



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ECONOMIA,
SOCIEDADE E POLÍTICA (ILAESP)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
INTEGRAÇÃO CONTEMPORÂNEA DA AMÉRICA
LATINA (PPGICAL)**

**MULHERES, RUA E ARTE: AS DINÂMICAS DE MULHERES ARTISTAS
CIRCENSES NA OCUPAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO**

Joice de Carvalho Silva

Foz do Iguaçu
2024



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ECONOMIA, SOCIEDADE E POLÍTICA
(ILAESP)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
INTEGRAÇÃO CONTEMPORÂNEA DA
AMÉRICA LATINA (PPGICAL)

MULHERES, RUA E ARTE: AS DINÂMICAS DE MULHERES ARTISTAS
CIRCENSES NA OCUPAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO

Joice de Carvalho Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração Contemporânea da América Latina da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Integração Latino-Americana.

Professoras orientadoras:
Prof. Dra. Tereza Maria Spyer Dulci e
Prof. Dra. Elen Cristiane Schneider

Foz do Iguaçu
2024

Joice de Carvalho Silva

**MULHERES, RUA E ARTE: AS DINÂMICAS DE MULHERES ARTISTAS
CIRCENSES NA OCUPAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração Contemporânea da América Latina da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Integração Latino-Americana.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof. Dra. Tereza Maria Spyer Dulci
UNILA

Coorientadora: Prof. Dra. Elen Cristiane Schneider
UNILA

Prof. Dra. Patrícia Lânes Araújo de Souza
UERJ

Prof. Dra. Patrícia Sposito Mechi
UNILA

Prof. Dr. Gerson Galo Ledezma Meneses
UNILA

Foz do Iguaçu, 20 de março de 2024.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

S586

Silva, Joice de Carvalho.

Mulheres, rua e arte: as dinâmicas de mulheres artistas circenses na ocupação do espaço público / Joice de Carvalho Silva. - Foz do Iguaçu, 2024.

140 f.: il., color.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Economia, Sociedade e Política, Programa de Pós-Graduação em Integração Contemporânea da América Latina. Foz do Iguaçu - PR, 2024.

Orientadora: Profa. Dra. Tereza Maria Spyer Dulci.

Coorientadora: Profa. Dra. Elen Cristiane Schneider.

1. Mulheres. 2. Artistas de rua. 3. Espaço público. 4. América Latina. 5. Feminismos. I. Dulci, Tereza Maria Spyer. II. Schneider, Elen Cristiane. III. Título.

CDU 304.2:305-055.2(8)

AGRADECIMENTOS

O processo criativo para elaborar uma pesquisa envolve uma infinidade de fatores. E ainda que o sentimento de solidão tenha sido intrínseco ao processo de escrita, não se faz uma pesquisa sozinha. Deste trabalho fez parte muitas pessoas, vozes, histórias, e portanto é uma construção coletiva.

Agradeço às professoras Tereza Maria Spyer Dulci e Elen Cristiane Schneider, por terem aceitado o desafio de me orientar em um período de contatos “remotos” e tão desafiador. As sugestões, conversas e apoio de vocês foram fundamentais.

Às professoras e professores do PPGICAL por todo o aprendizado. Estendo esse agradecimento à turma de 2021, que buscou se aproximar e criar laços, mesmo que a distância.

À minha mãe, Josenildes Costa de Carvalho, a mulher mais inteligente e forte que conheço, e que sempre mostrou um entusiasmo em aprender sobre coisas novas que me contagia, você sem dúvidas é meu maior exemplo.

Ao Bruno Azevedo, companheiro nessa jornada acadêmica e na vida, sou muito grata pelas trocas, pelos trabalhos em parceria, pelo cuidado e carinho, ter você ao meu lado fez esse processo mais leve.

Às minhas parceiras de quatro patas, Brisa e Mafalda, que exigem muito cuidado, mas que me dão muito amor.

Às amigas, amigos e amigues que fiz nessa jornada de estudante itinerante, citar nominalmente todos que foram importantes seria impossível, mas não nominar também seria injusto, então muchas gracias Hector Fajardo, Yaskara Weit, Dawson Pinheiro, Felipe Garcia, Victoria Tupini e Arío Mattos.

À galera do Vôlei Integração, do Teatro da Fundação Cultural e do projeto “Teatrando” que foram ponto de apoio importante nessa jornada.

À família Campista, que ainda que de longe continuam presentes: Isabela Moraes, Anderson Souza e Carolina Quemel.

Ao grupo de pesquisa “¡DALE! - Decolonizar a América Latina e seus Espaços” pelas trocas e compartilhamentos.

Um agradecimento especial às minhas interlocutoras: Tita Benelli, pela parceria e amizade. A Luci Buenavida e Magalí Fernandez, por terem aceitado gentilmente participar da pesquisa e pela confiança em compartilhar suas experiências.

À banca examinadora: Patrícia Lânes Araújo de Souza, Patrícia Sposito Mechi e Gerson Galo Ledezma Meneses, pelo aceite e pela disponibilidade em colaborar com meu trabalho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) pela concessão de bolsa durante a maior parte da pesquisa.

E para que não se cobrem somente nossos deveres, mas seja garantido e ampliado nossos direitos enquanto trabalhadoras, pela valorização de uma ciência inclusiva, que tenha a cara do povo, agradeço a Associação Nacional dos Pós-Graduandos (ANPG) e todas as organizações populares que lutam por melhores condições de vida para estudantes/pesquisadoras/trabalhadoras.

De pé, cantar
Rasga tudo, grita, ecoa
Resiste corazón
Resiste corazón
Canto, grito, danço
É assim que te derrubo
Quem não chora não mama
Eu acho porque eu procuro
Querida companheira
Linda, louca
Defende teu corpo livre, tua terra
Que os cães não vão tirar nosso sonho de caminhar
Sem medo pela rua
Tenho herança de luta, mesmo não querendo a briga
Dignidade é combustível
No Peru, Chile e Bolívia
Y desde Brasil
Yo te abrazo, primera línea
Troco máscara por capucha
Pro povo melhores días
“Para que nunca mais”
Cantava minha mãe: “para que nunca mais”
E lutar pelo direito de viver em paz
Querida companheira
Linda, louca
Defende teu corpo livre, tua terra
Que os cães não vão tirar nosso sonho de caminhar
Sem medo pela rua
O direito a paz é privilégio
Outra vez América derrama
Sangue, suor e lágrimas
Sangue, suor e lágrimas
Que se levante el pueblo, cante agora outra canção
Esperança, os sem medo marcham pra revolução
“Para que nunca mais”
Cantava minha mãe: “para que nunca mais”
E lutar pelo direito de viver em paz

Capucha
(Feat. Claudia Manzo) BaianaSystem

RESUMO

Esta dissertação propõe reflexões sobre as diversas ações que envolvem as experiências das mulheres artistas de rua circenses, compreendendo a rua como um espaço público que vai além da passagem e é permeada por desigualdades e impedimentos gerados através da construção histórica da sociedade patriarcal-racista e capitalista. E por isso, é um espaço em constante disputa e que gera múltiplas possibilidades de atuação. Colocando em evidência questões relacionadas ao gênero, suas intersecções e situando a análise no Brasil, a dissertação prioriza epistemologias e feminismos latino-americanos, fazendo um apanhado sobre as opressões e resistências das mulheres desde a invasão colonial. Além disso, evidencia as singularidades das mulheres artistas de rua que propõem, através das suas atividades, a ocupação do espaço público e especialmente das ruas, de forma heterogênea. Este trabalho lança luz sobre uma variedade de questões que permeiam suas vivências, que vão desde situações de risco e perigo até as variadas estratégias para expressão desta modalidade artística em um ambiente que historicamente não foi pensado para sua ocupação, tanto enquanto mulheres quanto enquanto artistas. Tais dinâmicas incluem uma atitude política que conta com estratégias de mobilidade, um estilo de vida itinerante que possibilita interações entre diferentes culturas e países, o estabelecimento de redes de apoio, a luta por visibilidade e democratização do acesso às artes e a valorização da liberdade de expressão artística de rua. Ademais, essa pesquisa busca discorrer sobre os desafios de um período marcado por crises sanitárias, políticas e sociais decorrentes da pandemia de covid-19, que tiveram impacto direto nas experiências das artistas e na produção desta dissertação. Essas reflexões foram construídas através de observação participante, incursões e entrevistas etnográficas.

Palavras-chave: mulheres; rua; artistas de rua; América Latina; feminismos; espaços públicos.

RESUMEN

Esta disertación propone reflexiones sobre las diversas acciones que involucran las experiencias de las artistas callejeras de circo, entendiendo la calle como un espacio público que va más allá del pasaje y está permeado por desigualdades e impedimentos generados a través de la construcción histórica de la sociedad patriarcal-racista y capitalista. Es, por tanto, un espacio en constante disputa y generador de múltiples posibilidades de acción. Al destacar las cuestiones relacionadas con el género, sus intersecciones y situar el análisis en Brasil, la disertación prioriza las epistemologías y los feminismos latinoamericanos, proporcionando una visión general de la opresión y la resistencia de las mujeres desde la invasión colonial. También destaca las singularidades de las artistas callejeras que, a través de sus actividades, proponen la ocupación del espacio público, especialmente de las calles, de forma heterogénea. Este trabajo arroja luz sobre una variedad de cuestiones que permean sus experiencias, que van desde situaciones de riesgo y peligro hasta las variadas estrategias para expresar esta modalidad artística en un entorno que históricamente no ha sido diseñado para su ocupación, como mujeres y como artistas. Estas dinámicas incluyen una actitud política que se apoya en estrategias de movilidad, un estilo de vida itinerante que permite interacciones entre diferentes culturas y países, el establecimiento de redes de apoyo, la lucha por la visibilidad y la democratización del acceso a las artes y la valoración de la libertad de expresión artística callejera. Además, esta investigación busca discutir los desafíos de un período marcado por crisis sanitarias, políticas y sociales resultantes de la pandemia del covid-19, que tuvieron un impacto directo en las experiencias de los artistas y en la producción de esta disertación. Estas reflexiones se construyeron a través de la observación participante, incursiones y entrevistas etnográficas.

Palabras clave: mujeres; calle; artistas callejeras; América Latina; feminismos; espacios públicos.

ABSTRACT

This dissertation proposes reflections on the various actions that involve the experiences of female circus street performers, understanding the street as a public space that goes beyond passage and is permeated by inequalities and impediments generated through the historical construction of patriarchal-racist and capitalist society. It is therefore a space in constant dispute and generates multiple possibilities for action. By highlighting issues related to gender, their intersections and situating the analysis in Brazil, the dissertation prioritizes Latin American epistemologies and feminisms, providing an overview of women's oppression and resistance since the colonial invasion. It also highlights the singularities of women street artists who, through their activities, propose the occupation of public space, especially the streets, in a heterogeneous way. This work sheds light on a variety of issues that permeate their experiences, ranging from situations of risk and danger to the varied strategies for expressing this artistic modality in an environment that has historically not been designed for their occupation, both as women and as artists. These dynamics include a political attitude that relies on mobility strategies, an itinerant lifestyle that enables interactions between different cultures and countries, the establishment of support networks, the fight for visibility and democratization of access to the arts and the appreciation of the freedom of street artistic expression. In addition, this research seeks to discuss the challenges of a period marked by health, political and social crises resulting from the covid-19 pandemic, which had a direct impact on the artists' experiences and on the production of this dissertation. These reflections were constructed through participant observation, incursions and ethnographic interviews.

Keywords: women; street; street artists; Latin America; feminisms; public spaces.

LISTA DE FIGURAS

<u>Figura 1. Dimensões da colonialidade do poder</u>	32
<u>Figura 2 - Tranças Raiz</u>	39

LISTA DE FOTOGRAFIAS

<u>Fotografia 1. Artista Tita Benelli</u>	42
<u>Fotografia 2. Artista Magali Fernandez</u>	43
<u>Fotografia 3. Artista Luci Buenavida</u>	44
<u>Fotografia 4. Dia das crianças na favela de Heliópolis, São Paulo</u>	57
<u>Fotografia 5. Protesto contra o racismo no Rio de Janeiro</u>	59
<u>Fotografia 6. Técnica circense do bambolê</u>	64
<u>Fotografia 7. Autora tentando colocar em prática a técnica de equilibrar bambolê</u> ..	90
<u>Fotografia 8. Prédio da Ocupação Ouvidor 63</u>	96
<u>Fotografia 9. Entrevista na Ocupação Ouvidor 63</u>	98

LISTA DE QUADROS

<u>Quadro 1. Perfil das pessoas que se sentem mais inseguras no deslocamento pela cidade</u>	60
--	----

LISTA DE TABELAS

<u>Tabela 1. Integrantes do grupo Colonialidade/Modernidade</u>	28
---	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

LGBTQIA+ - Lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, queer, intersexuais, assexuais e demais orientações sexuais e identidades de gênero

M/C - Modernidade/Colonialidade

OMS - Organização Mundial de Saúde

OPAS - Organização Pan-Americana da Saúde

PPGICAL - Programa de Pós-Graduação em Integração Contemporânea da América Latina

SUS - Sistema Único de Saúde

UBI - Universidade da Beira Interior

UNILA - Universidade Federal da Integração Latino-Americana

VAI - Valorização de Iniciativas Culturais

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. VOZES-MULHERES	25
1.1 AS MULHERES NA SOCIEDADE LATINO-AMERICANA: O SUL COMO REFERÊNCIA	27
1.2 MULHERES ARTISTAS DE RUA: PROTAGONISTAS DESSA PESQUISA	41
2. ESSA RUA É MINHA (?)	45
2.1 RUA, SUBSTANTIVO FEMININO: AS MULHERES NAS OCUPAÇÕES DOS ESPAÇOS PÚBLICOS URBANOS	46
2.2 ATITUDE POLÍTICA	56
2.3 ARTE DE RUA	63
2.4 AUTONOMIA E MOBILIDADE: EXPERIÊNCIAS PRÁTICAS	68
2.5 RELAÇÕES COM A RUA	71
3. O CAMPO DE PESQUISA COMO POSSIBILIDADE DE REFLEXÃO: A COVID-19 E AS NOVAS PERSPECTIVAS A PARTIR DAS ENTREVISTAS	79
3.1 A COVID-19: DESAFIOS EM UM PERÍODO MARCADO POR CRISES	79
3.2 AS ENTREVISTAS: LOCAIS QUE GERAM REFLEXÕES	92
3.3 A OCUPAÇÃO OUVIDOR 63: NOVAS PERSPECTIVAS	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	106
ANEXOS	112
ANEXO I - ENTREVISTA COM TITA BENELLI	113
ANEXO II - ENTREVISTA COM LUCI BUENAVIDA	128
ANEXO III - ENTREVISTA COM MAGALI FERNANDEZ	132
ANEXO IV - MODELO DO TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE DEPOIMENTO E IMAGENS	138

INTRODUÇÃO

Essa dissertação tem o intuito de apresentar reflexões acerca da realidade das mulheres artistas circenses que trabalham na rua e que têm um modo de vida itinerante. A análise está situada no Brasil, a partir de epistemologias e dos feminismos latino-americanos, buscando fazer um panorama das diferentes dimensões que envolvem as mulheres na região, suas experiências com os espaços públicos da rua entrelaçando as vivências das artistas circenses. Procuo entender como vivem e sentem os processos sociais nesse território, priorizando análises da realidade construída pelas mulheres e não me furtando de fazer críticas a uma ciência eurocêntrica e universalizante.

De modo que o objetivo geral da pesquisa consiste em: investigar as dinâmicas de vida de mulheres artistas de rua circenses, que fazem apresentações nos semáforos das cidades. Para, por um lado, compreender em que medida questões ligadas ao gênero marcam essas experiências. E, por outro, como a ocupação desses espaços, por mulheres artistas, apresenta singularidades e transformam a dinâmica social. Dessa forma buscou-se responder a seguinte questão: quais são as dinâmicas presentes nas ações das artistas de rua circenses e de que maneira estão entrelaçadas ao contexto geral de lutas das mulheres?

Indo ao encontro do que [Miñoso \(2020\)](#) adota em sua pesquisa, me alinho a uma proposta de conhecimento que parte da experiência. Isso porque o ponto inicial para pensar essa pesquisa se deu através de inquietações e do amadurecimento de reflexões que de certa forma estão relacionadas à minha vivência.

Meu interesse pela temática surgiu através de experiências interpessoais que me colocaram diante de duas principais questões que permeiam este trabalho, que é a colonialidade¹ e também diante do principal objetivo da pesquisa, que é a vivência das mulheres artistas de rua circenses, o que me permitiu portanto aglutinar as inquietações e observações em torno da construção deste trabalho. Explico a seguir como se desenvolveu este interesse.

No segundo semestre de 2019, fui contemplada com uma bolsa do programa de mobilidade internacional da Universidade Federal Fluminense para estudar durante seis

¹ Esse conceito, originalmente desenvolvido por [Aníbal Quijano \(2005\)](#) como colonialidade do poder, define que as dominações econômicas e políticas não se encerraram com o fim do colonialismo. Mas continuaram se estabelecendo a partir de novas formas, produzidas através de mecanismos culturais coloniais e pelas estruturas do sistema-mundo capitalista moderno/colonial. Ele foi ampliado posteriormente, principalmente pelo Grupo Modernidade/Colonialidade, agregando novas análises sobre diferentes formas de colonialidades, que além do poder, engloba a colonialidade do saber e do ser, entre outras. Ou seja, essa ideia envolve um sistema que contém uma complexa teia de relações de dominação ([Ballestrin, 2013](#)). Voltarei nesse conceito no primeiro capítulo.

meses na Universidade da Beira Interior (UBI), em Portugal. Através de experiências, ora negativas, ora positivas, que vivenciei durante o intercâmbio e que tinham relação com as temáticas sobre o período da colonização² comecei a questionar o meu lugar enquanto mulher latino-americana e cientista ainda em formação, voltando meu olhar para os estudos latino-americanos e debates acerca do espaço geográfico do fazer ciência e da legitimidade dessa produção.

Neste período busquei centralizar, quando possível, os trabalhos das disciplinas em temáticas latino-americanas para me familiarizar com estudos que abordassem críticas ao eurocentrismo³ ([Quijano, 2005](#)), pois durante minha formação, estudos decoloniais⁴ ou que criticassem a centralidade do pensamento europeu como universal foram escassos, para não dizer inexistentes. Tive um maior contato com tais epistemologias quando iniciei os estudos no Programa de Pós-Graduação em Integração Contemporânea da América Latina⁵ (PPGICAL), no qual desenvolvo essa dissertação.

Quando retornei ao Brasil, já com um olhar mais voltado à integração⁶, mais especificamente à latino-americana, encontrei durante o carnaval de rua em São Paulo⁷, a artista Tita Benelli⁸, uma amiga brasileira que tinha como principal espaço de trabalho artístico as ruas e que havia viajado pelo Brasil e pelos demais países da América do Sul

² Na universidade em que estava alocada, o debate sobre a colonização foi constante, pude presenciar em sala de aula pessoas defendendo este processo como positivo para os brasileiros e literalmente dizendo que “Portugal deveria sentir orgulho de ter colonizado o Brasil”. Em uma aula, da disciplina de Relações Internacionais e Ciência Política, o debate foi mais intenso, mas não foi a única vez que presenciei e escutei relatos parecidos. Este em específico se inicia com o questionamento do professor sobre “Se Portugal deveria sentir orgulho de ter colonizado o Brasil?”. Houve resistência a esse pensamento, principalmente de estudantes não portugueses, mas foi também um espaço para muitos estudantes se sentirem no “direito” de atacar pautas de lutas históricas dos povos originários, como a demarcação de terras indígenas, e “celebrar a colonização como um marco a ser glorificado”. Defenderam esse posicionamento, inclusive, alguns estudantes brasileiros que legitimaram o discurso de que os portugueses haviam trazido a civilização ao ter colonizado o Brasil. Este fato evidencia na prática discursiva o quanto o colonialismo se estende como colonialidade na subjetividade brasileira e em diversos aspectos da vida social ([Quijano, 2005](#)). Esses e outros acontecimentos reforçaram uma vontade crescente de dar maior atenção às produções contra-hegemônicas dentro das ciências humanas e sociais e de produções que partissem de uma análise crítica sobre a história social latino-americana.

³ Quijano vai definir eurocentrismo como: “A elaboração intelectual do processo de modernidade produziu uma perspectiva de conhecimento e um modo de produzir conhecimento que demonstram o caráter do padrão mundial de poder: colonial/moderno, capitalista e eurocentrado. Essa perspectiva e modo concreto de produzir conhecimento se reconhecem como eurocentrismo”([Quijano, 2005](#), p.126).

⁴ Me refiro à escola de pensamento decolonial, formulada em especial através do grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), que se propõe a construir epistemologias críticas ao eurocentrismo a partir da América Latina, a qual abordo no primeiro capítulo com mais detalhes.

⁵ Ingressei na turma de 2021.

⁶ Interessa nesta pesquisa a definição em seu marco social. Segundo [Pires \(2012, p.56\)](#) isso se dá por meio de “como indivíduos autônomos são incorporados num espaço social comum através dos seus relacionamentos, isto é, como são constituídos os laços e símbolos de pertença coletiva”. Buscarei durante o trabalho analisar as interações sociais tendo como base as atividades das mulheres artistas de rua circenses.

⁷ Esse encontro foi no ano de 2020.

⁸ Por escolha da artista se manteve o seu nome artístico no decorrer do trabalho.

fazendo arte circense nos semáforos⁹, e que se tornou a principal interlocutora desta pesquisa. Fui convidada a passar uns dias em sua casa, a qual compartilhava, na época, com outros três artistas homens, cada um com uma nacionalidade latino-americana diferente.

Nesse (re)encontro, trocamos ideias enriquecedoras sobre estilos de vida, provei receitas de comidas típicas de outras nacionalidades, foram compartilhados relatos de experiências em outros países, de viagens feitas e financiadas através dos trabalhos artísticos de rua, as diversas possibilidades que a atividade proporciona, assim como foram relatadas as dificuldades para a promoção do trabalho artístico na rua, bem como as diferentes situações de insegurança que esse espaço pode trazer.

Foi esse contexto que me instigou a querer aprofundar os estudos com artistas de rua, abordando uma perspectiva latino-americana, pois percebi durante essa breve convivência, que em suas práticas exerciam movimentos de conexões diversas entre diferentes culturas na região, de modo a colaborar com esse tão amplo e importante campo de integração social para a América Latina, que se concentra a margem dos estados.

Desse modo, priorizo nesta dissertação os estudos latino-americanos, em especial os que estão pensando a realidade das mulheres, assim como o diálogo com epistemologias que buscam novos paradigmas científicos e que colocam em evidência um apagamento histórico, conforme pontuado por Grosfoguel:

Esta estratégia epistêmica tem sido crucial para os desenhos – ou desígnios – globais do Ocidente. Ao esconder o lugar do sujeito da enunciação, a dominação e as expansões coloniais europeias/euro-americanas conseguiram construir por todo o globo uma hierarquia de conhecimento superior e inferior e, conseqüentemente, de povos superiores e inferiores. Passamos da caracterização de “povos sem escrita” do século XVI, para a dos “povos sem história” dos séculos XVIII e XIX, “povos sem desenvolvimento” do século XX e, mais recentemente, “povos sem democracia” do século XXI. Passamos dos “direitos dos povos” do século XVI (o debate Sepúlveda versus de las Casas na escola de Salamanca em meados do século XVI), para os “direitos do homem” do século XVIII (filósofos iluministas), para os recentes “direitos humanos” do século XX. Todos estes fazem parte de desenhos globais, articulados simultaneamente com a produção e a reprodução de uma divisão internacional do trabalho feita segundo um centro e uma periferia, que por sua vez coincide com a hierarquia étnico-racial global estabelecida entre europeus e não-europeus ([Grosfoguel, 2008](#), p.120).

⁹ Semáforo é um equipamento utilizado para organização do tráfego de veículos e pedestres nas ruas. Também conhecido popularmente como sinal, sinaleira e farol, nesta pesquisa se refere ao local de trabalho das artistas de rua, que acontece geralmente na faixa de pedestres (sinalização de travessia de pedestres nas ruas). Optei por manter o termo semáforo, mas pode aparecer no decorrer da pesquisa como farol e/ou sinal, pois são terminologias citadas pelas interlocutoras ao se referirem a esse espaço no decorrer da pesquisa.

As epistemologias latino-americanas fornecem bases para o entendimento do contexto cultural específico da América Latina, oferecendo um arcabouço importante para analisar as experiências das mulheres artistas circenses de forma contextualizada, e que leve em consideração aspectos socioculturais da região. Além disso, essa perspectiva é fundamental para a desconstrução de narrativas eurocêntricas, valorizando a diversidade de conhecimentos presentes na região.

O campo artístico de rua e suas¹⁰ agentes - que muitas vezes trabalham de forma autônoma e itinerante - apresenta uma multiplicidade de ações que perpassam por manifestações circenses, dança, teatro, músicas, entre outras modalidades artísticas. Neste trabalho, ao mencionar as artistas de rua, estarei me referindo às mulheres artistas de rua que utilizam modalidades circenses em suas apresentações nos semáforos.

Utilizo a terminologia “arte circense”, pois no decorrer da pesquisa foi como as artistas se identificaram. Porém, é importante ressaltar que este é um termo “guarda-chuva” e inclui um arcabouço amplo de técnicas, nas quais as artistas muitas vezes operam mais de uma modalidade. Ademais, flutuam entre outras técnicas artísticas, que não necessariamente são circenses, como é o caso das manualidades, como o artesanato e a tatuagem.

Pessoas malabaristas, acrobatas, palhaços, palhaças, palhaces. Enfim, pessoas que estudam e trabalham com arte circense, mas não relacionada ao circo tradicional de lona, que muitas vezes as pessoas falam: “Você trabalha com o circo?”, eu falo “ Sim!”, e aí a pessoa acha que eu trabalho no circo, estrutura, lona... Eu falo: “Não! Eu trabalho com o circo, mas eu faço circo na rua, trabalho com circo de rua, com eventos, com teatro!”. Porque hoje o circo é muito inserido no teatro e vice-versa, então assim, quando eu falo isso eu quero dizer as práticas que são conhecidas como práticas circenses (Tita Benelli, comunicação oral).¹¹

O circo e as artes circenses carregam em sua trajetória uma ligação intrínseca com a ocupação das ruas, dos espaços públicos e com um estilo de vida itinerante. Nesse sentido, é importante ressaltar a sua influência na atualidade e no estilo de vida das artistas cuja pesquisa prioriza a atuação artística. Assim, nesta dissertação não tenho como premissa fazer um detalhamento profundo sobre a longa e complexa trajetória do circo e das artes circenses, mas situar de maneira breve sua influência dentro do campo

¹⁰ Colocar os pronomes femininos é uma opção política que nessa dissertação busca dar visibilidade às artistas mulheres, contrariando a lógica gramatical que sempre prioriza os pronomes no masculino.

¹¹ Artista circense de rua, Tita Benelli, em entrevista realizada por mim na cidade de São Paulo, 03 de novembro de 2023.

de pesquisa.

No caso da História do circo e dos palhaços nos deparamos com outro fator que complica ainda mais as coisas: a predominância absoluta de pesquisadores e historiadores franceses e ingleses, marcando a visão da Europa ocidental, especialmente da França e Inglaterra, como o ponto de vista básico a partir do qual se constrói a História do circo. Sabemos muito sobre Philip Astley, seus cavalos e o picadeiro de 13 metros de diâmetro, mas o papel dos ciganos, apenas para dar um exemplo incontestável, é quase ignorado.

Os livros de História do circo priorizam a criação da casa de espetáculos - o espaço também chamado circo - e desprezam os milhares de anos de história das artes circenses. Foi um inglês quem criou o espetáculo de variedades no picadeiro, mas para estudar as artes circenses precisamos conhecer e reconhecer a maestria de chineses, indianos, egípcios, russos, ucranianos, ciganos, astecas e tantos outros povos considerados exóticos ([Castro, 2005](#), p. 65).

A partir disso, pode-se constatar que o que se conhece atualmente como artes circenses não têm suas origens no circo, tampouco se limitam a uma única tradição cultural ou geográfica, mas têm em sua trajetória contribuições de diversos povos. Os saltimbancos¹², conhecidos por suas apresentações itinerantes em feiras e ruas, ilustram um cenário antigo e diversificado de tais expressões artísticas. Segundo Thiago: “É a partir desses artistas itinerantes, nomeados saltimbancos, na Idade Média, que a história do circo irá se desenrolar, os tendo como inspiração na época do Circo Moderno” ([2023](#), p.52).

Os conhecimentos do circo e suas modalidades, que tradicionalmente eram transmitidas entre os núcleos familiares e para aqueles que viviam dentro desse contexto, têm uma mudança significativa com o surgimento das escolas de circo. Essas, segundo Silva ([2016](#)), começaram a se estruturar no final do século XX e foram um fator fundamental para a transmissão do conhecimento das modalidades circenses para “fora da lona”, ou seja, para pessoas que não estavam dentro do circo propriamente dito. Para Bolognesi, esse processo gerou novos debates acerca da definição de certas nomenclaturas. Segundo o pesquisador:

As escolas abriram as portas do ensino das artes circenses para além dos nascidos sob a lona, provocando uma ruptura com o modo de transmissão da memória oral, tal como praticado pelas famílias e companhias circenses itinerantes. Esse processo não tardou a selar (ou a tentar, pelo menos) uma distinção polêmica, formulada em termos de contraposição entre o chamado “circo

¹² Segundo Castro ([2005](#)), nas feiras, locais que tinham um movimento intenso, de vendas, compras e pessoas passando era comum: “Para chamar a atenção no meio da balbúrdia, armava-se um pequeno tablado – tipo um banco – e, em cima dele, eram realizados espetáculos. Vem daí o termo saltimbanco, saltare in banco (2005, p.42).

tradicional” e o “novo circo” e, mais recentemente, “circo contemporâneo” (Bolognesi, 2018, p.58).

No contexto brasileiro, a disseminação das artes circenses promovida pelas escolas de circo resultou em demandas que extrapolam o âmbito tradicional do circo de Iona. Segundo Bolognesi:

Os formados pelas escolas (boa parte deles oriundos do meio teatral e da dança) não se contentam ou se vêem realizados artisticamente por intermédio das organizações empresarial e familiar. Os modelos conhecidos e praticados em seus meios de origem, particularmente o cooperativado, terminam por acolher também o fazer circense. Com isso, a atividade circense, no Brasil, experimentou (desde as duas últimas décadas do século XX) outras formas de realização, especialmente a formação de grupos, que passam a explorar lugares e modalidades diversas da ação circense: praças, ruas, galpões, escolas, centros culturais etc (Bolognesi, 2018, p.58).

Essa transformação está intrinsecamente associada à popularização das artes circenses, indicando o impacto cultural e social dessa forma de expressão artística, que possibilita conexões, criando um terreno fértil para manifestações criativas e interação direta com o público, e com outros artistas, em ambientes diversos. Além disso, demonstra uma autonomia na atuação das artistas circenses, que veem a rua como um local propício para a livre expressão artística e independência financeira.

Segundo aponta Nunes¹³, as artistas de rua integram uma lógica de individualização, de modo que é comum vê-las sozinhas se apresentando nos semáforos, praças, eventos culturais, entre outros, e depois passando o “chapéu” para arrecadar contribuições financeiras voluntárias. Essa dinâmica pode colaborar para a autonomia das artistas na arrecadação de apoio financeiro. Porém, não anula o fato de trabalharem também em duplas ou grupos, muitas vezes fazendo apresentações conjuntas, fornecendo apoio moral para exercer as atividades, e logístico, quando se trata do compartilhamento de materiais de trabalho, entre outros fatores.

O “chapéu” torna-se um instrumento importante nessa dinâmica, pois como as apresentações feitas nos semáforos não têm uma cobrança prévia de ingressos ou financiamento, as contribuições são feitas de forma voluntária. Tal prática também dá a possibilidade de uma maior aproximação entre as artistas e quem assiste suas

¹³ Essa abordagem é feita pelo pesquisador José Horta Nunes na “Enciclopédia Discursiva da Cidade”, desenvolvida pelo Laboratório de Estudos Urbanos (Labeurb/Nudecri) e não contém informação sobre data de publicação. Está disponível em: <https://www.labeurb.unicamp.br/encidici/index.php?r=verbete%2Fview&id=214#:~:text=S%C3%A3o%20chamados%20de%20artistas%20de,est%C3%A1tuas%20vivas%2C%20etc>. Acesso em: 05 agosto 2023.

apresentações.

Além disso, a prática itinerante, intrínseca ao cotidiano das artistas, possibilita uma integração sociocultural entre indivíduos de distintos países da América do Sul, viabilizando conexões com diferentes artistas, em variados territórios, facilitando o acesso a diferentes culturas e gerando um rede internacional de artistas que têm essa mesma dinâmica. E que por isso, criam pontos de referência para alojamento temporário, seja na casa de outras artistas, em ocupações culturais, ou entre outros locais.

Considerando as ruas como espaços públicos, políticos e de articulações artísticas, o intuito é fazer a análise tendo como principal foco as experiências de mulheres artistas circenses, que atuam nos semáforos das cidades e como elas vivenciam esses espaços públicos no cotidiano.

Entendo que os espaços públicos consistem em uma definição muito mais ampla do que os espaços das ruas. Silva viabiliza uma reflexão interessante para compreender a complexidade deste conceito, que deve ser considerado para além dos termos jurídicos, incluindo seus aspectos sociais e simbólicos. Nas palavras da pesquisadora:

A definição do termo “espaço público” é bastante complexa, dadas as diversas variações e interpretações feitas em relação a este conceito. Pensar em espaço público apenas como oposição ao espaço privado é simplificar demasiadamente a questão. Da mesma forma, considerar o status jurídico do termo não abrange toda a sua complexidade. Assim, definir como público aquele espaço de propriedade e gestão públicas não se mostra o suficiente, visto que se eliminaria de sua definição toda a dimensão sócio-cultural. Assim, a natureza do espaço público, dentro da abrangência do urbanismo, diz respeito muito mais ao seu uso e às práticas sociais que ele propicia do que ao seu estatuto jurídico. Desta forma, as dinâmicas da cidade e da sociedade podem vir a criar espaços públicos que juridicamente não têm este status.

[...] a conceituação de “espaço público” é que o termo contém em si duas dimensões: uma territorial ou física, que se refere aos espaços urbanos, abertos e acessíveis a todos. A outra, comunicativa ou política, que diz respeito aos “espaços” de interação comunicativa, como a comunicação social, a ação política e as expressões culturais, articuladas ou não com a primeira dimensão ([Silva, 2009](#), p.16).

Assim, compreendo as ruas como territórios abertos e que podem apresentar uma diversidade de expressões culturais, ou seja, como espaços públicos. Tendo isso em vista, busca-se entender como as mulheres artistas, a partir de suas singularidades, vivenciam esse lugar, indo ao encontro do que Magnani (2003) classifica como “experiências de rua”. E como essas ações, através de suas agentes, abrem possibilidades para pensar a ocupação desse espaço de diferentes formas, seja através

de situações negativas e/ou positivas, que atravessam o contexto das particularidades que existem em ser mulheres artistas de rua, cuja dinâmica envolve movimentos diversos.

É importante destacar que a pesquisa foi desenvolvida durante a pandemia de covid-19¹⁴, causada pelo vírus SARS-CoV-2 ou Novo Coronavírus, e por isso houveram limitações de ida ao campo e acompanhamento das artistas durante suas apresentações nos semáforos. O contato com as artistas se estabeleceu através de suas redes sociais - Instagram e WhatsApp - e visitas em suas casas na cidade de São Paulo.

De forma que a pandemia de covid-19 esteve pautada no decorrer de todo o trabalho, e eu não poderia deixar de citar seus reflexos no desenvolvimento desta investigação, tanto no cotidiano das artistas, quanto no meu enquanto pesquisadora. As visitas ocorreram após a liberação da segunda dose da vacina, porém, o primeiro encontro na casa das artistas foi marcado por uma tensão, pois uma pessoa que tivemos contato próximo testou positivo para o vírus. Nesta ocasião estava hospedada na residência da minha mãe e precisei passar uns dias na moradia das artistas para conseguir fazer o teste no tempo indicado e não correr o risco do falso negativo e da possível transmissão para outras pessoas. Esse foi um acordo que fizemos com todas as pessoas que estavam lá. Além de mim, e das artistas moradoras, estava também um outro artista de rua circense que estava de passagem pela cidade. Fato que, por um lado, gerou certa angústia e tensão, colocando em evidência que a covid-19 ainda estava em circulação e gerando inseguranças. Por outro lado, essa experiência possibilitou uma maior aproximação com as artistas, e a possibilidade de compartilhar um pouco da rotina, não diretamente da rua, mas participando ativamente do treinamento das artes que apresentam nas ruas, e conhecendo seus materiais de trabalho, entre outras questões. Explico mais detalhadamente essa experiência no terceiro capítulo, no ponto intitulado “A covid-19: desafios em um período marcado por crises”.

A metodologia utilizada para o desenvolvimento das reflexões feitas durante a dissertação perpassa por incursões e entrevistas etnográficas ([Beaud e Weber, 2014](#)) e observação participante ([Whyte, 2005](#)) na casa das artistas. Não foi objetivo um

¹⁴ Segundo o Ministério da Saúde do governo brasileiro “A Covid-19 é uma infecção respiratória aguda causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, potencialmente grave, de elevada transmissibilidade e de distribuição global. O SARS-CoV-2 é um betacoronavírus descoberto em amostras de lavado broncoalveolar obtidas de pacientes com pneumonia de causa desconhecida na cidade de Wuhan, província de Hubei, China, em dezembro de 2019. Pertence ao subgênero Sarbecovírus da família Coronaviridae e é o sétimo coronavírus conhecido a infectar seres humanos.” Fonte: <Coronavírus — Ministério da Saúde (www.gov.br)>. Acesso em: 10 janeiro 2024.

quantitativo grande de entrevistas, pois como sugerem as pesquisadoras Beaud e Weber “as entrevistas aprofundadas não visam produzir dados quantificados e, portanto, não precisam ser numerosas” (2014, p.119). Tendo isso em vista foram feitas três entrevistas com artistas de rua circenses, sendo uma brasileira e duas argentinas, todas artistas viajantes, que estavam na cidade de São Paulo.

A artista brasileira - Tita Benelli - foi convidada para entrevista por ter sido a minha primeira interlocutora. Foi através dela que me aproximei da temática, como citado no início da introdução, e por isso, foi construída uma relação de confiança e colaboração que possibilitou maior abertura para compartilhamento de suas experiências, e contato com outras artistas.

As artistas argentinas - Luci Buenavida e Magalí Fernandez - estavam na ocupação Ouvidor 63¹⁵, local que é uma referência para artistas populares na América Latina, e a participação delas foi importante para diversificar o perfil das artistas, tendo a contribuição de mulheres não brasileiras. Além disso, Luci Buenavida é ativista pela causa do circo social e Magalí Fernandez é mãe solo e estava grávida no momento das entrevistas. Tais relatos apresentam particularidades dentro do campo de estudos, e foram feitos por intermédio da artista Tita Benelli.

Assim, para realizar tais entrevistas, usei a técnica “bola de neve”, que consiste em “uma forma de amostra não probabilística, que utiliza cadeias de referência” (Vinuto, 2014, p.203). Desta forma, foi através da artista Tita Benelli que consegui o contato com as duas artistas argentinas. Além disso, essa técnica possibilita facilidades no contato com novas interlocutoras, pois:

(...) a amostragem em bola de neve minimiza um dilema ético, ao pedir que um intermediador faça o contato entre você e o indivíduo que deseja entrevistar, já que estes fazem parte da mesma rede de contatos e, caso o segundo não queira participar da pesquisa, constrói-se uma possibilidade de declinar do convite de forma mais discreta do que se este negasse sua colaboração diretamente ao pesquisador (Vinuto, 2014, p.209).

O contexto em que foram realizadas as entrevistas teve grande importância para a coleta de dados e apontou novas reflexões para o desenvolvimento da pesquisa. O fato de duas entrevistas, por exemplo, terem acontecido na ocupação cultural Ouvidor 63, possibilitou fazer uma ligação sobre o contato das artistas com movimentos sociais e sua

¹⁵ A “ocupação Ouvidor 63” vai ser melhor detalhada no terceiro capítulo, ponto 3.3 - A OCUPAÇÃO OUIDOR 63: NOVAS PERSPECTIVAS.

atuação ativista nesse sentido, além de mostrar esse espaço como um local de acolhimento e ponto de apoio para as artistas de rua viajantes, e que promove por consequência, uma interação social entre diferentes culturas.

A abordagem utilizada nas entrevistas foi para que as interlocutoras relatassem suas experiências enquanto artistas circenses de rua, utilizando com principal referência para condução da entrevista etnográfica a Guber ([2021](#)), que defende “el arte de la ‘no directividad’”, que consiste no não estabelecimento de perguntas formuladas previamente, de modo a fazer com que a entrevista seja dinâmica e sem tantas interferências da pesquisadora. Assim, preparei um roteiro com temas gerais e abertos para as entrevistas, e conforme apareciam temáticas diferentes tentei aprofundar junto com as artistas.

Deste modo, a entrevista etnográfica ([Guber, 2001](#)) buscou facilitar a interação com as interlocutoras uma vez que permitiu uma maior adaptação às nuances e complexidades que surgiram durante a coleta de dados, viabilizando um melhor detalhamento dos significados apresentados e dos pontos relevantes para análise.

Com o objetivo de trazer diferentes dimensões das problemáticas levantadas para elaboração das reflexões sobre as vivências das mulheres artistas de rua, a dissertação foi dividida em três capítulos. O primeiro capítulo busca apresentar contribuições sobre a importância das epistemologias latino-americanas, bem como acerca da realidade das mulheres nessa região, tendo como mote diferentes dimensões sociais e culturais nas quais as mulheres participam e constroem suas vivências. Esse debate foi feito usando como base as autoras: Lélia Gonzalez ([2020](#)), Lorena Cabnal ([2018](#)), Julieta Paredes Carvajal ([2019](#))¹⁶, Sueli Carneiro ([2011](#)), María Lugones ([2014](#)), entre outras.

