UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Faculdade de Ciências, Tecnologia e Educação - Campus de Ourinhos

DIEGO PROENÇA DE ALMEIDA

ARTE DE (R)EXISTÊNCIA: O TEATRO DE RUA NO ESPAÇO PÚBLICO URBANO EM OURINHOS/SP

Ourinhos/SP
2025

DIEGO PROENÇA DE ALMEIDA

ARTE DE (R)EXISTÊNCIA: O TEATRO DE RUA NO ESPAÇO PÚBLICO URBANO EM OURINHOS/SP

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências, Tecnologia e Educação, Ourinhos, para obtenção do título de Bacharel em Geografia.

Orientadora: Profa. Dra. Luciene Cristina Risso

Ourinhos/SP

2025

A447a

Almeida, Diego Proença de
Arte de (r)existência: o teatro de rua no espaço público urbano em Ourinhos/SP / Diego Proença de Almeida. -- Ourinhos, 2025
127 p. : il., tabs., fotos, mapas

Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado e licenciatura - Geografia) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências, Tecnologia e Educação, Ourinhos
Orientadora: Luciene Cristina RISSO

1. Teatro de rua. 2. Espaços públicos. 3. Cultura popular. 4. Periferias urbanas. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Dados fornecidos pelo autor(a).

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Esta pesquisa contribui significativamente para o campo científico da Geografia e do Teatro ao articular os seus saberes para propor um olhar sobre o espaço público urbano da cidade de Ourinhos/SP como espaço de criação, diálogo e transformação, além de valorizar os processos educativos e as experiências comunitárias que emergem da arte periférica como prática de resistência e formação crítica. Ao compreender como o fazer artístico contribui para gerar transformações subjetivas e coletivas no território urbano, o estudo traz novas leituras críticas do atual cenário político-cultural da cidade, visibilizando práticas artístico-culturais das periferias urbanas e promovendo o fortalecimento da cidadania, da diversidade e da educação. Sua relevância ultrapassa os âmbitos local e regional ao propor ainda uma reflexão aplicável a diferentes contextos nacionais e internacionais sobre a sociedade e o papel do espaço público como local de expressão e resistência, fomentando políticas culturais mais inclusivas e equitativas, voltadas à democratização do acesso à arte e ao conhecimento.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This research significantly contribute to the scientific fields of Geography and Theatre by articulating their knowledge to propose a perspective on the urban public space of Ourinhos/SP as a space for creations, dialogue, and transformation, as well as valuing the educational processes and community experiences that emerge from the suburban art as a practice of resistance and critical formation. By understanding how artistic creation contributes to generating subjective and collective transformations in the urban territory, the study offers new critical readings of the current political-cultural landscape of the city, making visible the artistic and cultural practices of the urban suburbs and promoting the strengthening of citizenship, diversity, and education. Its relevance transcends local and regional levels by also proposing a reflection applicable to different national and international contexts on society and the role of public spaces as a spot of expression and resistance, fostering more inclusive and equitable cultural policies aimed at democratizing access to art and knowledge.

DIEGO PROENÇA DE ALMEIDA

ARTE DE (R)EXISTÊNCIA: O TEATRO DE RUA NO ESPAÇO PÚBLICO URBANO EM OURINHOS/SP

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências, Tecnologia e Educação, Ourinhos, para obtenção do título de Bacharel em Geografia.

Área de Concentração: Geografia

Data da defesa: __12__/__11__/__2025__

Banca Examinadora:

gov.br Documento assinado digitalmente
LUCIENE CRISTINA RISSO
Data: 04/12/2025 09:39:28-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

_____

Profa. Dra. Luciene Cristina Risso
UNESP - Faculdade de Ciências, Tecnologia e Educação - Campus de Ourinhos

gov.br Documento assinado digitalmente
MARCIO JOSE CATELAN
Data: 04/12/2025 10:03:07-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

_____

Prof. Dr. Márcio José Catelan
UNESP - Faculdade de Ciências, Tecnologia e Educação - Campus de Ourinhos

gov.br Documento assinado digitalmente
YUME KIKUDA SILVEIRA
Data: 02/12/2025 18:59:16-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

_____

Profa. Ma. Yume Kikuda Silveira
UNESP - Instituto de Geociências e Ciências Exatas - Campus de Rio Claro

Dedico este trabalho à todos os movimentos artísticos de rua que englobam este estudo.

AGRADECIMENTOS

À todas as pessoas entrevistadas, que se dispuseram e cederam seu precioso tempo para a viabilização desta pesquisa. Esse estudo não é *meu*, é *nosso*!

À orientadora deste trabalho que, com sua calma e paciência, auxiliou no processo de construção teórico-metodológica e na realização do trabalho de campo do mesmo.

À mim, pois não há ninguém melhor para reconhecer meu próprio esforço e dedicação senão eu mesmo.

E à essa energia cósmica universal, cujas leis e movimentos nos arremessam de canto em canto e em direção às mais inusitadas oportunidades, nos guiando para deixarmos nossa marca de *atuação* pelo mundo.

“A memória olha para o passado. A nova consciência olha para o futuro. O espaço é um dado fundamental nessa descoberta. Ele é o *teatro* dessa novação por ser, ao mesmo tempo, futuro imediato e passado imediato, um presente ao mesmo tempo concluído e inconcluso, num processo sempre renovado” (SANTOS, 2006, p. 224).

RESUMO

Este estudo analisa as manifestações de teatro de rua realizadas nos espaços públicos da cidade de Ourinhos/SP como expressões político-pedagógicas que promovem transformação social e ressignificação do espaço urbano territorial. Ao investigar movimentos artístico-teatrais locais — como batalhas de rima, *slams* de poesia, bailes musicais e feiras culturais populares —, evidencia-se o seu papel enquanto práticas de educação popular e resistência político-cultural. Os resultados indicam que esses coletivos, sobretudo os oriundos das periferias urbanas, enfrentam sérias dificuldades estruturais, como a falta de infraestrutura básica, o elitismo das políticas culturais e a ausência de apoio técnico e financeiro. Conclui-se que essas manifestações produzem novas territorialidades culturais e ampliam o direito à cidade, reafirmando a arte de rua como instrumento de humanização e cidadania. Sugere-se, ainda, a criação de editais municipais inclusivos e equitativos de fomento à cultura voltados à iniciativas periféricas, além da oferta de capacitações acessíveis em escrita de editais públicos, para fortalecer a autonomia desses movimentos.

Palavras-chave: teatro de rua; espaços públicos; cultura popular; periferias urbanas.

ABSTRACT

This study analyzes street theater manifestations in public spaces in Ourinhos/SP as political-pedagogical expressions that promote social transformation and the re-signification of territorial urban space. By investigating local artistic-theatrical movements — such as RAP battles, poetry slams, musical dances, and popular cultural fairs —, their role as practices of popular education and political-cultural resistance becomes evident. The results indicate that these collectives, especially those from the urban suburbs, face serious structural difficulties, such as a lack of basic infrastructure, the elitism of cultural policies, and the absence of technical and financial support. It concludes that these manifestations produce new cultural territorialities and expand the right to the city, reaffirming street art as an instrument of humanization and citizenship. Furthermore, it suggests the creation of inclusive and equitable municipal funding programs for culture aimed at suburban initiatives, as well as the provision of accessible training in writing public funding proposals, in order to strengthen the autonomy of the movements.

Keywords: street theater; public spaces; popular culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Batalha da APP 58

Figura 2 – Batalha da *Drink* 69

Figura 3 – Batalha da Pista 78

Figura 4 – Batalha do Itamaraty 85

Figura 5 – Baile da *Drip* 95

Figura 6 – Feira da Resistência 104

Figura 7 – *Slam* Subversão 113

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Mapa 1 – Localização do Município de Ourinhos no Estado de São Paulo 42

Quadro 1 – Movimentos de teatro de rua estudados em Ourinhos/SP 44

Mapa 2 – Movimentos de teatro de rua em Ourinhos/SP 114

Quadro 2 – Proposta de eixos estruturantes de ação 118

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APP	Associação de Poetisas e Poetas
B-Boy	*Break-Boy* (em português: Dançarino de *Breaking*)
CEU	Centro Educacional Unificado
CRAS	Centro de Referência de Assistência Social
DJ	*Disc Jockey* (em português: Disco-Jóquei)
FAPI	Feira Agropecuária e Industrial de Ourinhos/SP
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
MC	Mestre de Cerimônia
RAP	*Rhythm and Poetry* (em português: Ritmo e Poesia)
Sic	*Sic Locutus Est* (em português: Assim Foi Dito)
SP	São Paulo
TEN	Teatro Experimental do Negro
TO	Teatro do Oprimido

SUMÁRIO

1	**INTRODUÇÃO**	**15**
2	**DESENVOLVIMENTO**	**18**
2.1	O TEATRO DE RUA COMO GEOGRAFIA DA ARTE: ENTRE CONFLITOS, AFETOS E (R)EXISTÊNCIAS	18
2.2	A RUA PERFORMA: EXPRESSÕES E POÉTICAS CÊNICAS DA PERIFERIA URBANA	30
3	**MATERIAIS E MÉTODOS**	**37**
4	**DISCUSSÃO DOS RESULTADOS**	**42**
4.1	AS BATALHAS DE RIMA	48
4.1.1	Batalha da APP	48
4.1.2	Batalha da *Drink*	59
4.1.3	Batalha da Pista	69
4.1.4	Batalha do Itamaraty	78
4.2	BAILE DA *DRIP*	86
4.3	FEIRA DA RESISTÊNCIA	95
4.4	*SLAM* SUBVERSÃO	105
5	**CONCLUSÃO**	**115**
	REFERÊNCIAS	**122**
	DADOS CURRICULARES	**127**

1 INTRODUÇÃO

O teatro de rua, ao ocupar o espaço público urbano, rompe com as estruturas tradicionais da cena e reposiciona a arte como ato social e político. Na cidade de Ourinhos/SP, movimentos e manifestações majoritariamente oriundos de áreas periféricas têm se apropriado das ruas, utilizando-as como territórios de *resistência* artística e de reafirmação de suas próprias *existências*, constituindo assim *(r)existências* diante da estigmatização e marginalização impostas por um sistema capitalista que privilegia o consumo cultural elitizado e que busca sistematicamente estratégias para invisibilizar a arte de periferias urbanas, sua importância local e potencial de transformação coletiva.

Nessa perspectiva, compreender o teatro de rua como manifestação territorializada exige reconhecer que a periferia urbana não é apenas um espaço físico marginal, mas uma construção social marcada por desigualdades históricas, condição esta resultado de um ponto de vista hegemônico que criminaliza corpos e territórios periféricos. Assim, quando artistas de periferia ocupam as ruas, travam lutas materiais e simbólicas por legitimidade e reconhecimento ao romper com lógicas de controle e subordinação perpetuadas pelo urbanismo excludente.

Ao dispor-se do espaço público urbano como território de uso, conflito e significações, os movimentos de teatro de rua aqui estudados não apenas utilizam a cidade, mas a reinventam, produzindo novas territorialidades por meio da presença corporal e vocal, da *performance* e da partilha sensível do conhecimento. Ao mesmo tempo, esses movimentos compreendem uma ferramenta artística de denúncia, emancipação e transformação social, tornando-se ação de manifesto político que fricciona estruturas de racismo, desigualdade e exclusão, no qual o corpo e a voz periféricos, vulnerabilizados e criminalizados, convertem-se em instrumento de criação e de reivindicação territorial.

Dessa forma, o estudo que aqui se apresenta tem como objetivo compreender de que maneira movimentos independentes e periféricos de teatro de rua em Ourinhos/SP se constituem *como* e *enquanto* práticas de (r)existência e de que modo configuram suas territorialidades no espaço público urbano, além de explorar seus papéis de atuação na formação de consciências coletivas e na transformação de sujeitos e comunidades. Ao olhar para tais manifestações, faz-se necessário considerar que suas realidades se situam dentro de um ciclo de lutas

urbanas e culturais, nas quais o corpo e a presença são peças fundamentais de (r)existência, e onde a rua torna-se palco de lazer, mas também de disputa por direitos, memórias e futuros possíveis. É nessa intersecção entre arte, território e identidade que este trabalho se inscreve.

Justifica-se esta pesquisa pela necessidade de valorizar as práticas artísticas que emergem das periferias urbanas em Ourinhos/SP, uma vez que, nelas, reside um potencial transformador que desafia a ordem espacial estabelecida e expõe contradições profundas entre centro e margem, visibilidade e apagamento, direito à arte e negação do acesso. Com isso, o estudo não se limita a mapear manifestações, mas busca tensionar as relações de poder que permeiam a produção artístico-cultural em contextos urbanos periféricos, evidenciando o papel do teatro de rua como ferramenta pedagógica, crítica e transformadora.

Além disso, o trabalho é atravessado pela própria trajetória deste pesquisador enquanto sujeito envolvido com as artes cênicas. Antes de tornar-me pesquisador bacharel em Geografia, dispunha de formação técnica e profissional prévia em Teatro e outros cursos relacionados à interpretação teatral e audiovisual, transitando e atuando por meio desta arte pelos espaços culturais de Ourinhos/SP. Dessa forma, minha inserção e participação nos movimentos de teatro de rua aqui estudados não ocorre apenas como observador externo, mas como alguém que compartilha com esses coletivos as experiências sensíveis que advém da arte pública, das práticas performativas e da construção comunitária do fazer teatral. Tendo em vista essa vivência prévia, que determina meu olhar, reconheço esses eventos não apenas como objetos de estudo, mas como espaços que também me constituem enquanto artista e enquanto sujeito social. Dito isso, assumo neste estudo uma posição situada e comprometida, na qual minha presença nessas manifestações é *também* corpo em diálogo, corpo que escuta, corpo que aprende e corpo que reconhece, nas periferias urbanas, potências político-sócio-culturais que transpassam o próprio sentido desta investigação.

O trabalho delimita-se à investigação de sete movimentos de teatro de rua consideravelmente ativos em Ourinhos/SP em 2025 e cujas atividades tenham ocorrido exclusivamente entre os meses de julho e setembro do mesmo ano, período de estudo em campo da pesquisa. Suas práticas transitam entre batalhas de rima, *slams* de poesia, bailes musicais e feiras culturais populares, sempre ancoradas em elementos e aspectos que dialogam diretamente com o teatro, tais

como improvisação, impostação vocal, expressão corporal e ação performática, compondo assim uma *forma* performativa e participativa, e uma *função* política e pedagógica. Ao assumir esse recorte temporal, este estudo reconhece seus limites, mas igualmente reafirma sua importância: valorizar grupos que, ao mesmo tempo em que sofrem com a desvalorização estrutural em Ourinhos/SP, reinventam continuamente modos de existir, de resistir e de ocupar a cidade.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1 O TEATRO DE RUA COMO GEOGRAFIA DA ARTE: ENTRE CONFLITOS, AFETOS E (R)EXISTÊNCIAS

A arte de rua, em suas diversas formas, tem desempenhado um papel essencial na interação humana e na construção de culturas. Quando no território urbano, sua existência emerge como gesto vivo de resistência e subversão social, ocupando praças, parques, logradouros e territórios que representam locais de proximidade e importância afetiva para aqueles que interagem direta ou indiretamente com o ato artístico e também para as comunidades ao redor, que convivem com o espaço diariamente. Tratando-se das artes urbanas, o teatro possui uma função potencial excepcional ao inserir-se e utilizar-se das ruas da cidade não apenas como elemento estético em meio à rigidez da organização urbana, mas principalmente como uma partícula que a atravessa, a contamina de sentido e reconfigura dinâmicas socioculturais. Quando corpos, vozes, *performances* e ritos ocupam a cena dos espaços públicos abertos, sobretudo em zonas urbanas periféricas, predominantemente ocupadas por populações vulnerabilizadas, fazem-se visíveis e presentes frente às estruturas hegemônicas capitalistas que buscam sistematicamente invisibilizá-las e enfraquecê-las.

Sustentada pela perspectiva da prática de retomada de territórios historicamente negados a periferia urbana, tal ocupação não é uma ação inocente; trata-se de um ato socio-político-cultural material, simbólico e transgressor: o teatro de rua transforma a experiência cotidiana do espaço urbano em um confronto estético e insurgente que se dá através dos sujeitos e das comunidades em que esse espaço está inserido ao convocar pedestres para assumir, momentaneamente, papéis de plateia, assim introduzindo-os nos entremeios da cena, entre artista e público, e reorganizando temporariamente as hierarquias espaciais e sociais que regulam a cidade.

> O simples fato de o teatro de rua existir implica um potencial transgressor, *[...]* recria o espaço da rua e inventa uma nova ordem, ao mesmo tempo que impõe às pessoas que caminham pela rua uma mudança: de simples pedestres a espectadores (CARREIRA, 2001, p. 149).

Deste modo, observa-se, antes de tudo, a necessidade de esclarecer ao quê exatamente se refere o termo “teatro de rua” no presente contexto deste estudo. Assim sendo, considera-se aqui que toda e qualquer manifestação artístico-teatral realizada em espaços públicos abertos — ou seja, na rua — corresponde a uma forma de teatro de rua. Tais manifestações englobam atos e práticas performativas que utilizam — total ou parcialmente — recursos e convenções do teatro, como improvisação, voz, corpo, tempo e espaço, composição de cena, rito cênico e relação artista-público, com a finalidade de produzir sentido, afetar espectadores e/ou participantes e intervir simbolicamente em uma realidade social.

> *[...]* consideramos ser necessário pensar o teatro de rua *[...]* como um campo de estudos que agrupa diferentes linguagens e expressões, como o circo, o teatro popular, as *performances* culturais, o teatro de bonecos, de intervenção de rua, de invasão, de mamulengos etc. *[...]* uma vez que o que tem sido definido em nosso país como ‘teatro de rua’ reúne, hoje, tudo isso (TURLE; TRINDADE, 2016, p. 157).

Já para Carreira (2005, p. 35), “é possível dizer que a noção de teatro de rua englobaria todos os espetáculos ao ar livre *[...]* permeável a um público acidental”. No entanto, não convém desconsiderar o caráter crítico das intervenções artístico-teatrais que compõem o conceito, visto que podem também ser compreendidas como acontecimentos cênicos que articulam, de modo indissociável, uma *forma* performativa e participativa, e uma *função* política e pedagógica.

No eixo da forma, Richard Schechner (1988) amplia o entendimento de *performance*, tratando-a como categoria fundamental da vida humana, o que permite compreender o teatro como acontecimento expandido e não restrito ao palco convencional. Erika Fischer-Lichte (2008) acrescenta que o valor da *performance* está na experiência singular e intersubjetiva que ela produz, dependente da interação entre artista e público. Complementando essa ideia, Hans-Thies Lehmann (2006) observa que, no contexto pós-dramático, o teatro deixa de se organizar prioritariamente em torno do texto, privilegiando recursos como corpo, espaço, som e imagem, ou seja, elementos da *performance*.

Já no campo da função, Augusto Boal (1979) entende o ato teatral como prática de intervenção consciente na realidade, ou seja, a cena deixa de ser mero entretenimento e se converte em um espaço de reflexão crítica e transformação social. A exemplo, o próprio Teatro do Oprimido (TO), criado por Boal, emergiu no

início da década de 1970, durante o auge da ditadura militar no Brasil, como uma metodologia estético-política voltada à essa transformação, produzida e difundida por meio da prática dramático-teatral coletiva, compreendida, nesse contexto, como “um espelho mágico onde possamos, de forma organizada, politizada, transformar a nossa e todas as imagens de opressão que o espelho reflita” (BOAL, 2009, p. 190), fazendo com que o espectador torne-se um sujeito ativo na cena e no mundo.

Essa mesma perspectiva encontra ressonância na proposta de Abdias do Nascimento (2004, p. 210), para quem o Teatro Experimental do Negro (TEN) surgiu para “trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte”, buscando afirmar positivamente a identidade negra e enfrentar estruturas racistas por meio da cena, enfatizando a dimensão política e educativa do fazer teatral. Fundado por Nascimento em 1944, o Teatro Experimental do Negro consolidou-se como um dos mais importantes movimentos estético-políticos negros do século XX ao estabelecer, mesmo com subsequentes tentativas de represálias, “um teatro que ajudasse a construir um Brasil melhor, efetivamente justo e democrático, onde todas as raças e culturas fossem respeitadas em suas diferenças, mas iguais em direitos e oportunidades” (NASCIMENTO, 2004, p. 221), exercendo a potência das artes cênicas em adquirir caráter contra-hegemônico frente às dinâmicas estruturais do sistema capitalista.

Quando situado no território urbano, como no teatro de rua, esse conceito se materializa de forma ainda mais firme e contundente: as manifestações artístico-teatrais rompem com os limites institucionais do edifício teatral fechado e entre quatro paredes, elitizado e segregacionista, instaurando experiências em praças, parques e vias públicas que, ao convocarem o pedestre à participação, dilui fronteiras entre artista e espectador, configurando-se como prática cênica política e pedagógica e, ao mesmo tempo, estruturando-se em formas performativas e participativas que só encontram sentido pleno na inter-relação direta com a coletividade, com a comunidade local.

Ler o teatro de rua exige deslocar o foco: não se trata apenas de analisar corpos e vozes em cena, mas de compreender de que forma a cena pode articular linguagens urbanas pré-existentes: rimas, poesias faladas, apresentações improvisadas em palco aberto, transformando-as em peças atuantes na dinâmica urbana que, por si só — ainda que, muitas vezes, de maneira inconsciente e não-intencional —, inspiram pessoas e levam-as à reflexão por meio de análises

críticas acerca da nossa sociedade e, indiretamente, acerca do sistema capitalista em que ela está inserida. Essa reflexão provém de processos catárticos que ultrapassam a esfera individual, projetando-se sobre e entre a coletividade. Ao provocar a ressignificação momentânea da ordem cotidiana, a cena cria um espaço de construção e exercício crítico em que memórias e afetos são reelaborados em comum, permitindo que sujeitos revisitem suas próprias ideias, pensamentos e experiências de maneira transformadora.

