

Encontros e desvios nos semáforos: investigando artistas em Florianópolis/SC*

Beatriz Staimbach Albino¹

Vanessa Fernandes Davies²

Alexandre Fernandez Vaz³

Universidade Federal de Santa Catarina

A ideia de investigar artistas que atuam em semáforos de Florianópolis/SC teve sua origem em um estranhamento que nos fez vê-los na forma de uma alteridade radical. A pesquisa etnográfica permitiu descobrir relações simbólicas de pertencimento e de desvio entre os artistas, destacando-se a figura de um “outro”, próximo, mas perigoso, que partilha simbolicamente os semáforos: o *micróbio*, estrangeiro que faria confundir o artista com a marginalidade. No semáforo ocorre também, no entanto, a reafirmação, por meio das performances dos artistas, do que deles é esperado: a comichidade, o virtuosismo, a aparência adequada.

The impulse of researching street artists acting in traffic lights in Florianópolis/SC was found through our queer feelings that constructed them as radical otherness. The ethnography discovered belonging symbolic relations as well as that of queering. It brought into light the invention of a closed but dangerous other, who is a kind of outsider, so called *microorganism*, who shares the traffic light with the artist. At the traffic lights take place however what is expected from the artists in their performances: to be comic, virtuosic, clean and well dressed.

Palavras-chave: Alteridade – Arte de rua – Desvio – Semáforos – Florianópolis/SC

Keywords: Otherness – Street art – Queerness – Traffic light – Florianópolis/SC

Introdução

A bordado de diferentes maneiras ao longo da história da disciplina, o tema da alteridade é recorrente em Antropologia. Tomada como seu objeto de estudo privilegiado até os anos 1960, a relação com o “outro” permaneceu na etnografia como princípio teórico-metodológico a ser adotado pelo pesquisador,

* Meeting and detouring in the traffic light: researching artists in Florianópolis/SC

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, UFSC, Campus Universitário, Florianópolis, SC, 88040-900.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Saúde Coletiva, UFSC, Florianópolis, SC, 88040-900.

³ Endereço para correspondências: Alexandre Fernandez Vaz. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Campus Universitário, Florianópolis, SC, 88040-900 (Telefone: 048 3721 9243).

que a partir de então deveria deixar-se afetar pelo sentimento de estranhamento por aqueles que estivessem mais próximos⁴.

Atentando aos desafios presentes no jogo entre familiaridade e estranhamento no contexto urbano, este artigo apresenta um relato das tessituras dessa relação (familiar-estranho) entre nós e os interlocutores na investigação: artistas que trabalham em semáforos na capital de Santa Catarina, a cidade de Florianópolis. Na presente pesquisa⁵, a familiaridade pela visão cotidiana dos artistas nos semáforos de trânsito nos provocou a sensação de estarmos perante a uma alteridade quase radical – algo que é diverso do que correntemente acontece nas investigações no cenário urbano⁶.

Entendemos que o estranhamento imediato foi decorrente do imaginário em torno dessas pessoas ser pouco (ou nada) conforme ao cidadão: a vida nômade de alguns, a frequência algo comum do uso de cabelos com *dreads* (marca corporal que remete ao movimento *hippie*), a suposição de que não possuíam trabalhos formais e o fato de a grande maioria apresentar-se manuseando malabares – o que reporta ao universo circense –, fomentaram o referido estranhamento.

Organizamos este artigo em torno da experiência de desconstrução, por nós, de uma imaginada alteridade radical em relação aos artistas. Tal desconstrução se deu – como se verá ao longo do texto –, a partir da revelação, por parte dos interlocutores, de um “outro” *desviante*. Descrevemos, portanto, como nossa noção de familiaridade-estranhamento com os artistas adquiriu um desdobramento singular por meio do modo como esta mesma noção se exprime entre os próprios artistas.

Nossa principal referência para as análises foram os escritos de Gilberto Velho (1999) sobre os elementos de continuidade e estabilidade que sustentam as redes de relações sociais, e das respectivas representações sobre o que é descontínuo, desviante, estabelecido simbólico de uma fronteira.

