

O CIRCO NA CIDADE: IDENTIDADES E TERRITORIALIDADES DA ARTE DE RUA PERFORMÁTICA NA CIDADE DE CURITIBA

Poliana Back da Silveira¹

Resumo: Performances artísticas compõem a paisagem de Curitiba constantemente, pois é possível avistar em inúmeras esquinas malabaristas, intérpretes, equilibristas, pirotécnicos, estátuas vivas, entre tantos outros. A partir dessa relação mútua entre o espaço urbano e o artista de rua, na qual um transforma e é transformado pelo outro simultaneamente, afloram processos de territorialização que produzem diferentes territórios, que por sua vez, irão compor a paisagem urbana. O presente trabalho se propõe a analisar esses territórios de arte de rua performática na cidade de Curitiba, com o objetivo de compreender as múltiplas identidades atuantes bem como as territorialidades consequentes deles. Buscou-se compreender os conflitos inerentes à produção artística realizada no espaço público por diferentes indivíduos, que se identificam de maneiras díspares, abordando inevitavelmente conceitos como identificação, diferença e símbolos. O estudo foi baseado em relatos obtidos a partir da realização de entrevistas semi-abertas com artistas performáticos de rua, abordados ao longo de saídas diárias para campo no decorrer de uma semana nas dependências da região central de Curitiba. Os campos foram realizados com o objetivo de analisar durante um curto período de tempo os desdobramentos espaciais da arte performática de rua curitibana. Entendendo as distintas individualidades e personalidades que compõem este cenário, pontua-se que foram observados diversos conflitos entre os artistas. A percepção dessa realidade levou à conclusão de que existem múltiplas territorialidades entre os performers urbanos, e que esses fenômenos territoriais estão intrinsecamente relacionados às diferentes identidades relatadas pelos artistas.

Palavras-chave: Identidades, Territorialidades, Arte de Rua, Curitiba.

INTRODUÇÃO

É intrínseco ao ser humano a necessidade de se expressar e se comunicar através de diferentes linguagens. Muitas vezes dessa expressão surgem criações únicas e singulares, ordinariamente classificadas como arte. Não é o objetivo da presente pesquisa destrinchar a pergunta que perturba a humanidade há tempos, entretanto, sabe-se que a institucionalização da arte é muitas vezes o único ou principal fator utilizado na determinação ou catalogação de um objeto entre o artístico e o comum. Se o objeto em foco está armazenado entre os muros de um museu ou galeria, incontestavelmente é arte. Agora, o que determina os limites do artístico quando estes se misturam ao urbano? Nas ruas, nos becos, nos muros ou nas

¹ Graduanda em Bacharelado e Licenciatura em Geografia pela Universidade Federal do Paraná - UFPR; polianaback@gmail.com.

esquinas, onde não cabem grandes instituições, apenas o senso comum e a sensibilidade dos que passam por ali: quem ousaria definir o que é arte nos limites da cidade?

De acordo com o projeto Artistas na Rua²,

[...] é possível todos os dias se deparar com inúmeras formas de arte pelas ruas da cidade sem precisar gastar dinheiro nem se locomover do local de trabalho ou que se costuma passar: são grafites, stencils, apresentações com o circo, teatro de rua, malabaristas em faróis, artesanato, músicos de diversos ritmos, concertos de rua, estátuas vivas, performances e manifestações folclóricas. Esses artistas, denominados artistas de rua, têm em comum o desejo e objetivo de levar arte às pessoas que estão em seu cotidiano, apressadas, com seus projetos e trabalhos. Parar na rua para assistir uma performance artística faz com que o dia fique mais bonito e a pessoa mais serena. [...] A cidade, que como qualquer grande metrópole, possui tantos problemas como o trânsito caótico, enchentes, poluição do ar e sonora, quando recebe uma manifestação em um espaço público, perde um pouco sua cor cinza e abstrata, e ganha tons vívidos e coloridos que faz quem passa por ela, se emocionar. (ARTISTAS NA RUA, S/D)

Essas manifestações artísticas desenvolvidas em espaços públicos, chamadas de Arte Urbana ou *Street Art*, são fatores importantes na construção das paisagens das cidades do século XXI. Existem inúmeras maneiras de se expressar artisticamente: música, teatro, circo, pintura, grafitti, picho, esculturas, entre tantas outras. No meio desse emaranhado de opções, surge a performance em meados dos anos 70, trazendo uma ideia até então incomum ao cenário artístico. De acordo com Monteiro (2011), a performance aponta uma aproximação das artes plásticas com o corpo, que passa a ser um instrumento trabalhado, material artístico. A experimentação no campo das artes plásticas acaba por transformar o teatro e a dança, trazendo a contemporaneidade e manifestando a pluralidade que um corpo pode significar. É um conceito dinâmico e ilimitado, em constante processo de construção e diálogo.