> O espetáculo se relaciona com o espaço, o espaço se relaciona com o espectador, o espectador se relaciona com o espetáculo; essas podem ser premissas da interação cíclica e interdependente do Teatro de Rua. Se considerarmos um silogismo existente a partir de qualquer configuração com os sujeitos espetáculo-espaço-espectador teremos então uma percepção do quanto um pode influenciar o outro (CASTRO, 2017, p. 584).

É nesse ponto que a reflexão se converte em transformação subjetiva. Ao deslocar percepções cristalizadas e abrir brechas no imaginário social, o teatro de rua opera uma ressignificação das formas de sentir e interpretar a realidade. A historiadora e antropóloga — mas também geógrafa — Lélia Gonzalez (1988), ao discutir a articulação entre cultura negra e resistência no Brasil, salienta que as expressões artísticas afro-brasileiras funcionam precisamente como práticas de insurgência e de reconfiguração da subjetividade coletiva, especialmente quando se apropriam do espaço público, estando em contato direto com comunidades. Em complemento, ao propor a categoria político-cultural de amefricanidade, Gonzalez (1988) aponta justamente para a potência de práticas culturais negras que desestabilizam os mecanismos de invisibilização, revelando como a arte pode reconfigurar sentidos e denunciar desigualdades. Nesse horizonte, a catarse deixa de ser mero efeito de um elemento estético e passa a se constituir como prática de emancipação, a medida em que desvela os mecanismos de invisibilização e convoca o público negro e periférico a reconhecer-se como sujeito de uma história comum de lutas.

Essa perspectiva encontra diálogo com as linhas de pensamento das “epistemologias do sul”, que buscam revalorizar saberes historicamente marginalizados e experiências comunitárias, recuperando suas práticas artístico-culturais como formas válidas de conhecimento e de intervenção no mundo. O teatro de rua, ao mobilizar linguagens orais, gestuais e performativas no cotidiano

das periferias urbanas, não apenas dá visibilidade a esses saberes, mas os inscreve no espaço público como atos de resistência.

Nessa esfera, há de se considerar, então, o caráter não só político mas, principalmente, pedagógico do teatro de rua, ampliando ainda mais sua compreensão como e enquanto movimento insurgente. Djamila Ribeiro (2017), ao desenvolver o conceito de lugar de fala, evidencia que a produção de conhecimento e de narrativas sociais está profundamente marcada por relações de poder que definem quem pode falar e quem é silenciado. O teatro de rua, ao ocupar o território urbano com corpos, vozes e histórias marginalizadas, constitui-se como prática que tensiona essas hierarquias discursivas, permitindo que sujeitos antes invisibilizados se tornem protagonistas de suas próprias histórias. Aqui, a catarse é ainda política e pedagógica, pois promove uma aprendizagem coletiva sobre a importância de se ouvir diferentes vozes e de se repensar os lugares de enunciação da sociedade, em um exercício educativo que amplia a escuta social e desestabiliza a lógica excludente que organiza o espaço público e o debate democrático no Brasil.

De modo semelhante, a arte pode ser um instrumento de reelaboração de dores e violências históricas, transformando-a em narrativa coletiva *da* e *para a* população negra e periférica. Ao levar a rua como palco, o teatro dialoga com essa perspectiva: a cena encena e dramatiza experiências de marginalização e resistência, convertendo a memória individual em memória social compartilhada. A catarse, nesse caso, opera como reconhecimento e validação dessas experiências, permitindo que o público em geral se veja refletido na cena, mesmo quando a narrativa não lhe é diretamente autobiográfica, o que abre caminhos para a consciência crítica e para a solidariedade coletiva e comunitária.

O impacto catártico causado pelo teatro de rua, portanto, não se limita a uma descarga emocional individual, mas se manifesta como processo social e político das realidades populares e periféricas, no qual a reflexão crítica sobre desigualdades e opressões se converte em força transformadora da dinâmica urbana e das subjetividades que nela circulam. É uma catarse de transmutação interna, um deslocamento do olhar que permite ao público questionar não apenas o conteúdo da cena, mas as próprias formas dominantes de se produzir e legitimar o conhecimento artístico e sociocultural no território. Trata-se de um exercício de sensibilidade e de abertura a outras formas de se pensar e enxergar o mundo, suscitando nos sujeitos vulnerabilizados e periféricos um reconhecimento de si

enquanto sujeitos sociais inseridos em uma rede histórica de opressões e resistências.

As transformações catalisadas pela catarse proveniente do teatro de rua ainda se incorporam íntima e profundamente ao conceito de consciência coletiva, entendido como a capacidade de um grupo partilhar valores, símbolos e sentidos comuns. No teatro de rua, a experiência estética transforma-se em experiência social, na medida em que o público passa a se reconhecer como parte de uma comunidade — ou seja, uma coletividade — que tece laços simbólicos e compartilha alegrias, dores e perspectivas críticas sobre a realidade em que está inserida. Émile Durkheim (1996), ao formular o conceito, destaca que a consciência coletiva funciona como força moral que orienta práticas sociais. Ao reunir diferentes sujeitos em torno de uma cena partilhada, produz justamente esse efeito: constrói vínculos simbólicos que reforçam a ideia de pertencimento e de interdependência entre os membros da coletividade, criando bases para o estabelecimento de um senso de comunidade. Em chave contemporânea, Paulo Freire (1996) acrescenta que a consciência crítica nasce do diálogo e da problematização coletiva, permitindo que sujeitos antes silenciados assumam papel ativo na transformação da sociedade. Assim, a catarse promovida pelo teatro de rua não apenas gera emoção partilhada, mas desencadeia momentos de conscientização nos quais o público em geral, mas predominantemente vulnerabilizado, ao ser tocado pela arte, passa a se perceber não só como sujeito histórico capaz de intervir no mundo, mas como parte de uma coletividade com força para resistir, transformar e recriar a realidade em que vive. Diz respeito a um processo no qual a arte opera como catalisadora de uma nova percepção da realidade social, despertando indignação e, consequentemente, desejo de mudança.

Logo — e finalmente —, pode-se concluir que o teatro de rua é um espaço privilegiado de formação política e pedagógica, onde a coletividade se vê refletida, desafiada e transformada. A catarse que dele emana não se restringe ao instante da *performance*: ela reverbera no cotidiano e na dinâmica urbana, inspirando pessoas e motivando o surgimento de movimentos que passam a incorporar a cena, potencializando assim novas práticas de solidariedade, de resistência e de reinvenção da vida comum.

Tem-se, então, ao longo de todo esta pesquisa, a utilização do termo “periferia urbana” para caracterizar o território de origem dos movimentos de teatro

de rua aqui estudados. O conceito, nesse contexto, ultrapassa a noção meramente geográfica de “bordas da cidade” e deve ser compreendido como uma produção e construção político-histórica profundamente marcada por desigualdades estruturais e estratégias políticas de exclusão que organizaram as cidades brasileiras segundo critérios de classe, raça e controle territorial, configurando-se, desta forma, como “áreas de concentração de moradias de população de baixo potencial aquisitivo, carentes dos serviços básicos essenciais e que sofrem os efeitos de longos deslocamentos para o trabalho, o lazer e o consumo” (JESUS, 2021, p. 382), o que reforça ciclos de pobreza e vulnerabilidade difíceis de romper. A definição desses espaços territoriais — anteriormente centrada nos mercados informais, nas lutas por moradia e nas condições mínimas de reprodução social do proletariado (BONDUKI, 2004; BONDUKI; ROLNIK, 1982, apud JESUS, 2021, p. 382) — hoje se amplia para abarcar dinâmicas cada vez mais complexas, onde convivem práticas populares de sobrevivência e normas disciplinadoras que emergem de fricções entre vida cotidiana, trabalho, ordem e regulação estatal.

> A condição de “periférico” não é natural, mas representa um ponto de vista dos atores hegemônicos sobre o espaço construído e normatizado das cidades, que se baseia em “velhas noções morais de culpabilidade da pobreza ou de territórios de riscos, que podem sugerir sentidos estigmatizados de criminalização da pobreza.” (IVO, 2010, p. 10). *[...]* A crise urbana que se manifesta na periferia, contudo, não é inevitável, resultando de escolhas políticas que alimentam um injusto esquema de distribuição de poder e que evidenciam os aspectos hegemônicos do Estado (JESUS, 2021, p. 382).

O autor aqui aponta que a condição de “periférico” trata-se de uma classificação produzida por atores sociais hegemônicos para demarcar e estigmatizar territórios racializados e empobrecidos. Assim, a ideia de “crise urbana” atrelada às periferias urbanas é resultado direto de estratégias políticas que reproduzem historicamente uma estrutura desigual de organização de poder, revelando o caráter hegemônico e excludente presente nas mais variadas dimensões e escalas dos órgãos governamentais brasileiros. Nessa perspectiva, compreender a realidade sócio-político-espacial das periferias urbanas é reconhecer a intersecção entre desigualdade, controle político e histórico de racialização, uma vez que o corpo periférico negro configura-se como uma construção histórica produzida por processos contínuos de desigualdades raciais e espaciais, sendo cotidianamente alvo de mecanismos sociais e políticos que regulam sua mobilidade,

sua visibilidade e seu direito à cidade. Essa condição é reforçada por estigmas que associam negritude e criminalidade, constituindo o que Sueli Carneiro (2005, p. 10) denomina como um dispositivo que “realiza as estratégias de inferiorização intelectual do negro ou sua anulação enquanto sujeito de conhecimento, ou seja, formas de sequestro, rebaixamento ou assassinato da razão”, sendo este dispositivo responsável por naturalizar a violência e legitimar políticas de segurança que incidem de forma desproporcional sobre a população negra. Dessa forma, o corpo periférico negro não é apenas um corpo situado na periferia urbana, mas um corpo produzido pela própria lógica periférica, que resulta de escolhas políticas que historicamente constroem desigualdade, vulnerabilidade e precariedade.

Partindo então de perspectivas periféricas e de suas linguagens culturais — feitas de corpos negros que ocupam a cena territorial e vozes insurgentes que recortam a ordem sonora normativa urbana —, a arte de rua confronta diretamente a lógica de produção cultural do ideal capitalista da cidade. Ao ocupar ruas, praças e espaços públicos abertos, esses movimentos desestabilizam o raciocínio espacial dominante, que tende a reservar os espaços centrais ao consumo elitizado e os espaços periféricos à precarização. Em um contexto em que o valor cultural tende a ser convertido em mercadoria e em que o território urbano é reordenado por interesses imobiliários e de consumo, a cultura das periferias urbanas sofre dois golpes simultâneos: a desvalorização velada e a negação material. Como já alerta Henri Lefebvre (1991), o espaço não é um simples receptáculo neutro, mas um produto social, carregado de relações de poder. Quando sujeitos negros e periféricos transformam um logradouro em lugar de rima e poesia, ou uma feira popular em palco de apresentações, se reapropriam do território urbano e lhe atribuem novos sentidos, confrontando intimamente o caráter mercantilizado que o capitalismo urbano impõe à arte.

Tal reapropriação do território urbano gera atrito porque toca na própria estrutura da cidade capitalista. David Harvey, ao tratar do direito à cidade, afirma:

> Desde que passaram a existir, as cidades surgiram da concentração geográfica e social de um excedente de produção. A urbanização sempre foi, portanto, algum tipo de fenômeno de classe, uma vez que os excedentes são extraídos de algum lugar ou de alguém, enquanto o controle sobre o uso desse lucro acumulado costuma permanecer nas mãos de poucos (HARVEY, 2014, p. 30).

Aqui, o que está em disputa não é apenas o espaço físico, mas o direito de decidir *como* e *para quem* ele existe. O teatro de rua, ao contrário do teatro institucionalizado que ocupa espaços fechados e, muitas vezes, inclui a venda de ingressos, devolve à cidade o seu caráter coletivo, gratuito e público. É uma prática que tensiona a mercantilização da cultura, abrindo brechas para que corpos e vozes negras e periféricas se tornem protagonistas de uma narrativa espaço-cultural que o poder público e o sistema capitalista buscam invisibilizar.

O aparato capitalista organiza a cidade e o território urbano segundo critérios de rentabilidade, expulsando usos populares ou convertendo-os em espetáculo consumível apenas quando interessantes para o mercado, em um processo que produz invisibilidade seletiva e segregação velada. O “direito à cidade”, conforme elaborado por Lefebvre (2001) e retomado por Harvey (2014), aparece, então, como pauta integral para compreender as tensões entre a ocupação periférica e as políticas urbanas: trata-se de disputar não só a presença, mas o direito de transformar e interceder sobre o espaço público.

Desta forma, o processo de invisibilização da arte de rua das periferias urbanas se dá em duas frentes principais. A primeira é simbólica: desqualifica-se a cultura negra e periférica, inserindo-a em um contexto de “subcultura”, “ruído”, “informalidade” e, por vezes, até de “ameaça”. Nilma Lino Gomes (2024, p. 14) destaca que esse mecanismo de marginalização denuncia a “ideologia do branqueamento” que, no campo cultural, desvaloriza expressões de matriz popular e negra ao classificá-las como inferiores ou não-civilizadas. A segunda é material: os editais de fomento e a burocracia estatal tornam-se barreiras concretas para que esses grupos acessem financiamento, deixando-os à margem das políticas públicas de cultura. Como afirma Milton Santos (2003), o sistema hegemônico cria mecanismos para que as periferias urbanas sejam funcionais ao centro, mas sem jamais se tornarem protagonistas de sua própria história.

> Essas técnicas da informação são apropriadas por alguns Estados e por algumas empresas, aprofundando assim os processos de criação de desigualdades. É desse modo que a periferia do sistema capitalista acaba se tornando ainda mais periférica, seja porque não dispõe totalmente dos novos meios de produção, seja porque escapa a possibilidade de controle (SANTOS, 2003, p. 39).

Quando pensamos no contexto histórico do Brasil, o olhar de Santos sobre a formação espacial e a desigualdade urbana auxilia na leitura e análise de práticas negras e periféricas como resposta às assimetrias do desenvolvimento territorial. As periferias urbanas produzem conhecimentos, formas de sociabilidade e qualidades estéticas que funcionam como verdadeiros lugares de resistência: são epistemologias do existir que desafiam a circulação desigual de bens simbólicos e materiais da cidade. A geografia busca nos lembrar que o espaço é um produto social, ou seja, carrega marcas de toda a organização econômica e política que o produz, sendo a ocupação cultural periférica, assim, um movimento claro de reterritorialização contra a lógica da exclusão.

> A noção de racionalidade do espaço também emerge das condições do mundo contemporâneo, mostrando como a marcha do capitalismo, além de ensejar a difusão da racionalidade hegemônica nos diversos aspectos da vida econômica, social, política e cultural, conduz, igualmente, a que tal racionalidade se instale na própria constituição do território (SANTOS, 2006, p. 15).

Diante dessa realidade, é nesse ponto que o conceito de *(r)existência* surge e ganha força. Mais que uma metáfora, a ideia expressa um gesto político-social de permanecer vivo num sistema que insiste em apagar. Trata-se de nomear a existência negra e periférica como ato político — *resistência* + *existência* = *(r)existência* — para sublinhar que a presença cultural desses coletivos não é peça secundária, mas condição de possibilidade para uma cidade mais democrática.

> *[...]* (r)existir é combater o monopólio da colonialidade através de tornar o ausente presente. *[...]* O conceito de colonialidade evidencia que as relações coloniais não se limitam ao domínio econômico-político e jurídico-administrativo dos centros sobre as periferias, mas também a uma dimensão epistêmica, cultural e racial desse domínio (BENZAQUEN, 2014, p. 1).

A noção de (r)existência implica reconhecer a complexidade da essência da arte de rua, entendendo que práticas de teatro de rua de periferias urbanas são, sobretudo, práticas sociais que constroem saberes, redes de solidariedade e modos de habitar e ocupar os espaços públicos urbanos da cidade. Esses movimentos performam contra a estratégia capitalista sistemática de invisibilização, esculpindo, no corpo da cidade, territórios de conhecimento e de (re)conhecimento. Portanto, o

conceito de (r)existência opera como chave epistemológica e prática política capaz de desestabilizar as hierarquias discursivas que sustentam a cidade neoliberal.

> Diante do desafio de resistir às formações discursivas dominantes, observamos o modo como as dominadas criam estratégias discursivas inscritas no/do corpo que dão voz à sua (r)existência, que saem às ruas contra o preconceito e instauram novas ressignificações (RUIZ, 2020, pp. 1021–1022).

Ruiz evidencia que resistir não é apenas um gesto de oposição verbal ou ideológica, mas uma ação performativa que se realiza no corpo, na presença e no território, instaurando assim a manifestação de um “corpo-território” cultural e educativo no espaço urbano, conforme Eduardo Oliveira Miranda (2020):

> O vínculo cultural ao corpo-território abre campo para encontrar a substância da cultura como centro de interesse da educação: o fazer coletivo, os espaços de significação das expressões dos corpos-territórios afro-brasileiros, a cultura imaterial decorrente da vivência desses grupos (MIRANDA, 2020, p. 19).

Esse mesmo corpo-território cultural e educativo, sendo também negro e periférico, insere-se e passa a atuar significativamente como manifesto político no espaço urbano, histórico e simbólico onde se inscrevem formas de dominação e subordinação, gerando assim (r)existência e também produção de novos conhecimentos. O corpo torna-se, nesse caso, debate de um território de insurgência, em uma inscrição viva contra o apagamento.

Em cada prática de teatro de rua de periferia urbana, as vozes que se erguem não são simples expressões artísticas, mas discursos contra-hegemônicos que disputam valor e significância no espaço público. Ao improvisar versos sobre racismo, desigualdade ou a dureza da vida cotidiana, os artistas negros e periféricos produzem o que bell hooks (hooks, 2019) chama de *talking back*, ou seja, um erguer a voz ao poder, uma linguagem de resistência negra que desafia a hegemonia branca, patriarcal e capitalista. Esse “erguer a voz” não é neutro e nem inofensivo; é insurgente, subversivo, e reflete o olhar da cidade sobre si mesma. Ao se inserirem no território urbano, esses corpos e vozes negras e periféricas denunciam as violências estruturais que tentam silenciá-los e, simultaneamente, criam novas formas de enxergar, sentir e habitar o território.

É nesse sentido que o corpo, para Ruiz (2020), se torna escritura e inscrição — um texto em movimento que reconfigura as paisagens discursivas da cidade. As estratégias discursivas “inscritas no/do corpo” compreendem ações performativas de memória e resistência em que a experiência coletiva da periferia urbana encontra tradução simbólica. Leda Maria Martins (2003), ao falar do tempo espiralar das *performances* afro-brasileiras, entende que o corpo performa o vivido e o ancestral, o cotidiano e o político, o tempo presente e o por vir.

> *[...]* é o lugar do que curvilineamente *ainda* e *já é*, do que pôde e pode vir a ser, por sê-lo na simultaneidade da presença e da pertença. O evento encenado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade descontínua que engendra uma temporalidade cumulativa e acumulativa, compacta e fluida. Como tal, a *performance* atualiza os diapasões da memória, lembrança resvelada de esquecimento, tranças aneladas na improvisação que borda os restos, resíduos e vestígios africanos em novas formas expressivas. *[...]* Um saber, uma sapiência. (MARTINS, 2003, p. 77).

De acordo com a autora, as *performances* afro-brasileiras constituem modos de vida que reinscrevem corpos negros na história por meio de uma temporalidade que não é linear, mas curvilínea, deslocando a compreensão tradicional de arte cênica para um campo em que gesto, memória e ancestralidade operam como dispositivos de existência. Tais *performances* instauram uma espacialidade descontínua, abrindo fendas no tempo colonial e permitindo que o que “*ainda* e *já é*” se manifeste no corpo como arquivo vivo. São práticas que improvisam, reconstroem e reatualizam memórias diaspóricas. Compreende uma sapiência encarnada que afirma a continuidade da cultura afro-brasileira no presente. Sob esse entendimento, a (r)existência não é apenas o estar no presente, mas o reinscrever-se continuamente contra o esquecimento imposto pelas estruturas de poder.

Essas práticas, portanto, produzem territórios discursivos contra-hegemônicos em que a arte de rua negra e periférica deixa de ser vista como “ruído” e se afirma como discurso legítimo. Ao tomarem o espaço público urbano como palco, os movimentos negros e periféricos reconfiguram as fronteiras simbólicas da cidade, o que Doreen Massey (2008) chamaria de “espacialidade interrelacional e temporal”, ou seja, o espaço como produto das interações humanas e sociais. Nesse contexto, a (r)existência é, ainda, espacial, pois luta para redefinir o território como lugar de enunciação e pertencimento. Os espaços da praça, da rua

ou do logradouro tornam-se tanto cenário quanto extensão do corpo coletivo que ali se manifesta.

> O espaço é tão desafiador quanto o tempo. Nem o espaço nem o lugar podem fornecer um refúgio em relação ao mundo. Se o tempo nos apresenta as oportunidades de mudança *[...]*, então o espaço nos apresenta o social em seu mais amplo sentido: o desafio de nossa inter-relacionalidade constitutiva — e, assim, a nossa implicação coletiva nos resultados dessa interrelacionalidade, a contemporaneidade radical de uma multiplicidade de outros, humanos e não-humanos, em processo, e o projeto sempre específico e em processo das práticas através das quais essa sociabilidade está sendo configurada (MASSEY, 2008, p. 274).

Dessa forma, o espaço público, assim como o tempo, é um campo dinâmico e plural, onde se manifestam as relações sócio-político-culturais em sua totalidade. Ele não é um refúgio estático, mas o resultado contínuo das interações entre múltiplos sujeitos e forças, humanas e não-humanas, que coexistem e se transformam mutuamente, expressando a dimensão social da vida em sua contemporaneidade e multiplicidade, sendo, assim, constantemente produzido e redefinido pelas práticas e relações que o compõem.

