



## A territorialidade do circo de rua na Baixada santista

Laís Grigolon <sup>1</sup>  

Antonio Bernardes <sup>2</sup>  

### Destaques

- Apresentamos caminhos para os estudos com movimentos socioculturais e suas territorialidades.
- Discutimos a questão da identidade nas pesquisas e sua relação com a ciência geográfica.
- Descrevemos e interpretamos práticas do circo de rua, demonstrando resultados da pesquisa.

**Resumo:** Apresentamos o percurso e os resultados obtidos a partir do desenvolvimento de uma pesquisa de mestrado em Geografia, que descreve e interpreta dados relacionados à organização, distribuição e dinâmicas do circo de rua. Como pressuposto metodológico, assumimos que a aproximação e o contato prolongado com o grupo interferem na formação da identidade da pessoa que pesquisa e também nos resultados obtidos. Dessa maneira, discutimos sobre a questão da identidade e sua importância para a ciência geográfica. Detalhamos os principais procedimentos metodológicos adotados ao decorrer da pesquisa, como a observação participante, realização de trajetos exploratórios e as entrevistas semiestruturadas. Por fim, apresentamos os resultados como as estratégias de escolha de locais para apresentações e atividades, os fatores que interferem nesse processo e também descrevemos e interpretamos partes das apresentações de rua que tem um potencial de transformação social, sobretudo em relação aos estereótipos e preconceitos de gênero.

**Palavras-chave:** território; territorialidade; arte; circo de rua; identidade.

<sup>1</sup> Mestra em Geografia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

<sup>2</sup> Professor da Universidade Federal Fluminense (UFF), Instituto de Educação de Angra dos Reis-RJ (IFRJ), e do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).



## THE TERRITORIALITY OF THE STREET CIRCUS AT BAIXADA SANTISTA, BRAZIL

**Abstract:** The article presents the path and results obtained from the development of a master's degree research in Geography, which describes and interprets data related to the organization, distribution and dynamics of the street circus. As a methodological assumption, we assume that proximity and prolonged contact with the group interfere in the formation of the identity of the person researching and also in the results obtained. In this way, we discuss the issue of identity and its importance for geographic science. We detail the main methodological procedures adopted during the research, such as participant observation, exploratory journeys and semi-structured interviews. Finally, we present the results such as strategies for choosing locations for presentations and activities, the factors that interfere in this process and we also describe and interpret parts of street performances that have the potential for social transformation, especially in relation to stereotypes and prejudices of gender.

**Keywords:** territory; territoriality; art; street circus; identity.

## LA TERRITORIALIDAD DEL CIRCO CALLEJERO EN BAIXADA SANTISTA, BRASIL

**Resumen:** Presentamos el camino y los resultados obtenidos del desarrollo de una investigación de maestría en Geografía, que describe e interpreta datos relacionados con la organización, distribución y dinámica del circo callejero. Como supuesto metodológico, asumimos que la proximidad y el contacto prolongado con el grupo interfieren en la formación de la identidad de quien investiga y también en los resultados obtenidos. De esta manera, discutimos el tema de la identidad y su importancia para la ciencia geográfica. Detallamos los principales procedimientos metodológicos adoptados durante la investigación, como la observación participante, rutas exploratorias y las entrevistas semiestructuradas. Finalmente, presentamos los resultados como las estrategias para elegir lugares para presentaciones y actividades, los factores que interfieren en este proceso y también describimos e interpretamos partes de espectáculos callejeros que tienen potencial de transformación social, especialmente en relación con estereotipos y prejuicios de género.

**Palabras clave:** Territorio; territorialidad; arte; circo callejero; identidad.

## INTRODUÇÃO

A base de discussão para o desenvolvimento deste texto são alguns resultados da pesquisa desenvolvidos para obtenção do título de mestre em Geografia pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de São Carlos (PPGGeo-UFSCar) que, resumidamente, teve como objetivo entender as características e dinâmicas do circo de rua e seus aspectos territoriais em algumas cidades do litoral sul paulista.

O tema pouco estudado pela ciência geográfica até então, partiu da admiração e do interesse em estudar as práticas artísticas do circo, sobretudo aquelas que acontecem na rua com a participação espontânea do público. Por ocorrer em locais públicos e mais acessíveis, essas apresentações têm uma essência distinta de outras manifestações culturais ou artísticas, que também interferem na identidade e territorialidade do grupo estudado.

Ao escolher pesquisar o circo a partir de metodologias qualitativas de pesquisa, em diferentes momentos a identidade de um dos autores do texto, no caso pesquisadora foi posta em questão, pois sua posição em relação ao grupo de artistas de rua e suas atividades implicava em uma postura ora mais integrada e participativa, ora mais observadora.

Para compreender as questões de identidade que permearam o processo de desenvolvimento da pesquisa, destaco o conceito de identidade associado a dois princípios de formação do sujeito sociológico e pós-moderno (Hall, 2006): 1 - identidade formada a partir de um processo coletivo; 2 - identidade enquanto processo de identificação e, portanto, pode ser continuamente transformada.

Essas questões relacionadas à identidade, ou ao processo de identificação com o grupo pesquisado, também são importantes, pois interferem na maneira em que nos relacionamos com seus territórios, isto porque, para Raffestin (2003), a identidade também está relacionada a um processo de tornar-se semelhante, de identificação e revelação de quem somos ao outro, dentro de uma determinada área territorial que implicará na maneira como nos integramos a ela. Saquet, aproximando identidade e territorialidade, escreve que “[...] a identidade se refere à vida em sociedade, a um campo simbólico e envolve a reciprocidade. Na Geografia, significa, simultaneamente, espacialidade e/ou territorialidade (2020, p. 159)”.

Dessa maneira, há uma valorização dos dados de pesquisa que revelavam traços da identidade dos sujeitos com os quais pesquisamos e também de nossa identidade (sobretudo da pesquisadora-professora-artista), pois estas demonstram a relação que se estabelecem com os sujeitos e seus territórios ao longo do desenvolvimento do trabalho. Questões como a postura em campo, formas de produção de dados, interpretações realizadas a partir dos dados,

perpassam os processos de reconhecimento, autoconhecimento, pertencimento, territorialidade e territorialização que se desenvolveram ao longo do processo de pesquisa.

