismo); mas, como há diferenças naturais entre eles, a igualdade entre os inferiores não pode coincidir com a igualdade entre os superiores (afirmam o colonialismo e o patriarcado). Este sentido comum é antigo e foi debatido por Aristóteles, mas só a partir do século XVII entrou na vida das pessoas comuns, primeiro na Europa e depois no resto do mundo. (Santos, B. 2020. p.11)

A arte é uma válvula de escape, na grande maioria das sociedades. E não é diferente aqui, em Belém, no nosso cotidiano. Optar pela arte como forma de trabalho em certo sentido nos muda como seres sociais. O artista, em especial o de rua, é por excelência um marginal, no sentido de sempre ser posto a margem. A margem da sociedade, pois não são todas as linguagens artísticas que carregam em si grande prestígio. A margem de políticas públicas, pois aquele que se apresenta na praça ou no sinal de trânsito é tido como inferior pela maioria dos transeuntes e pelas autoridades que não o veem como digno de ser notado. É marginalizado por trabalhar exigindo esforço físico, transformado em arte de um corpo que enfrenta o sol de uma cidade próxima da linha do Equador.

O Brasil, pioneiro no âmbito do circo social, é, no mundo, o país que conta com o maior número de projetos. O papel desses projetos sociais é dos mais significativos e, muitos deles, têm reconhecimento internacional, conquistando o apoio de organizações como a Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) e a Unicef (Fundo das Nações Unidas para a Infância), como no caso da Escola Picolino de Artes do Circo, além de outras. A importância do circo social é positivamente reconhecida por renomados pesquisadores da área. Sobre esse ponto, Mario Fernando Bolognesi assevera: se o seu município sediar programas sociais dessa natureza, faça o máximo possível para que eles possam progredir. O trabalho de inclusão social desses programas é de fundamental importância para o exercício da cidadania (Gallo, F. 2018. p.23)

Sem sombra de dúvidas, o sonho de carteira assinada para muitos dos artistas circenses de rua de meu convívio é ser contratado por um projeto de circo social e se for possível, com um bom salário. Afinal, quem não gostaria de fazer o que ama e ainda ser bem remunerado? Entre, 2015 e 2017²³, vários artistas de Belém, não só de circo, formaram o coletivo Casarão Flora Amazônica. Com a ideia de desenvolver um

²³ Apresentação do coletivo Casarão Flora Amazônica <https://www.youtube.com/watch?v=Py5-F4k0xM8>

projeto social, no bairro Terra Firme, no Conjunto Casarão Flora Amazônica, na Avenida Perimetral. A ideia de circo social, de cada artista ensinar um pouco daquilo que sabe em prol de uma comunidade sempre foi algo constante em nossas conversas. No entanto, para além das ideias, nesse período tivemos uma prática. A junção de circo, teatro, capoeira angola e dança (com destaque para o carimbó) além de brinquedoteca e biblioteca comunitárias e permacultura. Como representantes do circo de rua estavam presentes: eu, Breno Siqueira, Marcio Olinho e Handersom Ramos.

Meu nome é Handerson Rodrigo Ramos tenho 36 anos sou paraense artista de rua arte educador cenógrafo meu nome artístico é palhaço Maluguim atuo na palhaçaria meu tempo já nessa carreira já faz 11 anos que eu atuo como malabarista e na palhaçaria meu primeiro contato com a arte já foi na infância né através do circo desde a construção até a apresentação e também tive um pouco de experiência na infância mesmo de brincar com rola-rola²⁴ (...) ²⁵

Imagem 22 – Handersom Ramos



Fonte: Acervo de Handersom Ramos

Handerson ou Rad, como muitos o chamam é uma pessoa e artista que eu admiro muito. Um artista circense de rua negro que também atua como cenógrafo formado pela UFPA, artesão, músico, artista plástico, arte educador popular e bonequeiro²⁶ que participa de vários coletivos de arte e cultura em bairros da periferia

²⁴ Rola-rola: equipamento circense para números de equilíbrio. Normalmente uma tábua equilibrada sobre um cilindro.

²⁵ Entrevista disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6Z-N8w_TLw4 Consultada em 12/12/2021

²⁶ Bonequeiro: aquele que constrói e/ou manipula bonecos em teatro de bonecos.

de Belém e que evoca a cultura afro-indígena amazônica em boa parte de seus trabalhos. Por mais que eu não me considere em um local de fala correto. Considero fundamental que artistas circenses negros construam seus próprios caminhos com uma produção cultural engajada, entendidos e percebidos como integrantes de nosso movimento cultural e percebendo e construindo práticas decoloniais latino-americanas (Gomes, 2018; p.224).

Tudo conspira para isso. Na foz do Amazonas, as bodas da Terra e do Oceano confundem nossos pontos de referência e tornam o terreno quase impenetrável. As ondas encrespadas têm a doçura da água dos rios que se misturam com o Atlântico. No interior, o mar de vegetação que sobrevoamos horas a fio lembra inevitavelmente a virgindade de uma natureza ainda preservada da civilização e de suas poluições. Diferentemente dos Andes e do México, cujas populações se mestiçaram muito cedo, a Amazônia parece oferecer a muralha de suas florestas gigantescas e de seus rios intermináveis a uma humanidade durante muito tempo isolada do resto do continente, e que, imaginávamos, só há pouco tempo teria sido entregue à cobiça dos brancos (Gruzinski, S. 2001. p. 29)

Assim como o Encontro Semanal de Malabares surgiu para suprir uma demanda, a ausência de centros de formação em artes circenses em Belém, o Palco Aberto surge com a proposta de ser um espaço livre para experimentações de artistas circenses de rua. O Palco Aberto também costuma acontecer em várias cidades, principalmente as capitais estaduais. Em Belém o Palco Aberto ocorreu com edições mensais entre os anos de 2014 e 2018. Ele foi organizado por Lurrle Amaral e Wallace Horst, quase sempre nas sextas a noite na Praça da República. O objetivo desse evento, para além de divulgar a produção circense local, focava-se em formação de plateia e em uma busca de parcerias com artistas de outras linguagens. Segundo Castelo (2017, p.18), ao analisar as propostas criativas e a atuação artística de rua do Coletivo Circo do Beco, de São Paulo (que inclusive organizam um dos Palco Aberto de sua cidade):

(...) Reforçam a arte de rua como uma forma de reivindicar sua prática como um espetáculo digno, que deveria ser um espaço aberto, democrático, onde o chapéu fosse passado, não só pelo desejo de arrecadação monetária, senão para reivindicar a arte com um valor intrínseco, independente de se manifestar num museu, num circo ou mesmo na rua.

O evento era tocado pela filosofia do “faça você mesmo”. Segundo Breno Siqueira o coletivo dispunha de uma panada/cenário feito de retalhos de tecido que

havia sido doados, um pano de roda e uma bike-som com bateria de moto (bicicleta cargueira com caixa de som e mesa de som). E com esses equipamentos simples fizeram dezenas de apresentações.

Imagem 23 – Lurrale Amaral e Wallace Host apresentando o palco aberto



Fonte: Palco Aberto Belém

Eu participei de 4 edições do evento e assisti algumas outras. A organização era bem simples, as pessoas se enviavam mensagens perguntando quem iria apresentar ou combinavam pessoalmente pela rua. Tendo 3 ou 4 artistas, o evento acontecia e sempre apareciam mais pessoas com desejo de participar tanto como público quanto como artistas. Sempre 50%, do pouco que era arrecadado ao fim das apresentações com o “passar do chapéu”, era destinado para pagar as cargas na bateria da bike-som, que sempre falhava e as vezes fazia o evento se encerrar mais cedo. Só me dei conta da importância do Palco Aberto enquanto escrevia e tive a vontade de trazê-lo de volta. Algumas vezes as pessoas botavam cigarros, latinhas de cerveja e até drogas ilícitas²⁷.

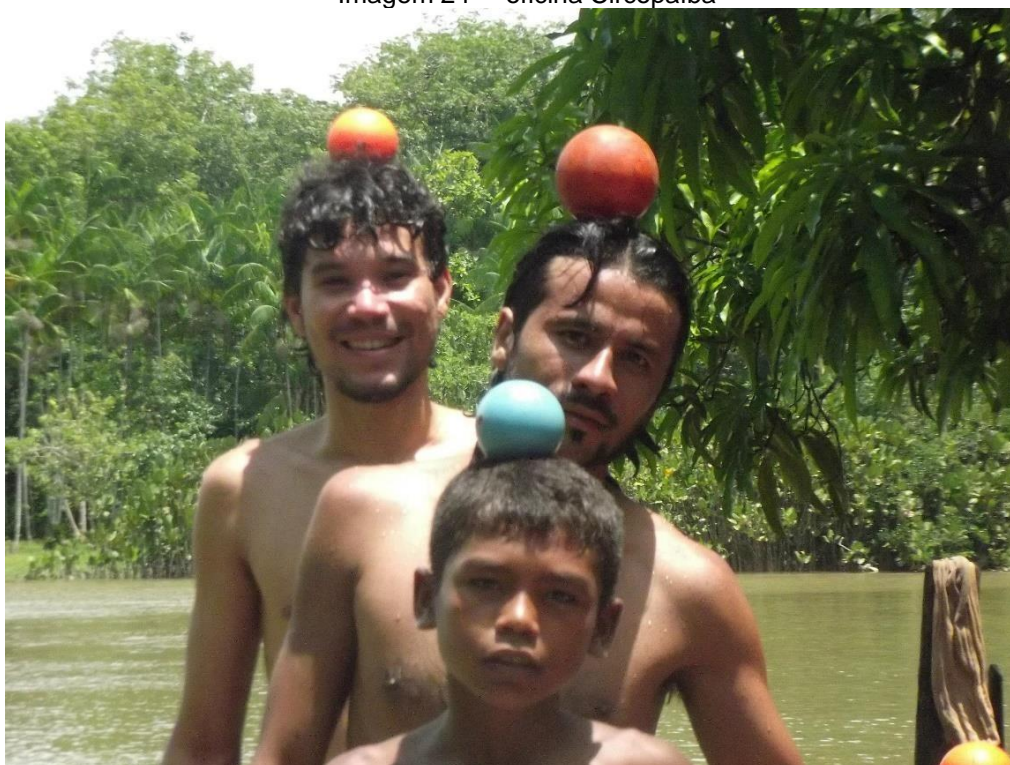
Não foram poucas as vezes que fomos retirados da praça pela Guarda Municipal e Polícia Militar. Uma senhora, que nunca descobrimos a identidade,

²⁷ Existe um tipo de evento chamado Cabaré onde artistas circenses de rua se apresentam para outros artistas circenses de rua. Nesse evento as pessoas podem jogar coisas em quem está se apresentando caso não gostem da apresentação. E caso gostem, podem contribuir no chapéu com dinheiro ou qualquer coisa que queiram como malabares, roupas e até drogas. Esse tipo de Cabaré adulto não é muito comum em Belém. Mas é bastante conhecido pelos artistas locais e de outros estados. Já o Palco Aberto, costuma ter um perfil mais família.

residente no Edifício Diamond Tower, próximo do anfiteatro da Praça, se dizia presidente de uma Associação de Amigos da Praça da República e sempre denunciava o evento. Em uma ocasião os flanelinhas²⁸ da área nos disseram que ela mandou cortar a energia da área do anfiteatro para impedir o evento, que aconteceu mesmo em quase total escuridão.

A arte contemporânea é a arte de mostrar sem demonstrar, em toda liberdade, uma arte desenvolta de dizer outra coisa sem discorrer. Mas o que é que a arte diz, visto que, aparentemente, ela nada quer dizer? O que as "vozes do silêncio" estão murmurando? Mesmo no ato de linguagem, o não-dito é, sem dúvida, essencial. Entretanto, as servidões e as dificuldades que pesam sobre a literatura em geral e contribuem, às vezes, para seu esmorecimento são particularmente pesadas, comedoras de energia e de produção de qualidade. A preocupação com a inteligibilidade, a lógica ordinária e a simples decência asfixiam a livre expressão. Por sinal, na ausência da autocensura, os censores morais, políticos, religiosos ou econômicos, vigiam os discursos. Podem sufocar um criador, não mais por meio de uma violência direta, mas da prática de punir sem ferir fisicamente por meio da violência simbólica. Violência que pode ter como conseqüência o "ostracismo" propositado do artista, ou o "esquecimento", em forma de amnésia, do criador (Lins, D. 1999. P.64)

Imagem 24 – oficina Circopaíba

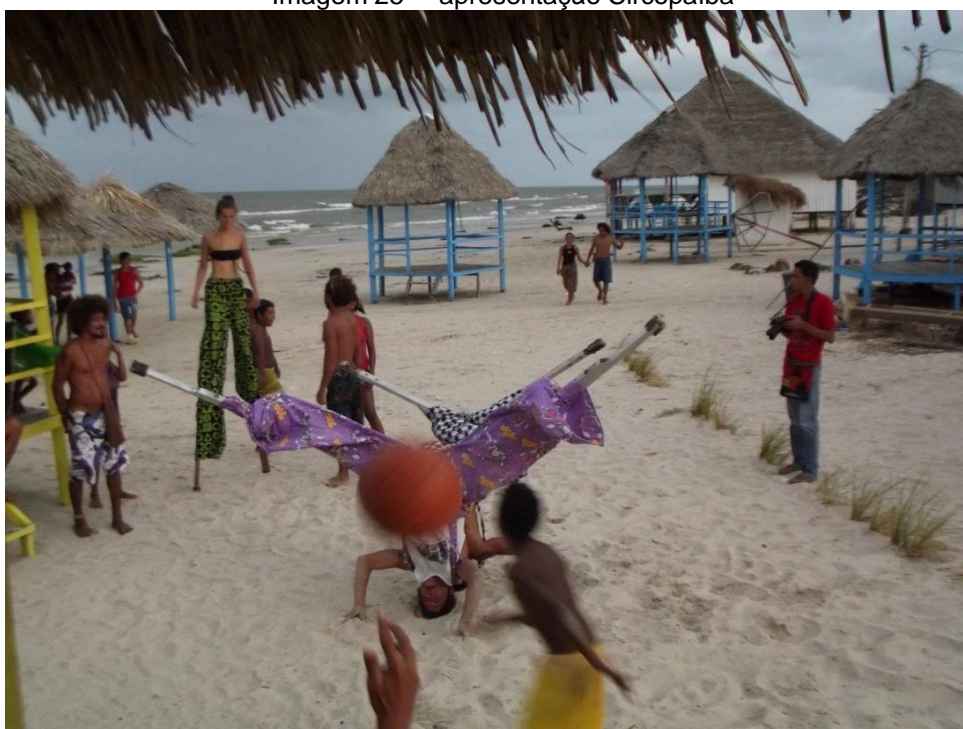


Fonte: Acervo Circopaíba

²⁸ Pessoa que repara carros na via pública.