2.2 A RUA PERFORMA: EXPRESSÕES E POÉTICAS CÊNICAS DA PERIFERIA URBANA

As manifestações artístico-teatrais que compõem o teatro de rua contemporâneo no contexto urbano brasileiro extrapolam as formas cênicas tradicionais e se entrelaçam com múltiplas linguagens e expressões oriundas e voltadas às culturas negras, populares e periféricas. Dentre elas, destacam-se neste estudo as batalhas de rima, os *slams* de poesia, os bailes musicais e as feiras culturais populares, ancoradas em elementos e aspectos que dialogam diretamente com a prática teatral — como improvisação, impostação vocal, expressão corporal e ação performática —, e que emergem de dinâmicas sociais marcadas por luta do povo e do movimento negro, coletividade e reocupação simbólica dos espaços públicos. Nesse sentido, tais práticas configuram verdadeiros atos políticos e pedagógicos, nos quais o corpo, a voz e a presença se tornam instrumentos de diálogo com a cidade e de afirmação identitária. Compreender linguagens artístico-teatrais como essas é fundamental para analisar cenários espaciais e culturais que permeiam o teatro de rua em territórios urbanos, uma vez que podem

revelar como a arte de rua se organiza *como* e *enquanto* prática social, modo de vida e forma de transformação coletiva e comunitária.

As batalhas de rima consistem em competições de improvisação verbal entre MCs (Mestres de Cerimônia) em que os artistas confrontam-se em rodadas de versos rápidos, geralmente com base em batidas de *RAP* ou hip-hop. Esse formato exprime uma linguagem performativa híbrida ao articular corpo, voz, ritmo e improvisação, e também participativa, ao envolver público e território urbano. As origens desse tipo de movimento remontam às práticas iniciais do hip-hop nos Estados Unidos, mais precisamente no distrito Bronx, cidade de Nova York, entre os anos de 1970 e 1980, onde jovens negros ocupavam ruas e clubes com disputas de rima como parte da cultura de resistência urbana. O movimento hip-hop, mais especificamente, possui sua base cultural formada por quatro elementos, também chamados de “pilares”; são eles: DJ (*Disc Jockey*), MC, *breaking* e *graffiti*, elementos estes que consequentemente geram um novo e quinto elemento, o conhecimento. No Brasil, as batalhas de rima se consolidaram especialmente a partir dos anos 2000, como dispositivo de afirmação cultural do movimento negro urbano e como instrumento de visibilidade para artistas negros e de periferias urbanas.

Historicamente, as batalhas de rima surgiram como expressão simultânea de arte e de reivindicação negra e periférica por legitimidade social e cultural. No contexto americano, o hip-hop nasceu em meio à segregação urbana, à crise econômica e à invisibilização nas periferias urbanas, como uma forma de “resistência às condições de vida que as pessoas à margem da sociedade viviam como forma alternativa de produzir o espaço urbano e de adquirir uma identidade coletiva através da cultura” (ROSE, 2021; LIPSITZ, 1994, apud RIBEIRO; COSTA; TEIXEIRA, 2025, p. 50). No Brasil, refletiu-se também esse processo. As práticas das batalhas de rima carregam características de interação com os conceitos de *lugar*, *lugaridade*, *território* e *territorialidade* ao compreender um ato de “afirmação de territórios identitários de uma juventude negra e periférica que busca a garantia de uma visibilidade artística, resistência cultural, igualdade racial e garantia de direitos” (SILVA, 2022, p. 138). As batalhas transformam cotidianamente praças, ruas e outros espaços públicos em palcos de improvisação, onde a voz da juventude negra e das periferias urbanas se faz ouvir, questionando desigualdades socioeconômicas, raciais e territoriais.

Artisticamente e culturalmente, as batalhas de rima desempenham múltiplas funções: são práticas de linguagem, onde os MCs improvisam, reorganizam ideias e jogam com a voz em ritmos e tons, relacionando-se também com o lugar; são espaços de sociabilidade e de pertencimento onde artista e público se entrelaçam, e são territórios de crítica da sociedade e da realidade em que ela está inserida, considerando que as letras das rimas frequentemente abordam injustiças, memórias, identidade e território. Nesse sentido, as batalhas de rima compreendem processos de afirmação política e cultural das periferias urbanas.

Do ponto de vista geográfico e de políticas culturais, as batalhas de rima configuram fenômenos significativos de transformação urbana e de democratização cultural. Ao ocuparem espaços públicos que geralmente são estigmatizados e marginalizados, esses eventos questionam a estratificação urbana e denunciam o privilégio de determinados usos da rua para consumo cultural *mainstream*, ou seja, esteticamente hegemônico. Guilherme Marcelino dos Santos (2025, p. 39), ao falar sobre a luta pelo direito à cidade travada pelo povo negro, periférico e vulnerabilizado, ressalta que “é importante perceber que os sujeitos que vivem, sobrevivem, utilizam e ressignificam elas (tanto a cidade como a rua) estão exercendo um direito que deve ser reverenciado”. Assim, as culturas subalternizadas caracterizam práticas que expandem esse direito ao democratizar o acesso ao palco, ao microfone e ao público, englobando diversos temas como arte, raça, poder e entre outros no contexto das periferias urbanas.

Os *slams* de poesia falada são movimentos performativos em que poetas recitam ou declamam suas próprias obras em voz alta perante uma plateia, e muitas vezes, submetem-se à avaliação do público ou de “juízes” sorteados entre a audiência. A origem desse formato remonta à década de 1980 na cidade de Chicago, nos Estados Unidos, em que o poeta Marc Kelly Smith organizou o primeiro “*poetry slam*” como resposta à estética elitizada da poesia em ambientes acadêmicos, buscando devolver a poesia ao povo, à rua e à urgência da voz. O termo “*slam*” foi apropriado desse espírito competitivo-performativo, servindo para enfatizar que a poesia ali era disputa, mas também exposição, manifestação, resistência e comunicação direta.

Em termos históricos de luta do movimento negro, os *slams* emergem como dispositivo político-cultural que permite a expressão de grupos marginalizados, como jovens negros, de periferias urbanas e da comunidade LGBTQIA+, que

encontravam pouca visibilidade nos circuitos literários tradicionais. No Brasil, o formato foi incorporado e adaptado a condições locais a partir dos anos 2000, tornando-se instrumentos de pedagogia crítica, formação cidadã e ocupação simbólica de espaços públicos urbanos e de espaços escolares. Os *slams*, assim, envolvem “práticas de letramento legítimas que têm atraído cada vez mais os jovens e que não deveriam ser desvalorizadas” (SOUZA, 2021, p. 651).

Da perspectiva cultural e artística, os *slams* misturam estilo literário, performance corporal, oralidade e sociabilidade da audiência do modo singular, uma vez que, a expressão do corpo, o ritmo e o tom da voz, o olhar e até mesmo o silêncio compõem uma obra. Esses aspectos diferenciam o movimento de um simples recital tradicional, pois envolve a capacidade de articular experiência pessoal, crítica político-social e vivência coletiva e comunitária, compreendendo assim uma linguagem antropológica que permite investigar a intersecção entre arte, território e poder, principalmente em contextos de periferias urbanas.

Já geograficamente e pedagogicamente, os *slams* englobam lutas do movimento negro por resistência, apropriação do espaço público e legitimidade de corpos e vozes estruturalmente subalternizadas pelo sistema capitalista. Essas reivindicações esbarram diretamente no direito à cidade, pois questiona quem detém o domínio da cena, do palco e do discurso.

Os bailes musicais, no âmbito do teatro de rua, compreendem eventos festivos realizados em espaços públicos, como praças e a própria rua, onde música, dança, sociabilidade e autoafirmação cultural se articulam em práticas de circulação aberta. Os bailes de música hip-hop e *funk*, mais especificamente, são espaços de *performance* artística, onde o corpo e a voz servem como instrumento de expressão comunicativa, transpassando identidades, memórias e reivindicações que, factualmente, foram silenciadas pela estigmatização das periferias urbanas negras.

Originários dos “bailes *black*” dos anos 1970 e inspirados pela música *soul* e pelo movimento negro estadunidense, os bailes de hip-hop e *funk* se consolidaram como desdobramentos contemporâneos de uma longa genealogia de resistência social, racial e cultural. Com o avanço das décadas, o movimento hip-hop, com seus quatro elementos principais — DJ, MC, *breaking* e *graffiti* —, foi consolidando-se como meio de denúncia e de identidade negra e periférica. Da mesma forma, principalmente no Brasil, o *funk* traduz em batidas o cotidiano das

periferias urbanas negras, ressignificando o gênero musical como forma de afirmação dessa realidade.

Ao longo de sua história, os bailes musicais de hip-hop e *funk* se tornaram movimentos de luta urbana e cultural, em que jovens negros e de periferias urbanas encontraram uma forma de lazer, de visibilidade artística e de organização social em contextos de exclusão. De acordo com Silva e Bruno (2022, p. 40), ao falarem sobre a estigmatização do *funk* carioca, “parte desse estigma vem do fato de que se trata de um movimento *[...]* readaptado no Brasil por pessoas que, em sua maioria, eram negras e moradoras de favelas ou periferias”. Nesse sentido, os bailes musicais de rua têm sido factualmente alvos de mecanismos de violência, estigmatização e criminalização estrutural, evidenciando que a cultura negra das periferias urbanas ainda é vista como problema e não como patrimônio. A repressão histórica aos bailes *funk* — frequentemente associados, de maneira preconceituosa, à desordem, ao crime e/ou à suposta ameaça social — constitui um exemplo claro de como práticas culturais periféricas são interpretadas a partir de lentes racializadas. Em diversas cidades brasileiras, operações policiais ostensivas, interrupções arbitrárias e o uso desproporcional da força material e simbólica contra jovens negros participantes desses eventos apenas reforçam estigmas que atravessam não só a música ou a festa, mas a própria existência do corpo e da voz negra periférica no espaço urbano. Ao deslegitimar essa produção cultural, o Estado corrobora dinâmicas de controle sociocultural que se articulam com a segregação espacial, impedindo que a juventude negra e das periferias urbanas usufrua plenamente do direito à cidade e à expressão artístico-cultural.

Por esse lado, a violência da Polícia Militar age exatamente como um mecanismo de manutenção dessa lógica discriminatória, o que acaba gerando impactos diretos e profundos na população periférica já vulnerabilizada, mas principalmente, na juventude. As ações repressivas que interrompem bailes frequentemente se utilizam de violência bruta descomunal para dispersar multidões ou abordam seletivamente corpos negros, o que deixa evidente a existência de um regime de vigilância permanente com relação a esses eventos. Para muitos jovens negros e de periferias urbanas, os bailes musicais de hip-hop e *funk* são um dos poucos lugares de pertencimento, sociabilidade e afirmação identitária. No entanto, quando esses espaços são sistematicamente atacados, o que se produz é a negação material e simbólica do direito à existência plena no território. Além disso, a

repressão estatal — e o apoio do sensacionalismo midiático — perpetuam, ainda, traumas, inseguranças e um sentimento de constante vulnerabilidade, o que também colabora para o aprofundamento das desigualdades raciais e territoriais. Decorre que, ao sufocar essas práticas artístico-culturais, o poder público não está combatendo violência; pelo contrário: está reproduzindo estruturas que a geram e, consequentemente, reforçando ciclos de marginalização que incidem sobre a população e a juventude negra e periférica.

Em termos artísticos e culturais, os bailes de hip-hop e *funk* formam plataformas de circulação de novos artistas, lugares de experimentação sonora e espaços de sociabilidade comunitária. Já geograficamente e politicamente, esses movimentos representam locais de afirmação da juventude negra e periférica, de conflitos entre visibilidade e apagamento, e de reordenamento simbólico dos territórios urbanos.

Finalmente, as feiras culturais populares — sobretudo as de fomento de economia popular criativa e solidária —, são espaços plurais de produção, circulação e partilha de oportunidades materiais e simbólicas, pois tratam-se de iniciativas comunitárias e autogestionárias que unem arte, cultura, sustentabilidade e geração de renda, baseadas em princípios de cooperação, valorização do trabalho e autonomia popular. Diferentemente de feiras comerciais convencionais, a ideia da economia solidária parte da premissa de que a atividade econômica deve estar a serviço da vida e não do lucro, sendo um modo de produção que substitui a competição pela solidariedade ao fundamentar-se no princípio de que “as contradições do capitalismo criam oportunidades de desenvolvimento de organizações econômicas cuja lógica é oposta à do modo de produção dominante” (SINGER, 2002, p. 112). Dessa forma, as feiras culturais desse segmento se tornam expressões práticas dessa filosofia ao ocupar espaços públicos urbanos com ações que unem arte, trabalho e cidadania.

Essas feiras têm origem no entrelaçamento das lutas populares, especialmente dos movimentos sociais que emergiram no Brasil durante os anos 1980 e 1990, num contexto de redemocratização e de reação às desigualdades econômicas geradas pelo neoliberalismo. Tratando-se de um projeto de transformação social, essa essência se manifesta de maneira concreta nas feiras quando artistas, pequenos produtores e grupos culturais se reúnem para expor trabalhos, realizar *performances* artísticas que envolvem corpo e voz, exibir

produções artesanais e culinárias, e fortalecer redes locais de apoio mútuo. Tais eventos, portanto, não são apenas pontos de venda, mas espaços de encontro, troca e politização socioeconômica, onde o fazer artístico e o fazer econômico se interligam de forma crítica e comunitária.

Do panorama artístico-cultural, as feiras funcionam como palcos de expressão popular. A música, o teatro, a poesia, a dança e o artesanato coexistem com produtos locais, configurando um meio de construção de autossuficiência produtiva e financeira. Esse caráter performativo, participativo e relacional aproxima as feiras culturais do teatro de rua, pois ambas linguagens compartilham o ato de ocupar o espaço público urbano com práticas artístico-teatrais que são, simultaneamente, formas de resistência político-cultural e de construção de comunidades.

Em nível territorial e social, as feiras culturais de economia popular criativa e solidária contribuem para o fortalecimento da cidadania e da sustentabilidade urbana, pois descentralizar a produção cultural hegemônica, devolvem sentido social à rua e fortalecem vínculos de pertencimento entre sujeitos sistematicamente marginalizados, como o povo das periferias urbanas. Como diz Milton Santos (2006, p. 226), o espaço é “um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações”. Com isso, as feiras culturais populares, ao reconfigurarem os usos e significados desses espaços, instauram novas territorialidades criativas e solidárias.

3 MATERIAIS E MÉTODOS

A presente investigação adotou uma natureza metodológica qualitativa ancorada em uma ordem de caráter exploratório e interpretativo de análise de conteúdo, cujo propósito principal foi captar e interpretar as experiências vividas e os sentidos subjetivos atribuídos pelos sujeitos envolvidos nas manifestações e intervenções de teatro de rua periféricas realizadas no espaço público urbano da cidade de Ourinhos/SP. Partimos da premissa de que os movimentos de teatro de rua estudados — batalhas de rima, *slams* de poesia, bailes musicais e feiras culturais populares — são processos encarnados e situados, ou seja, só podem ser compreendidos a partir do estudo atento e aprofundado das experiências no próprio local e da interpretação crítica das subjetividades captadas, provindas de enunciados, gestos, postura corporal, entonação de voz e espacialidades que emergem nessas ocasiões.

Em termos práticos, o trabalho articulou três linhas de coleta e análise: *(a)* observação participante sistemática dos eventos; *(b)* entrevistas semiestruturadas com organizadores e participantes; e *(c)* documentação audiovisual e textual (registros fotográficos, gravações de áudio, notas em campo). Cada etapa metodológica constituiu a adoção de procedimentos técnicos, decisões analíticas e precauções.

O recorte empírico concentrou-se em sete movimentos artístico-culturais já existentes e identificados como manifestações de ocorrência recorrente, sendo todos portadores de elementos representativos do teatro de rua periférico em Ourinhos/SP: “Baile da *Drip*”, “Batalha da APP”, “Batalha da *Drink*”, “Batalha da Pista”, “Batalha do Itamaraty”, “Feira da Resistência” e “*Slam* Subversão”. A seleção específica desses movimentos para a presente pesquisa obedeceu a critérios intencionais (amostragem não-probabilística por julgamento): escolher movimentos/coletivos que *(I)* articulassem práticas de oralidade, corpo, improvisação e *performances* que dialogassem diretamente com aspectos característicos do teatro de rua; *(II)* fossem de origem local e periférica; *(III)* apresentassem recorrência de ocorrência; e *(IV)* fossem acessíveis para participação e contato com organizadores. Esse procedimento visou garantir linearidade teórica, profundidade analítica e relevância científica para o trabalho, ao invés de focar em representatividade estatística.

A etapa de trabalho em campo ocorreu entre os meses de julho e setembro de 2025. Para cada movimento estudado, foram programadas múltiplas idas a eventos ocorridos, o que permitiu observar variações entre apresentações, perceber rotinas de montagem e desmontagem, entender interações com o público e captar recepções sociais no entorno. A logística incluiu contato prévio com organizadores para apresentação do projeto, negociação de disponibilidade para entrevistas remotas, solicitação de autorização para gravações em áudio das entrevistas e de utilização de registros fotográficos dos eventos, quando pertinente, e a definição de um protocolo de segurança e de conduta respeitosa em campo. Os eventos foram frequentados em dias e horários variados, quando aplicável (tarde e noite, exceto manhã) para abarcar a heterogeneidade de práticas e públicos.

A observação durante o trabalho em campo foi realizada em modo participante, alternando entre presenças temporalmente espaçadas e intervenções interativas pertinentes à própria dinâmica de funcionamento dos eventos que permitissem captar e entender rotinas de preparação internas, como montagens e desmontagens, organização do espaço e formas de interação social. Em cada presença nos eventos, foram tomadas notas de campo extensivas, com registros de pensamentos, reflexões e subjetividades captadas por este pesquisador acerca de aspectos como configuração espacial (localização, mobiliário urbano, fluxos de circulação), dinâmica temporal (duração, interrupções, picos de público), interação entre artistas e público, marcas materiais (estrutura, equipamentos, falas de convocação), e emoções e afetos (reações, silêncios, recepção comunitária). As notas foram sistematizadas em diário de campo virtual e complementadas por fichas de observação específicas para cada evento frequentado, registrando, ainda, informações sociodemográficas básicas observadas nos organizadores e participantes, como faixa etária aproximada, comparecimento de moradores locais e/ou visitantes, presença de crianças, etc. Essa documentação sustentou a análise interpretativa em campo e, posteriormente, serviu para triangulação com os depoimentos obtidos por meio das entrevistas.

As entrevistas foram realizadas de maneira semiestruturada com dois perfis de entrevistados: *(a)* organizadores, ou seja, membros dos coletivos responsáveis por cada movimento; e *(b)* participantes/público. Cada um dos perfis entrevistados compreenderam roteiros próprios, com perguntas específicas que exploravam a realidade vivenciada e as experiências vividas por cada um deles.

Para manter coerência com os objetivos desta pesquisa, os roteiros das entrevistas privilegiaram perguntas abertas que convidavam à narração de experiências, memórias, motivações, percepções sobre espaço público e relatos de apoios institucionais. Os roteiros foram previamente testados em duas entrevistas-piloto com participantes para verificação do nível de profundidade e de qualidade nas respostas, e então adaptados para linguagem acessível a todos os tipos de público, independentemente de seu grau ou nível de alfabetização e/ou de instrução. As entrevistas ocorreram impreterivelmente no período pós-evento, tanto remotamente, por meio de ligação em vídeo através do aplicativo *WhatsApp*, quanto presencialmente, em local previamente escolhido e indicado pelo entrevistado, e abrangeram uma duração média de cerca de 50–60 minutos, sendo a mesma controlada pelo próprio entrevistado de acordo com o seu tempo de resposta para cada pergunta. Os roteiros das entrevistas engloraram uma quantidade média de trinta perguntas, aproximadamente. Todas as entrevistas foram gravadas em áudio para posterior redação desta pesquisa, com consentimento concedido pelos entrevistados. Ao todo, vinte pessoas foram entrevistadas.

As gravações em áudio das entrevistas foram transferidas para a plataforma *on-line* de transcrição automatizada *Google Pinpoint*, que produziu arquivos de transcrição para cada uma delas. Em seguida, procedeu-se à revisão manual integral de cada transcrição por meio da escuta atenta à gravação em áudio, da correção de erros de reconhecimento de palavras, da inserção de entonação, marcas e pontuação, e da identificação e análise de pausas e ruídos significativos, como cortes de fala e sons que expressam emoção e sentimentos internos. O uso combinado da transcrição automatizada e da revisão manual buscou otimizar o tempo sem perder a fidelidade interpretativa, essencial em uma análise qualitativa aprofundada, e preservar exatidão vocabular e contextual. Todas as transcrições foram salvas em arquivo Word em formato de texto. Após este procedimento, todas as gravações em áudio das entrevistas foram armazenadas com privacidade e segurança na nuvem virtual *Google Drive*, de maneira a proteger os arquivos de relatos dos entrevistados.

Além das entrevistas, também foram realizados registros fotográficos durante a ocorrência dos eventos para utilização no corpo deste documento — com devida autorização dos organizadores —, pequenos vídeos documentais para análise de dinâmicas performativas e anotações em diário virtual. Todas as pessoas

presentes nos registros fotográficos incluídos no presente trabalho tiveram seus rostos borrados, de forma a preservar suas identidades.

Mais tarde, a análise interpretativa foi conduzida em etapas articuladas, inspiradas nas propostas metodológicas de Max van Manen (2007) e de Amedeo P. Giorgi (2017), adaptadas tanto ao objeto performativo quanto ao contexto urbano. Foram realizadas múltiplas leituras completas e imersivas das transcrições das entrevistas e das notas de campo para compreender o sentido dos relatos em leitura flutuante, procurando captar subjetividades sentimentais e afetivas, repetições e tópicos recorrentes. Buscando seguir a prática da *epoché*, houve um considerável esforço reflexivo por parte do presente pesquisador para identificar e suspender pressupostos teóricos prévios, na medida do possível, permitindo que os significados emergissem com maior fidelidade a partir dos depoimentos dos sujeitos entrevistados.