Nas próximas páginas apresentamos o contexto em que se deu a pesquisa, além de uma breve caracterização do grupo e das estratégias metodológicas utilizadas. Em seguida ocupamo-nos das relações entre o grupo, ou mais especificamente da ausência destas. No capítulo subsequente,

⁴ Esse é um dos aspectos fundadores da Antropologia Urbana, e característica de pesquisas desenvolvidas no Brasil – país pioneiro nesse tipo de investigação (PEIRANO, 2006). Uma das referências centrais na Antropologia Urbana é a obra de Gilberto Velho, em especial aquele intitulado *Observando o familiar* (VELHO, 1999).

⁵ O impulso à realização da pesquisa devemos à disciplina Antropologia Cultural e Métodos Antropológicos, do curso de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina ministrada por Miriam Pillar Grossi e Carmen Sílvia Rial.

⁶ Neste caso, o exercício de estranhamento que Velho (1999) destaca como fundamental para pesquisa com grupos que habitam o cenário urbano, se deu de maneira imediata, não nos exigindo um exercício nesta direção. Em nossa investigação a própria familiaridade (no sentido da visão cotidiana) forjou o estranhamento.

Encontros e desvios nos semáforos: investigando artistas em Florianópolis/SC

B.S. Albino, V.F. Davies & A.F. Vaz

destacamos as fronteiras simbólicas estabelecidas entre os interlocutores e um “outro” (os *micróbios*), para então, no último capítulo, apresentarmos como o artista organiza sua *performance* a partir do *campo de possibilidades* que para si reconhece. Por fim, retomamos as principais questões discutidas ao longo do texto.

“A gente se trompa”: sobre o contexto da pesquisa e as estratégias metodológicas

O contexto em que se inseriu a investigação, realizada em abril e maio de 2011, apresentou-se permeado de tensões, sendo a proibição dos artistas trabalharem nos semáforos da cidade de Florianópolis⁷ a primeira com a qual nos deparamos. Esta se fez evocar em muitos momentos da pesquisa, sobretudo no clima de receio e revolta existente entre os artistas, o qual refletiu na resistência de alguns em conceder entrevista.

Seguindo os ensinamentos de Foote-White (1980), procuramos um intermediário que sugeriu os primeiros que poderíamos ter como interlocutores e que ajudou na mediação de conversas nos encontros dos artistas, realizados às terças-feiras à noite na Praça Bento Silvério, na Lagoa da Conceição⁸. Neste local encontramos⁹ vários artistas reunidos para troca de conhecimentos – sobretudo de técnicas de malabares¹⁰; a maioria era composta por moradores da Ilha, havendo outros que estavam apenas “de passagem” pela capital.

Apesar do receio dos artistas perante nossa abordagem no semáforo e da relativa facilidade em realizar a pesquisa com os artistas que se reuniam semanalmente na Praça da Lagoa, decidimos não restringir os interlocutores da investigação a esse grupo. Tal quadro exigiu-nos a revisão da metodologia prevista: ao invés da gravação das entrevistas, optamos pelo uso de conversas informais, sendo o registro em aparelho gravador de som reservado apenas para os artistas que se mostrassem dispostos. A escolha pela informalidade mostrou-se adequada para a investigação, pois o receio quanto à fiscalização era algo comum, e também porque alguns encontros eram muitas vezes rápidos, quando não aconteciam entrecortados pelo ritmo de abertura e fechamento do sinal de um semáforo.

⁷ Há uma portaria expedida em 30 de junho de 2009, pela Secretaria Municipal de Meio Ambiente e Desenvolvimento Urbano (SMDU) da Prefeitura Municipal de Florianópolis, que proíbe o trabalho nos semáforos da cidade.

⁸ O intermediário ainda sugeriu a possibilidade de oferecer algum tipo de troca com eles, como um lanche, ou até alguma roupa; sugeriu o estabelecimento de conversas que fossem informais; concedeu um contato telefônico; e por fim foi um dos entrevistados.

⁹ Durante a pesquisa houve duas saídas de campo ao encontro na Praça da Lagoa da Conceição.

¹⁰ A técnica mais praticada no local é o malabarismo, seguido do equilíbrio com monociclo e da corda bamba. O encontro é reconhecido pelos que lá estavam e por outros entrevistados ao longo da pesquisa, como local de treinamento de malabares e de troca de experiências/conhecimentos.