Por mais que Lurrale Amaral e Wallace Host estivessem a frente da maioria das atividades do Palco Aberto. Existia um coletivo que ajudava. E dentro desse coletivo estava o pessoal do Circopaíba, grupo artístico formado por Romário, Ramon, Lurrale, Ney e eventualmente outros artistas. O grupo surgiu por volta de 2010 e além de participarem do Palco Aberto realizavam apresentações em comunidades carentes e excursões para municípios do interior, onde realizavam acampamentos com espetáculos e oficinas para as comunidades.

Imagem 25 – apresentação Circopaíba



Fonte: Acervo Circopaíba

CAPÍTULO 3: BIS

*Cada um deve fazer,
o que sabe fazer.
o gato bebê leite.
o rato come queijo. E
eu sou palhaço e você?
(O palhaço, de Selton Mello, 2011)*

A pandemia me forçou a buscar formas criativas de executar esta pesquisa. Consegui fazer algumas entrevistas por videoconferência. Ainda assim, muitas das pessoas que eu havia planejado entrevistar não tinham acesso a uma boa conexão de internet que permitisse esse contato, outras simplesmente não faziam questão de ter um telefone. Fazer entrevistas por texto se mostrou pouco eficiente, bem como por trocas de áudio. Meu experimento seguinte foi fazer cadernos de anotações. Na sequência eu tentei organizar meu acervo de fotos e vídeos de forma mais ou menos cronológica e a partir do olhar por aqueles registros, eu passei a escrever textos sobre as memórias que aqueles registros despertavam em mim.

4.

O que se evidencia é a condição da pretensa determinação como o passaporte do saber. Do equívoco, o ora! O vestir-se com a capa da instituição, neste caso não no sentido material concreto, mas como o pressuposto da verdade o grito histórico das pretensas e sabias águias de Haia sucumbidos, kantianamente falando, pelo dever ser do rito acadêmico. As capas da academia precisam de buracos de areação para a entrada de deliciosos ares que escoem e levem, pela ordem do afeto cortante ao combate dos microfascismos das cascas de formação. A forma, aquela do bolo solado - que não tufa. Entrou de sola! Levou! O outro lugar possível?, a deformação, aquela do Quasímodo que orbita no mundo da incerteza, deformando o certo das formulações ritualísticas.

5.

Então é de capa que se trata! Esta que protege o poder da fala desde sempre num possível, fascismo da fala. Mas nada que possa vir a generalizar-se neste distúrbio. O brado retumbante, o brado retornante, o bardo dissonante assola os dias numa rajada de certezas incertas. A sola. Objetivo... o abrir-se para os inúmeros acontecimentos revestidos de força e talvez entender que a incerteza é condição fundamental do desequilíbrio até o ponto mesmo em que tudo pode se perder. E não deixar que os fantasmas se divirtam com a beleza e o mistério do conhecimento, pois aqueles não valem mais do que um rumor translucidopaco. (Pinheiro, L. pp. 83-84. In: Pinheiro, L., 2016.)

Passeggi, Nascimento e Oliveira (2016) desenvolvem robustos debates sobre o uso das narrativas autobiográficas como fonte de investigação e método de pesquisa. Refletem sobre o reconhecimento da legitimidade dos atores sociais como sujeitos de direito e que possuem a capacidade de contar sua própria história e de

fazer reflexões sobre elas. A memória permite deslocarmo-nos no espaço-tempo sobre as nossas experiências, que nos possibilitam acessar recordações e diversas dimensões da vida que poderiam cair no esquecimento (Souza, 2007).

A prática de um cartógrafo diz respeito, fundamentalmente, às estratégias das formações do desejo no campo social. E pouco importa que setores da vida social ele toma como objeto. O que importa é que ele esteja atento as estratégias do desejo em qualquer fenômeno da existência humana que se propõe perscrutar: desde os movimentos sociais, formalizados ou não, as mutações da sensibilidade coletiva, a violência, a delinquência. Até fantasmas inconscientes e os quadros clínicos de indivíduos, grupos e massas, institucionalizados ou não.

Do mesmo modo, pouco importam as referências teóricas do cartógrafo. O que importa é que, para ele, teoria é sempre cartografia - e, sendo assim, ela se faz juntamente com as paisagens cuja formação ele acompanha (inclusive a teoria aqui apresentada, evidentemente). Para isso, o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência. Não tem o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo. Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo. Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas. Por isso cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. Seus operadores conceituais podem surgir tanto de um filme quando de uma conversa ou de um tratado de filosofia. O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado. (Rolnik, S. 2016 p. 65).

Como historiador de formação a priori, aprendi a pensar em contextos conexos, o microcosmo e o macrocosmo, o local e o global, que de alguma forma se conectam. Mas para este trabalho tive que ir muito além. O espírito do cartógrafo antropófago me permitiu pensar além. Como um artista circense que produz, culturalmente, nesta área e que mais, recentemente, se formalizou como pesquisador em artes, me vejo a experimentar novas cores e sabores em meu trajeto de pesquisa – o que inclui este trabalho. Tanto na questão de produção de conhecimento, quanto na produção artística e cultural. O fato é que estes últimos anos, perpassados por uma pandemia, me mudaram bastante. Seja na forma de ver e pensar minha pesquisa, seja no modo de pesquisar propriamente dito.

Os trabalhos acadêmicos elaborados em primeira pessoa pleiteando um autoimposto rigo científico existem a aproximadamente mais de um século. Entretanto, eles praticamente deixaram de existir nas últimas décadas, em especial entre 1940 e 1970, tendo voltado, inicialmente tímidos, a partir da década de 1980. Este retorno dos trabalhos em primeira pessoa, muitos em perspectivas autobiográficas, têm sido chamados de “retorno do sujeito” (Jodelet, D. 2009) e estão particularmente mais presentes nas Ciências Humanas e Sociais, tendo nas últimas décadas se tornado mais comuns na área da Educação (Passeggi, 2011).

Aprendi que um historiador que trabalha com memórias, deve buscar ao máximo a “isenção”, separar o seu eu, das memórias do seu objeto (Thompson, 1992). Mas, para mim, isso é impossível! A minha relação com as artes, em particular o circo de rua e o teatro de rua, me fazem abraçar o conceito de partilha do sensível (Rancière, 2009). Conceito esse que só me foi apresentado enquanto estudava para os testes da seleção de doutorado.

Como mencionei acima, há muitos anos, eu faço registros da arte circense de rua. Inicialmente, registros meus, em seguida, de meu grupo, a Companhia de Circo Nós Tantos, e mesmo antes disso, já registrava com fotos e vídeos o trabalho de outros companheiros do circo de rua.

E veio a pandemia e me tolheu de fazer entrevistas. Como se diz no circo e na rua, “o espetáculo não pode parar” e nem a pesquisa de um artista-pesquisador. Estou me esforçando para que eu consiga fazer uma pesquisa de artes, em artes e sobre artes. Espero, ao menos, conseguir transitar entre duas dessas formas. E, por mais que as pessoas que eu costumava entrevistar, não possuam com frequência um celular ou computador, com uma boa internet à sua disposição, alguns já deixaram registros (comigo) ou mesmo um fio de Ariadne, para me guiar neste labirinto.

Em 2017, participei do projeto Nomadista da também pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES-UFGA), Carol Castelo. Na ocasião, fui o treinador de malabares da artista-pesquisadora e servi como ponte entre a mesma e o “Encontro Semanal de Malabares e Circo”, evento de vivências e treinos dos artistas circenses de rua, do qual participo desde 2007, e que ajudei a organizar entre 2015-2017. Além do espetáculo resultante da pesquisa Nomadista, muitas entrevistas foram feitas com meus companheiros do “Encontro de malabares”, e boa parte dessas entrevistas estão disponíveis no Youtube²⁹. Os materiais que venho reunindo e minhas memórias pessoais (muitas registradas em fotografias) são o combustível deste trabalho.

5. Do que poderia ser um sentido mais radical e intenso da pesquisa em arte diríamos: a produção de um pensamento aberto e experimental de objetos que produzam num certo nível, intervenções fundamentais no solo social, cultural e educacional, assim como no próprio pensamento. Portanto, a busca de uma pesquisa que investisse em métodos e técnicas intensificados por um comportamento em que o criar de suas próprias condições metodológicas fosse um continuum, dada toda contribuição que remonta ao modernismo gestado no século XIX, com as transformações tecnológicas que são caras a modernidade; num caso com o irracionalismo, o caos, o delírio, o surreal, a

²⁹ <https://www.youtube.com/channel/UCxhV73eFx5F63g-2bSDGA4Q/videos>

imaginação, imantados pelo que vanguardas movimentos e tendências subsequentes postularam na arte, na literatura, na poesia, ao mesmo tempo em que tinham a ciência e a filosofia como companheiras de trincheira.

6. Sob impacto dessas condições históricas e conceituais, deflagramos aqui estilhaços e fragmentos teóricos e escriturais na direção dos objetos de pesquisa possíveis. Não como um conjunto de indicações saído de um manual de regras a ser seguido, mas, ao contrário, experimentalismos disparos que se impõem como um modo de operar o pensamento naquilo (BARROS, M. pp. 23-24. In: Pinheiro, L. 2016.)

Não possuo uma identidade apenas singular, mas sim uma pluralidade, múltiplas identidades. Sou fruto dos diversos espaços em que transitei e que transito. Nasci na Santa Casa de Misericórdia em Belém e me criei na fronteira entre Belém e Ananindeua, entre os bairros Coqueiro e Cabanagem. Uma boa parte de minha infância e adolescência foi ali, sem teatros, cinemas ou outras formas de arte por perto. Meu primeiro contato com autores chamados pós-modernos se deu na etapa final de minha escrita da dissertação de mestrado. O conceito de identidades fragmentadas me foi muito útil na pesquisa. E passeia instrumentalizá-lo na forma como penso minha própria percepção de ser (Hall, S. 2003). Uma vez que dificilmente as pessoas com que convivo me conhecem em todas as minhas facetas. Alguns conhecem apenas o historiador, outros apenas o artista....

Por sorte tive uma mãe “professorinha de bairro”, que com meu pai sempre ausente, me criou sozinha e sempre me dava gibis da ‘Turma da Mônica’ e mais tarde, livros! Com isso conheci a Literatura. E pude ver, ao menos em linhas escritas, um “Pluft, o Fantasminha” de Maria Clara Machado e conheci também a “Ilíada” e a “Odisseia de Homero”, que eu apreciava tanto quando os poucos quadrinhos da “Liga da Justiça” ou dos “X-men” que pude ter em mãos. Meu fascínio pelos gregos antigos ficou ainda maior após ler peças clássicas do teatro grego como “Édipo Rei” de Sófocles e a “Medeia” de Eurípides.

"O carretel da minha memória se desenrolou por si próprio": para o leitor de hoje essas palavras evocam, inevitavelmente, o cinema. O passado é um filme na nossa memória, é um projetor: "Vi repassar diante dos meus olhos, os eventos aos quais havia assistido". Mas, em 1876, essa referência era impossível. De um ponto de vista literal, o "carretel" era a bobina da máquina de fiar [...] Por meio da bobina", a antiga metáfora do fio da memória era relacionada com um outro produto da tecnologia moderna, "a mesa móvel dos ópticos": com toda probabilidade, uma alusão ao diorama inventado por Daguerre, um elo na corrente histórica que levou à invenção do cinema. Na seção sobre os panoramas do Passagen-Werk, Walter Benjamin observou que, modificando as luzes por detrás da representação de uma alvorada, o diorama conseguia comprimir, em poucos minutos, uma seqüência que, na realidade, durava meia hora.* Essa experiência de aceleração sem precedentes nos fornece o contexto histórico no qual se desenvolveram

alguns dos elementos mais audaciosos do estilo de Flaubert [...] (Ginzburg, C. 2002. p. 111)

A linha que rege a forma como visito minhas memórias não é linear como o fio de Ariadne, se assemelha muito mais a um montante de daguerreótipos espalhados em uma mesa. Nos locais em que morei o grande expoente cultural sempre foram as aparelhagens de tecno brega. Mas, não as mais famosas da época como “Pop Som” e “Príncipe Negro”, no meu bairro o rei do pedaço era meu vizinho “Big Som Negro”, que fazia nossas estantes tremerem. O que destruiu a maioria dos bibelôs de cerâmica que minha mãe gostava de colecionar. Nem sei como não me tornei um grande apreciador deste gênero.