A arte da performance rompe com as estruturas singularizadas de cada prática artística (pintura, escultura, teatro, dança), gerando uma interpenetração múltipla e sem um interrelacionamento antecipadamente descrito entre elas. Do surgimento deste novo artifício, bem como do aumento crescente da sua execução, irrompe, na base teórica desta prática, uma inquietação estética reflexo de um esgotamento quer ao nível artístico e cultural quer ao nível paradigmático da lógica racional. (MONTEIRO, 2011)

A partir dessa compreensão de performance e da sua importância na história da arte - principalmente ao longo das últimas décadas -, o presente trabalho se propôs a estudar essa

² Site da internet criado com o intuito de mapear simultaneamente a ação dos artistas de rua na cidade de São Paulo

linguagem expressiva por ter sido desenvolvido na segunda fase de um projeto de iniciação científica, intitulado "A espacialidade de arte de rua na cidade de Curitiba", no qual primeiramente foram estudados os músicos de rua (2016), um segundo momento (2017) foi dedicado aos artistas performáticos e a terceira e última parte (2018) - que está ainda em desenvolvimento - abrange a temática sobre as artes visuais nas ruas - grafitti, picho, lamb-lamb, etc.

A relação entre o artista de rua e a cidade gera transformações mútuas que ocorrem de forma simultânea: ao mesmo tempo que diferentes espaços urbanos ampliam e enriquecem a percepção do artista, este ressignifica o espaço público a partir de suas performances. De acordo com Lima (2009), a cidade não é um organismo separado da sociedade que a produz, mas também o resultado dos diferentes agentes e projetos em curso. Logo, cada cidadão tem seu papel na produção constante da cidade e da sua paisagem, que por sua vez emerge sensações únicas e é uma formação complexa e diferenciada (ANDREOTTI, 2013). Entendendo os diversos elementos vinculados ao processo de construção da cidade e da sua paisagem, o artista performático exerce um papel diferenciado em todo esse contexto, atuando como agente sensibilizador do espaço.

No decorrer de tantos fluxos e transformações no cotidiano das grandes cidades, o conteúdo material e simbólico estão em permanente confronto (LIMA, 2009). O meio artístico é muitas vezes estereotipado como "pacífico", adeptos do movimento *hippie*³, como se nunca entrassem em conflito entre si e tudo fosse feito por amor à arte. Entretanto essa concepção que muitas vezes diz respeito à um senso comum é um tanto quanto romântica e discrepante da realidade. Os artistas de rua representam um grupo social vasto e heterogêneo, diverso em estilos e representações e formado por diferentes identidades, que ao inferir diretamente na dinâmica urbana inevitavelmente desencadeia processos de territorialização. Este fenômeno cria diferentes territórios a partir das relações sociais conflituosas vivenciadas diariamente nos sinaleiros dos centros urbanos, que são interligados e que compõe a paisagem da cidade. A presente pesquisa tem como objetivo analisar, em meio a esses, os conflitos no cenário da arte de rua performática na cidade de Curitiba, buscando compreender as múltiplas territorialidades consequentes deles.

³ Movimento que surgiu entre a década de 60 e 70 nos Estados Unidos que pregava o respeito ao próximo e à natureza, criticando a devastação do meio ambiente, o racismo e a pobreza, apontando a tolerância como solução para um mundo pacífico e amoroso.

MATERIAIS E MÉTODOS

A frequência dos artistas de rua nos lugares da cidade é inevitavelmente complexa de ser analisada, posto que ao mesmo tempo em que avistamos constantemente artistas performáticos durante nossos trajetos todos os dias, é sabido que muitos deles não permanecem nos mesmos locais, vivem viajando e migrando entre cidades e regiões, sem destino fixo. Porém, é importante ressaltar que o tempo que passam em cada cidade é suficiente para que captem suas vibrações, e assim formulem suas próprias impressões e seu próprio conceito sobre a paisagem local. Andreotti (2013) aponta a importância da pluralidade de ocasiões de análise para a compreensão de uma paisagem, entretanto acredita-se que a afirmação se estende para outros campos de análise geográficos, tais como lugar, território, região, etc., pois o contato múltiplo com o contexto estudado se torna imprescindível para entender suas dinâmicas e transformações ao longo de um determinado período de tempo.