Se essas dificuldades foram gradativamente transpostas, outras permaneceram, como a incompatibilidade entre nossos horários de trabalho e os momentos em que os artistas eram encontrados nos semáforos. Predominaram os encontros fortuitos. Em um deles a expressão de um artista se mostrou muito adequada enquanto síntese da situação: “a gente se trompa” (Artista T; Diário de campo, 26/04/11). O que quer dizer: nosso encontro dependeria do acaso.

Foi nesse clima de imprevisibilidade que se realizou a investigação, na qual foram registradas, em diário de campo, duas entrevistas formais e outras cinco conversas informais. Os artistas tinham entre vinte e dois e trinta e quatro anos, e dois deles estavam “de passagem”, enquanto os outros cinco eram moradores de Florianópolis, nela vivendo havia entre três e dezesseis anos. Apenas um deles era brasileiro¹¹.

Nas páginas a seguir a marginalização da prática do artista que trabalha nos semáforos (a qual encontra na proibição uma de suas expressões mais radicais¹²) permanece presente enquanto condição a que eles, direta ou indiretamente, se opõem. Visando expor da forma mais adequada possível a complexidade do objeto, a oposição à marginalização configurou-se como o núcleo em torno do qual gravitam as categorias de análise apresentadas a seguir.

À procura das redes de relações

Como já exposto, a escolha em pesquisar artistas que trabalham nos semáforos de Florianópolis foi atravessada pelo aparente contraste entre o modo de vida urbano e o dos artistas. Unido ao fato do semáforo ser um local de trabalho comum, tal contraste contribuiu para configuração daquilo que Magnani (2003) chamou de “tentação da aldeia”, ou seja, a “tentativa de reproduzir, no contexto bastante diversificado e heterogêneo das metrópoles, aquele lugar ideal onde supostamente se poderia aplicar, com mais acerto, o método etnográfico” (MAGNANI, 2003; p. 83).

Contrariando nossas expectativas, uma das únicas características que no decorrer da investigação percebemos como compartilhadas por eles – além do trabalho no semáforo – foi a autodesignação como *artistas*. Ser artista é apresentado, pela maioria, como: estabelecer uma interação com o público; ter interesse em estar continuamente aprendendo algo novo; e não buscar somente compensação financeira, mas satisfação com o que faz. Mesmo neste ponto,

¹¹ Ainda que não se tenha procurado uma relação direta entre um e outro fato, a condição de estrangeiro pode ser um implicante no sentimento de insegurança causado perante o clima de proibição da prática nos semáforos da cidade.

¹² Vários artistas relataram que são ofendidos durante suas apresentações ou/e quando passam entre os carros para recolher as contribuições.

Encontros e desvios nos semáforos: investigando artistas em Florianópolis/SC

B.S. Albino, V.F. Davies & A.F. Vaz

contudo, não houve consenso. Um dos interlocutores afirmou que artistas são aqueles que frequentam os encontros na Lagoa, e não viverem “de sinal”, enquanto ele sustenta sua família com o trabalho no semáforo, e por isso é um artista *de rua* (Artista R; Diário de campo, 16/05/11).

De fato, alguns dos artistas residentes em Florianópolis e que frequentam os encontros na Lagoa da Conceição possuem negócios próprios de animação de festas infantis e/ou atuam na promoção de eventos¹³; o que aponta para a diversidade existente no interior do nosso campo de pesquisa. Outra diferenciação ainda em relação àqueles que frequentam os encontros na Lagoa foi mencionada por um artista que já participou dos encontros, a saber, de que há uma preocupação exacerbada com a técnica de malabares (Artista S; Diário de campo, 20/05/2011). Um terceiro artista queixou-se que muitas vezes é solicitado a participar apenas de eventos que são “voluntários” e não remunerados¹⁴.

Além dessa relação “dentro-fora” dos encontros da Lagoa, observou-se ainda a existência daqueles que são “de fora”, não somente quanto à Lagoa, ou à Ilha, mas ao *ethos* compartilhado pelos artistas com os quais conversamos. Trata-se dos *micróbios*, pessoas identificadas, entre outras características “como viajantes e que não têm ambição em trabalhar várias horas por dia, buscando apenas o suficiente para viver” (Artista S; Diário de campo, 20/05/11). Seriam pessoas que vêm “de fora”, principalmente no período do verão e que, além de se apresentarem de uma maneira não reconhecida como adequada pelos locais, intensificam as disputas pelos semáforos.