Em 1975 é publicado o livro fundamental de Michel de Certeau, *A escrita da história*, que também dá ênfase, como indica claramente o título, à prática historiadora como prática de escrita. Certeau mostra como a história está ligada a uma escrita performativa no ato de fazer história e ao mesmo tempo a uma escrita em espelho no fato de contar histórias, o que coloca logo de saída o gênero histórico em tensão entre uma vertente científica e uma vertente ficcional. A narrativa histórica desempenha o papel de rito de sepultamento: exorciza a morte, introduzindo-a no interior mesmo de seu discurso. Ela tem uma função simbolizadora, que permite que a sociedade se situe, assumindo em sua própria linguagem um passado que abre para o presente um espaço singular: "Marcar um passado é dar um lugar ao morto, mas é também redistribuir o espaço dos possíveis". Certeau compara essa função ao gênero literário e musical em voga no século XVII com o nome de "Túmulo", na medida em que a escrita historiadora só fala do passado para sepultá-lo, no sentido de honrá-lo e o eliminar (Dosse, F. 2012. p.125-126)

Ainda que hoje reconheça sua importância cultural para as periferias da região. Na área cultural e de lazer, a região metropolitana de Belém conta com uma ou duas dezenas de shoppings e salas de cinema, e talvez a mesma quantia de teatros, pouquíssimos museus e centros culturais, apesar de possuir um belo centro histórico, que não recebe atenção devida do poder do público³⁰. Entretanto, vale destacar que a maior parte dessa estrutura atende quase que exclusivamente as pessoas de maior poder aquisitivo, pois grande parte da população é de baixa ou baixíssima renda e a principal área cultural, o centro da cidade, é muitas vezes inacessível, mesmo para programações culturais gratuitas (Santos, 2016. p. 56-69).

Apresento memórias, sempre em constantes mudanças e ressignificações conforme amadureço e não quero que se sepultem com esta escrita. Como filho de mãe ex-militante política de esquerda dos anos 1980, sempre ouvi em casa os

³⁰ Informações detalhadas podem ser vistas em ANUÁRIO ESTATÍSTICO DO MUNICÍPIO DE BELÉM 2011. Consultado em 20/11/2021 e disponível em: http://www.belem.pa.gov.br/app/ANUARIO_2011/ANUARIO%202011%20COMPLETO.pdf

chamados “clássicos” da música popular brasileira como João Gilberto e Chico Buarque. Além dos clássicos da música popular paraense como Verequete e Eloi Iglessias. Talvez por isso, meu primeiro esforço de pesquisa se debruçou sobre a história cultural do carimbó, isso já na faculdade de História em 2008.

Com efeito, existem dois tipos de história, conforme prevaleça a atenção a uma destas posições do real. Mesmo que as imbricações dessas duas espécies predominem nos casos puros, elas são facilmente reconhecíveis. Um primeiro tipo de história se interroga sobre o que é pensável e sobre as condições de compreensão; a outra pretende encontrar o vivido, exumado graças a um conhecimento do passado (Certeau, Michel de. 1982, p. 45).

Não tenho dúvidas que tive um lar muito rico em referências culturais. Ainda assim, sempre recebemos estímulo para estudar, mas nunca para atividades artísticas, minha mãe desistiu da docência tardiamente e hoje trabalha como cenógrafa e artista plástica. Eu e meus irmãos nunca tivemos condições financeiras de frequentar algum tipo de atividade artística ou cultural que não ocorresse em relação com as atividades da escola até o início da vida adulta.

Daí a necessidade de uma postura intelectual que saiba dar conta de tal vitalismo em seu aspecto holístico. Recordemos, a epistemologia está sempre organicamente ligada aos problemas que, em um determinado momento, perpassam o corpo social. A propósito, a acentuação da vida e seu aspecto ambivalente não podem senão incitar a superar o que marcou o pensamento ocidental em geral e a modernidade em particular; a saber, esse dualismo fundamental que separa do verdadeiro, do falso, o bem do mal, e outras dicotomias similares.

Penso em uma interpretação que faz Hermann Hesse sobre os heróis de Dostoiévski, recordando que eles não quebram as tábuas da lei, mas se contentam em contorná-las. Mostrando assim que o contrário dos mandamentos está sempre escrito do outro lado. Breve apólogo que sublinha bem que tudo certo, assim como seu contrário. Temos, em geral, dificuldade para aceitar tal relativismo. E isso porque vemos neste último uma negação do saber, embora se encontre relacionado com a multiplicidade dos saberes constitutivos da vida em sua globalidade (Maffesoli, Michel. 2003. pp. 80-81).

Minha mestra da memória se materializa em minha mente como uma voz que narra tudo aquilo que sou capaz de rememorar e relacionar. A voz tem qualidade, tom. É capaz de refletir sobre os comportamentos dentro da sociedade que convivo e observo. Essa voz elenca evidências e estrutura uma reflexão científica. Para interrompê-la necessito desenvolver um diálogo de silêncios. O meu silêncio físico e um forçado silêncio de minha voz interna (Zumthor, P. 2005. pp. 61-65).

[...] histórias autoetnográficas- são histórias contadas sobre e através das lentes da cultura, as histórias autoetnográficas são demonstrações de como conhecemos, nomeamos e interpretamos pessoas e a experiência cultural. Com a autoetnografia, usamos nossa experiência necessidade de envolver a nós mesmos, aos outros, à(s) cultura(s), à política e às questões sociais. Nos reconectamos ao fazer autoetnografia, confrontamos "a tensão entre

perspectivas internas e externas, entre práticas sociais e restrição social."

Portanto, a autoetnografia é uma pesquisa método que:

- Usa a experiência pessoal de um pesquisador para descrever crenças, práticas e experiências culturais críticas;
- Reconhece e valoriza as relações de um pesquisador com outros;
- Usa autorreflexão profunda e cuidadosa - normalmente referida como reflexividade"
- Nomear e interroga interseções entre o eu e a sociedade, o particular e o geral, o pessoal e o político."
- Mostra às pessoas no processo de descobrir o que fazer, como viver e o significado de suas lutas."
- Equilibra-se entre o rigor intelectual e metodológico, a emoção e criatividade."
- Esforça-se pela justiça social e por tornar a vida melhor." (Adams, Jones e Ellis. 2015, pp. 2-3)³¹

Lembro de forma muito nítida que conheci um teatro aos 13 anos quando fui assistir uma peça de minha primeira namorada e meu primeiro contato com o circo ocorreu pouco tempo depois, através de um comercial de televisão quando eu tinha 14-15 anos. Nesse comercial havia um homem de roupa colada que se dirigia para algo parecido com uma prancha de saltos ornamentais. Na ponta dessa prancha havia um cabo de aço. Em um segundo momento o homem estava andando sobre o cabo de aço a muitos metros de altura e fazendo malabarismo com muitas bolinhas! No dia seguinte eu fiz bolinhas com trapos e comecei a treinar na sala de casa, por muitos anos esses esse foi um dos meus passatempos favoritos.

Grosso modo, podemos dizer que a autoetnografia é um método que se sustenta e se equilibra em um "modelo triádico" (chanG, 2008) baseado em três orientações: a primeira seria uma orientação metodológica – cuja base é etnográfica e analítica; a segunda, por uma orientação cultural – cuja base é a interpretação: a) dos fatores vividos (a partir da memória), b) do aspecto relacional entre o pesquisador e os sujeitos (e objetos) da pesquisa e c) dos fenômenos sociais investigados; e por último, a orientação do conteúdo – cuja base é a autobiografia aliada a um caráter reflexivo. Isso evidencia que a reflexividade assume um papel muito importante no modelo de investigação autoetnográfico, haja vista que a reflexividade impõe a constante conscientização, avaliação e reavaliação feita pelo pesquisador da sua própria contribuição/influência/forma da pesquisa intersubjetiva e os resultados consequentes da sua investigação (Santos, S. 2017, p.218).

Comecei a me interessar cada vez mais por circo a partir de então. Sempre que podia visitava a casa de um primo que tinha internet em casa, o que era um luxo para poucos por volta do início dos anos de 2000. Nessas visitas eu conseguia textos ensinando a fazer movimentos diferentes de malabarismo e assistia vídeos sobre malabarismo e circo no Youtube. Diga-se de passagem, eram poucos e extremamente

³¹ Tradução livre de: Adams, Tony; Ellis, Carolyn; Jones, Stacy;. Autoethnography: Understanding Qualitative Research Series. New York, NY: Oxford University Press, 2015.

demorados para carregar. E eu salvava esse material em impressões, cd-room's e disquetes!

A decisão de escrever uma biografia implica a crença na capacidade de se chegar até a individualidade, até a personalidade do personagem que constitui o tema da biografia, porque se pode dispor dos meios documentais e instrumentos metodológicos para tanto. Uma verdadeira biografia histórica não pode ser se não a tentativa de descrever uma figura individual, sem logicamente separá-la de sua sociedade, de sua cultura, de seu contexto; pois não há oposição entre indivíduo e sociedade, e sim uma permanente interação entre eles. É preciso então tentar demonstrar que se tem essa possibilidade (Le Goff, J. 2007. p. 261).

Meu objetivo neste trabalho não é exatamente escrever uma biografia, autobiografia ou biografia coletiva. No entanto me considero com o ferramental teórico para tanto. Ainda assim, volto a destacar, meu intento de rememorar o circo de rua em Belém. Lembro que quando tinha ainda 15 anos passei a fazer um curso de técnico de informática aos fins de semana, para aprender a montar e programar computadores. E foi a primeira vez que pude visitar o centro da cidade de Belém com certa frequência e independência. E em um desses fins de semana, na esquina da Travessa 9 de Janeiro com Avenida José Malcher, enquanto eu saía para simplesmente andar pelo centro de Belém, eu vi um rapaz vestido de palhaço e usando os mesmos tipos de malabares artesanais que eu tinha em casa e ele estava fazendo apresentações no sinal de trânsito. Fiquei muito impressionado com aquilo!

A maneira de construir e encarar as categorias de autobiografia e ficção sofreu grandes transformações nos últimos 30 anos, e hoje as fronteiras entre elas se desvaneceram. A autoficção é um gênero que embaralha as categorias de autobiografia e ficção de maneira paradoxal ao juntar, numa mesma palavra, duas formas de escrita que, em princípio, deveriam se excluir. Apesar de todos saberem que o escritor sempre se inspirou (também) em sua própria vida, a ficção foi o caminho trilhado pelo romance ocidental para se firmar ao longo da História. Como o romance autobiográfico foi, tradicionalmente, considerado um filho bastardo, um híbrido, que quase sempre mereceu o desprezo da crítica, a autoficção acabou por ocupar esse lugar, embora com formatos inovadores. A contemporaneidade assiste, assim, ao surgimento de novos tipos de escritas de si, descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem “eu” sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde. Para escrever uma autobiografia, segundo Mikhail Bakhtin, o escritor deve tornar-se outro em relação a si mesmo, olhar-se com os olhos de um outro (2003, p. 13) pois o “acontecimento estético, para se realizar, necessita de dois participantes, pressupõe duas consciências que não coincidem” (2003, p. 20). Pelo tratamento do tema do duplo, do jogo especular, do espelho, tematiza-se a duplicidade do escritor que se expõe como se a ficção fosse parte de sua vida (Figueiredo, E. 2010. P. 91).

Aquele palhaço malabarista da rua um dia se tornaria um dos meus melhores amigos e uma referência artística para mim. Como um filho de trabalhadores, morador da periferia e que se sustentava na universidade pública com o trabalho artístico da

rua. O Rodrigo Ethnos (veja imagem abaixo), palhaço Carne Seca, hoje mais conhecido como músico e cantor de várias bandas de ritmos regionais em Belém. Conhecer o Carne Seca no sinal foi uma experiência que me marcou muito e que carrego com muito carinho desde então, mesmo tendo posterior contato com muitos outros artistas a partir de meu primeiro ingresso na Universidade Federal do Pará em 2007.

Imagem 26 – Palhaço Carne Seca (Rodrigo Ethnos) 2011.



Fonte: Acervo de Rodrigo Ethnos

O local de trabalho de artistas circenses continua sendo, por excelência o picadeiro. No entanto, é cada vez mais comum se encontrar atuações de artistas que dominam técnicas de circo em outros lugares, como eventos sociais, centros culturais, e principalmente na rua, onde muitos palhaços e malabaristas trazem a arte milenar do circo para mais perto do cotidiano e dão oportunidade para que as pessoas possam consumir arte.

A organização do trabalho, o modo de produção do espetáculo e o processo de formação/socialização/aprendizagem formavam um conjunto, eram vinculados e mutuamente dependentes. Com isso, parto da idéia de que os circenses devem ser vistos como um grupo que articulava uma estrutura, que era um núcleo fixo com redes de atualização, envolvendo matrizes e procedimentos em constante reelaboração e ressignificação. Adotavam procedimentos que adequavam, incorporavam e produziam um espetáculo para cada público manipulando elementos de outras variáveis artísticas já disponíveis, gerando novas e múltiplas versões da teatralidade. Compor um espetáculo circense nesta situação era refazer de modo permanente estas mesmas propriedades de constituição e a sua distinção em relação aos outros modos de construção dos espetáculos artísticos (Silva, E. p. 21 In: In: Silveira, Hecktheuer e Da Silva (Org.). 2011).

Imagem 27 – Yure Lee (2005).



Fonte: acervo de Yure Lee

Ainda por um tempo eu pesquisaria e experimentaria técnicas de circo na sala e no quintal de casa. Até que um dia após já ter dominado algumas técnicas de malabarismo e mesmo a pirofagia. Eu me iniciei em equilibrismos. Desmontei uma velha cadeira de balanço que estava quebrada e montei minha primeira perna de pau. Brincar com perna de pau dentro de casa e pela rua se tornou mais um dos meus passatempos circenses, mas ainda sem uma ideia de que eu poderia fazer com aquilo,

além de uma forma de lazer. Trabalhar com aquilo ou com aquelas práticas corporais e que eu poderia ser um artista nem me passava pela cabeça.

O yure me levou no dentista se eu não me engano e agente passou por ele (Rodrigo) fazendo malabares e ai desde então veio a vontade de praticar... a vontade de conhecer... só que eu conheci o Parafina e ai vem o segundo plot ... eu sou um desses que o Rodrigo falou que moleque... começou a jogar diabolô por causa do estilo do Parafina, eu sou um diabolista porque o yure começou a fazer diabolô e eu peguei e comecei a brincar e o meu estilo do diabolô foi muito inspirado nessa galera do Parafina e então é até difícil querer citar um... dá ate vontade de citar todo mundo... o Adam tá lá em Santarém, o Breno Também que teve com agente em uma das apresentações mais marcantes que foi em Bragança então é muita coisa... muita história pra contar que não cabe me um cartaz... (Martins, Ykaro, 2020).