Ao longo do processo de análise, procedeu-se à fragmentação analítica dos textos das transcrições em “unidades de significado”, ou seja, trechos que contivessem uma ideia significativa, como ocorrências, situações, reflexões e enunciados, que revelassem de que maneira os organizadores e participantes experienciam a realização do evento, a ocupação do espaço, as formas de exclusão e as estratégias de (r)existência. Tais unidades de significado foram então agrupadas por afinidade semântica, formando “núcleos de sentido”, ou seja, eixos interpretativos que serviram como base para as categorias analíticas deste trabalho.

Assim, fez-se uma triangulação a partir do cruzamento entre trechos de falas das entrevistas, as observações em campo e os materiais documentais para identificar possibilidades narrativas e validar interpretações. Em casos em que as evidências apontavam para leituras ambivalentes, registrou-se explicitamente a diversidade de sentidos como resultado da análise. Durante este procedimento, optou-se por privilegiar interpretações contextualizadas baseadas no material disponível, priorizando a profundidade interpretativa frente à quantidade de entrevistas realizadas.

Esta pesquisa assume uma atitude reflexiva contínua acerca da posição de um pesquisador-artista. Considerando que o presente pesquisador possui formação técnica profissional em Teatro e vínculos locais — contexto esse que favoreceu a concepção deste estudo, a compreensão da linguagem cênica e o diálogo com os coletivos —, registrou-se em diário reflexões sobre possíveis vieses

pessoais, de forma que não fossem precipitadamente incorporados ao estudo antes da realização efetiva das análises interpretativas das entrevistas, uma vez que minha inserção no trabalho envolve uma vivência prática concreta atravessada por pensamentos e concepções prévias acerca da realidade em que os movimentos aqui estudados se inserem. Minhas experiências pessoais moldaram percepções sobre a potência coletiva e comunitária desses eventos e sobre a sua capacidade de produzir afetos, pertencimento e crítica sócio-político-cultural, assim como as dificuldades que os atravessam. Ainda, a pesquisa incluiu limites respeitosos relacionados à exposição dos sujeitos em contexto de vulnerabilidade. Devido a isso, adotou-se critérios rigorosos de anonimização e de consentimento prévio antes da divulgação de quaisquer citações ou imagens.

Previamente à utilização de cada entrevista e registro audiovisual no corpo desta pesquisa, foi solicitado e formalizado o devido consentimento aos sujeitos participantes em questão, precedido por uma explicação detalhada no que diz respeito à finalidade e importância do estudo, às formas de uso dos dados e às garantias de sigilo. Considerando que muitas das entrevistas abrangem depoimentos sensíveis, como relatos de conflitos e dificuldades na relação com órgãos públicos municipais, o acesso às transcrições e quaisquer documentos que incluam informações pessoais dos entrevistados encontra-se restrito e indisponível ao leitor, assim como também a redação deste documento busca identificar esses participantes de maneira discreta e sigilosa, de modo a preservar a identidade desses sujeitos e, consequentemente, evitar exposições que possam causar riscos.

Por fim, vê-se, ainda, a necessidade de esclarecimento quanto à não-inclusão de entrevistas com moradores locais, prevista anteriormente no projeto inicial desta pesquisa. Constatou-se, durante o período de trabalho de campo, que os relatos obtidos a partir de organizadores e participantes reuniam, por si só, um vasto material que abrangia conteúdo suficiente para a construção e o desenvolvimento de narrativas teórico-metodológicas para o presente estudo no tocante à relações com a comunidade local e outros aspectos comunitários. A riqueza e a complexidade desses relatos, combinados ao tempo curto e limitado da etapa de trabalho em campo (julho a setembro de 2025), levaram este pesquisador a optar por concentrar os esforços analíticos na investigação aprofundada dos materiais obtidos por meio de organizadores e participantes, assim como em múltiplas observações realizadas durante os eventos. Do ponto de vista

metodológico, essa decisão foi tomada para privilegiar a profundidade interpretativa da análise dos depoimentos e do conteúdo, ao invés de priorizar um aumento superficial da amostra.

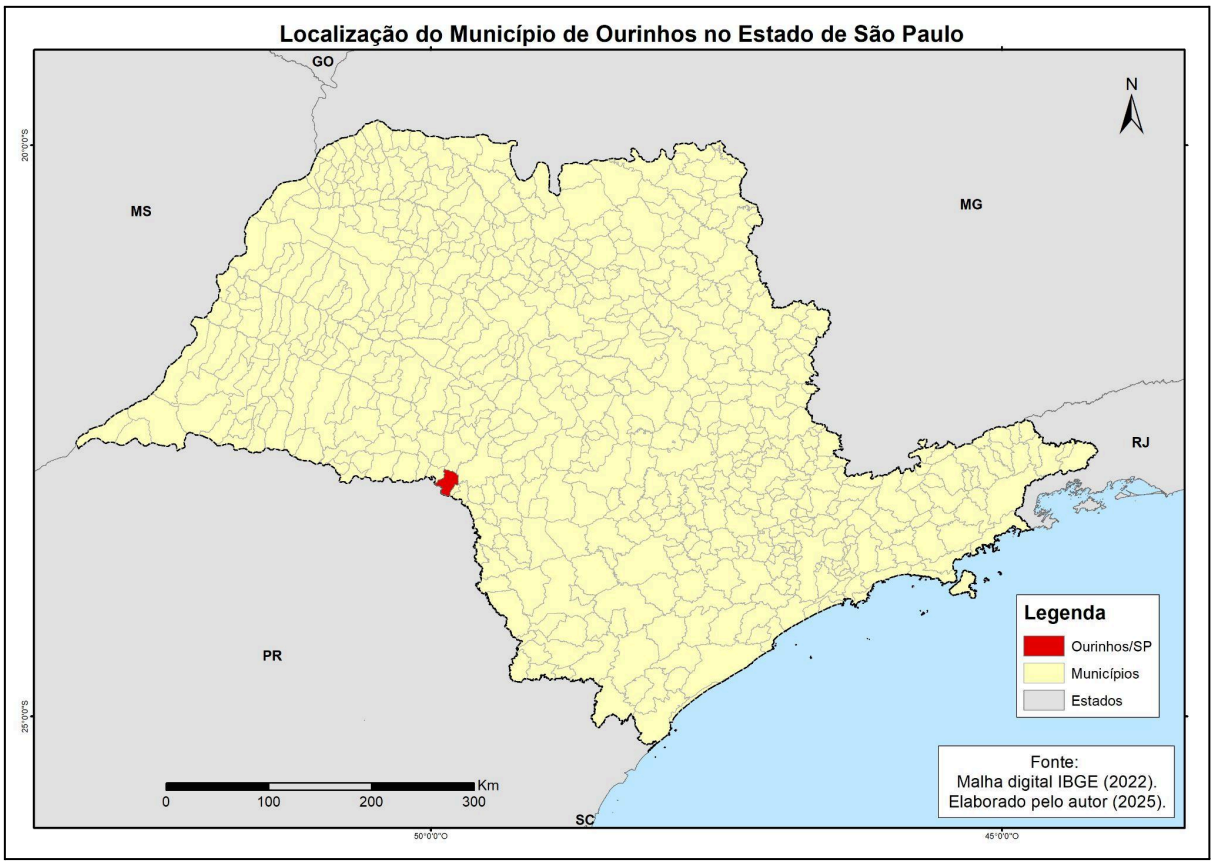
Assim, devido a não-realização das entrevistas com moradores locais e o recorte temporal relativamente curto do período de pesquisa em campo, este estudo reconhece suas limitações, mas também entende que a inclusão e expansão desses elementos representam um caminho possível e próspero para futuros desdobramentos científicos, derivados ou não desta pesquisa.

Os resultados apresentados a seguir foram devidamente retornados e entregues a todos os entrevistados e movimentos de teatro de rua que contribuíram e que fazem parte, respectivamente, desta pesquisa, antes mesmo de sua publicação oficial.

4 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

O município de Ourinhos/SP localiza-se no extremo oeste do estado de São Paulo, na região do interior paulista e na divisa com o estado do Paraná, integrando a mesorregião de Assis e situando-se a aproximadamente 370 km (quilômetros) da capital estadual, São Paulo.

Mapa 1 – Localização do Município de Ourinhos no Estado de São Paulo



Inserida na bacia hidrográfica do Rio Paranapanema, a cidade de Ourinhos/SP possui uma área territorial de cerca de 295 km², e ocupa uma posição estratégica de conexão rodoviária entre os eixos sul-sudeste do Brasil, sendo atravessada por importantes rodovias, como a Raposo Tavares (SP-270) e a Orlando Quagliato (SP-327). Possuindo aproximadamente 103 mil habitantes — de acordo com o Censo 2022 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) — e combinar características de centro regional de serviços, especialmente nas áreas de saúde, educação, logística e comércio, a cidade de Ourinhos/SP é marcada por dinâmicas por dinâmicas socioterritoriais marcadas por processos de periferização urbana típicos de cidades médias brasileiras. Esse contexto geográfico influencia diretamente a organização urbana, a configuração dos espaços públicos urbanos e a distribuição cultural igualitária.

Nesse contexto, as ruas de Ourinhos/SP respiram arte, ainda que a Prefeitura Municipal insista em tapar o nariz — e os olhos. As manifestações de teatro de rua que se fazem presente no território urbano da cidade não são mero entretenimento: são movimentos sócio-político-culturais que se utilizam do corpo

insurgente e da palavra de voz viva para atravessar as dificuldades da realidade em que estão inseridos, dificuldades essas produzidas pela indiferença institucional.

No campo empírico desta pesquisa, os movimentos estudados manifestam uma dramaturgia cênica específica no território da cidade. Partindo de perspectivas periféricas, não se trata de “teatro de rua” no sentido estritamente institucionalizado, mas de práticas de intervenção urbana artístico-teatrais que incorporam elementos do hip-hop (batalhas de rima), da poesia falada (*slam*), do circuito musical de cultura de baile, e das economias solidárias (feira), todas permeadas por improvisação, impostação vocal e ação de gesto corpóreo performativo.

Quadro 1 – Movimentos de teatro de rua estudados em Ourinhos/SP

Nome do Movimento (Ordem Alfabética)	Categoria do Movimento	Frequência de Ocorrência Média
Baile da *Drip*	Circuito Musical	Anual
Batalha da APP	Batalha de Rima	Semanal
Batalha da *Drink*	Batalha de Rima	Semanal
Batalha da Pista	Batalha de Rima	Semanal
Batalha do Itamaraty	Batalha de Rima	Semanal
Feira da Resistência	Feira de Economia Solidária	Trimestral
Slam Subversão	Batalha de Poesia Falada	Trimestral

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Ler e analisar cenas como as do “Baile da *Drip*”, da “Batalha da APP”, da “Batalha da *Drink*”, da “Batalha da Pista”, da “Batalha do Itamaraty”, da “Feira da Resistência” e do “*Slam* Subversão” exige adentrar, com os sentidos e a escuta etnográfica, na essência íntima desses eventos: é experienciar o seu tempo, seu calor humano, seus sons e, simultaneamente, seus códigos silenciosos. Não são *peças* no sentido clássico de texto dramatúrgico encenado; são acontecimentos performativos cujo *texto* provém de uma dramaturgia de origem e essência puramente periférica com contornos muito específicos: ciclos de rodadas, regras implícitas de respeito e transgressão, postura corporal performática, uso estratégico

de tons e velocidades vocais e sonoras, controle de respiração, compartilhamento de espaço de palco, solidariedade interpessoal e formação de comunidade, exercendo práticas que constituem dispositivos de letramento performativo, construção de subjetividades e arena de disputas simbólicas em territórios do espaço urbano nos quais jovens, em sua maioria negros, consolidam identidade, autoafirmação e redes de sociabilidade.

Os sete movimentos estudados compõem uma cartografia de *existência* e *resistência*, ou seja, de *(r)existência*, que desafia as lógicas hegemônicas do consumo cultural da cidade e recoloca os espaços públicos urbanos *como* e *enquanto* territórios de criação, encontro e solidariedade. São movimentos de periferias urbanas independentes e autogeridos que, sem um apoio acessível e eficiente da Prefeitura, sobrevivem pela luta e pela força coletiva de artistas e comunidades negras e periféricas.

A realidade em que esses grupos estão inseridos é marcada pela desvalorização e pelo descaso. O que deveria ser uma relação saudável e descomplicada entre agentes culturais e órgãos públicos transforma-se, na prática, em um muro invisível de burocracia, marginalização institucional e elitização cultural. A Prefeitura Municipal de Ourinhos, por meio de suas Secretarias de Cultura e de Governo, segue reproduzindo um modelo de gestão cultural centrado na valorização de eventos de caráter elitizado e esteticamente “seguro”, ou seja, branco, como grandes festivais, feiras agropecuárias e mostras patrocinadas, enquanto ignora e marginaliza as manifestações oriundas das periferias urbanas. O resultado disso é um processo de silenciamento sistemático e estrutural: os editais municipais de fomento à cultura no município são escassos, pouco diversos e frequentemente estruturados para dificultar o seu acesso por parte de produtores culturais de origem negra e periférica que, muitas vezes, possuem desvantagem de instrução e de conhecimento com relação à sua utilização. Além disso, os obstáculos quanto à burocracia na documentação exigida e na liberação de materiais e estruturas físicas para esses eventos representam as maiores dificuldades encontradas, obrigando-os a dispor de esforços adicionais e imediatos para reverter tais adversidades, muitas essas surgidas de maneira imprevista devido à negligência da Prefeitura.

Esses grupos, no entanto, não desaparecem frente às dificuldades; pelo contrário, resistem. Nas batalhas de rima, o ato do improviso é, além de desenvolvimento de técnica vocal e respiratória, também sobrevivência. Nos *slams*

de poesia, nos bailes musicais e nas feiras culturais populares, o corpo performativo expressa-se como manifesto político. Essa resistência pela existência é, para o povo negro e periférico, uma luta pela humanidade negada. É nesse sentido que as manifestações de teatro de rua em Ourinhos configuram práticas de (r)existência: sua simples continuidade é um ato de afirmação diante da política de invisibilização que marca o território cultural ourinhense.

Desta forma, a dinâmica (r)existencial se evidencia quando os coletivos de batalha de rima e de poesia, bailes musicais e feiras culturais populares ocupam, reiteradamente, o centro e os bairros periféricos, convertendo-os em espaços de enunciação. A persistência dessa ocupação, mesmo diante da ausência de políticas públicas de apoio ou da dificuldade burocrática, é o que transforma o próprio ato em resistência — ou melhor, *(r)existência*. O poder público pode obstar espaços, licenças ou apoios, mas não pode interditar a palavra viva que brota da rua. O movimento de se estar nela, por si só, já constitui a (r)existência: uma “voz inscrita no/do corpo” (RUIZ, 2020, p. 1021) que reverbera contra a estrutura que tenta apagá-la.

Ainda, essa força é também pedagógica. Paulo Freire (1987, p. 45) nos lembra que “a palavra, quando pronunciada pelos oprimidos, é ato de criação e recriação do mundo”. Quando artistas negros e periféricos proferem versos sobre as violências do cotidiano, eles não apenas narram sua condição, mas reeducam o olhar coletivo, instaurando novas ressignificações da vida urbana. A (r)existência, nesse sentido, é uma pedagogia da rua: uma pedagogia que se faz pela presença e pela voz, pela partilha de um saber que nasce da prática e do encontro.

Essa realidade (r)existencial, dada por uma geografia desigual, é analisada por Milton Santos (2006), que compreende que o espaço urbano é produto e condição das relações de poder, sendo, portanto, também superfície de insurgência. Os movimentos periféricos analisados neste trabalho transformam o território ao reapropriar-se dele: praças e ruas tornam-se palcos, monumentos e mobiliários urbanos tornam-se cenários, e o mero corpo presente do artista representa o instrumento que reconfigura o sentido de resistência.

O que se percebe nas falas dos organizadores e participantes entrevistados é a consciência de que fazer arte, nesse contexto, é lutar contra o esquecimento. Essa resistência em continuar existindo e ocupando o espaço público urbano é justamente o que Henri Lefebvre (2001) chamou de “direito à cidade”, ou

seja, o direito não apenas de habitar, mas de transformar o território urbano a partir da experiência cotidiana. Cada verso recitado ou improvisado, cada corpo que se manifesta e cada voz que declama em meio ao concreto e à rigidez da cidade representa uma luta simbólica por esse direito. Trata-se de um lembrete de que a cidade não pertence apenas a quem a administra, mas também àqueles que a vivenciam poeticamente.

De modo geral, a invisibilização das manifestações artísticas das periferias urbanas não é casual: é estrutural, uma vez que parte de uma engrenagem lógica de exclusão construída pelo sistema capitalista que apenas valoriza o ato artístico e cultural quando o mesmo torna-se institucional e lucrativo, ao mesmo tempo em que o repele quando é subversivo e/ou financeiramente desfavorecido. A arte negra e periférica é vista como “suspeita” porque escapa à domesticação estética e ao controle político, e é marginalizada porque denuncia, incomoda e reconstrói a estrutura organizacional do território urbano, tornando-o mais democrático — e é exatamente *isso* que constitui sua potência catártica e transformadora. Quando um jovem negro e periférico ocupa o microfone no *Slam* Subversão e declama versos sobre racismo, desigualdade e pertencimento, ele transforma o lugar onde pisa em um espaço de consciência, de ensino, de aprendizagem, de compartilhamento existenciais de corpos e vozes semelhantes. Quando mulheres periféricas comercializam seus produtos e compartilham inspiração artística na Feira da Resistência, elas revolucionam as iniciativas econômicas do bairro, desafiando estruturas econômicas capitalistas com solidariedade.

A importância dos movimentos estudados neste trabalho para o território e a democracia cultural de Ourinhos é inestimável. Esses movimentos não apenas produzem cultura local, mas criam marcas na paisagem e no território urbano, fortalecem laços comunitários e instauram alternativas à lógica excludente do mercado artístico-cultural. São espaços de formação social e política, onde jovens aprendem a projetar suas vozes, dominar seus próprios corpos e exercitar o pensamento crítico. Como nos lembra Paulo Freire (1987), a palavra que transforma o mundo nasce do diálogo dos oprimidos. Nesse sentido, o teatro de rua periférico que se manifesta em Ourinhos já é um ato freireano por si só, pois educa para a libertação, transforma sujeitos e comunidades, e atribui dignidade a territórios estigmatizados.

A cidade de Ourinhos/SP, portanto, configura uma evidência clara de uma contradição estrutural: enquanto o centro urbano se ilumina com seus grandes e consolidados eventos culturais, as periferias urbanas criam luz própria. Essa luz, ainda que frequentemente abafada pela negligência do poder público municipal, continua a acender-se em cada rima improvisada, em cada verso recitado e em cada *performance* apresentada. A arte negra e periférica de rua é o grito que resiste à sombra da desigualdade. É a lembrança de que o espaço público, quando tomado pela presença viva e pelo pensamento crítico, torna-se espaço político. E é, ainda, o espelho que reflete à cidade o que ela tenta esconder: a beleza de sua própria diversidade.

4.1 AS BATALHAS DE RIMA

Atualmente, há um total de quatro batalhas de rima frequentemente recorrentes na cidade de Ourinhos/SP. Todas elas ocorrem, em média, semanalmente, com cada uma ocupando um dia específico da semana, sempre no período noturno. Os dias da semana que abarcam manifestações de batalha de rima na cidade são domingo, quarta-feira, quinta-feira e sexta-feira, com exceção de segunda-feira, terça-feira e sábado. Esses coletivos costumam dialogar entre si para definir parâmetros organizacionais que podem causar impactos a todos eles de modo geral, de maneira a democratizar a distribuição espacial e possibilitar a realização dos mesmos. São eles: “Batalha da APP”, “Batalha da *Drink*”, “Batalha da Pista” e “Batalha do Itamaraty”.

4.1.1 Batalha da APP

A Batalha da APP (Associação de Poetisas e Poetas) ocorre, em média, semanalmente às quintas-feiras, em frente à chamada “Locomotiva” do Museu Ferroviário de Ourinhos/SP, um mobiliário urbano instalado no Centro da cidade próximo à antiga estação ferroviária, na Rua Henrique Tocalino, nº 335. O local do evento também fica ao lado do Terminal Integrado de Ônibus da cidade, do conhecido “Lanchódromo” e do Núcleo de Arte Popular. O movimento existe há aproximadamente um ano e meio, e já ocupou, inicialmente, a Associação de Moradores do bairro Jardim Eldorado, à nordeste da malha urbana de Ourinhos/SP,

na Rua João Bond, nº 360. Os três organizadores desta batalha também são os organizadores atuais da “Batalha da *Drink*”, dividindo a gestão de não apenas uma, mas duas batalhas de rima. Para o presente movimento, foi realizada uma única entrevista com um destes organizadores.

O local da Locomotiva, onde ocorre a Batalha da APP, situa-se em uma área com espaço aberto, sem qualquer tipo de cobertura ou estrutura de proteção contra intempéries, ficando totalmente exposto ao sol e à chuva. Apesar de contar com uma boa iluminação da rua e os banheiros pertencentes ao lanchódromo, o local carece de bebedouro público. Essas falhas estruturais contribuem para limitações na participação de pessoas no evento, sobretudo em períodos de calor ou chuva intensa. Não há tomadas acessíveis para o uso de equipamentos elétricos, como caixas de som ou iluminação, obrigando os organizadores a improvisar com eletrônicos portáteis. Outro aspecto relevante é a ausência de lixeiras no local, sendo a mais próxima situada do outro lado da rua, o que dificulta a manutenção da limpeza durante e após as atividades. Essas condições estruturais precárias revelam o descaso público com os espaços de convivência popular e evidenciam as dificuldades enfrentadas pelos coletivos artísticos negros e periféricos. Ainda assim, a Batalha da APP segue ocupando a Locomotiva do Centro e ressignificando o espaço público urbano de Ourinhos, mesmo diante da falta de infraestrutura adequada, pois ali se constrói, toda semana, um território de (r)existência.