Se o uso do semáforo já provoca atritos durante o ano entre os artistas e os pedintes e limpadores de vidro – tal como nos descreveu um dos interlocutores –, no verão as tensões alcançam proporções dramáticas, a ponto de quase evoluírem para agressões físicas. Diante da disputa pelos semáforos, algumas das estratégias adotadas nesse período pelos que são “de dentro” (da Ilha, e não apenas da Lagoa), é sair cedo para trabalhar, pois entre os *micróbios* (ou “oportunistas”), segundo eles, raros são os que têm tal hábito. Estes se deparam então com o espaço ocupado, o que, contudo, nem sempre previne o conflito, já que muitos dos “oportunistas” exercem pressão para “dividir o semáforo” (Artista J; Diário de campo, 29/05/11). Nessas situações, haveria reações distintas entre os nossos interlocutores: alguns resistem no local, outros simplesmente o abandonam, já que não gostam de trabalhar sob pressão. Nenhum dos artistas, contudo, afirmou trabalhar dividindo o semáforo com os *micróbios*.

¹³ Nos meses seguintes à pesquisa foi organizado por esse grupo o “Cabaré Circo Floripa”, bem como passou a ser realizado mensalmente o “Projeto Palco Aberto Circo Floripa”. No blog <http://circofloripa.blogspot.com.br/p/palco-aberto.html> encontram-se informações sobre os eventos.

¹⁴ Apesar das divergências em torno da prática de habilidade técnica e da realização de trabalhos para um público diferenciado, nas observações feitas e em conversas com os organizadores dos encontros da Lagoa, a impressão foi de que o espaço era de compartilhamento de experiências – o que não significa que as tensões não existissem/existam.

Para saber quem está “queimando o filme dos artistas”, objetivando não incorrer no erro de dividir o semáforo com essas pessoas, ocorre uma espécie de fiscalização dos recém-chegados por meio da observação dos seus hábitos no momento em que estes estão no semáforo. Ao negar a associação da sua imagem com a dos *micróbios*, os artistas configuram o semáforo como local de individuação a partir do estabelecimento de diferenças com relação aos “outros”.

Contrariando as expectativas iniciais, não foram observadas redes de relações a partir do pertencimento reconhecido por eles à condição de artista, sendo, ao contrário, percebidas “redes de não relações”¹⁵ ou de diferenciação, sobretudo quanto aos *micróbios*. Há que se destacar a importância de apreender os elementos que engendram uma descontinuidade, um *desvio* aos olhos dos *nativos*, e que permitem ver, pelo que se nega, áreas ou domínios que são específicos (VELHO, 1999).

O perigo dos *micróbios*

Ao longo da investigação, o universo simbólico compartilhado pelos artistas fez-se ver por meio do que é descontínuo: os *micróbios*. Estes são citados como “outros”, não somente distintos, mas como portadores de hábitos desprezíveis, como se pode ler na crítica abaixo sobre as suas condutas destes no semáforo:

Se comenta entre as pessoas, porque tem outros amigos que levam isso de uma forma legal, o malabarismo, trabalham bem e tudo e falam: “olha, toma cuidado que esse cara tá tomando cachaça, tá fazendo qualquer coisa aí.” Aí teve um dia que eu tava trabalhando e ele chegou, ficou sentado, jogado ali na grama. Essa é outra coisa né? Os caras ficam ali jogados, isso queima muito o filme (Artista J; Diário de campo, 29/05/11).

Aparecem duas referências a condutas depreciadas pelos artistas: o consumo de bebidas alcoólicas e uma postura de descaso, de se apresentar “jogado”. Outro artista criticou ainda o uso de drogas por parte dos *micróbios*. A crítica não é, contudo, ao consumo do álcool ou de outras drogas, mas a sua realização no local de trabalho, pois isso “queima o filme”, incitando a associação das pessoas que trabalham nos semáforos com comportamentos marginais.