O tempo passava e minha mãe insistia que aquilo não dava futuro e que eu devia usar meu tempo apenas para estudar. Mesmo assim treinar técnicas circenses acabou se tornando algo de minha rotina e me ajudou a superar o estresse do vestibular de quem vinha direto do Ensino Médio em escola pública e praticamente não frequentou cursinhos.

Com chegada da puberdade os pensamentos e as representações mudam: são infiltrados por um desejo de sedução e de lugar. O mundo interior torna-se estranho. O processo da adolescência consiste em represar esse sentimento de estranhamento. Acontecimento traumático, a puberdade enfrenta um corpo desconhecido, nesse momento o jovem procura algo a que se agarrar. Seu desejo de independência cresce, sua vontade de autonomia eclode [...] (Lins, D. 1999. p. 41).

E em 2006 após algumas tentativas, eu finalmente consegui passar no vestibular e adentrei uma universidade pública. Com minha entrada na Universidade Federal do Pará (UFPA) meu mundo se expandiu. Passei a me sentir muito mais independente, mesmo com condições financeiras ainda muito restritas, conheci pessoas com todo tipo de credos religiosos, experiências de vida e muitos com carreiras artísticas. Mas nesse momento eu não imaginava ser possível viver e trabalhar com algum tipo de arte, ainda mais com meus malabares.

O autor acusa seu próprio trabalho, e se rebela, entretanto, contra as "censuras injustificadas". Seu herói é ao mesmo tempo um "renegado" e uma vítima; trai e é assassinado. Cada elemento é o lugar do processo interno que, em Freud assume a imagem da dúvida. A acusação e a justificação levam de vencida a afirmação e a negação (que tem, elas próprias, valor de pretensão e de denegação). Um conflito determina os contrários, no terreno sempre móvel de uma agressão e de uma resposta. Cada vez, o corte reaparece no lugar de um novo estado de guerra. Recalcamentos são expressos através da escrita, mas a escrita lhes responde com um trabalho (uma elucidação contra a morte. Esta é a situação do texto. Ele não escapa do processo que analisa. Ele o persegue. Não encontra uma posição segura, observadora, ao

abrigo da "dúvida". Não está isento do combate para "tomar o lugar", nem protegido da lei que faz retornar o eliminado. A violência da construção não se expressa nele sem a sua fraqueza (schwache Seite, GW. 151). Também "o conflito interior" do sujeito não é estranho ao seu texto: "o autor não pode se desembaraçar da morte, deixando ao seu livro a preocupação de se encarregar dela (minhas obras passam, mas eu sou um lugar que permanece), nem aceitar a morte, obtendo a imortalidade para o monumento literário (morro, mas meu livro não perecerá) (Certeau, Michel de. 1982, pp. 318-319).

A construção e percepção da própria identidade enquanto ser social, político e artístico presente nos artistas circenses de rua. Uma vez que muitos indivíduos não se veem enquanto artistas, justamente por receberem estímulos negativos sobre a importância de nossa forma de arte em relação a outras manifestações artísticas, por outro lado se veem como trabalhadores e não como mendicantes. Stuart Hall destaca um fechamento em seu conceito de diáspora sustentada por uma concepção binária de diferença, que está fundamentada na ideia de uma fronteira de exclusão dependente de um "Outro" e de uma oposição rígida entre o "dentro e o fora". Contudo, o autor considera que as identidades culturais não podem ser tratadas somente por "configurações sincretizadas", pautadas principalmente por diferenças desarticuladas, mas sim por diferenças identitárias posicionadas e relacionadas, sempre em desníveis (Hall, 2003, p. 33-45).

Meu ato de rememorar não é puramente um ato narrativo. Tem uma função narrativa, mas com objetivo de validar memória cultural. Dentro de um grupo, cada um tem sua subjetividade. E mesmo diante de uma memória coletiva, cada um a interpreta de uma forma distinta, ainda que todos sejam capazes de descrevê-la da mesma forma.

A memória cultural é uma espécie de instituição. É exteriorizada, objectivada, e armazenada em formas simbólicas que, ao contrário dos sons das palavras ou da vista de gestos, são estáveis e transcendem o contexto: podem ser transferidas de uma situação para outra, e transmitidas de uma geração para outra. Objectos exteriores enquanto portadores de memória desempenham já um papel ao nível da memória pessoal. A memória que possuímos, enquanto seres equipados com uma mente humana, está em constante interacção, não só com outras memórias humanas, como também com "coisas", símbolos externos. No que respeita às coisas, como por exemplo a famosa madalena de Marcel Proust, ou artefactos, objectos efemérides, festas, ícones, símbolos, ou paisagens, o termo "memória" não é uma metáfora, mas uma metonímia, alicerçada no contacto concreto entre uma mente que se recorda e um objecto que a faz recordar. As coisas não "possuem" uma memória própria, mas podem levar-nos a recordar, podem activar a nossa memória, porque trazem consigo memórias que lhes investimos, coisas como pratos, festas, ritos, imagens, histórias e outros textos, paisagens, e outros "lieux de mémoire". A nível social, com respeito a grupos e sociedades, o papel dos símbolos exteriores torna-se ainda mais

importante, pois os grupos que, evidentemente, não "possuem" uma memória, tendem a "fazer" eles próprios uma memória por via de coisas que servem de recordação, tais como monumentos, museus, bibliotecas, arquivos, e outras instituições mnemônicas. A isto apelidamos memória cultural (A. Assmann, 2006). De forma a poder ser reincorporada ao longo de gerações, a memória cultural, ao contrário da memória comunicativa, também existe sob forma imaterial, requerendo instituições de preservação e reincorporação (Assmann, J. p. 119 In: Alves, F. et al (org.). 2016).

Quando parei de dar aulas de reforço e consegui meu primeiro estágio, isso me deu um pouco mais liberdade para administrar meu tempo e desafogou minha mãe da preocupação de me dispor pequenas fortunas para xérox e passagens de ônibus. Entre as inúmeras pessoas que conheci nesse momento, uma moça que hoje não recordo o nome, um dia me viu com 3 bolinhas na UFPA e me convidou para ir na Praça da República, onde as pessoas se reuniam para treinar malabarismo de 4 horas da tarde até as 10 horas da noite todas as segundas-feiras.

[...] Etnografar não é descrever, assim como autoetnografia não é falar somente de si, é uma posição de compreensão de mundo. E é nessa compreensão e/ou interpretação que o autor caminha, fortemente ligado as tradições acadêmicas fílmicas, ao mesmo tempo que apresenta uma compreensão contemporânea dessa leitura da autoetnografia.

A experiência analisada não se fixa no ideal de "dar voz ao outro", mas de oportunizar e protagonizar o "outro" enquanto sujeito de suas ações. É uma demonstração de uma "antropologia extra muros" [...] (Stoco, S e Ribeiro, R. 2020, p. 200)

No início eu achei que valia a pena sacrificar um dia de aula para conhecer esse encontro de artistas. A partir daí passei a visitar o que chamavam de "Encontro Semanal de Malabarismo e Circo"³² todas as segundas antes de ir para minhas aulas noturnas na universidade. Hoje eu sei que as segundas-feiras são o domingo para os artistas de rua. Uma vez que é o dia em que as pessoas estão tradicionalmente de mal humor por terem que voltar a rotina de trabalho semanal.

Eu estava pensando e a primeiramente lembrança que eu tenho muito antiga né que foi quando eu fui ao dentista contigo que é meu irmão e nós vimos um malabarista lá na Presidente Vargas que futuramente veio a ser nosso grande parceiro careca né Rodrigo Ethnos e desse momento que eu fui fisgado pelo circo pelo malabares foi ótimo né meu irmão e a partir disso comecei a fazer essas experiências esses estudos bem bem e orgânico, coisas bem naturais sobre o circo, com bolinhas e tudo mais e eu como o irmão mais novo te acompanhando fui vendo te admiro muito tu via e aí eu fui querendo aprender também me disso vieram várias questões particulares, questões de necessidades que surgiram na adolescência vem surgindo a necessidade de chegar na universidade então quando a gente percebeu já estávamos lá e eu já estava no sinal de trânsito utilizando naquele momento a única a única habilidade né porque foi o que apareceu né na verdade fazia um trabalho com

³² O Encontro Semanal de Malabarismo e Circo de Belém acontece com certa regularidade todas as segundas-feiras desde 2006, tendo ficado suspenso de março de 2020 até o mês de agosto de 2021. Eu passei a frequentá-lo em 2007, entre 2009-2010 e entre 2014-2017 participei de sua organização. O mesmo tem página no Facebook: [Encontro Semanal da Malabares e Circo de Belém | Facebook](#)

aulas de reforço, aulas particulares... E por incrível que pareça né... Não sei quando as apresentações passaram a se o nosso rendimento o meu retorno financeiro ele veio muito mais e era muito real o retorno financeiro muito maior vindo dessa atividade da prática do circo do malabares no sinal de trânsito do que que a gente consegue, que eu conseguia ganhar como professor particular (Martins, Ykaro, 2020).

Imagem 28 – Yure e Ykaro no sinal (2008).



Fonte: acervo de Yure Lee

Para muitos pode soar estranho, mas foi só a partir daí que eu descobri que existiam cursos de arte na universidade, na Escola de Teatro de Dança (ETDUFPA). Foi no “Encontro de Malabares” que eu conheci muitos atores, músicos, viajantes, hippies que viviam de artesanato e principalmente malabaristas de rua. Muitas dessas pessoas viriam a se tornar mestres e referências para mim, enquanto pessoas e como artistas. Ainda que eu ainda não me reconhecesse como tal. A rua foi minha primeira escola de artes, onde comecei a me aprimorar em técnicas de circo. Foi onde entendi que apresentar meu trabalho na rua era uma forma de “manguear”, “fazer dinheiro” com minha linguagem artística. Toda essa vivência me trouxe aqui, pesquisa e vida embricadas. E desejo estar fazendo o melhor uso científico, dentro de minhas possibilidades.

Entre os usos sociais da ciência, há um, de fato, que quase sempre é esquecido e que, certamente, não é menos importante: aquele que consiste

em colocar a ciência, e, mais especificamente, a ciência da ciência a serviço da ciência, do progresso desta. Uma análise puramente descritiva, como aquela que propus, pode conduzir as tomadas de posição prescritivas? Uma das virtudes da teoria do campo é que ela permite romper com o conhecimento primeiro, necessariamente parcial e arbitrário - cada um vê o campo com uma certa lucidez, mas a partir de um ponto de vista dentro do campo, que ele próprio não vê -, e romper com as teorias semieruditas que só contêm, em estado explícito, um dos pontos de vista sobre o campo Bourdieu, P. 2004. p. 43)

No decorrer do ano de 2008, minha mãe ficou desempregada e teve problemas de depressão. E meio que inconscientemente a memória daquele meu amigo palhaço malabarista de rua e de muitos outros que eu havia conhecido me deram uma solução para continuar meu curso de História noturno na universidade. Uma vez que este momento coincidiu com o término de meu estágio. E eu também me fiz também artista de rua! Demorei muito para perder a vergonha e poder encarar os sinais.

Trabalhar na rua era uma coisa muito marginalizada né, até hoje ainda é marginalizada e hoje quando eu vejo assim o circo nós tantos que foi onde eu e o Yure tivemos assim o primeiro contato fazendo palhaço e malabares no sinal e depois ele começou a praticar... se inserir também e virou palhaço também um outro amigo também o Márcio Olinho que tá morando em Brasília também o Márcio Olinho Palhaço Pirulito que é assim também um cara fantástico um artista fantástico... Foi assim, agente se ajudou, os artistas se ajudavam a se compreender que agente tava fazendo uma coisa bacana, uma coisa certa, que aquilo era uma coisa natural porque como eu falei era uma prática marginalizada, então trabalhar com o palhaço no sinal foi uma coisa assim sem igual né? Hoje eu não tô mais trabalhando assim com circo, com palhaço diretamente, sou Professor de escola pública e... Mas tudo que eu aprendi né com... E aí quando agente fala em aprender aqui em Belém agente tem várias referências tanto de palhaço, de artes circenses tem muita gente que praticou e trabalha nisso até hoje né... Então o aprendizado é um aprendizado muito grande que agente trás pra vida inteira. Aquela filosofia do palhaço de cair e levantar sorrindo de fazer a revira volta que fica que agente usa na nossa vida no dia a dia né uma filosofia que agente usa no dia a dia de levar as coisas com improviso e criatividade com bom humor né? (Barros, Rodrigo. 2020 "Rodrigo Ethnos").

Em outras palavras, a opção, nem sempre consciente, pela arte circense de rua coloca o artista, enquanto um trabalhador cultural urbano, em uma posição de certa forma privilegiada onde consegue fugir de determinados aspectos da indústria cultural. Entendendo a própria arte como um meio de subsistência e por extensão um produto. Mas um produto que não pode ser mensurado a todo instante com o objetivo de receber um preço fixo e definido pelo mercado e sim pelo "passar do chapéu". Foge-se em certa medida da concepção de que a produção de uma obra de arte, seja ela qual for, não possa estar dissociada da produção cultural derivada da indústria de cultura (Adorno, Theodor W. & Horkheimer, 1947, p. 56-60. e Duarte, 2003). Alguns podem considerar essa interpretação romantizada, mas não é algo que parte de minha

opinião e sim da observação da postura de muitos artistas com quem pude conviver.