O que se vê, à primeira vista, é uma roda de corpo, voz e palavra que se forma no local. Em rimas improvisadas e poesias recitadas, vozes se impõem por impostação e ritmo, e pessoas se utilizam de alcunhas para afirmar suas próprias identidades. Mas isso é só um cenário primário. No âmago do ato que a Batalha da APP realiza encontra-se a decisão política de esforçar-se para produzir sentido coletivamente e criar uma abundância cultural de compartilhamento em que se prioriza o sentimento de pertencimento em relação ao puro cálculo de lucro financeiro.

> A Batalha da APP é feita pra criar-se um diálogo e usar da arte como ferramenta pra isso. Ela é feita principalmente pras pessoas que estão em volta à rua... não necessariamente só pras pessoas de periferia mas, primeiramente, pra elas (informação verbal)[1].

[1] Batalha da APP: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (73 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo WhatsApp,

Enfatiza-se, primeiramente, o caráter político, aberto e mediador do movimento ao considerar que o mesmo foi pensado para “as pessoas que estão em volta à rua”. A Batalha da APP não se dá em um contexto de palco formal ou de circuito institucionalizado, mas se faz no próprio espaço público urbano, no entorno das ruas, visando dialogar com pessoas que por ali circulam. Em segundo lugar, ao afirmar que ela é feita “principalmente pras pessoas de periferia”, tem-se a periferia urbana como sujeito principal do discurso, e não apenas o seu público, indicando assim uma priorização de sujeitos periféricos — em sua maioria negros — como agentes atuantes da ação a ser praticada, o que atribui um sentido de comunidade e de pertencimento ao movimento por meio do protagonismo da periferia urbana negra.

De acordo com o(a) entrevistado(a), “tá se falando muito sobre a *‘performance* de rua’. Antigamente, não se falava tanto... antigamente, maloqueiro não performava. Ele era chucrese *[sic]* e ponto. E agora tá falando diferente…” (informação verbal)[2], há uma ruptura simbólica e temporal naquilo que antes era visto como marginalidade, passando a ser reconhecida como *performance*, isto é, como ato estético político-social. É justamente a transformação de uma percepção e de um significado, gesto que o movimento negro conscientemente realiza para reafirmar a valorização das culturas negras, de seus artistas e de seu povo. Em uma reconfiguração de linguagem, o corpo negro e periférico, antes reduzido à ideia de criminalização, agora começa a emergir como dispositivo produtor de discursos.

> Pra gente valorizar o MC, o graffiteiro, o *b-boy* e o DJ, a gente tem esse contato real com a rua. É uma ideia de, tipo, não que a gente não goste do palco e tal... não é isso... mas, na minha opinião, eu acho que sempre tem que ter uma proximidade entre o artista e quem tá pela arte... porque eu acho que a arte só faz sentido no outro (informação verbal)[3].

---

ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

[2] Batalha da APP: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (73 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

[3] Batalha da APP: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (73 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

Quando o(a) entrevistado(a) refere-se ao “contato real com a rua”, trata-se de uma perspectiva do próprio movimento ao qual participa sobre as noções de espaço público, corporeidade da periferia urbana negra e a arte como agente de atuação direta na relação entre sujeito-artista e sujeito-público. Tem-se uma reafirmação de que a arte de rua não é um simples acontecimento isolado, mas uma prática situada no próprio espaço da rua naturalmente compartilhado, tornando-o lugar de encontro entre sujeitos e comunidades.

Além disso, a frase “a arte só faz sentido no outro” expressa a orientação relacional da prática artística negra e periférica. Não se trata apenas de produzir arte para que seja vista, mas de produzir arte para se vincular a quem está “pela arte”, ou seja, quem participa, os pedestres que atravessam o território urbano e que se relacionam diretamente com o ato artístico. Esse entendimento desafia a lógica hegemônica capitalista que separa artista e público, reconhecendo a arte como processo de reconhecimento e compartilhamento de conhecimentos, e não como mercadoria, buscando assim validar a cultura e as vivências de grupos historicamente marginalizados pela partilha de saberes que descentram radicalmente a autoridade dos saberes hegemônicos.

> O artista que vende *RAP*, ele não mostra um instrumento pra você, sabe? Eu não tô performando uma banda. Eu não vou cantar uma música do grupo que tá em alta. Eu vou ir no seu bar pra fazer uma batalha de rima e chamar um monte de maloca. É muito difícil vender isso... mas a gente tenta, porque precisa sobreviver (informação verbal)[4].

Aqui, vê-se uma expressão da tensão com relação às diferenças entre a cultura negra de periferias urbanas e o mercado cultural tradicional. O(a) entrevistado(a) destaca que o artista de *RAP* e hip-hop periférico não se utiliza de “instrumentos” de trabalho no sentido clássico, com bandas e objetos musicais materiais, mas sim mobiliza dispositivos como a voz e a rima, elementos estes que dialogam com a sua realidade e representam a potência da rua e do compartilhamento de vivências em comunidade. Isso evidencia que a produção artística negra e periférica está profundamente conectada a modos de vida,

[4] Batalha da APP: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (73 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

territórios e sujeitos que raramente se encaixam nas lógicas institucionais e/ou comerciais do campo cultural dominante. O trecho acima ainda revela a necessidade simultânea de afirmação cultural e de sobrevivência material em meio à realidade estrutural em que esses artistas estão inseridos.

> No Centro é onde a gente consegue concentrar todas as periferias. *[...]* Tem gente que vem de um canto da cidade, do Jardim Itamaraty, do Jardim Eldorado, da Barra Funda... então vai juntando as periferias num lugar central em comum, que é no Centro. E também tomar o Centro pra se expressar e pra falar que o Centro é nosso, né? E é nóis *[sic]* que monta o Centro, porque a gente sai da periferia pra trabalhar no Centro. Então por que a gente não pode sair da periferia pra vir fazer arte no Centro também? (informação verbal)[5].

A Batalha da APP desloca a lógica da segregação espacial. Se a mão-de-obra do trabalho periférico sustenta o funcionamento dos centros urbanos, então a arte também deve ter direito a ocupar e ressignificar esses espaços. Conforme Santos (2006, p. 215), o espaço é dado pelo conjunto dos sujeitos “que nele se exercem como um conjunto de virtualidades de valor desigual, cujo uso tem de ser disputado a cada instante, em função da força de cada qual”. O valor do território é condicionado por quem o ocupa e para quem ele serve. Ao “tomar o Centro”, a Batalha da APP não apenas atravessa uma barreira física, mas também contesta as hierarquias simbólicas que definem quem pode se manifestar no território urbano da cidade. Essa ação de ocupação da área central pelas periferias urbanas compreende um ato artístico mas, principalmente, geográfico, em um movimento que reconfigura a cidade a partir dos sujeitos que a constroem e a utilizam, reivindicando assim o direito de também imaginá-la e narrá-la. Ao reverter o entendimento estrutural do centro urbano como espaço de exclusividade e da periferia urbana como espaço de invisibilidade, a Batalha da APP torna-se um evento cartográfico de reescrita urbana em Ourinhos, pois traça novas fronteiras simbólicas e cria um “Centro outro” — não o da presença da elite cultural, mas da periferia cultural negra —, fazendo da arte uma ferramenta de territorialização simbólica que retoma a cidade enquanto espaço de direito coletivo à expressão.

---

[5] Batalha da APP: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (73 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

> O propósito principal da Batalha da APP é ter esse espaço pra você dialogar e filosofar culturas, relações e comportamento como uma *performance*, em geral. E isso resume porquê o movimento se preocupa e se engaja politicamente, criticamente... pra gerar um pensamento comunitário e crítico. *[...]* É um lugar de conforto e desconforto ao mesmo tempo... e também de conforto e confronto com os artistas e com as pessoas que compõem a cultura periférica e a cultura *underground* em geral, justamente pelos corpos que compõem esse espaço. Então o objetivo é concentrar, dialogar, entender e criticar pra renovar e transformar essas pessoas que estão nesse meio (informação verbal)[6].

É exatamente nesse ponto que o depoimento sintetiza a função política e pedagógica do teatro de rua na realização da Batalha da APP. Aqui, a arte de rua é compreendida como linguagem filosófica e prática social que ultrapassa o simples entretenimento, tornando-se, sobretudo, um meio de reflexão sobre a vida e o nosso próprio mundo, ou seja, um modo de vida. O(a) entrevistado(a) atribui ao movimento um papel de diálogo e crítica, ou seja, um espaço onde o pensamento emerge do contato com a experiência e do encontro com outras pessoas que compartilham de interesses em comum, o que compreende uma legítima *práxis* na visão de Paulo Freire (1987), em que a ação e reflexão, quando unidas, contribuem significativamente para o processo de transformação social. Assim, a Batalha da APP configura-se como um território de conscientização, em que os discursos de corpo, voz, som e ritmo levam à produção e ao compartilhamento de saberes comunitários.

Já a expressão “lugar de conforto e desconforto ao mesmo tempo” aponta para a questão da própria presença no espaço, que torna-se um campo de afetos e tensões em que o coletivo tanto se reconhece quanto se questiona. A rua, nesse caso, transforma-se em um lugar ético e político no qual diferentes saberes se confrontam e se transformam mutuamente. Com isso, os corpos, vozes e saberes negros e periféricos que são marginalizados em outros contextos convertem-se aqui em agentes atuantes de criação crítica, desafiando as fronteiras de centro e margem, artista e público. O desconforto não é um obstáculo, mas uma potência, pois é justamente esse desconforto que possibilita a renovação de consciências e a ressignificação de identidades urbanas.

---

[6] Batalha da APP: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (73 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

Além do mais, o trecho revela, ainda, o próprio caráter emancipatório da Batalha da APP ao constar que o objetivo da mesma é “entender e criticar pra renovar e transformar”, portanto, o movimento é uma verdadeira pedagogia viva presente na cidade de Ourinhos; representa um espaço de formação social e política onde sujeitos se reinventam no diálogo com o outro e com o território, assumindo o papel de um teatro social de (r)existência em que viver e pensar se tornam um mesmo ato.

> Eu acho que é uma relação muito familiar. Familiar e comunitário, sabe? Uma comunidade, um coletivo... é que eu acho que a palavra é mais “comunidade” do que “coletivo”. Eu vejo que o coletivo tem uma ideia muito organizacional, política... e não que não seja, mas eu acho que ali é mais uma comunidade no sentido de uma junção familiar, de se sentir bem e acolhido, sabe? *[...]* Espero que o movimento continue crescendo e gerando o impacto de você poder falar assim: “Poxa, mano... quinta-feira, tô trampando, mas tem um lugar pra falar e desabafar sobre isso... pra descansar minha cabeça.” Esse impacto é como um refúgio... o impacto seria correr. Eu acho que é um quilombo cultural, sabe? Tipo assim, a gente tá fugindo dessa exploração do capital, do sucateamento do trabalho, dessa espremeção do trabalhador... e acho que esse é o impacto. É sobre se sentir em casa... na maioria das vezes, por conta do trabalho, a gente nem se sente mais em casa porque a gente não fica em casa... (informação verbal)[7].

O termo “coletivo”, com sua conotação mais institucional e burocrática, é aqui deslocado para “comunidade”, que evoca vínculos emocionais, cotidianos e de solidariedade mútua. Esse deslocamento é bastante potente do ponto de vista epistemológico, pois reivindica a centralidade das relações humanas e do afeto como base de (r)existência. Partindo dessa perspectiva, a Batalha da APP representa um espaço de refúgio frente às violências do sistema capitalista e da cidade neoliberal ao promover encontros de aquilombamento. Trata-se de um lugar que acolhe, cura e transmuta, e onde a vida cotidiana se reconstrói pela arte e pela solidariedade em um ato de reterritorialização cartográfica da realidade. Ao constituir territórios de saberes, populações subalternizadas reinventam modos de existência fora da racionalidade dominante.

Além de representar um encontro artístico, a Batalha da APP abriga ainda corpos e vozes exauridas pelo trabalho e pela precarização. Ao dizer “é sobre se

---

[7] Batalha da APP: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (73 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

sentir em casa”, o(a) entrevistado(a) revela aí um processo de despossessão urbana e subjetiva, no qual o espaço público passa a oferecer aquilo que a casa e o lar — atravessados pela lógica do trabalho monótono e exaustivo — já não proporcionam mais: acolhimento. Diante do império da racionalidade técnica, a vida é submetida à razão produtivista, enquanto o lazer, a diversão e o conhecimento são mercantilizados. A Batalha da APP surge então como um contraespaço, um território de pausa para sentir, de respiração para criar e de diálogo para compartilhar.

> O que a gente tenta é melhorar e deixar o mais confortável possível o espaço que a gente tem. O que eu acho que a gente precisa correr mais atrás, nem é tanto a tomada, e sim a água. Acho que a gente está sofrendo um pouco com isso… (informação verbal)[8].

Essa fala evidencia uma dificuldade estrutural presente na ocupação do espaço da Locomotiva do Centro para atividades artísticas, considerando que a precariedade material ainda é uma barreira concreta para a plena efetivação do direito à cidade. A ausência de infraestrutura básica, como o acesso à água potável, revela a negligência do cuidado deste espaço pela Prefeitura Municipal de Ourinhos, tendo em vista que a Batalha da APP não configura o único movimento de teatro de rua realizado neste mesmo local, que é utilizado também pelo *Slam* Subversão, como pode-se verificar mais abaixo no presente estudo (página 105). Além da falta de acesso à água, juntam-se os fatos da necessidade de lixeiras e estruturas de cobertura, como mencionado anteriormente. Essa carência, embora aparentemente simples, expõe desigualdades mais profundas: o conforto urbano não é igualmente distribuído em Ourinhos/SP. Os espaços públicos do Centro frequentemente ocupados por grupos artísticos das periferias urbanas continuam enfrentando condições de baixa infraestrutura.

Ao mesmo tempo, a fala ainda demonstra uma potência política. Mesmo diante das limitações, há uma disposição ativa para transformar o espaço. “Melhorar e deixar o mais confortável possível”, como diz o(a) entrevistado(a), torna-se uma prática de resistência, um modo de autogestão que igualmente subverte a passividade esperada dos sujeitos negros e periféricos. Com isso, a arte negra e periférica e o cuidado com o lugar, assim como ocupar, adaptar e reinventar o

[8] Batalha da APP: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (73 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

espaço público urbano diante da escassez, são maneiras de afirmar a própria (r)existência e o direito coletivo e igualitário à cidade em condições dignas.

> Nossa maior dificuldade seria a estrutura, o apoio e a divulgação, principalmente, da Secretaria de Cultura. *[...]* E também a falta de conversação com as outras categorias de artista, pra deselitizar e aproximar mais todos os artistas da cidade. O financiamento também é um problema, porque, às vezes, a gente se pega num sufoco... (informação verbal)[9].

Configura-se, na cidade de Ourinhos/SP, uma estrutura desigual de acesso à recursos e à visibilidade cultural. A Prefeitura Municipal tende a privilegiar determinados grupos artísticos em detrimento de outros. A ausência de apoio efetivo da Secretaria de Cultura, como mencionado, não se trata apenas de uma falha administrativa, mas de uma forma de silenciamento institucional em que estruturas do poder público decidem, por meio de sua omissão, quais manifestações culturais merecem maior atenção e reconhecimento, consequentemente deixando as demais à margem. Essa seletividade perpetua uma estrutura hierárquica que associa legitimidade cultural ao capital econômico e ao pertencimento social.

Além disso, a dificuldade de diálogo entre as “categorias de artista” denota a atual condição de fragmentação e de segregação do cenário cultural local. As manifestações artísticas de rua negras e das periferias urbanas, muitas vezes erroneamente vistas e estigmatizadas como informais ou amadoras, acabam sendo afastadas dos circuitos culturais “oficiais” e das práticas artísticas já legitimadas no município. Esse apelo à “deselitização” expressa um desejo de romper com essa barreira e experimentar um encontro e um diálogo horizontal entre diferentes tipos de linguagem cultural.

Já a questão do financiamento não é um problema apenas técnico, mas estrutural. A escassez de recursos igualitários é sintoma de um modelo cultural que ainda reproduz estruturas de exclusão. A “falta de estrutura” e o “sufoco” financeiro fazem parte de um processo histórico de marginalização da cultura popular e das periferias urbanas, que sobrevivem pela autogestão e pela solidariedade comunitária. Dessa forma, o trecho evidencia o quanto a democratização cultural ainda é um desafio concreto na cidade de Ourinhos/SP — não apenas em termos de

---

[9] Batalha da APP: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (73 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

acesso, mas também de reconhecimento e valorização das práticas artístico-culturais negras e de periferias urbanas como formas legítimas de pensamento e de transformação social.

> Eu acho que é uma fome cultural, sabe? Justamente por conta de a Secretaria de Cultura dar migalhas pra gente, a gente tá sempre tentando fazer um banquete. É como se a gente fizesse um banquete com arroz e feijão, e todo mundo conseguisse comer, tá ligado? Então eu acho que é essa fome mesmo de cultura, de se sentir vivo... é isso que faz a gente querer continuar e tomar outros espaços. E a gente quer tomar outros espaços. A gente vai. *[...]* A gente vai tomar a cidade inteira e vai ser inevitável. Acho que essa fome, essa sede e esse sentimento de se sentir pertencente e lembrado é o que faz o nosso sentido em meio ao espaço (informação verbal)[10].

A metáfora da “fome cultural” sintetiza de maneira potente a desigualdade estrutural no acesso à produção e ao consumo de arte em Ourinhos/SP. O trecho denuncia a precarização de políticas públicas que deveriam garantir o direito à cultura como bem coletivo, não como privilégio. Nesse cenário, os movimentos de teatro de rua periféricos não apenas resistem à escassez de recursos, mas reinventam o próprio sentido de abundância ao fazer um “banquete” para todos, transformando as dificuldades em potência motivadora e solidária. Compreende uma cultura que alimenta e que “mata” a “fome cultural”. Concerne, portanto, uma inversão simbólica do que é considerado valioso, na qual o que falta em recursos é compensado pela força da coletividade, da criatividade e do desejo de (r)existir.

A fala também expressa a ideia de “tomar a cidade inteira”, o que não representa um mero desejo de expansão territorial mas, em verdade, uma reivindicação política do simples direito de poder ocupar e ressignificar os espaços do território urbano. Essa tomada não se faz por meio da força, mas pela própria presença, pela *performance*, pelo ato artístico dado pelo corpo negro e periférico, que desafia o entendimento estrutural da exclusão espacial, deslocando fronteiras simbólicas e questionando quem pode ser visto e ouvido no espaço público da cidade.

Ainda, o sentimento de “pertencimento e lembrança” evidencia o desejo pelo combate ao apagamento histórico de corpos e vozes negras e periféricas,

---

[10] Batalha da APP: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (73 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

enquanto a “fome” representa uma busca por memória e reconhecimento na luta contra a invisibilidade cultural.

Quanto às observações em campo, alguns acontecimentos durante a realização da Batalha da APP levaram este pesquisador à percepções e reflexões. Em um desses dias, um homem em situação de rua aproximou-se e permaneceu atento às rimas, interagindo com o evento até o final de uma das fases. Depois, agradeceu a um dos organizadores, que respondeu, com naturalidade e firmeza: “o evento é pra você também”. A reciprocidade então se materializou com um aperto de mão, que se estendeu a outros participantes, incluindo este pesquisador. Pouco depois, neste mesmo dia, outro homem, também em situação de rua, que já estava a um certo tempo sentado e observando o evento na calçada do outro lado da rua, foi chamado e convidado por um dos organizadores a juntar-se à roda. Esse simples convite representa um gesto claro de rompimento simbólico da fronteira invisível entre quem *assiste* e quem *participa*, deslocando o sentido de pertencimento e reafirmando o papel público e inclusivo do teatro de rua.

Já num outro dia, os organizadores decidiram realizar uma dinâmica especial: uma “batalha de conhecimento”, que trouxe uma dimensão ainda mais crítica e estruturada ao movimento. Cada *round* incluiu temas que abordaram questões sociais e históricas, transformando os versos e rimas em instrumentos de debate público. Os oito temas abordados foram selecionados por meio de sorteio. São eles: *(I)* hip-hop; *(II)* escravidão; *(III)* pixação; *(IV)* trabalho; *(V)* ditadura; *(VI)* crime; *(VII)* drogas; e, por último — coincidentemente —, *(VIII)* teatro. Aqui, o jogo das rimas tornou-se exercício de pensamento coletivo e de compartilhamento de saberes, um meio de aprendizado dado pela escuta e pela fala. A própria escolha dos temas pensados e colocados para serem sorteados, por si só, já revela a consciência política do movimento ao tensionar os limites entre arte e educação. Neste dia, ao final da batalha, um dos organizadores afirmou que “o teatro é o *underground*”, uma frase que ecoa a própria essência e identidade do movimento. Além da consciência de reconhecer a Batalha da APP *como* e *enquanto* elemento de teatro de rua, tal expressão afirma que a cena, o corpo e a voz continuam sendo ferramentas de criação, insurgência e (r)existência, especialmente quando ocupam as ruas do espaço público urbano.

Figura 1 – Batalha da APP



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).
Legenda: Fotografia capturada durante realização da Batalha da APP em 21/08/2025.

4.1.2 Batalha da *Drink*

A Batalha da *Drink* ocorre, em média, semanalmente às sextas-feiras, na Praça Henrique Fitipaldi (mais conhecida como "*Drink Park*", ou "DP2K"), localizada à nordeste da malha urbana de Ourinhos/SP, na Rua Olívio Minucci, no bairro Jardim América, em frente à Escola Estadual José Augusto de Oliveira. O local do evento também fica próximo à Praça Kennedy e ao Parque Municipal Olavo Ferreira de Sá. O movimento existe há aproximadamente dois anos, e ocupa o mesmo espaço territorial desde o seu início. Como mencionado anteriormente (página 48), os três organizadores desta batalha também são os organizadores atuais da "Batalha da APP". Para o presente movimento, foi realizada uma única entrevista com um destes organizadores.