Iniciar a dissertação com essa abordagem se faz necessária pois a pesquisa se debruça especificamente na vivência de mulheres nestes espaços e seus significados, levando em conta aspectos de intersecção entre gênero, raça e classe, para compreensão do contexto histórico-político-cultural no qual a pesquisa está inserida e que guiará a análise nos demais capítulos. Isso foi realizado de modo a localizar o trabalho

¹⁶ Não poderia deixar de citar que durante a pesquisa me deparei com denúncias de violências praticadas pela autora Julieta Paredes Carvajal. Assim como com a publicação de uma nota em defesa da autora, através das redes sociais. Levando em consideração a importância das críticas levantadas pelo Feminismo Comunitário e escritos pela autora, a decisão foi por manter suas contribuições científicas. Porém, deixo aqui referenciado os documentos. A nota de denúncia “Comunicado 2/” que pode ser consultado em: *Descolonizar la memoria, descolonizar los feminismos* (Arroyo, 2019, p.62). Disponível em: <<https://www.biodiversidadla.org/Documentos/Descolonizar-la-memoria-descolonizar-los-feminismos>>, Acesso em: 10 junho 2023. A nota publicada pelo FeminismoComunitario Abya Yala - Tejido Bolívia Disponível em: <<https://www.facebook.com/FeminismoComunitarioAbyaYala/photos/pcb.980701719057607/980700429057736>>. Acesso em: 10 junho 2023.

dentro dos estudos críticos à hegemonia da ciência que tem como referência o Norte Global. Pretendo ir ao encontro do que sugere Grosfoguel (2008) quando propõe desviar “o locus da enunciação”, localizando epistemologicamente a geopolítica e corpo-política do conhecimento. Em suas palavras:

[...] todo o conhecimento se situa, epistemicamente, ou no lado dominante, ou no lado subalterno das relações de poder, e isto tem a ver com a geopolítica e a corpo-política do conhecimento. A neutralidade e a objectividade desinserida e não-situada da geopolítica do conhecimento é um mito ocidental (Grosfoguel, 2008, p. 6).

O segundo capítulo é destinado a reflexões sobre as experiências nos espaços públicos urbanos das ruas e suas dinâmicas sociais, culturais e políticas, com o objetivo de compreender as vivências, disputas, relações de poder e, principalmente, como os corpos se integram e resistem a espaços que historicamente foram negados como espaços políticos de existência segura e plena para as mulheres. Além disso, é importante refletir sobre como sua composição urbana mantém uma lógica patriarcal de insegurança para aquelas que ocupam, seja transitando, trabalhando, se expressando artisticamente, em situação de rua, ou de diversas outras maneiras. Isso guarda relação com o que Kern vai chamar de “cidade dos homens”.

A cidade foi criada para apoiar e facilitar os papéis tradicionais do gênero masculino e estabelecendo as experiências dos homens como “regra”, com pouca consideração de como a cidade cria bloqueios para as mulheres e ignora seu contato diário com a vida urbana. Isso é o que quero dizer com “cidade dos homens” (Kern, 2021, p.19).

Assim, busco fazer conexões entre as “experiências de rua” (Magnani, 2003), tendo como foco as mulheres, e as relações antagônicas que este espaço proporciona quando analisado sobre a perspectiva do gênero e da arte de rua urbana. De modo que é possível identificar relações de risco, conflitos, mas também de resistências e lutas por transformações sociais. E no caso das artistas de rua viajantes, tais dinâmicas envolvem ainda outros aspectos, como: as estratégias de atuação nos semáforos, de mobilidade, autonomia na prática artística, criação de redes de apoio, entre outros fatores que serão destrinchados no decorrer do capítulo.

No terceiro e último capítulo, o objetivo é descrever a trajetória de pesquisa em um contexto marcado por crises - sanitária, social e política - consequência da pandemia de covid-19, e como esta teve impactos diretos e profundos no cotidiano brasileiro,

especialmente na vida e nas atividades das artistas de rua, bem como nas experiências de pesquisa. A partir dessa realidade foi possível ter um contato mais próximo com as artistas, revelando uma construção que vai além das apresentações públicas, envolvendo pesquisa, treinamento, planejamento e outros fatores essenciais para que tais práticas pudessem acontecer. Inclui a relação com editais de programas de incentivo à cultura, a exemplo do Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI) e a importância desse tipo de incentivo para artistas de rua independentes, assim como as dificuldades para conseguir participar de projetos de âmbito institucional, pelas questões burocráticas e distanciamentos dos órgãos governamentais com relação a realidade de tais artistas.

O terceiro capítulo também aborda as dificuldades de conseguir interlocutoras na tríplice fronteira (Brasil, Paraguai e Argentina) - local para o qual me desloquei por conta das atividades presenciais do programa de pós-graduação - trazendo reflexões sobre as fronteiras e seus significados para as artistas itinerantes. Além disso, trata das observações e *insights* que emergiram durante a realização das entrevistas, explorando como o contexto em que a entrevista é realizada faz parte da coleta de dados e possibilita o aprofundamento de questões antes não percebidas, enriquecendo a compreensão das experiências das artistas de rua. Isto posto, a pesquisa busca contribuir e dialogar com trabalhos existentes sobre a temática, como de Barros (2020); Buscariolli, Carneiro e Santos (2016); Martins (2015); Reia (2023), entre outros.

As artes de rua englobam, como já citado, uma ampla gama de atividades. Nesse sentido, os estudos sobre artes de rua envolvem as diversas dinâmicas que esse contexto proporciona. Tendo isso em vista, a pesquisa estabelece uma relação com Barros (2020) que propõe uma análise do “graffiti” como fenômeno urbano, destacando seu diálogo com a estrutura da cidade enquanto espaço de disputas sob a perspectiva de gênero, contribuindo com as discussões sobre as experiências das mulheres no ambiente público, particularmente através do olhar de grafiteiras que redefinem e ressignificam esses espaços. Martins (2015), por sua vez, aborda elementos interessantes para a compreensão das dinâmicas que envolvem artistas de rua viajantes - ou itinerantes - ao observar a trajetória individual de três artistas.

Já Reia (2023) propõe investigar as cidades como cenários dinâmicos, priorizando a análise da arte de rua como ferramenta ativa de (re)apropriação do espaço público urbano que está em constante disputa, promovendo alternativas para perceber e sentir os espaços urbanos, fazendo uma breve análise da institucionalização dessa prática na legislação, tendo a realidade da cidade do Rio de Janeiro como foco. Dialoga assim, com

Buchiniani ([2016](#)), que em sua dissertação aborda o direito fundamental à liberdade de expressão artística no espaço público, examinando a amplitude de dispositivos constitucionais relacionados a essa atividade, destacando a dualidade desses aparatos. Em que, por um lado, garantem a livre iniciativa aos artistas e, por outro, através de legislações específicas, em diferentes estados, indicam possíveis limitações.

Desse modo, busco reunir elementos para viabilizar discussões sobre o acesso aos espaços públicos da rua, fundamentadas no gênero, suas intersecções e as possibilidades de interações sociais diversas. Assim, procuro fornecer uma compreensão sobre as dinâmicas políticas e culturais que podem se formar, proporcionando maior atenção ao debate que considere as particularidades das mulheres. Ao priorizar as vivências das artistas circenses, através de incursões e entrevistas etnográficas, junto com a observação participante, apresento uma perspectiva única de tais experiências.

1. VOZES-MULHERES

*A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
ecoou lamentos
de uma infância perdida.*

*A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.*

*A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.*

*A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.*

*A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.*

*A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade.
Conceição Evaristo (2008)*

Início esse capítulo com o título “Vozes-mulheres” que dá nome ao poema que apresento acima como epígrafe, de Conceição Evaristo (2008), pois ele evoca dois pontos que são importantes e que representam a proposta deste capítulo. O primeiro é “vozes”, que simboliza as vozes que foram silenciadas e que ecoam no poema trazendo o percurso histórico das memórias ancestrais que nos guiam até o presente. O segundo é “mulheres”, dando visibilidade ao contexto das mulheres nessa trajetória, ambos no plural, resgatando um sentido que é percebido através de muitas vivências, que são singulares e que têm suas particularidades, mas que são também coletivas e fazem parte de um contexto histórico.

Assim, buscando tratar das memórias e das práticas contra-hegemônicas, tendo como foco as mulheres, esse capítulo tem o intuito de direcionar a reflexão para a crítica a uma ciência masculinizada, pautada pela branquitude e eurocêntrica. Desse modo, entendo as epistemologias latino-americanas como ponto importante para análise e construção desta dissertação.

O objetivo deste capítulo consiste em fazer uma contextualização através de uma abordagem local, sobretudo via teorias feministas latino-americanas - ainda que seja consciente de que existem diferentes perspectivas construídas por mulheres de diversas realidades. Busco realizar um panorama de variadas dimensões da sociedade a partir da realidade das mulheres que se encontram na crítica a uma ideia universalizante de vivências.

Fazer uma abordagem latino-americana que priorize a contribuição de mulheres não significa ignorar ou anular os aportes feitos por autores homens, mas evidenciar que as reflexões construídas sob a ótica das mulheres contemplam entendimentos amplos e diversos da realidade social, que se estabelece na necessidade de pensar o passado criticamente. Isso vai de encontro ao que Gargallo apresenta a seguir:

Plantear en este ámbito una historia de las ideas filosóficas feministas latinoamericanas encarna un doble reto. Implica el reconocimiento de la historicidad de las ideas feministas en un ámbito cultural mayoritariamente occidentalizado, pero no central (y en buena medida resistente a esa occidentalización) y, a la vez, la idea de que el feminismo debe situarse como una teoría política de la alteridad, tanto en su etapa emancipadora, cuando las mujeres piden ingresar en condiciones igualitarias en la historia del hombre, como en su etapa de liberación y reivindicación de la diferencia, cuando las mujeres cuestionan y se separan del modelo del humanismo masculino planteado como universalmente válido. Una alteridad cuyo discurso primario ha ido de: "Existo, luego, hombre, debes reconocerme", hasta: "Existo, luego existen otras mujeres que van a reconocer mi autoridad y tu reconocimiento, hombre, ya no me valida ni me es suficiente" ([Gargallo, 2006](#), p. 30).

Nesse sentido, Oliveira ([2021](#)) reforça a importância de utilizar autoras que contrapõem a lógica dominante, branca e eurocêntrica, para combater o apagamento epistemológico e assim validar os conhecimentos contra-hegemônicos e as produções feitas por mulheres. Autoras como Lélia Gonzalez ([2020](#)), Lorena Cabnal ([2018](#)), Julieta Paredes Carvajal ([2019](#)), Sueli Carneiro ([2011](#)), María Lugones ([2014](#)), entre tantas outras, serão os pilares de referências neste capítulo, como indicado na introdução, por apresentarem aportes significativos na medida em que proporcionam reflexões críticas sobre a história da região, direcionando suas análises à realidade social das mulheres.

Vale evidenciar que o direcionamento acerca do ponto de vista das mulheres não se configura como um “recorte” de pesquisa. Aqui, entende-se o debate de gênero não como uma categoria que pode ser trabalhada como parte de uma totalidade, mas como ponto fundamental que abre a possibilidade de pensar a sociedade de maneira mais ampla.

Assim, é preciso ressaltar a relevância das autoras que estão construindo debates e reflexões críticas acerca da realidade latino-americana e suas complexidades e pontuar que as teorias apresentadas são em sua grande maioria demandas que se colocam a partir da realidade social, sobretudo pautadas pelos movimentos sociais, para depois serem teorizadas ([Curiel, 2019](#)).

Por fim, as reflexões e contribuições teóricas expostas a seguir serão utilizadas como base de referência para a construção do olhar desta pesquisa em relação ao fenômeno estudado. Portanto, a retomada realizada nas próximas páginas tem o importante papel de fazer uma caracterização do contexto no qual a pesquisa se insere.

1.1 AS MULHERES NA SOCIEDADE LATINO-AMERICANA: O SUL COMO REFERÊNCIA

Pensar na realidade das mulheres latino-americanas é, sobretudo, refletir sobre a formação das sociedades através de uma perspectiva crítica, que contemple a complexa relação de diferentes dimensões socioculturais e políticas. Nesse sentido, a organização e criação de movimentos que se dedicam a construir e reivindicar epistemologias que tenham como eixo central pensamentos a partir da América Latina nas ciências sociais têm sido fundamentais para resgatar as memórias da região, que historicamente têm sido marginalizadas, e apresentar narrativas que contemplem um horizonte não ocidentalizado. Conforme afirma Gargallo:

La filosofía latinoamericana ha sido marginada por su ensayismo, a la vez que se la ha encerrado en el rubro de pensamiento sociológico, de teoría política, de historicismo o de reproducción de pensamientos ajenos. Estas interpretaciones ignoran la elaboración de un pensamiento que recoge diversas tradiciones, no sólo aquéllas elaboradas en Europa, y que razona ordenando una práctica política, lo cual coincide con las teorías feministas. Esto es, las interpretaciones contrarias a la filosofía latinoamericana desconocen un pensamiento que teoriza partiendo de las formas que adquieren los comportamientos inter-intra-subjetivos en un contexto histórico, jurídico y cultural determinado por la Conquista, la esclavización africana, las migraciones europeas y la minorización de los pueblos indígenas ([Gargallo, 2006](#), p. 29).

Na direção da construção de epistemologias críticas, a partir dos anos 1990, um grupo de intelectuais, em sua maioria latino-americanos, de diversas universidades das Américas, fundou o grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), com o objetivo de construir uma base sólida de críticas sobre um modelo de pensamento que tinha como centro a Europa. O M/C “defende a ‘opção decolonial’ – epistêmica, teórica e política – para compreender e atuar no mundo, marcado pela permanência da colonialidade global nos diferentes níveis da vida pessoal e coletiva” ([Ballestrin, 2013](#), p. 89).

Tabela 1. Integrantes do grupo Colonialidade/Modernidade

integrante	área	nacionalidade	universidade onde leciona
Aníbal Quijano	sociologia	peruana	Universidad Nacional de San Marcos, Peru
Enrique Dussel	filosofia	argentina	Universidad Nacional Autónoma de México
Walter Mignolo	semiótica	argentina	Duke University, EUA
Immanuel Wallerstein	sociologia	estadounidense	Yale University, EUA
Santiago Castro-Gómez	filosofia	colombiana	Pontificia Universidad Javeriana, Colômbia
Nelson Maldonado-Torres	filosofia	porto-riquenha	University of California, Berkeley, EUA
Ramón Grosfóguel	sociologia	porto-riquenha	University of California, Berkeley, EUA
Edgardo Lander	sociologia	venezuelana	Universidad Central de Venezuela
Arthuro Escobar	antropologia	colombiana	University of North Carolina, EUA
Fernando Coronil*	antropologia	venezuelana	University of New York, EUA
Catherine Walsh	linguística	estadounidense	Universidad Andina Simón Bolívar, Equador
Boaventura Santos	direito	portuguesa	Universidade de Coimbra, Portugal
Zulma Palermo	semiótica	argentina	Universidad Nacional de Salta, Argentina

Fonte: Quadro extraído do trabalho de [Ballestrin, 2013](#).

Assim, conforme indica Ballestrin ([2013](#)), o M/C, posteriormente chamado de “Giro Decolonial”, desenvolveu um papel importante na construção de uma nova epistemologia direcionada ao Sul Global. Embora seja importante a ressalva de que o grupo foi fundado e composto majoritariamente por homens - como pode-se observar no quadro acima, situados em universidades do Norte Global e com muitas de suas produções em inglês, ainda que latino-americanos, o que acabou por deixar algumas lacunas, como por exemplo o debate de gênero e suas intersecções. Contudo, embora tenha suas omissões,

o grupo foi fundamental para formular um movimento que tinha como objetivo um pensamento enraizado em um cenário a partir da América Latina.

Apresentando essa perspectiva, alguns pontos são importantes para entender o processo no qual a formação das sociedades latino-americanas se insere. Entre eles, a própria terminologia “América”, que segundo Porto-Gonçalves e Quental (2011) é uma nomenclatura com origens europeias para homenagear o navegador italiano Américo Vespúcio, para se referir ao “Novo Mundo” que se pretendia explorar. Todavia, serviu também como parte do projeto político-ideológico de exploração e dominação que tinha como objetivo excluir as vivências e as culturas existentes na região. De modo que terminologias utilizadas pelos povos originários como: Tawantinsuyu, Anáhuac, Terras Guarani, Pindorama e Abya-Yala¹⁷, que nomeiam e fazem parte de culturas ancestrais para designar esta região, sofreram um processo de invisibilização. Assim, “[...] além de eliminar as denominações originais dos povos que aqui viviam há milênios e ocultar toda alteridade, faziam uma projeção de si próprios, representando o novo mundo como um *continuum* da Europa” (Lisboa, 2014, p. 503).

Em contrapartida, sentindo a necessidade de pensar um conceito em resistência às nomenclaturas colonizadoras e que tivesse como objetivo colocar em evidência um processo histórico que envolve uma complexa dinâmica social e uma forte presença negra na construção cultural do continente americano, Gonzalez, que também faz a defesa por um feminismo afro-latino-americano, desenvolveu em 1998 a categoria político-cultural “amefricanidade”. Categoria que, por um lado, tem referência em modelos africanos, e por outro, apresenta uma criação a partir da realidade de uma América afrocentrada. Nas palavras da autora:

Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada. [...] Portanto, Améfrica, enquanto sistema etnogeográfico de referência, é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos. Por conseguinte, o termo amefricanas/amefricanos designa toda uma descendência: não só a dos africanos trazidos pelo tráfico negreiro como daqueles que chegaram à AMÉRICA muito antes de Colombo (Gonzalez, 2020, p.135).

¹⁷ Tawantinsuyu, refere-se a região do atual Peru, Equador e Bolívia, enquanto Anáhuac designa a região do atual México e Guatemala. Terras Guarani envolve parte da Argentina e do Paraguai, Pindorama o Brasil e a expressão Abya Yala é utilizada para se referir ao continente, pelo povo Kuna, que são originários da Serra Nevada no Norte da Colômbia e que atualmente vivem na costa caribenha do Panamá, na Comarca de Kuna Yala (Gonçalves, s.d).

Da mesma forma em que houve uma política de apagamento das nomenclaturas e identificação existentes que estavam relacionadas a ancestralidade dos povos que viviam na região, outro eixo essencial para o projeto de dominação e opressão foi a ocultação das memórias e modos de viver da população, exterminando as formas de subjetividade e de organização social que não se enquadrassem dentro da “missão civilizatória”, ou seja, dentro da lógica do cristianismo e da cultura europeia. Lugones descreve este processo no trecho abaixo:

A transformação civilizatória justificava a colonização da memória e, conseqüentemente, das noções de si das pessoas, da relação intersubjetiva, da sua relação com o mundo espiritual, com a terra, com o próprio tecido de sua concepção de realidade, identidade e organização social, ecológica e cosmológica. Assim, à medida que o cristianismo tornou-se o instrumento mais poderoso da missão de transformação, a normatividade que conectava gênero e civilização concentrou-se no apagamento das práticas comunitárias ecológicas, saberes de cultivo, de tecelagem, do cosmos, e não somente na mudança e no controle de práticas reprodutivas e sexuais. Pode-se começar a observar o vínculo entre, por um lado, a introdução colonial do conceito moderno instrumental da natureza como central para o capitalismo e, por outro, a introdução colonial do conceito moderno de gênero ([Lugones, 2014](#), p. 938).

Os feminismos de Abya Yala trazem contribuições para o entendimento da realidade das mulheres nesse contexto. Entre eles, os feminismos comunitários, que na Guatemala e na Bolívia, abordam os sistemas patriarcais como pontos-chave para a compreensão do sistema de opressão que assola a vida das mulheres. Sendo esse sistema anterior ao período da invasão colonial. Cabnal ([2018](#)) rememora que na cosmovisão dos povos originários havia uma relação diferenciada com os corpos, pois acreditavam no princípio da pluralidade da vida e sob essa ótica de mundo não existiam homens e mulheres, mas sim um corpo plural. Contudo, citando o calendário maia, aproximadamente no ano 2050, houve uma quebra da vida harmônica concebida pelos ancestrais, que também se estabeleceu em relação aos corpos. Esse rompimento se dá, segundo a autora, por conta de uma configuração patriarcal ancestral, que se manifesta de diferentes maneiras, entre elas sobre a disputa territorial e o papel social atribuído às mulheres.

Nesse sentido, a autora observa que quando se estabelece a invasão colonial, chegam, com essa forma de dominação e opressão, novas manifestações de patriarcados. Cabnal vai analisar que a experiência da Espanha em escravizar corpos africanos trouxe para o continente além do patriarcado colonial, uma forma de patriarcado ancestral africano, que ao chegar aqui, com toda sua história e problemáticas, se fundem,

intensificando as opressões sobre as mulheres que vivem nesta região. Ainda para esta autora:

Esse patriarcado europeu não veio sozinho. Muitos anos antes, a Espanha já havia arrancado da África corpos de mulheres e homens negros e trazido para a escravidão. Não foi perguntado aos corpos negros o que eles queriam fazer - eles não vieram passear do outro lado do mundo. Foram corpos escravizados. Estes corpos negros também trazem consigo uma forma patriarcal ancestral africana. [...] Quando se juntam essas diferentes formas patriarcais nesta terra, com essas histórias, se forma uma convergência patriarcal: o encontro dos patriarcados indígena, ocidental e africano. E, por isso, é bem difícil ser mulher deste lado do mundo, em Abya Yala ([Cabnal, 2018](#), p. 25).

Na mesma direção, Guzmán ([Feminismo comunitário, 2015](#)) observa que o sistema patriarcal é independente de outras organizações estruturais, e embora reconheça que há uma junção de ordenamento patriarcal/colonial/capitalista para gerar opressões, reafirma que este é organizado para ser de morte para as mulheres, uma vez que valida feminicídios e a fome, introduz uma lógica subjetiva que coloca toda a família como prioridade antes das mulheres e, em muitos casos, impede seu acesso aos cuidados básicos, como a saúde, por conta das tarefas de cuidados familiares. E reforça que esse sistema também afeta os homens, porém, ainda que sintam os sofrimentos causados pelo patriarcado, eles estão em uma situação de privilégio, na medida em que a estrutura sistêmica patriarcal viabiliza uma relação de poder sobre as mulheres.

Ainda para Cabnal ([2018](#)), a convergência patriarcal se estabelece no território de Abya Yala e em todos os corpos com o colonialismo, o que gera uma outra lógica de opressão: o racismo. Da mesma forma, Quijano ([2005](#)) reconhece que essa dominação teve como uma de suas principais características a ideia de raça, e entende esta como um fator fundamental da dominação colonial, que está intrínseca nas estruturas de poder mundial. Observa, além disso, que essa lógica inclui o eurocentrismo como parte vital desse processo. Nas palavras do autor:

A formação de relações sociais fundadas nessa idéia, produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras. Assim, termos como espanhol e português, e mais tarde Europeu, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, como constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da

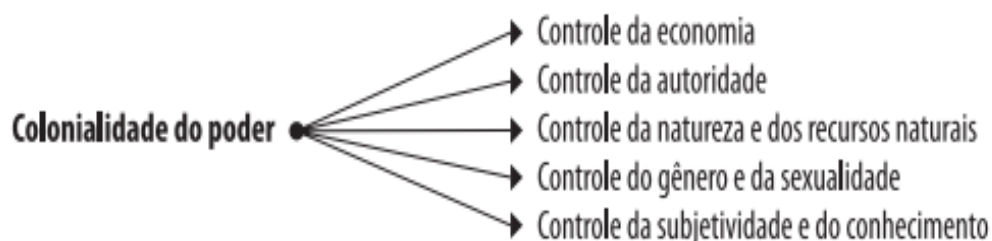
população ([Quijano, 2005](#), p.117).

Esse projeto de dominação que constrói hierarquias a partir da ideia de raça é definido por Quijano ([2005](#)) como “colonialidade do poder”. Como já citado anteriormente, através desse mecanismo que se mantêm as populações colonizadas subjugadas por diversos meios de dominação que perduram até a atualidade. Essa reflexão é complementada por Grosfoguel que inclui as relações de trabalho e patriarcal que se estabelecem na lógica organizada através da hierarquia racial:

[...] as diferentes formas de trabalho que se encontram articuladas com a acumulação de capital no âmbito mundial são distribuídas de acordo com esta hierarquia racial; o trabalho coercivo (ou barato) é feito por pessoas não-europeias situadas na periferia, e o “trabalho assalariado livre” situa-se no centro. A hierarquia global das relações entre os sexos também é afectada pela raça: ao contrário dos patriarcados pré-europeus em que todas as mulheres eram inferiores aos homens, na nova matriz de poder colonial algumas mulheres (de origem europeia) possuem um estatuto mais elevado e um maior acesso aos recursos do que alguns homens (de origem não-europeia). A ideia de raça organiza a população mundial segundo uma ordem hierárquica de povos superiores e inferiores que passa a ser um princípio organizador da divisão internacional do trabalho e do sistema patriarcal global ([Grosfoguel, 2008](#), p.10).

Além disso, esse conceito foi ampliado, gerando análises de outras formas de colonialidade, como a do saber e do ser. Essas configurações não são independentes uma da outra, pelo contrário, fazem parte de uma estrutura indissociável que envolve diversas dimensões sociais, conforme Ballestrin ilustra na figura abaixo:

Figura 1. Dimensões da colonialidade do poder



Fonte: [Ballestrin, 2013](#).

Contudo, Gonzalez ([2020](#)) afirma que a construção histórica de Portugal e da Espanha carrega uma longa guerra contra os mouros e que nessa disputa não houve somente um direcionamento religioso. Para ela a dimensão racial esteve intrínseca no

conflito, desempenhando um papel ideológico nos combates da Reconquista¹⁸. Ou seja, ainda que a lógica racial não estivesse estabelecida em Abya Yala antes da colonização, já se configurava como uma realidade nas disputas travadas em outras localidades, se estendendo posteriormente para esta região.

Outro fator importante que a autora chama atenção é que as sociedades ibéricas tiveram como um de seus pilares de construção uma estrutura fortemente hierárquica sob a qual não existia espaço para igualdade e diversidade étnica. Exemplo dessa realidade era o controle violento feito contra mouros e judeus, contexto que foi herdado pelas sociedades latino-americanas.

Por sua vez, Lugones (2014) vai defender como um fator indispensável para se analisar o processo de colonialidade as relações de gênero ou a “generificação dos corpos”, fenômenos inerentes ao projeto que se estabelece com a invasão colonial. Para a compreensão da opressão da modernidade colonial e de sua estruturação, Lugones sugere a análise do “sistema moderno colonial de gênero” de forma a compreender que, através deste, surge uma racionalidade que se fundamenta na definição de uma categoria dicotômica e hierárquica, que para a autora vai ser um ponto chave para a definição da lógica capitalista-colonial-moderna sobre raça, gênero e sexualidade.

Lugones também observa que foi definida através do processo de invasão colonial uma condição de separação, em que os colonizadores são tidos como humanos, detentores de direitos, e os colonizados como não humanos, conseqüentemente sem direitos. Isso vai de encontro a definição de Quijano (2005) sobre o processo de racialização. Todavia, a autora assevera que essa lógica está intrinsecamente ligada às diferenças baseadas em hierarquias com divisões que determinam os papéis sociais entre homens e mulheres.

Contudo, segundo Lugones (2014), a categorização de homens e mulheres só era reconhecida para os “civilizados”, pois na lógica colonial, a população originária de Abya-Yala e africana escravizada não era considerada humana. Portanto, não tinham direito a um gênero, sendo considerada somente a condição biológica, se assemelhando a seres animalizados e selvagens.

Nesse sentido, Lugones (2014) defende que a imposição do cristianismo e da

¹⁸ A Reconquista foi o processo de perseguição de espanhóis e portugueses contra os muçulmanos na Península Ibérica, que teve início em 718 a partir da região das Astúrias e encerrou o movimento de ocupação árabe naquele lugar, constituindo a retomada do território pelos reinos cristãos da Península Ibérica. Para mais informações acessar: <
<https://ensina.rtp.pt/explicador/a-reconquista-crista-da-peninsula-iberica-e-a-constituicao-dos-reinos-cristaos/>
>. Acesso em: 19 agosto 2023.

cultura europeia traziam inerentemente uma diferença hierárquica de gênero fundamentada no sexo. Essa lógica dicotômica, ou projeto de dominação, foi estratégico para criar uma divisão entre os colonizados, pois se antes eles eram entendidos apenas como macho e fêmea, seres desumanizados, e em certa medida iguais por sua condição, a ideia de gênero vinha como uma ruptura dessa “igualdade” e com a intenção de divisão, atribuindo sobretudo uma razão negativa às mulheres, de modo a garantir uma hierarquia dentro dessa separação.

Vale evidenciar que, ainda que usando dos papéis de gênero para dominação, não se aplicava a mesma categoria entre colonizadores e colonizados. Lugones explica que a categoria “mulher colonizada” é esvaziada na visão do colonizador, uma vez que dada sua condição de desumanização, as fêmeas não poderiam ser consideradas mulheres, o que evidenciava uma diferença de sexo e não de gênero.

Já Gonzalez ([2020](#)) afirma que as desigualdades raciais e sexuais foram muito bem articuladas dentro das estruturas sociais do continente, fazendo com que as condições biológicas (racial e sexual) colocassem as mulheres não brancas - amefricanas e ameríndias - em uma condição de dupla opressão. E na medida em que, nessa lógica, as diferenças se tornam desigualdades, essas características se juntam às posições de classe, assumindo uma tripla opressão, uma vez que são essas mulheres que também constituem grande parte da massa proletária afro-latino-americana. Além disso, quando se agrega outros marcadores sociais, como orientação sexual, por exemplo, a opressão atinge novos níveis.

Economicamente se estabelece, nesse contexto, um novo modelo, que se ampara na expropriação do território e dos corpos, de mulheres e homens, indígenas e negros, gerando múltiplas violências. Conforme afirma Cabnal:

[...] se cria e se funde um novo modelo econômico sobre os corpos e sobre a terra. Toda a territorialidade Abya Yala vai ser expropriada, bem como os corpos de homens e mulheres indígenas e os corpos de homens e mulheres negras. Compreender essas categorias é importante para compreender a forma de economia que se consolida em Abya Yala, visto que violência sexual, genocídio, saques e invasões são as bases fundantes desse modelo ([Cabnal, 2018](#), p. 25).

Na mesma direção, Carneiro ([2011](#)) denuncia que a construção da sociedade brasileira e dos demais países da América Latina foi fundada através do estupro colonial de mulheres negras e indígenas, resultando na miscigenação, que foi utilizada politicamente e ideologicamente para a construção de uma identidade nacional e regional

que se fundamentou no mito da “democracia racial”. O que garantiu o fortalecimento das hierarquias de gênero e raça na região. Para tais afirmações Carneiro dialoga com Gilliam, que descreve esse fato como “a grande teoria do esperma na formação nacional” (apud [Carneiro, 2011](#), p.1). Isso atribui às mulheres negras e indígenas um papel social subalternizado, erotizando seus corpos e romantizando a violência sexual sofrida por elas, e praticada pelos senhores brancos.

Contudo, é importante ressaltar que dentro do contexto histórico de opressões e violências, que foram descritos anteriormente, em especial sobre os corpos das mulheres, se estabelecem articulações de sobrevivências culturais e diversas formas de resistências, manifestadas nas revoltas e na construção de “formas alternativas de organização social livre, cuja expressão concreta está nos quilombos, cimarrones, cumbes, palenques¹⁹, morronages e maroon societies”²⁰ ([Gonzalez, 2020](#), p.153).

As mulheres desenvolveram um papel ativo e muitas vezes de protagonismo dentro das estratégias políticas de luta e sobrevivência das comunidades marginalizadas. De acordo com Gonzalez, a primeira tomada de consciência da opressão se dá, para as amefricanas e ameríndias, por conta da raça. São as experiências raciais, e também de classe, que se tornam um ponto de luta comum entre homens e mulheres que fazem parte de grupos etnicamente subalternizados. Precisamente por conta dessa condição foi que se construíram dentro das comunidades escravizadas articulações político-culturais de resistências e lutas que possibilitaram sua continuidade até a contemporaneidade ([Gonzalez, 2020](#)).

Por outro lado, é justamente na experiência da luta conjunta com os homens, que as mulheres negras percebem a discriminação sexual, que se observa na reprodução de atitudes patriarcais, sexistas e com as tentativas de excluir as mulheres das esferas de decisões dos movimentos. Como consequência disso, as mulheres buscam se organizar também através dos movimentos de mulheres. Todavia, segundo Gonzalez ([2020](#)), na procura pela teoria e pela prática feministas, se encontra uma lacuna no movimento de mulheres que contemple a dimensão racial, questão primordial nas vivências das mulheres amefricanas e ameríndias. Levando isso em consideração, uma alternativa

¹⁹ Termo em espanhol que em português se assemelha a quilombos.

²⁰ Para saber mais acessar “Cimarrones, Marrons, Quilombolas, Boni, Raizales, Garifunas e Palanqueros nas Américas”. Disponível em: <<https://acervo.socioambiental.org/index.php/acervo/livros/cimarrones-marrons-quilombolas-boni-raizales-garifunas-e-palanqueros-nas-americas>>. Acesso em: 05 maio 2023. O livro apresenta intervenções realizadas durante um colóquio com delegações de comunidades quilombolas, palenqueras, cimarrones, saramakas, djuka, boni, cumbes, garifunas, raizales, marrons entre outras com o objetivo de fortalecer os movimentos de países das Américas do Sul, do Norte e Central.

enquanto movimentos de mulheres foi a organização de grupos étnicos.

Na mesma direção, Cabnal denuncia as violências sofridas e silenciadas nos movimentos de luta mistos, e na falta de debate sobre o território nas organizações feministas. Além disso, expõe que esse tipo de comportamento é uma grande contradição política, defendendo que a luta deve incluir tanto a defesa do território-terra, quanto a defesa do território-corpo das mulheres:

Defender o território-terra e não defender o território-corpo das mulheres é uma incoerência política. Se você se indigna contra agrotóxicos, contra os transgênicos, contra a mineração etc. e não se indigna quando uma mulher é violentada, rompe-se a rede de construção de um novo mundo, rompe-se a rede da vida. [...] A mesma reflexão vai na lógica inversa. Se queremos feminismos que defendam os corpos emancipados, mas esses feminismos não falam de territórios emancipados então a luta do feminismo não se sustenta. [...] O feminismo precisa defender a terra. Afinal, onde vão os corpos emancipados? ([Cabnal, 2018](#), p. 27).

Diante disso, e pensando nas disputas de ideias que permeia a compreensão da realidade social, Miñoso corrobora com as demais autoras ao refletir sobre a importância de estarmos atentas às disputas simbólicas e violentas que ocorrem dentro das teorias feministas, uma vez que os feminismos do Norte precisam que os feminismos do Sul reproduzam suas ideias para reafirmar seu poder e continuar com o projeto de colonização e dependência:

Os feminismos hegemônicos do Norte precisam da cumplicidade dos feminismos hegemônicos do Sul para dar continuidade à história de colonização e dependência. É por isso que uma análise dos feminismos do Sul e de sua relação de dependência com os feminismos do Norte precisa ser complexa a ponto de desfazer o mito de uma suposta unidade interna do sujeito “mulher” e nos permitir observar um campo vivo de disputa de sentidos na América Latina pós-independências, que acaba sendo resolvida com a imposição e a violência simbólica e material sobre aquelas cujos corpos estão marcados por processos de racialização e contínua exploração, o que chamo de “a outra da outra” ([Miñoso, 2020](#), p.111).

Reforçando tal argumento, Carvajal reconhece que o feminismo euro-ocidental seja importante para a luta das mulheres europeias, mas afirma que ele não define a luta de mulheres de outras regiões. E ressalta que os países do Norte mantêm seus privilégios com a exploração dos territórios do Sul Global. Usufruem dessa condição “as mulheres da classe média e da burguesia, feministas automeadas, que vivem privilégios às custas de nosso trabalho como mulheres no sul, além também do trabalho dos homens de nossos povos” ([Carvajal, 2019](#), p.81).

Complementando, Carvajal faz uma análise importante quando afirma que embora a terminologia “feminismo” tenha uma origem europeia, não significa que a luta contra o patriarcado tenha se iniciado lá e que seja um motivo para que as mulheres europeias tenham protagonismo nas reivindicações das mulheres a nível mundial. Na disputa pela terminologia, e trazendo a perspectiva do feminismo comunitário, a pesquisadora rememora que as mulheres, especialmente de Abya Yala, exerciam um papel fundamental na organização de suas comunidades, tendo protagonismo no direcionamento das estratégias de combates políticos e militares. Em suas palavras:

Nossas avós, por exemplo, e sem conhecer as feministas europeias, lutaram contra as formas de dominação que lhes tocou viver antes da colonização de 1492. Nossas avós não eram a segunda opção em relação aos homens, elas tinham comando político, militar e logístico nas lutas, como nossa avó Bartolina Sisa, nos levantes indígenas de 1871 (Carvajal, 2019, p.80).

No que se refere às resistências, vale ressaltar a importância que mulheres da diáspora africana como Dandara dos Palmares²¹, Aqualtune²², Maria Felipa²³, entre outras, tiveram enquanto guerreiras quilombolas e lideranças na luta contra o sistema colonial escravista. Da mesma forma que Nanny²⁴, considerada uma figura histórica na

²¹ Dandara dos Palmares, mulher, negra e mãe, foi uma importante líder, tendo protagonismo na construção e comando do quilombo de Palmares, junto de seu companheiro Zumbi, com quem teve dois filhos. Palmares foi o primeiro estado livre nas terras da América e território de resistência contra o regime escravocrata brasileiro. Resistiu como quilombo por mais de 100 anos. Dandara, dominando as técnicas de capoeira, comandou o exército palmarino e participou ativamente das atividades cotidianas como caça e agricultura. Após ser capturada em 1694, se suicidou pulando de uma pedreira, para não se tornar escrava. Para saber mais acessar: <<https://www.sbmfc.org.br/dandara/>>. Acesso em: 18 agosto 2023.

²² Aqualtune foi uma princesa congoleza, escravizada após derrota na Batalha de Mbwilla no Congo contra os Portugueses, e traficada para o Brasil, onde foi vendida como escrava reprodutora. Com uma larga experiência na liderança de guerreiras e guerreiros em sua terra de origem, ao chegar em território desconhecido, organizou mais de 200 pessoas escravizadas na fuga para Quilombo dos Palmares, local onde se tornou autoridade e liderança pelos seus conhecimentos, sendo mãe de Ganga Zumba e avó de Zumbi dos Palmares, que se tornaram referências na organização política de Palmares. Para saber mais acessar: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Aqualtune>>. Acesso em: 19 agosto 2023.

²³ Nascida na Ilha de Itaparica, foi uma habilidosa capoeirista, pescadora e guerreira. Liderou movimentos contra a coroa portuguesa, organizando estrategicamente mais de 40 mulheres na luta pela independência do Brasil, na Bahia. Essas mulheres sobre o comando de Maria Felipa, atraíram os vigias das embarcações - que aguardavam comando para invadir Salvador - e os atacaram com galhos de cansaço (*Jatropha Urens*), planta conhecida por causar grandes queimaduras, ardência e dor, para que assim pudessem incendiar as navios no litoral de Itaparica e derrotar os portugueses em 2 de julho de 1823. Para saber mais acessar: <<https://www.gov.br/mast/pt-br/assuntos/noticias/2022/maio/maria-felipa-de-oliveira-uma-heroina-da-independencia>>. Acesso em: 19 agosto 2023.

²⁴ Conhecida também como Rainha Nanny, seu nome, possivelmente, remete a “Nana” que é considerado um título de grande importância aplicado às rainhas-mães nas sociedades da África ocidental. Nascida no povoado de Koromantee (Koromandê), atual República de Gana, foi sequestrada ainda criança e transportada em um navio negreiro, por traficantes ingleses, até a Jamaica, no Caribe. Local onde foi obrigada a trabalhar em uma fazenda de cana-de-açúcar. Se organizou com grupos subversivos e fugiu para o interior da ilha, lugar em que fundou e liderou uma comunidade, se tornando uma referência local. Tinha um largo conhecimento sobre plantas e ervas medicinais, além disso, tinha o poder de se comunicar com os espíritos ancestrais e o dom da vidência, atributos que integravam o sistema de crenças africanas

Jamaica, retrata a resistência e ancestralidade amefricana de toda a região. Conforme afirma Gonzalez (2020, p.153): “Nanny está para Jamaica, assim como Zumbi está para o Brasil”.

É importante reforçar que a situação das mulheres latino-americanas apresenta especificidades e singularidades, inclusive dentro dos movimentos feministas, como apresentado anteriormente. Nessa perspectiva, Carneiro afirma que o mito da fragilidade feminina não abrange a realidade de mulheres que “trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas [...]” (Carneiro, 2011, p. 2). Ela faz uma crítica às feministas brancas que reivindicavam que as mulheres deveriam ocupar os espaços públicos e trabalhar, sem levar em consideração a realidade das amefricanas que já estavam fazendo isso, ainda que forçadas e sem direitos, se distanciando da realidade de uma mulher considerada “frágil” socialmente.

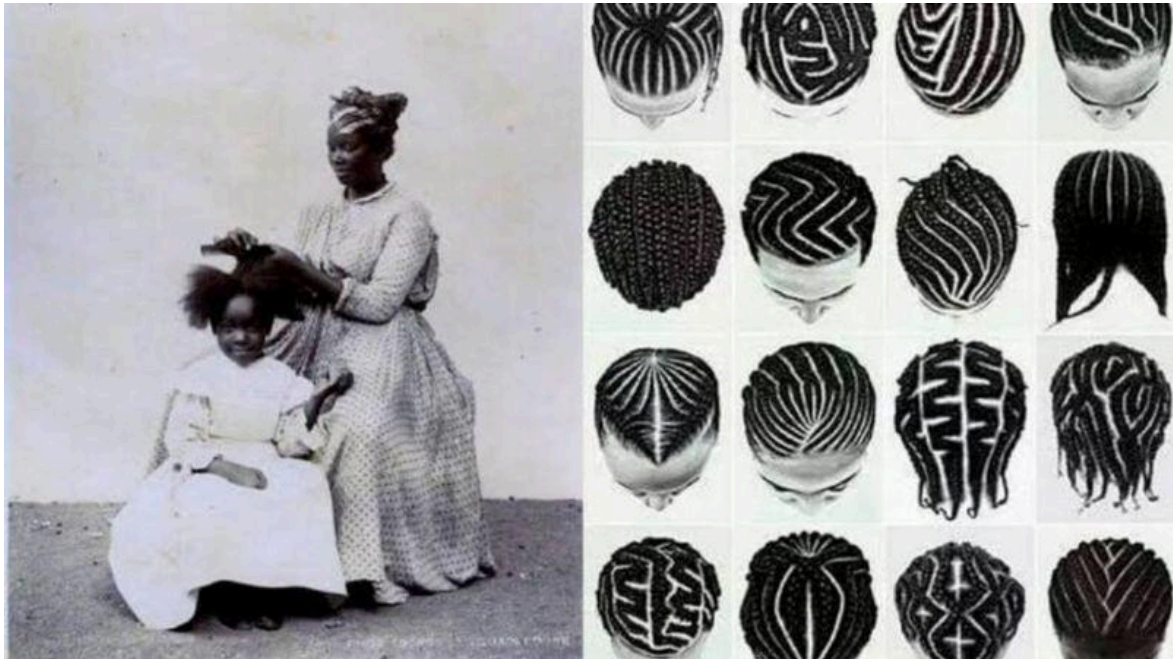
Concomitante com a realidade cruel que assolava a existência das mulheres na região, resistia e se “costurava” uma diversidade social que se manifestava nas heranças culturais trazidas de outras formações sociais, sobretudo africanas. Dentre elas, encontram-se o costume das tranças “raiz”²⁵. Essa prática refletia a pluralidade cultural africana, isso porque a forma de fazer determinados penteados trançados poderiam indicar a posição social, etnia, crença e localidade de um determinado povo (Rolim, 2021).