Faço minhas as palavras de meu irmão Ykaro Martins:

[...] eu buscava formas de me manter e eu honestamente nunca tinha pensado na arte como meio de subsistência e aí quando eu tive na situação de ter duas filhas, sendo jovem e estudante e a arte foi me mostrando, conduzindo e... como ganhar o meu ganha pão mesmo... foi meu ganha pão durante muito tempo foi o circo, o malabares foi a companhia de circo nós tantos... eu devo muito ao circo nós tantos... a lata de leite, a fralda que as minhas filhas usaram... viagens pelo marajó, que eu estou aqui no inclusive... então o Circo tem essa relação muito íntima pra mim, pois pra mim também é um filho e também um pai pois ele me ajudou a criar ... construir a minha relação com as minhas filhas e hoje elas adoram tudo que é relacionado com artes, circo... (MARTINS, Ykaro, 2020)

Assim como fiz, meu irmão buscou nas artes circenses de rua um caminho para se manter estudando, hoje ele é contador formado pela UFPA. Para mim, me tornar artista, malabarista de rua foi uma ótima resposta tanto financeira quanto artística, mas acima de tudo um desafio. Superar a timidez com pouco apoio foi algo lento e quase um sofrimento. Uma vez que eu pudesse estar nos sinais eu me mantinha treinando e conseguia dinheiro. Estranhamente, quando eu comecei trabalhar na rua, muitas pessoas me chamavam de pedinte, inclusive eu percebi o desdém de alguns colegas de faculdade, mas eu acabava tendo um conforto financeiro bem maior que o deles e sem depender de ajuda da família. E eu passei a me manter informado de praticamente tudo que acontecia na cidade em matéria de programações culturais, principalmente cursos, muito antes de ter internet móvel de fácil acesso a minha disposição. Mas ser artista apenas no sinal nunca me deixou plenamente satisfeito.

A aparente banalidade sinaliza uma negação. Essa afirmação ignora a divisão internacional do trabalho - um gesto que frequentemente marca a teoria política pós-estruturalista. A invocação da luta dos trabalhadores é pernicioso em sua própria inocência, pois ela é incapaz de lidar com o capitalismo global: a produção do sujeito trabalhador e do desempregado nas ideologias do Estado-nação em seu Centro; a crescente redução da classe trabalhadora na periferia para a produção de mais-valia e, assim, para um treinamento "humanista" com relação ao consumismo; e a presença em larga escala do trabalho paracapitalista, assim como o status estrutural heterogêneo da agricultura na Periferia (Spivak, G. 2010 [1985] pp.28-29).

No fim do ano de 2008 participei de meu primeiro evento artístico o “Festival Internacional de Artes Cênicas do Pará”. Onde tive meu primeiro contato com acrobacias aéreas (trapézio fixo e tecido acrobático) em uma oficina de técnicas de circo com a primeira trupe Circo Rebote que conheci e tive notícia de um curso livre de técnicas de circo em Belém. O ano de 2008 foi um divisor de águas na minha vida,

passando a participar de forma mais orgânica de movimentos culturais e passei obter quase toda minha renda de apresentações. Nos anos seguintes participei das Conferências Estaduais de Juventude e de Cultura e outros movimentos sociais voltados para elaboração de políticas públicas. Atualmente sou Delegado municipal de Circo em Belém nas assembleias do “Tá Selado”; sou representante de circo no Conselho Municipal de Cultura de Belém; faço parte do Fórum Estadual de Cultura; e participo da rede de arte educadores sociais da “Rede Circo no Mundo Brasil”.

Em 2010 fundamos (eu, Cled Cardoso e meu irmão Ykaro) a Companhia de Circo Nós Tantos, a partir de então meus trabalhos nos sinais de trânsito ficaram raros. Passamos a investir na produção de espetáculos de circo para qualquer espaço (rua, teatros, salões de festa...). Nessa época passamos a desenvolver nossa metodologia de elaboração de dramaturgia. De acordo com Jean Pierre Ryngaert:

"a dramaturgia estuda tudo o que constitui a especificidade da obra teatral na escrita, a passagem à cena e a relação com o público. Ela se empenha em articular a estética e o ideológico, as formas e o conteúdo da obra, as intenções da encenação e sua concretização" (Ryngaert, 1998, p.225).

Imagem 29 – Circo Nós Tantos, primeiros ensaios com Cled, Ykaro e Yure (2011)³³.



Fonte: acervo de Yure Lee

³³ Durante o primeiro ano do grupo e na primeira montagem de nosso primeiro espetáculo “Um Tantinho de Nós Tantos”, tivemos a presença de Marina Trindade, mas ela saiu do grupo antes de iniciarmos nossa primeira circulação em 2012. Rodrigo Ethnos assumiu seu lugar no espetáculo para nossa circulação com o Prêmio Funarte Petrobrás Carequinha de Circo.

[...] cada um sempre teve uma característica bem marcante como se fosse um espetáculo vivo, agente tem o Yure como se fosse o clássico branco mais sério, senhor Manon e o Carne Seca que era o nosso multitarefa instrumentista e ele era a nossa percussão viva e as vezes era a alma até do do... número... Creco Creco era simplesmente a piada viva porque agente não sabia se ele estava atuando ou se ainda era o Clediciano no deley... se ele tava ainda entrando no personagem... ele era fantástico! [...]

Então o Circo Nós tantos tem uma relação íntima primeiro porque eu estive na fundação dele, junto contigo que é meu irmão [...] e além de ser um circo em família porque tu faz parte da minha família, os irmãos que agente foi ganhando como o Carne Seca, o Bubu Renan (Coelho), o Rodrigo e Também o Clediciano que eu tenho que falar do Clediciano o tempo todo porque... é uma memória viva e afetiva que ainda tá entre nós aqui... falar de circo nós tantos tem que falar do Creco Creco (Clediciano) (MARTINS, Ykraro. 2020)

Por mais que sejam simples e moldadas para a inserção dos números circenses. Trabalhamos com uma linha de raciocínio. Clediciano, Cled Cardoso, devido a sua experiência com teatro e dança foi quem nos ajudou a formar nossa linha de raciocínio artístico dramaturgic e ensinou a como desenvolver uma produção artística. Rodrigo Ethnos nos dava aulas de palhaçaria de rua em todos nossos encontros para treinos e ensaios. Primeiramente passamos a desenvolver uma ideia geral; o rascunho da história; os números e atrações que consideramos necessários e por fim um argumento com objetivo de prender a atenção da plateia. Por exemplo, nosso primeiro espetáculo “Um Tantinho de nós tantos” é um espetáculo cortejo. Começa e termina com o canto de músicas da cultura popular com alguma relação com circo ao entrar e sair do local de apresentação. Desde então adotei a seguinte metodologia para desenvolver meus trabalhos artísticos:

Primeira etapa: esboço. Neste momento faço anotações de todas as ideias, faço alguns desenhos e/ou escrevo esboço de cenas. Passo a pensar que técnicas e objetos circenses podem ser incluídos na cena. E por fim desenvolvo uma dramaturgia inicial.

Segunda etapa: já tendo em mente quais objetos circenses, as técnicas que utilizarei e uma dramaturgia inicial definindo ao menos a ideia do futuro número ou espetáculo, mensagem ou história que desejo contar. Passo a pensar em simbologias, cores, formas, cheiros. E como essa sinestesia estará presente na cena. Nesse momento passo a pensar e construir cenários e figurinos, primeiro em pensamentos e posteriormente procuro quem possa executá-los. E por fim penso em iluminação e efeitos sonoros/trilha sonora.

Terceira etapa: a terceira etapa na verdade é uma grande primeira etapa que se estende até o fim da criação. Onde paralelamente ao desenvolvimento de uma

dramaturgia pratico a experimentação. Seja através de criação de cenas de improviso (individuais ou em grupo), criação de repertório com objetos de manipulação, criando novas formas de estar e permanecer desafiando a gravidade. E que por fim gerar cenas, números no meio de cenas, novos números e novas formas de executar números antigos.

Quarta etapa: é a finalização propriamente dita. Por mais que eu pense que um espetáculo ou número nunca está finalizado e que sempre podemos melhorar algo. Pensamos na finalização, a estreia, enquanto ainda estamos iniciando a montagem. Conviver com a data de estreia na cabeça é um grande desafio que nos persegue por todo processo de criação e montagem. Nesse período fechamos contratos com prestadores de serviço como transporte de pessoal e equipamentos; fazemos a montagem de cenários; prova de figurinos; testes de sonoplastia e iluminação (ainda que pensemos nossos espetáculos para funcionarem sem grandes perdas na ausência de iluminação cênica, uma vez que a maioria de nossos trabalhos são pensados para rua).

Imagem 30 – Espetáculo Circo e Carimbó, Feira do 40 Horas (2022)



Fonte: acervo de Yure Lee

Em artigo de 2006, Reinhardt Koselleck apresenta diversos conceitos e contribuições sobre aquilo que podemos considerar, como sua principal marca, na historiografia (Koselleck, 2006), a história dos conceitos. Partindo dos procedimentos apresentados pelo autor, para estudar conceitos, me arrisco a tentar empregá-los no

modo particular de se expressar, de artistas circenses de rua, de Belém. Para a construção de um conjunto de palavras que represente, minimamente, este grupo, utilizei minhas memórias para construção de verbos de ação. E utilizei estes verbos de ação como guia para analisar algumas entrevistas.

“Malabarear” foi o primeiro verbo de ação que pude perceber. É uma palavra que faz parte do dicionário de quem é artista circense de rua, quem pratica e se dedica a essa e outras artes de circo. Malabarear vai muito além de treinar malabares, significa a convivência e o ser reconhecido por outros que também vivem o malabarear.

Segundo Ney Sumaquila: “Malabarear, para mim, significa a prática do malabares. E falar malabarear para mim, foge um pouco daquele termo (...), é diferente de trabalhar. (...) Eu vou trabalhar é diferente de eu vou malabarear ³⁴”. Quando alguém para de malabarear, perde o jeito, perde o tempo de se apresentar³⁵. O termo malabarear ou malabariar, está tanto relacionado à prática de malabarismo, como ao prover o próprio sustento, com alguma forma de linguagem que possa se relacionada com artes e ser executado na rua ou praça pública.

Segundo Breno Siqueira: “Eu trabalho na rua, as pessoas confundem quem trabalha na rua, quem vive da rua, com quem mora na rua³⁶”. Tanto Ney como Breno são artistas circenses de rua, de Belém. Enquanto para Ney malabarear é diferente de trabalhar (formalmente), para Breno, a palavra trabalhar pode, perfeitamente, ser empregada para arte circense de rua. Pequenas variações linguísticas em grupos de regiões, relativamente, próximas podem ser explicadas pela “Teoria da Variação” e tem o objetivo de descrever a variação e a mudança linguística e seus determinantes sociais e linguísticos (Mollica et al, 2008).

Ney cresceu no município de Marituba, enquanto Breno em Ananindeua, ambos municípios da região metropolitana de Belém e cortados pela Br-316. Localidades que, até o início da década de 1990, serviam como cidades dormitórios para trabalhadores da Capital Belém. Apesar de trabalharem com a mesma forma de arte e tendo números circenses semelhantes (malabarismo com claves em cima de um monociclo

³⁴ Entrevista com Ney Sumaquila (Livaney Oliveira) realizada em 20/01/2021 via Google Meet

³⁵ Pesquisei o termo “malabarear” em diversos dicionários virtuais pela internet e em apenas um a palavra foi indexada. Em <https://context.reverso.net/translation/spanish-english/malabarear> a palavra malabarear, no idioma espanhol, está relacionada com a ação de fazer malabarismo, como um verbo.

³⁶ Entrevista dada para o Documentário “Sinal Fechado” de Alexandre Santos e Jurandyr França. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3j5eAuWQGC8>

girafa) e de terem se bancado em viagens, por países da América Latina, através do circo de rua.

Imagem 30 – Breno Siqueira (2012).



Fonte: acervo de Yure Lee

Até onde pude averiguar, a família de Breno é do interior estado do Pará, enquanto a família de Ney tem raízes no Nordeste do país. Enquanto o primeiro preferiu viajar por estados do Sul-Sudeste, o segundo optou por estados do Nordeste. Aplicando a Teoria da Variação linguística, nesse caso, podemos supor que devido às trajetórias pessoais, ambos se referenciam ao ato de apresentar números circenses de rua com palavras distintas e conceitos, relativamente, diferenciados.

A fala de Breno, transcrita acima, deixa explícita sua intenção de dar maior visibilidade e valorização às artes circenses de rua. Segundo Buscariolli, Carneiro e Santos, a grande preocupação para artistas de rua, não é somente trabalhar para obter subsistência, mas, principalmente, utilizar as ruas como forma de ganhar experiência e, conseqüentemente, para oferecer entretenimento para o público, ainda

que este não o reconheça ou não aprecie o trabalho (Buscariolli; Carneiro; Santos, 2016)³⁷.

Sobre o aspecto divulgação, posso citar o artista Rodrigo Ethnos. Segundo me relatou em entrevistas, Rodrigo fazia malabares nos sinais de trânsito, em um turno do dia e, em outro, se dirigia para as aulas do Curso de Artes na UFPA. Rodrigo conta que, enquanto “passava o chapéu”, após suas apresentações de rua, distribuía seus cartões de visita e isso lhe abriu inúmeras portas para trabalhos, passando a receber convites para apresentações em aniversários infantis, festas de formatura e para servir bebidas em pernas de pau junto com equipes de barmans³⁸.

Esta questão, infelizmente, pode ser estendida para além do público. Em janeiro de 2017, após ter sido convidado para participar do V Festival de Circo de Taquaruçu em Palmas-TO, pela Companhia de Circo Os Kaco, recebi um dos artistas dessa companhia em minha casa. Consegui uma pauta no Teatro Claudio Barradas (UFPA), para que meu amigo colombiano Jairo Molina ministrasse uma oficina de 3 dias, com mastro chinês (equipamento circense semelhante ao um “pole dance”).