¹⁵ Exceção feita aos artistas que participavam dos encontros na Praça da Lagoa. Como a pesquisa tem maior escopo, tais relações não foram detidamente analisadas.

Outra prática dos *micróbios* depreciada pelos artistas é o xingamento dos motoristas de “burgueses” quando não recebem dinheiro ou são ofendidos (como é mais ou menos comum de acontecer quando se está trabalhando no semáforo). Segundo um de nossos interlocutores, reagir a tais ofensivas não seria “atitude de artista” (Artista S; Diário de campo, 20/05/11).

Além da oposição a tais condutas, nossos interlocutores afirmam que os *micróbios* trabalham nos semáforos não mais que por necessidade e não se dedicam ao que fazem, “apenas viajam e sobrevivem” (Artista J; Diário de campo, 29/05/11), sem o gosto pela prática, resultando em falta de interesse no próprio aperfeiçoamento – algo para o qual seria necessária uma rotina de treinamento e preparação. Observa-se aí uma moralização do elemento do gosto e sua configuração como legitimador da prática no semáforo. Tal moralização é ainda atravessada pela distinção entre escolha e necessidade, sendo a primeira não reconhecida como própria dos *micróbios*.

Dentre as fronteiras de distinção elencadas pelos artistas, uma das principais é notável na própria nomeação desses “outros”: a higiene. Os *micróbios* “andam bem desleixados” (Artista J; Diário de campo, 29/05/11), sem cuidados em apresentar-se com uma vestimenta limpa e/ou a barba feita. Sobre este tema, vale fazer referência ao trabalho de Mary Douglas (1991), em que a percepção de impureza é apresentada como intrínseca às noções de cada cultura sobre higiene, sendo que “o impuro, o poluente, é aquilo que não pode ser incluído se se quiser manter esta ou aquela ordem” (DOUGLAS, 1991; p. 33). Os *micróbios* são, portanto, não apenas a quem nossos interlocutores se opõem, mas “outros” radicais: são impuros – alheios ao grupo em questão, mas igualmente ao princípio da higiene, que é caro a cada cultura e também à própria noção de urbanidade¹⁶.

Como explica Velho (1999; p. 25), “Quando [algo] vai de encontro às fronteiras simbólicas de determinado universo cultural – ou as ultrapassa –, ter-se-á então, provavelmente, uma situação de *desvio* com acusações e, em certos casos, estigmatização”. Considerando o impuro como *desvio* paradigmático no interior da cultura, não é irrelevante o fato de que o estigma de impuro (*micróbio*) foi a esses “outros” concedido. Uma oposição tão radical indica ter como base o fato de que a referida produção do outro estigmatizado serve como uma espécie de proteção ao estigma que paira também sobre nossos interlocutores. Muito do que foi arregimentado para a caracterização dos *micróbios* por parte dos artistas, foi também observado nesses últimos:

¹⁶ Horkheimer e Adorno (1985) mostram que a produção social do “outro” é conjuntural e muito mais tem a ver com seus produtores do que com os alvos e vítimas desse movimento. O “outro” seria, portanto, intercambiável nos marcos do contexto, mas também da mobilização de argumentos pouco racionais para sua produção. Em perspectivas distintas, Norbert Elias e John L. Scotson (1994), assim como Velho (2003) e seus colaboradores, identificam e descrevem situações semelhantes.

viajar praticando a arte nos semáforos dos locais em que passam, uso de drogas ilícitas, trabalho com artesanato na história de dois deles¹⁷. Por isso, talvez, a importância de não dividir o espaço do semáforo com os *micróbios* e de fiscalizar suas ações, evitando assim a “confusão” com o que já se mostra semelhante.

A diferenciação quanto aos hábitos de higiene dos *micróbios*, mas também quanto às condutas e motivações da prática, apresentaram-se como meios privilegiados de afirmação de si por via da negação do outro, ou *diante* do outro. É nas situações de *contato interétnico* que os elementos de identidade se tornam mais evidentes, sendo fundamental, nessas situações, o processo de diferenciação que institui e mantém as fronteiras (BARTH, 1999).