O espaço da Praça Henrique Fitipaldi, que representa uma área de uso público cotidiano e múltiplo onde convivem, diariamente, expressões diversas do lazer e da sociabilidade no espaço urbano, não dispõe de banheiros públicos e nem bebedouros adequados. O setor da praça onde acontece a Batalha da *Drink* possui superfície com formato semelhante a uma semi-lua, delimitado por dois degraus de concreto que ligam à calçada e que, por sua disposição, funcionam de maneira

espontânea como assentos de plateia, compondo assim palco em formato semicircular a céu aberto, estrutura esta típica do teatro de arena. O local possui iluminação proveniente de postes instalados na praça e luzes embutidas no chão de concreto, além de pontos de energia elétrica, o que facilita o uso de equipamentos sonoros durante as apresentações; no entanto, não dispõe de cobertura e nem de quantidade adequada de lixeiras.

No entorno imediato do setor onde ocorre a batalha, a praça abriga uma pista de *skate* regularmente frequentada por jovens, um campinho de areia utilizado para jogos informais, uma área de exercícios físicos e uma estrutura recreativa para crianças, cuja superfície apresenta rabiscos e *graffitis*, inscrições estas que retratam e refletem a combinação entre arte e a realidade da vida cotidiana da comunidade negra e das periferias urbanas. Na praça, há ainda um trailer de lanches localizado próximo a uma área com mesas e bancos de concreto, que serve como ponto de encontro e recurso alimentício aos participantes da batalha e à comunidade.

De maneira geral, o cenário da Praça Henrique Fitipaldi é frequentemente vivo e dinâmico, sendo marcado por crianças brincando, grupos conversando, jovens andando de *skate*, pessoas praticando *slackline* em faixas estendidas entre as árvores, entre outras atividades coletivas. Esse conjunto de elementos transforma o local em um espaço público híbrido entre lazer, esporte e cultura, onde a Batalha da *Drink* se insere de forma orgânica, tomando o cotidiano urbano como palco de expressão e (r)existência.

> Eu defino [a Batalha da *Drink*] como um ponto cultural mas, principalmente, um ponto que acaba salvando as pessoas, tá ligado? A [Praça da] *Drink* é um lugar que a gente já encostava muito antes de ter batalha. Tem toda uma movimentação do pixo ali, do *skate*... e já teve vários casos de as pessoas virem trocar ideia com nóis *[sic]*, porque gostavam de estar na *Drink*, porque era um ambiente em que se sentiam confortáveis, se sentiam bem... era uma batalha em que elas se sentiam integradas, tá ligado? (informação verbal)[11].

O espaço público, no contexto da Batalha da *Drink*, é tomado como território de cuidado, acolhimento e reconhecimento simbólico para corpos frequentemente marginalizados pela rigidez da dinâmica urbana e pela lógica do

[11] Batalha da *Drink*: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (49 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

capital. O(a) entrevistado(a) aqui descreve o movimento como um “ponto cultural” que “acaba salvando as pessoas”, atribuindo à prática uma função de transformação social, indo além do entretenimento e entrando no campo da (re)humanização. Nesse sentido, a Praça da *Drink Park* transforma-se em um território de afeto e sobrevivência, onde jovens da periferia urbana ressignificam a rua como lugar de pertencimento e produção de conhecimento.

Ao mencionar que “a *Drink* é um lugar que a gente já encostava muito antes de ter batalha”, o(a) entrevistado(a) aponta para a importância do papel da memória afetiva espacial e da continuidade histórica dos diferentes usos do espaço público urbano. A praça, o pixo e o *skate* compõem uma cena cultural e afetiva que antecede a formalização da própria batalha e que revela a potência das práticas populares na produção de cultura urbana. O espaço da Praça da *Drink Park* é um território que vive temporalmente, educando e se transformando com quem o ocupa.

> A gente sempre abre espaço pra fazer uma poesia, pra qualquer intervenção artística, pra se a pessoa quiser falar alguma coisa — e não necessariamente uma forma de arte... a gente sempre deixa aberto o espaço. Então, hoje, a [Batalha da] *Drink* tem essa função de abrir um espaço pras pessoas, tá ligado? *[...]* A gente tenta sempre trazer as pessoas pra perto, pra mostrarem o que elas querem, pra falarem o que elas querem... dar essa liberdade poética mesmo pras pessoas (informação verbal)[12].

Ao abrir o seu próprio espaço para “qualquer intervenção artística” ou mesmo “para falar alguma coisa”, a Batalha da *Drink* compreende uma dimensão efetivamente democrática que dissolve as fronteiras entre artista e público, instituindo uma “liberdade poética” que é estética mas, sobretudo, política e pedagógica, pois devolve às pessoas o direito à palavra, à imaginação e à criatividade, em um contexto onde as vozes das classes populares é historicamente silenciada. Essa abertura à pluralidade performativa compreende à Batalha da *Drink* uma característica de lugar de fala, em que o discurso da marginalidade se torna um ato de (r)existência.

Ao permitir que qualquer pessoa “fale o que quiser”, a Batalha da *Drink* se transforma num palco de escuta pública e de reconstrução de subjetividades.

---

[12] Batalha da *Drink*: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (49 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

Trata-se de um exercício radical de horizontalidade, em que a rua se torna um espaço aberto de enunciação e pertencimento. Assim, a atitude de “trazer as pessoas pra perto” é também o gesto de reconstruir o tecido social por meio da arte em um processo que ressignifica o ato do dizer e restitui o poder de narrar-se no corpo coletivo da cidade.

> O que me motiva é ver que o movimento tá sendo levado pra frente, e da maneira certa, tá ligado? Vêm também vários MCs de fora, que sempre encostam na *Drink*, tá ligado... Nóis *[sic]* fecha com muitos MCs de Assis, de Cândido Mota, de Palmital, Bauru... sempre encostaram na *Drink*, mano, então é uma parada que me motiva sempre. *[...]* É ver que o ambiente onde eu cresci e comecei a me desenvolver como MC, hoje em dia, é um lugar que tá abrindo portas, e que tá sendo porta pra muita gente de fora encostar, pra muitas pessoas conhecerem o movimento que a gente faz parte (informação verbal)[13].

O discurso aqui revela a potência do pertencimento territorial e da continuidade histórica da ocupação do espaço público urbano como fundamentos da resistência cultural. Ao afirmar que o que motiva a realização da Batalha da *Drink* é “ver o movimento sendo levado pra frente” e que “o ambiente onde cresceu virou porta pra muita gente”, o(a) entrevistado(a) expressa uma relação afetiva com o local da Praça Henrique Fitipaldi pela satisfação em ver o território onde cresceu tornar-se polo irradiador de cultura e identidade. Nesse sentido, a praça passa a ser um núcleo de enraizamento e circulação de corpos e vozes negras e periféricas, onde a arte corresponde a um instrumento de fortalecimento coletivo e reconhecimento mútuo.

A presença de MCs de outras cidades, como mencionado, demonstra a capacidade das batalhas de rima de construir redes horizontais de troca cultural, sendo uma verdadeira cartografia afetiva e solidária de expansão periférica negra. Dessa forma, a Batalha da *Drink* emerge como elemento articulador de redes culturais intermunicipais na cidade de Ourinhos/SP, em que a arte não depende da legitimação institucional, mas se afirma pela potência da vivência compartilhada.

> Eu sempre acredito que é muito importante as batalhas acontecerem em lugares abertos, como a Praça da *Drink*, porque é um ambiente que traz mais pessoas, querendo ou não... com a gente ali, acabam vindo mais

[13] Batalha da *Drink*: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (49 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

> pessoas... depois essas pessoas acabam ajudando a gente a recolher o lixo... *[...]* E com relação a lixo na praça, a gente sempre dá um “salve” pra rapaziada recolher os lixos de bebida, cigarro e outras coisas quando acaba a batalha. *[...]* O nosso movimento é um movimento marginalizado, mano... se a gente não der essa atenção pro ambiente que a gente tá fazendo a parada, vai acabar surgindo muito papo torto. Às vezes não é nem o nosso pessoal que fez alguma coisa errada, porém, por conta de a gente fazer a batalha lá, a culpa acaba caindo na gente... (informação verbal)[14].

O depoimento aqui evidencia, primeiramente, uma consciência ecológica e política que ultrapassa o ato prático do recolher o lixo. O cuidado com o espaço público é também uma forma de resistência simbólica diante da estigmatização social que marca os movimentos artísticos negros e periféricos. Quando o entrevistado afirma que “a culpa acaba caindo na gente”, constata-se a reprodução de uma lógica discriminatória estrutural e territorial, em que os coletivos negros e das periferias urbanas são constantemente associados à desordem.

Ao mesmo tempo, a Praça da *Drink Park* emerge como um espaço que adquire valor a partir das relações afetivas e cotidianas que nele se estabelecem. A consciência coletiva de cuidar da praça e do lixo descartado pelos participantes da batalha configura uma ética comunitária do espaço dada pela responsabilidade compartilhada. Sob esse entendimento, a Batalha da *Drink* transforma a Praça Henrique Fitipaldi em um pleno território educativo, onde o convívio, a arte e o cuidado espacial coexistem como práticas políticas de reapropriação do território urbano. A rua, antes vista como espaço de risco, converte-se em lugar de criação e cidadania ativa.

Além disso, o reconhecimento de que o movimento em questão é “marginalizado” aponta para um aspecto do enfrentamento das contradições territoriais do espaço urbano, pois o mesmo lugar que acolhe é também o lugar de exclusão. Essa consciência crítica, contudo, não paralisa o fazer artístico; pelo contrário, orienta práticas de autogestão na tentativa de transformar o estigma em potência (r)existencial. É um modo de dizer que aquele espaço, apesar de marginalizado, também é o centro e o cotidiano de uma realidade social, urbana e cultural.

---

[14] Batalha da *Drink*: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (49 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

> Com relação a chuva, é um negócio que a gente já tem em mente... se tá marcando de chover no dia, porém não choveu até o momento de a gente encostar na praça, mas começar a chover quando a batalha acontecer, a gente sempre vai no mercado, que é o único lugar ali perto com cobertura (informação verbal)[15].

Há uma precariedade estrutural na Praça Henrique Fitipaldi, onde a ausência de infraestrutura básica, como cobertura, banheiros ou áreas de abrigo contra intempéries, o que obriga os organizadores e participantes da Batalha da *Drink* a improvisar soluções para possibilitar e garantir a realização do evento, como recorrer ao mercado próximo em caso de chuva. Essa ação expõe a falta de reconhecimento institucional das manifestações periféricas de teatro de rua em Ourinhos/SP como elemento legítimo do uso do espaço público urbano. A ocupação da praça, embora rica em potência artística e social, ocorre à margem do planejamento urbano do município, que insiste em ignorar as necessidades concretas daqueles que produzem arte fora dos circuitos culturais oficiais.

Ao depender de estruturas privadas para garantir sua continuidade em dias de chuva, a Batalha da APP escancara as contradições da cidade: o espaço público de áreas periféricas, que representa um lugar de convivência comunitária cotidiana e de expressão coletiva, torna-se precário e excludente, obrigando coletivos autônomos a resistir continuamente por sua própria existência. Tal (r)existência demonstra a persistência da Batalha da APP no enfrentamento simbólico à negligência do poder público e na reafirmação da cultura negra e da periferia urbana como um direito, e não como concessão.

> Tudo que envolve dinheiro acaba saindo do nosso bolso, tá ligado? [...] A gente tem a nossa parceria com a CREWATIVIDADE, que sempre tá fortalecendo a gente com os equipamentos, com os microfones e com as caixas [de som]. Então quando precisa de algo que envolva dinheiro, somos nós da organização que vamos atrás, tá ligado? A gente não tem ajuda de Prefeitura... não tem ajuda de edital... não tem (informação verbal)[16].

---

[15] Batalha da *Drink*: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (49 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

[16] Batalha da *Drink*: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (49 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

O município de Ourinhos/SP carece de políticas públicas específicas voltadas ao fomento e à manutenção de atividades culturais negras e periféricas. A autogestão financeira da Batalha da *Drink*, sustentada pelo esforço pessoal dos organizadores e pelo apoio solidário de pessoas e coletivos parceiros, como a CREWATIVIDADE, evidencia tanto a potência quanto a vulnerabilidade desse movimento. A inexistência de apoio público, seja por meio da Prefeitura ou de editais culturais direcionados à cultura de periferias urbanas, reforça um padrão histórico de negligência em relação à essas expressões, que são frequentemente invisibilizadas ou consideradas informais pelo poder público.

Essa falta de reconhecimento, no entanto, intensifica a força e a dimensão política do evento, uma vez que, ao financiar e estruturar suas próprias práticas, os organizadores afirmam a autonomia da cultura popular e a capacidade das periferias urbanas de produzirem, gerirem e difundirem arte sem depender necessariamente de mecanismos oficiais. Porém, é fato que essa persistência revela, acima de tudo, uma desigualdade estrutural: enquanto a arte hegemônica e elitizada recebe recursos e legitimidade, a arte de rua segue marginalizada, sendo sustentada por um esforço coletivo e solidário que, embora admirável, não deveria substituir a responsabilidade da Prefeitura em garantir o direito igualitário à cultura em Ourinhos/SP.

> A Batalha da *Drink*, assim como todas as batalhas [de rima], é uma denúncia às coisas que não estão certas, tá ligado, mano? Sempre acaba surgindo ali uma rima sobre alguma coisa que acontece no nosso país, que acontece na nossa cidade... é uma parada que nunca vai acabar, porque sempre tem algum problema, e o nosso movimento tem essa obrigação de denunciar esse problema (informação verbal)[17].

Revela-se aqui o papel crítico e político da Batalha da *Drink*, que se afirma como espaço de denúncia e resistência. Longe de ser apenas um ponto de encontro social, cultural ou de lazer, o movimento se configura como lugar público de contestação político-social, onde as rimas se tornam instrumentos de análise e enfrentamento das injustiças vividas cotidianamente. Nesse sentido, a batalha atua como uma espécie de púlpito popular, por meio do qual vozes historicamente silenciadas encontram expressão e visibilidade. Cada verso, nesse sentido, passa a

[17] Batalha da *Drink*: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (49 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

ser uma leitura do território e de suas contradições, transformando a praça em um espaço de debate público e de entendimento crítico da realidade.

Ao afirmar que o movimento tem a “obrigação de denunciar” problemas, o(a) entrevistado(a) evidencia que as batalhas de rima, em seu princípio, se posicionam como instrumentos de crítica às questões sociais e políticas tanto do país quanto da própria cidade. As rimas funcionam como crônicas do cotidiano, denunciando desigualdades, violências e negligências que atravessam o território e afetam de maneira direta a vida das comunidades negras e periféricas. Dessa forma, a Batalha da *Drink* transforma a Praça Henrique Fitipaldi em um espaço de escuta pública e de resistência discursiva, onde jovens assumem o papel de cronistas e críticos sociais, reinterpretando a realidade e cobrando transformações. A própria dimensão estética do movimento, portanto, está intrinsecamente ligada à sua dimensão política, uma vez que rimar é reivindicar o direito de existir, de falar e de ser ouvido dentro de uma sociedade que, factualmente, lhes nega voz.

> Quem cresce onde a gente cresce, quem vê as paradas que a gente vê, acaba tendo poucas opções e poucos caminhos pra seguir na vida, tá ligado? Vários moleques que já encostaram na *Drink* — e não só na *Drink*, como em outras batalhas da cidade —, eram pessoas envolvidas com coisas erradas... e foram salvas graças ao movimento, tá ligado, mano? (informação verbal)[18].

Logo, torna-se claro o papel social e transformador da Batalha da *Drink* ao operar como campo de ressignificação para jovens historicamente privados de oportunidades. Nesse contexto, o movimento atua como território de acolhimento e transformação, em que o pertencimento e a expressão artística se sobrepõem à trajetórias resultadas da exclusão social e da discriminação da pobreza. A “salvação” aqui relatada é simbólica, representando a possibilidade de romper com as determinações do meio e de construir novas formas de existência por intermédio da arte e da coletividade.

> Nossa maior dificuldade hoje é o fornecimento de banheiro, tá ligado, mano? Porque eles querem cobrar um valor pra gente ter o banheiro… e são coisas que, pra própria Prefeitura, não faria falta, tá ligado? Eles só

[18] Batalha da *Drink*: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (49 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

> acabam fornecendo pra gente o banheiro porque a gente sabe que têm inúmeros banheiros lá, parados. *[...]* Acho que essa é a parada que mais acaba dificultando pra gente fazer o movimento acontecer. É um bagulho que outras pessoas já nos falaram, que não encostam tanto na batalha por conta desse fator, tá ligado, mano? (informação verbal)[19].

Aqui, o depoimento revela especificamente a dificuldade com a falta de banheiros na realização da Batalha da *Drink*, apontando novamente para a negligência do poder público; embora a Praça Henrique Fitipaldi apresente estruturas mais complexas, como pista de *skate*, campo de areia, parque infantil e área para exercícios, ela carece de condições mais mínimas de infraestrutura básica, como banheiros, bebedouro público e área com cobertura. A cobrança pelo fornecimento de banheiros, especialmente quando tais recursos já pertencem à Prefeitura, escancara a lógica de mercantilização do espaço público urbano e de desvalorização das iniciativas culturais negras e de periferias urbanas, que institui e perpetua barreiras simbólicas e materiais que dificultam o acesso e a permanência do público da batalha no local, e contribuindo, ainda, para a precarização da própria experiência artística e coletiva pois, ao invés de apoiar e estimular práticas culturais comunitárias negras e periféricas, a Prefeitura Municipal de Ourinhos/SP reforça a exclusão ao impor obstáculos burocráticos e econômicos que impedem a plena ocupação dos espaços públicos da cidade como territórios de expressão popular.

> A gente tem que tomar muito cuidado com o que a gente acaba pedindo e com o que a gente fala que precisa, pra eles não terem a “carta na manga” de falar: “não, eles tão pedindo demais”, “não vamos ajudar”, “vamos até proibir eles de fazer essa parada”... então, pra você ver, a gente acaba muitas vezes se humilhando pra ter um banheiro químico lá na praça, tá ligado, mano? Infelizmente o movimento que a gente faz parte ainda é muito malvisto por muitas pessoas… principalmente pessoas que têm poder e dinheiro na mão *[...]* (informação verbal)[20].

Tem-se, na conjuntura político-social contemporânea, uma evidente assimetria de poder na estrutura das relações entre movimentos de cultura negra

---

[19] Batalha da *Drink*: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (49 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

[20] Batalha da *Drink*: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (49 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

periférica e o Estado. A referida cautela em “tomar cuidado com o que se pede” expõe um contexto de vigilância e controle simbólico, em que o simples ato de reivindicar direitos básicos, como um banheiro, é interpretado como ousadia pela Prefeitura de Ourinhos/SP. Esse cenário torna claro o caráter autoritário das instituições públicas do município que, em vez de garantir o acesso igualitário à cidade, exercem poder punitivo sobre os corpos e as manifestações culturais negras que emergem das periferias urbanas.

O trecho ainda evidencia a persistência do preconceito de classe e da criminalização da cultura de rua. Quando o(a) entrevistado(a) expressa que o movimento “ainda é muito malvisto”, denuncia-se o olhar estigmatizante das elites locais, que associam as periferias urbanas à desordem e ao incômodo. O receio em ser proibida de existir transforma a luta da Batalha da *Drink* por infraestrutura em uma luta por reconhecimento e legitimidade.

> Tem pessoas ali em volta que gostam da parada e que assistiram pela primeira vez uma batalha [de rima], tá ligado, mano? Isso acaba fazendo surgir mais artistas na nossa cidade, surgir mais pessoas que querem organizar um evento, que querem levar pra frente a ideia de um evento, o que acaba crescendo a cultura da nossa cidade... são os próprios artistas mesmo que acabam levando o nome da cidade e o nome do bairro pra fora, tá ligado? (informação verbal)[21].

A Batalha da *Drink*, ao alcançar o olhar de quem assiste pela primeira vez uma batalha de rima, rompe com os limites que separam público e artista, gerando um ciclo de pertencimento e inspiração artística. O espaço da Praça Henrique Fitipaldi, nesse caso, torna-se formador de novos sujeitos criativos, em que o ato de presenciar a arte é também um convite à ação, à criação, à organização e à continuidade de um movimento que se reconhece como força insurgente no território de Ourinhos/SP. Ao destacar que “são os próprios artistas que acabam levando o nome da cidade pra fora”, a Batalha da *Drink* se insere em meio a um processo de “contágio” cultural que favorece a construção da imagem do próprio município, alavancando positivamente sua reputação cultural perante outros municípios brasileiros e, consequentemente, fortalecendo sua valorização na região. Assim, a

[21] Batalha da Drink: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (49 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

Batalha da *Drink* não apenas promove cultura, mas reconfigura o modo como a cidade de Ourinhos/SP é reconhecida a partir de seus próprios sujeitos criadores.

Figura 2 – Batalha da *Drink*



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).
Legenda: Fotografia capturada durante realização da Batalha da *Drink* em 19/09/2025.

4.1.3 Batalha da Pista

A Batalha da Pista ocorre, em média, semanalmente aos domingos, na Praça Santa Tereza Jornet (mais conhecida como “Praça dos Skatistas” e comumente chamada de “Pista” ou “Pista de *Skate*”), localizada na Rua Bárbara Abujamra, no bairro Jardim Ouro Verde, próximo à Praça da Coruja e ao Centro. O movimento existe há aproximadamente dois anos e meio, e possui, atualmente, três organizadores. Para este movimento, foram realizadas, separadamente, três entrevistas com um destes organizadores e dois participantes.