Durante o processo de colonização e escravização esse hábito foi utilizado também de forma estratégica pelas mulheres na região que atualmente é conhecida como Colômbia. Elas reproduziam mapas na cabeça de outras mulheres para auxiliar na comunicação com outras pessoas escravizadas e indicar o caminho dos palenques (Manzi e Anjos, 2021). Nas tranças também eram escondidos objetos que poderiam ajudar nos locais de “liberdade”, como fósforos e sementes para cultivo, entre outros (Ventura, 2023). Esses eram artifícios de organização interna complexos que tinham sucesso em driblar a vigilância colonial, utilizando-se de traços culturais que não eram perceptíveis aos brancos.

conhecidas como obeah ou myal. Tamanha é sua autoridade e respeito, que foi reconhecida como heroína nacional pelo governo da Jamaica em 1976, e pela sua representatividade foi homenageada também com sua imagem idealizada em notas de 500 dólares jamaicanos, e um monumento na cidade de Moore Town. Para saber mais, acessar: <<https://www.ufrgs.br/africanas/nanny-1685-1741/>>. Acesso em: 19 agosto 2023.

²⁵ Conforme mostra a figura 2.

Figura 2 - Tranças Raiz



Fonte: BBC News Mundo, 2023.

Essas estratégias só eram possíveis pois além de toda uma carga ancestral e cultural, as mulheres tinham maior facilidade no deslocamento pelas fazendas através de suas atividades e observavam e recolhiam informações sobre as estradas e pontos-chaves para sua reprodução através das “tranças raiz” (Ventura, 2023). Nesse sentido, as mulheres desempenhavam um papel fundamental de conhecimento do território e memorização das rotas para reproduzi-las e indicar caminhos de organizações livres e alternativas para liberdade das pessoas escravizadas.

É diante deste panorama que surgem diversas articulações individuais e comunitárias de lutas das mulheres. Resistências das suas ancestralidades, corporeidades, artes e maneiras de atuar nos espaços públicos e privados que possibilitam novas formulações subjetivas, culturais e políticas. Além de manter vivas as memórias de lutas que se fazem presentes na contemporaneidade e que estão enraizadas na sociedade latino-americana. Isso fornece um conhecimento sobre a realidade concreta, levando em consideração as especificidades e singularidades, que são fruto da pluralidade sociocultural existente no continente.

Fazer um panorama a partir de uma teoria social que privilegia as perspectivas das mulheres fornece ferramentas para pensar uma ciência e sociedades que busca contemplar novos paradigmas a partir da América Latina. Não através de uma história linear que avança e se desenvolve, mas que constrói conexões entre passado e presente,

dando subsídios para pensar as complexidades que se apresentam na contemporaneidade, sobretudo sobre os corpos das mulheres racializadas.

Assim, a contextualização realizada até aqui se faz importante para dar subsídio histórico, conceitual e teórico para as análises que serão desenvolvidas nas próximas páginas desta dissertação. Em outras palavras, será realizada a coleta e a análise dos dados referentes às experiências de mulheres latino-americanas que exercem arte nas ruas com a perspectiva de que a ocupação desses espaços por elas traz consigo uma diversidade de questões construídas historicamente e que ainda hoje se “re-produzem”. Essa constatação é fundamental para que o fenômeno social eleito por essa pesquisa seja abordado a partir de uma perspectiva multidimensional e fundamentada no contexto da região.

Por fim, é importante ressaltar que as questões tratadas neste capítulo que versam sobre as desigualdades de gênero, opressões e resistências, fazem parte de uma estrutura social que se estende historicamente na vivência das mulheres na região. Por isso, fazer essa contextualização é essencial para o desenvolvimento da análise proposta para a pesquisa. Pois ainda que as artistas de rua vivenciem a rua de forma diferenciada de outras mulheres, por seu “estilo de vida” - artístico e itinerante - as opressões que atingem as mulheres independem de suas atuações, sendo causadas pelo fato de serem mulheres e de estarem, no caso das artistas, em um local de marginalização.

Com isso não quero dizer que todas as mulheres sofrem os mesmos tipos de opressões, é preciso levar em consideração diversos aspectos sociais - que pretendi trabalhar no decorrer deste capítulo - porém busco reforçar que quando se trata das mulheres, muitas situações são compartilhadas especialmente por suas condições de gênero.

1.2 MULHERES ARTISTAS DE RUA: PROTAGONISTAS DESSA PESQUISA

A apresentação das interlocutoras da pesquisa que será descrita a seguir foi construída com base nos dados obtidos durante as entrevistas. As informações não são padronizadas, pois se buscou evidenciar as características que as próprias artistas acharam relevantes compartilhar e buscaram delinear seus contatos com as artes de rua circenses a partir de suas perspectivas.

Embora tenha sido esplanada diversas vezes a possibilidade de ser uma entrevista anônima, as artistas optaram pela divulgação de seus nomes, no caso de Tita Benelli e Luci Buenavida, seus nomes artísticos, e Magalí Fernandez seu nome de registro, todas elas se identificam enquanto artistas de rua circenses.

Essa descrição inicial tem o objetivo de proporcionar uma maior aproximação com quem lê esta pesquisa, com as artistas de rua, permitindo que as vozes das interlocutoras ressoem ao longo da dissertação de maneira autêntica e singular.

A primeira artista de rua, Tita Benelli, é brasileira e, nasceu e cresceu em um bairro periférico da zona sul de São Paulo chamado Capão Redondo. Seu primeiro emprego foi no regime formal através da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) em que trabalhou com finanças, recursos humanos, entre outras funções, porém, durante este período, não se identificava com tais atividades. Sempre teve afinidade com o campo artístico, a princípio com o desenvolvimento de desenhos, onde fazia pinturas e quadros. Vislumbrando sair do regime formal de trabalho e criar uma autonomia e maior liberdade em suas atividades, se dedicou às tatuagens de forma autodidata. Conheceu a arte de rua circense através de amigos e encontros coletivos, e viu a partir desse contato a possibilidade, enquanto mulher periférica, de viajar fazendo arte e ter um retorno financeiro para suprir suas necessidades imediatas. Assim, viajou realizando apresentações nas ruas, por diversos países da América do Sul. Desenvolveu técnicas de diferentes modalidades circenses no decorrer de oito anos, posteriormente se formou em humor na SP Escola de Teatro e atualmente mescla atividades circenses e teatro em suas apresentações. Se encontrava no Brasil, em sua cidade natal, São Paulo, no momento da entrevista, local em que pretendia permanecer.

Fotografia 1 . Artista Tita Benelli

Fonte: Arquivos pessoais de Tita Benelli.

A artista de rua circense, de nacionalidade argentina, Magalí Fernandez, tem 26 anos, é mãe solo e estava em sua segunda gestação quando realizamos a entrevista. Seu contato com as artes de rua se deu através de uma amiga equatoriana, que conheceu via Facebook e que viajava com o filho. Quando essa amiga estava de passagem pela Argentina, a convidou para seguir viagem juntas. Nesse período Magali morava em Buenos Aires, local em que havia se mudado quando teve seu primeiro filho, e lá trabalhava com vendas no mercado formal. Ela aceitou o convite, pediu demissão e com o dinheiro que conseguiu neste trabalho, começou a viajar com a amiga, cada uma com o seu respectivo filho. Foi a partir dessa experiência que começou a fazer arte de rua, primeiro iniciou fazendo artesanato e posteriormente nas viagens e em contato com outros artistas foi conhecendo outras técnicas e treinando diferentes modalidades das artes circenses. Após viajar por alguns países da América do Sul, e por diversas cidades brasileiras, no momento da entrevista estava em São Paulo, morando na ocupação cultural Ouvidor 63, onde pretendia passar um tempo por conta do final da gestação e depois tinha o plano de ir para a Argentina ficar um período com a família.

Fotografia 2. Artista Magali Fernandez



Fonte: Arquivos pessoais de Magali Fernandez.

Luci Buenavida tinha em mente que ao finalizar o ensino básico iria começar a viajar. Nunca teve um emprego formal. Quando terminou o último ano letivo começou a fazer artesanato para vender na rua com o objetivo de levantar recursos financeiros para as viagens. Porém, ainda que sua arte fosse bem elaborada, tinha dificuldade nas vendas, por conta disso, passou a fazer swing poi no farol, com bandeiras e com fogo. No início teve ajuda de um amigo que já trabalhava nos semáforos e que deu algumas dicas, assim conseguiu ter maior sucesso no levantamento de finanças, e a partir disso começou a desenvolver técnicas de outras modalidades circenses, através de pesquisas autônomas e troca de informações com outras artistas. Além das apresentações nas ruas, faz performances em diversos tipos de eventos, e estava iniciando a pesquisa da prática de suspensão capilar e é ativista pelo circo social, de modo que sempre que viaja busca lugares em que possa desenvolver atividades populares. Está a dois anos em São Paulo, e no momento da entrevista, estava morando na ocupação cultural Ouvidor 63 e

planejava entrar para um curso de teatro, caso não conseguisse, iria seguir viagem para outro lugar.

Fotografia 3 . Artista Luci Buenavida



Fonte: Arquivos pessoais de Luci Buenavida.

Estes breves relatos destacam as singularidades das artistas de rua circenses, evidenciando não apenas suas características únicas, mas também ressaltando como elas se integram de maneira distinta às dinâmicas das artes de rua. Ao compartilharem suas experiências de maneira particular, essas artistas revelam uma expressão artística que tem suas raízes na coletividade, apresentando uma fusão entre individualidade e a essência colaborativa que caracteriza as manifestações das artes de rua, em especial circenses.

2. ESSA RUA É MINHA (?)

*Essa rua,
Essa rua ela é minha
Eu refloresto e vou um dia retomar
Pra todo povo,
Todo povo dessa terra
Que o genocídio não conseguiu acabar
Se tu roubou,
Se tu roubou em 1500
Tu roubaste,
Tu roubaste hoje também,
Não vem dizer que tu não tem a ver com isso
Pagar em vida é melhor do que no além*

*Chega carnaval sou a preferida
No samba enredo ou na avenida
Várias homenagens nenhuma que muda minha vida
Cocar falso na cabeça
Na mão uma bebida*

*Não sou tua indiazinha,
Nem tua Iracema,
Não sou tua Pocahontas
Nenhuma das tuas lendas
Sou filha dessa terra
Pronta pra retomada
Se ficar de papo torto vai tomar uma flechada
Kaê Guajajara, Essa rua é minha (2020)*

A música da indígena Kaê Guajajara, intitulada “Essa Rua é Minha”²⁶ (2020), foi selecionada para abrir esse capítulo por possibilitar algumas reflexões que têm ligação com a temática proposta neste trabalho.

Ao abordar questões como reflorestamento, genocídio e roubos a partir de 1500, a letra da música apresenta uma perspectiva histórica sobre a realidade dos povos originários. Além disso, rejeita estereótipos romantizados de mulheres indígenas, que apresentam elementos coloniais pautados pelas colonialidades (poder/ser/saber) (Ballestrin, 2013). Manifestando disposição para a retomada de uma terra roubada, a letra

²⁶ Essa música é uma releitura de “Se essa rua fosse minha”, que de acordo com o Wikipédia, a enciclopédia livre, é uma cantiga popular brasileira, na qual algumas fontes indicam que a origem é de autor desconhecido e outras atribuem a autoria a Mário Lago e Roberto Martins.

da música passa uma poderosa mensagem de resistência e empoderamento. Quando adverte sobre "papo torto" e a ação "tomar uma flechada", reforça a determinação em resistir contra qualquer forma de opressão, delineando um discurso de autoafirmação e autodefesa. Essa música se torna, assim, um manifesto audacioso e inspirador para a ocupação das ruas pelas mulheres, reivindicando justiça, reconhecimento e respeito.

Partindo desse ponto, o capítulo tem o intuito de fazer um panorama da ocupação dos espaços públicos, da rua, no Brasil e nos demais países da América Latina. Busco ressaltar como a colonização tem reflexos na construção das experiências das mulheres, e também na forma de controle dos corpos, impactando diretamente as vivências e a ocupação de determinados lugares. Contudo, procuro também evidenciar que a partir das opressões se estabelecem estratégias de resistência que questionam as autoridades e a realidade, motivando mudanças substanciais.

Desse modo, através da revisão bibliográfica sobre a temática, articulando com dados obtidos nas entrevistas etnográficas, procuro apresentar as tramas envolvidas no fenômeno das ocupações dos espaços públicos das ruas, tendo como foco os impactos na vida das mulheres. Farei isso de forma a destacar aspectos de sociabilidade, de articulações políticas, de trabalho e de atividades artísticas, ou seja, como espaços de intensas e complexas relações sociais, políticas e culturais.

2.1 RUA, SUBSTANTIVO FEMININO: AS MULHERES NAS OCUPAÇÕES DOS ESPAÇOS PÚBLICOS URBANOS

Os estudos urbanos despertam diversas reflexões, especialmente quando se observa as dinâmicas presentes nos espaços públicos, que são fundamentadas nas desigualdades sociais, mas que englobam aspectos mais abrangentes. A rua, inicialmente definida por sua função tradicional como um local de fluxo, vai além disso, revelando as diversas ações existentes nesses lugares, que os tornam significativos sob ponto de vista antropológico. De maneira que tais aspectos abrangem desde as tarefas cotidianas de suas frequentadoras, como os horários, até as formas de ocupações, que podem ser diversas. Conforme afirma Magnani:

A rua, rígida na função tradicional e dominante – espaço destinado ao fluxo – às vezes se transforma e vira outras coisas: vira casa (SANTOS e VOGEL, 1985), vira trajeto devoto em dia de procissão, local de protesto em dia de passeata, de

fruição em dia de festa, etc. Às vezes é vitrine, outras é palco, outras ainda lugar de trabalho ou ponto de encontro ([Magnani, 2003](#), p. 3).

Contudo, considerando os dados apontados no documento “Del Compromiso a la Acción: Políticas para Erradicar la Violencia contra las Mujeres América Latina y el Caribe”, elaborado pela ONU Mujeres ([2016](#)), mesmo que tenhamos avançado em políticas direcionadas ao combate da violência contra as mulheres, a região continua sendo o local em que se concentra o maior índice de violência contra esse seguimento no mundo. Levando em consideração tal informação, seria impossível fazer esta pesquisa sem abordar as especificidades das mulheres ao ocupar os espaços públicos das ruas.

Percebi que para entender a vivência das artistas de rua seria importante a contextualização dos espaços em que exercem suas atividades cotidianas e um aprofundamento dos estudos relacionados às experiências das mulheres nas ruas. Assim, neste ponto da dissertação, o intuito é reunir referências sobre a temática e refletir sobre os espaços das ruas a partir de múltiplos aspectos relacionados às experiências das mulheres.

A rua, substantivo feminino, em sua definição etimológica do latim “ruga”, posteriormente conhecida como “sulco, caminho”, é entendida na atualidade também como “um espaço público no qual o direito de ir e vir é plenamente realizado [...]” e “como uma via pública urbana, repleta de casas, prédios, muros ou jardins [...]” ([Wikipedia, 2023](#)). Ou “como um espaço de circulação de carros e pessoas e também como um local em que se encontra uma camada social da qual fazem parte pessoas desfavorecidas economicamente” ([Dicio, 2023](#)).

Essas são algumas definições sobre a rua referenciadas em enciclopédias e dicionários eletrônicos. A partir disso, podemos compreender, ainda que superficialmente, que este é um ambiente de movimentos diversos, marcado pela marginalização de grupos sociais, mas que depende da circulação e interação de pessoas e de uma arquitetura específica para sua definição concreta enquanto rua. Porém, o que interessa aqui não é sua definição propriamente dita, embora seja importante a sua contextualização, compete neste momento as experiências que este lugar proporciona, ou seja, as “experiências de rua” ([Magnani, 2003](#)).

Com relação a vivência das mulheres, não é raro ler ou escutar relatos sobre situações de violências e estratégias para transitar nas ruas, como, por exemplo, evitar certos horários - em especial horários noturnos - não caminhar sozinha, furtarem-se de andar por lugares em que não há muita iluminação ou circulação de pessoas, entre

outras. De tal forma que a passagem das mulheres pelos espaços públicos perpassa pela adoção de uma série de medidas de segurança que envolvem uma grande carga emocional e um alto estado de alerta com o que acontece ao redor. Para Noronha e Dourado:

Especialmente e de modo peculiar, as mulheres temem circular sozinhas em determinados horários e lugares nas urbes, pois para o espectro de constrangimentos vários e das possibilidades de ataques masculinos de natureza sexual. Tal situação marca o cotidiano das mulheres como “grupo minoritário”, detentor de papéis e funções simbólicas definidos e atualizados, historicamente, por meio de instituições, normas e valores que asseguram as desigualdades entre os gêneros ([Noronha e Dourado, 2017](#), p. 324).

Essa realidade permeia o cotidiano de mulheres artistas de rua, que além de transitar, se expressam artisticamente em tais ambientes, e assim conseguem levantar recursos financeiros para suas necessidades. De modo que precisam adaptar sua rotina e criar estratégias para sair de situações de risco, conforme relatado a seguir:

[...] Tipo, teve uma vez que chegou um cara no farol e ele começou a falar isso, besteira, muita besteira, e já era tarde, por isso que agora eu gosto de tramar de manhã né?! Era tarde e os locais estavam fechados e eu comecei: “Ô cara vai embora!”. E fiquei puta, demonstrando isso, mas no meu interior estava com muito medo e aí eu tomei distância e fui embora. Mas tive que esperar que cruzasse uma pessoa e fui atrás dessa pessoa (Luci Buenavida, comunicação oral).²⁷

Diante dessa complexa realidade vivenciada por mulheres nas ruas e espaços públicos, torna-se evidente a necessidade de uma reflexão mais ampla. A análise histórica de Kern ([2021](#)) sobre a relação das mulheres com a cidade, embora centrada no contexto europeu, contribui para a compreensão sobre os desafios enfrentados por mulheres nos espaços urbanos.

Segundo a autora, historicamente as mulheres são tratadas como um problema para a cidade moderna. Pegando um contexto europeu (Inglaterra) para desenvolver suas reflexões, Kern ([2021](#)) constata que no período da Revolução Industrial houve um crescimento desenfreado das cidades e, por consequência, uma massificação e mistura de classes sociais e volume de imigrantes que se cruzavam nas ruas. Neste período, as rigorosas normas sociais vitorianas, além de definirem um limite claro entre as classes sociais, também tinham uma grande preocupação com a proteção e pureza das mulheres

²⁷ Artista circense de rua, Luci Buenavida, em entrevista realizada por mim na cidade de São Paulo, 03 de novembro de 2023.

brancas da alta classe. Todavia, a realidade cada vez mais fervilhante das massas urbanas fez com que se tornasse inevitável o contato entre homens e mulheres de diferentes classes sociais ao andarem pelas ruas. Os homens burgueses objetivando um maior controle sobre as relações que as mulheres brancas da mesma classe social estabeleciam, consideravam desviantes aquelas que eram vistas tendo qualquer tipo de contato com pessoas de outras camadas sociais nas ruas.

Nesse contexto seria necessário “resgatar” as mulheres - brancas - que haviam se afastado das normas sociais impostas. Assim, os homens, que detinham o poder, chegaram a um comum acordo para incluir parte dessas mulheres no projeto de branqueamento e dominação das invasões coloniais, fazendo com que várias migrassem para os países colonizados com o objetivo de se casarem com os homens brancos europeus que lá estavam.

Com essa estratégia, poderiam por um lado “restaurar” sua respeitabilidade perante a sociedade europeia, e por outro, colocariam em prática o projeto de branqueamento nas colônias. Tal situação serviu também de justificativa para um controle mais rigoroso e repressão dos nativos nos perímetros urbanizados destinados às elites, pois eram considerados uma ameaça para as famílias, e para a proteção e pureza das mulheres brancas europeias (Kern, [2021](#)).

O processo de branqueamento nos países colonizados era um fator essencial para efetivar o projeto de “civilização” e as mulheres brancas seriam parte fundamental desse processo, isso porque “reproduzia raça e capital por meio de sua pureza sexual, sua passividade, e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês” ([Lugones, 2014](#), p.936).

Nesse sentido, a presença das mulheres indígenas era entendida como um perigo ao projeto de dominação e de transformação urbana, isso porque em suas comunidades elas tinham um papel importante nas tomadas de decisões e liderança que poderia colocar em xeque a estrutura social imposta pelos colonizadores. Tendo isso em vista, não só a sua forma de organização social precisava ser combatida, mas sua imagem perante a “nova sociedade”. Conforme afirma Kern:

Seus corpos tinham a capacidade de reproduzir a “selvageria” que os colonizadores buscavam conter. Elas também ocuparam posições importantes de poder cultural, político e econômico em suas comunidades. Tirar as mulheres indígenas desse poder impondo a família patriarcal europeia e os sistemas de governo e, ao mesmo tempo, desumanizar as mulheres indígenas como primitivas e promiscuas lançou as bases dos processos legais e geográficos de expropriação

e descolamento. Assim, a degradação e a estigmatização das mulheres indígenas faziam parte do processo de urbanização. Dados os índices extraordinários de violência contra as mulheres indígenas hoje em cidades que foram colonizadas, fica claro que essas atitudes e práticas deixaram legados devastadores e duradouros ([Kern, 2021](#), p.17).

Tal realidade estendia-se sobre as mulheres negras uma vez que as ideias e imagens criadas durante esse período tinham o propósito de justificar e perpetuar as desigualdades e as opressões das mulheres que não faziam parte da cultura europeia.

Segundo Collins:

A ideologia dominante na era da escravidão estimulou a criação de várias imagens de controle inter-relacionadas e socialmente construídas da condição de mulher negra que refletiam o interesse do grupo dominante em manter a subordinação das mulheres negras ([Collins, 2019](#), p. 140).

Essa estrutura ideológica complexa foi imposta na América Latina perpetuando uma hierarquia racial para a manutenção de uma estrutura rígida que teve como objetivo manter a população negra e indígena à margem da sociedade, conforme explicitado no capítulo anterior, e reforça a crença de que as classificações e valores do Ocidente branco são os únicos verdadeiros e universais. Conforme aponta Gonzalez:

O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças à sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento. Veiculada pelos meios de comunicação de massa e pelos aparelhos ideológicos tradicionais, ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores do Ocidente branco são os únicos verdadeiros e universais ([Gonzalez, 2020](#), p.131).

No Brasil, a partir da invasão colonial, as cidades começaram a ser organizadas com o objetivo de difundir a cultura e o domínio português, tendo como principal propósito o mercantilismo, sobretudo para a exportação de mercadorias da colônia e para o tráfico de pessoas escravizadas ([Manzi e Anjos, 2021](#)). De acordo com Soares ([1996](#)), no século XIX, as relações escravistas se estabeleciam nas ruas de Salvador pelo sistema de ganho. Nessa lógica, as mulheres negras desempenhavam papel de destaque no pequeno comércio urbano de rua. Assim, nesse período se evidenciava uma forte presença de mulheres não brancas nesse ambiente. Segundo Soares, entre essas mulheres estavam:

[...] tanto mulheres escravas colocadas no ganho por seus proprietários, como mulheres negras livres e libertas que lutavam para garantir o seu sustento e de seus filhos" (Soares, 1996, p. 57).

[...] Além de circularem com tabuleiros, gamelas e cestas habilmente equilibradas sobre as cabeças, as ganhadeiras ocupavam ruas e praças da cidade destinadas ao mercado público e feiras livres, onde vendiam de quase tudo (Soares, 1996, p. 62).

Todavia, é importante reforçar que essa condição nem sempre foi realidade para as mulheres não brancas. Soares (1996) salienta que durante o período colonial havia uma legislação portuguesa que limitava o comércio varejista apenas às mulheres brancas e isso imperou durante muito tempo. Posteriormente, essa condição se estendeu às mulheres negras, que por terem uma grande experiência no comércio desde a África, onde desenvolviam papéis importantes na economia de seus países, seriam mais “preparadas” para realizar esse tipo de trabalho.

Ainda que houvesse uma forte presença das mulheres negras nas ruas e nos espaços públicos, isso não significou maior liberdade e igualdade na vida cotidiana para elas, pelo contrário, permaneciam tendo seu trabalho invisibilizado e sendo direcionadas às margens da sociedade (Manzi e Anjos, 2021). A imposição desta condição na vida das mulheres negras foi historicamente construída. bell hooks²⁸ ilustra essa vivência na seguinte passagem:

Estar na margem é fazer parte de um todo, mas de fora do corpo principal. Para a maioria dos habitantes negros de uma pequena cidade do estado de Kentucky, os trilhos da estrada de ferro nos faziam recordar diariamente nossa marginalidade. Do lado de lá desses trilhos, havia um mundo em que podíamos trabalhar como empregadas domésticas, zeladoras e prostitutas, claro, desde que fôssemos capacitadas para o serviço. Podíamos frequentar esse mundo, mas não viver nele. Tínhamos sempre de retornar à margem, cruzar de volta os trilhos da estrada de ferro e nos recolher a barracos e casas abandonadas na periferia da cidade (bell hooks, 2019, p.23).

Embora eu não tenha encontrado estudos relacionados à realidade de mulheres indígenas no espaço público neste período, e o enfoque da minha análise não tenha sido este, é importante destacar que as mulheres indígenas desempenharam um papel ativo e significativo na geografia e territorialidade do que hoje chama-se Brasil. A presença de mulheres indígenas atuando como mediadoras entre as comunidades tradicionais e os

²⁸ A autora adota o nome bell hooks como uma homenagem a sua avó, e através de um posicionamento político opta por usá-lo em letras minúsculas como uma forma de contrapor as normas acadêmicas, e direcionar a atenção dos leitores a sua escrita e não a sua pessoa (Caruso, 2022).

colonizadores é identificada a partir de documentos históricos. Em uma análise desses achados, do século 18, relata-se a presença de uma mulher como guia:

Na época, o novo enviado de Portugal para governar a Capitania de São Paulo, Dom Luís António de Sousa Botelho Mourão, recebeu da Coroa Portuguesa ordens para proceder, com urgência, ao mapeamento do território, pois a Coroa pressentia que os espanhóis estavam interessados naquelas terras. “Nas ordens e instruções de Dom Luís sobre os preparativos para a montagem de uma das onze expedições que organizou ao Sertão do Tibagi, cada uma delas com cerca de oitenta soldados, encontrei um documento falando de uma mulher indígena que deveria servir como guia. O governador dava todas as orientações sobre como vesti-la e a posição que deveria ocupar, à frente da expedição” ([Tarantino, 2023](#), n.p.).

Os povos originários sempre fizeram parte do contexto urbano, embora tenham tais vivências invisibilizadas. Na atualidade, Klintowitz, Correia e Aguiar ([2020](#), n.p.) expõem que: “a maioria dos centros urbanos acima de 50 mil habitantes têm indígenas, e essa é uma realidade que se perpetua desde o começo de nossa história. Afinal, não foi a aldeia que chegou na cidade, mas a cidade que chegou na aldeia”.

De modo que a presença de indígenas nas cidades sempre foi uma realidade. Contudo, é necessário pontuar a complexidade que envolve o debate, que não pude me debruçar no momento. Tal presença estava, não só, mas também, relacionada a movimentos de migração que poderiam acontecer por diversos fatores. De acordo com Klintowitz, Correia e Aguiar ([2020](#), n.p.):

Até o fim do século XIX, pode-se considerar três categorias de migração indígena: os povos horticultores, ou seja, grupos que eram mais fixos no território e plantavam; povos coletores, ou grupos indígenas mais nômades; e por fim, os invisíveis que tratamos nesse texto, indígenas que migraram para a cidade em busca de trabalho ou outra atividade e não se identificaram como indígenas ou não foram identificados como tais. Já entre o final do século XIX e este século XXI o aspecto migratório começa a ter muitas variáveis. Fugas de invasões de terras ou de violência, busca de trabalho, estudo, tratamento de saúde e melhores condições de vida se tornaram também motivações para a migração. Por volta de 1940, essa migração intensifica-se especialmente por causa da enorme industrialização e constante remoção de comunidades ([Klintowitz, Correia e Aguiar, 2020](#), n.p.)

Desse modo, é possível identificar que diversos foram os mecanismos de controle sobre a população escravizada e originária a partir da invasão colonial. Dentre eles, se encontravam o controle da utilização das ruas e das praças públicas. Assim, o cerceamento aos cultos religiosos que não pertenciam a cultura europeia e ao cristianismo, e que em muitas culturas africanas e indígenas eram realizados nos espaços

públicos, precisaram ser adaptados para locais fechados por conta das fortes perseguições e repressões ([Manzi e Anjos, 2021](#)).

Os terreiros, exemplos desta dinâmica, passaram a ser uma alternativa, pois eram espaços constituídos por grupos menores para continuar mantendo as tradições de matriz africana. As mulheres negras possuíam um papel de suma importância, tendo o título, no Brasil, de “ialorixá” ou “mãe de santo” ([Manzi e Anjos, 2021](#)). Logo, a repressão à religiosidade afetava diretamente a vida das comunidades, mas sobretudo servia como mais uma forma de controle dos corpos das mulheres, que tinham papel de relevância nos rituais.

Na contemporaneidade, as tentativas de controle dos corpos das mulheres continuam muito presentes no cotidiano, sobretudo de mulheres negras e indígenas. Isso fica evidente, segundo Kern ([2021](#)), quando observamos os casos de esterilizações forçadas ou coagidas que tem como foco mulheres racializadas. A esse respeito, Carneiro enfatiza a organização das mulheres negras no Brasil contra a esterilização:

A esterilização ocupou lugar privilegiado durante anos na agenda política das mulheres negras que produziram campanhas contra a esterilização de mulheres em função dos altos índices que esse fenômeno adquiriu no Brasil, fundamentalmente entre mulheres de baixa renda (a maioria das mulheres que são esterilizadas o fazem porque não encontram no sistema de saúde a oferta e diversidade dos métodos contraceptivos reversíveis que lhes permitiriam não ter de fazer a opção radical de não poder mais ter filhos). Esse tema foi, também, objeto de proposições legislativas, numa parceria entre parlamentares e ativistas feministas que culminou no projeto de Lei nº 209/91, que regulamentou o uso da esterilização ([Carneiro, 2003](#), p. 124).

As mobilizações contra as políticas de controle dos corpos, nesse caso, com ênfase na esterilização, desempenhou um papel crucial na luta por mudanças substanciais. Essa luta não apenas questionou as práticas vigentes, mas também buscou estabelecer regulamentações que protegessem os direitos reprodutivos das mulheres, desafiando a imposição de decisões radicais sobre seus corpos. De modo que se destaca a relevância crucial da resistência organizada para confrontar e transformar as políticas que afetam diretamente os corpos das mulheres, especialmente aquelas pertencentes a grupos historicamente marginalizados.

Com relação aos espaços públicos, a insegurança se caracteriza de diversas maneiras sobre os corpos das mulheres, sobretudo se configurando em atos criminosos que afetam diretamente sua circulação nos lugares, como é o exemplo de crimes contra a dignidade sexual. Sendo que muitos desses fatos são negligenciados e sub-notificados,

por não haver um mecanismo de denúncia que esteja preparado para atender as demandas e que incentive as denúncias das mulheres. Isso faz com que estes dados não entrem para as estatísticas criminais, conforme salientado por Noronha e Dourado:

Destacando uma questão específica em relação ao mosaico das cidades e os comportamentos criminosos, nos interessa discutir níveis de insegurança no espaço público, considerando a perspectiva do gênero feminino e os obstáculos ou constrangimentos colocados à sua livre circulação. Para tanto, iremos argumentar que muitos riscos e danos que atingem mais comumente à dignidade sexual das mulheres são negligenciados, maciçamente sub-registrados ou não fazem parte das estatísticas criminais. Deste modo, insultos verbais e juízos depreciativos sobre o corpo ou o modo de andar são lançados por homens como atos banais e pouco suscetíveis de serem punidos. A esse respeito, o assédio moral e o sexual, em qualquer ambiente, figuram como delitos com grande dificuldade na comprovação das responsabilidades ([Noronha e Dourado, 2017](#), p.322).

Os atos de violência perpetrados contra os corpos das mulheres assumem diversas formas e, por vezes, ocorrem de maneiras chocantes e flagrantes em locais públicos. Sendo que, em alguns casos, esses atos acontecem diante de testemunhas passivas que, por diversos fatores, abstêm-se de intervir. A presença de espectadores que optam por não reagir destaca uma cultura que perpetua a violência de gênero, assim como torna tais comportamentos aceitáveis ou toleráveis. A inércia de testemunhas muitas vezes reflete não apenas a falta de intervenção imediata, mas também aponta para a necessidade de uma transformação cultural que promova a solidariedade e a intervenção em face da violência, rejeitando a normalização dessas agressões.

O relato a seguir coloca em evidência duas situações sofridas por uma artista de rua enquanto se apresentava no semáforo, que ilustram bem essa realidade, fazendo com que seu instrumento de trabalho e arte se torne também uma ferramenta de defesa nesse contexto. Tais situações ocorreram em dois países diferentes, mostrando que a violência não faz parte do contexto específico de um país, mas se estende como realidade em diferentes territórios:

[...] tive algumas situações bem chatas em relação a assédio, por exemplo, uma vez eu estava trabalhando no Chile, num semáforo, era aniversário do meu namorado, eu tinha uma meta então eu fui para ficar o dia inteiro porque eu tinha uma meta para dar um presente e tal... Então eu fui para o semáforo e fiquei trabalhando, trabalhando, trabalhando e estava péssimo, não estava pagando, estava muito ruim, eu já estava ficando estressada, eu estava trabalhando por muitas horas para fazer um valor muito mínimo. Dentro desse rolê, tava em um

semáforo bem estreito, porque tem uns semáforos que não tem uma estrutura tão legal, então os carros ficam muito pertinho uns dos outros e aí quando a gente faz a apresentação, no término, passa entre os carros para ver se alguém te chama e quer contribuir e tal. E aí nessa de passar entre os meios dos carros, eu passei no meio de dois carros, meio que de lado porque não tinha muito espaço e eu senti um apertão na minha bunda, sabe? E aí foi a gota para mim porque eu estava ali me humilhando, basicamente trabalhando de graça para as pessoas, trampando, trampando e não tinha retorno e ainda por cima vem um cara e acha que tem o direito, porque ele me vê ali trabalhando, me vê na rua, e ele acha que tem o direito sobre mim, sobre o meu corpo, então ele pegou na minha bunda e eu fiquei tipo, eu parei, eu travei assim... voltei e comecei a bater nele, muito assim, muito, muito, foi uma reação muito sem pensar porque estava um carro aqui e ali (gestos com as mãos) assim juntinhos, então eu passando, meio que assim (gestos) e ele PUN pegou na minha bunda e aí eu pensei “volto, não volto?” mas a minha raiva estava tão grande, porque eu estava me sentindo tão humilhada naquele dia especificamente, e aí essa foi a gota para mim, eu voltei e comecei a bater muito nele, com as minhas claves, que é meu material de trabalho, e ainda por cima depois disso, depois de ter batido nele, e ele começou a me xingar, falou que eu estava louca, histérica e as pessoas que estavam atrás do carro, por não terem visto a situação, porque eu estava na frente, o carro estava atrás, então quem estava para trás não conseguia ver o que estava acontecendo. Eles só viram eu voltando e batendo no cara. Então pensaram que eu era uma viciada louca, e começaram a me xingar, me expulsar do farol, sabe?! E eu não tinha nem fôlego assim, não tinha nem como explicar no momento, até porque também é outra língua, então era um momento que eu só xingava e xingava tudo em português, falava assim “Vai se fudê filho da puta!”. Eu não conseguia nem pensar no que eu estava elaborando ali, só estava vivendo o momento, só que depois que passou tudo eu me senti ainda mais humilhada, foi tipo, um dia de merda mesmo, porque é isso, eu estava trabalhando de graça, me expondo, sendo assediada e sendo agredida verbalmente pelas pessoas, por outras mulheres, sabe?! Enfim, foi uma situação muito ruim (silêncio). Essa foi uma situação muito marcante para mim, eu lembro até hoje (pausa).

Outra situação marcante para mim, foi em Curitiba, trabalhando no semáforo, estou lá fazendo minha apresentação tranquila chega uma moto com dois caras e para em cima da faixa do meu lado, em cima de mim praticamente, quase que atrapalhando a fazer, muito perto. E aí eu meio que dou um passinho para o lado e falo “poxa (falando aqui enquanto eu estou fazendo)” e aí o cara começa a falar um monte de obscenidades, tipo, um monte de putaria “eu vou chupar seu peito e não sei o que” e eu fiquei passada, sabe?! E aí eu comecei a falar “mano, sai daqui velho, me deixa trampa, você não está vendo que eu tô trampando? Sai fora, não enche meu saco, me deixa em paz”, e o mano lá falando, falando, falando, até a hora que veio em cima de mim, eu derrubei as claves e tudo, aí a mesma coisa, tive que partir para uma agressão porque ele estava totalmente invadindo o meu espaço, tá ligado?! Quase que encostando em mim e eu estava totalmente desconfortável, as pessoas estavam assistindo isso, ninguém fez nada, porque é sempre assim também, você passa por uma exposição e é muito raro que alguém interfira. E aí o que aconteceu, eu fui para cima do cara, eram dois, fui para cima do cara que estava me enchendo o saco, que era o que estava na frente e aí ele começou a ameaçar me dar um tiro, colocou a mão na cintura e falou que ia me dar um tiro, que se eu ficasse pagando de histérica que ele ia me dar um tiro! E aí eu fiquei passada, mas eu estava com tanta raiva que eu gritei “Então atira!”. Comecei a gritar na frente de todo mundo porque tinha muita gente vendo e eu falei “mano, não é possível que o cara vai tirar uma arma e vai me matar na frente de todo mundo”. Então eu meio que me encorajei e comecei a gritar e aí abriu o farol e o cara saiu bem louco, tava meio alterado, sei lá. Eu saí do farol e fiquei chorando, chorando, chorando... abriu o farol, e aí veio um cara que estava meio atrás, foi encostando e falou para mim “Poxa, sinto muito aí pela situação, eu estou acompanhando esses caras desde lá de trás parece que eles estavam meio alterados, meio loucos, e eu vi tudo, anotei a placa, vou tentar denunciar, vou tentar fazer alguma coisa por você e etc”. Aí eu falei: “Mano, muito obrigada, mas é isso tipo” (pausa) alguém tinha que ter interferido ali no momento,

eu sozinha não dou conta, são dois caras, tá ligado?! Me ameaçando, então é uma exposição muito intensa que realmente você não sabe... de repente você está em um dia maravilhoso fazendo uma parada e acontece...(Tita Benelli, comunicação oral)²⁹

Os casos de assédios descritos anteriormente ilustram como as mulheres enfrentam não apenas a violência direta, mas também a negação do direito aos espaços públicos. Falú (2021) vai chamar atenção para o direito à cidade das mulheres, que segundo a autora, “é um direito político, que revela conflitos de poder e desafia a cultura misógina, patriarcal, androcêntrica e racista”(s/p). Ou seja, o acesso à cidade e a permanência de mulheres nas ruas também é resistência a um modelo de sociedade que ainda não inclui as mulheres como detentoras do direito aos espaços públicos na prática.

2.2 ATITUDE POLÍTICA

É necessário ressaltar a importância das mulheres estarem ocupando as ruas de diversas formas. As artistas de rua têm um papel de evidência nesse cenário, fazendo com que seus trabalhos e expressões artísticas sejam uma manifestação política que busca quebrar a lógica patriarcal e construir novos significados. Conforme relato a seguir:

[...] acho que única coisa que te instiga a continuar é saber que esse tipo de atitude transforma, você saber que você está ali insistindo tanto numa coisa que aquilo começa a ficar comum aos olhos das pessoas. Porque no começo foi muito incomum, você quase não via mulher na rua trabalhando, hoje em dia você já vê mais, mas assim, e hoje também sinto que claro continua acontecendo, com certeza, mas acontece menos, porque as pessoas estão vendo com mais frequência, então isso acaba se tornando algo comum, entende?! Ainda é muito marginalizado, quem trampa na rua é muito marginalizado! As vezes pessoas que tem uma disciplina, uma habilidade muito melhor que pessoas que estão aí trabalhando em teatro ou circos e tudo mais e tem também essa questão das pessoas acharem que a gente faz só porque a gente precisa, é também, não é só isso, é sim porque a gente precisa, mas também tem muita gente que não precisa. Eu conheço muitas pessoas que trabalham na rua e não precisam, trabalham na rua justamente porque sabem que é uma atitude política mesmo! (Tita Benelli, comunicação oral)³⁰

Assim, a ocupação do espaço público por mulheres constitui um desafio que confronta um local permeado por uma estruturada desigual e marcada por estereótipos ligados à marginalização. Contudo, destaca-se o potencial de transformação inerente a essa escolha, revelando que a presença das mulheres artistas de rua neste espaço é uma

²⁹ Artista circense de rua, Tita Benelli, em entrevista realizada por mim na cidade de São Paulo, 03 de novembro de 2023.

³⁰ Idem.

decisão conscientemente política.

Fotografia 4. Dia das crianças na favela de Heliópolis, São Paulo.



Fonte: Arquivos pessoais de Magali Fernandez.

As desigualdades de gênero, raça e classe fazem parte das dinâmicas da rua, impactando as mulheres que a frequentam e que se deslocam, mas sobretudo, evidenciando uma estrutura social que se manifesta no cotidiano. Nesse sentido, Kern (2021) ressalta que muitas das barreiras que as mulheres enfrentam em seu cotidiano na cidade, sejam elas físicas, sociais, econômicas, simbólicas, entre outras, são marcadas, não só - mas majoritariamente - pelo gênero. Entretanto, essa realidade é insignificante para a maior parte dos homens, sobretudo para homens brancos, cis e heterossexuais, uma vez que não afeta suas vivências pela cidade. A autora enfatiza que isso se dá

porque o planejamento urbano e as políticas direcionadas às cidades são pensadas e projetadas tendo os homens como articuladores e principais referências:

[...] Isso significa que os principais tomadores de decisão das cidades, que na maioria ainda são homens, fazem escolhas em relação a todas as coisas, de política econômica urbana ao planejamento de moradias, da localização das escolas aos assentos de ônibus, do policiamento à remoção da neve, sem tomar conhecimento, muito menos se preocupar como essas decisões afetam as mulheres (Kern, 2021, p.19).

É importante evidenciar que a desigualdade de gênero na concepção dos espaços públicos e da cidade é um fator de análise fundamental. Entretanto, é necessário deixar registrado que tratam-se de fenômenos estruturais e históricos que perpassam diversas desigualdades. Portanto, não são só as mulheres que são afetadas pelos problemas urbanos, eles englobam vários grupos que historicamente são marginalizados, como, por exemplo, os homens negros.

Se faz necessário que isso seja sinalizado, pois esse fator também afeta diretamente a vivência das mulheres nestes espaços, em especial por fazerem parte de experiências que atingem as estruturas familiares. Consequência disso é a criação de movimentos que questionam esses acontecimentos, como o grupos de mães contra a violência do Estado, como os movimentos: Mães de Maio³¹, Coletivo Mães de Manguinhos³², no Brasil, e o Mães da Praça de Maio³³, na Argentina. Estas organizações tomam os espaços públicos para protestos contra a violência e extermínio de suas famílias pelo Estado. São, sobretudo, movimentos liderados por mulheres.