O artista e o campo de possibilidades reconhecido

Ao longo da investigação, foi notável que os interlocutores estabelecem seu *campo de possibilidades*¹⁸ tendo em conta as condutas que negam (dos *micróbios*), mas também o anseio por uma recepção positiva do público – os motoristas¹⁹. Isso foi evidente em suas falas, mas igualmente em suas performances²⁰.

Além de não compartilharem o semáforo com os “de fora”, os artistas almejavam transmitir uma imagem higiênica, limpa, “com barba feita, cabelos curtos e uma roupinha legal” (Artista J; Diário de campo, 29/05/11). Estavam atentos igualmente, quando usavam, à adequação do figurino e da maquiagem, bem como à interação com o público, forjada de diversas maneiras: na saudação, sendo educado, olhando nos olhos das pessoas, tentando estabelecer algum tipo de comunicação.

Quanto à performance, tal como presenciamos, esta oscilou entre a comichade e o virtuosismo, elementos que, da forma que é possível para os artistas, eventualmente apareceram juntos. Um dos interlocutores, que tem o comichado como principal recurso performativo, sabe que esse é um meio importante de aceitação,

¹⁷ Destaque-se que, segundo um dos interlocutores que em determinado momento trabalhou como artesão, não havia sentimento de pertencimento a este grupo. Ele era, em suas palavras, um *playboy*: vestia-se com roupas de marca, sempre limpo, com barba feita. Ele, portanto, jamais foi um *micróbio*, apesar de ter convivido muito com eles.

¹⁸ A construção de uma coerência sobre as ações dos artistas visando uma organização de si e de sua prática, tanto no presente, quanto no futuro, é uma via para compreender o que Velho (1999) chamou de *projeto*, ou seja, o modo como o sujeito reflete sobre sua conduta e sobre o lugar dela dentro do contexto social mais amplo. Isso se reflete no *campo de possibilidades* reconhecidos, no interior do qual, por sua vez, se organiza a conduta.

¹⁹ É difícil delimitar o que se refere exatamente a um ou a outro. Em última medida, entende-se aqui que a negação dos *micróbios* reflete o anseio pela aceitação social.

²⁰ Por *performance* entendemos a forma como os artistas manuseiam objetos, executam gestos, e os sentidos que atribuem a estes.

Encontros e desvios nos semáforos: investigando artistas em Florianópolis/SC

B.S. Albino, V.F. Davies & A.F. Vaz

o que era reconhecido por ele – e também por nós ao observá-lo passando entre os carros e durante sua apresentação – no sorriso das pessoas e no retorno financeiro.

Outro artista, que já trabalhou em diversas cidades do Brasil e de outros países da América do Sul, identifica que “no sul” é mais valorizado o elemento do riso e, por isso, apesar de não fazer uma performance como recursos próprios da palhaçaria, usa o nariz vermelho. Além disso, trabalha, sobretudo, durante o fim de semana, quando as pessoas “não estão tão estressadas” (Artista P; Diário de campo, 3/6/11) e, portanto, a recepção é melhor.

Aqueles que baseiam sua performance no virtuosismo também tentam estabelecer algum tipo de interação com os motoristas, geralmente olhando para as pessoas no interior dos carros, quando passam por entre eles. Um interlocutor falou que obtém um alto grau de aceitação quanto manuseia o malabar de contato²¹ na cabeça, pois segundo ele, isso remete ao imaginário do futebol.

A existência de algum conhecimento anterior ou de uma referência que sirva de baliza, como acontece no caso acima citado, sobre o que é apresentado pelo artista, mostra-se como uma via para obter uma recepção positiva por parte dos motoristas perante o seu trabalho. Em alguns casos tal fato determina o que é feito, como nos relatou o artista que se apresenta com o *cigarbox*²². Por ser um malabar pouco conhecido e as pessoas pouco saberem sobre o seu funcionamento (pensam que as caixas portam imãs e por isso não caem, por exemplo), ele evita a realização de alguns truques porque supõe que as pessoas não entenderão o que acontece.

Visando ainda a receptividade do público, muitos artistas apresentam sempre que possível algo novo, para que os motoristas “percebam que [o artista] está se dedicando a trazer novidades” (Artista P; Diário de campo, 03/06/11). Um deles afirmou que tenta toda semana renovar alguns dos truques de malabares. Outros relataram um processo mais lento de aprimoramento, que envolveria, ao longo de vários anos, a experimentação de vestimentas, gestos e maquiagem. Em ambas as situações notam-se uma preocupação por parte dos artistas em evidenciar que o número apresentado no semáforo é resultado de seu empenho.