Mostrar quem somos em um trabalho acadêmico parte de um pressuposto teórico metodológico, o qual rejeita o pensamento de neutralidade científica e admite a existência e influência da posicionalidade do sujeito que pesquisa nos resultados desse processo. Por isso, nos apoiamos em Haraway (1995, p. 30) ao optarmos pela alocação, posicionamento e situação, indicando a parcialidade e a visão que se desenvolve desde um corpo “sempre um corpo complexo, contraditório, estruturante e estruturado”.

Seguindo este raciocínio, indicamos que o interesse pelas artes circenses, sobretudo pelo circo de rua, surgiu de um interesse pessoal que acarretou na participação de convenções de circo, oficinas, festivais, apresentações e estando em contato com artistas, principalmente malabaristas e bambolistas, houve interesse pela complexidade de organização e mobilização do circo de rua, que possuem uma maneira particular de territorialização e territorialidade, a qual provocou nossas reflexões.

Quanto mais nos aproximávamos dos artistas, com mais intensidade houve a participação de suas atividades, integrando-se ao grupo. Considerando a identidade como algo em processo, em determinados momentos passei a me considerar artista devido ao envolvimento que estava desenvolvendo. Dessa maneira, percebemos que o pesquisar se envolveu “[...] um processo de tornar-se semelhante àqueles que, dentro de uma área territorial, declaram ter as mesmas imagens, os mesmos ídolos, as mesmas normas” (Raffestin, 2003, p. 4), processo descrito por Raffestin como elementos que caracterizam os territórios.

Além de passar a entender melhor o território e suas dinâmicas, essa identificação com o grupo permitiu o desenvolvimento de uma cooperação, que foi fundamental para a pesquisa. No início, as idas a campo eram acompanhadas por sentimentos de medo, receio de parecer uma “espiã”, mas a disposição e a abertura para participar, bem como a receptividade dos artistas com os quais participei de encontros, fizeram com que o receio se tornasse empolgação e animação para as próximas atividades. É importante ressaltar que para que essa

troca acontecesse, a presença nas atividades buscava incentivar “mais o aprender do que ensinar, mais ouvir do que falar, para poder dialogar (Bartholl, 2018, p. 126)”.

E a identificação com o grupo veio, inclusive, pelo reconhecimento pelos artistas que colaboraram com a pesquisa. Em entrevista, circenses falaram sobre a importância do desenvolvimento de um projeto de pesquisa com esse tema e que valorizavam esse tipo de iniciativa, ainda que partisse de alguém que não trabalhasse com a arte profissional, o que me deixou mais confortável em pesquisar com o grupo e confiante em relação aos propósitos do projeto.

Dessa feita, para melhor compreensão dos procedimentos e resultados do estudo, dividimos o artigo em quatro capítulos: os procedimentos metodológicos adotados ao longo do percurso; organização e dinâmica territorial do grupo com o qual pesquisamos; as manifestações artísticas estudadas como potencial de transformação social.

## **DINÂMICA DO MOVIMENTO COMO INSPIRAÇÃO METODOLÓGICA**

O processo de produção de dados e informações que são apresentados ao longo desse artigo se delineou ao longo do pesquisar e da aproximação com o grupo circense. Dessa maneira, descrevemos a seguir como selecionamos e estruturamos diferentes metodologias de pesquisa que, combinadas, permitiram o desenvolvimento do trabalho final e, conseqüentemente, das considerações apresentadas nesse artigo.

Ao estudarmos as dinâmicas históricas do circo no Brasil, compreendemos com Ermínia Silva e Luiz Alberto de Abreu (2009) que a mobilidade foi primordial para a reprodução de seus modos de ser, estar e fazer arte. Isto pelo caráter itinerante de suas apresentações e moradias e também pela natureza flexível de suas criações artísticas que incorporavam outras linguagens e técnicas artísticas advindas do teatro, música e televisão para manter o interesse do público em suas apresentações.

Atualmente, pelas experiências observadas em campo e pela participação em atividades circenses, percebemos que a mobilidade permanece como uma característica representativa do circo mesmo fora do circuito do circo tradicional

(circos itinerantes com características do circo família), pois as companhias e artistas independentes organizam encontros locais, regionais e internacionais que promovem a criação artística e o compartilhamento de saberes em convenções e encontros de circo e malabares.

Com significado próximo à mobilidade, percebemos também o circo estudado como um movimento, enquanto movimento sociocultural. Explicamos: para Melucci (1989), um movimento social é portador de uma ação coletiva baseada na solidariedade e de uma nova ordem, novas posições ou relações socialmente instituídas. Adotando uma postura semelhante, Ana Clara Torres Ribeiro (2001) argumenta que movimentos sociais são portadores de configurações sociais possíveis. Com uma territorialização que altera a organização, função e disposição do espaço público urbano, por transformar ruas em palcos, consideramos que o circo aponta para novas configurações socioespaciais no cotidiano da cidade moderna e incorporando o extraordinário ao ordinário.

Com base nesses princípios de mobilidade e movimento experienciados em campo, desenvolvemos metodologias de pesquisa inspiradas no caráter flexível do grupo social a ser estudado. As técnicas utilizadas foram readequadas ao longo do pesquisar, como estratégia de acompanhar o movimento circense e aproveitar as possibilidades apresentadas no percurso de pesquisa. Isso também implicou no desenvolvimento de um trabalho que, a princípio, estava focado na corporeidade dos pesquisadores e que depois desloca seu foco para as narrativas de artistas e suas interpretações.

A etnografia estudada por Geertz (1978) foi norteadora da metodologia de pesquisa, pois o autor apresenta recomendações e princípios para a descrição e interpretação de culturas. Em resumo, a partir desse referencial principal, incorporamos diferentes técnicas e instrumentos que contribuíram para a construção do conjunto de dados: 1- observação participante acompanhadas de anotações frequentes em diários de campo com foco em atividades desenvolvidas por grupos e artistas circenses na Região Metropolitana da Baixada Santista, porém também foram observadas e registradas atividades e eventos em outros locais; 2- trajetos exploratórios realizados por diferentes vias da Região

Metropolitana da Baixada Santista que foram registrados em aplicativo de localização e em anotações de diário de campo, os quais foram mapeados e analisados; 3- entrevistas semiestruturadas com três artistas da região, que foram gravadas e transcritas com o objetivo de aprofundar a análise dos dados produzidos em observações de campo.