[...] para compreender e descrever uma paisagem – que é substancialmente uma linguagem – são necessárias pluralidades de ocasiões, são essenciais familiaridade e frequência dos lugares. (ANDREOTTI, 2013).

Ainda, de acordo com Boni e Quaresma (2005), existem diversos tipos de entrevistas que podem ser realizadas em pesquisas de cunho científico social, dentre elas a entrevista projetiva, entrevistas com grupos focais, história de vida, entrevista estruturada, aberta e semi-estruturada. A partir da análise das vantagens e desvantagens de cada opção, se entendeu que a alternativa que apresentava as características mais interessantes para se extrair informações do objeto de estudo da presente pesquisa - artistas performáticos de rua - é a entrevista semi-estruturada, por conciliar uma certa fluidez e informalidade, fazendo com que o entrevistado se sinta à vontade, enquanto que ao mesmo tempo inclui perguntas pré-organizadas que dão um direcionamento maior ao tema ao longo do processo.

As entrevistas semi-estruturadas combinam perguntas abertas e fechadas, onde o informante tem a possibilidade de discorrer sobre o tema proposto. O pesquisador deve seguir um conjunto de questões previamente definidas, mas ele o faz em um contexto muito semelhante ao de uma conversa informal. O entrevistador deve ficar atento para dirigir, no momento que achar oportuno, a discussão para o assunto que o interessa fazendo perguntas adicionais para elucidar questões que não ficaram claras ou ajudar a recompor o contexto da entrevista, caso o informante tenha “fugido” ao tema ou tenha dificuldades com ele. (BONI; QUARESMA, 2005)

A partir desse entendimento, para fins de compreensão das dinâmicas nos territórios de arte de rua performática, foram realizadas entrevistas semi-estruturadas com 12 artistas abordados ao longo de sete saídas para campo nas dependências dos bairros Centro, Batel e Água Verde. A partir dos dois primeiros campos, que foram de reconhecimento, se notou a efemeridade dos territórios de arte de rua performática na cidade, no sentido de que boa parte dos artistas são viajantes e não ficam mais que algumas semanas numa mesma localidade. A partir dessa conclusão, os campos seguintes foram realizados diariamente durante uma mesma semana, com o objetivo de analisar durante um curto período de tempo os desdobramentos espaciais da arte performática de rua curitibana. As questões previamente definidas giraram em torno da relação entre um artista e outro, buscando compreender a existência - ou não - de conflitos que produzissem possíveis territorialidades entre eles.

REVISÃO DA LITERATURA

No presente trabalho o território foi compreendido a partir das explicações de Haesbaert (2004), em seu sentido relacional, não sendo ele "simplesmente uma 'coisa' que se possui ou uma forma que se constrói, mas sobretudo uma relação social mediada e moldada na/pela materialidade do espaço". Ainda, o autor compreende o território a partir de uma perspectiva mais integradora do espaço geográfico: busca-se entendê-lo além da visão estreita que dissocia a dominação política da apropriação simbólica. Sobre essa integração, o autor enfatiza o "aspecto temporal, dinâmico e em rede que o território também assume", destacando a multiescalaridade do território, além do seu sentido tradicional. Essa experiência integrada se dá na forma de territórios-rede, descontínuos, móveis, na qual múltiplos territórios se relacionam de maneira concreta e simbólica. Durante as entrevistas foi possível notar claramente essas territorialidades "alternativas", que diferem das definições clássicas de luta por território e expansão de fronteiras, até porque não existem fronteiras fixas para um artista performático que se apresenta nos sinaleiros de grandes cidades, o que existe é a alternância, fluidez, dinamicidade dos territórios: eles estão sempre se movimentando de sinaleiro em sinaleiro, em busca de maior contribuição, ou, para alguns, até de uma "energia melhor". Portanto, o conceito de Rogério Haesbaert (2004) se encaixa perfeitamente com o que foi visualizado em campo, sendo os territórios da arte de rua performática multiescalares, móveis, etc., e conectados em rede, no sentido de que existe uma compreensão prévia de quais sinaleiros são bons ou ruins. Inclusive, essa determinação é comum à todos eles, pois é