De modo geral, os artistas destacaram que têm uma rotina de trabalho e de treinamento bem estabelecida – ainda que o período dedicado a ela seja variável dentre eles, havendo os que trabalham apenas nos finais de semana, enquanto outros dedicam de três a quatro horas diárias à prática no semáforo.

²¹ Trata-se de uma técnica em que o praticante mantém uma ou mais bolas em contato com o corpo. O malabarismo está em mover o corpo e/ou a bola sem perder um o contato com o outro.

²² Técnica em que três pequenas caixas (em seus primórdios eram caixas de cigarro) são manipuladas pelo artista sem que nenhuma delas caia no chão.

Um deles afirmou dedicar-se, entre trabalho e treino, mais de seis horas por dia. Fundamental, pareceu-nos, é o afastamento de si de um imaginário que os vincula à marginalidade.

Por fim, no *campo de possibilidades* de muitos artistas encontra-se a aspiração em alcançar algum tipo de estabilidade, seja financeira, seja a de um campo formal para atuar, como seria o caso de projetos culturais em escolas e a constituição de uma microempresa.

Algumas considerações

A partir do estranhamento diante dos artistas que trabalham nos semáforos de Florianópolis, lançamo-nos a campo para aproximarmos de suas práticas que aparentemente tinham algo de avesso aos ditames da vida cidadina. Seguindo a sugestão de Velho (1999) sobre a interpretação da relação entre indivíduo e sociedade a partir das relações simbólicas de pertencimento e de *desvios*, vimos emergir a questão do *estranhamento* no interior do discurso dos próprios interlocutores da investigação. Na análise do material coletado, a relação dos artistas com seus “outros”, os *micróbios*, provocou um deslocamento do nosso estranhamento inicial quanto àqueles.

Os *micróbios*, pessoas que “vem de fora” da Ilha, e que apresentam condutas morais e de higiene que são desprezadas pelos artistas, deixaram ver que estes não almejavam se identificar com a noção de *desviantes*. Ao contrário, a depreciação dos *micróbios* reiterou princípios que são fortemente vinculados à noção de urbanidade, bem como evidenciou o anseio dos artistas em não serem associados a condutas marginais. A negação, contudo, de qualquer proximidade com os *micróbios* aponta para a urgência em se estabelecer fronteiras – quiçá pelo reconhecimento da fragilidade das distinções entre eles. Os artistas em muitos momentos distinguiram-se pela valorização do treinamento e pela expressão da revolta frente a proibição de suas práticas.

Os semáforos da cidade apresentaram-se assim, após a investigação, como um “palco” em que em relações de pertencimento e desvio se estabelecem: ele é ao mesmo tempo local que permite a “confusão” entre *micróbios* e artistas, mas também propicia a reiteração, por meio das performances dos interlocutores, de algo que é deles esperado (a comicidade, a virtuosidade, a aparência adequada). No *campo de possibilidades* estabelecidos pelos artistas, estes se mostram, por fim, mais familiares do que estranhos às pesquisadoras.

Referências bibliográficas

BARTH, F. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: P. POUTIGNAT & J. STREIFF-FENART. *Teorias da etnicidade*. Pp. 187-200. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

ELIAS, N. & SCOTSON, J.L. *The established and the outsiders*. Londres e Nova Delhi: Thousand Oaks e Sage Publications, 1994.

FOOTE-WHYTE, W. Treinando a observação participante. In: *Desvendando máscaras sociais*. Pp. 77-86. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

HORKHEIMER, M. & ADORNO, T.W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MAGNANI, J.G.C. A antropologia urbana e os desafios da metrópole. *Tempo Social*, 15(1): 81-95, 2003.

DOUGLAS, M. *Pureza e perigo: ensaio sobre a noção de poluição e tabu*. Lisboa: Edições 70, 1991.

PEIRANO, M. *A teoria vivida e outros ensaios de antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

VELHO, G. *Individualismo e cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

VELHO, G. (Org.) *Desvio e divergência: uma crítica da patologia social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.