Imagem 31 – Yure Lee (2017)



Fonte: acervo de Yure Lee

³⁷ Todos os “artistas de rua” abordados eram homens e músicos. O que me causa certo estranhamento pelo fato de não terem encontrado malabaristas. Uma vez que eventos com a Convenção Brasileira de Malabarismo e Circo, realizados desde o início do anos 2000, são tradicionalmente organizados por artistas circenses de rua, em grande parte malabaristas. E até poucos anos atrás a maioria das convenções e festivais de circo se mantinha exclusivamente nas regiões Sul e Sudeste do país.

³⁸ Entrevistas com Rodrigo Ethnos (Nielson Rodrigo Barros), segundo semestre de 2019.

Recebemos diversos artistas, inclusive vários alunos da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA), que estavam animados por terem uma atividade de circo, com um artista estrangeiro. Curiosamente, a maioria das pessoas que fizeram nosso curso no teatro, não nos reconhecia ou, propositalmente, não nos enxergavam uma semana depois, enquanto fazíamos malabarismo, no sinal em frente à escola (a foto da imagem 31 foi tirada nesse dia).

Segundo Barreto, a relação entre as artes circenses e as cidades sempre foram historicamente conturbadas. O mundo do circo é visto como “espaço de ciganos malandros” e “vagabundos drogados” (Barreto, 2017). Nesse sentido, podemos inferir que as artes circenses, vistas dentro de um espaço de saberes hierarquizado e institucionalizado, são recepcionadas de forma distinta das artes circenses direcionadas para a rua. Existe todo um sistema da arte que conduz de forma relativamente consciente algumas variáveis que passam a estabelecer o que será mais valorizado (Bulhões, 2014, p.15-44).

O segundo verbo de ação que pude elaborar é o termo “manguear”, muitos artistas circenses de rua se consideram ou são, automaticamente, considerados “hippies”. Esta palavra também faz parte do repertório de “hippies”, em particular os artesãos de rua que fazem joias, como pulseiras e outros adornos. Segundo Ney³⁹: *“(...) Eu prefiro manguear, tramar! Eu acho mais leve, do que falar trabalhar. (...) eu acho que essa palavra combina mais com a filosofia do artista de rua e não com a classe trabalhadora convencional.”*

Artistas circenses de rua, também são, comumente, artesãos e músicos. Para um artista circense de rua, quanto mais habilidades, de circo e outras áreas, melhor para o “mangueio”. Esta palavra pode significar muitas coisas, mas em linhas gerais se refere, a saber, tirar vantagem das próprias habilidades, por exemplo, “saber passar o chapéu” e assim prover o próprio sustento através da sua arte. Nesse sentido, o artista percebe e lida com suas linguagens artísticas, como um espaço de experiências, onde constrói sua relação com o público e com seu universo do trabalho (Koselleck, 1979).

Como terceiro verbo de ação, eu escolhi a frase “mandar ou fazer no roots” e suas variações com a palavra “roots”. A cultura do circo de rua bebe muito do “faça você mesmo”. O “roots” do circo de rua se refere a isso. A exercer a própria arte, ainda

³⁹ Entrevista realizada via Google Meet em 05 de março de 2021

que seja em situações precárias. Mesmo para os artistas mais preocupados com estética – a qualidade dos malabares de apresentação, maquiagem e figurinos – veem seu trabalho como “roots”, pois pode ser executado em qualquer lugar. Roots também pode se referenciar com alguma coisa ou local “mais natural”, ou seja, dependendo muito de como for empregado em uma frase, pode tanto significar coisas positivas quanto negativas.

A ideia de pensar e construir verbos de ação foi proposta pelas professoras Bene Martins e Ivone Xavier, no decorrer da disciplina “Atos de Escritura” e, particularmente, me serviu como um norte para adaptar minha pesquisa. Foram estes verbos de ação que me fizeram perceber um conjunto de gírias e usos particulares de algumas palavras, como sendo algo bem característico e representativo do universo cotidiano dos artistas circenses de Belém. E em particular, uma entrevista realizada recentemente.

O pensamento experimental baseia-se nessa interação e por sua vez, "garante" que o enigma não se torne impossível (sempre poderemos absorver algo dele) nem absoluto (sempre haverá ainda algo a ser descoberto).

A totalidade em que a Relatividade se exerce, e à qual por procedimento do espírito - ela se aplica, não é, portanto totalitária: ela não se impõe a priori, não se fixa em absoluto. E, conseqüentemente, quanto ao espírito: ele não é nem dogmatismo opressivo nem ceticismo probabilista.

O consentimento ao relativismo cultural ("cada uma das culturas humanas tem valor em seu meio e se equivalem em seu conjunto") acompanhou a adesão ou pelo menos o acostumamento das consciências à ideia da Relatividade.

Esse relativismo cultural nem sempre escapou de uma coloração essencialista, a qual desbotou até os conceitos que colaboraram para contestar a dominação das culturas conquistadoras. [...]

Esse relativismo, além disso, foi considerado proveniente, por sua voz, do "meio justo". A diversidade das culturas existe, mas ela não impede a formação de hierarquias de civilizações. Ou pelo menos um avanço (regular ou descontínuo) rumo à transparência de um mundo ou de um modelo- universal. E, conseqüentemente, em relação ao espírito: nem etnocentrismo totalitário, nem anarquia de tábula rasa. A preciosa ideia de Montaigne acomodava-se ao ronronar tendencioso dessa nova versão do humanismo. Esse relativismo não se origina no relativo (Glissant, Edouard. 2021. p. 164- 165)

Minha ideia não foi de fazer um dicionário etnológico ou um árduo trabalho de sociolinguística. Mas sim, perceber como estes verbos de ação são um ponto de análise multiplicador de resultados. Por exemplo, apenas da palavra manguear, que pode ser empregado com sinônimo de trabalhar em artes ou com artes, eu descobri diversas palavras que também podem ser empregadas em mesmo sentido, como “trampar” e “função” e que fazem parte do falar cotidiano de artistas circenses de rua. Logo, essa experimentação me instigou a perceber outras nuances de minha pesquisa.

Mesmo que eu não queira sempre advogar em prol das artes circenses de rua. A rua foi minha primeira escola de artes, através do circo e teatro de rua. Foi fazendo

malabares no sinal que pude concluir meu curso de história, o mestrado e agora entrar no Doutorado em Artes. Para muitos, as artes de rua não são consideradas artes, nesse sentido, para outros, essa não é uma memória digna de nota, eu discordo enquanto historiador que defende que a memória é um espaço de constantes disputas, onde todos os grupos sociais têm o direito de lutar pela manutenção de sua memória e, como artista circense, que se formou no circo de rua, reivindico tanto da população que forma nossas plateias, quanto da comunidade de artistas de outras linguagens, que o circo de rua é arte e os circenses de rua também são ARTISTAS!

Imagem 32 – Espetáculo Varietê (2018)



Fonte: acervo de Yure Lee

Imagem 33 – Seminário de Pesquisa em Circo (2011)



Fonte: Seminário de Pesquisa em Circo

Imagem 34 – Encontro Semanal de Malabares de Belém, 7 de novembro de 2023



Fonte: Acervo de Yure Lee

CONCLUSÃO...

Minhas conclusões nunca são um ponto final. Gosto de entender a escrita final sempre como um ponto de partida futuro. Este trabalho é apenas um recorte, de uma realidade muito vasta e complexa que me rodeia e mesmo assim é muito maior do que eu poderia imaginar.

Neste trabalho apresento apenas alguns poucos artistas. Alguns foram cortados não por vontade expressa minha. Mas sim por uma necessidade de foco. Apenas dentre os artistas que conheço, faço uma média de 25 a 30 pessoas. Nem todos continuam trabalhando até o dia de hoje com circo e artes de rua. No entanto cada um tem uma memória e muitas histórias para compartilhar enriquecendo o que se sabe sobre o circo de rua na cidade de Belém.

Meu foco, devido a minha vivência como artista, são principalmente os malabaristas de rua, que podem ou não ter outros tipos de habilidades circenses. No entanto existem os acrobatas de solo, que normalmente treinam em áreas de descare de serragem e de caroços de açaí, que geram um chão macio. Em outras regiões, os artistas circenses sempre perguntam a nós paraenses se somos acrobatas da serragem.

Existem também os acrobatas de parkour, hip-hop e capoeira que a suas maneiras desenvolvem também atividades circenses. Mais recentemente tenho visto acrobatas que utilizam barras de flexão em atividades de calistenia para realização de saltos e piruetas complexas.

Temos também os mágicos, alguns especializados em shows de rua e os animadores. Estes últimos fazem um híbrido de palhaçaria, apresentação de programa/cerimonialista, além de coordenarem jogos e brincadeiras. Dentre outros.

O que considero especialmente relevantes é o quanto de diversidade dentro das modalidades circenses existe apenas aqui em Belém e em várias épocas. Passando pelo movimento de palhaços e animadores nos anos 1980, passando pela Escola Circo e chegando nos dias de hoje. Espero que as questões que eu não pude responder sejam sanadas por pesquisadores no futuro!

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. **DIALÉTICA DO ESCLARECIMENTO**. Fragmentos Filosóficos. 1947 consultado em 10/10/2018 e disponível em: https://nupese.fe.ufg.br/up/208/o/fil_dialetica_esclarec.pdf
- ALTER, Robert. **Anjos necessários**: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholcm. Tradução, André Cardoso. - Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992. (Colção Bereshit) 168p.
- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. Na terceira margem do rio. **Revista de História**, 2, 1 (2010), pp. 145-157 http://www.revistahistoria.ufba.br/2010_1/e01.pdf
- ANDRADE, José Carlos Santos. **O espaço cênico circense**. Dissertação de mestrado em Artes Cênicas, São Paulo, USP, 2006.
- ASSMANN, Jan. O que é “Memória Cultural”? p. 87-116. In: ALVES, Fernanda Mota. SOARES, Luisa Afonso e Rodrigues, Cristina Vasconcelos (org.) **Estudos de Memória**. Teoria e Análise Cultural. EDIÇÕES HÚMUS, 2016.
- ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural p. 117-127. In: ALVES, Fernanda Mota. SOARES, Luisa Afonso e Rodrigues, Cristina Vasconcelos (org.) **Estudos de Memória**. Teoria e Análise Cultural. EDIÇÕES HÚMUS, 2016.
- AUGÉ, Marc. Não Lugares – Introdução a uma Antropologia da Supermoderidade, editora Papirus, 2017.
- ÁVILA, Myriam. **O retrato na rua**: memórias e modernidade na cidade planejada. Belo Horizonte Editora UFMG, 2008.
- BABINSKI, T. *Cirque du Soleil: 20 Years under the sun*. New York, NY: Abrams, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *La psychologie de la raison*. In: BACHELARD, Gaston. **L'engagement rationaliste**. Paris: PUF, 1972
- BACHELARD, Gaston. **A Formação do espírito científico**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução: Yara Frateschi. Brasília: Edunb, 1996.
- BARBOSA, ADRIELSON ACÁCIO DE LIMA. **A CONSTRUÇÃO DE SABERES NA TRAJETÓRIA DE ANIMADORES DE EVENTOS INFANTIS EM BELÉM DO PARÁ**. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos do Lazer do Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Lazer. Orientador: Prof. Dr. Hélder Ferreira Isayama. Belo Horizonte, 2020.
- BARBOSA, Camilla Souza. ANÁLISE DA ESTRUTURAÇÃO URBANÍSTICA RECENTE DA ORLA DE BELÉM/PA SESSÃO TEMÁTICA: CIDADES LITORÂNEAS:

TURISMO, PRODUÇÃO DO ESPAÇO E SEGREGAÇÃO SÓCIOESPACIAL. **Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo**. Porto Alegre, 25 a 29 de Julho de 2016.

BARRETO, Mônica Alves. **As performances do circo na rua: Escolhas, expectativas e aprendizado do saltimbanco contemporâneo**. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) - Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás. 2017

BARRETO, Mônica Alves. **RELAÇÕES DE ENSINO/APRENDIZAGEM DO ARTISTA CIRCENSE QUE SE APRESENTA NA RUA. TEXTOS COMPLETOS DO IX CONGRESSO DA ABRACE POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO**. DE 11A 15 DE NOVEMBRO DE . GT ARTES CÊNICAS NA RUA - POÉTICAS DESCOLONIAIS NO ESPAÇO URBANO/PÚBLICO - OCUPAÇÕES, DEAMBULAÇÕES, INTERVENÇÕES NO ESPAÇO URBANO/PÚBLICO. UBERLÂNDIA, MG. 2016

BARROS, Manoel. O que pode uma pesquisa em arte. In: PINHEIRO, Luizan. **Anarcometodologia: o que pode uma pesquisa em artes / Luizan Pinheiro**. Belém : UFPA, 2016.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as conseqüências humanas**. Tradução, Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

BENJAMIN, Walter & SCHOLEM, Gershom. **Correspondência rev. Plínio Martins Filho**, São Paulo: Perspectiva, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BENJAMIN, Walter. **El autor como produtor**. Casimiro Libros, Madrid. 2015. BHAKTA, Deva. **Brinque e Aprenda com Rosa dos Ventos**. Cartilha Festival 12 Anos, 17f., Junho de 2011.

BLOCH, Marc. **Apologia da história**, ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. Editora UNESP, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo (SP): Editora UNESP, c2004.

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. **Introdução à pedagogia das atividades circenses**. Jundiá: Editorial Fontoura.2008.

BORTOLETO, M. A. C. ; CARVALHO, G. A. . Reflexões sobre o Circo e a Educação Física. **Revista Corpoconsciência** (São Paulo), Santo André – SP, v. 2, n. 12, p. 36-69, 2003.