realizada a partir de uma prática básica para todo artista de sinaleiro: a contagem do tempo do sinal (sendo interessantes os sinais de pelo menos 45 segundos), a análise da topografia da região (alguns sinaleiros, como por exemplo a esquina entre a Rua Barão de Antonina com a Av. Cândido de Abreu, ao lado do Shopping Mueller, estão em declives, logo, quando os carros estão parados por conta do sinal fechado, ficam dispostos como se fosse um "anfiteatro", podendo visualizar mesmo de longe a apresentação artística realizada na faixa de pedestres), a presença de uma lanchonete, bar ou café próximo, onde eles possam se alimentar ao longo do dia e repousar, entre outros pontos (que, por estarem ligados à conflitos identitários, serão abordados mais para frente).

O território, segundo Souza (2003), é fundamentalmente um espaço definido e delimitado por e a partir de relações de poder, ao mesmo tempo que é no fundo "antes relações sociais projetadas no espaço que espaços concretos". Entretanto, como já abordado por Haesbaert (2004), essa projeção das relações de poder no espaço, que inevitavelmente aflorará conflitos, não produz necessariamente uma territorialidade material ou concreta, podendo ser, e sendo de fato, quando se fala especificamente das territorialidades entre artistas performáticos de rua, simbólica. A partir das entrevistas realizadas foi possível perceber como os conflitos são simbólicos entre os artistas, tendo como fonte muitas vezes a ideologia que move a existência e o desempenhar da atividade artística na rua para cada um, além da vestimenta, hábitos, entre outros fatores - todos simbólicos -, não havendo enfrentamento direto nem hostilidade explícita, existindo entretanto esse conflito sutil e muitas vezes mascarado, que mesmo não sendo nítido, não deixa de influenciar e produzir territorialidades. Souza (2003) ainda reforça a multiescalaridade dos territórios, apontando como eles são construídos e desconstruídos dentro de escalas temporais das mais diferentes. Essa multiescalaridade foi observada entre os artistas de rua performáticos, pois alguns estão fixos na cidade de Curitiba há anos, possuindo residência, enquanto outros estão de passagem, ficando apenas alguns dias, no máximo semanas.

[...] os territórios podem, [...] formar-se e dissolver-se, constituir-se e dissipar-se de modo relativamente rápido (ao invés de ser de uma escala temporal de séculos ou décadas, podem ser simplesmente anos ou mesmo meses, semanas ou dias) [...] (SOUZA, 2003).

Sobre o processo de territorialização, Haesbaert (2004) a define como "as relações de domínio e apropriação do espaço, ou seja, nossas mediações espaciais do poder em sentido amplo, que se estende do mais concreto ao mais simbólico". Ainda, o autor diferencia essa

multiplicidade de territorializações a partir de quatro categorias: territorializações mais fechadas, que não admitem pluralidade de poderes e identidades; as tradicionais, ainda pautadas numa lógica de exclusividade; as mais flexíveis, que admitem uma sobreposição ou multifuncionalidade de territórios; e as efetivamente múltiplas, resultantes da sobreposição particular de controles. A partir dessa classificação, compreende-se que os artistas de rua performáticos se encontram na terceira opção, apresentando territorializações flexíveis e dinâmicas "como é o caso dos territórios diversos e sucessivos nas áreas centrais das grandes cidades, organizadas em torno de uso temporário" (HAESBAERT, 2004).

Em meio à esses múltiplos territórios de arte de rua performática, foi possível notar a importância da identidade e a presença de uma auto identificação entre os artistas, que se relacionava com seus símbolos: desde a maneira que se vestiam, que enxergavam o desempenho de sua atividade, que se relacionavam, até com a sua transitoriedade - mas isso será abordado futuramente. Por ora, é importante ressaltar que o presente trabalho entende a construção da identidade como um processo social e simbólico, entendendo que ambos são, apesar de serem processos diferenciados, igualmente necessários na manutenção das identidades (WOODWARD, 1997). Pontua-se também que a identidade é, ao mesmo tempo, relacional e simbólica. É marcada pela diferença, entretanto, existe uma unidade: ao mesmo tempo em que nota-se grandes diferenças, pode-se traçar também grandes similaridades. Ainda, a diferença é estabelecida por uma marcação simbólica relativamente a outras identidades, existindo uma associação entre a identidade da pessoa e seus acessórios, pois as simbologias são o meio pelo qual damos sentido às práticas e as relações sociais. Logo, as identidades adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas (WOODWARD, 1997).