³¹ O movimento aglutinou mães, familiares e pessoas próximas das vítimas dos crimes de maio de 2006, em São Paulo, quando policiais e grupos paramilitares de extermínio assassinaram cerca de 493 pessoas, em sua maioria jovens negros, descendentes afroindígenas e homens, de origem periférica, tidos como pessoas mortas e desaparecidas. O movimento luta pela memória, pela verdade e por justiça às vítimas. Para saber mais acessar: <<https://www.fundobrasil.org.br/projeto/maes-de-maio/>>. Acesso em 19 agosto 2023.

³² Movimento fundado por mães da favela de Manguinhos, no Rio de Janeiro, com o objetivo de lutar por memória, verdade, justiça, reparação e responsabilização dos agentes armados do Estado responsáveis pelo assassinato e desaparecimento de seus filhos e filhas. Para ter mais informações sobre essas e outras iniciativas de mães no RJ contra a violência do Estado, acessar: <[https://wikifavelas.com.br/index.php/Chacinas_e_cria%C3%A7%C3%A3o_de_movimentos_sociais_de_m%C3%A3es_no_RJ_\(linha_do_tempo\)#Coletivo_M.C3.A3es_de_Manquinhos_.E2.80.93_2013](https://wikifavelas.com.br/index.php/Chacinas_e_cria%C3%A7%C3%A3o_de_movimentos_sociais_de_m%C3%A3es_no_RJ_(linha_do_tempo)#Coletivo_M.C3.A3es_de_Manquinhos_.E2.80.93_2013)>. Acesso em: 19 agosto 2023.

³³ Mães da Praça de Maio surgiu como um movimento de luta liderado por mães de pessoas detidas e desaparecidas durante o regime ditatorial na Argentina, sendo um importante movimento de luta pelos direitos humanos e pela memória dos crimes contra a humanidade cometidos na Argentina entre 1976 e 1983. Para mais informações acessar: <<https://latinoamericana.wiki.br/verbetes/m/maes-da-praca-de-maio>>. Acesso em: 19 agosto 2023.

Fotografia 5. Protesto contra o racismo no Rio de Janeiro.



Fonte: Brasil de Fato, 2020³⁴.

Além disso, existem as manifestações contra a violência às mulheres, que surgem como resposta a uma profunda indignação diante dos índices alarmantes de agressões, feminicídios e outras formas de violência de gênero. Os movimentos feministas, populares, organizações não governamentais e ativistas individuais são importantes articuladores para tais mobilizações, utilizando plataformas digitais, eventos presenciais e campanhas de conscientização para se criar redes de apoio.

Essas manifestações geralmente ganham força a partir de casos emblemáticos que chocam a sociedade dado os níveis de brutalidade. Dessa forma, motivam ações coletivas que buscam não apenas denunciar as violências, mas pautar a vontade de mudanças estruturais dessa realidade, questionando tanto a falta ou ineficácia de políticas públicas, quanto aspectos culturais que corroboram para que tais situações se perpetuem.

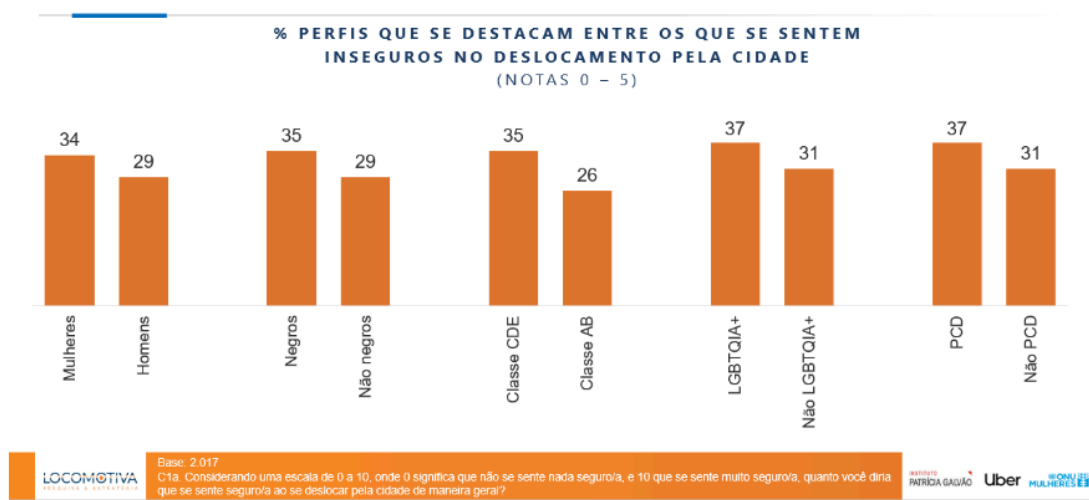
O surgimento desses atos têm como objetivo homenagear as vítimas, mas reflete também a busca por justiça, equidade e segurança, alimentando um movimento crescente que desafia as normas sociais e trabalha na construção de um ambiente mais seguro e igualitário para todas as pessoas, em especial para as mulheres.

³⁴

Para saber mais ler: <https://www.brasildefatorj.com.br/2020/06/04/convocamos-pela-realidade-daqui-diz-organizadora-do-protesto-contra-racismo-no-rj>. Acesso em: 22 maio 2023.

O Instituto Patrícia Galvão e o Instituto Locomotiva publicaram um relatório sobre o Brasil, intitulado “Percepções sobre segurança das mulheres nos deslocamentos pela cidade (2021)”, que afirma que são as mulheres, a população negra, de baixa renda, lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, queer, intersexuais, assexuais e demais orientações sexuais e identidades de gênero (LGBTQIA+) e as pessoas com deficiência, que são os grupos que se sentem mais inseguros ao transitar pela cidade. Como é possível observar no gráfico a seguir, o medo de transitar pelo território impacta indivíduos de perfis bem específicos.

Quadro 1. Perfil das pessoas que se sentem mais inseguras no deslocamento pela cidade



Fonte: Agência Patrícia Galvão, 2021³⁵.

De modo que é possível analisar que sob a ótica de gênero as sensações são diferentes no espaço urbano, homens e mulheres não se relacionam com a cidade da mesma maneira. Igualmente, se levarmos em consideração outros marcadores sociais a partir da interseccionalidade, as vivências nos espaços públicos se alteram. De forma que as desigualdades intensificam as diferenças, ou seja, a população racializada terá experiências completamente distintas das pessoas brancas. O mesmo raciocínio vale para diferentes classes sociais, orientações sexuais, e para os indivíduos com e sem deficiências, conforme demonstram os dados apresentados no quadro 1. Tais fatos vão

³⁵

Para mais informações acessar: <https://agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/81-das-mulheres-ja-sofreram-violencia-em-seus-deslocamentos/>. Acesso em: 05 janeiro 2023.

ser notáveis quando se leva em consideração a percepção daquelas pessoas que vivenciam esse cotidiano ([Barros, 2020](#)).

Embora possamos ter a sensação de que, na contemporaneidade, os espaços públicos são espaços destinados a todos, neste contexto há uma disparidade grande quanto à segurança de grupos que os frequentam, evidenciando que na prática essa realidade é bem diferente. Barros ([2020](#)) afirma que uma cidade pensada para todas as pessoas envolve a concepção de que se possa viver o contexto citadino de forma plena, sem que haja restrições delimitadas pelo gênero, raça, classe e assim por diante.

Para as mulheres, a insegurança e o medo se manifestam desde questões relacionadas às estruturas físicas como, por exemplo, falta de iluminação pública, até a sensação de medo causada por experiências outras que possam vir a acontecer como consequências da falta de segurança no transporte público e/ou nas ruas, sobretudo em relação à violência sexual. Tais sensações fazem parte do imaginário social, pela frequência constante em que acontecem.

O medo passa a ser, para muitas mulheres, uma realidade que limita a circulação por determinados lugares e horários. Isso demonstra a urgência do planejamento público levar em consideração a diversidade social existente e construir em conjunto com a sociedade políticas que estejam ancoradas nas demandas de movimentos de mulheres e movimentos sociais que estão pensando a cidade de maneira mais ampla. Isso ao invés de ficar circunscrita às referências masculinas e brancas, que geram uma disparidade de experiências e que intensificam uma lógica excludente nos espaços públicos. Conforme ressalta Barros:

(...) o planejamento urbano pensado, projetado e realizado sob a ótica masculina é uma realidade que nos coloca diante de uma percepção da cidade não tanto como um palco apenas de expressões individuais, mas como um espaço de disputas de gênero que nos ajudam a entender, por exemplo, porque as cidades deveriam ser construídas para todos, mas por que não foram construídas por todos ([Barros, 2020](#), p.84).

Assim, por um lado, destaca-se que as ruas não são espaços públicos de igual acesso a todas as pessoas, mas longe disso, escancara uma desigualdade estrutural que precisa de atenção. E, por outro lado, demonstra que também são espaços com intensas disputas, resistências e reivindicações.

É imprescindível reconhecer que historicamente a construção social dos espaços das ruas e sua ocupação por mulheres envolve uma intensa e complexa relação de

riscos. Contudo, é necessário que esse debate se amplie para além das situações de perigo, pois este contexto envolve uma complexidade de relações, que fazem com que as mulheres, além de permanecerem ocupando esses espaços de diversas formas, se organizem politicamente para reivindicarem direitos, produzindo novas dinâmicas de ocupação urbana. Ainda de acordo com Barros:

[...] é importante destacar que a forma pela qual as mulheres vão ocupando os espaços públicos se dá a partir de diferentes entradas e estratégias. Nas últimas décadas, essa ocupação acontece a partir, por exemplo, da participação em processos políticos e em posicionamentos coletivos que tinham por objetivo a reivindicação de direitos. Essa entrada é também caracterizada pela chamada Terceira Onda do movimento feminista que surge com maior intensidade na década de noventa e perdura até os dias atuais (também chamado feminismo contemporâneo). Nela, as mulheres ocupam os espaços públicos e as ruas das cidades em manifestações massivas reivindicando diversos direitos, entre eles a igualdade salarial, a participação nas decisões políticas, o fim da violência e da exploração sexual, o fim das opressões de gênero, do assédio sexual e do feminicídio (fruto do machismo e da misoginia enraizadas em nossa sociedade), o direito à cidade e a visibilidade nesses espaços, a melhores condições de mobilidade urbana, e mesmo o direito de existir em sociedade ([Barros, 2020](#), p.73).

Evidencia-se, dessa forma, que as experiências das ruas não são estáticas, pelo contrário, elas se movimentam e se transformam de acordo com as dinâmicas sociais/culturais/políticas sobre a qual estão inseridas e são disputadas. Ainda que essas movimentações contrárias à lógica patriarcal sejam muitas vezes abafadas pelo monopólio da força, que se concentra nos mais diversos âmbitos de dominação masculina, as resistências se forjam como uma maneira de contraposição a essa lógica e anseio de participação na construção de políticas que envolvem ativamente a presença das mulheres.

[...] é necessário pontuar também que as relações de poder não são engessadas e transmutam à medida que são subvertidas pelos sujeitos. Dessa forma, onde há poder há resistência a este poder. A cidade como sendo uma projeção da sociedade, é também o espelho das diferenças sociais, da pluralidade, e das diferentes formas de (re)existir ([Barros, 2020](#), p.73).

As ruas se tornam espaços de integração entre diferentes pessoas, realidades, atividades e culturas. Além de ser um espaço político de articulações coletivas, se transforma em um lugar no qual é possível expressar diferentes perspectivas. E enquanto espaço de disputa, tem grande potencial gerador de criatividade, seguindo o que Sassen indica:

[...] la ciudad es un espacio donde los sin poder pueden hacer historia, algo que no es posible en, por ejemplo, una plantación. Esta posibilidad de hacer historia se puede dar igualmente si no resultan empoderados. Un vector para esta posibilidad es la capacidad creativa cultural de los sin poder – celebraciones en la calle, grafiti, traer música y comida de regiones rurales al espacio urbano. Es también en ese contexto que surge la creatividad social, cultural y política ([Sassen, 2017](#), p.10).

Por sua vez, Miñoso ([2010](#)) ressalta que a produção simbólica cultural transforma as mulheres em corpos políticos, e afirma que é preciso que seja assim para se ter uma identidade comum, por exemplo, nas lutas feministas. Isso é importante pois a partir dessa identificação se criam estratégias de ação e transformação/combate da realidade de opressão sobre os corpos das mulheres.

Dessa forma, podemos considerar que no contexto das experiências das ruas, as mulheres artistas têm uma participação importante, pois além de resistirem politicamente com seus corpos, produzem uma estética transgressora, tomando os espaços públicos para além somente do trânsito, mas da permanência e da produção de outros sentidos. Fazem isso sobretudo como forma de conseguir uma renda, englobando nessa lógica a defesa por uma mobilidade segura e plena.

Assim, a atitude política se configura como constituinte da ressignificação da rua, estando intrínseca à luta pela ocupação do espaço público e pela liberdade de expressão artística. Essa postura política se revela de maneira inextricável nas diversas dificuldades, desigualdades e possibilidades de criação enfrentadas durante a ocupação desse espaço, seja em ações coletivas ou individuais. Em todas essas situações, a atitude política emerge de forma simultânea, fazendo parte de um mesmo fenômeno social.

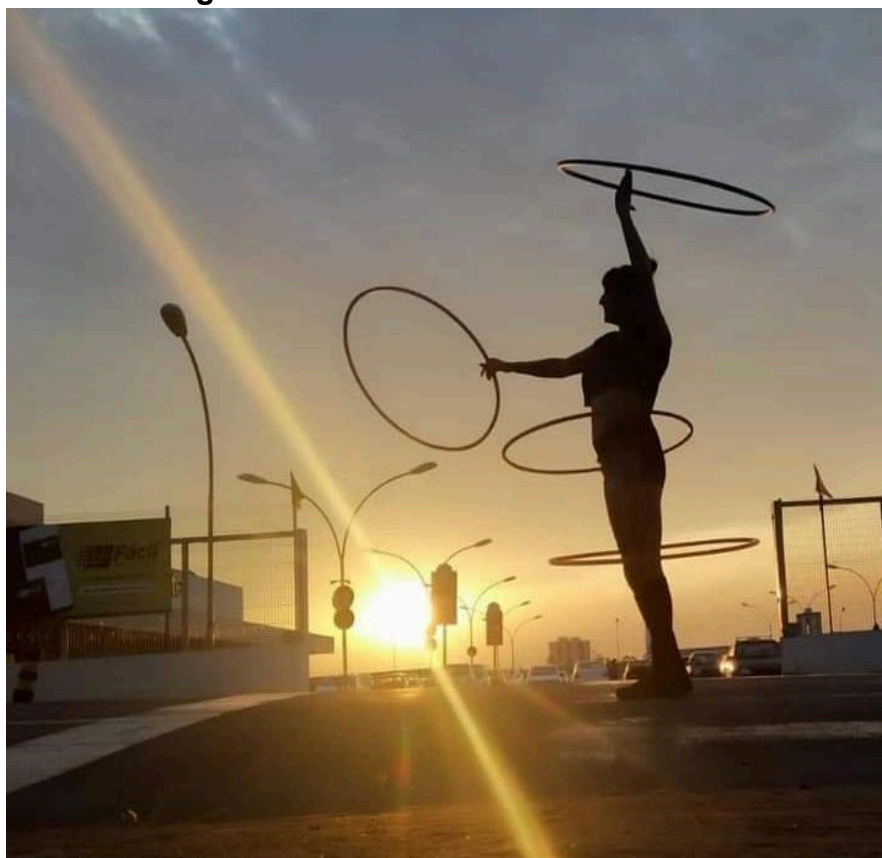
De modo que a rua transcende sua dimensão física para se tornar um campo de batalha simbólico, onde a atitude política das artistas não apenas reflete, mas também impulsiona a transformação do ambiente urbano e a afirmação da expressão artística como um ato político.

2.3 ARTE DE RUA

A arte de rua encontra-se dentro de um campo amplo de pesquisas que envolvem os estudos dos espaços públicos, englobando diferentes modalidades de atividades que possibilitam pensar o cotidiano cidadão de maneira mais democrática. Essas

manifestações vão desde apresentações de artes circenses, música, teatro, dança entre outras. Para Aventin (apud [Reia, 2014](#)), é por esse motivo que é tão difícil caracterizá-las de forma mais específica e acabam sendo trabalhadas como parte de termos mais amplos como: “artes nas ruas, arte urbana ou arte pública”, entre outras.

Fotografia 6. Técnica circense do bambolê



Fonte: Arquivos pessoais de Luci Buenavida³⁶.

Tais ações são comuns de se presenciar, sobretudo em grandes metrópoles, e têm suas manifestações, no Brasil, garantidas na Constituição Federal, através dos art. 5º, inciso IX: “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença (...)” e do art. 215: “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (Brasil, 1988). Ainda assim, são comuns relatos de hostilidades a artistas de rua por parte de agentes da segurança pública ([Leal, 2011](#)).

As hostilidades não partem somente de agentes de segurança pública, se

³⁶ A foto foi cedida pela artista de rua Luci Buenavida para ser adicionada na dissertação.

expressam também por uma parcela da sociedade civil. Tais atitudes podem ser atribuídas a diversos fatores, sejam por preconceitos e desconhecimento, pela não familiaridade ou apreço pelo trabalho artístico de rua, e no caso das artistas mulheres, ainda sobressai os estereótipos que questionam suas presenças em espaços públicos ou seus papéis nas artes de rua.

Por outro lado, há também pessoas que valorizam e apoiam essas formas de expressões artísticas, reconhecendo a importância cultural que trazem para o ambiente urbano e cotidiano. De forma que as artistas têm suas vivências perpassadas por relações antagônicas nesse espaço que atinge diretamente o seu psicológico, conforme relatado:

[...] são atravessamentos, são muitas pessoas, é a rua, é tipo onde você encontra de tudo, tá ligado?! Então é meio pesado, eu acho que a maioria das lembranças marcantes que eu tenho são bem negativas e claro que tem questões boas também, às vezes você encontra uma pessoa que você consegue inspirar, já aconteceu de pessoas passarem por mim e falar: “Eu lembro de você há um tempo atrás, há uns dois anos atrás tava aqui. Nossa, você evoluiu demais, parabéns pelo seu trabalho, gosto muito de passar aqui e te ver!”. Então tipo, são essas pessoas que te dão essa motivação. É para isso que estou aqui sabe, estou aqui para fazer o que eu gosto, para ocupar um espaço público, e para alegrar as pessoas que gostam do que estou fazendo, e penso assim: quem não gosta do que estou fazendo, simplesmente não gosta, não precisa pagar, não precisa fazer nada, mas não tem o porque você diminuir a pessoa que tá ali sabe... (choro) de maltratar a pessoa que está ali, você nem sabe da história da pessoa que tá ali então tipo assim, às vezes te xingam, falam: “Vai lavar roupa!”, quantas vezes as mulheres assim: “Vai para casa, vai lavar roupa, vai lavar louça, tá fazendo o que aí?”, ou que censuraram minhas roupas (Tita Benelli, comunicação oral)³⁷.

A via institucional também impacta diretamente suas atividades, através de leis específicas que definem normas sobre a prática de expressão artística na rua, e que fazem parte da legislação de alguns estados brasileiros. Tendo isso em vista, foi protocolado um projeto de lei no Congresso Nacional (nº 3308/19), apresentado em 04 de junho de 2019, que busca unificar as regras para apresentações de artistas nas ruas³⁸.

O projeto de lei federal é uma iniciativa de deputados do Partido dos Trabalhadores (PT), cuja justificativa se estabelece na tentativa de uniformizar o entendimento sobre as políticas na área da cultura a nível nacional. Isso porque atualmente cada estado e município tem seu próprio ponto de vista sobre a regulamentação dessas atividades.

³⁷ Artista circense de rua, Tita Benelli, em entrevista realizada por mim na cidade de São Paulo, 03 de novembro de 2023.

³⁸ O projeto de lei está em tramitação e por isso é passível de alterações, a última consulta foi feita no dia 22 de janeiro de 2024, onde constava como situação: Aguardando Parecer do Relator na Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania (CCJC). Para verificar o andamento e acompanhar sua situação acessar: <[Portal da Câmara dos Deputados \(camara.leg.br\)](http://Portal da Câmara dos Deputados (camara.leg.br))>. Acesso em: 22 janeiro 2024.

Tais leis podem representar um reconhecimento do trabalho de artistas de rua. Porém, nem sempre se traduzem em melhores condições, podendo ser interpretadas também como formas de controle e limitação de suas práticas, em um local em que já está garantido a sua liberdade de expressão, segundo a Constituição Federal. Quando se trata então da definição de regras, tais como horários e descrição das atividades para expressões artísticas, se entra em uma esfera sensível, em que é necessário um amplo e intenso debate com artistas de rua e com a sociedade como um todo. Além disso:

Ao estabelecer condições de uso, a lei traz obstáculos à arte livre e tipifica a forma a que o artista deve obedecer para que seja tolerada no Município, o que certamente revela o oposto do preceito constitucional da liberdade de expressão artística que independe de censura ou licença; a ‘necessidade de adequação’ é incompatível ([Buchiniani, 2016](#), p.139).

Reia ([2014](#)), que estudou esta situação a partir do Estado do Rio de Janeiro, apresenta contribuições importantes sobre esse debate. A pesquisadora observa que, por um lado, os artistas reivindicam os espaços públicos das ruas como lugares que pertencem a todas as pessoas e por isso deveria ser garantida a liberdade de expressão e de manifestações, sem que haja uma regulamentação desse trabalho em lei. Por outro lado, tem quem defenda sua regulamentação como forma de reconhecimento e também de proteção contra as repressões geralmente feitas por agentes de segurança pública³⁹. Ainda para Reia:

(...) há ainda uma grande divisão de opiniões sobre a regulamentação do uso do espaço público por artistas. Por um lado, existe a discussão que parte do pressuposto de que o espaço público pode e deve ser utilizado livremente para a expressão artística, por pertencer a todos e por ser um espaço de encontro com estranhos e da produção de heterogeneidades e de espontaneidade. Por outro lado, há a exaltação de leis que regulamentam o “trabalho” dos artistas de rua, permitindo que eles atuem sem serem reprimidos pelas forças policiais, e vendo as leis como incentivo, proteção e reconhecimento de manifestações artísticas feitas nas ruas ([Reia, 2014](#), p. 45).

Buchiniani ([2016](#)) analisando a realidade local do Rio de Janeiro; de Porto Alegre; de Recife; de Belo Horizonte; de Curitiba e de São Paulo⁴⁰, onde há legislações vigentes direcionadas a utilização dos espaços públicos por artistas de rua, expõe que:

³⁹ É importante pontuar que a autora esclarece que, ainda que se tenha uma regulamentação deste trabalho em certos locais, há relatos de artistas hostilizados por agentes de segurança pública.

⁴⁰ Para detalhamento das leis vigentes em cada estado consultar ([Buchiniani, 2016](#)).

A legislação infraconstitucional (...) abre precedentes frente à força normativa da Constituição ao estabelecer ao artista que desejar ocupar o espaço público o dever da prévia comunicação e da respectiva autorização, o que abala todo o ordenamento jurídico e o regime democrático quanto à liberdade de expressão e diversidade de opinião ([Buchiniani, 2016](#), p.135).

Isso chama a atenção para a complexidade que envolve as artes de rua. Dada sua diversidade de ações, podem em um primeiro momento ser vistas e entendidas como manifestações de diversão, gerando entretenimento e como quebra do habitual, do movimento que se espera na rua. Igualmente, podem ser analisadas como manifestações subversivas do cotidiano (Aventin, 2006 apud [Reia, 2014](#)), sobretudo com relação ao local que se espera encontrar as manifestações artísticas.

Assim, diferentemente das artes institucionalizadas, que estão geralmente em locais fechados, como museus ou teatros, as artes de rua urbanas eliminam os espaços fechados e controlados, quebrando uma lógica do local “destinado” à produção e consumo artístico. Desse modo, as artes de rua proporcionam o acesso de diversos públicos ao consumo artístico de diferentes modalidades.

Podemos considerar que o campo artístico de rua cria a oportunidade de pensar e repensar as ocupações dos espaços públicos, indo na contramão de uma lógica de controle e limpeza dos espaços comuns, e produzindo um horizonte de possibilidades plurais e criativas, tanto do ambiente público, quanto do acesso às artes. Conforme reforça Reia:

Olhar para os artistas de rua pode ser um passo em direção à uma cidade mais democrática, construída a partir da ideia de pertencimento coletivo (...). É preciso ir muito além da preparação de terreno para megaeventos e suas duradouras consequências, indo além, inclusive, da supervalorização da esfera privada em detrimento da sociabilidade pública e das manifestações artísticas na cidade ([Reia, 2014](#), p. 46).

Vale salientar, como já indicado nos itens anteriores, que para a democratização do acesso à cidade é preciso que os espaços públicos sejam acessíveis a todas as pessoas de forma plena, e que haja incentivos para que diferentes segmentos da sociedade possam se expressar de maneira a agregar diferentes vivências, levando em contas as singularidades e necessidades existentes na sociedade.

2.4 AUTONOMIA E MOBILIDADE: EXPERIÊNCIAS PRÁTICAS

As artes de rua circenses e sua popularização oferecem a possibilidade de viver um estilo de vida itinerante e autônomo. Os encontros auto-organizados têm um importante papel na disseminação de conhecimentos práticos sobre as diversas modalidades artísticas. Além disso, criam-se redes de apoio não institucionais, de forma que as pessoas que praticam viram referências para as que estão começando, conforme depoimento a seguir:

Comecei nesses encontros de quarta-feira da Roosevelt, são encontros organizados por artistas independentes, é uma coisa bem informal. A galera se junta, já sabe que acontece aquele evento toda quarta-feira, então é meio que certo que você vai na quarta-feira e vai ter um monte de gente lá, então comecei aí perguntando pras pessoas. As pessoas chegavam, viam que eu estava começando, tinha toda uma troca, tipo: “Olha que legal, então você pode jogar assim, pode fazer isso, funciona assim!”. É que o malabares não é só uma questão técnica, tem muita questão teórica, muita matemática, então tipo assim, fui pegando aos poucos. Eu sou mais prática, não sou uma pessoa muito teórica então eu fui mais construindo as questões práticas para depois conseguir entender mais ou menos as questões de numerologia e tal. Então, eu acho que eu aprendi mais assim, treinando com pessoas que já sabiam, que estavam ali me assistindo, me instruindo, perguntando, e fazendo de forma autônoma mesmo, procurando vídeo na internet, pesquisando (Tita Benelli, comunicação oral)⁴¹.

Pode-se considerar que o acesso às artes de rua, muitas vezes marginalizadas, fornece um instrumento importante de empoderamento para o estilo de vida itinerante. Em especial para pessoas periféricas, que encontram nessas atividades possibilidades para sua mobilidade e financiamento de necessidades básicas.

[...] Eu encontrei um amigo, que tava fazendo malabares e aí fazia muitos anos que eu não via ele e a gente se encontrou num encontro de malabares da Roosevelt, uma coisa que eu não fazia ideia, um mundo totalmente paralelo, é uma coisa que você não vê, é um mundo invisível quando você não está inserido, depois quando você se insere, começa a brotar gente do chão, muita gente se relaciona com circo aqui em São Paulo. E aí é isso, fui pro encontro de malabares onde eu conheci um monte de pessoas, artistas, que trabalhavam na rua, que viajavam com arte e tal. Então eu vi isso e falei: “Nossa! Que bem loco!”. Porque eu sempre gostei muito da adrenalina, de viajar, de conhecer lugares novos, mas eu nunca tive essa oportunidade porque eu sou uma pessoa periférica, uma mulher periférica, eu nunca tive recurso financeiro para fazer esse tipo de coisa. Então, conhecendo essas pessoas eu descobri que isso era possível sem essa estrutura financeira, que eu poderia ir trabalhando e disseminando... na verdade, espalhando arte por onde eu fosse, entendeu?! E que isso de alguma forma seria uma troca em coisas que eu necessitava (Tita Benelli, comunicação oral)⁴².

⁴¹ Artista circense de rua, Tita Benelli, em entrevista realizada por mim na cidade de São Paulo, 03 de novembro de 2023.

⁴² Artista circense de rua, Tita Benelli, em entrevista realizada por mim na cidade de São Paulo, 03 de

Todavia é importante ressaltar que a prática de trabalhar com artes de rua envolve uma quebra de estigma, de desprendimento com as normas sociais, demandando uma carga emocional grande para as artistas iniciarem essa jornada. A respeito disso, Tita Benelli diz:

[...] Meu, foi muito vergonhoso, no começo, porque eu tinha uma ideia muito legal do que era, mas eu sabia que era uma coisa totalmente marginalizada aos olhos das outras pessoas, inclusive com minha família e tal, então tipo assim, eu estava empolgadíssima, mas eu sentia muito medo da rejeição, porque eu acho que é isso, a gente como mulher periférica já sofre muita rejeição, em vários âmbitos da vida e aí é um pouco complicado você conseguir manobrar isso porque você tá ali, está se expondo, você está fazendo para quem gosta, para quem quer ver, para atravessar pessoas, para atravessar pensamentos, mas dentro disso tudo existe um monte de outras questões negativas. São pessoas que te vê ali e acha que você é uma viciada, acha que você está ali porque você quer roubar, sabe? Tipo assim, realmente muita rejeição na rua, muita. Então é todo um trabalho mental também, todo um trabalho psicológico, você está ali se expondo, é tipo um equilíbrio quase que perfeito de ódio e amor. Porque você fica tipo, amando muito o que você está fazendo e na mesma proporção você está odiando toda aquelas pessoas ridículas (respira fundo), tóxicas, que passam e te julgam, porque a sociedade é assim e porque existe essa construção. Mas é isso, foi bem difícil no começo. Mas eu estava pronta para isso, tipo eu já tinha entendido que aquilo ia ser daquele jeito e eu me propus a fazer e enfrentar tudo isso até o momento que as coisas já começam a atingir bem menos, então você cria toda uma armadura para poder lidar com esse tipo de situação, de rejeição, de assédios também e de várias outras coisas que acontecem ali numa encruzilhada, num lugar totalmente público e totalmente atravessado por milhões de pessoas, o dia inteiro, que você nunca sabe quem você vai encontrar, como nunca sabe o que vai acontecer, nunca sabe se tem uma pessoa maluca andando, vindo desgovernada. Então é uma situação de muita exposição, perigo e eu acho que de certa forma, essa adrenalina, essa coisa também me instigava bastante a continuar, a persistir no que eu estava fazendo, de mostrar que eu também podia estar naquele lugar porque é um lugar público e porque eu posso exercer e fazer o que eu quiser, se quiser passar numa faixa de pedestre e parar no meio e quiser ficar lá parada olhando pro nada, eu posso, se eu quiser parar lá e sentar no meio da faixa de pedestre eu posso, se eu quiser ir lá e fazer arte eu posso também sabe?! Então, ocupar espaços e levar entretenimento e arte para as pessoas que não estão esperando, eu acho que isso do semáforo é uma das coisas que eu mais gosto, porque assim, quando você vai fazer uma apresentação, independente se você vai fazer na rua ou não, também é surpreendente e tal, mas no semáforo as pessoas não estão esperando realmente encontrar uma. Tipo assim, você está pensando mil coisas indo para o seu trampo, indo para sua faculdade, sei lá, e aí do nada, PUN, uma distração, uma coisa para te libertar daquele pensamento por dois minutinhos, um minutinho, dependendo do farol. Então acho que isso foi uma coisa que eu sempre gostei muito, de atravessar as pessoas e de ser uma coisa inesperada (...) (Tita Benelli, comunicação oral)⁴³.

novembro de 2023.

⁴³ Artista circense de rua, Tita Benelli, em entrevista realizada por mim na cidade de São Paulo, 03 de novembro de 2023.

O relato de Tita Benelli proporciona uma perspectiva da complexidade que envolve as experiências das artistas de rua, destacando os conflitos que tal prática, nesse espaço, proporciona. Assim, a ocupação das ruas torna-se não apenas um ato de expressão artística, mas um ato político que desafia as expectativas e preconceitos enraizados na sociedade. De modo que os sentimentos antagônicos citados pela artista criam uma rede de emoções que se entrelaçam, atravessando e alterando as ruas, as espectadoras, e as próprias artistas.

Nesse sentido, a construção de redes de apoio é fundamental para as artistas de rua viajantes, em especial para mulheres que são mães solo. A conexão com outras artistas que compartilham desafios semelhantes cria uma comunidade de apoio emocional, em que experiências e conselhos podem ser divididos. Essa rede, que pode ser formada por diferentes pessoas, oferece suporte prático, como auxílio em questões logísticas e cuidados com os filhos. Conforme relata Magalí Fernandez, essa foi uma ferramenta importante para que pudesse trabalhar na rua e viajar com seu filho:

(...) siempre hablaba con una amiga que era de Ecuador que yo conocí por Facebook y ella já era viajera y viajaba con su hijo, então ella tenía essa experiencia de viajar fazendo arte y me parecia muy loco. Fue mi primera experiencia con una persona diferente a lo que tamos acostumbrado. Ai como que ella estaba muy cerca de mi ciudad nativa, pero yo estaba viviendo en Buenos Aires, era como cinco horas de mi ciudad, entonces como que ella me convidou a viajar e tal, yo no sabia tipo viajar, no sabia fazer arte, no sabia nada. (...) Ai yo pedí mi renuncia, me indemnizaron, peguei una grana por el tiempo que trabajei y yo fui encontrar con ella, com essa mana, aí lá a gente começou a viajar juntas, con nuestros filhos y ella estava con un cara también... Ai a primera vez foi tipo ella me incentivó a fazer manualidades, que fue primero las flores de goma eva, que yo dava de colaboraciones a gente, y artesanato, tipo de macramé mismo, ai yo comencei haciendo isso, investindo tiempo nisso (...).

(...) Ai siempre ia [para o semáforo] con alguna amiga, algum amigo, que me acompañava para ficar de olho con [nome do filho]. Ai yo conseguí fazer um dinero, aí eu viajei umas cidades mas⁴⁴ (Magalí Fernandez, comunicação oral)⁴⁵.

A prática de se deslocar e apresentar em diferentes lugares é uma realidade comum entre as artistas de rua circenses. Essa dinâmica proporciona vantagens, permitindo que artistas circulem entre diferentes regiões, fazendo apresentações para públicos diversos, ampliando a visibilidade do seu trabalho. Essa também pode ser considerada uma estratégia para arrecadação de colaborações financeiras, feitas após as

⁴⁴ Optei por manter a forma original de fala de Magalí Fernandez, que articula o português e o espanhol (prática também conhecida como portunhol) que é comum entre migrantes que não dominam um dos idiomas, e que não interferiu na comunicação. Além disso, ao traduzir, poderia perder o sentido original da fala.

⁴⁵ Artista circense de rua, Magalí Fernandez, em entrevista realizada por mim na cidade de São Paulo, 03 de novembro de 2023.

apresentações, tendo em vista os diferentes públicos que se concentram nas localidades. De modo que é comum que artistas de rua circenses incorporem a realidade itinerante em sua vida, seja como viajantes contínuos ou que em algum momento experimentaram essa experiência.

[...] a galera do circo especificamente, falando do circo, é muito itinerante, real que as pessoas fazem isso porque dá essa flexibilidade sabe, e é até bom inclusive, porque a gente fica em um ponto se apresentando sempre, aí você começa a ficar conhecida. As pessoas por mais que gostem do seu trabalho, elas não vão passar ali todo dia e colaborar, e quando você está circulando o seu trabalho, são pessoas diferentes vendo pessoas diferentes, então de alguma forma isso agrega né?! Então assim, a maior parte das pessoas que eu conheço que exerce o mesmo trabalho que eu, são pessoas que ou são viajantes ou em algum momento foi, entendeu?! (Tita Benelli, comunicação oral)⁴⁶.

A rotina itinerante de apresentações é destacada como uma estratégia eficaz, proporcionando visibilidade e oportunidades para colaborações financeiras. Além disso, se trata de uma atividade que tem uma autonomia em sua prática, o que facilita o deslocamento por diferentes regiões.

Desse modo, é possível perceber que tal atividade abrange uma ampla gama de elementos, que vão desde os desafios emocionais até as estratégias de mobilidade, passando pela formação de redes de apoio e por obstáculos sociais. Assim, ressalta-se a necessidade de compreender as práticas das artes de rua e sua autonomia, como uma manifestação coletiva que tem suas bases na auto organização de quem pratica.

2.5 RELAÇÕES COM A RUA

É crucial reconhecer e abordar os desafios específicos que as mulheres artistas de rua podem enfrentar. Se por um lado aspectos ligados ao gênero podem ser positivos para disseminação do trabalho artístico, por outro, podem ser um fator de risco. Conforme afirma Luci Buenavida:

[...] Tipo, a parte de ser mulher é que às vezes a galera não fica com medo, você não representa um perigo para qualquer pessoa na rua, acho que essa é a parte legal de ser mulher na rua, mas a parte ruim é essa... como ninguém fica com medo de você, também acha vulnerável, e às vezes tem uma galera que se aproveita disso, ou que quer se aproveitar (Luci Buenavida, comunicação oral)⁴⁷.

⁴⁶ Artista circense de rua, Tita Benelli, em entrevista realizada por mim na cidade de São Paulo, 03 de novembro de 2023.

⁴⁷ Artista circense de rua, Luci Buenavida, em entrevista realizada por mim na cidade de São Paulo, 03 de

As dinâmicas das artistas não acontecem de forma isolada, fazem parte de um contexto que envolve outros trabalhadores que utilizam o espaço público, da rua, como local de atuação. Essa realidade estabelece uma interação que pode variar de atritos à colaborações. Por vezes, a necessidade de atenção do público pode resultar em tensão, mas, em muitos casos, a compreensão das dinâmicas oriundas da vida nas ruas pode possibilitar relações de cooperação. Assim, artistas de rua e outros trabalhadores urbanos desenvolvem códigos ou acordos não formais para compartilhar o espaço e minimizar a possibilidade de conflitos.

Tem os códigos né?! Então isso é uma coisa que você vai aprendendo na prática, mas claro que tem seus códigos, trabalhar na rua tem seus códigos. Por exemplo, se eu chego na rua e tem alguém trabalhando, minimamente eu tenho que chegar nessa pessoa e falar com ela, falar: “Ou, vou trabalhar aqui com você, beleza e tal? te incomoda, não te incomoda?”. Às vezes o que acontece: não tem a opção da pessoa não querer né?! Afinal é um espaço público, mas a gente tem que ter esse bom senso de chegar na pessoa com respeito, por mais que seja um local público é o espaço de trabalho dela e é o seu espaço de trabalho, então tem que entrar em um consenso ali para todo mundo trabalhar tranquilo. Essa relação é uma relação assim, que pode ser fácil ou pode ser difícil, depende da pessoa. Porque às vezes é isso, como eu estava falando, não tem muitas possibilidades de semáforo e aí se estou em um lugar onde só tem dois ou três semáforos e todos eles estão ocupados, alguém vai ter que dividir comigo. E eu não vou aceitar um não como resposta porque eu preciso trabalhar. Então a gente tenta da melhor forma resolver isso, mas já aconteceu várias vezes também de brigar com alguém, alguém que não quer de jeito nenhum que você trabalhe no semáforo que ela está trabalhando. Aí você tem que explicar: “Mas querida, querido, é um espaço público!” (Tita Benelli, comunicação oral)⁴⁸.

Todavia, ainda que haja uma iniciativa para construção de um diálogo para tentar estabelecer um acordo entre artistas e outros trabalhadores, nem sempre o diálogo vai ser capaz de criar uma harmonia nas ações, o que acaba gerando tensões, que interferem diretamente no andamento das atividades. Haja vista a experiência relatada abaixo:

[...] Tem um lugar que eu trabalhava sempre quando estava morando em Santo André, Utinga, e tinha um cara que vendia umas coisas lá, vendia água, bala, essas coisas, só que ele era meio, não sei, para mim que tinha alguma questão ali psicológica, mas ele era uma pessoa meio estranha assim, então eu chegava e era um semáforo que eu sempre trabalhava e eu sabia os horários que ele estava, então eu tentava não ir nesses horários, só que às vezes ele ia nesse outro horário que eu tava também, e ele queria que eu sáísse do semáforo para ele

novembro de 2023.

⁴⁸ Artista circense de rua, Tita Benelli, em entrevista realizada por mim na cidade de São Paulo, 03 de novembro de 2023.

trabalhar. E ele falava: “Não, mas porque eu sou daqui, eu moro aqui e não sei o que”. Eu falava: “Cara, eu sei, mas sinto muito, quem quiser comprar o seu bagulho, vai comprar, quem quiser pagar pela minha apresentação, vai colaborar comigo, fica em paz, você não vai deixar de trabalhar, se alguém estiver com sede vai comprar a sua água”. Então é todo um... e aí, ele começava a gritar, ele tinha uns surtos, começava a falar sozinho, e me xingava e me ameaçava, sabe, e começava a falar mal de mim para as pessoas, nos carros, para as pessoas não me pagarem e para eu perder a paciência e ir embora, ele queria simplesmente fazer eu ir embora do semáforo. Então já teve várias assim também, as vezes com pedintes, já aconteceu por exemplo de eu estar trabalhando e ter uma pessoa pedinte e eu falar: “Olha, será que você pode pegar da segunda fileira para trás, pelo menos deixar os carros da frente com foco mais direcionado para mim porque eu estou me apresentando e se você fica ali conversando você tira totalmente a atenção da pessoa”, isso para gente poder trabalhar junto, para ele poder pedir e eu fazer minha apresentação. Aí a pessoa acha ruim e fazia o que, chegava nas pessoas de trás e falava que tava comigo, falava assim: “Então, a gente está fazendo uma apresentação aqui e tal, não sei o que”. Eu não sei nem quanto dinheiro eu perdi por isso, porque as duas vezes que eu fiquei sabendo, foi porque pessoas chegaram em mim e me perguntaram. Deram o dinheiro para ele e aí quando foi passar por mim falou assim: “Ele está com você?” e eu falei: “Não!”, aí a pessoa falou: “Ó ele está falando que está com você e está pegando dinheiro aí com um monte de gente!”. E eu tipo: “Putz!”, e eu vendo que o farol não estava pagando, nossa, é complicado (Tita Benelli, comunicação oral)⁴⁹.

A organização com relação ao tempo é um fator essencial para as apresentações artísticas nas ruas, que tem que estar em sincronia com os ciclos do semáforo, mas também calcular o tempo necessário para receber as contribuições voluntárias e interações e conversas com o público. Assim, demanda tempo de treinamento, pesquisa, e exploração do espaço, o que no começo pode ser um grande desafio, mas com a prática vai se tornando mais um detalhe que possibilita transformar um momento, de espera no caso dos carros ou de passagem no caso de pedestres, em uma experiência memorável para quem pratica e para quem presencia essa forma de ocupação dos espaços da rua nas cidades.