BORTOLETO, M. A. C. ; CALÇA, D. H. . Circo e educação Física: compendium das modalidades aéreas. **Movimento & Percepção (Online)**, v. 8, p. 345-360, 2007.
/https://www.circonteudo.com/wp-content/uploads/2010/02/Circo_e_educacao_fisica_compendium_das_modalidades_aereas.pdf

BOSI, Ecléa. **O Tempo Vivo da Memória**: Ensaios de Psicologia Social / Ecléa Bosi. - São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRAUDEL, Fernand. História e Ciências Sociais: a longa duração. In: _____. **Escritos sobre a História**. Trad. J. Guinburg e Tereza Cristina Silveira da Mota. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Cultura popular e educação popular na América Latina**: um olhar muitos anos depois. João Pessoa: CCTA, 2016.

BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (org.). **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. 2. ed. Campinas: Editora UNICAMP, 2004

BUSCARIOLLI, Bruno; CARNEIRO, Adele Toledo de; SANTOS, Eliane. Artistas de rua: trabalhadores ou pedintes? **Cad. Metrop.**, São Paulo, v. 18, n. 37, p. 879-898, set/dez 2016.

BULHÕES, Maria Amélia. O Sistema da Arte mais Além de sua Prática. In: BULHÕES, Maria Amélia; DA ROSA, Nei Vargas; RUPP, Bettina (org.). **As Novas Regras do Jogo**: o sistema da arte no Brasil. Porto Alegre, RS: Editora Zouk, 2014.

CADAMURO, Geórgia Collete R.S. **A vivência dos nômades urbanos, uma proposta de abrigo individual – estudo de caso de Curitiba**, 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo), Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2018

CARVALHO, Vania Carneiro de. et al. Fotografia e História: ensaio bibliográfico. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Ser. v.2 p. 253-300 jan./dez. 1994

CASTELO, CAROLINE DE CÁSSIA SOUSA. **MEMORIAL – CORPO(COREO)GRAFIA URBANA: UMA POÉTICA NOMADISTA COM ARTISTAS ENTRERUAS**. Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes. 2017.

CANDAU, J. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2014.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da história**/Michel de Certeau; tradução de Maria de Lourdes Menezes; revisão técnica [de] Arno Vogel. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHAGASTELLES, Gianne. e LACERDA, Gislene. História oral, memória e história do tempo presente: debate conceitual e de Sentidos. In: **Annais do X Encontro Regional Sudeste de História Oral**. Educação das Sensibilidades: Violência, desafios contemporâneos. 2013. Disponível em: https://www.sudeste2013.historiaoral.org.br/resources/anais/4/1372529143_ARQUIV_O_textoGianneGislene.pdf Acesso em: 04 dez. 2022.

CHAUÍ, Marilena. Brasil, Mito Fundador e Sociedade Autoritária. 4. ed. São Paulo: Fund. Perseu Abramo, 2001.

CHEREM, Sluchem Tavares. UM ENSAIO ANALÍTICO SOBRE A CATEGORIA

CIRCO TRADICIONAL. **Anais XV ENECULT**. Salvador, 2019.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Minas Gerais: UFMG, 2010.

COSTA, Andrea Lopes da; SANTANA, Jéssica Maria de Vasconcellos Hipólito Memória Social e perspectiva decolonial. In: OLIVEIRA, Maria Amália de et.al (Coords.); **Ensaio sobre Memória** Portugal, Leiria: Escola Superior de Educação e Ciências Sociais - Politécnico de Leiria; V.1; 2020. p.227-232.

DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol.5/ Gilles Deleuze, Félix Guattari; Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa- São Paulo: Ed. 34, 1997.

DESVALLÉES, Andre; MAIRESSE, François. **Conceitos-Chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria do Estado de São Paulo, 2013.

DOSSE, François. **A história**. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo Editora Unesp, 2012.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. DUPRAT, Rodrigo Mallet. **Atividades Circenses: possibilidades e perspectivas para a educação física escolar**. 2007. 61 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Educação Física, Departamento de Educação Física, UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

FELIZARDO, Adair; SAMAIAN, Etienne. A fotografia como objeto e recurso de memória. In: **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.3, n.3, p. 205-220, 2007.

FERREIRA, Guilherme Gomes. Conservadorismo, fortalecimento da extrema-direita e a agenda da diversidade sexual e de gênero no Brasil contemporâneo. **Lutas Sociais**, São Paulo, vol.20 n.36, p.166-178, jan./jun. 2016

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. **Social memory: new perspectives on the past**. Cambridge: Blackwell, 1992.

FIGUEIREDO, Eurídice. AUTOFICÇÃO FEMININA: A MULHER NUA DIANTE DO ESPELHO. **Revista Criação&Crítica** n.4, abr/2010

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

GADOTTI, M. **Pensamento Pedagógico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ática, 4a edição, 1991.

GALLO, Fabio Dal. **Da rua ao picadeiro: escola picolino, arte e educação na performance do circo social**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas, 2009.

GALLO, Fabio Dal. **Escola Picolino**. O circo socia e arte-educação / Fabio Dal Gallo.- 1. ed. São Paulo Perspectiva [Salvador PPGAC/UFBA], 2018. 244 p.; 21 cm.

(Perspectivas na cena)

GALVÃO, Jessivaldo Rodrigues et al. Parâmetros Estruturais de uma Área de Macrodrenagem em Belém, Estado do Pará. **Research, Society and Development**, v. 10, n. 7, e38210716673, 2021 (CC BY 4.0) | ISSN 2525-3409 | DOI: <http://dx.doi.org/10.33448/rsd-v10i7.16673>

GAMA, Ana Maria Cabral da. **MEDIAÇÃO DE LEITURA: RESISTÊNCIA, CONQUISTAS E NOVOS DESAFIOS**. Disponível em: https://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais17/txtcompletos/sem01/COLE_1551.pdf Consultado em 12 de junho de 2022

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2011.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Ginzburg, Carlo. **Relações de força história, retórica, prova**. Carlo Ginzburg tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**. Verdadeiro, falso, fictício. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, 454p. Glissant, Edouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo,-1. Ed, 2021.

GOMES, Angela de Castro. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Guanabara koogan, 1996.

GOMES, Demetryus Ferreira e FONSECA, Tandes Rodrigues da Silva. O declínio do circo na Era Contemporânea. In: **Anais do III Seminário Nacional de História e Contemporaneidades**. Brasil: autoritarismo, cultura política e direitos humanos. 2018.

GOMES, N. O Movimento Negro e a intelectualidade negra descolonizando os currículos. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson, GROSGOUEL, Ramón (Org.). **Decolonialidade e pensamento Afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.p.223-247.

GOMES, Patrícia Argôllo. Fotografar: capturar a passagem. pp. 117-119. In: Fonseca, T. NASCIMENTO, M. e MARASCHIN, C. **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo Companhia das Letras, 2001. Tradução de Rosa Freire d' Aguiar.

HALBWACHS, Maurice. Espacio y memoria colectiva. In: **Estudios sobre las Culturas Contemporáneas**, vol. III, núm. 9, 1990, pp. 11-40. Universidad de Colima. Colima, México. <https://www.redalyc.org/pdf/316/31630902.pdf> Acesso em: 04 dez. 2023.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HALBWACHS, Maurice. Memória individual e memória coletiva. P. 17-50. In: ALVES, Fernanda Mota. SOARES, Luisa Afonso e Rodrigues, Cristina Vasconcelos (org.) **Estudos de Memória. Teoria e Análise Cultural**. EDIÇÕES HÚMUS, 2016

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HENRIQUES, C. H. Picadeiro, palco, escola: a evolução do circo na Europa e no Brasil. Revista Digital EF Deportes, Buenos Aires, a. 11, n. 101, out. 2006. <https://www.efdeportes.com/efd101/circo.htm>

JODELET, Denise. O MOVIMENTO DE RETORNO AO SUJEITO E A ABORDAGEM DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 24, n. 3, p. 679-712, set./dez. 2009

KOSELLECK, Reinhart, “Modernidade”. In: **Futuro Passado** – contribuição à semântica dos tempos históricos, Contraponto, Rio de Janeiro, 2006, p. 267-303.

KOSELLECK, Reinhart, “Espaço de experiência e horizonte de expectativas” In: Futuro Passado – contribuição à semântica dos tempos históricos, Contraponto, Rio de Janeiro, 2006, p.311-337 [original: 1979].

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 4 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012. LEITE, Rogério Proença. Patrimônio e consumo cultural em cidades enobrecidas. In: **Sociedade e Cultura**, v.8, n.2, p. 79-89, 2005.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. Retratos de família: imagem paradigma do passado e no presente. In: SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hecitec, 1998.

LE GOFF, Jacques (Org.), “**Enciclopédia Einaudi**”, Volume I, Lisboa, Casa da Moeda, 1985.

LE GOFF, Jacques. **História e memória** / Jacques Le Goff; tradução Bernardo Leitão ... [et al.] -- Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios) LE

GOFF, Jacques. **História e memória**. 2. ed. Campinas: EdUNICAMP, 1992.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Editora Unicamp. 7ª Edição Revisada. 2000. Consultado em 12/10/2022 e Disponível em: <https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf>

LE GOFF, Jacques. **Uma vida para a história**: conversações com Marc Heurgon. Tradução José Aluysio Reis de Andrade. 2.ed., rev. e ampliada. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

LEVI, Giovanni. “Sobre a Micro-História”. In: BURKE, Peter. **A Escrita da História**: novas perspectivas . São Paulo: ENESP, 1992.

LINS, Daniel. **O dedo no olho**: micropolíticas do cotidiano. São Paulo. Annablume, 1999.

LOWENTHAL, D. **The Past is a Foreign Country – Revisited**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

MACEDO, J. R. **Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média**. Porto Alegre, São Paulo: Editora UFRGS, Editora Unep, 2000.

MAIA, João. As novas formas de sociabilidade dos espaços urbanos contemporâneos. Contemporânea. N 1. 2003.2. Acesso em: 18 out. 2023.

[https://www.e-](https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/download/21243/15335)

[publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/download/21243/15335](https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/download/21243/15335)

<https://www.scielo.br/j/cm/a/TYhjVLSfBFVLvvWXrdQRqJk/?lang=pt&format=pdf>

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo:** vagabundagens pós-modernas/ Michel Maffesoli; tradução de Marcos de Castro. - Rio de Janeiro: Record, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **Instante Eterno:** o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas / Michel Maffesoli; tradução Rogério de Almeida, Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo retorna:** formas elementares da pós-modernidade. Tradução de Teresa Dias Carneiro; revisão técnica de Abner Chiquieri. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

MAGNANI, Jose Guilherme Cantor. DA PERIFERIA AO CENTRO: PEDAÇOS & TRAJETOS. In: **Revista de Antropologia**. São Paulo, USP, 1992, v. 35, p. 191-203.

MARTINS, Bene. **Fragmentos de estórias amazônicas:** memória e performance. Belém, PA. GCOM, 2020.

MATOS, Lucília da Silva – **Equilibristas da vida cotidiana.** Arte circense, lazer e corpo a partir da Escola Circo em Belém-Pará. Belém: Universidade Federal do Pará, Departamento de Antropologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Dissertação de Mestrado, 2002.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. In: **Tempo**. Rio de Janeiro, v.1, n.2, p.73-98, 1996.

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

MIRANDA, Lucas Mascarenhas de. Memória individual e coletiva. **JORNAL DA UNICAMP**, Campinas, Maio, 2019. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2019/05/27/memoria-individual-e-coletiva>
Acesso em: 20/07/2023

MOLICA, Maria Cecilia; MELLO, Luciana de; LOUREIRO, Fernando; ALÍPIO, Rodrigo. Comunidades rurbanas e conflitos linguísticos. **Niterói**, n. 25, p. 63-73, 2008.

MORIN, Edgar. **O método 5:** a humanidade da humanidade /Edgar Morin; trad. Juremir Machado da Silva. Sulina, 2002. Porto Alegre. 312p.

NASCIMENTO, Vitória e LEÃO, Monique. URBANIZAÇÃO DE ASSENTAMENTOS PRECÁRIOS: AS INTERVENÇÕES NA BACIA DO TUCUNDUBA EM BELÉM-PA. **VI Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo**. Limiaridade: processos e práticas em Arquitetura e Urbanismo. 2020.

NEVES, Fernando Arthur de Freitas. Memória e ficção: o desejo do fim da história na poética do cinema. In: MARTINS, Bene & CARDOSO, Joel. **Desdobramentos das linguagens artísticas:** Diálogos interartes na -contemporaneidade.

Ufpa/Ica/Ppgartes. 2012. pp. 107-124.

NIETHAMMER, Luiz. 1997. Conjuntura e identidade coletiva. In: **Revista ética e história oral**: projeto História. São Paulo, n. 15, abr.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**. São Paulo: PUC-SP. n° 10. 1993.

NUNES, Elke Daniela Rocha. FOTOGRAFIA E HISTÓRIA ORAL: IMAGENS E MEMÓRIAS DE TRABALHADORES DA ICOMI NO AMAPÁ. **R. Mem.**, Tubarão, v. 1, n. 2, p. 67-83, jan./abr. 2014.

PASSOS, Eduardo. e BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. pp. 17-31. In: PASSOS, E. KASTRUP, e ECOSSOSSIA, L. (Orgs.) **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade / orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Lílina da Escóssia. - Porto Alegre: Sulina, 2009.

PASSEGGI, M. C. (2011a). Aproximaciones teóricas a las perspectivas de la investigación (auto) biográfica em educación. **Educación y Pedagogía**, 61, (23), 25-40.

PASSEGGI, M.; NASCIMENTO, G.; OLIVEIRA, R. A. M. As narrativas autobiográficas como fonte e método de pesquisa qualitativa em Educação. **Revista Lusófona de Educação**, vol. 3: p.111-125, 2016. ISSN: 1645-7250.

PENTEADO, Antonio Rocha. Belém - Estudo de Geografia Urbana. Belém: Universidade Federal do Pará, 1968.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

PIMENTA, Daniele. **A dramaturgia circense**: conformação, persistência e transformação. 2009. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

PINHEIRO, Luizan. O objetivo é... (2013). In: PINHEIRO, Luizan. **Anarcometodologia**: o que pode uma pesquisa em artes / Luizan Pinheiro. Belém : UFPA, 2016.