Em relação à observação participante, iniciamos a partir de contatos virtuais com artistas e grupos circenses da Baixada Santista. Esses contatos foram feitos por páginas do Instagram ou grupos do Instagram, Facebook ou Whatsapp. A partir dessa aproximação, começamos a participar de atividades como encontros, apresentações e oficinas. Quanto mais compartilhávamos interesses, mais se reforçava a identificação com o grupo e suas práticas, ou seja, mais intensa se tornava a participação nas atividades, no sentido de desenvolver uma observação participante ao invés de uma participação observadora, construindo uma pesquisa que buscava uma leitura do vivido (Bartholl, 2018) em campo.

Registramos essas atividades em diário de campo, feito em documentos digitais que reuniam descrições com a função empírica (o que foi observado) e emotiva (catártica) (Winkin, 1998) e, por meio desses registros, buscávamos analisar regularidades e recorrências de eventos e também a relação que foi construída com o grupo pesquisado. Esse instrumento também serviu, em algumas ocasiões, para a realização de uma observação retrospectiva (Turra Neto, 2011). E, outras palavras, se trata de observação realizada posteriormente ao campo e que conta com uma atividade imaginativa e afetiva, pois passa pelo processo de seleção e percepção do sujeito pesquisador que interpreta a experiência vivida.

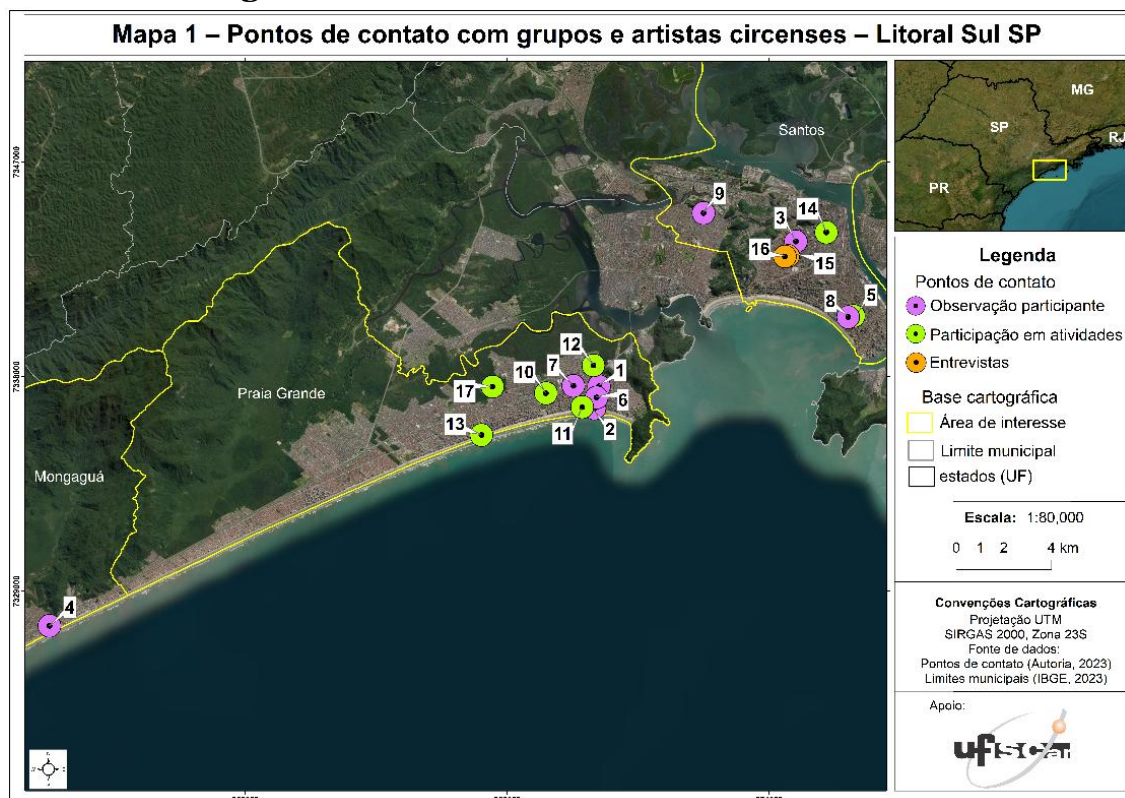
Os dados dos diários de campo foram analisados por meio da releitura cíclica seguida de anotações, comentários e complementação de reflexões com referenciais teóricos que se relacionavam com os temas observados. A cada etapa, buscávamos realizar novas anotações que destacavam eventos ou características e estabeleciam conexões entre experiências vividas em campo.

Durante esse processo, criamos um documento secundário, que trazia uma seleção e aprofundamento do diário de campo, priorizando trechos que tinham potencial explicativo da territorialidade no circo de rua, ou seja, de que maneira

os artistas se relacionavam com outros atores e entre eles, construindo suas dinâmicas territoriais internas e externas. Entendendo territorialidade como relação com outros atores e produto de uma coletividade (Raffestin, 1993). Como estratégia de registro e análise dos dados viabilizados pelas atividades de campo, produzimos também materiais cartográficos, dentre eles o mapa abaixo (Mapa 1) que indica a localização dos pontos visitados, onde foram realizados encontros e contatos com artistas circenses. Os locais e atividades realizadas são detalhados no quadro em seguida (Quadro 1).

Algumas anotações de campo também foram feitas em pontos distantes da Região Metropolitana da Baixada Santista e, por uma questão escalar, não aparecem no mapa. Esses pontos foram: Praça Roosevelt, onde acontece semanalmente o Encontro de Malabarismo e Circo (São Paulo-SP); Centro de Memória do Circo ou Museu do Palhaço (São Paulo-SP); Centro Cultural Ocupação Ouvidor 63 (São Paulo-SP); Chácara do 5º Retiro Malabarístico (Descalvado-SP); e Teatro de Arena de Araraquara, onde foi realizado o 6º Retiro Malabarístico (Araraquara-SP).



**Figura 1** - Pontos de contato com artistas circenses

Fonte: Autores, 2023.