A Praça dos Skatistas é, no contexto atual, um dos espaços públicos abertos mais movimentados social e culturalmente do território urbano de Ourinhos/SP. Apesar de contar com bebedouro público, o local não possui banheiros, o que limita parte da infraestrutura necessária para os frequentadores da

Batalha da Pista. O evento, por sua vez, costuma acontecer em um barracão com cobertura localizado na praça, oferecendo assim proteção contra sol e chuva; no entanto, não dispõe de tomadas elétricas e nem de quantidade suficiente de lixeiras. Ao redor do espaço, é comum observar crianças brincando, jovens andando de *skate* e duas áreas de convivência próximas, além de uma terceira, localizada mais abaixo na praça, que se assemelha a um palco arena semi-circular. A diversidade de usos é evidente; enquanto a batalha de rima acontece, há pessoas praticando *slackline* e tecido acrobático no mesmo barracão, o que reforça o caráter multifuncional e dinâmico do espaço, transformando-o em um verdadeiro ponto de encontro da juventude e da cultura urbana local.

> A Batalha [da Pista] é conhecimento, tá ligado? *[...]* A batalha, assim como a escola, pode te gerar um aprendizado, mas vai muito de pessoa pra pessoa em como ela vai absorver aquela informação que foi passada, e o que ela vai fazer com aquilo. E isso é educação, né, mano? A batalha [de rima] é muito educativa. *[...]* Você pode aprender muitas coisas ali naquele espaço, desde o contato que você pode ter com outras pessoas até experiências de troca. *[...]* É a produção de um conhecimento que não vai morrer... e que vai ser passado de geração pra geração, tá ligado? (informação verbal)[22].

O trecho, composto por um compilado de falas ditas por participantes entrevistados, revela, logo de cara, a dimensão pedagógica da Batalha da Pista como espaço de produção e circulação de saberes não-formais. Ao afirmar que “a batalha, assim como a escola, pode gerar um aprendizado”, o(a) interlocutor(a) reconhece neste território cultural uma prática educativa que rompe com os limites institucionais do ensino tradicional. O aprendizado que ali ocorre nasce da experiência, da escuta e da convivência. É um conhecimento que se constrói por meio do encontro, da oralidade e da troca simbólica entre sujeitos que compartilham suas vivências de forma criativa e, sobretudo, crítica.

Evidencia-se aqui uma prática de pedagogia do cotidiano, enraizada na realidade concreta das periferias urbanas e sustentada pela coletividade. Quando o(a) entrevistado(a) diz que trata-se da “produção de um conhecimento que não vai morrer”, tem-se um testemunho da continuidade histórica dessa aprendizagem social, que resiste à exclusão e à desvalorização cultural. Assim, a Batalha da Pista

[22] Batalha da Pista: Entrevista 3 [jul. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (116 min.); Batalha da Pista: Entrevista 2 [jul. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (44 min.). Entrevistas concedidas por chamada de vídeo no aplicativo WhatsApp, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

se torna um espaço de educação ativo, onde os saberes são construídos pela própria prática artística e pelo diálogo entre sujeitos, funcionando como um verdadeiro espaço de formação cidadã.

> A batalha [de rima], assim como todas as coisas no hip-hop, é conjunta e colaborativa, mano... não é individual. Essa coisa do individualismo é a lavagem cerebral que foi colocada dentro da gente nesse contexto do capitalismo, do neoliberalismo. *[...]* A Batalha [da Pista] pode tá aqui mas, ao mesmo tempo, o *skate* tá ali, o *graffiti* tá lá... tem um espaço pra dançar *breaking*, se quiser... tem quem faz tecido acrobático, quem estende o *slackline*... então eu acho que [a Batalha da Pista] é um espaço que proporciona e valoriza essa diversidade de coisas, tá ligado? É toda uma entidade [cultural] que se forma ali [na praça]. *[...]* Eu acho que esse movimento que provém da periferia é muito expressivo na nossa cidade, e é muito importante. Eu vejo que a galera do hip-hop e do *skate* é uma galera da resistência mesmo, que tá muito aberta à arte. E essa arte se expressa de várias formas… então eu me identifico ali. *[...]* Eu acho que é um movimento muito único daqui da cidade, e esse movimento vai alcançando mais pessoas pra poderem estar ali, em contato (informação verbal)[23].

As batalhas de rima, em sua essência, se afirmam como prática cultural de resistência e solidariedade, compreendendo um caráter coletivo e, antes de tudo, anticapitalista. Ao rejeitar o exercício do individualismo difundido pela lógica neoliberal, o(a) entrevistado(a) reconhece no hip-hop uma contra-narrativa social, fundada na cooperação, no compartilhamento e na construção conjunta do uso do espaço público urbano. Nesse sentido, a Batalha da Pista não é um mero evento artístico-cultural, mas uma experiência comunitária que desafia os valores hegemônicos de consumo e competição cultural, propondo, consequentemente, uma pedagogia da convivência e da coletividade.

Destaca-se também a integração entre diferentes linguagens e elementos das periferias urbanas que coabitam o mesmo território, como o *skate*, o *graffiti*, o *breaking* e até mesmo outras expressões, como o *slackline* e o tecido acrobático — conforme observado em campo —, que se somam ao ocupar e dividir o mesmo lugar. Essa convivência amplia o sentido da Praça dos Skatistas como um organismo vivo, uma “entidade cultural”, onde as fronteiras entre as mais diversas práticas se diluem e a criação acontece de maneira espontânea e colaborativa. O

[23] Batalha da Pista: Entrevista 3 [jul. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (116 min.); Batalha da Pista: Entrevista 2 [jul. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (44 min.). Entrevistas concedidas por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

espaço público torna-se, assim, um lugar de experiências, um território plural que acolhe diferenças e estimula a sua própria multiplicidade.

Além disso, o reconhecimento da Batalha da Pista como um “movimento que provém da periferia” reforça a sua importância política e simbólica dentro da cidade mas, principalmente, dentro do bairro Jardim Ouro Verde, predominantemente ocupado por residências e moradores de classes sociais mais favorecidas, justamente por localizar-se próximo à região central da malha urbana da cidade. O movimento representa uma peça de (r)existência urbana em que a arte emerge como instrumento de afirmação identitária e de luta pela ocupação do espaço público em Ourinhos/SP. Ao alcançar novas pessoas e expandir sua rede de participação, a Batalha da Pista transforma a Praça dos Skatistas em um campo de pertencimento e de construção de cidadania cultural, um espaço onde a arte, nascida das margens, se torna centro de potência criadora e de transformação social.

> Eu enxergo muito as artes cênicas no *RAP*. Às vezes, é um gesto que o cara faz, o jeito e o modo como ele gesticula... ou então um olhar, tá ligado? A forma como a pessoa se expressa, o tom da voz... o *RAP*, pro movimento [batalha de rima], é entendido como poesia falada. A própria sigla do *RAP* significa “Ritmo e Poesia”, porque vem do inglês [“*Rhythm and Poetry*”]. *[...]* Tem alguns MCs que têm uma postura mais direta... tem outros que têm mais *flow*, que entram mais no *beat* da música... e aí você vai percebendo as formas como os MCs vão interagindo no decorrer da batalha. Isso faz a gente se questionar um pouco sobre a realidade deles. *[...]* A Batalha da Pista dá lugar de fala pras pessoas que têm alguma coisa pra dizer, que têm necessidade de serem ouvidas... e a gente abre portas pra isso. Então a Batalha da Pista é uma oportunidade de carregar o sonho de várias pessoas ao mesmo tempo, tá ligado? (informação verbal)[24].

Aqui, revela-se a profunda dimensão performática do *RAP* dentro das batalhas de rima, onde o corpo, a voz e o gesto se tornam instrumentos expressivos que aproximam este movimento das artes cênicas, mais especificamente, do teatro de rua. Cada MC constrói sua presença em cena por meio de uma combinação singular de ritmo, entonação, olhar e movimento, compondo uma dramaturgia autêntica que reflete suas vivências populares. O *RAP*, ao ser entendido como uma poesia rítmica, compreende uma arte de presença em que o corpo em *performance*

[24] Batalha da Pista: Entrevista 3 [jul. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (116 min.); Batalha da Pista: Entrevista 2 [jul. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (44 min.); Batalha da Pista: Entrevista 1 [jul. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (77 min.). Entrevistas concedidas por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

torna-se veículo de discurso e emoção, fazendo da rima um ato teatral que fricciona a realidade.

Ao compor essa teatralidade, o *RAP* ultrapassa o campo da música e se insere em dimensões mais amplas, nas quais a rima é também corpo, resistência e identidade. As variações entre posturas e estilos rítmicos dos MCs demonstram a diversidade de subjetividades e estratégias expressivas que coexistem no espaço das batalhas de rima. Essa multiplicidade faz do movimento um palco democrático de narrativas negras e periféricas, em que vivências cotidianas se transformam em arte e discurso sociocultural.

Ainda, ao afirmar que a Batalha da Pista "carrega o sonho de várias pessoas ao mesmo tempo", o(a) entrevistado(a) explicita a característica coletiva do evento, que torna-se um território de fala e de escuta, onde as histórias silenciadas encontram ressonância pública e a *performance* compreende um ato político de afirmação e reconhecimento. Nesse processo, o *RAP* atua como linguagem cênica e social, produzindo consciência crítica e fortalecendo laços comunitários em meio à marginalização urbana.

> Ocupar um espaço público com arte é você intervir nesse espaço de forma expressiva com aquilo que você tá ali produzindo, com a sua arte. É você ter essa liberdade de intervenção, de poder se expressar ali. Então, quando você faz isso, você ocupa esse espaço. *[...]* A Praça dos Skatistas é um ponto muito cultural da cidade... tipo, além de rolar o *skate*, também rolam outros eventos. E a Batalha [da Pista] já acontece há muito tempo... já é uma ocupação ali, todo domingo à noite. Você pode coexistir ali, mas a batalha vai tá acontecendo, então você não pode atrapalhar aquela ocupação... jamais (informação verbal)[25].

No tocante à compreensão política e simbólica da ocupação artística do espaço público, o presente relato assimila que ocupar é mais do que simplesmente estar fisicamente em um lugar: é intervir expressivamente nele, transformando o cotidiano urbano por meio dessa experiência. A arte é, então, uma forma de reivindicação do direito à cidade, um direito de pertencimento e expressão que se contrapõe à lógica de exclusão que marca o território urbano nas cidades contemporâneas. Além do mais, a fala também reconhece a Batalha da Pista como prática contínua de territorialização simbólica. Ao dizer que "você pode coexistir ali,

[25] Batalha da Pista: Entrevista 2 [jul. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (44 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso "Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP".

mas não pode atrapalhar aquela ocupação", evidencia-se o respeito conquistado e consolidado pela presença deste movimento de teatro de rua na Praça dos Skatistas. Portanto, a Batalha da Pista inscreve-se enquanto ato de (r)existência na cidade de Ourinhos/SP, cuja permanência cultural esculpe no espaço público o modo de vida da realidade das periferias urbanas.

> A Batalha [da Pista], mesmo de forma independente, cresceu, mas não da forma que nóis *[sic]* esperava, porque [a Batalha da Pista] teria tomado maiores proporções se tivesse o apoio do poder público... e não tem, mano. E essa falta de apoio do poder público não é só algo que vem da gestão [municipal]... porque isso não é uma política de gestão, é uma política de Estado, mano. O hip-hop é marginalizado e criminalizado desde os anos 1970 e, até hoje, pouca coisa mudou. O poder público tem medo e receio de nos apoiar porque questionamos o sistema em que ele faz parte e está inserido (informação verbal)[26].

Neste ponto, o depoimento torna clara e escancarada a dimensão estrutural da negligência do poder público em relação ao movimento hip-hop. Aqui, a ausência de apoio não é interpretada somente como um descaso administrativo, mas como resultado de uma política de Estado que factualmente marginaliza e criminaliza o hip-hop e as expressões artístico-culturais oriundas das periferias urbanas. Desde sua origem, o movimento hip-hop atua como discurso de resistência e denúncia, e é justamente esse caráter crítico que o torna alvo de repressão e invisibilização institucional. Como consequência, a falta de financiamento, estrutura e reconhecimento não é acidental; é, na verdade, sintoma de um Estado que teme a potência política da arte negra e periférica quando a mesma se manifesta como agente de consciência e transformação coletiva.

Ao reiterar que o poder público "tem medo e receio de nos apoiar", o(a) entrevistado(a) desvela o conflito entre a arte negra e periférica como instrumento de emancipação e o sistema que busca controlar suas formas de expressão, justamente porque vai no caminho contrário dessa política hegemônica. A Batalha da Pista, ao existir de maneira independente, instaura uma autonomia insurgente, uma (r)existência que expõe as contradições do poder e reafirma a capacidade das periferias urbanas de criarem seus próprios espaços de cultura, inserção e transformação.

---

[26] Batalha da Pista: Entrevista 3 [jul. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (116 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso "Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP".

> Antigamente era mais difícil... o bagulho era mais *underground*, e pelo *RAP* ser um movimento discriminado, a gente já passou por situação de ter que parar uma batalha porque a polícia parou lá e falou pra nóis *[sic]* desligar o som ou senão ia confiscar, tá ligado? E isso mudou desde que a gente começou a ter um apoio da Secretaria de Cultura... depois que eles reconheceram a gente, aí o negócio ficou diferente. Hoje, a Secretaria de Cultura disponibiliza o local pra gente usar... manda fotógrafo pra ajudar na divulgação... *[...]* A gente consegue banheiro químico, mas em poucos eventos... a gente já tinha pedido outras vezes, só que eles negam. No nosso último evento, os caras da Prefeitura vieram recusar um banheiro químico pra nós, mas quando eles falaram "não", a gente foi atrás de recursos sociais em cima disso, tá ligado? A gente foi em cima da TV Câmara pra falar que não cederam o banheiro... aí, rapidinho, repensaram: "Não... quê isso? Dá recurso pra essa rapaziada…", tá ligado? Então quem conseguiu esse banheiro químico foi o nosso advogado. Hoje em dia a gente já é uma organização mais estruturada, o movimento já tem o [setor] financeiro, o [setor] jurídico... (informação verbal)[27].

No trecho, o relato narra o processo de transição da Batalha da Pista de um movimento marginalizado para uma iniciativa parcialmente reconhecida institucionalmente, no entanto, sem que isso eliminasse as tensões históricas entre cultura negra periférica e poder público. A repressão policial ao som do *RAP* simboliza o modo como o Estado historicamente silencia as vozes dissidentes que ocupam o espaço público urbano e produzem arte fora dos circuitos culturais formais da cidade contemporânea. A interrupção da batalha de rima por ordem policial — como relatado —, revela o preconceito e o receio do poder público em relação àquilo que vem da rua. Contudo, o posterior reconhecimento da Secretaria de Cultura tem trazido, com o tempo, mudanças visíveis ao movimento, como o acesso sem burocracias ao espaço, à divulgação e a uma infraestrutura mínima, ainda que ocasionalmente, uma vez que esse apoio é precário e condicionado. O simples fornecimento de um banheiro químico muitas vezes depende de pressão política, o que demonstra que o diálogo com a Prefeitura Municipal continua sendo permeado por desigualdades e resistência institucional. O episódio em que o movimento precisou acionar recursos legais e midiáticos para garantir um direito básico ilustra o quanto a institucionalização da cultura negra e das periferias urbanas ainda ocorre sob relações de força e vigilância na cidade de Ourinhos/SP.

---

[27] Batalha da Pista: Entrevista 1 [jul. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (77 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso "Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP".

Em meio a esse contexto, a Batalha da Pista se reorganiza, estruturando-se mais robustamente para se proteger e sustentar sua autonomia. A criação de um setor jurídico e financeiro mostra que o movimento aprendeu, através da luta, a operar dentro e fora das margens do sistema, negociando reconhecimento sem abrir mão da crítica. A formalização, nesse caso, não representa submissão, mas uma estratégia de sobrevivência política diante de um poder público que ainda hesita em compreender a rua como espaço legítimo de produção de saberes negros e periféricos.

> A cultura em Ourinhos sempre foi centralizada e enxergada por meio de uma visão elitista. As culturas mais valorizadas e beneficiadas pela Secretaria da Cultura e pela Prefeitura sempre foram a música, o teatro, a dança e a literatura, que sempre são contempladas com eventos e festivais que, inclusive, fazem parte do calendário anual de atividades culturais. E eles também têm espaços públicos [fechados] à sua disposição que a cultura hip-hop dificilmente consegue acessar, como o Núcleo de Arte Popular, o Teatro Municipal Miguel Cury... *[...]* Mas a cidade é muito beneficiada com as batalhas [de rima]... eles [Prefeitura Municipal] só não admitem isso. *[...]* A arte de rua precisa ser mais incentivada [em Ourinhos/SP], porque as pessoas precisam disso. As pessoas necessitam de cura, elas necessitam de manifestações culturais e artísticas... o ser humano precisa disso pra viver. *[...]* Seria muito melhor se [a Batalha da Pista] tivesse um apoio público mais eficiente, sabe? Reconhecer financeiramente o evento que tá acontecendo... por exemplo, colocar um banheiro lá na Praça [dos Skatistas]. Um banheiro ia ser tudo naquela praça... coisas assim melhorariam o acesso das pessoas. E, com as pessoas tendo mais acesso, diminuiria essa visão criminalizada que existe do movimento underground... então, se tivesse mais reconhecimento por parte da Prefeitura, ia ser sucesso (informação verbal)[28].

De maneira contundente, revela-se aqui a desigualdade estrutural na política cultural do município de Ourinhos/SP, que privilegia manifestações artísticas tradicionais e institucionalizadas em detrimento das expressões urbanas negras e periféricas. A concentração dos investimentos e da visibilidade em áreas como música, teatro, dança e literatura mostra como a gestão cultural ainda se orienta por uma ótica elitista e centralizadora, voltada a públicos específicos e a espaços fechados. Enquanto isso, movimentos artísticos de rua, como a Batalha da Pista, que produzem ativamente arte comunitária e politicamente engajada, permanecem à margem, sustentando-se por autogestão e resistência.

---

[28] Batalha da Pista: Entrevista 3 [jul. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (116 min.); Batalha da Pista: Entrevista 2 [jul. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (44 min.). Entrevistas concedidas por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

A fala denuncia também o modo como o poder público ignora o valor social do hip-hop e das batalhas de rima, mesmo quando elas cumprem um papel que o Estado não assume, tal qual o de promover identidade, pertencimento e transformação de sujeitos sociais historicamente excluídos. A ideia de que “as pessoas necessitam de manifestações culturais e artísticas pra viver” inverte o paradigma da arte como luxo e a reposiciona como necessidade vital, especialmente em territórios vulnerabilizados. O descaso da Prefeitura Municipal de Ourinhos/SP, portanto, não é apenas administrativo, mas político, pois reflete a recusa em reconhecer como legítima a arte que nasce da rua e da experiência periférica negra.

Mais, o pedido por algo simples, como um banheiro público, torna-se expressão da busca por direitos de cidadania e dignidade. A ausência deste elemento de infraestrutura básica na Praça dos Skatistas comprova que o problema não é falta de recursos, mas falta de vontade política. Ao mesmo tempo, a carência de estrutura mínima reforça o estigma da marginalidade que a própria praça carrega consigo, perpetuando o ciclo de invisibilidade que os artistas negros e periféricos buscam romper com suas ocupações.

> Hoje, a gente abre oportunidade pra Seletiva Regional… isso é uma parada que nunca tinha acontecido em Ourinhos. O Regional de MCs leva pro Estadual — uma batalha [de rima] entre os MCs que passaram nas Seletivas Regionais —, que depois leva pro Nacional — o maior duelo de MCs do Brasil… só que, aqui em Ourinhos, não davam essa oportunidade. *[...]* O que me motiva a continuar são as conquistas que a gente vêm alcançando em prol do coletivo, entendeu? Todo mundo tá conseguindo participar de uma Seletiva Regional... porque a intenção da Batalha da Pista sempre foi conquistar espaço pras pessoas (informação verbal)[29].

Evidencia-se um avanço significativo na consolidação da Batalha da Pista como um movimento de teatro de rua que rompe barreiras históricas de exclusão dentro do cenário artístico-cultural de Ourinhos/SP. Ao promover uma Seletiva Regional de MCs, o movimento assume papel ativo na descentralização do acesso às oportunidades da cultura hip-hop, algo que, segundo o(a) entrevistado(a), nunca havia acontecido na cidade. Tal conquista não apenas insere a cidade de Ourinhos/SP em um circuito cultural mais amplo — regional, estadual, e até mesmo

[29] Batalha da Pista: Entrevista 1 [jul. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (77 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

nacional —, mas também reafirma o potencial transformador das manifestações artísticas de rua enquanto ferramentas de inclusão e inserção no espaço.

Dessa forma, a Batalha da Pista opera de forma coletiva, abrindo espaço para que sujeitos factualmente marginalizados possam se expressar e disputar de forma legítima seus lugares no campo artístico do país, contrapondo-se assim à lógica elitista da cultura institucionalizada e estabelecendo-se como peça-chave da produção cultural legítima das periferias urbanas negras de Ourinhos/SP. Trata-se de um movimento que, ao “conquistar espaço pras pessoas”, conquista também um novo modo de (r)existir no território urbano local.

Figura 3 – Batalha da Pista



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).
Legenda: Fotografia capturada durante realização da Batalha da Pista em 28/09/2025.

4.1.4 Batalha do Itamaraty

A Batalha do Itamaraty (também conhecida como “Batalha do Redondo”) ocorre, em média, semanalmente às quartas-feiras, na rotatória da Rua Serafim Motta (mais conhecida como “Redondo do Itamaraty”), no bairro Vila Nossa Sra. de Fátima, à extremo sudoeste da malha urbana de Ourinhos/SP e próximo ao bairro

Jardim Itamaraty e à Rodovia Martini Renzo Giovanni. Ocasionalmente, o evento ocorre na Associação de Moradores dos bairros Jardim Itamaraty e Jardim Paris, situada na praça localizada três quarteirões à sudeste do Redondo do Itamaraty. O movimento existe há aproximadamente quatro meses — contando até a data de publicação deste estudo —, e possui, atualmente, três organizadores. Para este movimento, foi realizada uma única entrevista com um destes organizadores.