No começo é uma coisa muito marcadinha, por exemplo, o semáforo, na maioria das vezes dura em torno de um minuto, é claro que tem menos e tem mais, mas normalmente é em torno de um minuto. Então, que que a gente faz, normalmente, monta uma rotina, cria antes de ir para o semáforo, a gente...por isso que é tenso, você trabalha não só no semáforo, você trabalha fora do semáforo também, quando você está ali pesquisando, quando você está treinando. Então tipo, você faz o que, você monta uma apresentação que dure em torno de trinta a quarenta segundos, que você consiga ter um tempo ali para passar depois para poder pegar as colaborações, conversar com a galera e tal. Então no começo é mais assim, você monta uma rotinha, que você sabe que tem aquela duração, que não tem erro, é uma questão de repetição, você já sabe que é aquilo que vai ser o tempo perfeito para fazer, depois de um tempo eu acho que acaba sendo muito orgânico assim, porque você já tem meio internalizado o tempo que tem, acaba virando um relóginho meio que biológico, é bem intuitivo, então você está ali e aí você já:

⁴⁹ Artista circense de rua, Tita Benelli, em entrevista realizada por mim na cidade de São Paulo, 03 de novembro de 2023.

“Bom, daqui a pouco vai abrir, parei!”. Quem já faz a muito tempo e gosta de fazer freestyle, que é um estilo mais livre, criar na hora, para essas pessoas que têm mais experiência, funciona mais dessa forma, mais livre, e o tempo acaba se tornando algo muito orgânico de tanto que você repete. Em um dia, se você trabalha, sei lá, três ou quatro horinhas do seu dia no semáforo, quantos semáforos você vai fazer dentro de quatro horas? É muita coisa, de tanto você ficar repetindo, repetindo, repetindo, acaba se tornando algo totalmente natural, orgânico mesmo (Tita Benelli, comunicação oral)⁵⁰.

A preocupação com a estética da apresentação, seja com relação ao figurino ou com os materiais é um fator importante nas dinâmicas das artistas de rua, pois geram impactos na percepção do público sobre tal atividade, evocando emoções e reações distintas. Com relação aos materiais, por exemplo, os bambolês podem despertar uma sensação nostálgica e de maior proximidade, visto que é um material mais popular e de fácil acesso em lojas e departamentos de brinquedos e de ginástica. Já os facões podem introduzir uma relação mais impactante por ser uma apresentação que envolve uma relação de maior risco, assim como outros materiais envolvem outras sensações. A opção por determinados instrumentos demonstra uma versatilidade das artistas circenses, de modo que é comum que uma artista tenha habilidades com mais de um objeto, o que possibilita também o enriquecimento de suas apresentações.

[...] Primeiro, antes da diferenciação dos materiais em si, de um material para o outro também tem a questão da estética, por exemplo, você vai trabalhar com as suas claves, mas suas claves estão sujas, normal porque você trabalha na rua, então é normal elas ficarem sujas, mas é uma questão que se você faz uma manutenção diária, é claro que é super chato a gente pensar que as pessoas tem esse pensamento, padronizado, de que é sujo é porque é da rua e porque é nóia, eu acho chato, mas ao mesmo tempo é uma forma da gente demonstrar o cuidado que a gente tem com o nosso trabalho. Então a pessoa vai olhar para você e te ver com uma roupinha limpa, bonitinha, com um material limpo, vai falar assim “Nossa! Essa pessoa gastou um tempo ali montando um figurininho, né?!”. Dá para ver que a pessoa tem um cuidado com o material dela por causa da higienização e tal. Então eu acho que esteticamente isso já gera um impacto muito diferente nas pessoas. A questão da diferença entre os objetos também, porque, os objetos, por exemplo, as claves são uma coisa muito do circo, não é que você vê as claves em qualquer âmbito, em situações diferentes, não! É um material mais circense mesmo. O bambolê por si é diferente disso, é um material que toda criança meio que já entrou em contato em algum momento, principalmente nas gerações anteriores né?! (risos) Era muito comum você ser criança e ganhar um bambolê. Então as pessoas têm uma memória afetiva, eu acho, ligada a isso, então muitas pessoas me paravam e falavam: “Nossa! Eu posso fazer? Nunca mais eu fiz isso!”, a pessoa se identifica com a parada, sabe que é difícil porque já tentou, já teve um contato com aquele material... com as facas, por exemplo, já tem aquela coisa do perigo, “Meu deus! A pessoa tem que ser muito boa com aquilo, porque se ela errar ela pode se matar, ela pode se cortar, ela pode se machucar, né?”. Então isso gera uma apreciação pelo risco, por essa coisa do tipo: “Nossa! Muito perigoso!”, e realmente é perigoso, na verdade, principalmente

⁵⁰ Artista circense de rua, Tita Benelli, em entrevista realizada por mim na cidade de São Paulo, 03 de novembro de 2023.

na rua, nossa! Quantas vezes eu estava com as facas lá e passa uma pessoa como se não fosse nada, praticamente embaixo de você assim, e você fala: “Mano, você não está vendo que são três facões gigantes voando e você querendo mesmo passar embaixo?”, esse aí confia né?! (risos) (Tita Benelli, comunicação oral)⁵¹.

Outra questão que chama atenção com relação a estética e com o trabalho de exposição no semáforo, é a atenção com o figurino. Especialmente para as mulheres essa preocupação tem ligação com possíveis assédios que podem acontecer, ou que já aconteceram. Tal cuidado influencia na decisão das vestimentas, e revela uma adaptação à realidade do contexto urbano, que para as mulheres demanda uma atenção com diversos fatores que vão além das apresentações em si, como a importunação sexual. A esse respeito, Luci Buenavida relata:

(...) Só que o machismo é foda, aí eu também, meu jeito de vestir trocou tudo assim, tipo, até que vendendo artesanato estava suave, meu jeito de vestir, poderia colocar qualquer roupa, mas no farol foi bem feio. Já deixei de usar... comecei a usar camisas mais fechadas assim, calças mais longas também. Mas aí você precisa estar cômoda, confortável, porque tipo, você está movimentando seu corpo, mas aí foi difícil (Luci Buenavida, comunicação oral)⁵².

As experiências adquiridas na mobilidade das práticas artísticas de rua possibilitam conexões com diferentes realidades culturais, em distintos países. É, portanto, uma prática que cria um intercâmbio cultural diverso. Através do trabalho artístico na rua, a artista circense Tita Benelli, experimentou essa realidade na Argentina, Bolívia, Chile e Paraguai, revelando as complexidades das interações culturais e suas influências nas apresentações de rua.

No Chile, por exemplo, o clima frio e as diferenças linguísticas tornaram desafiador criar laços sociais, isso demonstra a particularidade de ser uma artista migrante. Enquanto no Paraguai, com um clima ameno e semelhanças com o Brasil, a adaptação foi mais fácil para ela. Todavia, a valorização financeira do seu trabalho no Chile contrasta com a calorosa recepção no Brasil, onde as palavras de apoio eram mais enfatizadas do que as contribuições financeiras eram realizadas. Na Argentina, embora as contribuições tenham sido mais frequentes, a desvalorização da moeda trouxe desafios financeiros para sua permanência no país. Já na Bolívia, destaca-se aspectos do trânsito e a impaciência das pessoas, configurando um ambiente de maior estresse para o trabalho, embora a

⁵¹ Artista circense de rua, Tita Benelli, em entrevista realizada por mim na cidade de São Paulo, 03 de novembro de 2023.

⁵² Artista circense de rua, Luci Buenavida, em entrevista realizada por mim na cidade de São Paulo, 03 de novembro de 2023.

riqueza cultural e a abertura das pessoas tenham sido marcantes. Essas foram algumas das sensações que a artista compartilhou, e que podem ser pensadas através das possibilidades de mobilidade que essa forma de expressão artística viabiliza. Nas palavras de Tita Benelli:

No Chile, que foi o lugar onde eu fiquei mais tempo, eu fiquei uns seis ou sete meses por aí. As culturas são muito diferentes, é um país muito frio, quer dizer em partes, mas no geral é um país muito frio. E eu acho que de certa forma, não sei porque não sou especialista em nada, mas eu sinto que de certa forma isso influencia muito em como as pessoas se relacionam. Então eu tive muita dificuldade de fazer meu próprio ciclo de amizades, primeiro porque é um idioma mais difícil, um castelhano diferente. Então teve todo esse processo de conseguir me comunicar bem com as pessoas e eles tem uma forma de lidar com as coisas muito diferente da gente que é brasileiro. No Paraguai já era mais parecido, que tem um clima mais tropical e tal. Agora, lá [Chile] é mais frio. Nossa! Passei por várias situações muito difíceis, me sentia muito sozinha. No semáforo, por exemplo, por mais que as pessoas gostassem e pagassem até que bem, não tinha aquele calor, sabe?! Você está feliz porque ganhou a grana, mas a pessoa te deu a grana, foi embora e nem tchun, tá ligado? Mas é isso, é uma questão de adaptação de territórios, porque realmente são culturas diferentes, territórios diferentes e a gente também tem que entender isso e não levar como uma coisa pessoal e tentar entender que são formas de lidar, que são diferentes. Mas, por exemplo, lá [Chile] eu sentia meu trampo muito mais valorizado financeiramente. Aqui [Brasil] eu conseguia mais calor, as pessoas que me paravam diziam: “Parabéns, continua, vai lá, você é foda!” [empolgada], lá [Chile] não tinha muito isso, mas em compensação, as pessoas demonstraram isso me dando dinheiro. São formas diferentes de apoio. De repente, como eu sou mais acostumada a coisa do sentimento, do apego às palavras e tal, para mim foi mais difícil, por mais que tivesse mais dinheiro, tinha um pouco mais de estabilidade financeira, emocionalmente eu fiquei mais abalada, depois de um tempo foi melhorando, mas é isso.

Na Argentina por exemplo, a moeda é muito desvalorizada então é foda, porque as primeiras vezes que eu fui para lá trabalhar, eu trabalhava o dia todo e tava ganhando muita grana, pegava notas e notas atras de notas e eu achava que aquilo era muito, mas depois, quando fui no mercado fazer uma comprinha básica para me manter nos dias que estava lá, aí eu percebi que eu não tinha nada de dinheiro, eu trabalhei, ganhei dinheiro o dia inteiro, um bolo de notas, e eu não tinha dinheiro nenhum, comprei nada. Então tem várias questões diferentes.

Na Bolívia é muito doido, porque o trânsito é muito maluco, é muito diferente, eu não sei nem descrever direito, mas assim, na Bolívia por exemplo, as pessoas estão cagando, elas gostam, mas assim, se você está atrapalhando o tempo delas, porque as vezes acontece de você estar se apresentando, você erra um truque ou você estica um pouco com algum truque, pode acontecer de você perder um pouco o tempo do semáforo, acontece as vezes, e aí abre o semáforo e você fica ali no meio perdida sem ter tempo de recolher sua grana e sem tempo de sair, então lá as pessoas eram muito impacientes. Parou no semáforo, antes de abrir, porque você sabe que vai abrir porque fica piscando o bonequinho vermelho, aí eles começam a buzinar desesperadamente para sair da frente, tem muito trânsito também. Então é um clima estressante de trabalhar, mas ao mesmo tempo é muito bom. A cultura é muito diferenciada, você vê tipo as mamitas, as cholitas andando, você pode conversar, trocar ideia, todo mundo é muito aberto, muita gente trabalha na rua lá, não só com arte, mas também com culinária. Nossa! É bem diferente nesse aspecto... Mas na Bolívia, por exemplo, não tive nenhum

problema com assédios, eu passei mais rápido também, mas não tive nenhum problema com assédio (Tita Benelli, comunicação oral)⁵³.

A experiência da artista ao migrar para diferentes países da América do Sul revela como o ambiente cultural, social e econômico de cada local influencia significativamente em sua interação com o público e a valorização de seu trabalho. O ato de migrar e de apresentar-se nas ruas transforma-se em uma manifestação que está intrinsecamente ligada às dinâmicas geopolíticas da arte em cada região. E isso se identifica nas diferentes recepções e interações que há em cada local.

A diversidade cultural, linguística e climática entre os países visitados demonstra como a migração possibilita vivenciar diferentes realidades sociais e culturais que impactam diretamente a percepção e a atuação das artistas em determinados territórios. Seja por trazer semelhanças com suas origens culturais, ou por apresentar diferenças significativas. Tais atos evidenciam a dinâmica de integração regional que esse estilo de vida proporciona.

Assim, revela-se a complexidade que envolve as experiências das artistas de rua circenses e como as dinâmicas culturais e territoriais influenciam em suas apresentações e as suas relações com a rua. De modo que ressalta-se a necessidade de compreender a prática das artes de rua como uma manifestação cultural diretamente relacionada a aspectos sociais e políticos.

Ao abordar as mulheres artistas de rua, é imprescindível considerar o contexto regional em que estão inseridas. Nesse sentido, os feminismos latino-americanos, apresentados no primeiro capítulo, fornecem uma base essencial para compreender as históricas batalhas enfrentadas pelas mulheres. Levando isso em consideração, é possível perceber que a prática de expressão de artistas na rua envolve uma atitude política que desafia o sistema patriarcal, trazendo o debate sobre o corpo político das mulheres atrelado aos territórios, questão que é primordial para os feminismos comunitários ([Cabnal, 2018](#)).

Além disso, ao se deslocarem por diferentes países e ocuparem os espaços públicos, as mulheres evocam pautas e demandas históricas que permeiam a realidade das mulheres em uma região construída sobre uma forte hierarquia que sistematicamente exclui a igualdade e a diversidade ([Gonzalez, 2020](#)). Não por acaso, esse mesmo local, como já relatado anteriormente, é também um dos mais perigoso para as mulheres

⁵³ Artista circense de rua, Tita Benelli, em entrevista realizada por mim na cidade de São Paulo, 03 de novembro de 2023.

viverem. Nesse contexto, as práticas das mulheres artistas de rua emergem como resistência, num espiral que coloca em xeque um histórico de profundas estruturas de desigualdades presentes na América Latina, sobretudo sobre a vida das mulheres.

3. O CAMPO DE PESQUISA COMO POSSIBILIDADE DE REFLEXÃO: A COVID-19 E AS NOVAS PERSPECTIVAS A PARTIR DAS ENTREVISTAS

A elaboração de uma pesquisa científica está intimamente ligada ao contexto em que é desenvolvida, sendo influenciada diretamente pela dinâmica social que a permeia. Este capítulo explora a presença e o impacto da crise sanitária da covid-19, considerando também os aspectos políticos e sociais desse período, que se revelaram como influências significativas ao longo da pesquisa, tanto na vivência das artistas de rua quanto na minha própria experiência como pesquisadora.

Além disso, este capítulo visa promover reflexões sobre a trajetória do campo de pesquisa, revelando caminhos previamente não explorados que geram novas ponderações. A localidade das entrevistas é examinada, ressaltando como o ambiente exerce influência direta na coleta de dados. O objetivo central desta parte do texto é aprofundar a compreensão dessas interações complexas e suas implicações no desenvolvimento da dissertação, ou seja, como dado de pesquisa.

3.1 A COVID-19: DESAFIOS EM UM PERÍODO MARCADO POR CRISES

Como relatado na introdução, a pesquisa foi atravessada pelo período de pandemia de covid-19, situação que alterou completamente a forma de se relacionar nas sociedades a nível mundial, gerando impactos de ordem epidemiológica, mas também sociais, econômicos, políticos, culturais e históricos.

Detectado pela primeira vez após um surto em Wuhan, na China, em dezembro de 2019, o vírus se espalhou por diversos países sendo declarada emergência em saúde pública de importância internacional pela Organização Mundial de Saúde (OMS), em 30 de janeiro de 2020, e em 11 de março do mesmo ano caracterizada como pandemia⁵⁴.

Na América Latina, o Brasil foi o primeiro país a oficializar uma infecção por

⁵⁴ Essa decisão foi tomada por levar em consideração que já se tinha conhecimento de surtos de COVID-19 em vários países e regiões do mundo. Segundo a OMS o termo indica a distribuição geográfica de uma doença, não tendo ligação, necessariamente, com a sua gravidade. Informação disponível em: <Histórico da pandemia de COVID-19 - OPAS/OMS | Organização Pan-Americana da Saúde (paho.org)>. Acesso em 10 janeiro 2024.

coronavírus, em fevereiro de 2020⁵⁵. Levando em conta sua rápida transmissão e alta letalidade, inicialmente foram adotadas políticas sanitárias e sociais para prevenção e condutas em caso de contágio da doença. Tais orientações foram feitas pela OMS e pela Organização Pan-Americana da Saúde (Opas)⁵⁶, embora cada localidade tenha tido autonomia na implementação ou não de tais medidas.

Entre as sugestões, três tinham destaque no sentido de prevenção e controle, são elas: 1) O distanciamento social, que tinha o intuito de prevenção da disseminação do vírus e como o próprio termo sugere, consistiu no distanciamento físico entre pessoas; 2) O isolamento social, adotado para pessoas que contraíram o vírus, com o objetivo de não ter contato com outras pessoas para não ocorrer a contaminação e 3) A quarentena, destinada às pessoas que foram ou poderiam ter sido expostas ao vírus ([Wilder-Smith e Freedman, 2020](#)).

Todavia, tais medidas não foram suficientes para conter o avanço do contágio, tendo o Sistema Único de Saúde (SUS) ficado sobrecarregado com a alta demanda por leitos. Por sua vez, o Ministério da Saúde do Brasil publicou recomendações mais restritivas, como o chamado: *lockdown*. Tal medida se justificava no seguinte trecho:

Considerando que, para conter o avanço descontrolado do contágio do COVID-19, quando as medidas de distanciamento social não estão surtindo o efeito desejado, a fim de permitir que o Sistema de Saúde consiga se recuperar para absorver, da melhor maneira possível, a demanda, faz-se necessária a suspensão total de atividades não essenciais com restrição de circulação de pessoas, medida conhecida como “lockdown” ([Brasil, 2020](#)).

No Brasil não se teve uma uniformização de tais medidas, ficando a cargo dos governos de cada estado e cidade a definição de quais medidas iriam ser adotadas. De forma que o período foi marcado não apenas por desafios de saúde pública e social, mas também por uma crise política institucional impulsionada pelo negacionismo do governo liderado pelo então presidente da República, Jair Messias Bolsonaro, que minimizou os danos que a covid-19 poderia causar na população e foi abertamente contra as medidas de segurança sanitária e sociais, além de fazer propaganda de remédios sem comprovação científica⁵⁷.

⁵⁵ Para mais informações acessar: <Brasil é o primeiro país da América Latina a identificar caso | Saúde(brasildefato.com.br)>. Acesso em: 20 janeiro 2024.

⁵⁶ Para mais informações acessar: <Conselho Nacional de Saúde - RECOMENDAÇÃO Nº 036, DE 11 DE MAIO DE 2020 (saude.gov.br)>. Acesso em: 20 janeiro 2024.

⁵⁷ Para mais informações acessar: <A história de Bolsonaro com a hidroxicloroquina em 6 pontos: de tuítes

As discordâncias entre o governo e especialistas em saúde, assim como a resistência às medidas de distanciamento social e à vacinação, contribuíram para uma resposta descoordenada à crise sanitária. A pandemia, a escassez de políticas públicas e a falta de planejamento a nível federal trouxeram diversos impactos na realidade brasileira, sobretudo para segmentos sociais empobrecidos e marginalizados.

Foi perceptível o impacto no meio artístico, sobretudo para as profissionais que dependem diretamente das interações presenciais com o público para sustentar suas atividades. Com as medidas de distanciamento social e restrições a espaços públicos, muitas artistas viram suas principais fontes de renda desaparecerem, em especial, as artistas autônomas que tinham como principal atividade e renda o trabalho artístico nas ruas.

A situação afetou os ganhos financeiros, mas também o aspecto social, cultural e psicológico do trabalho das artistas. A rua, que costuma ser o palco e o ponto de encontro com o público, tornou-se um espaço menos acessível, de mais inseguranças, e de maiores rejeições. Dessa vez, somando-se às questões de gênero, estavam as questões sanitárias e, por consequência, as financeiras, conforme o relato a seguir:

A pandemia foi muito *'trash'* para todo mundo, mas acho que principalmente para a galera que trabalha na rua. Eu estava morando com umas amigas na época, artistas de rua também, então imagina, uma casa com cinco pessoas, porque na época éramos três, mas tinham duas pessoas passando por aí e como aconteceu toda a pandemia acabaram ficando com a gente porque não tinham como ir embora, né?! Então imagina, cinco pessoas, trabalhadoras da rua, que são dependentes mesmo, que é a nossa renda, que todo o dinheiro vem da rua, do nada você não pode sair e aí você tem um auxílio de R\$ 600 reais do governo que é como a gente vivia, a gente estava sobrevivendo a base do auxílio do governo e recicle das feiras, porque a gente não podia ir para o semáforo, era impossível. A gente saía toda encapada e ia para as feiras pedir comida, então a gente contava a história, falava que artista de rua e tal, que a gente estava precisando de uma força e ia e fazia a chepa das feiras, então era auxílio e feira, foi assim que eu sobrevivi a pandemia por uns bons meses. Depois a gente começou... porque já estava ficando muito escasso, tava um pouco mais flexibilizado, não era o ideal sair, óbvio, porque era muita exposição tanto para a gente como para outras pessoas, mas chegou um ponto que não tinha escolha. Porque é isso, ou você vai ou você morre...de fome, sem suas coisas para necessidades básicas, então a gente começou a sair, eu acho que lá pelo quarto mês, quinto mês de pandemia, e era intenso! Porque já era um lugar muito difícil de trabalhar, com toda essa problemática da pandemia as pessoas não queriam chegar perto, as pessoas não abriam o vidro do carro. Então era bem intenso, de repente chegava uma pessoa sensibilizada e te dava, sei lá, R\$50 reais. Porra! Salvou o meu dia! Mas difícil contar com uma junção coletiva de colaboração financeira não rolava, não rolava! E a gente se sentia muito exposta também, porque a gente ficava trabalhando, mas com medo, com muito medo! Porque dinheiro é uma coisa que é foda, passa de mão em mão e então a gente chegava em casa com muito medo, não era sempre que dava também para lavar a roupa. Porque a galera tinha todo uma

coisa de higiene, de higienização, que a gente não tinha nem condições de fazer... de comprar coisas e não sei o que, para ficar higienizando tudo que a gente comprava ou as nossas próprias roupas, então foi bem tenso. A pandemia foi um período tenso, todo mundo ficou muito mal, fisicamente e psicologicamente, pelo menos as pessoas que estão em meu entorno, mas eu sei que foi pra todo mundo. Mas as pessoas que trabalham na rua, dependem da rua, ficaram sem nenhum tipo de suporte, nenhum (Tita Benelli, comunicação oral)⁵⁸.

Nesse contexto, surgiram diversas iniciativas de solidariedade e denúncia da falta de assistência do governo para o setor artístico, principalmente dos segmentos independentes, como é o caso das artistas de rua. Sendo necessário se reinventar, explorar alternativas online e buscar apoio em iniciativas culturais e governamentais de socorro emergencial. Porém, essas medidas não foram acessíveis a todas as artistas, em especial para artistas de rua migrantes que se encontravam no Brasil, que sem uma política direcionada a esse segmento tiveram que se colocar em situações de riscos, sendo acolhidas apenas por iniciativas da sociedade civil, conforme relato de Magalí Fernandez:

Bueno, para mim foi difícil e también porque tipo assim eu no tenía una documentación brasileira aí eu não consegui nenhum benefício do estado aqui en Brasil, por ser de outro país. Aí eu só consegui un auxílio na Argentina, mas yo no estava lá então foi como tipo: yo tenía que sair igual en la rua realmente. Quando aconteceu a pandemia eu fiquei no Rio de Janeiro, eu estava morando lá... eu estava alugando na casa de um amigo e tal, e aí foi como eu saía para trabalhar igual, com todas las precauciones, mas a galera estava meio fechada né?! Não queria saber de nada e tal, mas igual ajudava, ajudava muito, la verdad o momento em que mais ganhei cesta básica e coisas foi no período da pandemia porque as pessoas achavam que a gente, não sei [risos] morreria (Magalí Fernandez, comunicação oral)⁵⁹.

Campanhas para arrecadar doações para as necessidades mais imediatas, como alimentação e produtos de higiene, foram elaboradas como estratégia. A adaptação das atividades, que antes eram feitas em espaços públicos, foram direcionadas ao espaço privado e transmitidas através de redes sociais como Facebook e Youtube. O chapéu, passado de pessoa em pessoa para arrecadar contribuições financeiras, deu lugar para contribuições via pix e transferências bancárias. Porém, é importante ressaltar que essa realidade impõe condições específicas como um equipamento para transmissão, internet estável, um espaço para fazer as atividades, entre outras questões, demonstrando que tal

⁵⁸ Artista circense de rua, Tita Benelli, em entrevista realizada por mim na cidade de São Paulo, 03 de novembro de 2023.

⁵⁹ Artista circense de rua, Magalí Fernandez, em entrevista realizada por mim na cidade de São Paulo, 03 de novembro de 2023.

realidade é limitada nesse contexto ([Amoêdo e Oliveira, 2020](#)).

Como respostas às diversas reivindicações e manifestações de movimentos populares, que denunciavam o colapso social e econômico, foi disponibilizado o auxílio emergencial⁶⁰, que para muitas pessoas era a única forma de se ter uma renda naquele momento e acabou sendo uma alternativa para muitas artistas independentes, embora o valor de R\$600,00 reais não seja suficiente para suprir todas as necessidades básicas de uma pessoa, tão pouco comportava a realidade que estava posta em muitas casas. Além disso, tal programa não incluía os migrantes que se encontravam no país. Conforme relata a artista Tita Benelli:

[...] Tipo, os dois meninos que estavam passando eram argentinos e precisava fazer todo o trâmite de tirar CPF, de tirar um negócio para poder conseguir o auxílio e não dava para fazer isso porque não tava rolando nenhum tipo de atendimento para fazer isso presencial, para poder formalizar a documentação e tal. Então é isso [risos] a gente meio que juntava das três amigas e sustentava a casa toda. A gente teve problema até com aluguel porque a gente ficou meses sem pagar o aluguel porque não tinha como. E ainda tivemos problema com isso porque sujou o nome do menino que tinha colocado o contrato, a gente até tentou entrar com uma ação, com uma advogada para tentar se proteger, porque afinal era uma situação super difícil para todo mundo, mas não conseguimos muita coisa, a dívida continua no nome dele ativa até hoje e a gente não conseguiu pagar, e eu acho isso super injusto até porque, imagina, você passando por tudo isso, sem um trampo, sem nada, as vezes mal tendo um alimento básico e ainda tendo que lidar com uma cobrança no seu nome porque você não pagou aluguel. “Pô véi, como eu ia pagar aluguel?!” (Tita Benelli, comunicação oral)⁶¹.

Após a implementação e início da campanha de vacinação contra a covid-19 para grande parte da população, e com a abertura e volta de alguns serviços não essenciais, foi possível visualizar a possibilidade de retomada das atividades com maior confiança, ainda que seja importante ressaltar que as artistas de rua, por falta de opção, não tenham parado ou precisaram retomar suas atividades bem antes do recomendado pelas organizações de saúde.

Enquanto pesquisadora, foi após a segunda dose da vacina que consegui voltar a ter contato presencial com as artistas. No início da pandemia, estava no Rio de Janeiro onde concluí a graduação e ingressei na pós-graduação e lá fiquei até ser possível fazer

⁶⁰ O Auxílio Emergencial foi um benefício financeiro criado para garantir renda mínima aos brasileiros em situação vulnerável durante a pandemia do Covid-19 (coronavírus). Fonte: <Auxílio Emergencial — Ministério do Desenvolvimento e Assistência Social, Família e Combate à Fome (www.gov.br)>. Acesso em: 15 janeiro 2024.

⁶¹ Artista circense de rua, Tita Benelli, em entrevista realizada por mim na cidade de São Paulo, 03 de novembro de 2023.

viagens interestaduais. Com a liberação dos transportes interestaduais no início de 2022, viajei para São Paulo. Embora em dia com as vacinas, o uso de máscara e outras medidas sanitárias ainda eram obrigatórias. Foi nessa viagem que retomei o contato presencial com a artista Tita Benelli.

A realidade já era outra⁶², agora ela morava com duas artistas mulheres brasileiras, que também trabalhavam na rua. Além disso, tinha ingressado em um curso de teatro. Tive uma ótima recepção por parte delas, conversei sobre a pesquisa, estava ali como amiga, mas procurei também estabelecer uma conexão enquanto pesquisadora. Então me propus a acompanhar o trabalho delas na rua, que aceitaram com entusiasmo a proposta. Porém, não foi possível por conta do tempo chuvoso que fazia no período, e que impacta diretamente a organização do trabalho artístico na rua.

A questão climática, a princípio, barreira para minha observação das atividades no semáforo, pode ser encarada como produto de pesquisa, na medida em que o fato de não terem saído para trabalhar por conta da chuva mostra que os bloqueios para o trabalho artístico na rua também podem aparecer por questões climáticas. Isso permite algumas reflexões, inclusive tendo em vista a constância de problemas de alagamento nas grandes cidades. Dessa forma, reflito que, além de impedir um dia de trabalho, para as artistas de rua, as condições climáticas podem ser também um fator de risco.

Dormi na casa delas e no segundo dia, estava me organizando para ir para a casa da minha mãe, local onde estava hospedada, quando ficamos sabendo que uma pessoa que tivemos contato próximo havia testado positivo para covid-19. Tendo isso em vista, combinamos de todos que estavam na casa ficarmos em quarentena de pelo menos quatro dias⁶³ para realização do teste na rede pública de saúde, inclusive tinha um amigo artista de rua que estava de passagem pela cidade e que tinha pedido alojamento solidário na casa.

A prática de acolher artistas de rua que estão de passagem pela cidade é uma iniciativa comum no meio das artistas de rua viajantes, o que demonstra que há uma rede de apoio que se forma através dessa atividade, e que facilita um estilo de vida itinerante.

Durante os dias em que ficamos em quarentena, as artistas estavam sempre falando sobre o trabalho com as artes circenses e da importância de realizar treinamentos. Além disso, todas da casa estavam envolvidas em um projeto, com um

⁶² Encontro realizado no dia 7 de janeiro de 2022.

⁶³ Esse prazo foi pensado pois os sintomas podem se manifestar entre um a cinco dias de contaminação e o momento ideal para fazer o teste é entre o 3º e 5º dia de sintomas. Fonte: <Tive contato com alguém que testou positivo para o coronavírus, e agora? – Revista Arco (ufsm.br)>. Acesso em 10 dezembro 2023.

grupo chamado “ColetivAtiva”, que em sua página de Facebook se define como “Coletivo formado por artistas de rua periféricas, trazendo à tona as problemáticas vividas no dia a dia com poesia, loucura e riso”⁶⁴. Esta iniciativa é fruto da aprovação em um edital de cultura de São Paulo, que envolveu diversas pessoas, de diferentes modalidades artísticas, e teve como foco as vivências das mulheres artistas circenses periféricas.

Os editais de fomento à cultura são importantes ferramentas para artistas independentes, pois são uma possibilidade de ampliar seus campos de atuação, além de direcionar recursos financeiros para o desenvolvimento de projetos artísticos e, quando direcionado a artistas periféricas, colabora com a inclusão dessas artistas no campo cultural e na sociedade. Na cidade de São Paulo, o decreto Nº 54.883, de 27 de fevereiro de 2014, instituiu duas modalidades de apoio às atividades artístico-culturais no Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais – VAI, no âmbito da Secretaria Municipal de Cultura⁶⁵, que tem como grupo focal artistas periféricos com edições anuais:

Art. 2º O Programa VAI, nas modalidades VAI I e VAI II, é destinado a apoiar financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda e de regiões do Município desprovidas de recursos e equipamentos culturais, e objetiva estimular a criação, o acesso, a formação e a participação do pequeno produtor e criador no desenvolvimento cultural da Cidade, promover a inclusão cultural e estimular dinâmicas culturais locais e a criação artística em geral ([São Paulo, 2014](#)).

O projeto contemplado pelo VAI, 2021, cujo tema era “Transmitindo as pobre-máticas”, contou com quatro apresentações on-line do Cabaré de Variedades, produção e exibição do documentário que leva o nome do projeto “Transmitindo as pobre-máticas”, que tem como foco as mulheres artistas de rua, de baixa renda e apresenta questões ligadas ao cotidiano e ao trabalho desenvolvido pelas artistas.

O projeto envolveu todas que moravam na casa, segundo Tita Benelli, que foi uma das criadoras da ColetivAtiva e idealizadora do projeto, essa foi uma forma de fortalecer o “trampo das amigas”, e de garantir que elas teriam uma renda por um tempo. Ademais, conseguiriam materiais para outros trabalhos, enquanto artistas independentes. Esse incentivo é importante pois para conseguir os materiais precisam de recursos financeiros

⁶⁴ O conteúdo produzido pela “ColetivAtiva” está disponível em sua página do facebook, que pode ser acessada através do link: <<https://www.facebook.com/profile.php?id=100078021348764>>. Acesso em: 12 janeiro 2024.

⁶⁵ Esse decreto apresenta uma nova regulamentação à Lei nº 13.540, de 24 de março de 2003, que institui pela primeira vez o Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI) - no âmbito da Secretaria Municipal de Cultura, trazendo alterações feitas também pela Lei nº 15.897, de 8 de novembro de 2013 sobre o mesmo tema. Fonte: <Decreto Nº 54.883 de 27 de fevereiro de 2014 « Catálogo de Legislação Municipal (prefeitura.sp.gov.br)>. Acesso em: 28 janeiro 2024.

que não são tão acessíveis. Magalí Fernandez expõe tal realidade:

[...] Eu tive experiência em Bolívia com un parcerero que compartilhava, a gente tava jogando facão, passes, eu e ele, com seis facões, ai chegou a migração e levaram ele, mas ele estava irregular no país, ele não havia entrado legal, e eu sim, então eles tiraram os facões dele, no volvió, eles ficaram con sus brinquedos, que as veces é foda arrumar un brinquedo porque é caro, os brinquedos de malabares son caros, a galera as vezes acha que son economicos, sei lá. [...] (Magalí Fernandez, comunicação oral)⁶⁶.

No decorrer desses dias, tive a oportunidade de conhecer o principal local de treinamento delas, que ficava na garagem da casa. Lá estavam diversos instrumentos de trabalho, aqueles que usavam em suas apresentações na rua, e também os que estavam organizando para preparar os espetáculos do projeto - que seria transmitido online. Entre os instrumentos havia: facões, bambolês, facas para arremesso, claves malabares, entre outros objetos. Fiquei super curiosa e elas demonstraram em vários momentos uma disposição grande em me ensinar as técnicas de manuseio.

Na observação participante, fruto desta breve convivência na casa das artistas, pude perceber que além de dividir a casa, compartilhavam oportunidades e se ajudavam em diversas áreas da vida social. Em uma manhã, uma das artistas moradoras da casa apareceu com uma sacola cheia de moedas, que conseguiu com as apresentações nos semáforos, para contar. Esse dinheiro, arrecadado em diversos dias de trabalho, seria usado para pagar as despesas financeiras da casa. Me propus a ajudar a contar, junto com outra moradora. Depois da contagem e separação das moedas por valores, elas pretendiam trocar o montante em um estabelecimento comercial por notas para facilitar o pagamento das contas.

A partir dessa experiência é possível pensar em outras dinâmicas que envolvem a arte de rua, que vão além do espaço. De modo que antes de ir para a rua têm as pesquisas e os treinamentos. Na rua, além das apresentações e estratégias de convivência com outros trabalhadores, existe a preocupação com o tempo do semáforo e com a arrecadação das contribuições voluntárias. Há também o planejamento dos locais, a mobilidade, e têm as relações pós apresentações que incluem o contato com os estabelecimentos para troca do dinheiro, quando recebem muitas moedas.

A questão da quantidade de moedas chama atenção para um outro fator. Muitas

⁶⁶ Artista circense de rua, Magalí Fernandez, em entrevista realizada por mim na cidade de São Paulo, 03 de novembro de 2023.

vezes o trabalho das artistas de rua sofre tal marginalização que as pessoas identificam que estão fazendo uma doação e não valorizando tal atividade, indo de encontro com que Buscariolli, Carneiro e Santos (2016) chamam atenção sobre a expressão artística de rua ser associada por algumas pessoas como uma ação de pedintes e não de trabalhadoras. Isso pode ser observado no depoimento da artista Tita Benelli:

A gente fica vivendo do que as pessoas tem ali sobrando e tal, uma ou outra pessoa que fala: “Ah, eu acho que isso vale um tanto!” É geralmente sobras, tem gente que fala: “Ah, eu não tenho moedas!”, “Mas moça eu não tô pedindo moeda não, então assim, se você quiser colaborar com meu trabalho você pode chegar com o valor que você quiser, se você só puder dar moedas, eu vou receber da mesma forma, mas eu não estou aqui procurando por moedas!” (Tita Benelli, comunicação oral)⁶⁷.

Durante os dias que passamos de quarentena, aconteceu um “treino”, com técnicas de acroyoga⁶⁸. Fui convidada a participar, aceitei indicando que não conhecia as técnicas, porém elas se propuseram a me ensinar, então me deram algumas dicas e consegui fazer alguns movimentos. Essa conexão foi interessante para perceber o quanto as artes circenses guardam relação com outras técnicas corporais, como por exemplo, o acroyoga.

Já tinha exposto para Tita Benelli que estava interessada nas técnicas do bambolê e tinha inclusive produzido um de forma artesanal durante o isolamento social. Ela ficou entusiasmada, pois é uma das técnicas que ela domina e falou que me daria um bambolê para que pudesse treinar e nessa ocasião ela separou dois bambolês e me ensinou algumas técnicas. Esses bambolês eram dela, mas estavam emprestados para outra artista que estava se preparando para um espetáculo que iria apresentar. Porém, a amiga não tinha mais necessidade e os devolveu, pois havia conseguido novos instrumentos, fruto do edital citado acima.

Estive presenciando um momento diferenciado na rotina das artistas de rua, pois elas tinham conseguido novos instrumentos de trabalho por conta do financiamento do projeto. Mais uma vez ficou evidente a importância do financiamento público direcionado às artistas independentes. Um desses instrumentos era um bambolê com Luz Led, que viabilizaria a participação em alguns trabalhos e eventos que antes não conseguiam participar por falta de material ou que precisariam pedir emprestado, gerando dessa forma

⁶⁷ Artista circense de rua, Tita Benelli, em entrevista realizada por mim na cidade de São Paulo, 03 de novembro de 2023.

⁶⁸ Acroyoga é uma prática física que combina yoga e acrobacia.

uma autonomia em suas práticas e maior alcance para suas apresentações, diminuindo a marginalização desse trabalho e gerando maior inserção de tais atividades na sociedade.

Contudo, é necessário refletir sobre a forma com que os diálogos para participação nesses editais são feitos e divulgados. A burocratização do acesso a esse tipo de política, junto com a falta de implementação de políticas auxiliares para prestar consultorias de como construir um projeto dentro do que é exigido nos editais, entre outras questões, são muitas vezes fatores impeditivos para as artistas conseguirem submeter seus projetos e participarem das seleções, o que acaba gerando um funil em tais iniciativas. Conforme descrito abaixo:

Não é uma coisa que a gente é informado. Eu sinto que às vezes não é nem do interesse deles que a gente fique sabendo, isso falando dos editais. Porque as contratações feitas pela secretaria do estado ou municipal eu tive pouquíssimas experiências, eu tenho oito anos [experiência em arte circense], e nem é uma ligação direta, é através de alguma produtora que tem uma ligação ali com a secretaria, aí essa produtora que me conhece aí vai lá e me chama para fazer um trampo, mas é tudo muito burocratizado. Você vai fazer um trabalho pra secretaria, e vai receber sessenta dias depois, quarenta e cinco dias depois, não tem nem como se organizar financeiramente, mas é isso, existe esse recurso e precisa ser usado. Com relação aos editais, é uma coisa que não fazia ideia, para gente que cresce na periferia, estuda a vida toda na escola pública, nossa eu não fazia ideia que isso existia, que eu poderia receber um recurso financeiro do governo para executar alguma coisa artística, mas mesmo assim, é uma coisa super massa, eu super tenho incentivado minhas amigas e meus amigos a tentarem. Mas eu ainda continuo achando uma parada muito elitista, porque tem muita gente que trabalha, tem um puta potencial como artista e não sabe como começar, é muito difícil você escrever um projeto. E é um puta trampo e às vezes você faz, esse ano eu tentei quatro, escrevi quatro projetos diferentes, fiquei mais de um mês, fiquei quase dois meses trabalhando nisso e eu não consegui pegar nenhum, então foram dois meses que eu dediquei, deixei de trabalhar, porque você tem que ter tempo, não adianta, você tem que deixar de trabalhar ou deixar de fazer uma outra coisa para poder estar ali. Então eu sinto que é um dinheiro... eu entendo que é um dinheiro público e que de repente tem que ser bem escolhidas as coisas e tal, mas eu sinto que a burocratização que tem pra você fazer, e toda uma estrutura que você tem que saber escrever bem e entender de como fazer um orçamento e tudo isso é muito difícil, e tipo, eles não te instruem a como fazer isso sabe, as vezes as pessoas pensam que tem que fazer isso tudo sozinha. Eu por exemplo, aprendi com amigos, sempre com amigos, não que alguém do governo tenha me ajudado nesse sentido, mas aprendi com amigos que o bagulho é fazer o negócio em coletivo, eu chego com a arte, outra pessoa com a escrita, outra que entenda sobre contas me ajuda com a parte do orçamento, que é uma soma. Mas eu acho que os artistas independentes deveriam ter mais auxílio, porque a gente trabalha muito, a gente se expõe muito e o que a gente faz é muito importante para a sociedade, transforma muito o dia a dia das pessoas, e isso não é minimamente valorizado, entende?! (Tita Benelli, comunicação oral)⁶⁹.

A partir dessas experiências é possível identificar que o trabalho das artistas de rua

⁶⁹ Artista circense de rua, Tita Benelli, em entrevista realizada por mim na cidade de São Paulo, 03 de novembro de 2023.

envolve um processo coletivo, de trocas de conhecimento, em diferentes frentes. Além disso, as apresentações de rua, especificamente, demandam bastante tempo de pesquisa, treinamento e aperfeiçoamento. Fato que presenciei durante essa experiência na casa delas, e que foi narrado posteriormente em entrevista.

Quando você pega um objeto você manipula ele de várias formas, encontra movimentos que seu corpo não está acostumado, é tipo uma pesquisa mesmo. Tem muita coisa que é material pronto, que é uma coisa passada de pessoa para pessoa, que é uma coisa básica, uma estrutura pronta para se aprender o malabares, e tem também suas pesquisas individuais, que é onde você começa a criar seus próprios caminhos dentro daquilo que você está pesquisando, daquilo que você está fazendo. Então a partir do momento que você tem uma base do malabares, você consegue criar sua própria pesquisa. Criando movimentações, que depende muito de pessoa para pessoa, de corpo para corpo e onde o corpo chega e tudo mais (Tita Benelli, comunicação oral)⁷⁰.