**Quadro 1** - Descrição dos pontos de encontro com artistas circenses no litoral sul de São Paulo

| Ordem | Local                                                   | Atividade realizada                                                                                                     |
|-------|---------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1     | Praça em frente à Fatec Praia Grande.                   | Ponto de encontro do Ato do Dia das Mulheres Participei do evento em maio de 2022 com participação do Cortejo Praiaces. |
| 2     | Praça da Fonte.                                         | Ponto de dispersão do Ato do Dia das Mulheres.                                                                          |
| 3     | Centro de Capacitação Prof Darcy Ribeiro.               | Encontro de Praiaces para ensaios e treinos.                                                                            |
| 4     | Centro Cultural Raul Cortez.                            | Apresentação do Cortejo Musical – Praiaces.                                                                             |
| 5     | Praça do BNH.                                           | Festival Cultura pela Democracia – realização de oficina de Bambolê.                                                    |
| 6     | Cruzamento da Av. Costa e Silva com Av. Brasil.         | Tentativas de encontro com artista de rua que costuma trabalhar no local.                                               |
| 7     | Cruzamento da Av Presidente Kennedy com Av Guilhermina. | Tentativas de encontro com artista de rua que costuma trabalhar no local.                                               |
| 8     | Sesc de Santos.                                         | Atividades do grupo Circo periférico - oficinas de malabares.                                                           |
| 9     | Jardim Botânico de Santos.                              | Apresentação do espetáculo “Mergulho” de Yvie Tinoco.                                                                   |
| 10    | Escola “Roberto Mario Santini”.                         | Realização de oficinas de circo com os estudantes.                                                                      |
| 11    | Academia Kalimera/Cia Luno.                             | Participação em aulas de circo.                                                                                         |
| 12    | Parque da Cidade.                                       | Ensaio e reunião para produção do espetáculo “Poesia Física”.                                                           |

|    |                                                    |                                                         |
|----|----------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|
| 13 | Quiosque Pier 9.                                   | Participação na produção do espetáculo “Poesia Física”. |
| 14 | Sindicato dos Petroleiros de Santos.               | Participação na produção do Espetáculo “Poesia Física”. |
| 15 | Panificadora Ponto Chic.                           | Realização de entrevista com colaboradora da pesquisa.  |
| 16 | Vila dos Doces Confeitaria.                        | Realização de entrevista com colaboradora da pesquisa.  |
| 17 | Associação Melhoramentos do Bairro Vila São Jorge. | Apresentação/produção no Espetáculo “Poesia Física”.    |

Fonte: Os autores, 2023.

**Quadro 2 - Registros fotográficos de atividades circenses no litoral sul de São Paulo, mencionados no Quadro 1**



continua



continuação

9- Jardim Botânico de Santos.



13 - Quiosque Pier 9.



14 - Sindicato dos Petroleiros de Santos.



17 - Associação Melhoramentos do Bairro Vila São Jorge.



Fonte: A autora, 2023.

A outra técnica utilizada como metodologia de pesquisa para produção de dados, que denominamos de “trajetos exploratórios”, foi inspirada nas derivas realizadas em aulas práticas da disciplina “Experimentando a cidade por Metodologias de Pesquisa Qualitativa”, na qual o Prof. Dr. Antonio Bernardes propôs aos alunos que caminhassem pelo município de Sorocaba e registrassem seus trajetos, os quais foram posteriormente analisados em aula com referenciais teóricos como Debord (1958). A partir dessa experiência e das conversas com o professor, surgiu a ideia de caminhar pela região de interesse, buscando avenidas

e cruzamentos em que possivelmente encontrássemos artistas do circo de rua para que colaborassem com a pesquisa.

Isto porque com a observação participante conseguimos encontrar com artistas que divulgavam suas atividades previamente, trabalhavam com uma programação previamente planejada para determinado local, data e horário. No entanto, gostaríamos também de pesquisar com artistas que desenvolviam atividades sem um planejamento formal de seus números ou espetáculos.

Três trajetos foram realizados, passando pelos municípios de Praia Grande, Santos e São Vicente. Os dados de percurso foram registrados no aplicativo Relive, que armazena dados de percurso em arquivo gpx., os quais foram exportados e utilizados para a produção de mapas no *software* ArcGis. Em relação aos meios de transporte, utilizamos transporte público (ônibus), bicicleta e também caminhamos uma parte considerável dos percursos.

Realizamos os trajetos durante o período de alta temporada de turismo no litoral, considerando que o aumento das aglomerações de pessoas seria um possível atrativo para artistas que aproveitariam esse período para a formação de público em seus números e espetáculos. No entanto, as tentativas de encontro foram frustradas e o dado produzido a partir dessa técnica foi a ausência de artistas nas vias percorridas.

Essa experiência reiterou a dificuldade que encontramos para manter contato prolongado com artistas independentes que se apresentam nas ruas. Também notamos que apesar de gostarmos, praticarmos e eventualmente apresentarmos artes circenses, nossa corporeidade não é atravessada pelo fazer arte profissionalmente, ou seja, não possuímos saberes de um artista circense de rua e, portanto, não conseguimos “adivinhar” onde e quando estariam se apresentando sem um anúncio prévio.

Por fim, detalhamos as realizações das entrevistas. Com o desenvolvimento da observação participante e a análise das anotações feitas nos diários de campo, escolhemos três artistas que consideramos relevantes para a cena do circo de rua na Região Metropolitana da Baixada Santista para realizarmos entrevistas. A intenção das entrevistas era aprofundar a interpretação das observações feitas em campo e ouvir as narrativas de artistas

para que se pudessemos construir um estudo de suas práticas com maior complexidade.

buscávamos dialogar com o interlocutor e construir uma reflexão sobre as anotações de campo em conjunto. Portanto, a aplicação foi do tipo compreensivo (Ferreira, 2014), em que comentávamos as falas de pessoas que foram entrevistadas, narrávamos experiências observadas em campo, para estimular a reflexão e a narratividade. Isso foi possível, pois o roteiro de entrevista era semi-estruturado, ou seja, selecionamos tópicos e questões para incentivar a conversa, mas aproveitamos a empolgação de colaboradores para aprofundar temas que poderiam surgir ao longo da própria entrevista. Apenas uma entrevista aconteceu de modo presencial e as outras duas foram feitas através da plataforma Google Meets, o que agilizou o agendamento e a realização da atividade.

Ao longo das entrevistas fizemos gravações de áudio, que foram transcritas com o auxílio da ferramenta Pinpoint, recurso tecnológico que transfere dados em áudio para arquivos em doc. No entanto, após essa etapa primária, realizamos um aperfeiçoamento da transcrição ouvindo as gravações, corrigindo o texto e acrescentando a sensibilidade humana ao que havia sido feito previamente de maneira artificial. Consideramos que recursos como esse são facilitadores de nosso trabalho, pois agilizam a formação, compilação e análise de dados.