É importante especificar que adota-se aqui uma perspectiva não essencialista sobre a identidade, que focaliza as diferenças assim como as características comuns e partilhadas, prestando atenção às formas pelas quais a definição de "artista de rua" mudou ao longo dos séculos, de acordo com as explicações de Woodward (1997):

Ao afirmar a primazia de uma identidade [...] parece necessário não apenas colocá-la em oposição a uma outra identidade que é, então, desvalorizada, mas também reivindicar alguma identidade [...] "verdadeira" autêntica, que teria permanecido ao longo do tempo. Mas é isso o que ocorre? A identidade é fixa? Podemos encontrar uma "verdadeira" identidade? Seja invocando algo que seria inerente à pessoa, seja buscando sua "autêntica" fonte na história, a afirmação da identidade envolve necessariamente o apelo a alguma qualidade essencial? Existem alternativas, quando se trata de identidade e diferença, à oposição binária [...]? (WOODWARD, 1997).

Partindo dessas indagações, Woodward (1997) nos causa uma reflexão inevitável: As identidades são mutantes? A própria autora responde a questão, afirmando que nas últimas décadas estão ocorrendo mudanças que acabaram por produzir uma "crise de identidade", pois estas antes eram fixas e passaram a se tornar fluidas, cambiantes, alternativas. Portanto, se torna importante pontuar como as identidades não são unificadas, e que podem haver discrepâncias. Segundo a autora, é possível levantar questões sobre o poder da representação e sobre como e por que alguns significados são preferidos relativamente a outros:

[...] todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído. A cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre as várias identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade. (WOODWARD, 1997).

Ainda de acordo com Woodward (1997), em meio à esse processo de identificação surgem sistemas classificatórios que mostram como as relações sociais são organizadas e divididas, geralmente em ao menos dois grupos de oposição - "nós e eles". É interessante como a afirmação da autora dialoga perfeitamente com a explanação de Souza (2003), que afirma que o território, sendo esse emaranhado de relações sociais - interpretado por Haesbaert (2004) como territórios-rede -, define essas delimitações na comunidade, essa diferenciação entre "nós" e os "outros":

[...] uma flexibilização da visão do que seja o território. Aqui, o território será um campo de forças, uma teia ou rede de relações sociais que, a par de sua complexidade interna, define, ao mesmo tempo, um limite, uma alteridade: a diferença entre "nós" (o grupo, os membros da coletividade ou "comunidade") e os "outros" (os de fora, os estranhos). (SOUZA, 2003).

Esse diálogo entre os três autores auxilia na compreensão da dinâmica observada em campo: durante as entrevistas, cerca de 50% da amostra alegou se sentir incomodado com a presença dos "viajantes" - que no caso, seria o grupo social "outros", ou "eles", os de fora, excluídos -. Isso porque esses artistas passageiros são majoritariamente estrangeiros vindos de diferentes países da América do Sul, que estão viajando em busca de conhecer novos lugares. A arte performática, para esses, é apenas uma maneira de viabilizar a viagem. Não possuem um compromisso ideológico com a expressão artística, mas sim um desejo de obter novas experiências e uma repulsa pela estabilidade, considerando a ideia de possuir um endereço fixo monótona demais. Para tanto, esse grupo desenvolveu a habilidade necessária para jogar malabares no sinaleiro e assim conseguir o sustento necessário. Um dos entrevistados desse