Após os dias indicados de quarentena, fomos todas fazer o teste de covid-19, estávamos tensas com a possibilidade de termos contraído o vírus, inclusive apresentando alguns sintomas, que depois descobrimos que eram mais psicológicos do que reais, pois todos os testes deram negativo, o que foi um grande alívio. E pude então ir para a casa da minha mãe mais tranquila.

Alguns dias depois seria meu aniversário e fui convidada para passar o dia lá novamente. Já estava para voltar para a cidade onde morava (Rio de Janeiro), então aproveitei a oportunidade para fazer mais uma visita antes de viajar⁷¹. O bambolê com Luz Led já havia chegado, e após o almoço fomos para o terraço da casa “treinar” com o novo bambolê. Tita Benelli iniciou fazendo a apresentação de um número que ela desenvolvia e aproveitou para me mostrar algumas técnicas, depois passou o bambolê para que eu pudesse experimentar enquanto ela me explicava como manusear. Fora essas situações, houveram outros momentos em que as outras artistas tentavam me ensinar outras técnicas, com outros objetos. Foram momentos de aprendizado das técnicas e de saberes que elas tinham aprendido através de outras artistas e pesquisas, e que estavam tentando passar para mim. Assim, pude presenciar a prática solidária e comunitária das artistas circenses com relação ao compartilhamento de seus saberes.

⁷⁰ Artista circense de rua, Tita Benelli, em entrevista realizada por mim na cidade de São Paulo, 03 de novembro de 2023.

⁷¹ Encontro realizado no dia 18 de janeiro de 2022.

Fotografia 7. Autora tentando colocar em prática a técnica de equilibrar bambolê



Fonte: Arquivos pessoais, 2022.

Com a liberação dos serviços não essenciais e a flexibilização das medidas de isolamento, as atividades do programa de pós-graduação estavam voltando na modalidade presencial, então precisei organizar minha mudança para Foz do Iguaçu e decidi dar continuidade ao trabalho de campo a partir da Tríplice Fronteira [Argentina - Brasil - Paraguai].

Foz do Iguaçu é uma cidade situada no Oeste Paranaense, cuja população estimada é de 285.415⁷² pessoas, integrando uma região urbana trinacional que faz fronteira com Ciudad del Este, no Paraguai, e Puerto Iguazú, na Argentina.

Ao chegar na cidade, me deparei com uma realidade completamente diferente da que estava imaginando. Pela abertura das fronteiras e pelo relato de colegas, que já haviam passado ou que moravam na cidade, acreditava que iria encontrar com maior facilidade as artistas de rua. Todavia, durante as incursões etnográficas foi difícil ver artistas se apresentando nos semáforos, e quando presenciei, me chamou a atenção o fato de serem sempre homens.

De modo que durante as incursões etnográficas na cidade à procura das artistas tive pouco sucesso. Em uma ocasião presenciei uma mulher no semáforo, estava sem

⁷² Informação fornecida pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE, que pode ser consultada no link: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pr/foz-do-iguacu/panorama>>. Acesso em: 20 janeiro 2024.

materiais, mas havia um homem fazendo uma apresentação com claves malabares do outro lado da rua. Fui até ela, pois me parecia ser uma possível interlocutora na cidade. Expliquei sobre a pesquisa e perguntei se também era artista de rua, ela disse que sim, que era argentina e estava morando em Foz do Iguaçu há alguns meses, mas que não havia encontrado o material necessário para fazer suas apresentações no semáforo. Seu instrumento de trabalho era o Swing Poi⁷³. Por isso só estava passando entre os carros pedindo contribuição financeira para levantar dinheiro e posteriormente comprar um em outro lugar.

Nessa ocasião, comentei sobre a dificuldade de encontrar mulheres artistas de rua na cidade e ela concordou que era difícil. Perguntei se poderia acompanhar o trabalho dela e de seu companheiro, ela indicou que sim, mas falou que somente o companheiro estava com telefone celular. Então ela pegou um caderno, dentro da mochila que estava no chão, ao lado de um cachorro que os acompanhava no semáforo. Dentro deste caderno estava escrito o número do telefone de seu companheiro que ela me passou para contato.

No dia seguinte enviei mensagem, explicando mais uma vez sobre a pesquisa e perguntando se poderia encontrá-los. O companheiro dela respondeu dizendo que estava longe no momento, mas que iria falar para ela sobre a mensagem, porém não tive mais retorno, tentei ligar outras vezes, mas sem sucesso. Voltei ao lugar que havia encontrado com eles, mas aparentemente não estavam mais se apresentando naquele local, e depois não consegui mais encontrá-los na cidade.

A situação relatada me fez ponderar que a dificuldade em conseguir contatos de outras artistas na tríplice fronteira pode ter sido pela falta de uma informante na região. Isso porque a figura da informante desempenha um papel essencial ao possibilitar o acesso a outras interlocutoras do campo de estudo e estabelecer uma conexão significativa e de maior confiança, conforme descrito nos estudos de Whyte (2005).

Refleti ainda que, embora Foz do Iguaçu tenha uma localização privilegiada no sentido de fazer fronteira com outros dois países, o que poderia ser considerado um local de passagem importante para as artistas, não quer dizer que seja um local de permanência, pois isso demanda outras mobilizações, como a criação de um rede de apoio na cidade, por exemplo. Além disso, as artistas de rua estabelecem relações fronteiriças que não necessariamente fazem parte do controle estatal. Conforme relatado em entrevista: “[...] hay otras fronteras que no son conocidas, mas que la gente tambien

⁷³ O Swing poi é um instrumento circense, feito de corda, com uma bola no fim, terminado em fitas coloridas.

sabe y quase todo viajero passa por esses lugares [risos] (Magalí Fernandez, comunicação oral).

De modo que fronteiras controladas nem sempre são as melhores opções para artistas entrarem em países diferentes. Isso vai depender das dinâmicas de mobilidade, que por vezes acontecem via caronas, e sobretudo se por algum motivo não estiverem de acordo com as normas, como já foi compartilhado, isso poderia acarretar em consequências ruins para as artistas, como impedimento de voltar ao país e multas. Por outro lado, o fato de não entrarem por fronteiras legais não significa que fiquem ilegais nos países, podendo recorrer a políticas como o refúgio e consequentemente obter a garantia de direitos, conforme experiência de Magalí Fernandez:

eu cobro agora o auxílio, eu estou cobrando o auxílio de fevereiro para o [nome do filho], não acho que por mim, mas que por ele me dão cinquenta reais, que é por filho que cumpre sete anos, eles dão essa grana [...] Eu consegui um refúgio em Mato Grosso do Sul, quando eu vim essa última vez, eu também, dessa última vez vim de carona de Argentina, cheguei em dois dias em lá frontera... (Magalí Fernandez, comunicação oral)⁷⁴.

Assim, levando em conta a dinâmica de Foz do Iguaçu e a dificuldade em conseguir uma interlocutora na cidade, após diversas tentativas sem sucesso, e considerando o prazo para finalização da dissertação - que nem sempre respeita o tempo que é necessário para aprofundamento de uma linha investigativa - direcionei esforços para continuar a interação com as artistas que já tinha contato na cidade de São Paulo para seguir com as entrevistas.

3.2 AS ENTREVISTAS: LOCAIS QUE GERAM REFLEXÕES

Desde o início do projeto de pesquisa estabeleci uma comunicação constante com a artista Tita Benelli, que foi a principal interlocutora e mediadora das relações e dos contatos que tive com outras artistas. Procurei deixá-la ciente de todos os processos da pesquisa, que foram desde sua aprovação como projeto de pesquisa de pós-graduação - no qual indiquei que nosso encontro tinha sido essencial para pensar a proposta de pesquisa - até as entrevistas, entre outros. Nos momentos em que perdi contato direto por alguma questão do cotidiano, quando retomei ela foi super receptiva ao fato de estar elaborando a dissertação, se colocando à disposição para ajudar.

⁷⁴ Artista circense de rua, Magalí Fernandez, em entrevista realizada por mim na cidade de São Paulo, 03 de novembro de 2023.

Optei por deixar as entrevistas para o segundo momento do trabalho, pois compreendi que ainda que já conhecesse e tivesse uma relação anterior a pesquisa com Tita Benelli, se fazia necessário construir uma conexão que me permitisse um maior aprofundamento com relação às suas vivências enquanto artista circense de rua. Ao investir nesse tempo foi possível fortalecer uma relação de empatia, respeito e cooperação, que teve uma grande relevância para elaboração da dissertação.

Priorizei os contatos presenciais por proporcionarem uma maior proximidade e facilitarem o entendimento das nuances daquele contexto e pela possibilidade de *insights* que o contato virtual poderia não fornecer. Além disso, o contato presencial facilitou a criação de vínculos significativos com as interlocutoras. O que não significa que os contatos virtuais não tenham sido importantes, pelo contrário, foram essenciais, inclusive para organizar o encontro para as incursões e entrevistas etnográficas, e posteriormente para manter contato com as artistas.

Foi através das redes sociais que conversei com a Tita Benelli sobre a possibilidade de fazer uma entrevista com ela. Primeiro enviei uma mensagem de áudio explicando a importância do relato dela para a pesquisa e posteriormente sobre a metodologia e de como seria conduzida a entrevista etnográfica, depois conversamos via telefone. Ela me informou, nesta ocasião, que teria uma Convenção de Malabarismo e Circo em Florianópolis e por isso muitas artistas não estariam na cidade de São Paulo, mas que ela estaria, e indicou que ainda que as artistas que eu conhecia não estivessem na cidade, ela poderia me levar na ocupação cultural Ouvidor 63, localizada no centro da cidade de São Paulo, pois lá com certeza teria alguém que aceitaria participar.

Viajei para São Paulo para fazer as entrevistas, tinha também enviado mensagem via Instagram para uma outra artista que tinha me aproximado nas idas ao campo, mas só tive retorno quando não estava mais na cidade. Essa dificuldade de comunicação aconteceu pois a artista estava sem celular e por conta das fortes chuvas que aconteceram durante aquele período na cidade de São Paulo, deixando muitas regiões sem energia, o meio de comunicação que ela tinha ficou ainda mais limitado.

Consegui fazer a entrevista com três artistas nessa viagem: a Tita Benelli, que me acompanhou na trajetória de pesquisa, com a Luci Buenavida e a Magalí Fernandez, que eu ainda não conhecia, mas que estavam morando na ocupação cultural Ouvidor 63, e que por intermédio da Tita Benelli, aceitaram fazer a entrevista.

Chegando em São Paulo, combinei de encontrar primeiro com a Tita Benelli em sua casa. Ela estava morando sozinha nessa ocasião, e não estava fazendo semáforo no

período, mas indicou a possibilidade de voltar em algum momento - sobretudo se não fosse sozinha - porém estava se dedicando atualmente a outras atividades, como eventos culturais, convênios com a prefeitura e um curso de tatuagem. A falta de incentivo em permanecer com as apresentações de rua no semáforo se deu, segundo ela:

Porque eu acho que é uma coisa que cansa, você passa tantos anos, tipo assim, eu trabalho na rua a oito anos já, então cansa muito. Esse lance que eu tava falando do começo, de lidar com a rejeição, da exposição, todas essas tretas é muito tempo lidando... com assédios, com desvalorização, com vulgarização, enfim, com toda essa parada negativa da imagem mesmo. Por eu ser mulher e também por estar exercendo uma arte marginalizada... Então acho que hoje eu tenho uma percepção tão crítica da realidade que isso me afeta. Assim, eu acho lindo, a parte boa é que eu acho que as pessoas tem que continuar fazendo sim, não é porque eu não consigo mais e não quero mais porque estou cansada disso... mas eu acho que se puder resistir, se puder continuar quem curte, que continue fazendo, porque é só assim que a gente consegue as mudanças. Eu vejo muita diferença também de antes para agora, são oito anos de diferença, e hoje eu vejo que melhorou muito, essas questões da interação com a sociedade assim, como a sociedade vê, como as pessoas se mostram quando estão diante daquela coisa específica. Então eu acho que as pessoas agem de forma muito mais positiva ou indiferente, mais do que negativa (Tita Benelli, comunicação oral)⁷⁵.

A entrevista com Tita Benelli acabou sendo feita na casa de uma outra artista, que estava na convenção e pediu para que cuidasse de suas cachorras. Embora já tivesse relatado como seria a entrevista em termos metodológicos, ela estranhou o fato de não ter um papel e roteiro na mão, e falou que seria mais fácil se tivesse perguntas pré definidas para responder, pois se sentiria mais segura com relação às respostas. Procurei demonstrar respeito e criar um ambiente acolhedor e de confiança para que ela se sentisse confortável para conversar, sempre indicando que não havia respostas certas ou erradas, que o que importava era ela se sentir bem para compartilhar suas experiências.

A demonstração de insegurança ao aceitar realizar a entrevista e o estranhamento por não haver um roteiro impresso foi percebida também antes das duas outras entrevistas. Com relação à insegurança, antes de iniciar as entrevistas, todas elas mencionaram que não sabiam ou não teriam o que falar. E isso eu não poderia deixar de relacionar com a internalização do machismo estrutural, que muitas vezes nega o protagonismo das mulheres, e também a minha posição enquanto pesquisadora acadêmica, pois ainda que a entrevista não tivesse um roteiro pré definido e fosse para compartilhar suas vivências, elas nesse primeiro momento demonstraram receio de não saberem o que dizer, o que não aconteceu no decorrer da entrevista.

⁷⁵ Artista circense de rua, Tita Benelli, em entrevista realizada por mim na cidade de São Paulo, 03 de novembro de 2023.

Por fim, o local em que foram feitas as entrevistas teve impacto direto no aprofundamento das questões. Na entrevista com a Tita Benelli, por ser uma artista que já estava acompanhando desde o início do projeto e tinha uma relação construída previamente, e o fato de que estávamos sozinhas na casa onde foi realizada a entrevista, foram fatores que acredito terem colaborado para que conseguíssemos abordar com maior intensidade os pontos que permeiam sua vivência enquanto artista. Já as outras duas entrevistas foram realizadas em um espaço coletivo, no nono andar da ocupação Ouvidor 63 e motivaram questões essenciais para a pesquisa, conforme indico a seguir.

3.3 A OCUPAÇÃO OUVIDOR 63: NOVAS PERSPECTIVAS

A ocupação Ouvidor 63, também chamada de Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63⁷⁶, localizada em uma região central de São Paulo - Vale do Anhangabaú - na rua que carrega seu nome (Rua Ouvidor), já foi sede de diferentes órgãos administrativos do Governo de São Paulo ([Pereira e Bezerra, 2022](#)). O prédio de origem pública estava abandonado quando foi ocupado por um grupo de artistas em um período marcado por grandes manifestações sociais e populares contra a Copa do Mundo no Brasil, em 2014. A ocupação ocorreu durante um jogo da seleção brasileira na competição.

O prédio de treze andares atualmente abriga diversos artistas, e é autogestionado por brasileiros e estrangeiros de forma horizontal. Sua fachada externa colorida se destaca no meio de outros prédios cinzas do centro da cidade.

⁷⁶ Informações sobre atividades e mobilizações podem ser encontradas nas redes sociais através do link: <<https://www.instagram.com/ouvidor63/>> . Acesso em: 07 fevereiro 2024.

Fotografia 8 - Prédio da Ocupação Ouvidor 63



Fonte: Facebook, 2022⁷⁷.

O local virou referência regional, sendo considerada a maior ocupação artística da América Latina. Segundo Pereira e Bezerra a ocupação se destina a aglutinar discussões sobre arte, direito à moradia e acesso à cidade e conta com espaços que integram diferentes modalidades artísticas que vão desde fotografia, grafite, música, artes cênicas e circenses, além de contar com atividades em formato de oficinas, exposições, festivais entre outras (Pereira e Bezerra, 2022).

⁷⁷ Fotografia reproduzida da página do Facebook do Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63. Disponível em: <<https://www.facebook.com/ouvidor63oficial/photos/pb.100064075536239.-2207520000/7357694184248144/?type=3>>. Acesso em: 07 fevereiro 2024.

Como afirmei antes, a artista Tita Benelli se disponibilizou a me acompanhar até a ocupação. Ao chegar no prédio, tinha duas pessoas na frente escutando música, uma delas quando nos viu abriu a porta, pegou um caderno de controle de acesso e perguntou se éramos moradores ou visitantes. Indicamos que éramos visitantes e iríamos no nono andar. A pessoa anotou nosso nome, andar em que iríamos, pediu nossa assinatura e liberou nossa entrada. Subimos as escadas e em todos os andares em que passamos tinha alguma arte exposta, que ia desde grafites e pichações até araras de brechó com roupas à venda. Em um dos andares estava acontecendo uma atividade com crianças. Era um fim de semana pós feriado, então muitos andares estavam fechados ou com pouca movimentação. Quando chegamos no nono andar fomos recebidas por Luci Buenavida, nesse momento só estavam ela e Magalí Fernandez no espaço. Luci Buenavida estava fazendo um suco e nos convidou para sentar na mesa enquanto terminava. E Magalí Fernandez que estava descansando na hora que chegamos, levantou para nos cumprimentar. As duas, que são de nacionalidade argentina e artistas de rua circenses, estavam hospedadas na ocupação⁷⁸.

Expliquei sobre a pesquisa e a metodologia que seria utilizada durante a entrevista, perguntei se poderia gravar para dar maior atenção a fala delas e depois fazer as transcrições. E, além disso, procurei evidenciar que caso elas achassem que algo na entrevista não deveria ser publicizado, inclusive seus nomes, poderiam indicar que seria respeitada sua vontade. Elas aceitaram participar da entrevista e indicaram que não se importavam em publicizar os nomes. Vale ressaltar que eu fiz essa condução na entrevista anterior também. Combinamos de fazer uma entrevista de cada vez para que pudesse dar maior atenção às questões individuais apresentadas, já que a singularidade de cada experiência é importante para o contexto do trabalho.

No andar em que foram feitas as entrevistas, tinha uma porta que dava acesso ao espaço que as artistas estavam, assim como nos outros andares, havia muitas artes nas paredes pintadas e artes manuais artesanais. Entrando pela porta dava em uma sala grande, com uma mesa, cadeiras, e um sofá. Em uma das extremidades ficava a cozinha, na outra extremidade janelas grandes de vidro e uma passagem para um espaço aberto, que ficavam algumas plantas e uma horta. Tita Benelli, que conhecia outros espaços da ocupação, relatou que aquele era o lugar mais bonito, parabenizando as moradoras pela organização. Na mesma sala tinha uma porta que dava acesso a um dormitório com

⁷⁸ A ocupação também se destina a artistas circenses itinerantes como local de passagem e abrigo provisório.

alguns beliches e um colchão grande de casal no chão. Por ser um espaço coletivo, perguntei se Magalí Fernandez gostaria de ir para um local onde não tivesse outras pessoas para que pudéssemos conversar. Fiz a mesma pergunta para Luci Buenavida depois, mas ambas optaram por fazer a conversa no mesmo espaço que estávamos, na “sala de entrada”. Vale destacar que no início das entrevistas além das artistas, estávamos eu e Tita Benelli.

Fotografia 9. Entrevista na Ocupação Ouvidor 63



Fonte: Arquivo de Tita Benelli, 2023.

Fazer as entrevistas no espaço com outras artistas foi interessante, pois em alguns momentos de fala, embora não tenha havido interrupções no sentido de respeitar o momento de fala de cada entrevistada, as percepções e as experiências se conectaram. Por exemplo, quando Luci Buenavida relatou os assédios que sofria, questão que também foi colocada em entrevista por Tita Benelli, houve uma troca entre a fala de Luci Buenavida e as experiências de Tita Benelli, conforme relato a seguir:

[...] É, muitas, muitas assim, nojentas também. Muy nojentas, pero sí, tipo os caras falando: “Nossa, esse peito assim.” Tipo eles chamando assim do carro e você achando que o cara iria colaborar e ele fala assim: “Nossa! Esse peito meu amor” blá, muito nojo... Muito nojento... Mas ainda para mim, eu nunca tive experiência de alguém que mexeu comigo no farol. Mas já aconteceu com outras amigas

minhas, colegas... que sí, que ela ia caminhando no meio do farol e alguém pegava a bunda.

Já aconteceu com você né? - olhando para Tita Benelli, que indicou que com ela a situação já tinha acontecido várias vezes⁷⁹ (Luci Buenavida, comunicação oral).

Por outro lado, no decorrer da entrevista com Magalí Fernandez, um homem entrou na sala para usar o espaço da cozinha, o que me deixou um pouco receosa pela possibilidade da presença dele poder causar nas artistas algum desconforto que prejudicasse o relato de alguma situação. Porém, não percebi nenhum incômodo aparente, a dinâmica de ter outras pessoas entrando e saindo do espaço parecia algo comum, e ele também não ficou muito tempo por lá, era morador de outro andar, pegou algo na cozinha e saiu.

A única interrupção que aconteceu no decorrer da entrevista, foi com Magalí Fernandez. E aconteceu com a chegada de uma mulher - que ela já estava aguardando. Essa mulher, antiga moradora da ocupação, era doula e estava ali para fazer o acompanhamento de Magalí Fernandez, que estava grávida quando fizemos a entrevista. Nesse momento eu pausei a gravação para que ela pudesse dar atenção à mulher que havia chegado. Então recepcionamos a mulher, Magalí Fernandez falou que estava me dando uma entrevista, a mulher esperou na sala, voltei a gravar, e quando terminamos, elas foram para o quarto para conversar, enquanto eu iniciava a outra entrevista, com Luci Buenavida.

Esse momento foi importante, pois embora tenha “interrompido” a entrevista, possibilitou observar uma situação que se não estivesse neste espaço não teria presenciado, que diz respeito a rede de apoio que se forma em uma ocupação popular. Nesse momento, Magalí Fernandez falou também sobre seu filho, de sete anos, que estava em uma atividade direcionada para crianças na ocupação.

Na entrevista com Luci Buenavida, ela se mostrou um pouco mais tímida ao falar, indicando que não teria muitas coisas para dizer. Enquanto pesquisadora reconheci que ela estava um pouco insegura e compreendi que poderia ser porque aquele era nosso primeiro contato, por outro lado, também refleti que a timidez poderia ser uma característica legítima de sua personalidade e da mesma forma que fiz nas outras entrevistas, tentei deixá-la à vontade para expressar suas experiências. Reiterei que a entrevista poderia ser anônima e que não iria identificar nenhuma de suas características pessoais. Além disso, ressaltai que o relato dela seria muito importante, e caso ela se

⁷⁹ Artista circense de rua, Luci Buenavida, em entrevista realizada por mim na cidade de São Paulo, 03 de novembro de 2023.

sentisse desconfortável com alguma pergunta ou não quisesse que eu utilizasse alguma informação que viesse a dizer, reforcei que eu respeitaria e que poderia parar a gravação a qualquer momento, caso ela achasse necessário.

No término da entrevista com as artistas agradei a disposição em conversar comigo e a recepção acolhedora no espaço. Falei da importância de assinar o termo de autorização do uso de depoimento e imagem e perguntei novamente sobre a possibilidade de deixar os nomes anônimos. Elas assinaram os termos e indicaram que eu poderia usar os nomes verdadeiros, demonstrando uma confiança no meu trabalho, que acredito que tenha se fortalecido pelo fato de estar acompanhada de outra artista.

A experiência de ter feito as entrevistas na ocupação me direcionou a questões que inicialmente não tinha refletido. Como, por exemplo, a importância de um espaço de moradia e de atividades artísticas populares, sobretudo para mulheres migrantes, mães e itinerantes. Na ocupação, além de serem acolhidas por outras artistas, desempenham um papel importante com responsabilidades ligadas à organização do espaço coletivo e reforçando a valorização da arte popular. Isso pode ser observado na fala abaixo de Luci Buenavida:

Na real eu estava procurando um lugar assim porque eu gosto muito de fazer... tipo ser ativista. Por isso naquela vez que ela [outra artista circense] me convidou para vir aqui eu não quis porque eu estava fazendo atividades sociais lá [no Chile]. E eu estava procurando um lugar assim, eu estava viajando pelo Sul e disse: "Vou para a ocupação e bora fazer o circo social, fazer varietes, oficina e bora". Mas eu gosto sim da vida coletiva. A arte de rua para mim não é só um jeito de ganhar dinheiro, é também uma ideologia de vida, a democratização da arte. Eu acho muito importante para mim, é uma ferramenta de luta, para trocar o mundo, tomara que algum dia a gente consiga mudar alguma coisa (Luci Buenavida, comunicação oral)⁸⁰.

Alguns dias após a realização das entrevistas, a Tita Benelli me informou que tinha testado positivo para covid-19. E, apesar dela estar em dia com as vacinas contra o vírus, estava com sintomas bem fortes. Nenhuma outra pessoa que esteve conosco apresentou sintomas, mas esse fato reforçou que o contexto de emergência sanitária foi presente em todo o percurso da pesquisa, até mesmo após a campanha de vacinação.

É importante ponderar que a entrevista etnográfica não está isolada do contexto em que é feita, pelo contrário, possibilita levar em consideração aspectos que não são falados, mas sim observados, trazendo uma dimensão simbólica para o campo de

⁸⁰ Artista circense de rua, Luci Buenavida, em entrevista realizada por mim na cidade de São Paulo, 03 de novembro de 2023.

pesquisa. Assim, apresentar as observações feitas nos locais em que foram realizadas as entrevistas foi fundamental, pois trouxe elementos para pensar as experiências das artistas de rua de forma mais contextualizada.

Ao trazer a conjuntura de emergência sanitária da Covid-19, buscou-se enfatizar a memória de um período que transformou as relações sociais a nível mundial, marcado pela intensificação das desigualdades sociais e que impactou diretamente a vivência das artistas interlocutoras da pesquisa.

Um objetivo deste capítulo foi, portanto, evidenciar a importância das redes de apoio, elementos fundamentais na vida de quem pratica artes nas ruas, principalmente as mulheres e mães solo. Outro objetivo foi destacar a íntima ligação entre o debate sobre ocupação do espaço público e o fazer artístico nesse espaço, dinâmica que toca em pontos como o acesso à cidade, à moradia e a políticas públicas, tanto para artistas independentes periféricas, quanto para artistas migrantes.

Por fim, foi possível mostrar que a arte de rua, e especialmente as experiências das interlocutoras, demonstram uma relação complementar de demandas sociais que permitem associar a democratização das artes a um conjunto de situações que além de serem necessárias para o seu desenvolvimento, são demandas históricas. Tais como: a construção de solidariedade entre as mulheres, autocuidado, acesso às políticas públicas, a construção de redes de apoio à margem do estado (que possibilitaram acesso à moradia), a atenção a migrantes artistas, entre outras questões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta dissertação foram apresentados elementos que viabilizaram reflexões importantes sobre a ocupação do espaço público pelas mulheres artistas circenses itinerantes. Recorrer às epistemologias latino-americanas para situar a análise dentro de um cenário político-cultural-social específico foi essencial, pois tais relações, embora tenham singularidades, são marcadas por experiências próximas, sobretudo levando em consideração as consequências da colonização para a região. Foi possível, nesse contexto, compreender de que forma as lutas passadas se relacionam com contextos recentes que impactam diretamente as vivências das mulheres e posteriormente relacionar com as experiências das artistas de rua, no ambiente urbano.

Foram apresentadas, nesse sentido, três principais contribuições teóricas. A primeira contribuição diz respeito ao fato de abordar essa realidade trazendo o contexto de debates latino-americanos, formulados em especial por mulheres que são referências para os estudos de gênero na região, evidenciando diferentes perspectivas e, dessa forma, valorizando a pluralidade cultural existente em tais territórios.

Assim, ao recorrer às epistemologias e aos feminismos latino-americanos não somente se construiu no percurso do trabalho uma perspectiva acadêmica crítica e contextualizada, como buscou-se questionar as narrativas hegemônicas eurocêntricas. Essas abordagens procuraram evidenciar as experiências situadas na América Latina, reconhecendo as complexidades históricas, culturais e sociais da região. Além disso, os feminismos latino-americanos tiveram um importante papel ao permitirem destacar as opressões e resistências das mulheres. E, ao centrar-se nas realidades locais, essas perspectivas promovem uma compreensão mais completa e autêntica das dinâmicas sociais, questionando as estruturas de conhecimentos que se dizem universais.

A segunda contribuição foi pensar o contexto do espaço público da rua trazendo reflexões relacionadas ao gênero, e como as artistas de rua, ocupando esse espaço, estão resistindo a um ambiente que não foi pensado para que fosse ocupado, nem por mulheres e nem por artistas. Fazer a análise trazendo essas categorias possibilitou pensar a ocupação do espaço público da rua não só como local de trânsito e estrutura rígida, mas de forma democrática e plural. Assim, a abordagem viabilizou pensar para além das apresentações e relações na rua, mostrando a amplitude que tal atividade

proporciona.

É possível refletir que a ocupação do espaço público por artistas de rua, ainda que estando garantida na Constituição Federal do Brasil através do art. 5º e do art. 215, é marcada por relações antagônicas. Em que, por um lado, se manifesta mediante atitudes de reprovação e controle, tendo destaque no decorrer da pesquisa as exercidas por agentes públicos e civis, e por legislações específicas de alguns estados (e pela proposta que está em tramitação a nível nacional). E, por outro lado, têm as demonstrações de reconhecimento, praticadas sobretudo por pessoas que contribuem de forma voluntária financeiramente e/ou verbalmente no final das apresentações, e também, ainda que apresentando dificuldades, por meio de políticas públicas destinadas a este segmento social.

Esta realidade evidencia, por um lado, uma inquietação com relação às suas atividades. E por outro lado, a relevância dessas práticas na sociedade, revelando que as artes quando vão para o espaço das ruas se redefinem, destacando uma forma democrática e acessível de arte, que se distancia dos moldes tradicionais que geralmente estão concentrados em locais fechados. Ademais, a estrutura hostil das ruas, especialmente para mulheres artistas, impõe a necessidade de atenção a questões outras que envolvem segurança, autocuidado e defesa. Assim, a presença dessas artistas nas ruas torna-se uma atitude política, que se sustenta não apenas ao desafiar as desigualdades e problemas sociais, mas também ao reafirmar a importância de uma expressão artística que seja inclusiva e plural no cenário público.

A terceira contribuição consiste em pensar na integração das mulheres artistas de rua circenses a partir de uma abordagem que valoriza as experiências do cotidiano não formal e que ocorrem à margem do estado. As narrativas das artistas proporcionou uma rica dimensão de suas vivências, trazendo singularidades para o contexto da pesquisa que possibilitam compreender que as mulheres artistas circenses têm um protagonismo na criação de novos sentidos para o espaço público, inclusive uma interação com outras culturas e países, fazendo parte de uma rede internacional de artistas itinerantes.

A autonomia da prática das mulheres artistas de rua se encontra em um contexto coletivo de trocas de experiências que se estabelecem na introdução das técnicas circenses. Tal prática está associada a um estilo de vida que tem intrínsecas estratégias de mobilidade e por ser uma prática comum entre artistas de rua cria-se uma rede de apoio que está em constante movimento, facilitando a dinâmica itinerante e deslocamento por diferentes territórios. As interlocutoras, ao relatarem suas experiências, propõem

debates que estão relacionados ao acesso às cidades, à moradia, às políticas públicas direcionadas aos segmentos periféricos, ao acolhimento de migrantes e a inclusão e valorização da arte de rua como forma de expressão artística legítima, questões que estão diretamente ligadas ao debate de gênero e a prática das artes de rua.

Essa investigação proporcionou contribuições práticas, de modo que, ao abordar as experiências das artistas, esse trabalho pode servir como um caminho tanto para incentivo de novas artistas mulheres iniciarem suas jornadas, quanto para pesquisadoras que buscam pensar formas de ocupação da rua que levem em consideração o gênero e suas intersecções. Além disso, traz aspectos importantes para gestores públicos criarem políticas públicas direcionadas às especificidades de mulheres artistas de rua, sobretudo artistas periféricas, e em contextos de crise, como foi o caso da pandemia de covid-19.

Contudo, os desafios de fazer uma pesquisa em um contexto marcado por crises políticas, sociais e sanitárias foram imensos e tiveram impacto direto na formulação de estratégias para desenvolvimento deste trabalho. Essa realidade apresentou alguns impedimentos, como o acompanhamento das apresentações nas ruas, o que acaba limitando a análise, pois a partir desse contato poderia tecer considerações significantes das diferentes relações que esse espaço pode proporcionar.

Assim, futuras pesquisas podem aprofundar a compreensão das formas com que as dinâmicas das mulheres artistas circenses impactam o cotidiano das pessoas no espaço público da rua, em especial as que têm contato com elas nos semáforos. Além disso, permite refletir de que maneira as redes de apoio se criam e se estabelecem através dos encontros e do trabalho itinerante.

Outro caminho que a pesquisa apontou que pode ser aprofundado é a relação das artistas de rua circenses com as instituições públicas e de como esse diálogo pode ser positivo ou negativo dependendo de como é construído e implementado.

Por fim, destacou-se a diversidade de questões que podem ser trabalhadas a partir das experiências das mulheres artistas de rua diante das diferentes formas de se relacionar com o espaço público da rua - como, por exemplo, as violências e assédios que as mulheres artistas sofrem no exercício de suas atividades, bem como os conflitos com outros trabalhadores que compartilham esse espaço, a marginalização do trabalho artístico nesse ambiente, além de tantos outros aspectos negativos que fazem parte do cotidiano urbano e que foram abordados no decorrer da pesquisa.

Apesar disso, a ocupação do espaço público da rua mantém aspectos positivos quando possibilita a oportunidade de realização de manifestações livres artísticas, que se

transformam em experiências coletivas compartilhadas, uma possibilidade de se manter financeiramente, sobretudo para artistas periféricas. É também um estilo de vida itinerante que fornece conexões culturais diversas, assim evidencia um potencial imenso de transformação social que estão intrínsecas em tais práticas.

Por fim, foi possível compreender que as opressões e resistências das mulheres, debatidas através dos feminismos latino-americanos, estão conectadas com as experiências das mulheres nas ruas e nas vivências das mulheres artistas de rua, pois apesar das particularidades e da diversidade cultural, as mulheres estão inseridas em contextos estruturais que se conectam.

REFERÊNCIAS

AMOÊDO, Julia. OLIVEIRA, Robert. Veja Rio, 2020. Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/puc-rio/artistas-de-rua-trabalho-pandemia>>. Acesso em: 28 janeiro 2024.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. Revista Brasileira de Ciência Política, nº11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117. Disponível em <<https://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/2069>>. Acesso em: 15 março 2023.

BRASIL. [Constituição (1988)]. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal, 2016. 496 p. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/CF88_Livro_EC91_2016.pdf>. Acesso em: 02 maio 2022.

BRASIL. Conselho Nacional de Saúde. Recomendação nº36, de 11 de maio de 2020 [Internet]. Brasília, DF: Conselho Nacional de Saúde; 2020. Disponível em: <<https://conselho.saude.gov.br/recomendacoes-cns/recomendacoes-2020/1163-recomendac-a-o-n-036-de-11-de-maio-de-2020>>. Acesso em: 20 janeiro 2024.

BARROS, Erna. Uma cidade muda não muda: mulheres, graffitis e espaços urbanos hostis. 2020. 360 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2020.

BEAUD, Stéphane; WEBER, Florence. Guia para a pesquisa de campo: produzir e analisar dados etnográficos. 2.Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

BOLOGNESI, Mario Fernando. O NOVO-VELHO CIRCO. Revista Moringa - Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 9 n. 2, jul/dez 2018, p.55 a 62.

BUSCARIOLLI, Bruno; CARNEIRO, Adele de Toledo; SANTOS, Eliane. Artistas de rua: trabalhadores ou pedintes? Cadernos Metrópole, v. 18, n. 37, p. 879-898, 2016.

BUCHINIANI, Rodrigo Guimarães, Liberdade de Expressão Artística e o Espaço Público: uma interpretação constitucional. 178p. Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC, 2016.

CABNAL, Lorena. Defender o território-terra e não defender o território-corpo das mulheres é uma incoerência política. In: MOURA, Iara; PRAÇA, Marina. (org.). Outras economias: alternativas ao capitalismo e ao atual modelo de desenvolvimento. Rio de Janeiro: Instituto PACS, 2018. p. 23-28.

CASTRO, Alice Viveiros de. O Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos/Petrobrás, 2005.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. Estudos Avançados, v. 17, n. 49, p.117-132,

2003.

_____. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América latina a partir de uma perspectiva de gênero. Portal Geledés, 6 mar, 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/?amp=1&gclid=Cj0KCQjw7PCjBhDwARIsANo7CgnRbWPO01NaBO86rnuQ6tx2qtivchkAZflXsijA1KJfk4_JunbS57saAmYDEALw_wcB>. Acesso em: 04 janeiro 2023.

CARVAJAL, Julieta Paredes. Descolonizar as lutas: a proposta do Feminismo Comunitário. Revista Epistemologias do Sul, v.3, n.1, p.74-87, 2019.

CARUSO, Gabriela de Brito. bell hooks nos deixou. FGV, 27, janeiro, 2022. Disponível em: <<https://portal.fgv.br/artigos/bell-hooks-deixou>>. Acesso em: 05 fevereiro 2024.

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

CURIEL, Ochy. Crítica Pós-colonial a partir das práticas políticas do feminismo antirracista. Trad. Lídia Maria de Abreu Generoso. Revista de Teoria da História, Goiás, v22, n02, dez, 2019.

ESSA rua é minha (Releitura 'Se essa rua fosse minha'). Intérprete: Kaê Guajajara. Compositor: Kaê Guajajara/ Kwarahy/ Kandu Puri. In: ESSA rua é minha. Intérprete: Kaê Guajajara. [S. l.]: Kaê Guajajara, 2020. (3). Disponível em: <<https://abre.ai/dH4y>>. Acesso em: 20 julho 2023.

EVARISTO, Conceição. "Poemas da recordação e outros movimentos". Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

FALÚ, Ana. Injustiças de gênero nos territórios da América Latina e Argentina. Le monde diplomatique Brasil, 2021.

FEMINISMO comunitário. [S.l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (37min). Publicado pelo canal koman ilel. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C6l2BnFCsyk>. Acesso em: 15 julho 2023.

GARGALLO, Francesca. Ideias feministas latinoamericanas. 2 ed. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2006.

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. "Verbetes 'Abya Yala'". Portal da Enciclopédia Latino Americana, sem informação de ano. Disponível em: <<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/abya-yala>>. Acesso em: 29 junho 2023.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo Afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos. In Rios F. Lima, M. (orgs). 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GROSGUÉL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista crítica de ciências sociais*, n. 80, p. 115-147, 2008.

GUBER, Rosana. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*; Grupo Editorial Norma; Bogotá; 2001.

KLINTOWITZ, Danielle; CORREIA, Fernanda; AGUIAR, Marcos. Indígenas no espaço urbano: não foi a aldeia que chegou na cidade mas a cidade que chegou na aldeia. *ArchDaily*, 20 abril 2020. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/937793/indigenas-no-espaco-urbano-nao-foi-aaldeia-que-chegou-na-cidade-mas-a-cidade-que-chegou-na-aldeia>>. Acesso em: 20 fevereiro 2024.

KERN, Leslie. *Cidade feminista: a luta pelo espaço em um mundo desenhado por homens*. Tradução de Thereza Roque da Motta. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

Leal, Vinicius. *Artistas de rua de Manaus*. *Revista Argumento*, 2011. Disponível em: <<https://artistasderuamao.wordpress.com/nesta-%20edicao/artigo/>>. Acesso em: 11 outubro 2022.

LISBOA, Armando de Melo. De América a Abya Yala - Semiótica da descolonização. *Revista de Educação Pública*, Cuiabá, v. 23, n. 53/2, p. 501-531, maio/ago. 2014.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set/dez. 2014.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Rua, símbolo e suporte da experiência urbana. *Os Urbanitas: Revista Digital de Antropologia Urbana*, v. 1, n. 0, 2003. Tradução. Disponível em: <https://nau.fflch.usp.br/files/upload/paginas/rua_simbolo%20e%20suporte%20da%20experiencia%20-%20magnani_0.pdf>. Acesso em: 05 janeiro 2023.

MANZI, Maya; ANJOS, Maria Edna dos Santos Coroa dos. O corpo, a casa e a cidade: territorialidades de mulheres negras no Brasil. *Revista brasileira de estudos urbanos e regionais. Dossiê Território, Gênero e Interseccionalidades*. v. 23, 2021.

MARTINS, Adan Richard Moreira. *Artistas e viajantes: um estudo etnográfico sobre o modo de vida itinerante de artistas de rua*. 2015. 148 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2015.

MIÑOSO, Yuderkys Espinosa. *Los cuerpos políticos del feminismo*. VIII Encuentro de Lesbianas Feministas de América Latina y del Caribe, Guatemala, 2010.

_____. "Fazendo uma genealogia da experiência; o método rumo a uma crítica da colonialidade da razão feminista a partir da experiência histórica na América Latina". In: Hollanda, Heloisa Buarque (org.). *Pensamento Feminista Hoje: perspectiva decolonial*. Rio de Janeiro: Bazar, 2020.

NORONHA, Ceci Vilar; DOURADO, Suzana de Magalhães. A circulação das mulheres no espaço público urbano: transgressões, crimes, riscos e danos. In: Gledhill, John et. al. Disputas em torno do espaço urbano. Salvador: Edfuba, 2017, p. 287-310.

OLIVEIRA, Maria Fernanda. Palestra: Epistemologia do pensamento negro feminino na perspectiva de Patrícia Hill Collins e Lélia Gonzalez. Realização: Grupo de Estudos - Descolonizando mentes femininas. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ohVZUz937hs&t=41s>>. Acesso em: 12 julho 2021.

ONU MUJERES. Del Compromiso a la Acción: Políticas para Erradicar la Violencia contra las Mujeres América Latina y el Caribe. Documento de análisis regional. Panamá, 2017. Disponível em: <<https://lac.unwomen.org/es/digiteca/publicaciones/2017/11/politicas-para-erradicar-la-violencia-contra-las-mujeres-america-latina-y-el-caribe>>. Acesso em: 16 junho 2023.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter; QUENTAL, Pedro de Araújo. Colonialidade do poder e os desafios da integração regional na América Latina. Polis – Revista Latinoamericana, v. 31, p. 1-34, 2012. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/polis/3749>>. Acesso em: 22 janeiro 2024.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

REIA, Jhessica. A cidade como palco: Artistas de rua e a retomada do espaço público nas cidades midiáticas. Contemporânea, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, 2014. <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/12813/11264>>. Acesso em: 02 fevereiro 2023.

ROLIM, Maria Rita. Tranças: além da estética uma forma de sobrevivência. Em Pauta, 25 agosto, 2021. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/empauta/trancas-alem-da-estetica-uma-forma-de-sobrevivencia/#:~:text=%E2%80%9CAs%20tran%C3%A7as%20acabam%20tento%20um,para%20serem%20levadas%20aos%20quilombos>>. Acesso em: 04 maio 2023.

RUA. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/rua/>>. Acesso em: 05 janeiro 2023.

RUA. In: Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Rua#cite_note-1>. Acesso em: 05 janeiro 2023.