Para a utilização de trechos das entrevistas optamos por respeitar a crítica e a solicitação de colabores de pesquisa e utilizar seus nomes reais. Em um primeiro momento, sugerimos que os nomes fossem trocados por figuras históricas importantes para o circo no Brasil. Yvie Tinoco, colaboradora da pesquisa, comentou que essas figuras possuíam trajetórias específicas, assim como ela possuía a sua própria e trazia para o trabalho contribuições a partir de suas vivências, as quais também deviam ser valorizadas e referenciadas. Ouvir e respeitar as pessoas com as quais pesquisamos foi importante para a construção de uma pesquisa em colaboração, em que buscamos pesquisar com colaboradores e não apenas sobre eles.

A interpretação dos dados produzidos a partir desses três processos descritos foi feita por meio da releitura sistemática das anotações de diários de campo, mapas produzidos e transcrições das entrevistas e a partir disso

elaboramos o texto final que compõe a dissertação de mestrado, na qual detalhamos melhor os procedimentos e resultados da pesquisa.

Realizamos um esforço para que o texto possuisse características narrativas, com o intuito de que o leitor a reconstrua situações de pesquisa. A leitura de trabalhos como os de Turra Neto (2004; 2011; 2012); Perla Zusman (2014) e Diogenes e Barreira (2021) foi fundamental para exercitar a escrita científica que insere o pesquisador no contexto de pesquisa.

Como citamos no início, adaptamos as metodologias de pesquisa ao longo do processo para que conseguíssemos aproveitar as oportunidades que se apresentavam para nós. Nesse sentido, o resultado das entrevistas tomou nossa atenção pelo detalhamento e envolvimento com que artistas narravam suas trajetórias e práticas. Observando a riqueza desse material reunido, acabamos dedicando um tempo maior para a escuta de seus relatos, leitura de transcrições e conseqüentemente, isso apareceu no texto final com uma quantidade significativa de menções aos depoimentos.

## **TERRITÓRIO E TERRITORIALIDADE DO CIRCO DE RUA**

A fim de compreender a territorialização dos artistas de circo de rua na Região Metropolitana da Baixada Santista, buscamos nas narrativas das entrevistas e registros de campo indícios de suas dispersões, utilizações e apropriações do espaço, bem como as maneiras com que se relacionavam com outros atores envolvidos nas dinâmicas espaciais cotidianas.

Como comentamos anteriormente, os trajetos exploratórios não renderam informações suficientes, dado a ausência de artistas nas vias pelas quais circulamos. Essa constatação nos deixou inquietos e refletimos pois o nosso corpo não incorpora saberes que um artista circense de rua possui, ou seja, os trajetos que fizemos não coincidiam com o de um artista que sai de casa com o objetivo de fazer dinheiro a partir de seu trabalho artístico, por mais que tentássemos pensar em características e dinâmicas espaciais que os atrairiam (aglomerações, vias movimentadas, horários de pico, dentre outras possibilidades que imaginamos), elas não seriam iguais. Não descartamos também a hipótese de ter sido mera coincidência, porém, as entrevistas e o contato com artistas mostraram

indícios de que as relações com outros atores e territorializações implicavam nessa ausência de artistas em determinadas vias das cidades percorridas.

O que pudemos constatar, a partir de relatos de artistas e notícias, é que as normas e a fiscalização do poder público local, sobretudo em Santos, atuam num sentido de dispersar artistas das vias de maior circulação de turistas, por exemplo, como as áreas próximas das praias e do Centro. Isso ocorre, pois a prática do “chapéu” não é regularizada no município e as apresentações em espaços públicos devem ser feitas com autorização da Secretaria Municipal de Cultura, após processo burocrático feito pelo artista pretendente. Isso dificulta a atuação de artistas, sobretudo aqueles independentes e itinerantes que não conseguem protocolar um requerimento com antecedência para realizar suas atividades artísticas.

Essa atuação do poder público provoca uma repulsa de artistas, sobretudo quando vem acompanhada da fiscalização que apreende instrumentos de trabalho de artistas de rua. Como resposta a acontecimentos desse tipo, artistas afirmam que se negam a permanecer onde não são acolhidos e buscam outros locais para apresentar seus números e espetáculos. Buscamos compreender, portanto, quais seriam os atrativos que artistas buscavam para escolher determinados locais para suas atividades de formação ou apresentação.

### **Onde os artistas circenses se apresentam?**

Percebemos que a escolha de um local pelos artistas circenses de rua na Baixada santista pode ser determinada por diversos fatores, pois passa por um processo complexo de análise: 1- do público-alvo da atividade planejada; 2- das características dos possíveis locais para a execução; 3- de valores pessoais de artistas proponentes que resultam de suas trajetórias e militâncias. Para cada um desses fatores, daremos um exemplo a partir dos depoimentos de artistas que colaboraram com a pesquisa.

**1. Público-alvo:** esse fator de escolha de locais para apresentação está relacionado ao conteúdo da obra que se pretende apresentar. Juliana Bordallo, artista, diretora, ativista, filósofa e palhaça, exemplifica com a peça “Escolhas”, na qual representa situações que ocorrem em relacionamentos

abusivos para promover uma reflexão sobre a condição feminina. Por esse motivo, a artista compreende que o espetáculo é voltado para um público-alvo específico e preferencialmente deve ser feito em um espaço fechado, pois pode despertar sentimentos ruins em determinados grupos de pessoas.

Ainda em relação ao público-alvo, Yvie Tinoco apresenta uma perspectiva de seu espetáculo “O Mergulho”, no qual aborda com comicidade a pauta ambiental, trazendo para a cena questões como a produção, o consumo e o descarte irresponsável de materiais plásticos. Suas brincadeiras e expressões buscam divertir e conscientizar, principalmente, o público infantil. Dessa maneira, ao escolher locais para suas apresentações, a artista mapeia praças, parques e pontos que costumam ser frequentados por famílias com crianças.

**2. Atributos, características e dinâmicas locais:** esse fator está relacionado ao anterior, no sentido de que se a peça for pensada para um público infantil, provavelmente o local escolhido contará com um parquinho que costuma ser frequentado por crianças e famílias, como relatado por Yvie Tinoco. Porém, a artista menciona também que dependendo dos atrativos para o público infantil nas proximidades, pode acontecer uma “competição” pela atenção das crianças, que deve ser evitada.

Em um campo mais técnico, Juliana Bordallo comenta que as vezes é necessário que o local possua determinadas estruturas de iluminação e som. Isso vai depender do que se pretende apresentar, como o espetáculo foi pensado.