PIRES, Jerusa Pereira. **Armadilhas da Memória**: (conto e poesia popular). Salvador – Bahia: Fundação Casa Jorge Amado. 1991.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.5, n. 10, p. 200-212, 1992.

POUTIGNAT, Philippe & STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da Etnicidade**. Seguido de BARTH, Fredrik. **Grupos Étnicos e suas Fronteiras**. tradução de Élcio Fernandes. (Biblioteca básica). São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

RANCIÈRE, J. **A partilha do Sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. 2a Ed, São Paulo; Editora 34, 2009.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Unicamp,

2008.

RODRIGUES, Venize Nazaré Ramos. MEMÓRIAS DA BELÉM DE ANTIGAMENTE: ESPAÇO SÓCIO CULTURAL Da CIDADE. **Anais do XIV Encontro Regional da Anpuh-Rio**. Memória e Patrimônio. Rio de Janeiro de 13 a 19 de julho de 2010.

RODRIGUES, Lauanna Picanço da Costa. ARAÚJO, Patrícia do Socorro Chaves de. E BAPTISTA, Tadeu João Ribeiro. O DIREITO ESQUECIDO PELO TEMPO CONSUMIDO: LAZER E MOBILIDADE URBANA EM BELÉM-PA. Revista do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer – UFMG. LICERE, Belo Horizonte, v.23, n.2, jun/2020. DOI: <https://doi.org/10.35699/2447-6218.2020.24008> 1.

RODRIGUES, Roberta Menezes. LIMA, José Júlio Ferreira. PONTE, Juliano Pamplona Ximenes. BARROS, Nayara Sales. LOPES, Rebeca Silva Nunez. URBANIZAÇÃO DAS BAIXADAS DE BELÉM-PA: TRANSFORMAÇÕES DO HABITAT RIBEIRINHO NO MEIO URBANO. v. 15 n. 1 (2013): **ANAIS DO XV ENANPUR**.

ROLNIK, Suelly. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2ª Edição, Porto Alegre: Sulina: Editora UFRGS, 2016.

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Ler o teatro contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SALLES, Vicente. A música e o Tempo no Grão-Pará. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980. (Col. Cultura Paraense. Série Theodoro Braga).

SALLES, Vicente. **Épocas do teatro no Grão-Pará, ou, apresentação do teatro de época**. Belém: UFPA, 1994. 2 v. Consultado em 12/10/2022 e Disponível em: <http://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/45>

SALZANO, Francisco M. A ANTROPOLOGIA NO BRASIL: É A INTERDISCIPLINARIDADE POSSÍVEL?. In: **Amazonica - Revista de Antropologia**, [S.l.], v. 1, n. 1, abr. 2016. ISSN 2176-0675. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/133/197>>. Acesso em: 04 dez. 2022. doi:<http://dx.doi.org/10.18542/amazonica.v1i1.133>.

SANTOS, Boaventura de Sousa. A construção multicultural da igualdade e da diferença. **Oficina do CES** n° 135, janeiro de 1999.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 63, Outubro 2002: 237-280.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Construindo as Epistemologias do Sul**: Antologia Essencial. Volume I: Para um pensamento alternativo de alternativas / Boaventura de Sousa Santos; compilado por Maria Paula Meneses... [et al.]. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Cruel Pedagogia do Vírus**. BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL, 2020. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO ISBN 978-972-40-8496-1 CDU 347

SANTOS, Dalva de Cássia Sampaio dos. **Políticas públicas de lazer e formação continuada de profissionais: uma análise na prefeitura de Belém (2009-2014)**. Doutorado (tese) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional. 2016.

SANTOS, Elayne de Nazaré A. dos. Malabaristas em Trânsito: associando arte à realidade nas ruas de Belém. In: **XIII Congresso Brasileiro de Sociologia**, 2007, Recife. Desigualdade Diferença Reconhecimento, 2007. v. 13. p. 07-408.

SANTOS, Kátia Peixoto dos. **A presença do espetáculo circense, mambembe e do teatro de variedades no contexto fílmico de Federico Fellini**. Dissertação de mestrado em Comunicação e Artes, São Paulo, USP, 2001.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos Santos. **Memória Coletiva e Teoria Social**. São Paulo: Annablume, 2003.

SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. **PLURAL**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.24.1, 2017, p.214-241

SESC. Do circo moderno ao novo circo: breves relatos sobre uma história de arte, lazer e entretenimento. **Anais do Encontro Nacional de Recreação e Lazer. 2013**. Consultado em 12/10/2018 e Disponível em: http://www.sesc.com.br/wps/wcm/connect/e6a4eb76-6f57-4750-a8e8-01f0efc6b6eb/16B_Do+circo+moderno+ao+novo+circo.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=e6a4eb76-6f57-4750-a8e8-01f0efc6b6eb

SILVA, Erminia. SABERES CIRCENSES: ENSINO/APRENDIZAGEM EM MOVIMENTOS E TRANSFORMAÇÕES. pp. 11-42. In: SILVEIRA, José Francisco Baroni, HECKTHEUER Luiz Felipe Alcantara, DA SILVA, Méri Rosane Santos (Org.). **Circo, lazer e esporte, políticas públicas em Jogo** / Rio Grande . Universidade Federal do Rio Grande, 2011.

SILVA, Ermínia. **“A linha do tempo das artes circenses”**. 2009. Disponível em: http://www.circonteudo.com.br/v1/index.php?option=com_content&view=article&id=1910%3Aaalinha-do-tempo-da-artes-circenses&Itemid=424 Acesso em: 20 jan. 2021.

SILVA, Erminia. **O circo: sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX**. Campinas: Unicamp. Dissertação de Mestrado, 1996

SILVA, Priscilla Stuart da. **Educação estética: corpo, experiência e memória em Walter Benjamin**. Programa de Pós-Graduação em Educação. orientador, Jaison José Bassani ; co-orientador, Franciele Bete Petry. - Florianópolis, SC, 2013.

125 p.

SILVEIRA, J. I.; NASCIMENTO, S. L.; ZALEMBESSA, S. Colonialidade e decolonialidade na crítica ao racismo e às violações: para refletir sobre os desafios educação em direitos humanos. **Educar em Revista**, Curitiba, v. 37, e71306, 2021

SPERANZA, C. MEMÓRIAS EM DISPUTA: : uma reflexão acerca da construção das lembranças operárias. **Revista Historiar**, [S. l.], v. 15, n. 28, p. 7–23, 2023. Disponível em: [//historiar.uvanet.br/index.php/1/article/view/459](http://historiar.uvanet.br/index.php/1/article/view/459). Acesso em: 18 out. 2023.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG (2010 [1985]).

SOUZA, E. C. (Auto)biografia, histórias de vida e práticas de formação. In: NASCIMENTO, A. D.; HETKOWSKI, T. M. (Org.). **Memória e formação de professores**. Salvador: EDUFBA, p. 59-74, 2007.

SOUSA, Maria Virginia Abasto de. **Retrato de picadeiros: memórias de uma trajetória de circo na Amazônia paraense**. 2013. 225 f. Dissertação (Mestrado PPGARTES-UFPA).

STOCO, Sávio Luís & RIBEIRO, Ricardo Agum. Vídeo nas Aldeias, autoetnografia e as raízes antropológicas no cinema. **Doc On-line**, n. 28, setembro de 2020, www.doc.ubi.pt, pp. 197-201.

THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural**: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800) / Keith Thomas ; tradução João Roberto Martins Filho ; consultor desta edição Renato Janine Ribeiro; consultor de termos zoológicos Márcio Martins. — São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

THOMPSON, E.P. A história vista de baixo. pp . 185-202. In: THOMPSON, E.P. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. 2º Ed. Editora da Unicamp, 2012.

THOMPSON, PAUL. **A VOZ DO PASSADO**. História oral. Tradução de. Lólio Lourenço de Oliveira. Paz e Terra. 1988.

TOMAIM, Cássio dos Santos. Documentário, história e memória: entre os lugares e as mídias “de memória”. In: **Significação**, São Paulo, v. 46, n. 51, p. 114-134, jan-jun. 2019.

TORRES, A. **História Visual**: o circo no Brasil. São Paulo: Atração, 1998.

TORTORELLA, Maria Emília. CIRCO E CIRCO-TEATRO NO BRASIL: BREVE HISTÓRICO. **CADERNOS LETRA E ATO** | Ano 9 | nº 9. JULHO, 2019 <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/article/view/4293>

TODOROV, Tzvetan. **A vida em comum**: Ensaio de antropologia geral/ Tzvetan Todorov; tradução Denise Bottmann e Eleonora Bottmann --- (Coleção Travessia do Século) Campinas,SP: Papyrus, 1996.

VASCONCELLOS, José Madureira. Arte Popular Revolucionária. 2021. Disponível em: <https://memoria.cidarq.ufg.br/meb-rt-ie-mep-008>. Acesso em: 18/12/2023.

QUERUBIM, Marlene Olímpia. **Marketing do circo**. São Paulo: Oriom Editora, 2003
WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Tradução Lélío Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**: entrevistas e ensaios Paul Zumthor; tradução Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

Entrevistas:

SENHOR A. Depoimento [Abr. 2022]. Entrevistador: MARTINS, Y.L.A. Duração: 45

minutos (Gravado pelo Google Meet)

SIQUEIRA, Breno. Depoimento [Dez. 2021]. Entrevistador: MARTINS, Y.L.A. Duração: 52 minutos (Gravado em MP3)

VANUTI, César. Depoimento [Out. 2021]. Entrevistador: MARTINS, Y.L.A. Duração: 33 minutos (Gravado em MP3)

LEMOS, Lana. Palestra: VI SEMINÁRIO DE PALHAÇOS E PALHAÇAS DE BELÉM RODA DE CONVERSA - OUTRAS LONAS: ESCOLAS E CENTROS DE FORMAÇÃO MEMÓRIA E PESQUISA [Dez. 2021]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5F_6HIHSGMo.

ETHNOS, Rodrigo. Live aniversário de 10 anos do circo nós tantos [Out. 2020] Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CF0ZD1YIib0/>

MARTINS, Ykaro. Depoimento [Fev. 2022]. Entrevistador: MARTINS, Y.L.A. Duração: 51 minutos (Gravado em MP3)

OLIVEIRA, Livanei (Nei Kaaruy). Depoimento [Nov. 2021]. Entrevistador: MARTINS, Y.L.A. Duração: 65 minutos (Gravado em MP3)

OLIVEIRA, Lucas (Sid). Depoimento [Nov. 2022]. Entrevistador: MARTINS, Y.L.A. Duração: 35 minutos (Gravado em MP3)

Ney Kaaruy, Circo de rua, Youtube. Publicado em 03/11/2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6Z-N8w_TLw4&t=1s

Entre Ruas, Audio Nomadista 02, Youtube. Publicado em 24/08/2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nGQpukjSVaQ>

Entre Ruas, Audio Nomadista 01, Youtube. Publicado em 18/08/2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2KzOMw3_XBU - Audio Nomadista 01

Entre Ruas, NOMADISTA Entrevista Alzemir Lima, Youtube. Publicado em 05/08/2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wMgoJ1Lf49w>

Entre Ruas, NOMADISTA Entrevista - Sérgio Anunciação (César Vanuti), Youtube. Publicado em 04/08/2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wyu7gnoyiMA>

Entre Ruas, NOMADISTA Laboratório de Pesquisa 02, Youtube. Publicado em 04/08/2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NKtGY6YMk3E> Entre

Ruas, NOMADISTA Laboratório de Pesquisa02, Youtube. Publicado em 08/07/2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=N41r4Q_R_FU

Entre Ruas, NOMADISTA Laboratório de Pesquisa 01, Youtube. Publicado em 07/07/2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sYpd6Sf6OMU>

Entre Ruas, Entrevista com o malabarista Everson/Romário, Youtube. Publicado em 02/07/2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LEepNJxCECw> Entre

Ruas, Entrevista com o malabarista Yure, Youtube. Publicado em 02/07/2016.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HXMDZWOAX8M>

Lynna Laredo, Encontro de malabares Belém, Youtube. Publicado em 06/02/2014.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X2dkg-1g1X4> -

Valéria Marinho, Reportagem Unama: "Os malabares de rua de Belém", Youtube.
Publicado em 03/10/2014. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=eRugcl6UaoU> -

Mostra Sesc Aldir Blanc - Secult PA, Encerramento das oficinas, Experimentação sonora e malabares - Belém (PA), Youtube. Publicado em 07/07/2021. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=VpNazOe7B5g> -

Jardes Henrique, Malabarista Artista de Rua em Belém, Youtube. Publicado em 19/07/2014. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=yV6s4QEUswY&pp=ygUVYXJ0aXN0YSBkZSBkdWEgYmVsw6lt>

Érica Lima, Sinal fechado, Youtube. Publicado em 30/06/2011. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=3j5eAuWQGC8>

Marcos Rap Nogueira, Artista de Rua / Belém, 3 clavas e corda bamba! Youtube.
Publicado em 30/07/2021. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=xf4HwMMZV4w>

Belém sob rodas, Belém sob rodas - Retratos do asfalto - Artista de rua, Youtube.
Publicado em 06/06/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-YJnRhqZOLw>

Rodrigo Ethnos, Artistas de rua, Youtube. Publicado em 08/10/2009. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=QDJ95OSphjw>

Rodrigo Ethnos, Circo de rua, Youtube. Publicado em 08/10/2009. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=LDOonS0nCel>

Reporter favela, REPÓRTER FAVELA BELÉM PARÁ ARTISTA DE RUA CÉZAR VANUCCI. Youtube. Publicado em 07/12/2012. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=4apDIBe7VW4>

Roger Raposeiro, Equilibrista fora do normal de Belém do Pará, Youtube. Publicado em 05/10/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=01caHMcGS60> Uriel

Pinho, Casarão Flora Amazônica, Youtube. Publicado em 12/09/2015. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=Py5-F4k0xM8>