TARANTINO, Mônica. Pesquisa recupera o papel das mulheres indígenas na formação e no mapeamento do território brasileiro. Jornal da unesp, 16 agosto 2023. Disponível em: <<https://jornal.unesp.br/2023/08/15/pesquisa-recupera-o-papel-das-mulheres-indigenas-na-formacao-e-no-mapeamento-do-territorio-brasileiro/>>. Acesso em: 23 fevereiro 2024.

PEREIRA, Simone Luci; BEZERRA, Priscila Miranda. Ocupação Ouvidor 63: sentidos dos artivismos urbanos no centro de São Paulo. In: FERNANDES, Cintia et al. (org.). A(r)tivismos urbanos: sobrevivendo em tempos de urgências. Porto Alegre: Sulina, 2022. p. 323-352.

PIRES, Rui Pena. O problema da integração. Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. XXIV, 2012, pág. 55-87.

SÃO PAULO. Decreto nº 54.883, de 27 de fevereiro de 2014. Confere nova regulamentação à Lei nº 13.540, de 24 de março de 2003, com as alterações promovidas pela Lei nº 15.897, de 8 de novembro de 2013, que institui duas modalidades de apoio às atividades artístico-culturais no Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais – VAI, no âmbito da Secretaria Municipal de Cultura. Prefeitura de São Paulo [site oficial]. São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/decreto-54883-de-27-de-fevereiro-de-2014>>. Acesso em: 28 janeiro 2024.

SASSEN, Saskia. El espacio urbano como capacidad. CCK Revista, Barcelona, Número 1, p.10-60, outubro, 2017. Disponível em: <<http://kreantaeditorial.org/wp-content/uploads/2020/03/CCK-Revista.-N%C3%BAm.-1-oct-dic-2017.-Fundaci%C3%B3n-Kreanta.pdf>>. Acesso em: 01 junho 2023.

SILVA, Luise Martins. Espaço público e cidadania: usos e manifestações urbanas. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<http://objdig.ufrj.br/21/teses/755833.pdf>>. Acesso em: 22 abril 2023.

SILVA, Ermínia. Aprendizes permanentes: circenses e a construção da produção do conhecimento no processo histórico. In: BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; BARRAGÁN, Teresa Ontañón; SILVA, Erminia. Circo: horizontes educativos. São Paulo: Autores Associados, 2016. p. 7-26.

SOARES, Cecília Moreira. As ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador no século XIX. Afro-Ásia, Salvador, n. 17, 1996. DOI: 10.9771/aa.v0i17.20856. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20856>>. Acesso em: 10 janeiro 2024.

THIAGO, Tábatta Iori. Encruzilhada: perspectivas circenses e a vivência luna de Capoeira Angola. 2023. 164 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2023.

VENTURA, Dalia. 'Tranças da liberdade': como penteados ajudaram escravizados em fugas. BBC News Mundo, 12, mar 2023. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/articles/cnkw9153nl7o>>. Acesso em: 02 maio 2023.

VINUTO, Juliana. A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate em aberto. Dados - Revista Temáticas, n. 44. Campinas, 2014. 18p.

WILDER-SMITH, [Annelies](#); FREEDMAN, David O. Isolation, Quarantine, Social Distancing and Community Containment: pivotal role for old-style public health measures in the novel coronavirus (2019-nCoV) outbreak. J Travel Med., v. 13, n. 27(2), p. 1-4, 2020. Disponível em: <<https://academic.oup.com/jtm/article/27/2/taaa020/5735321>>. Acesso em: 20 dezembro 2023.

WHYTE, William Foote. Sociedade de esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ANEXOS

ANEXO I - ENTREVISTA COM TITA BENELLI

Data: 03 de novembro de 2023

Primeiro gostaria de te agradecer pela disponibilidade em conversar comigo. Falar que você tem a possibilidade de não identificar o seu nome, de ser uma entrevista anônima, como já mencionei antes, essa é uma escolha sua.

Bem, para começar, poderia me falar sobre sua trajetória de vida até chegar nas artes de rua?

Eu sou nascida no Capão Redondo, na zona sul. Morei lá até os meus 20 anos, mais ou menos. Antes de entrar nas artes, eu também era artista, mas assim, explorava outras, outros tipos de artes né?! Desenho, fazia quadros, depois comecei com as tatuagens, mas antes disso, eu trabalhava CLT como todo mundo né?! Fiz curso de administração. Trabalhei durante um tempo com finanças, trabalhei um tempo com recursos humanos. Depois já fui meio que mudando esse pensamento. Como eu posso dizer, não é bem empresarial, é tipo, eu sabia que eu queria trabalhar para mim e que eu queria fazer coisas diferentes, que eu não queria ser aquela pessoa que tá ali todo dia batendo cartão e tananã, mas eu não sabia como chegar lá. Então fui procurando tramos só para poder me manter porque sabe como é... Trabalhei em shopping, trabalhei em Pet shop, fiz um pouco de tudo. Até que eu descobri as tatuagens, que era uma coisa que eu gostava muito, de desenhar, fazer quadrinhos, fazer vários desenhos e aí eu achei que fosse uma boa opção, então quando eu peguei uma grana de um trampo, eu investi em material de tatuagem pra ver onde isso ia me levar. Ai foi meu primeiro ato, digamos, profissional artístico né?! Então aí, fiz um trampo todo meio autodidata, pesquisando, comprei material, fui vendo mais ou menos como montava e tal, fiz meus tramos e consegui entrar em um estúdio, de um amigo que me ajudou bastante, trabalhei um tempo e depois eu senti que eu tava na mesma assim, naquela coisa cotidiana, não tinha muita liberdade de criação, porque na quebrada também a galera tem um padrão em várias questões, e uma delas é a estética, então você vê as pessoas com as mesmas roupas, com as mesmas coisas e aí eu sentia que não tinha liberdade de criar, de sabe assim, de botar minha criatividade, que é uma coisa que eu gosto, eu gosto de criar coisas diferentes. Aí encontrei um dia um amigo, que tava fazendo malabares e fazia muitos anos que eu não via ele, e a gente se encontrou num encontro de malabares da Roosevelt, uma coisa que eu não fazia ideia, um mundo totalmente paralelo assim, é uma coisa que você não vê, é um mundo invisível quando você não está inserido, depois quando você se insere começa a brotar gente do chão assim, muita gente que se relaciona com circo aqui em São Paulo. E aí é isso, fui pro encontro de malabares onde eu conheci um monte de pessoas, artistas né?! Que trabalhavam na rua, que viajavam com arte e tal. Então eu vi isso e falei: “Nossa! Que bem loco!”, porque eu sempre gostei muito da adrenalina, de viajar, de conhecer lugares novos, mas eu nunca tive essa oportunidade, porque eu sou uma pessoa periférica né?! Uma mulher periférica, eu nunca tive recurso financeiro para fazer esse tipo de coisa. Então conhecendo essas pessoas eu descobri que isso era possível sem essa estrutura financeira, que eu poderia ir trabalhando e disseminando... na

verdade, espalhando arte por onde eu fosse, entendeu?! E que isso de alguma forma seria uma troca em coisas que eu necessitava. Então no começo foi uma ideia muito maravilhosa, tipo aquele sonho, da menina que quer viajar, da menina que quer... e aí fui. Larguei tudo, larguei o estúdio, larguei todas as coisas que eu antes fazia e resolvi me jogar nos malabares. Foi uma decisão totalmente drástica. Eu acho que eu nem pensei direito, eu só fui. E quando eu fui ver, eu tava viajando já, passei mais ou menos um mês praticando, praticando, praticando e aí a galera ia embora e aí eu falei: “Pô, vou junto né?!”. Aí tava eu e uma amiga minha, Luana, que falou: “Vamos junto? Bora!”. Foi isso, ficou resolvido aí (risos) então “Vamo, bora!”. Pegamos nossas coisas e partimos.

Poderia me contar um pouco sobre antes da viagem em si, como foi esse processo de começar a praticar?

Então, comecei nesses encontros de quarta-feira da Roosevelt, que são encontros organizados por artistas independentes mesmo, é uma coisa bem informal, a galera se junta, já sabe que acontece aquele evento toda quarta-feira, então é meio que certo que você vai na quarta-feira e vai ter um monte de gente lá. Então comecei aí, perguntando para as pessoas. As pessoas chegavam, viam que eu tava começando, tinha toda uma troca, tipo: “Olha que legal, então você pode jogar assim, pode fazer isso, funciona assim!”. É que o malabares ele não é só uma questão técnica, tem muita questão teórica, muita matemática, então tipo assim, fui pegando aos poucos, eu sou mais prática, não sou uma pessoa muito teórica, então eu fui mais construindo as questões práticas para depois conseguir entender mais ou menos as questões de numerologia e tal. Então, eu acho que eu aprendi mais assim, treinando com pessoas que já sabiam, que estavam ali me assistindo, me instruindo, perguntando, e fazendo de forma autônoma mesmo, procurando vídeo na internet, pesquisando, né?! Quando você pega um objeto você manipula ele de várias formas, encontra movimentos que seu corpo não está acostumado, é tipo uma pesquisa mesmo. Tem muita coisa que é material pronto, que é uma coisa passada de pessoa para pessoa, que é uma coisa básica, uma estrutura pronta para se aprender o malabares, e tem também suas pesquisas individuais, que é onde você começa a criar seus próprios caminhos dentro daquilo que você está pesquisando, daquilo que você está fazendo. A partir do momento que você tem uma base do malabares você consegue criar sua própria pesquisa. Criando movimentações, depende muito de pessoa para pessoa, de corpo para corpo, onde o corpo chega e tudo mais. Basicamente comecei assim, trocando com as pessoas, e perguntando e treinando muito, eu treinava tipo o dia inteiro, o dia inteiro, tipo um mês todo, e o dia inteiro. Na verdade, mais do que um mês, o mês todo só para sair para viajar, depois disso, trabalhando nos semáforos e tudo mais, é um treino também, é o melhor treino que existe, você além de estar ali trabalhando e lidando com o público, com pessoas, que você está atravessando caminho sem que elas esperem. E aí você também tem essa possibilidade de treinar os seu truques, porque você está ali, repetição, a cada minuto você está entrando ali, fazendo o jogo de novo, e treinando o mesmo truque, que isso vai fazendo com que as coisas fiquem mais limpas, que os movimentos fiquem mais limpos, que você consegue expandir, treinar. Truques no semáforos é muito legal. Então, basicamente foram esses os treinos, nesse período antes da viagem.

E como foi para você começar a fazer as apresentações no farol?

Meu, foi muito vergonhoso, no começo, porque eu tinha uma ideia muito legal do que era, mas eu sabia que era uma coisa totalmente marginalizada aos olhos das outras pessoas,

inclusive com minha família e tal, então tipo assim, eu estava empolgadíssima, mas eu sentia muito medo da rejeição, porque eu acho que é isso, a gente como mulher periférica já sofre muita rejeição, em vários âmbitos da vida e aí é um pouco complicado você conseguir manobrar isso porque você tá ali, está se expondo, você está fazendo para quem gosta, para quem quer ver, para atravessar pessoas, para atravessar pensamentos, mas dentro disso tudo existe um monte de outras questões negativas. São pessoas que te vê ali e acha que você é uma viciada, acha que você está ali porque você quer roubar, sabe? Tipo assim, realmente muita rejeição na rua, muita. Então é todo um trabalho mental também, todo um trabalho psicológico, você está ali se expondo, é tipo um equilíbrio quase que perfeito de ódio e amor. Porque você fica tipo, amando muito o que você está fazendo e na mesma proporção você está odiando toda aquelas pessoas ridículas (respira fundo), tóxicas, que passam e te julgam, porque a sociedade é assim e porque existe essa construção. Mas é isso, foi bem difícil no começo. Mas eu estava pronta para isso, tipo eu já tinha entendido que aquilo ia ser daquele jeito e eu me propus a fazer e enfrentar tudo isso até o momento que as coisas já começam a atingir bem menos, então você cria toda uma armadura para poder lidar com esse tipo de situação, de rejeição, de assédios também e de várias outras coisas que acontecem ali numa encruzilhada, num lugar totalmente público e totalmente atravessado por milhões de pessoas, o dia inteiro, que você nunca sabe quem você vai encontrar, como nunca sabe o que vai acontecer, nunca sabe se tem uma pessoa maluca andando, vindo desgovernada. Então é uma situação de muita exposição, perigo e eu acho que de certa forma, essa adrenalina, essa coisa também me instigava bastante a continuar, a persistir no que eu estava fazendo, de mostrar que eu também podia estar naquele lugar porque é um lugar público e porque eu posso exercer e fazer o que eu quiser, se quiser passar numa faixa de pedestre e parar no meio e quiser ficar lá parada olhando pro nada, eu posso, se eu quiser parar lá e sentar no meio da faixa de pedestre eu posso, se eu quiser ir lá e fazer arte eu posso também sabe?! Então, ocupar espaços e levar entretenimento e arte para as pessoas que não estão esperando, eu acho que isso do semáforo é uma das coisas que eu mais gosto, porque assim, quando você vai fazer uma apresentação, independente se você vai fazer na rua ou não, também é surpreendente e tal, mas no semáforo as pessoas não estão esperando realmente encontrar uma. Tipo assim, você está pensando mil coisas indo para o seu trampo, indo para sua faculdade, sei lá, e aí do nada, PUN, uma distração, uma coisa para te libertar daquele pensamento por dois minutinhos, um minutinho, dependendo do farol. Então acho que isso foi uma coisa que eu sempre gostei muito, de atravessar as pessoas e de ser uma coisa inesperada.

Quais foram as situações mais marcantes para você, na rua, fazendo apresentação?

Mais marcante...

Podem ser as primeiras que vem na sua mente.

As primeiras, tá! Algumas boas, mas acho que de marcante são mais as ruins que ficam assim. No começo eu sofri muito assédio no semáforo. Acho que a gente demonstra muito essa nossa inexperiência de estar se expondo e a gente acaba mostrando essa vulnerabilidade e as pessoas se aproveitam disso, os homens no geral se aproveitam muito disso, não só os homens. Na verdade, as mulheres também, mas claro que na sua maioria são os homens e eu tive algumas situações bem chatas em relação a assédio, por exemplo, uma vez eu estava trabalhando no Chile, num semáforo, era aniversário do meu namorado, eu tinha uma meta então eu fui para ficar o dia inteiro porque eu tinha

uma meta para dar um presente e tal... Então eu fui para o semáforo e fiquei trabalhando, trabalhando, trabalhando e estava péssimo, não estava pagando, estava muito ruim, eu já estava ficando estressada, eu estava trabalhando por muitas horas para fazer um valor muito mínimo. Dentro desse rolê, tava em um semáforo bem estreito, porque tem uns semáforos que não tem uma estrutura tão legal, então os carros ficam muito pertinho uns dos outros e aí quando a gente faz a apresentação, no término, passa entre os carros para ver se alguém te chama e quer contribuir e tal. E aí nessa de passar entre os meios dos carros, eu passei no meio de dois carros, meio que de lado porque não tinha muito espaço e eu senti um apertão na minha bunda, sabe? E aí foi a gota para mim porque eu estava ali me humilhando, basicamente trabalhando de graça para as pessoas, trampando, trampando e não tinha retorno e ainda por cima vem um cara e acha que tem o direito, porque ele me vê ali trabalhando, me vê na rua, e ele acha que tem o direito sobre mim, sobre o meu corpo, então ele pegou na minha bunda e eu fiquei tipo, eu parei, eu travei assim... voltei e comecei a bater nele, muito assim, muito, muito, foi uma reação muito sem pensar porque estava um carro aqui e ali (gestos com as mãos) assim juntinhos, então eu passando, meio que assim (gestos) e ele PUN pegou na minha bunda e aí eu pensei “volto, não volto?” mas a minha raiva estava tão grande, porque eu estava me sentindo tão humilhada naquele dia especificamente, e aí essa foi a gota para mim, eu voltei e comecei a bater muito nele, com as minhas claves, que é meu material de trabalho, e ainda por cima depois disso, depois de ter batido nele, e ele começou a me xingar, falou que eu estava louca, histérica e as pessoas que estavam atrás do carro, por não terem visto a situação, porque eu estava na frente, o carro estava atrás, então quem estava para trás não conseguia ver o que estava acontecendo. Eles só viram eu voltando e batendo no cara. Então pensaram que eu era uma viciada louca, e começaram a me xingar, me expulsar do farol, sabe?! E eu não tinha nem fôlego assim, não tinha nem como explicar no momento, até porque também é outra língua, então era um momento que eu só xingava e xingava tudo em português, falava assim “Vai se fudê filho da puta!”. Eu não conseguia nem pensar no que eu estava elaborando ali, só estava vivendo o momento, só que depois que passou tudo eu me senti ainda mais humilhada, foi tipo, um dia de merda mesmo, porque é isso, eu estava trabalhando de graça, me expondo, sendo assediada e sendo agredida verbalmente pelas pessoas, por outras mulheres, sabe?! Enfim, foi uma situação muito ruim (silêncio). Essa foi uma situação muito marcante para mim, eu lembro até hoje (pausa).

Outra situação marcante para mim, foi em Curitiba, trabalhando no semáforo, estou lá fazendo minha apresentação tranquila chega uma moto com dois caras e para em cima da faixa do meu lado, em cima de mim praticamente, quase que me atrapalhando a fazer, muito perto. E aí eu meio que dou um passinho para o lado e falo “Poxa (falando aqui enquanto eu estou fazendo)” e aí o cara começa a falar um monte de obscenidades, tipo, um monte de putaria “Eu vou chupar seu peito e não sei o que” e eu fiquei passada, sabe?! E aí eu comecei a falar “Mano, sai daqui velho, me deixa trampa, você não está vendo que eu tô trampando? Sai fora, não enche meu saco, me deixa em paz”, e o mano lá falando, falando, falando, até a hora que veio em cima de mim, eu derrubei as claves e tudo, aí a mesma coisa, tive que partir para uma agressão porque ele estava totalmente invadindo o meu espaço, tá ligado?! Quase que encostando em mim e eu estava totalmente desconfortável, as pessoas estavam assistindo isso, ninguém fez nada, porque é sempre assim também, você passa por uma exposição e é muito raro que alguém interfira. E aí o que aconteceu, eu fui para cima do cara, eram dois, fui para cima do cara que estava me enchendo o saco, que era o que estava na frente e aí ele começou a ameaçar me dar um tiro, colocou a mão na cintura e falou que ia me dar um tiro, que se eu ficasse pagando de histérica que ele ia me dar um tiro! E aí eu fiquei passada, mas eu

estava com tanta raiva que eu gritei “Então atira!”. Comecei a gritar na frente de todo mundo porque tinha muita gente vendo e eu falei “Mano, não é possível que o cara vai tirar uma arma e vai me matar na frente de todo mundo”. Então eu meio que me encorajei e comecei a gritar e aí abriu o farol e o cara saiu bem louco, tava meio alterado, sei lá. Eu saí do farol e fiquei chorando, chorando, chorando... abriu o farol, e aí veio um cara que estava meio atrás, foi encostando e falou para mim “Poxa, sinto muito ai pela situação, eu estou acompanhando esses caras desde lá de trás parece que eles estavam meio alterados, meio loucos, e eu vi tudo, anotei a placa, vou tentar denunciar, vou tentar fazer alguma coisa por você e etc”. Ai eu falei: “Mano, muito obrigada, mas é isso tipo” (pausa) alguém tinha que ter interferido ali no momento, eu sozinha não dou conta, são dois caras, tá ligado?! Me ameaçando, então é uma exposição muito intensa que realmente você não sabe... de repente você está em um dia maravilhoso fazendo uma parada e acontece... são atravessamentos, são muitas pessoas, é a rua, é tipo, onde você encontra de tudo tá ligado?! Então é meio pesado, eu acho que a maioria das lembranças marcantes que eu tenho são bem negativas, e claro que tem questões boas também, às vezes você encontra uma pessoa que você consegue inspirar, já aconteceu de pessoas passarem por mim e falar: “Eu lembro de você a um tempo atrás, há uns dois anos atrás tava aqui. Nossa! Você evoluiu demais, parabéns pelo seu trabalho, gosto muito de passar aqui e te ver!”. Então tipo, são essas pessoas que te dão essa motivação, é para isso que estou aqui sabe, estou aqui para fazer o que eu gosto, para ocupar um espaço público, e para alegrar as pessoas que gostam do que estou fazendo, e penso assim, quem não gosta do que estou fazendo, simplesmente não gosta, não precisa pagar, não precisa fazer nada, mas não tem o porque você diminuir a pessoa que tá ali sabe (choro) de maltratar a pessoa que está ali, você nem sabe da história da pessoa que tá ali então tipo assim, às vezes te xingam falam: “Vai lavar roupa!”, quantas vezes as mulheres assim: “Vai para casa, vai lavar roupa, vai lavar louça, tá fazendo o que ai?”. Sabe? Ou que venham censurar minhas roupas. Então é um ambiente muito pesado e acho que única coisa que te instiga a continuar é saber que esse tipo de atitude transforma, você saber que você está ali insistindo tanto numa coisa que aquilo começa a ficar comum aos olhos das pessoas, porque no começo foi muito incomum, você quase não via mulher na rua trabalhando, hoje em dia você já vê mais, mas assim... e hoje também sinto, que claro, continua acontecendo, com certeza, mas acontece menos, porque as pessoas estão vendo com mais frequência, então isso acaba se tornando algo comum, entende? Ainda é muito marginalizado, quem trava na rua é muito marginalizado, as vezes pessoas que tem uma disciplina, uma habilidade muito melhor que pessoas que estão ai trabalhando em teatro ou circo. E tem também essa questão das pessoas acharem que a gente faz só porque a gente precisa, é também, não é só isso, é sim porque a gente precisa, mas também tem muita gente que não precisa, eu conheço muitas pessoas que trabalham na rua e não precisam, trabalham na rua justamente porque sabem que é uma atitude política mesmo, sabe?

Você mencionou que sua primeira experiência foi com uma galera, né? Que iriam viajar e você se juntou a eles...

É, eu meio que me convidei...

E nesse momento, como era a organização com eles?

A gente, nesse momento, como a gente estava fazendo só semáforo, a gente ia junto, mas meio que dividia, ia uma dupla para um semáforo, ou trio para outro, porque é isso, é

legal também trabalhar junto quando você está começando porque além de você ter alguém ali que está te motivando a continuar, tem a questão da inexperiência, é tipo um apoio moral mesmo. E também porque às vezes a gente fazia coisas conjuntas, criações conjuntas para apresentar no semáforo, tipo ia lá e fazia um número em dupla, fazendo troca né?! Tipo passes de malabarismo ou alguma coisa de acrobacia, então era mais assim, tipo, no começo era mais conjunto, mas também as pegadas individuais de cada um, cada um ia apresentava um número, ou se não isso que eu te falei, fazia um número conjunto para se apresentar.

Gostaria de falar um pouco sobre as viagens também?

Quando eu saí, eu fui primeiro para o Paraguai, por causa das convenções, lá tem umas convenções muito maneiras de circo. Então primeiro eu fui para o Paraguai, viajei uma boa parte em carona, de caminhão, parava em ponto de caminhoneiros na estrada e ficava conversando com um e com outro, falava que estava indo para tal lugar né?! Então conseguia as caronas assim. Bom, o que eu posso dizer sobre as, você quer que eu te conte as sequências de um país ou outro ou quer algo mais geral, das diferenças e ..?

O que você preferir.

Bom, no Paraguai é bem parecido, eu acho, com o Brasil, porque as questões de semáforos são bem parecidas, por exemplo, como as pessoas lidam com as regras de trânsito, porque aqui no Brasil, respeitam, mais ou menos. Nos bairros é um pouco mais complicado, tipo, tem um farol vermelho a galera está atravessando, não está nem aí. Então no Paraguai é meio que a mesma coisa, rola de trabalhar, paga, mas tem muitas questões de trânsito que são muito perigosas né?! Indo para o Paraguai, eu fui de carona, trabalhei, fiquei uns três meses. Não! Quatro meses eu fiquei no Paraguai. Fiquei na casa de amigos né?! Pude trabalhar um pouco mais tranquila.

Esses seus amigos também são artistas de rua?

Em parte sim, tinha uma galera de malabares, mas era uma casa bem ativista em vários aspectos, artísticos, de feminismo, LGBTQIA+, então era uma casa cultural, era bem massa, a gente fazia uns eventos, chamava uma galera, fazia apresentações nesses eventos. Fazia umas varietês, que a gente chama, que são os espetáculos com composições de números diferentes de circo, não só de circo, de música, de teatro, uma coisa mais parecida com sarau.

E como você conheceu essa galera ?

O bom dessa coisa do circo e dos viajeros é que assim, você viajando você vai conhecendo um monte de outras pessoas que estão viajando. E nisso você faz contatos né?! Quando eu fui para o Paraguai a gente acabou ficando na casa do contato do meu namorado, na época, que era uma amiga dele e eles se conheciam porque ele já tinha recebido ela na casa dele no Chile. Então são pontes que a gente vai fazendo, e aí foi isso, eram pessoas que a gente já conhecia, eu não conhecia, mas ele conhecia, então a gente tinha toda essa confiança para chegar aí nessa casa.

Voltando um pouco sobre as experiências nas viagens, nos países, gostaria de falar mais sobre isso?

Bom, são experiências muito diferentes, realmente. No Chile, que foi o lugar onde eu fiquei mais tempo, eu fiquei uns seis ou sete meses por ai. É um clima frio, as culturas são muito diferentes né?! Então no Chile, é um país muito frio, quer dizer em partes, mas no geral é um país muito frio. E eu acho que de certa forma, não sei porque não sou especialista em nada, mas eu sinto que de certa forma isso influencia muito em como as pessoas se relacionam. Eu tive muita dificuldade de fazer meu próprio ciclo de amizade, primeiro porque é um idioma mais difícil, um castelhano mais diferente, a linguagem deles é um pouco mais complicadinha. Então, teve todo esse processo de conseguir me comunicar bem com as pessoas e eles tem uma forma de lidar com as coisas muito diferente da gente que é brasileiro. No Paraguai já era mais parecido, que tem um clima mais tropical e tal. Agora, lá é mais frio. Nossa! Passei por várias situações muito difíceis, me sentia muito sozinha. No semáforo, por exemplo, por mais que as pessoas gostassem e pagassem até que bem, não tinha aquele calor, sabe?! Você está feliz porque ganhou a grana, mas a pessoa te deu a grana, foi embora e nem tchun, tá ligado?! Mas é isso, é uma questão de adaptação de territórios, porque realmente são culturas diferentes, territórios diferentes e a gente também tem que entender isso e não levar como uma coisa pessoal e tentar entender que são formas de lidar que são diferentes. Mas, por exemplo, lá eu sentia meu trampo muito mais valorizado financeiramente. Aqui eu conseguia mais calor, as pessoas que me paravam diziam: “Parabéns, continua, vai lá, você é foda!” [empolgada]. Lá não tinha muito isso, mas em compensação, as pessoas demonstraram isso me dando dinheiro, são formas diferentes de apoio. De repente, como eu sou mais acostumada a coisa do sentimento, do apego às palavras e tal, para mim foi mais difícil, por mais que tivesse mais dinheiro, tinha um pouco mais de estabilidade financeira, emocionalmente eu fiquei mais abalada, depois de um tempo foi melhorando, mas é isso... Na Argentina, por exemplo, a grana está muito baixa, a moeda Argentina é muito desvalorizada mesmo, então é foda, porque as primeiras vezes que eu fui para lá trabalhar, eu trabalhava o dia todo e tava ganhando muita grana, pegava notas atrás de notas e eu achava que aquilo era muito, mas depois, quando fui no mercado fazer uma comprinha básica para me manter nos dias que estava lá, percebi que eu não tinha nada de dinheiro. Eu trabalhei, ganhei dinheiro o dia inteiro, nota atrás de nota, um bolo de notas, e eu não tinha dinheiro nenhum, não comprei nada. Então tem várias questões diferentes. Na Bolívia, é muito doido, porque o trânsito é muito maluco, é muito diferente, eu não sei nem descrever direito, mas assim, na Bolívia, por exemplo, as pessoas estão cagando, elas gostam, mas assim, se você está atrapalhando o tempo delas, porque as vezes acontece de você estar se apresentando, você era um truque ou vocês estica um pouco com algum truque, pode acontecer de você perder um pouco o tempo do semáforo, acontece as vezes, e aí abre o semáforo e você fica ali no meio perdida sem ter tempo de recolher sua grana e sem tempo de sair, então lá as pessoas eram muito impacientes, parou no semáforo, antes de abrir, porque você sabe que vai abrir porque fica piscando o bonequinho vermelho, aí eles sabem que vai abrir, aí eles começam a buzinar desesperadamente para sair da frente, tem muito trânsito também. Então é um clima estressante de trabalhar, mas ao mesmo tempo é muito bom porque você.... A cultura é muito diferenciada, você vê tipo as mamitas, as cholitas andando, você pode conversar, trocar ideia, todo mundo é muito aberto, muita gente trabalha na rua lá, não só com arte, mas também com culinária. Nossa! É bem diferente nesse aspecto. Mas na Bolívia, por exemplo, não tive nenhum problema com assédios, eu passei mais rápido também, mas não tive nenhum problema com assédio. Um dos lugares que tive mais problemas com assédio foi aqui no Brasil e no Chile, porque também no Chile, as pessoas te olham e elas sabem que você não é de lá, então tem uma coisa, fora do Brasil, até mesmo aqui na

América Latina, no geral, tem uma visão da brasileira como um ser muito sexualizado, a mulher brasileira é muito sexual, é a bunda, é o samba, os peitos, então tem um fetiche muito grande envolvido, então acho que isso também leva a essas experiências ruins que eu tive. Porque eu realmente sofri, eu contei essas partes que são as mais que eu me lembro, mas tive muitas, muitas, muitas histórias que inclusive são até grandes demais para contar aqui.

Poderia falar um pouco sobre essa relação com o tempo do farol que mencionou? Como você tem a noção do tempo enquanto faz as suas apresentações?

No começo é uma coisa muito marcadinha, por exemplo, o semáforo, na maioria das vezes dura em torno de um minuto, é claro que tem menos e tem mais né?! Mas normalmente é em torno de um minuto. Então, que que a gente faz, normalmente, monta uma rotina, cria antes de ir para o semáforo. Por isso que é tenso, você trabalha não só no semáforo, você trabalha fora do semáforo também, quando você está ali pesquisando, quando você está treinando. Então você monta uma apresentação que dure em torno de trinta a quarenta segundos, que você consiga ter um tempo para passar depois para pegar as colaborações, conversar com a galera e tal. Então, no começo é mais assim, você monta uma rotinha, que você sabe que tem aquela duração, que não tem erro, é uma questão de repetição, você já sabe que é aquilo, que vai ser o tempo perfeito para fazer, depois de um tempo eu acho que acaba sendo muito orgânico, porque você já tem meio internalizado o tempo que você tem, acaba virando um relógio meio que biológico, é bem intuitivo, então você está ali e aí você já: “Bom, daqui a pouco vai abrir, parei!”. Ah! Quem já faz a muito tempo e gosta de fazer freestyle, que é um estilo mais livre, criar na hora, para essas pessoas que têm mais experiência, funciona mais dessa forma, mais livre, e o tempo acaba se tornando algo muito orgânico de tanto que você repete. Em um dia, se você trabalha, sei lá, três ou quatro horinhas do seu dia no semáforo, quantos semáforos você vai fazer dentro de quatro horas?! É muita coisa, de tanto você ficar repetindo, repetindo, repetindo, acaba se tornando algo totalmente natural, orgânico mesmo.

E tem um planejamento sobre em qual farol apresentar?

A escolha do farol, depende né?! Viajando é um pouco mais difícil porque às vezes nem tem farol. Às vezes você vai para uma cidade que tem um farol e é de uma faixa assim, aí você fala: “Putz meu!”. Porque o legal do farol é que ele tenha pelo menos de duas a três faixas, tem gente que gosta até de mais, desses faróis grandes, de cinco faixas, que são mais pessoas observando seu trabalho né?! Se você for pensar dessa forma é bem melhor. Mas é isso, quando a gente pensa em trabalhar em um farol afim de fazer grana e tal, eu acho que uma das características mais importantes é isso, o farol ter de duas a três faixas pelo menos e que tenha fluxo, estudo de horários... É bem mais complicado do que parece, porque você sai para ir em um farol, por exemplo, você chegou em uma cidade nova, você sai para um farol, você vai testar ele primeiro antes de trabalhar, claro você já está trabalhando ali, você já está na atividade, mas você precisa entender se aquele farol vai funcionar, então você entra algumas vezes, vê o tempo do semáforo, vê como é o fluxo do semáforo naquele horário, entende se ali é uma avenida de transições, de uma cidade para outra, porque isso influencia que passem pessoas mais diferentes né?! Por exemplo, tem semáforos de bairros que se você vai em horário de pico, você vai ver sempre as mesmas pessoas, porque são as mesmas pessoas que estão passando por ali naquele horário para ir para tal lugar, então eu, particularmente, prefiro encontrar

semáforos onde tem fluxos de pessoas diferentes e eu gosto de fazer semáforos fora dos horários de pico, porque são as mesmas pessoas nos horários de pico e é um fluxo muito mais estressante, porque tem trânsito, sabe?! Então, ao mesmo tempo que isso em partes ajuda as pessoas que estão estressadas porque está ali no trânsito e tal, de repente uma distração pode ser interessante, para outras pode ser muito ruim.

Então para você, ali do farol, o horário de pico não é bom?

Não, eu não gosto porque é isso, é muito estressante, as pessoas estão estressadas, estão com pressa, querendo ir para o trabalho ou querendo ir para casa, então eu não gosto dessa sensação. Eu gosto de trabalhar nos horários que as pessoas estão fazendo trâmites ou que estão passeando, para mim os melhores dias para trabalhar são por exemplo, sábado, domingo, feriado... sexta-feira à noite, sabe? Que você sabe que as pessoas estão entrando na vibe do final de semana, tipo: "Pô, amanhã é o último dia!". Quem não trabalha no sábado: "Pô, amanhã nem vou trabalhar, vou fazer um rolê!". Então, as pessoas estão em fluxo melhor. Eu gosto de trabalhar nesses momentos, que as pessoas estão mais alegres, estão mais receptivas a coisas aleatórias, diferentes. E eu não sinto que eu estou atrapalhando ninguém, porque às vezes é a sensação que a gente fica, apesar de não ser verdade, é a sensação que a gente fica, tipo: "Porra, vim fazer aqui o bagulho e a pessoa tá mó puta ali, porque eu tô no meio da passagem!".

E como foi para você no período da pandemia ?

A pandemia foi muito 'trash' para todo mundo, mas acho que principalmente para a galera que trabalha na rua. Eu estava morando com umas amigas na época, artistas de rua também, então imagina, uma casa com cinco pessoas, porque na época éramos três, mas tinham duas pessoas passando por aí e como aconteceu toda a pandemia acabaram ficando com a gente porque não tinham como ir embora, né?! Então imagina, cinco pessoas, trabalhadoras da rua, que são dependentes mesmo, que é a nossa renda, que todo o dinheiro vem da rua, do nada você não pode sair e aí você tem um auxílio de R\$ 600 reais do governo que é como a gente vivia, a gente estava sobrevivendo a base do auxílio do governo e recicle das feiras, porque a gente não podia ir para o semáforo, era impossível. A gente saía toda encapada e ia para as feiras pedir comida, então a gente contava a história, falava que artista de rua e tal, que a gente estava precisando de uma força e ia e fazia a chepa das feiras, então era auxílio e feira, foi assim que eu sobrevivi a pandemia por uns bons meses. Depois a gente começou... porque já estava ficando muito escasso, tava um pouco mais flexibilizado, não era o ideal sair, óbvio, porque era muita exposição tanto para a gente como para outras pessoas, mas chegou um ponto que não tinha escolha. Porque é isso, ou você vai ou você morre...de fome, sem suas coisas para necessidades básicas, então a gente começou a sair, eu acho que lá pelo quarto mês, quinto mês de pandemia, e era intenso! Porque já era um lugar muito difícil de trabalhar, com toda essa problemática da pandemia as pessoas não queriam chegar perto, as pessoas não abriam o vidro do carro. Então era bem intenso, de repente chegava uma pessoa sensibilizada e te dava, sei lá, R\$50 reais. Porra! Salvou o meu dia! Mas difícil contar com uma junção coletiva de colaboração financeira não rolava, não rolava! E a gente se sentia muito exposta também, porque a gente ficava trabalhando, mas com medo, com muito medo! Porque dinheiro é uma coisa que é foda, passa de mão em mão e então a gente chegava em casa com muito medo, não era sempre que dava também para lavar a roupa. Porque a galera tinha todo uma coisa de higiene, de higienização, que a gente não tinha nem condições de fazer... de comprar coisas e não

sei o que, para ficar higienizando tudo que a gente comprava ou as nossas próprias roupas, então foi bem tenso. A pandemia foi um período tenso, todo mundo ficou muito mal, fisicamente e psicologicamente, pelo menos as pessoas que estão em meu entorno, mas eu sei que foi pra todo mundo. Mas as pessoas que trabalham na rua, dependem da rua, ficaram sem nenhum tipo de suporte, nenhum.

Todas as pessoas que moraram com você nesse período conseguiram auxílio ?

É, sim, por sorte sim. Alguns não porque eram estrangeiros então tinha todo uma questão. Tipo, os dois meninos que estavam passando eram argentinos e precisava fazer todo o trâmite de tirar CPF, de tirar um negócio para poder conseguir o auxílio e não dava para fazer isso porque não tava rolando nenhum tipo de atendimento para fazer isso presencial, para poder formalizar a documentação e tal. Então é isso [risos] a gente meio que juntava das três amigas e sustentava a casa toda. A gente teve problema até com aluguel porque a gente ficou meses sem pagar o aluguel porque não tinha como. E ainda tivemos problema com isso porque sujou o nome do menino que tinha colocado o contrato, a gente até tentou entrar com uma ação, com uma advogada para tentar se proteger, porque afinal era uma situação super difícil para todo mundo, mas não conseguimos muita coisa, a dívida continua no nome dele ativa até hoje e a gente não conseguiu pagar, e eu acho isso super injusto até porque, imagina, você passando por tudo isso, sem um trampo, sem nada, as vezes mal tendo um alimento básico e ainda tendo que lidar com uma cobrança no seu nome porque você não pagou aluguel. “Pô véi, como eu ia pagar aluguel?!”

Você falou que tava com dois amigos argentinos e que você já foi para outros países também. Com que frequência você encontra artistas de rua de diferentes países no seu cotidiano enquanto artista de rua?

Muito, muito comum. É muito fácil, porque a galera do circo especificamente, falando do circo, é muito itinerante, real que as pessoas fazem isso porque dá essa flexibilidade, e é até bom inclusive, porque a gente fica em um ponto se apresentando sempre, aí você começa a ficar conhecida, as pessoas por mais que gostem do seu trabalho elas não vão passar ali todo dia e colaborar, e quando você está circulando o seu trabalho, são pessoas diferentes vendo pessoas diferentes, então de alguma forma isso agrega né?! Então a maior parte das pessoas que eu conheço que exerce o mesmo trabalho que eu, são pessoas que em algum momento ou são viajantes ou em algum momento foi, entendeu?

Você falou sobre o circo, o que ele significa para você?

Sim, eu acho que quando eu falo isso eu quero dizer às pessoas que exercem o circo, que fazem atividades relacionadas a circo. Pessoas malabaristas, acrobatas, palhaços, palhaças, palhaces. enfim, pessoas que estudam e trabalham com arte circense. Mas não relacionada ao circo tradicional de lona, que muitas vezes as pessoas falam: “Você trabalha com o circo?”. Eu falo: “Sim!”. E aí a pessoa acha que eu trabalho no circo, estrutura, lona. E eu falo: “Não, eu trabalho com o circo, mas eu faço circo na rua, trabalho com circo de rua. Com eventos, com teatro...”. Porque hoje o circo é muito inserido no teatro e vice-versa, então assim, quando eu falo isso eu quero dizer... para mim as práticas que são conhecidas como práticas circenses. Então, eu me considero uma pessoa do circo, todas as pessoas que eu conheço que nunca trabalharam em um

circo na vida são pessoas de circo, elas exercem o circo, elas vivem o circo, elas trabalham com isso. Só que de forma contemporânea... Quando a gente trabalha na rua a gente acaba criando uma invisibilidade muito incrível, como não via pessoas trabalhando na rua, e a partir do momento que eu comecei a trabalhar eu comecei a ver essas pessoas, entendeu?! Porque em um momento eu falei: “Gente, o que que isso, virou moda?”. Porque antes eu não via ninguém, mas agora que sou malabarista, todo mundo é malabarista?! Mas na verdade não, simplesmente é porque as pessoas são invisibilizadas mesmo. Todo mundo que está ali na rua, pedindo, trabalhando, vendendo, se apresentando: invisível.

E como é o contato com as outras pessoas que não são do circo, que não fazem arte circense, mas que também estão trabalhando no farol?

Tem os códigos né?! É uma coisa que você vai aprendendo na prática, mas claro que tem seus códigos. Trabalhar na rua tem seus códigos. Por exemplo, se eu chego na rua e tem alguém trabalhando, minimamente eu tenho que chegar nessa pessoa, falar com ela, falar: “Ou, vou trabalhar aqui com você, beleza e tal? Te incomoda, não te incomoda?”. Às vezes o que acontece, não tem a opção da pessoa não querer, afinal é um espaço público, mas a gente tem que ter esse bom senso de chegar na pessoa com respeito, por mais que seja um local público é o espaço de trabalho dela e é o seu espaço de trabalho, então tem que entrar em um consenso ali para todo mundo trabalhar tranquilo. Então, essa relação é uma relação que pode ser fácil ou pode ser difícil, depende da pessoa né?! Porque às vezes é isso, como eu estava falando, não tem muitas possibilidades de semáforo e aí se estou em um lugar onde só tem dois ou três semáforos e todos eles estão ocupados, alguém vai ter que dividir comigo. E eu não vou aceitar um não como resposta, porque eu preciso trabalhar. Então a gente tenta da melhor forma resolver isso, mas já aconteceu várias vezes também de brigar com alguém, alguém que não quer de jeito nenhum que você trabalhe no semáforo que ela está trabalhando. Aí você tem que explicar: “Mas querida, querido, é um espaço público”.

Tem alguma situação que vem a sua mente e que você gostaria de compartilhar sobre isso?