É interessante refletir também que Flavi Lima apresenta reflexões sobre a escassez de oportunidades para exercer arte profissional na Baixada Santista e, por não existir um mercado de trabalho sólido e amplo, muitos artistas acabam migrando para São Paulo ou até mesmo outros países. Consideramos, portanto, que em uma escala geográfica mais ampla, podemos analisar esse fator das características locais de maneira relacional, ou seja, considerando que a região estudada é desfavorecida em relação a outras regiões para o exercício da arte profissional.

Palhace, malabarista, equilibrista, pirofagista e acrobata, Flavi Lima, que atuou no coletivo Circo Periférico, ainda ressaltava que no processo de escolha de locais para apresentações, o coletivo buscava bairros que tivessem associações de



bairro ou instituições locais parceiras que abrissem as portas para as atividades circenses. A existência de uma organização territorial local facilita a construção de espetáculos e oficinas em colaboração. Yvie Tinoco também menciona a necessidade de autorização de lideranças locais para realizar apresentações em determinados pontos.

Essas questões das características e dinâmicas locais também envolvem aquelas citadas anteriormente de normas e atuações do poder público em determinados territórios. Isto porque a instituição de processos burocráticos pode restringir as possibilidades de atuação artística em determinadas áreas.

**3. Valores, trajetórias e interesses pessoais:** Em relação aos interesses pessoais dos artistas na escolha dos locais de apresentação, entendemos que suas avaliações partem de valores e trajetórias no sentido de que, nas três entrevistas, encontramos narrativas que indicam o desejo de apresentar seus números e espetáculos em locais que apresentam carências de projetos de fomento à arte e cultura, bem como outras demandas socioeconômicas.

Flavi Lima se refere aos locais dos espetáculos que realizou com o coletivo Circo Periférico, como quebradas, e destaca sua situacionalidade de pessoa pobre periférica ao narrar suas trajetórias artísticas. Essa situacionalidade interfere diretamente na escolha de locais para apresentação, pois ele acredita no potencial da arte como ferramenta de transformação social e a escolha de locais de atuação é atravessada pela formação de sua identidade.

Ainda sobre a transformação social, porém com implicações territoriais mais explícitas, Juliana Bordalo destaca o projeto Circo no Jardim como uma iniciativa de desconcentração das atividades culturais e artísticas que ocorrem com maior frequência nas áreas centrais ou próximas à praia. O projeto surgiu da busca por pontos alternativos da cidade de Santos para promover a arte e cultura. A artista relata que as apresentações despertaram outro olhar, no sentido subjetivo da percepção do lugar, para a região do Jardim Botânico de Santos, localizada na Zona Noroeste do município.

Yvie Tinoco também se apresentou no Jardim Botânico, oportunidade em que estivemos presentes, porém destacamos o interesse da artista em desenvolver suas atividades em áreas que possuem valor simbólico para ela, como a Lagoa da

Saudade, que fica próxima ao local onde nasceu e cresceu. Ainda nesse campo das subjetividades, a artista menciona em entrevista uma prática espiritual para determinar seus locais de apresentação, em que busca respeitar os que já habitam aquele local e pedir licença.

A partir desses três principais fatores que envolvem a escolha de locais para a execução de projetos artísticos, desenvolvemos uma discussão acerca do território e da territorialização do circo de rua nos municípios estudados. Compreendendo que o conceito de território adotado envolve aspectos políticos (relações de poder entre atores que tem consequências normativas do território), econômicos (desigualdades socioeconômicas e oportunidades de trabalho/ acesso no mercado artístico) e, principalmente, culturais e simbólicos (apropriação artística do espaço, identidade territorial e ressignificação), consideramos, portanto, que o “[...] território é o produto de uma relação desigual de forças, envolvendo o domínio ou controle político-econômico do espaço e sua apropriação simbólica, ora conjugados e mutualmente reforçados, ora desconectados e contraditoriamente articulados. Esta relação varia muito, por exemplo, conforme as classes sociais, os grupos culturais e as escalas geográficas que estamos analisando [...] (Haesbaert, 2006, p. 121)”.

Analisando os fatores que atraem ou repelem os artistas de determinados locais, sob a ótica da conceituação acima, podemos compreender que o poder público local, por meio de sua normatização e fiscalização, atua num sentido desterritorializador do circo de rua, uma vez que enfraquece suas possibilidades de atuação em determinados locais. No entanto, a arte circense possui um histórico itinerante e nômade e suas estruturas complexas contemporâneas ainda contam com redes de comunicação que sustentam uma multiterritorialidade não contígua, porém conectada.

Isso faz com que, mesmo com dificuldades de apropriação territorial em alguns pontos, por conta de dinâmicas de poder que interferem na territorialização de suas práticas, o grupo também se coloca num movimento simultâneo de territorialização, associado às redes mais amplas, que sustentam e fortalecem múltiplos territórios locais. Exemplos disso são os relatos de compartilhamentos de notícias, organizações de atos e ações solidárias em prol

de artistas que foram prejudicados pela repressão policial e tiveram seus instrumentos de trabalho apreendidos ou foram multados por apresentarem sem autorização prévia.

Percebemos que “o controle (a proteção) é produzido através do movimento articulado (a rede)” (Haesbaert, 2021, p. 297), que conta com grupos de Facebook, WhatsApp, páginas do Instagram que articulam múltiplos territórios sustentando o movimento como um todo, a partir da união de pessoas e instituições que se identificam com os mesmos valores, símbolos e projetos. Essa rede-território não se estabelece apenas no meio virtual, mas também possui pontos que carregam carga simbólica condensada (Haesbaert, 2021), como observamos no Centro de Memória do Circo e no Encontro de Malabares e Circo da Praça Roosevelt, pontos nos quais o circo de rua se territorializa para realização de atividades e reúne artistas que residem ou transitam pela cidade de São Paulo.

Afirmamos isso pela própria experiência de reconhecimento, compreensão e partilha dos símbolos, signos, normas, objetivos e meios que ocorreu em campo durante a pesquisa, pois ao realizar esse movimento de integração ao grupo, desenvolvemos também uma apropriação territorial, nos relacionando com a praça, por exemplo, a partir do treino e do compartilhamento de técnicas de malabares e circo.