grupo alegou inclusive que anteriormente realizava como principal atividade de subsistência a confecção de artesanato (pulseiras, colares, brincos, etc.), entretanto, eventualmente percebeu que as performances no sinal eram mais lucrativas, e a partir de então, adaptou sua atividade. Logo, evidencia-se como a relação entre o desempenhar da arte é diferenciado entre estes e os que se auto intitulam "verdadeiros artistas"⁴, que coincidentemente possuem endereço fixo em Curitiba e são nomes conhecidos no cenário da arte de rua da cidade pois estão sempre "por aí". Foi nítido perceber como esses artistas enxergam a expressão artística como o motor que impulsiona suas vidas: todos os entrevistados que se identificavam dessa forma⁵ relataram não saber fazer outra coisa da vida. Além disso, esclareceram ter um comprometimento com o local de trabalho e com o desempenho da função: de acordo com eles, utilizavam uma vestimenta de maior qualidade para mostrar ao público que eram profissionais, ensaiavam números diferenciados para ter um leque de apresentações variado, não utilizavam drogas nos intervalos do sinaleiro pois isso "mancha" a visão do público sobre eles, e um destaque especial: alegaram serem os transportadores da arte circense à cidade. Foi citado ainda um conflito entre eles, "artistas circenses urbanos", e os artistas que trabalham em um circo clássico - estes se julgariam melhores do que eles, entretanto, para destrinchar essa questão seria necessário um estudo de caso mais aprofundado, pois foge do tema proposto. De qualquer forma, esse grupo social "verdadeiro" destrinchou ainda inúmeras questões que evidenciaram o conflito, como por exemplo, a existência de "esquinas queimadas"⁶, nas quais o pessoal "em busca da grana" vai trabalhar apenas de chinelo de dedo e roupas simples. Segundo eles, essa aparência "desleixada" - que não deixa de ser simbólica e ter relação com a identidade, como foi abordado anteriormente a partir de Woodward (1997) - faz com que o público não os enxergue como artistas e trabalhadores sérios, mas como pedintes. Por conta disso, eles relataram que evitam ir nessas esquinas para que não sejam confundidos nessa

⁴ Relaciona-se essa fala de parte dos entrevistados com a reflexão de Woodward (1997), apontada em citação direta anteriormente: Podemos encontrar uma "verdadeira" identidade? O que legitimaria isso?

⁵ É importante deixar claro que esse sistema classificatório - "viajantes" e "verdadeiros artistas" - foi verbalizado pelos próprios entrevistados, não fez parte das perguntas pré-definidas das entrevistas semi-estruturadas. As únicas perguntas que foram feitas questionavam como se davam os conflitos entre eles, e a partir de então, eles próprios (que se identificam como "verdadeiros") citavam a existência dessa diferenciação. Os que se identificaram como viajantes nem chegaram a citar essa classificação, apenas relataram a presença de alguns artistas que se julgavam melhor por terem mais prática, entretanto, alegaram não se importar com eles, até porque estão sempre de passagem pelas cidades e nunca mantém muito contato, logo, o conflito não era constante. Tal contexto confirma a afirmação anterior, de que o conflito entre esses dois grupos é sutil e mascarado, entretanto, suficiente para a produção de territorialidades.

⁶ Foi dado como exemplo a esquina das ruas Itatiaia com a Av. Presidente Kennedy, próximo ao Shopping Total, excedendo a região delimitada para a análise no presente trabalho.

classificação. Acredita-se que as explicações apresentadas, retiradas inteiramente das entrevistas realizadas, deixam claro a presença de uma intensa territorialidade no cenário da arte de rua performática curitibana. Ainda que simbólico, os conflitos evidenciados são projetados espacialmente transformando e caracterizando diferentes regiões da cidade.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Primeiramente, pontua-se como resultado o paralelo concluído entre a auto identificação de cada indivíduo com a sua transitoriedade, isto é, o tempo em que permanece na mesma cidade. Chegou-se à conclusão de que os que se auto identificam como "verdadeiros" artistas geralmente possuem endereço fixo na cidade de Curitiba, enquanto que os que se auto intitulam viajantes - que transitam frequentemente -, não relataram compromisso com a arte em si, mas com um meio de financiar seu deslocamento constante e novas experiências. Além disso, pontua-se a relação de superioridade claramente evidenciada de um grupo em relação ao outro. Entretanto, em meio à toda essa concepção, é importante ressaltar que todos os entrevistados que se encaixavam nesse grupo que se julgava superior relataram reflexões sobre como o ego é um ponto problemático no meio artístico. Assumiram terem sido muito egocêntricos no passado, e justificaram esclarecendo que atualmente entendem que um artista que joga com sete clavas⁷ não é melhor que um iniciante que joga apenas com três, ou com bolinhas. Portanto, notou-se o início de um processo de conscientização que, quem sabe, no futuro pode vir a enfraquecer ou até desmanchar o conflito analisado. Caso essa hipótese se efetive futuramente, seria o que Haesbaert (2004) chama de desterritorialização, que é na verdade nada menos do que o outro lado da territorialização, sendo parte desse mesmo processo:

[...] além de reconhecer o princípio elementar de que o espaço é a "condição de possibilidades dos fenômenos", devemos enfatizar também a "condição múltipla" desses fenômenos, pois, como afirma Massey (1994, 1999), o espaço é também "a esfera de possibilidade da existência da multiplicidade" (1999:28). Multiplicidade que inclui, sem dúvida, o movimento indissociável de criação e destruição, de ordem e desordem que envolve os processos aqui denominados de territorialização e desterritorialização. Deste ponto de vista, [...] desterritorialização como processo distinto, dissociado da territorialização, não existe. [...] a desterritorialização é simplesmente a outra face, sempre ambivalente, da construção de territórios (HAESBAERT, 2004, pp.365).

⁷ Instrumento semelhante à pinos de boliche utilizado para realizar o malabares, típico da arte circense.

Foi comprovado que existem múltiplas territorialidades tecidas a partir das teias de relações sociais conflituosas entre artistas de rua performáticos, que se identificam de maneiras díspares. Ainda, ficou claro como os símbolos estão intrinsecamente relacionados à essas identidades, pois sistemas simbólicos fornecem novas formas de se dar sentido à experiência das divisões sociais, e aos meios pelos quais alguns grupos são excluídos e estigmatizados (WOODWARD, 1997). A partir de todas essas explicações, comprova-se a perspectiva de Haesbaert (2004) sobre o território, compreendendo-o como esse fenômeno múltiplo, dinâmico e relacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A representação inclui práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionam-nos como sujeitos. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo que podemos nos tornar. A representação social, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas à questões existenciais (WOODWARD, 1997).

A partir de todas as explicações realizadas, reafirma-se a importância do artista performático de rua como agente transformador da paisagem urbana. Ainda, destaca-se a singularidade da performance como linguagem artística, pois essa fase diferenciada da pesquisa trouxe esclarecimentos e descobertas que não eram esperados, como por exemplo a presença de tantos conflitos entre os artistas.

Sugere-se como temas para futuros estudos a compreensão do confronto entre os artistas circenses "clássicos" e dos de rua, como apontado anteriormente ao longo do trabalho; a análise do papel da mulher no desempenho da função de artista de rua performática, compreendendo que a mulher entende e percebe o espaço de maneira diferente do homem; ainda na linha de estudos de gênero, a presença de mulheres transsexuais neste mesmo cenário, pois uma das entrevistadas se encaixava nessa situação e relatou diversos conflitos com por exemplo as travestis, que trabalham próximo à ela; e por fim, um mapeamento concreto relacionando os diferentes grupos identitários aqui abordados com sua disposição no espaço.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREOTTI, Giuliana. **Paisagens Culturais**. Curitiba: Editora Ufpr, 2013.

BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. **Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais**. Em Tese: Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC. Vol. 2, n.1 (3), janeiro-julho/2005, pp. 68-80.

HAESBAERT, Rogério. **O Mito da Desterritorialização: Do "Fim dos Territórios" à Multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2004.

LIMA, Rosirene Martins. **CATADORES E CARRINHEIROS: estratégias de sobrevivência em face das Políticas de Planejamento Urbano**. São Luís: Uema, 2009.

MONTEIRO, Rita Xavier. *Tomar Corpo: para pensar a performance na cena artística contemporânea*. 2011. Tese (Mestrado em Estudos Artísticos) - Universidade do Porto, Porto, 2011.

SOUZA, Marcelo José Lopes de. O Território: Sobre Espaço e Poder, Autonomia e Desenvolvimento. In: **Geografia: Conceitos e Temas**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2003, pp. 77-116.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, Editora Vozes, 2012, pp. 7-72.

6.1 PÁGINAS DA INTERNET CONSULTADAS

ARTISTAS NA RUA. **Importância da Arte para a Cidade**. Disponível em:<<http://www.artistasnarua.com.br/textos/importancia-da-arte-para-a-cidade>> Acessado em 09.03.2017.

BLOG VIVENDO A VIDA BEM FELIZ. A Filosofia Hippie. Disponível em:

<<http://vivendoavidabemfeliz.blogspot.com.br/2011/08/conhece-filosofia-hippie.html>>

Acessado em 22/06/2017.