Tem um lugar que eu trabalhava sempre quando estava morando em Santo André, Utinga, e tinha um cara que vendia umas coisas lá, vendia água, bala, essas coisas, só que ele era meio, não sei, para mim que tinha alguma questão ali psicológica, mas ele era uma pessoa meio estranha, então eu chegava e era um semáforo que eu sempre trabalhava e eu sabia os horários que ele estava, então eu tentava não ir nesses horários, só que às vezes ele ia nesse outro horário que eu tava também, e ele queria que eu saísse do semáforo para ele trabalhar. E ele falava: “Não, mas porque eu sou daqui, eu moro aqui e não sei o que”. Eu falava: “Cara, eu sei, mas sinto muito, quem quiser comprar o seu bagulho, vai comprar, quem quiser pagar pela minha apresentação, vai colaborar comigo, fica em paz, você não vai deixar de trabalhar, se alguém estiver com sede vai comprar a sua água”. Então é todo um... e aí, ele começava a gritar, ele tinha uns surtos, começava a falar sozinho, e me xingava e me ameaçava, sabe, e começava a falar mal de mim para as pessoas, nos carros, para as pessoas não me pagarem e para eu perder a paciência e ir embora, ele queria simplesmente fazer eu ir embora do semáforo. Então já teve várias assim também, as vezes com pedintes, já aconteceu por exemplo de eu estar trabalhando e ter uma pessoa pedinte e eu falar: “Olha, será que você pode pegar da segunda fileira para trás, pelo menos deixar os carros da frente com

foco mais direcionado para mim porque eu estou me apresentando e se você fica ali conversando você tira totalmente a atenção da pessoa”, isso para gente poder trabalhar junto, para ele poder pedir e eu fazer minha apresentação. Aí a pessoa acha ruim e fazia o que, chegava nas pessoas de trás e falava que tava comigo, falava assim: “Então, a gente está fazendo uma apresentação aqui e tal, não sei o que”. Eu não sei nem quanto dinheiro eu perdi por isso, porque as duas vezes que eu fiquei sabendo, foi porque pessoas chegaram em mim e me perguntaram. Deram o dinheiro para ele e aí quando foi passar por mim falou assim: “Ele está com você?” e eu falei: “Não!”, aí a pessoa falou: “Ó ele está falando que está com você e está pegando dinheiro aí com um monte de gente!”. E eu tipo: “Putz!”, e eu vendo que o farol não estava pagando, nossa, é complicado

E nessa situação, como você reagiu?

Ah, eu cheguei na pessoa e falei: “E ai meu, você está falando que está comigo, que mancada hein mano, querendo passar a perna em mim, estou trabalhando na rua igual você, tá ligado?” Então às vezes...

É que é muita coisa né, você fez umas perguntas que eu fiquei: “Nossa, é verdade, eu nem sei se eu teria pensado em falar sobre isso”.

Isso foi tudo da nossa troca de ideia, por isso, eu falei que tinha optado por essa metodologia, de não chegar com as perguntas todas fechadas e te deixar mais livre para dizer suas experiências e tal.

É muito louco, esse bagulho dos estudos do semáforo, é uma coisa que talvez eu nem fosse pensar em falar, é muito louco essa questão que a gente estava falando agora com a relação com os outros trabalhadores da rua, sabe? Da mesma forma que tinha gente muito chata... eu já trabalhei em um semáforo que tinha sete pessoas trabalhando no semáforo. Em Brasília, sete pessoas trabalhando no mesmo semáforo, cada um levando sua bugiganga, outro algodão doce, outro vendendo água, outro cabo de celular, e tipo, todo mundo fazia grana, impressionante.

E não tinha treta?

Nenhuma treta, inclusive, tipo se alguém falasse: “Você pode chamar para mim?”. O outro avisava, um ajudava o outro, muito tranquilo.

Você gostaria de falar um pouco sobre os seus materiais de trabalho. Sei que domina algumas modalidades de artes circenses, acha que isso tem algum impacto nas apresentações?

Sim, tipo assim, primeiro, antes da diferenciação dos materiais em si, tem a questão da estética, por exemplo, você vai trabalhar com as suas claves, mas suas claves estão sujas, normal porque você trabalha na rua, então é normal elas ficarem sujas, mas é uma questão que se você faz uma manutenção diária, é claro que é super chato a gente pensar que as pessoas tem esse pensamento, padronizado, de que é sujo é porque é da rua e porque é nóia, eu acho chato, mas ao mesmo tempo é uma forma da gente demonstrar o cuidado que a gente tem com o nosso trabalho. Então, a pessoa vai olhar para você e te ver com uma roupinha limpa, bonitinha, com um material limpo, vai falar assim: “Nossa! Essa pessoa gastou um tempo ali montando um figurininho né? Dá para ver que a pessoa tem um cuidado com o material dela por causa da higienização e tal”.

Então eu acho que esteticamente isso já gera um impacto muito diferente nas pessoas. A questão da diferença entre os objetos também, porque, por exemplo, as claves são uma coisa muito do circo, não é que você vê as claves em qualquer âmbito, em situações diferentes, não, é um material mais circense mesmo. O bambolê por si é diferente disso, é um material que toda criança meio que já entrou em contato em algum momento, com bambolê, principalmente nas gerações anteriores (risos). Era muito comum você ser criança e ganhar um bambolê, né? Então as pessoas têm uma memória afetiva, eu acho, ligada a isso, então muitas pessoas me paravam e falavam: “Nossa! Eu posso fazer, nunca mais fiz isso”. A pessoa se identifica com a parada, sabe que é difícil porque já tentou, já teve um contato com aquele material. Com as facas, por exemplo, já tem aquela coisa do perigo: “Meu deus, a pessoa tem que ser muito boa com aquilo né?! Porque se ela errar ela pode se matar, ela pode se cortar, ela pode se machucar!”. Então isso gera uma apreciação pelo risco, por essa coisa de tipo: “Nossa! Muito perigoso!”. E realmente é perigoso, na verdade, principalmente na rua, nossa! Quantas vezes eu estava com as facas lá e passa uma pessoa como se não fosse nada, praticamente embaixo de você assim “Mano, você não está vendo que são três facões gigantes voando, e você querendo mesmo passar em baixo?”, esse aí confia né?! (risos) E outra sem noção né?! Mas enfim, tem sim muita diferença de um material para o outro que você usa.

E como você faz as escolhas dos materiais?

Eu geralmente optava pelas facas porque eu acho que é uma coisa que impacta mais, as pessoas gostam muito, pelo risco, eu sentia que pagava mais. Mas é isso, mais risco, acaba sendo proporcional né?! Então geralmente eu escolhia as facas, mas é isso né, a gente como artista se cansa de ficar fazendo a mesma coisa, então entre as facas e os bambolês, eu preferia as facas, mas as vezes saía com os bambolês porque eu sabia que era legal também, e era uma forma de fazer uma arte diferente também, um outro tipo de apresentação, porque são materiais bem diferentes e exigem posturas diferentes, uma construção artística diferente, um figurino diferente.

Para ir finalizando. Você acha que mudou alguma coisa na sua percepção sobre fazer arte de rua, desde quando você começou, e da percepção que tem agora?

Mudou, mudou muita coisa. Agora eu acho que mudou mais para o negativo.

Poderia falar um pouco sobre isso?

Porque eu acho que é uma coisa que cansa, você passa tantos anos, tipo assim, eu trabalho na rua a oito anos já, então cansa muito. Esse lance que eu tava falando do começo, de lidar com a rejeição, da exposição, todas essas tretas é muito tempo lidando... com assédios, com desvalorização, com vulgarização, enfim, com toda essa parada negativa da imagem mesmo. Por eu ser mulher e também por estar exercendo uma arte marginalizada... Então acho que hoje eu tenho uma percepção tão crítica da realidade que isso me afeta. Assim, eu acho lindo, a parte boa é que eu acho que as pessoas tem que continuar fazendo sim, não é porque eu não consigo mais e não quero mais porque estou cansada disso... mas eu acho que se puder resistir, se puder continuar quem curte, que continue fazendo, porque é só assim que a gente consegue as mudanças. Eu vejo muita diferença também de antes para agora, são oito anos de diferença, e hoje eu vejo que melhorou muito, essas questões da interação com a sociedade assim, como a sociedade vê, como as pessoas se mostram quando estão

diante daquela coisa específica. Então eu acho que as pessoas agem de forma muito mais positiva ou indiferente, mais do que negativa.

Por que você acha que aconteceu isso?

Acho que a mudança foi justamente a resistência mesmo, as pessoas continuarem fazendo, porque se tornou uma coisa que, é isso, assim como me encorajaram a fazer, eu sei que eu encorajei muitas pessoas a fazer. Tenho muitos amigos e amigas que fazem semáforo porque eles se inspiraram em mim, falaram assim: “Nossa que legal, eu também posso fazer isso!”. E foram e fizeram. Então tipo assim, é uma coisa que quanto mais a gente vê, mais a gente se acostuma com ela, e por estar perto dessas coisas a gente acaba naturalizando com o tempo. E são coisas positivas, não são coisas negativas. Hoje em dia tem muito mais questionamentos, muito mais informações na mão, muitas trocas, muitos movimentos fortes. De pessoas que estão ativando o circo social, que leva isso para as quebradas de forma gratuita, para as pessoas terem noção do que que é, não saírem julgando por aí. Levando como uma possibilidade de renda também para essas pessoas. Muita gente da quebrada que tem um super potencial bom, e aí vê essa possibilidade e fala: “Pô, eu também consigo fazer uma renda!”. E nesse meio tempo acaba se inserindo em um universo artístico que não tem volta, entendeu. Então a pessoa começa a ter outras vivências fora aquela tóxica de quebrada, que é aquela coisa, começa a inserir a arte naquele espaço também. Tudo isso eu acho que de certa forma tem feito melhorar, economicamente não tanto, mas eu sinto que está sendo menos julgado e menos marginalizado do que antes, é uma percepção minha, né?! Acho que é discutível, mas eu acho isso, que é bem menos marginalizado isso, que as pessoas veem mais como uma expressão artística e tal, porque aqui em São Paulo, por exemplo, tem muita gente trabalhando na rua. E é uma coisa super comum de ter um artista aí acha legal. De repente começa a ser uma coisa mais familiarizada assim, aí vê uma pessoa fazendo outra técnica aí já começa a ter uma noção da diferença de uma coisa para outra. Inserir o que a gente faz na sociedade, acho que de muita insistência das pessoas continuarem fazendo na rua, está sendo uma coisa mais naturalizada.

Quais foram os impactos de se tornar artistas de rua na sua vida?

Primeiro foi na rua que eu me mantive, né?! Então isso de alguma forma já me abre portas, porque paga minhas contas. Então, segundo que conhece muita gente diferente, então às vezes alguém te para e fala: “Tenho um estabelecimento, queria fazer um evento assim e assado”. Aí quando você vai ver você está trabalhando com a pessoa uma vez por semana, fazendo uma apresentação lá, e assim vai indo. Sabe de uma pessoa, que conhece outra, que conhece outra... Com o tempo também as pessoas vão tomando outros rumos, conhecendo novas formas de fazer o seu trabalho. Vai pegar um edital, aprendeu a vender espetáculo, fazendo parceria com secretaria municipal, não sei, então você acaba conhecendo outras pessoas, que praticam a mesma arte, que agora está em palcos diferentes, situações diferentes, às vezes sem deixar as ruas também.

Você falou sobre as parcerias com a secretaria agora e lembrei que da última vez que nos encontramos você estava participando de um projeto da prefeitura com outras artistas por meio de um edital. Poderia falar um pouco sobre essa relação com o poder público, com os editais, existe?

De uns anos para cá sim, mas é uma coisa totalmente inacessível, não é fácil. Eu não sabia da existência, por exemplo. Não é uma coisa que a gente é informado. Eu sinto que às vezes não é nem do interesse deles que a gente fique sabendo, isso falando dos editais. Porque as contratações feitas pela secretaria do estado ou municipal eu tive pouquíssimas experiências, eu tenho oito anos [experiência em arte circense], e nem é uma ligação direta, é através de alguma produtora que tem uma ligação ali com a secretaria, aí essa produtora que me conhece aí vai lá e me chama para fazer um trampo, mas é tudo muito burocratizado. Você vai fazer um trabalho pra secretaria, e vai receber sessenta dias depois, quarenta e cinco dias depois, não tem nem como se organizar financeiramente, mas é isso, existe esse recurso e precisa ser usado. Com relação aos editais, é uma coisa que não fazia ideia, para gente que cresce na periferia, estuda a vida toda na escola pública, nossa eu não fazia ideia que isso existia, que eu poderia receber um recurso financeiro do governo para executar alguma coisa artística, mas mesmo assim, é uma coisa super massa, eu super tenho incentivado minhas amigas e meus amigos a tentarem. Mas eu ainda continuo achando uma parada muito elitista, porque tem muita gente que trabalha, tem um puta potencial como artista e não sabe como começar, é muito difícil você escrever um projeto. É um puta trampo e às vezes você faz, esse ano eu tentei quatro, escrevi quatro projetos diferentes, fiquei mais de um mês, fiquei quase dois meses trabalhando nisso e eu não consegui pegar nenhum, então foram dois meses que eu dediquei, deixei de trabalhar, porque você tem que ter tempo, não adianta, você tem que deixar de trabalhar ou deixar de fazer uma outra coisa para poder estar ali. Então eu sinto que é um dinheiro... eu entendo que é um dinheiro público e que de repente tem que ser bem escolhidas as coisas e tal, mas eu sinto que a burocratização que tem pra você fazer, e toda uma estrutura que você tem que saber escrever bem e entender de como fazer um orçamento e tudo isso é muito difícil, e tipo, eles não te instruem a como fazer isso sabe, as vezes as pessoas pensam que tem que fazer isso tudo sozinha. Eu por exemplo, aprendi com amigos, sempre com amigos, não que alguém do governo tenha me ajudado nesse sentido, mas aprendi com amigos que o bagulho é fazer o negócio em coletivo, eu chego com a arte, outra pessoa com a escrita, outra que entenda sobre contas me ajuda com a parte do orçamento, que é uma soma. Mas eu acho que os artistas independentes deveriam ter mais auxílio, porque a gente trabalha muito, a gente se expõe muito e o que a gente faz é muito importante para a sociedade, transforma muito o dia a dia das pessoas, e isso não é minimamente valorizado, entende?! A gente fica vivendo do que as pessoas tem ali sobrando e tal, uma ou outra pessoa que fala: “Ah, eu acho que isso vale um tanto!”. É geralmente sobras, tem gente que fala: “Ah, eu não tenho moedas!”, “Mas moça eu não tô pedindo moeda não, então assim, se você quiser colaborar com meu trabalho você pode chegar com o valor que você quiser, se você só puder dar moedas, eu vou receber da mesma forma, mas eu não estou aqui procurando por moedas!”. Eu acho que falta sim, essa relação com o poder público é muito distante, são as mesmas pessoas que sabem, que pegam sempre, que já estão um pouco mais instruídas nesse lugar, que procuraram, que foram atrás, porque a informação não chega, não é fácil.

Você gostaria de compartilhar mais alguma coisa que acha importante?

Acho que foi tudo que consegui pensar.

Muito obrigada por compartilhar suas experiências, vou desligar o gravador.

ANEXO II - ENTREVISTA COM LUCI BUENAVIDA

Data: 03 de novembro de 2023

Primeiro gostaria de te agradecer pela disponibilidade em conversar comigo. Falar que você tem a possibilidade de não identificar o seu nome, de ser uma entrevista anônima, como já mencionei antes, essa é uma escolha sua.

Para começar nossa conversa, poderia me contar um pouco sobre sua trajetória de vida até chegar nas artes de rua?

Na real, quando eu estava na escola, finalizando a escola, eu já tinha na minha mente que eu queria acabar a escola e sair de viagem né?! Aí eu tive que pensar em algum jeito de fazer grana na rua. E aí eu comecei fazendo artesanato, só que eu era muito boa fazendo artesanato, mas na venda era muito ruim, muito ruim, eu não conseguia fazer grana, fazia uns artesanatos daora, mas não conseguia fazer muita grana. Ai meio que eu comecei a experimentar o swing no farol, com as bandeiras e com fogo, e aí deu para ganhar uma boa grana e viver bem a vida, um pouco melhor. Mas o tempo passou e eu fiquei meio entediada daquele brinquedo e aí comecei com os bambolês e aí foi que eu me apaixonei e aí foi como: “Eu quero fazer isso, eu quero fazer circo!”. E aí comecei também com o farol e consegui fazer mais um número.

Você começou na Argentina?

Sim, na Argentina. Mas depois continuei aprendendo, continuei viajando.

O seu primeiro trabalho foi fazendo artes de rua?

Não trabalhei para outra pessoa nunca... Eu comecei com os bambolês aí eu já consegui fazer um número. Eu continuo fazendo farol, mas já posso fazer outro tipo de apresentação, uma performance, agora eu estou tentando, experimentando na real, com a palhaçaria e estou investigando a suspensão capilar. Mas meu projeto é montar meu próprio espetáculo né, ter.. ainda não consegui, mas estou perto.

Como foi para você começar a trabalhar na rua? Quais foram as experiências que mais te marcaram?

É...foi legal. Só que o machismo é foda, ai eu também, meu jeito de vestir trocou tudo assim, tipo, até que vendendo artesanato estava suave, meu jeito de vestir, poderia colocar qualquer roupa, mas no farol foi bem feio. Já deixei de usar... comecei a usar camisas mais fechadas assim, calças mais longas também. Mas aí você precisa estar cômoda, confortável, porque tipo, você está movimentando seu corpo, mas aí foi difícil assim.

Você lembra de alguma situação que fez você pensar nas suas roupas?

É, muitas, muitas assim, nojentas também. Muy nojentas, pero sí, tipo os caras falando: “Nossa, esse peito assim”. Tipo eles chamando assim do carro e você achando que o cara iria colaborar e ele fala assim: “Nossa! Esse peito meu amor” blá, muito nojo. Muito nojento.... Mas ainda para mim, eu nunca tive experiência de alguém que mexeu comigo no farol. Mas já aconteceu com outras amigas minhas, colegas né... que sí, que ela ia caminhando no meio do farol e alguém pegava a bunda.

Já aconteceu com você né? - olhando para Tita Benelli, que indicou que com ela a situação já tinha acontecido várias vezes.

Você começou a fazer farol sozinha ou em grupo?

Eu comecei saindo com um cara primeiro, mas acho que foram dois ou três dias que trabalhamos juntos e depois ele me largou assim: “Vai, se vira!”. Mas no princípio sim, eu tinha vergonha, mas porque eu não era tão boa, né?! Então eu não tinha muita confiança em mim mesma.

Você poderia me contar um pouco como você aprendeu as suas técnicas?

É... um pouquinho, quando eu comecei com o bambolê por exemplo, eu não conhecia nenhuma mana que brincasse com bambolê, então eu pegava o bambolê e saía com ele na mão e olhava vídeos na internet. E aí acho que fiquei uns dois meses só olhando vídeos e praticando e aí aprendi que tinham tutoriais que ensinavam a fazer. E aí eu buscava tutoriais e aprendendo e aí comecei a me encontrar com umas manas que brincavam bambolê e aí pedia conselhos assim.

E você começou a viajar fazendo as apresentações de rua? Como foi para você isso?

Sim. É bastante legal. Tipo, a parte de ser mulher é que às vezes a galera não fica com medo de você, você não representa um perigo para qualquer pessoa na rua, acho que essa é a parte legal de ser mulher na rua, mas a parte ruim é essa... como ninguém fica com medo de você, também acha vulnerável, você e as vezes tem galera que se aproveita disso, ou que quer se aproveitar.

Você estava no Brasil quando aconteceu a pandemia? Como foi esse período para você?

Eu estava no Chile, cruzei para a Argentina para ver minha mãe, mas a gente vai se trombar no sul, minha mãe não mora no sul e eu ia ficar na Argentina duas semanas, eu cruzei para a Argentina e aquele mesmo dia as fronteiras fecharam. E aí eu tive que ficar na Argentina, minha mãe falou: “Ou, vem para casa porque eu não vou conseguir viajar!”. E aí eu fui para casa da minha mãe e aí deixei de fazer arte na rua. Eu peguei uma grana que tinha e comecei a fazer comidas. E aí antes de acabar a pandemia eu vim para o Brasil e fazendo arte de rua. Mas aqui no Brasil eu estava mais suave do que na Argentina. Na Argentina não dava para sair, ninguém queria sair. A galera chamava a polícia se via você na rua. A polícia estava foda também, batia nas pessoas.

E já aconteceu com você, de estar na rua e a polícia chegar?

É...Sim, tipo de perguntar o que estava fazendo e eu: “Ah, estou indo para casa”. Mas também eles só me paravam quando eu estava caminhando, nunca me pegaram sentada na praça ou nada disso.

Poderia contar um pouco sobre como é sua rotina no farol, como você se organiza?

Geralmente eu trampo pela manhã para fazer coisas à tarde, ter a tarde livre... Morar aqui na ocupação tem outras responsas, então eu acordo e vou cedinho para o farol.

Como você conheceu a ocupação?

É, quando eu estava na Argentina já tinham falado dessa ocupação para mim. Não! Na real, foi em Chile, eu conheci uma mana em umas oficinas de circo que eu estava assistindo e a mana me convidou. Ela morava aqui nesse andar. Ela me convidou e eu falei: “Nossa eu estou em Chile, eu não vou sair para ver o Brasil agora, eu estava com outros projetos também. Aí acho que passou um ano e eu falei acho que vou conhecer.

E você encontrou ela aqui?

Não, ela não morava mais aqui. Acho que ela está morando na Bahia agora.

Poderia contar um pouco como foi o processo de você chegar aqui na ocupação?

Na real eu estava procurando um lugar assim, porque eu gosto muito de fazer... tipo ser ativista. Por isso naquela vez que ela me convidou para vir aqui eu não quis porque eu estava fazendo atividades sociais lá. E eu estava procurando um lugar assim, eu estava viajando pelo Sul e disse: “Vou para a ocupação e bora fazer o circo social! Fazer variedades, oficina e bora!”. Mas eu gosto sim, da vida coletiva. A arte de rua para mim não é só um jeito de ganhar dinheiro é também uma ideologia de vida, a democratização da arte. Eu acho muito importante para mim, é uma ferramenta de luta né?! Para trocar o mundo, tomara que algum dia a gente consiga trocar alguma coisa né?!

Você gostaria de compartilhar mais alguma coisa que você acha importante, no seu cotidiano, enquanto mulher, artista de rua ?

É... que a gente tem que se cuidar muito, mas tem se posicionar também né?!

Quando você fala de cuidado, o que vem na sua mente?

Por exemplo, às vezes quando um cara está te incomodando, que acontece sempre e tipo, não pode ficar de boca fechada né?! Mas também tem que ter cuidado para não se expor, expor seu próprio corpo, porque pode dar ruim também, então é isso, estar esperta o tempo todo, olhar quem está perto, é isso.

Você sente uma preocupação quando está trabalhando na rua, referente a esse sentimento de cuidado? Poderia falar um pouco mais sobre isso?

Às vezes sim, do nada chega um cara e começa a falar coisas estranhas e você está vendo que o cara não vai embora e às vezes o farol está...ou as lojas que tem perto já

fecharam e você está assim... fica: "Nossa! Para onde que vou agora?!" Mas também não posso ficar quietinha e nem mostrando medo para o cara porque aí ele vai se aproveitar mais. Ai eu fico como... coloco uma cara de mal, de brava né?! Mas tento fugir da situação.

Já teve alguma situação que você lembra e que gostaria de compartilhar?

Sim. Tipo, teve uma vez que chegou um cara no farol e ele começou a falar isso, besteira, muita besteira, e já era tarde, por isso que agora eu gosto de tramar de manhã né?! Era tarde e os locais estavam fechados e eu comecei: "Ô cara vai embora!". E fiquei puta, demonstrando isso, mas no meu interior estava com muito medo e aí eu tomei distância e fui embora, mas tive que esperar que cruzasse uma pessoa e fui atrás dessa pessoa.

Você poderia compartilhar se tem algum plano já em mente? Pretende permanecer no Brasil?

Na real eu pretendo entrar na escola de teatro esse ano, mas se não der certo eu vou ver o que acontece. Porque já estou a dois anos aqui, e para mim é muito tempo, mas se eu estou estudando, fazendo alguma outra coisa além de trabalhar eu acho que é massa ficar. Por agora estou tomando muita oficina, estou aproveitando São Paulo, tem muita coisa.

Como é para você ser Argentina e estar no Brasil fazendo arte de rua?

É bem tipo... tem dois pontos, tem uma parte que a galera escuta você falar com o sotaque e gosta muito, fica muito curiosa assim, muito, mas tem uma galera que odeia isso, então é bem extremo, tem parte que é bem legal... Mas geralmente o Brasileiro é legal, são curiosos, tem muita paciência. Tipo, quando eu cheguei aqui eu não sabia falar nada e a galera igual queria falar comigo e ficava me explicando assim, eu achei bem legal assim.

Você gostaria de compartilhar mais alguma coisa que acha importante?

Acho que não.

Muito obrigada por compartilhar suas experiências, vou desligar o gravador agora.

ANEXO III - ENTREVISTA COM MAGALI FERNANDEZ

Data: 03 de novembro de 2023

Iniciei a gravação. Primeiro gostaria de te agradecer pela disponibilidade em conversar comigo. Falar que você tem a possibilidade de não identificar o seu nome, de ser uma entrevista anônima, como já mencionei antes, essa é uma escolha sua. Caso queira que eu pare a gravação ou que não coloque alguma informação que disse no trabalho é só dizer também, tá ?

Para começar você poderia me contar sobre sua trajetória de vida até chegar nas artes de rua?

Bueno mira, mas o menos, cuando era chica, mi papa era o que me levava ao circo e ele que me motivou a entrar na arte mesmo assim... é, ele me regalo mi primeiro bambolê, cuando tinha um siete, ocho años e también me ensino las piernas de palo, así como qué, bueno, siempre colamos no circo e tal. Mas solo isso, yo fue creciendo. Yo bailava en un balé, fue mucho diferente, tipo fue otra disciplina que hacía né?! Ai com los años termine mis estudios, comencei una carrera, mas como que não achava que era lo mio assim, então ai, nesse tiempo, chego mi hijo, mi primero hijo... Fui a viver em Buenos Aires al año que tive [nome do filho] y trabajar un tiempo a lá, y siempre hablaba con una amiga que era de Ecuador que yo conocí pelo Facebook y ella já era viajera y viajaba con su hijo, então ella tenía essa experiência de viajar, fazendo arte y me parecia muy loco. Fue mi primera experiencia con una persona diferente a lo que estamos acostumbrados. Como que ella estaba muy cerca de mi ciudad nativa, pero yo estaba viviendo en Buenos Aires, era como cinco horas de mi ciudad, entonces como que ella me convidou a viajar e tal, yo no sabía tipo viajar, no sabia fazer arte, no sabía nada.

E como foi esse processo para você?

Yo trabajaba en un trabajo formal, vendiendo tenis, zapatos y esas cosas. Ai yo pedi mi renuncia, mi indemnizaron, peguei una grana por el tiempo que trabajei y yo fui encontrar con ella, com essa mana, ai la gente começou a viajar juntas, con nossos filhos. Aí a primeira vez foi tipo ella me incentivou a fazer manualidades, que foi primeiro las flores de goma erva, que yo dava de colaboración a gente, y artesanato, tipo de macramé mesmo. Ai yo comencei haciendo isso, investindo tiempo nisso. Bueno, ella me incentivou muito assim, viajamos por Uruguay porque mi ciudad es divisa com Uruguay então estava muito perto e ella estava haciendo esa viagem, yo no tenía un destino a verdad, entonces para mí estava bien ir ao Uruguay. Ahí empezamos a viajar por el Uruguay, yo conoci otras personas, que también hacían malabares. Bién, cuando chegamos a divisa com Brasil, en una frontera seca, tipo Rio Grande do Sul, me motivei nos malabares porque conocí una galera que estava acampando num camping y era galera de tipo artistas assim, artesanos y havia malabarista también, ai yo conocí mas o menos. Yo gosto mas do malabares, mas nesse tiempo eu fazia mas manualidades, yo fazia artesanato. Yo comencei a fazer farol no Brasil, a primeira vez, foi com banderas, o swing, haciendo corrientes de fuego. Ai siempre ia con alguna amiga, algum amigo, que me acompañava para ficar de olho con [nome do filho]. Ai yo conseguí fazer un diñero, ai eu viajei umas cidades mas, e voltei a Argentina, yo voltei pelo norte, que yo no havia saído muito do país, era mi primera vez

que yo sai. Ahi yo volvi a mi ciudad, ahi comecei a fazer farol na minha cidade, mas con otra experiéncia já de que venía com esa energia de quem já estava fazendo farol. Aí houve lugares donde no deixavam trabajar, a policía no deixava, ai mandava embora.

Isso na Argentina ?

Sí, y no Uruguai también aconteceu muito, pero vi [acontecer] con amigo porque no Uruguai no hacia malabares, mas yo estava ligada na situação, assim, na rua. E aí quando voltei yo fiquei un mês e [risadas] yo saí fuera de novo. Ai yo fui fazendo carona, quando yo quis sair do país yo fiz una carona, fui para Santa Catarina, fui viajando de estado em estado até chegar aqui, em São Paulo, e aqui eu conheci a Ocupa né?! Ai como que fiquei como mas de medio año, eu comprei unas claves aqui, comecei a jogar claves y bueno foi toda uma investigación también do malabares, porque yo conheci muitas personas que faziam diferentes artes y porque hay muchas diferentes disciplinas como que eu não me achava satisfeita com que yo fazia porque eu sentia que tinha potencial para fazer outras coisas também, então foi essa investigación, do malabares mesmo, dos diferentes brinquedos que hay então aqui yo comprei mis claves, mis primeiras claves, e ai eu com o tempo, quase um ano que eu fiquei, mas não morando na Ocupa, fiquei um tempo aca, depois fui alugar, e assim o [nome do filho] era pequeno e ainda não estudava. Ai eu de aqui fui ao Rio de Janeiro a morar a la, queria conhecer y fui, eu fiquei um ano lá, también fazendo farol. Minha experiéncia no Rio foi puxada, mas sempre há um jeito y bueno me motivei y me comprei uns bambolês e comecei a fazer dissociação. No farol tinha outra rotina de manhã poderia ser com clave e a tarde poderia ser com bambolê, era diferente digamos, y bueno, después eu voltei para aqui e fiquei um tempinho mais aqui na Ocupa y me fui a Brasília, em Brasília fiquei pouco tempo. Eu queria chegar em São Luís do Maranhão. Eu conheci o papá de mi bebê lá em Maranhão, aí quando eu fui, fui mesmo nessa, me encontrar com ele. E fiz São Paulo x Brasília e Brasília x Tocantins e Tocantins x Maranhão, tudo viajando, trabalhando na rua e tal. E aí fiquei um tempo lá, e eu quis ir para Recife e fui assim direto, fiquei um tempo em Recife, em Olinda, descí para Maceió, de Maceió eu me fiz em facão (risos) comecei a investigar outro brinquedo, e aí eu já estava jogando com o facão e nessa volta que eu vim aqui para São Paulo eu peguei o monociclo aí eu comecei a brincar com o mono, mas ainda não sabia brincar, fiz um treinamento, todo dia, e foi em Recife que eu consegui, de todo esse tempo, montar o monociclo, tipo já brincar com ele, já fazer malabares, foi todo um processo realmente, algo que não é muito visto, foi só aqui na Ocupa que eu via os meninos brincar com ele.

E quais foram as experiéncias mais marcantes para você na rua ?

Mais marcante assim, de coisas legal assim foi em Maceió. Me pasaron muchas cosas boas, a pesar que también me pasaron cosas ruin en viagem, mas me lembro que uma vez estava em Araguaína, que és Tocantins, y passou um cara na camioneta...

[PAUSA NA GRAVAÇÃO]

Voltei a gravar, você estava me contando sobre as experiéncias mais marcantes.

Tipo, experiéncia tem todo dia na verdad, mas que eu lembro mucho, que me aconteceu, inesperadamente, foi em Araguaína, que eu havia chegado e eu me hospedei em frente a rodoviária, conheci um cara argentino también que me falou que ele estava por aí.

Você estava sozinha?

Estava sola com meu filho, eu sempre viajei sola com o meu filho. De vez em quando que eu tenho algum companheiro, mas basicamente sempre fui com meu filho. E aí estava trabalhando, e um cara para o carro e me chama, e ele me falou o que eu estava precisando e eu falei que estava fazendo dinheiro só para o dia, para me sustentar, pagar aluguel e tal, e ele me deu trezentos reais esse dia e foi muito uma benção mesmo porque nunca tinha me acontecido, o cara realmente tinha essa vontade de ajudar e me deu umas roupas también, e era tudo da nike, era chique. E eu segui depois viajando. No Maranhão me passou outro que é um cara que ajuda as pessoas na rua, mulheres que trabalham vendendo água, balinha, lo que fosse, e aí, ele passou pelo farol, onde eu estava trabalhando, o [nome do filho] também estava comigo, ele sempre fica comigo, tipo, se ele não está na escola, ele está comigo, mas eu também trato de trabalhar quando ele está indo na escola, isso é o que eu fazia lá em Belém, porque se não não dá, para mim, eu crio solo porque o pai mora em Panamá, então isso dificulta e ainda ele não passa a pensão para o [nome do filho], aí é foda, mas sempre se dá um jeito. E esse cara esperou que eu terminasse de trabalhar, de fazer minha grana, ele chegou e me deu uma cesta básica, deu um brinquedo para o [nome do filho], e me deu como trezentos reais. Perguntei o nome, mas o cara nunca falou, falou que era anônimo, e que era uma benção, una bendición así, y foi como essas duas cosas mais que tipo que aconteceram, que eu achei legal mesmo. No me aconteceram muchas cosas así de estar trabajando e tal e começar a ganhar nota de cem reais. De certa maneira hay personas que valorizam a arte, hay personas que no tanto, então é isso. Agora de experiências negativas na rua, quando eu comecei a viajar, eu não sabia viajar, eu ficava de barraca em camping, ou tipo, no primeiro mês quando eu saí foi assim, eu não sabia como viajavam, então aí eu entendi como era o método, para ficar melhor, para ter qualidade de vida, hoje em dia é muito difícil eu ir em algum lugar e tirar barraca porque já estou com meu filho grande, já é diferente, mas quando é para ir con amigades e tal, um dia, curtir a praia não tem problema, mas já de ficar, de passar mais tempo assim não, mas porque o [nome do filho] já está grande, ele já tem sete anos. Ele saiu para viajar quando tinha um ano de vida, ele conheceu muitos países, ficou muito na estrada. Eu fiquei três anos aqui sem voltar para casa, meu coração estava apertado. Aí de Belém eu desci para a Argentina e fui ver meus pais, meus irmãos y salió todo bien, porque encontré con eles, después de muchos años, foi muito massa, aí fiquei como oito meses e sai para viajar de novo para Bolívia, Peru, Chile, de volta para Argentina e cheguei ao Brasil de novo em fevereiro deste año.

Você comentou que no Uruguai tinha muita repressão com artistas de rua, poderia falar um pouco mais sobre isso?

Era mais repressivo, eles veniam já como falando que não podia fazer arte ali. No Chile também me passou que ellos no acham artistas como algo valorizado então como que eles te chamam de mendigo, como que você está mendigando na rua y eles te tiran. Eu tive experiencia em Bolívia con un parcerero que compartilhava, a gente tava jogando facon, passes, eu e ele, con seis facon, aí chegou a migração e levaram ele, mas ele estava irregular no país, ele não havia entrado legal, e eu sim, então eles tiraram o facon dele, no devolveron, eles ficaron con sus brinquedos, que as veces é foda arrumar un brinquedo porque é caro, os brinquedos de malabares son caros, a galera as vezes acha que son economicos, sei lá.

E durante o período da pandemia, como foi para você?

Bueno, para mim foi difícil e también porque tipo eu no tenia una documentación brasileira aí eu não consegui nenhum benefício do estado aqui em Brasil, por ser de outro país, aí eu só consegui un auxílio na Argentina, mas yo no estava lá, então yo tenía que sair igual en la rua realmente, quando aconteceu a pandemia eu fiquei no Rio de Janeiro, eu estava morando lá, aí eu estava alugando na casa de um amigo e tal. Eu saía para trabalhar igual, com todas las precauciones, mas como que a galera estava meio fechada, não queria saber nada, mas igual ajudava, ajudava muito, la verdad o momento em que mais ganhei cesta básica e coisa foi no período da pandemia porque as pessoas achavam que a gente, não sei (risos) morreria.

Foi tipo una loucura porque a gente ficou muito enlouquecida, na semana eu ganhei mais de dez cesta básica, tipo, todo dia eu ganhava uma cesta básica na rua, de certa forma ajuda bastante.

E como foi para você com seu filho na pandemia?

Yo tenía mi amigo que también tomava conta as veces dele, siempre tratei de organizar me con [nome do filho] porque apesar de que ele é pequeno, às vezes ele não quer ir pro farol, tipo así como eu estou sozinha as vezes eu no tengo una pessoa que esteja cuidando dele. E ainda que eu às vezes, não sei quanto tempo e nem grana vou fazer, porque é dia a dia. Então é como que tampouco dá para tirar e falar eu te dou cinquenta reais, algo assim para alguém cuidar porque a verdad no estava ao meu alcance, então ele também é muito consciente de que eu tenho que trabalhar, sempre falo muito para ele, para ele me entender también, a pesar que tengo 26 años, sou bastante nova nesse sentido, mas sempre trato de conversar com ele e trato de ter a melhor comunicação para ele entender tudo, até agora que vai ter um irmão (risos).

E hoje, você conseguiu tirar os documentos aqui no Brasil?

Eu consegui tirar meus documentos de refúgio. Eu consegui um refúgio em Mato Grosso do Sul, quando eu vim essa última vez, vim de carona de Argentina, cheguei em dois dias em la frontera. Depois, cheguei na Ocupa e realmente está me ajudando muito, muito mesmo, em tema de aluguel principalmente porque eu cobro agora o auxílio, eu estou cobrando o auxílio de fevereiro para o [nome do filho], não acho que por mim, mas que por ele me dão cinquenta reais, que é por o filho que cumpre sete anos eles dão essa grana.

Você chegou a comentar sobre a passagem pelas fronteiras, poderia me falar um pouco mais sobre como fazia ?

Hay fronteras que no son conocidas, más que la gente también sabe y quase todo viajero passa por esses lugares (risos) que é, bueno, as veces cuando uno está con problemas de documentación, quando uno tipo passou do tiempo. Quando yo fui embora da Argentina la situación estaba más o menos, ahora está muy pior que quando yo morava lá, entonces para mí realmente foi como menos mal que yo sai fora, foi tipo isso. Apesar de que yo tengo mi familia lá, tenho tudo, eu nasci allá, mi cultura es de allá, às vezes eu sinto muita saudade también, de ficar lá, mas a vida as veces no es como lo quer y as veces, así mesmo, esse aprendizagem, esse crecimiento personal también, porque viajar me abrió muchas puertas, em diferentes lugares, com diferentes pessoas,

realmente tudo que eu vivi já, como tipo, sinto que se yo tengo que ir deste mundo yo vou ser feliz realmente, porque eu já consegui fazer o que queria e romper com esse estereótipo.

Voltando um pouco a falar sobre a rua, como é quando leva o seu filho junto, nota alguma diferença de quando está sozinha?

Às vezes me acontece que... eu não sei realmente o que pensa a galera quando eu chego com meu filho no farol, se pensarán: “Nossa, coitada!”. No sei, tá precisando vou ajudar ela, entendeu, mas tipo assim, eu faço mesmo porque para mi es meu trabalho yo aprendí, investi mi tiempo, y no solo isso, no es você cola em variete, você cola no teatro, é realmente que gosta da cultura, porque arte tem em toda parte. Só que os malabares para gente, que utiliza todo dia, acho diferenciado porque no es lo mismo pintar un cuadro e fazer malabares, já tem outro treinamento, eu acho que para tudo que você faz tiene que ter um treinamento, tiene que ter una constância, porque se não no consigue, por eso esse processo de realmente chegar onde você quer. No sabia fazer malabares, hoje em dia eu posso falar que os malabares cambiaron mi vida, foi a oportunidade que eu tive de: “Nossa! Vou viajar fazendo o que gosto.”. Conoci praia, conoci um monte de lugares que você, nossa, pensa como eu consegui chegar aqui. Eu sinto que eu como mãe e nesse sistema también como pai, porque de certa maneira o pai no cumpre o rol né?! Como que eu me senti mais empoderada ainda, é que eu tava sozinha contra o mundo, era isso, y não tuve ninguém da minha família que me deu un apoyo, que falava: “Nossa! Você tá passando mal o no.” Ai tipo eu estou aqui porque a economia em mi país no é boa, isso é o principal e para lo que eu faço na minha cidade no es muy cultural, no es muy bien visto lo que faço então é isso.

Muito obrigada por compartilhar sua história comigo. Tem mais alguma coisa que você acha que seria importante falar sobre sua experiências como mulher e artista de rua?

Eu gostaria sim de falar que eu às vezes me senti muito desvalorizada, saímos como la guerra todo dia sem saber o que vai acontecer, então artista é meio isso, você sai, mas no sabe se vai chover, o que vai acontecer, como vai ser e tal, mas vai con essa fé de que como: “Hoje me vai ser bien, hoje vai ser o dia!”, entende? Esse empoderamento que eu te falo mesmo de sacar força de onde não tem, e seguir adelante, y o meu processo también com tudo, ahora estoy gestando meu segundo filho e tal, no foi planejado, mas una cosa que já está acontecendo. E como mãe eu quero que todos podemos tener a livre expressão de uno fazer o que realmente quer. Porque hacer uns años por un desentendimiento mataram na rua a un cara que era artista de rua, aqui en Brasil. Ele se chamava Matias, y lo mataram a sangre frio, foi um hecho que marcó muito o artista callejero y aconteció porque o cara no gostaba dos malabares, o cara era filho de umas pessoas muito importantes, tipo acho que un deputado, alguma coisa dessa, entonces o caso no foi esclarecido, o caso ficou esquecido, e aí a galera marcou o dia do artista callejero em abril, e fue na rua, e foi por um desentendimiento de que ele no achava que os malabares era un trabajo digno e tal, y fue esse papo realmente, então essa luta que tenemos na rua, que às vezes uno passa e te dice: “Ah, vai embora, vai trabalhar e tal.”, sem saber que uno está ali trabalhando que están ahí invirtiendo su tiempo, eu no acho que es perdido o tiempo porque eu ganho muchas cosas. Há pessoas que dão dinero em troca, mas já vi, tipo regalanos un violón no farol, ellos te pueden pagar de una manera que você nem imagina.

Você gostaria de compartilhar mais alguma coisa que acha importante?

Não.

Então, agradeço mais uma vez por aceitar compartilhar suas experiências. Agora vou desligar o gravador.

ANEXO IV - MODELO DO TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE DEPOIMENTO E IMAGENS



UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE DEPOIMENTOS E IMAGENS

Eu _____, documento de identificação número (RG, RNE ou passaporte) _____, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos usados na pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de meu depoimento e/ou imagem, **autorizo**, através do presente termo, o pesquisador _____ do projeto de pesquisa intitulado “ _____ ” a colher meu depoimento e ou realizar as fotos que se façam necessárias sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Não obstante, libero a utilização do depoimento e ou destas fotos para fins científicos e de estudos (dissertações, teses, livros, artigos e *slides*), em favor do pesquisador, acima especificado, obedecendo ao que está previsto na legislação vigente.

_____, __ de _____ de _____.

Assinatura da Pesquisadora responsável pelo projeto

Assinatura do Sujeito da Pesquisa