Outro ponto interessante que abordamos no trabalho em relação à territorialidade e a territorialização do circo de rua é a compreensão de que as leis, decretos e repressões atuam no sentido de promover a desterritorialização reterritorializadora. Isto porque ao evitar certas regiões, o circo não desaparece, mas se reterritorializa, encontrando outros meios de manifestar-se. A partir de trocas entre artistas, o grupo se fortalece e cria formas de atuação e manutenção de suas técnicas e modos de ser e estar no mundo, promovendo atividades de apoio mútuo como reuniões, atos, compartilhamento de informações, apresentações e treinos coletivos.

Essa rede de comunicação circense também fortalece as práticas de artistas ao realizar um trabalho de formação de público, que é destacado por Yvie Tinoco como uma maneira muito própria de organização desse circuito no Brasil.

A artista comenta que quando viaja para um município que não possui familiaridade, busca acionar essa rede para obter informações e orientações sobre os melhores pontos para frequentar e se apresentar. O acesso a essa rede, que pudemos experienciar ao longo da pesquisa, permite que o artista de circo se territorialize, independente de frequentar ou não aquele local em que está, a partir do momento que se integra ao grupo e reconhece seus símbolos, compartilha de seus valores e, assim, se apropria da rede-território.

Esse instrumento, que surge a partir das necessidades e da solidariedade de artistas, pode ser utilizado para a criação e desenvolvimento de políticas públicas, que busquem incentivar e ampliar o acesso à arte e à cultura, fomentando as iniciativas de formação de público que já ocorrem de maneira independente, trabalhando para a sistematização de indicação de locais e manutenção das condições adequadas de trabalho nesses pontos, expandindo a comunicação e a divulgação do trabalho que já é realizado e criando novas estratégias para aproveitamento desse recurso.

### **Brincadeira que transforma: jogo circense e a criação de mundos possíveis**

Percebemos que é em meio a interação com outros sujeitos que o movimento do circo de rua se apropria e modifica os locais onde se apresentam e/ou ensinam/aprendem circo. Compreendemos também que o produto de sua territorialidade está relacionado a uma transformação de imaginários sociais, uma vez que as encenações provocam reflexões acerca de preconceitos, estereótipos, e diferentes formas de opressão.

Essas encenações não são fechadas no produto pensado pelo artista, produtor ou diretor da peça, mas construídas a partir do jogo. Para a palhaçaria, jogo ou brincadeira é um momento de troca entre artistas ou entre os artistas e o público. às vezes convidamos um amigo para “jogar malabares” ou acabamos chamando as bolinhas, claves, bambolês de “brinquedos”. Perguntar a alguém do circo de rua se levará seus “brinquedos” à determinada atividade, é saber se estará com seus malabares. Em cena, o jogo também tem a ver com o improviso e a interação com a plateia.

Nesse “jogo vivo da rua”, fenômeno descrito por Yvie Tinoco em entrevista, as consequências são sempre produções inéditas, resultado das interações entre artista e plateia. É nesse sentido que o artista do circo de rua tem um potencial para produzir imagens poéticas, mobilizando corpos e instrumentos para criar outra realidade possível, promover a imaginação e despertar a felicidade. Como disse Bachelard (1978, p. 350), “A imagem poética existe sob o signo de um ser novo. Esse ser novo é o homem feliz”.

Esse movimento de produção de imagens poéticas é ainda mais intenso na rua, pois local aberto faz com que o artista não tenha controle sobre o palco e cada apresentação tenha uma certa imprevisibilidade de resultado. Assim, esse tipo de manifestação artística é uma possibilidade de criação de uma obra que é comporta pelo artista, mas também pelo público e pelo espaço.

Aproveitar esse potencial para mudança de hábitos ou transformação da realidade é algo que ocorre tanto por parte do poder público local (como a contratação de artistas para campanhas de trânsito, iniciativa mencionada por Juliana Bordalo em entrevista), quanto pelos próprios artistas com os quais pesquisamos, que veem a arte como uma ferramenta de transformação da realidade.

Walter Benjamin, ao discorrer sobre o teatro épico, menciona que o palco que produz conhecimentos, ao invés de somente transmitir ou reproduzir, pode ser considerado como uma “instância moral” e, para isso, as obras dependem da falta de “autocontrole” (Benjamin, 2012). É nesse sentido que artistas circenses representam situações em cena que motivam a plateia a reconstruí-las ou repensá-las, questionando valores e contribuir na produção artística de suas obras, que nunca estão encerradas. No circo, sobretudo com a palhaçaria, encontramos ainda outra particularidade que anima a transformação da realidade, que é a brincadeira, pois “não há melhor ponto de partida para o pensamento do que o riso” (Benjamin, 2012, p. 144).

Compreendendo o espaço como esfera do encontro de trajetórias e produto de inter-relações (Massey, 2004), percebemos em diversos momentos da pesquisa situações em que artistas mobilizam seus corpos para representação e

transformação social, desenvolvendo uma espacialidade que age num sentido de questionar desigualdades de poder nas relações sociais.

Como a maior parte de colaboradores da pesquisa eram pessoas que se identificam como mulheres e/ou fazem parte da comunidade LGBTQIA+, notamos que esses temas foram os mais observados em encontros e apresentações. O olhar privilegiado para as cenas que questionavam estereótipos, preconceitos ou violências de gênero também se sobressaiu nas anotações e análises por fazerem parte da experiência de mundo de um dos autores desse texto, uma pesquisadora, mulher e bissexual. Destacamos um dos momentos observados em campo e a narrativa da artista para demonstrar o potencial de suas práticas para transformação socioespacial.

Durante uma brincadeira-exercício em um encontro do grupo Praiaces, cada participante precisaria contracenar com uma cadeira, imaginando que ela fosse outra coisa (objeto ou ser) e assim exercitar a atuação e a criatividade. Juliana Bordalo arrastou a cadeira pela sala com uma postura cansada e em determinado momento, fingindo contracenar com outra pessoa, disse “Sim. São trigêmeos.” A artista interpretava uma pessoa exausta e infeliz, que ironizava uma maternidade idealizada. Ao invés de provocar a tristeza, a sala riu. Apenas mulheres estavam ali. A atriz e palhaça provocou uma reflexão a partir da brincadeira com estereótipos e idealizações da “boa mulher” ou da “boa mãe”, ou seja, jogou com papéis de gênero.

Para Saffioti (1987), os papéis de gênero são atribuídos às mulheres e naturalizados, construindo uma identidade social da mulher. Ou seja, mesmo sendo socialmente construídos, passam a ser entendidos como parte da natureza feminina. A encenação desvela essa ideia a partir da ironização.

Ao entrevistar a artista, retomamos a anotação desse momento, feita no diário de campo e comentamos com Juliana Bordalo, que discorreu sobre sua trajetória, associando a maternidade a um momento de redução de trabalhos e, conseqüentemente, de frustração profissional. Pelo relato, percebemos o quanto a maternidade atravessa sua corporeidade, sua posição no mundo e, por isso, aparece como um dos principais temas em suas produções.



É importante ressaltar que a maternidade não é o problema e sim suas consequências materiais na vida das mulheres que são mães, ou seja, o afastamento de oportunidades concretas e, conseqüentemente, a dificuldade de transcendência (realização do ser humano e de seus projetos na condição feminina) que gera uma frustração ou opressão pelo sentimento de impossibilidade de realização (Beauvoir, 2019).

Ao nos atermos às possibilidades materiais de realização na condição feminina, percebemos que a atriz e palhaça rompe com a representação de um ideia de mulher e atua num sentido de “romper com os modelos hegemônicos de ver, pensar e ser que bloqueiam nossa capacidade de nos vermos em outra perspectiva, nos imaginarmos, nos descrevermos e nos inventarmos de modos que sejam libertadores” (Hooks, 2019, p. 32).

Outras cenas como essa, que provocam o espectador a questionar o imaginário social e imaginar outros mundos possíveis, foram observadas nas apresentações que assistimos ao longo do desenvolvimento da pesquisa e são descritas e interpretadas na dissertação de mestrado.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Apresentamos algumas características da territorialidade do circo de rua que observamos durante o desenvolvimento da pesquisa. Dentre os aspectos interpretados a partir das observações participantes e entrevistas, destacamos dois eixos principais em relação ao território do grupo com o qual pesquisamos: o primeiro está focado na distribuição e mobilidade de suas atividades; o segundo privilegia suas criações artísticas e representações sociais.

Ambos estão relacionados à geograficidade do circo de rua. A primeira é mais usual e pode ser facilmente associada à nossa ciência e, portanto, mais fácil de ser compreendida e aceita pela academia. Já no caso da segunda, encontramos desafios para estabelecer correlações entre Arte e Geografia, analisando corpo, espaço e cena.

Acreditamos que um caminho possível é o estudo e o aprofundamento, a partir do desenvolvimento de conceitos cada vez mais complexos sobre o território e a territorialidade, que tenham a visão desde um corpo. Corpo que atua

e se apropria de um espaço, transforma e é transformado por ele e pelas relações que nele estabelece com outros corpos.

Como resultados, apresentamos que o circo de rua se organiza de maneira complexa, a partir de redes de solidariedade que integram diferentes territórios e traçam estratégias para a reprodução do grupo de maneira articulada, seja numa realidade local, regional ou até mesmo global. O circo de rua com o qual tivemos contato realiza apresentações que pautam temas como a desigualdade de poder em nossa sociedade e, por meio da representação, estimula a criação de realidades possíveis.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. **Os pensadores**. A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BARTHOLL, T. **Por uma Geografia em movimento**: a ciência como ferramenta de luta. Rio de Janeiro: Consequência, 2018.
- BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- BENJAMIN, W. **Rua de mão única**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- DEBORD, G. Teoria da Deriva. **Revista Internacional Situacionista: Protopia**, n. 2, 1958.
- DIOGENES, G; BARREIRA, I. Conteúdos em busca de forma: a poética na escrita sociológica. **Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura**, Porto, v. 4, n. 1, p. 12-29, 2021.
- FERREIRA, V. S. Artes e manhas da entrevista compreensiva. **Saúde Soc.**, São Paulo, v. 23, n. 3, p. 979-992, 2014. DOI: [doi.org/10.1590/S0104-12902014000300020](https://doi.org/10.1590/S0104-12902014000300020)
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização**: do “fim dos territórios” à Multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2021.
- HAESBAERT, R. **Territórios alternativos**. São Paulo: Contexto, 2006.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

- HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 5, p. 7-41, 1995.
- HOOKS, B. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019. P. 32-80.
- MASSEY, D. Filosofia e política da espacialidade: algumas considerações. **GEOgraphia**, v. 6, n. 12, p. 1-17, 2004.
- MELUCCI, A. Um objetivo para os movimentos sociais?. **Lua Nova**, n. 17, p. 49-66, 1989.
- RAFFESTIN, C. Immagini e identità territoriali. In: DEMATTEIS, G.; FERLAINO, F. **II mondo e i luoghi: geografie delle identità e del cambiamento**. Torino: Ires, 2003, p. 3-11.
- RAFFESTIN, C. **Por uma Geografia do poder**. Tradução de Maria Cecília França. São Paulo: Editora Ática. 1993.
- RIBEIRO, A. C. T. R. Leituras de Movimentos: conjuntura, ação e poder. **Revista Temporalis**, Ano 2, n. 4, p. 9-19, 2001.
- SAFFIOTI, H. I. B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987. 8 p.
- SAQUET, M. A. **Abordagens e concepções de território**. Rio de Janeiro: Consequência editora, 2020.
- SILVA, E; ABREU, L. A. de. **Respeitável público...** O circo em cena. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- TURRA NETO, N. **Enterrado vivo!** Identidade punk e território em Londrina-PR. São Paulo: EDUNESP, 2004.
- TURRA NETO, N. Metodologias de pesquisa para o estudo geográfico da sociabilidade juvenil. **RA'E GA: O espaço geográfico em análise**, v. 23, p. 340-375, 2011.
- TURRA NETO, N. **Múltiplas trajetórias juvenis: territórios e rede de sociabilidade**. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.
- WINKIN, Y. **Descer ao campo. A nova comunicação: da teoria ao trabalho de campo**. Campinas: Papirus, 1998. p. 129-145.
- ZUSMAN, P. La descripción en geografía: un método, una trama. **Boletín de Estudios Geográficos**, Mendoza, n. 102, p. 135-149, 2014.

***Como citar este artigo:***

---

GRIGOLON, Laís; BERNARDES, Antonio. A territorialidade do circo de rua na Baixada santista. **GEOGRAFIA**, Rio Claro-SP, v. 50, n. 1, p. 70-95, 2025. DOI:

Recebido em 09 de agosto de 2024

Aceito em 30 de janeiro de 2025