O espaço do Redondo do Itamaraty, embora utilizado como ponto de convivência pelos moradores dos bairros em seu entorno, não é oficialmente reconhecido pelo município de Ourinhos/SP como praça pública, sendo tratado pelo poder público local como uma simples rotatória urbana. Não há banheiros, bebedouro público, tomadas para acesso à energia elétrica ou qualquer tipo de estrutura de cobertura. O local também carece de lixeiras, o que dificulta o manejo do lixo. Trata-se, portanto, de um espaço público urbano considerado trivial pela Prefeitura Municipal, sendo desprovido de infraestrutura básica, mas que, apesar disso, é ressignificado semanalmente por jovens da cidade como território de encontro, expressão artística e (r)existência.

> Entrar pra esse movimento [hip-hop] e ser acolhido tão bem pelas pessoas me fez falar: “Pô, eu posso fazer isso com outras pessoas também e trazer visibilidade pro [bairro] Itamaraty”, porque o Itamaraty não tem nenhum movimento cultural [recorrente], tá ligado? (informação verbal)[30].

Revela-se, a primeiro momento, o impacto social e afetivo que o movimento hip-hop exerce sobre os sujeitos negros e os territórios das periferias urbanas. O sentimento de acolhimento experienciado dentro da cultura hip-hop é o que inspira e incentiva sujeitos a reproduzir essa mesma solidariedade, transformando a experiência individual em ação comunitária. Aqui, o pertencimento e a coletividade são forças de mobilização cultural e de retribuição social. Ao dispor da região do bairro Jardim Itamaraty como espaço de expressão e visibilidade, o(a) entrevistado(a) expressa ainda uma consciência territorial ao levar em conta a carência de movimentos culturais recorrentes no bairro, compreendendo assim a Batalha do Itamaraty como instrumento de representação, visibilidade e

[30] Batalha do Itamaraty: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (52 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

transformação local, uma forma de inserir o Jardim Itamaraty no mapa cultural da cidade.

Tal ação de fundar um movimento artístico-cultural no bairro é, então, político, pois subverte a lógica de exclusão cultural dos territórios periféricos, historicamente invisibilizados pelos circuitos culturais oficiais. Ao conceber esse espaço de criação e agrupamento social, a Batalha do Itamaraty atua contra essa marginalização, transformando o cenário cultural do Jardim Itamaraty e permitindo que o bairro se torne narrador de si mesmo.

> Quando deu um mês, vieram quarenta pessoas na Batalha [do Itamaraty], tá ligado? O público que a gente tá atingindo é de uma batalha [de rima] de um ano, tá ligado... batalha que já existe faz tempo. Então o negócio começou a pegar pro pessoal. Só que não é todo dia que é assim... tem quarta-feira que vêm pouca gente, e tem outras quartas-feiras que, em começo de mês, o pessoal tá mais a fim de dar um rolê… (informação verbal)[31].

Com sua concepção, a Batalha do Itamaraty rapidamente se consolidou como um ponto de encontro e sociabilidade no bairro, alcançando em poucas semanas um público que, normalmente, costuma demandar um período de tempo considerável de atividade para se conquistar. Isso evidencia uma necessidade reprimida por espaços artístico-culturais acessíveis nas periferias urbanas, onde a arte de rua surge como oportunidade de lazer, expressão e inserção coletiva. A adesão imediata da comunidade reforça que, quando há iniciativa popular e facilidade de acesso, o engajamento cultural ocorre de maneira espontânea e potente, mesmo sem apoios institucionais expressivos.

Entretanto, a oscilação de público, perceptível nas quartas-feiras menos movimentadas, revela as condições precárias de continuidade que caracterizam muitos movimentos culturais periféricos. A dependência de fatores socioeconômicos, como o início do mês — quando há maior disponibilidade financeira para o lazer —, mostra que esses movimentos estão diretamente ligados ao cotidiano material dos sujeitos de classes menos favorecidas. Logo, a Batalha do Itamaraty transforma-se num espelho das dinâmicas socioeconômicas e afetivas do território em que está inserida, onde a cultura se sustenta mais pelo apoio e solidariedade da própria comunidade.

---

[31] Batalha do Itamaraty: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (52 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

> O hip-hop e o *RAP* abrangem todos os públicos, tá ligado? A gente é uma família que abraça a rua mesmo. As pessoas marginalizadas, as pessoas que não tem espaço de voz... o hip-hop traz pra perto. *[...]* Porque, mano, tem gente de várias raças, gêneros e sexualidades… tem todos os públicos nas batalhas [de rima], tá ligado? E isso é muito bom, cara... ver que as pessoas e a rua, em geral, se englobam no hip-hop (informação verbal)[32].

O trecho apresenta o caráter inclusivo e plural da Batalha do movimento hip-hop e, consequentemente, da Batalha do Itamaraty, que se consolida como lugar de acolhimento para corpos e identidades sistematicamente invisibilizadas. Diferente das estruturas culturais tradicionais, que frequentemente reproduzem filtros sociais e estéticos excludentes, as batalhas de rima afirmam a rua como território democrático, onde a diversidade é reconhecida e incluída. Ao reunir pessoas de diversas origens, gêneros e orientações sob o ritmo e linguagem, o hip-hop corrobora para que a arte de rua se torne lugar de voz e afeto.

Ao falar sobre a utilização da Associação de Moradores dos bairros Jardim Itamaraty e Jardim Paris como espaço ocasional para a realização da Batalha do Itamaraty, o(a) entrevistado(a) relata que o local “tem banheiro, tem cobertura, tem tudo lá pra fazer uma batalha [de rima] da hora. Lá também tem um palco legal…” (informação verbal)[33], debruçando-se sobre a importância de infraestrutura mínima para o fortalecimento da arte de rua, apontando como as condições básicas de um espaço público podem transformar a experiência coletiva e ampliar o alcance do evento. O local da Associação, embora ocupado esporadicamente como ponto de apoio, reforça a urgência de se democratizar e facilitar o acesso a outros espaços públicos no bairro.

Ao manifestar sobre os problemas materiais que impactam diretamente na continuidade do movimento, o relato expressa que “a Batalha [do Itamaraty] não é financiada. Esse que é o problema... só que a gente tem que fazer ela acontecer,

---

[32] Batalha do Itamaraty: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (52 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

[33] Batalha do Itamaraty: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (52 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

sendo financiada ou não” (informação verbal)[34]. Essa ausência de financiamento na Batalha do Itamaraty evidencia a desigualdade estrutural no acesso a recursos a recursos culturais em Ourinhos/SP, revelando como a manutenção de iniciativas negras e periféricas na cidade depende quase exclusivamente do esforço coletivo e da resistência dos próprios organizadores. A afirmação de que “tem que fazer acontecer” traduz uma postura de autonomia e insurgência do movimento frente à negligência da Prefeitura. Com isso, a Batalha do Itamaraty compreende um evidente ato de (r)existência cultural na cidade de Ourinhos/SP.

> A intenção é crescer cada vez mais... chegar, fazer acontecer e todo mundo colar pra fazer o negócio pegar fogo. Só que é muito difícil a gente chegar nesse ponto sem a ajuda de ninguém de fora… porque a família do hip-hop é muita gente, mas o nosso foco é trazer mais pessoas pra perto pra conhecer a cultura, tá ligado? *[...]* E as pessoas chegam, já se envolvem, já entram no ritmo... porque o hip-hop e a batalha [de rima] não é uma palestra que vai deixar todo mundo sentado e só duas pessoas falando na frente… a batalha é onde as pessoas vão chegar e vão fazer a vibe do lugar, tá ligado? Elas vão gritar, vão se expressar, vão puxar o grito… então é um lugar que todo mundo que quiser chegar pra conhecer sempre vai ser muito bem recebido. *[...]* A intenção é crescer ao ponto de trazer uma visibilidade que as pessoas do Itamaraty que não conhecem o *RAP* e o hip-hop, que não conhecem essa cultura, vejam que aquilo tá se movimentando e vão chegando junto. Então trazer visibilidade pra periferia é um ponto muito importante e que sempre foi o nosso foco (informação verbal)[35].

Há um considerável potencial expansivo e agregador na Batalha do Itamaraty. A força do movimento, para além da *performance*, reside na criação de vínculos comunitários e afetivos que fortalecem o evento e, consequentemente, o território do Jardim Itamaraty. A ambição de “crescer cada vez mais” e “fazer o negócio pegar fogo” traduz tanto o desejo de notoriedade quanto um anseio por reconhecimento e legitimidade social de um movimento que nasce *na* e *da* periferia urbana, reivindicando sua visibilidade, em um processo de territorialização da cultura, no qual o hip-hop torna-se dispositivo de ressignificação do território urbano.

A ausência de apoio externo, apontada aqui como um obstáculo, reflete a inclinação estrutural da Prefeitura e da Secretaria de Cultura do município em

---

[34] Batalha do Itamaraty: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (52 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

[35] Batalha do Itamaraty: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (52 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

cooperar mais facilmente com eventos de modelos centralizados e elitizados, raramente contribuindo para o fomento e manutenção de práticas oriundas das margens da cidade. O trecho evidencia que, sem “ajuda de ninguém de fora”, o crescimento da Batalha do Itamaraty se torna mais lento e precário, ainda que seja impulsionado pela força da coletividade. Devido a essa realidade, o movimento se sustenta por meio da autogestão e da solidariedade comunitária, confirmando a ideia de que as manifestações de teatro de rua em Ourinhos/SP desenvolvem suas próprias redes de resistência e produção cultural, operando fora dos parâmetros institucionais.

Ainda, o desejo de trazer “visibilidade pra periferia” revela a forma participativa e a função política e pedagógica da Batalha do Itamaraty. Mais do que entreter, ela educa, conscientiza e inclui pessoas e comunidades, abrindo espaço para que novas subjetividades se expressem e reconheçam a sua própria potência. Ao converter o público vulnerabilizado e periférico em participante ativo, o movimento dissolve a barreira entre artista e plateia, tornando-se um rito coletivo de pertencimento, onde a arte de rua é uma prática viva de emancipação e reconhecimento mútuo.

> A dificuldade que a gente encontra agora pra fazer [a Batalha d’]o Itamaraty virar é por ele [bairro] ser um lugar muito afastado e as outras batalhas serem bem mais longe. Isso atrapalha um pouco, porque a gente consegue trazer de fora [do bairro] só um nicho específico de pessoas... é mais difícil abranger mais gente pra trazer pra cá (informação verbal)[36].

A própria disposição geográfica do Jardim Itamaraty no território da cidade de Ourinhos/SP influencia diretamente na dinâmica de fluxos da Batalha do Itamaraty. O fato de o bairro ser afastado do centro urbano expõe as desigualdades espaciais que configuram a cidade e determinam quem tem ou não acesso à produção e ao consumo cultural descomplicado no cenário local. Essa distância física reflete também uma distância simbólica, uma vez que as periferias urbanas são tratadas como margem, não só territorial mas, igualmente, cultural e política. A dificuldade em atrair público “de fora” deixa clara a segregação socioespacial que estrutura o contexto urbano municipal, na qual as iniciativas culturais negras e

[36] Batalha do Itamaraty: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (52 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

periféricas encontram barreiras de visibilidade, mobilidade e reconhecimento. O desafio mencionado de “fazer a batalha virar” é, portanto, político, pois compreende romper com o isolamento imposto às periferias urbanas, afirmando-a como produtora e difusora legítima de arte e conhecimento.

> O que fortaleceria seria se as pessoas de fora, da Prefeitura mesmo, dessem uma visibilidade pra gente, porque a gente precisa ter aquilo ali [a Batalha do Itamaraty] pra se expressar, tá ligado? É olhar pra aquele lugar e ver que aquele tanto de gente não tem condição [financeira]... e a Prefeitura, a [Secretaria de] Cultura, tem a condição de financiar aquilo, tá ligado? *[...]* Muitas vezes a nossa visibilidade é marginalizada, e o nosso foco é passar que nóis *[sic]* não é só isso... a gente também é gente, a gente também tem sentimento e a gente também quer se expressar, tá ligado? A gente também quer se impor, ser visibilizado e financiado do jeito que deveria ser, pra isso poder acontecer de verdade… *[...]* A gente quer ter visibilidade, a gente quer ter um espaço de voz, tá ligado? É poder olhar e falar: “Nossa família se une pra fazer nossa cultura aqui [no bairro Jardim Itamaraty]”, tá ligado? E se [a Batalha do Itamaraty] fosse visibilizada, apoiada e financiada da maneira certa, eu creio que ela teria tudo pra expandir... (informação verbal)[37].

De forma contundente, o relato aqui aponta a invisibilidade estrutural imposta pelo sistema capitalista às manifestações de teatro de rua em Ourinhos/SP e, logo, a ausência de políticas públicas consistentes voltadas ao fortalecimento desses movimentos. O apelo por visibilidade e financiamento não é somente uma demanda por recursos, mas um clamor pelo reconhecimento de que os sujeitos negros e das periferias urbanas da cidade também produzem arte, pensamento e sensibilidade. A exclusão cultural promovida pela Prefeitura reflete, desta forma, um modelo de gestão que centraliza o investimento em espaços e linguagens artístico-culturais legitimadas pela elite urbana, enquanto mantém as expressões populares em estado de precariedade, como se suas existências fossem apenas toleradas — mas não legitimadas — pelo poder público.

A denúncia de que a visibilidade do movimento hip-hop é “marginalizada” reforça, mais uma vez, o modo como o olhar institucional sobre as periferias urbanas continua sendo atravessado por estigmas de criminalização e controle social. Nesse contexto, a Batalha do Itamaraty transfigura-se num gesto político de (r)existência, pois reafirma o direito de existir, de ser ouvido e de ocupar o espaço público urbano com dignidade. O desejo por financiamento é, ainda por cima, uma reivindicação de

---

[37] Batalha do Itamaraty: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (52 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

igualdade material e simbólica, pois o que se busca não é caridade, e sim o direito de participar plenamente da dinâmica cultural da cidade, um direito este previsto pela própria Constituição, mas sistematicamente negado às camadas populares.

Ao afirmar que “a gente também é gente”, o(a) entrevistado(a) transpõe o discurso desumanizador que recai sobre corpos periféricos e racializados. Tal fala ressoa como uma reivindicação de humanidade e pertencimento urbano, onde a arte a cultura de rua se apresenta como meio de reconstrução identitária e comunitária. Sendo assim, a Batalha do Itamaraty é uma legítima prática de cidadania no território do Jardim Itamaraty, um ato de autodefinição e um lugar de formação coletiva que desafia a perpetuação da exclusão periférica pelo poder público e propõe uma outra maneira de viver, significar e (r)existir no território urbano da cidade de Ourinhos/SP.

Figura 4 – Batalha do Itamaraty



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).
Legenda: Fotografia capturada durante realização da Batalha do Itamaraty em 10/09/2025.

4.2 BAILE DA *DRIP*

O Baile da *Drip* ocorre, em média, anualmente, sempre aos finais de semana, em diversos pontos da cidade. O evento, desde seu início no ano de 2022, já teve quatro edições e já ocupou tanto espaços privados quanto espaços públicos. Em sua mais recente edição, realizada em 2025, o Baile da *Drip* ocorreu no barracão da Praça Santa Tereza Jornet (mais conhecida como “Praça dos Skatistas” e comumente chamada de “Pista” ou “Pista de *Skate*”), localizada na Rua Bárbara Abujamra, no bairro Jardim Ouro Verde, mesmo território utilizado semanalmente pela Batalha da Pista, conforme mencionado mais acima neste estudo (página 69). O movimento existe há aproximadamente três anos, e possui, atualmente, seis organizadores. Para o mesmo, foi realizada uma única entrevista com dois destes organizadores.

Como visto anteriormente (página 70), a Praça dos Skatistas trata-se de um local frequentemente utilizado por jovens para práticas culturais e esportivas, caracterizando-se por uma estrutura física mista: o barracão conta com cobertura, mas carece de infraestrutura adequada para a realização de eventos artístico-culturais. O espaço específico do barracão, ainda, não possui tomadas para acesso à energia elétrica, e a praça apresenta quantidade insuficiente de lixeiras, o que dificulta a manutenção da limpeza na realização das atividades. Embora o local disponha de bebedouro público, não há banheiros fixos disponíveis, uma ausência esta que afeta diretamente frequentadores. Nas proximidades imediatas do barracão, encontram-se uma pista de *skate*, elemento que representa um símbolo central do espaço e uma referência de sociabilidade juvenil na cidade de Ourinhos/SP, e uma área de convivência que, apesar de sua estrutura informal, é constantemente ocupada e utilizada pelos grupos que ali se reúnem. Esses aspectos reforçam a compreensão da Praça dos Skatistas como um território urbano de múltiplas camadas, onde práticas artísticas, esportivas e comunitárias coexistem e se articulam como formas de ocupação simbólica e política do espaço da cidade.

> A gente já tava fazendo vários trabalhos e a gente queria pôr isso na pista, só que, quando tinha evento na cidade de artistas “maiores”, eles nunca davam oportunidade pra gente... daí a gente falou: “Poxa, vamos fazer então o nosso próprio baile... assim a gente vai poder tentar, vai poder trazer uma atração e também colocar outros artistas da cidade e da região pra se apresentar no nosso evento também”. Já que a gente não tem essa oportunidade, vamos criar a gente mesmo... (informação verbal)[38].

[38] Baile da *Drip*: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (70 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*,

O presente trecho evidencia a autonomia criativa e política do Baile da *Drip*, típica das produções culturais negras e periféricas, que emergem da necessidade de romper com os mecanismos de exclusão simbólica impostos pelo raciocínio capitalista e pelos circuitos oficiais da cultura. Com o bloqueio sistemático à participação de artistas locais em eventos promovidos pelo poder público ou por produtores hegemônicos, o Baile da *Drip* converte a ausência de oportunidades em potencial de autogestão. A ação de criar o próprio evento configura-se como prática de (r)existência da arte de rua na cidade de Ourinhos/SP, em que o "fazer por conta própria" não trata-se de uma mera alternativa aos obstáculos, mas um ato de reivindicação de espaço e legitimidade artística. Essa atitude subverte a lógica elitista que controla os palcos urbanos e confere aos artistas negros e periféricos o direito de serem produtores e curadores de sua própria cena cultural, fortalecendo laços comunitários e democratizando o acesso à experiência artística dentro do território da cidade.

> A ideia principal do Baile da *Drip* é criar uma cena que não existe ainda na nossa região do interior, uma cena independente em todos os sentidos... que seja independente de Secretaria de Cultura, de Prefeitura e de órgãos públicos mas, ao mesmo tempo, que seja mais viável e acessível à comunidade que gosta desse estilo e desses gêneros musicais. Então a nossa ideia era juntar um espaço de valorização pros artistas. A cena artística aqui é de muito difícil acesso pra um artista que é do gênero do *RAP*, do *trap*, do hip-hop... é mais fácil você encontrar um *show* de sertanejo, de *funk* ou de música eletrônica que seja mais acessível ao público do que de *RAP*. No *RAP*, a gente tem como referência [em Ourinhos/SP] o [movimento] Feira da Rua, mas que rola só uma vez por ano e a gente nunca sabe quando vai ter outro negócio muito grande assim, porque é muito incerto o quão apoiado vai ser pela Secretaria de Cultura (informação verbal)[39].

O depoimento relata a tentativa do Baile da *Drip* de construir uma cena cultural autônoma e alternativa diante da negligência estrutural em relação às expressões artísticas negras e das periferias urbanas, como no caso do *RAP*. A proposta de independência em relação às instituições políticas, como a Secretaria

---

ao Trabalho de Conclusão de Curso "Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP".

[39] Baile da *Drip*: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (70 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso "Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP".

de Cultura e a Prefeitura, nasce não necessariamente de um interesse político, mas de uma reação à falta de políticas culturais democráticas e contínuas para eventos dessa categoria. Tal iniciativa representa um meio de autogestão cultural, onde artistas buscam criar espaços próprios de produção, circulação e fruição artística, capazes de atender às demandas de um público vulnerabilizado estruturalmente excluído dos circuitos hegemônicos de entretenimento no município de Ourinhos/SP.

Além disso, o discurso revela o desequilíbrio na distribuição do incentivo cultural no cenário local, que privilegia determinados gêneros, como o sertanejo, o *funk* comercial e a música eletrônica, enquanto o *RAP*, o *trap* e o hip-hop negro e periférico permanecem marginalizados e, consequentemente, invisibilizados, mesmo sendo expressões legítimas da realidade e das vivências urbanas. Essa hierarquização estética reflete uma política cultural seletiva e excludente em Ourinhos/SP, que associa valor simbólico e econômico àquilo que se aproxima da cultura da elite dominante, relegando à informalidade os movimentos que emergem das margens da cidade.

Desta forma, o Baile da *Drip* faz-se um evento de ação política de ocupação e reconfiguração do espaço cultural na cidade. Ao propor uma cena "independente em todos os sentidos", o movimento transpõe o monopólio institucional da cultura ourinhense, reivindicando o direito de (r)existir enquanto fenômeno produtor de arte local com identidade própria. Tal iniciativa, que fricciona o papel da Secretaria de Cultura e da Prefeitura Municipal na promoção igualitária da cultura, reforça o fato de que a ausência de apoio público não necessariamente anula o fazer cultural negro e das periferias urbanas no território; pelo contrário: apenas o torna mais firme e resistente, ou melhor, (r)existente.

> Alguns [organizadores do Baile da *Drip*] acabaram preferindo, inicialmente, seguir por esse caminho de rolê privado, porque pra fazer isso rodar tem custo, né? E muitas vezes a gente paga do nosso bolso... a gente tem que pagar os artistas que vão se apresentar. *[...]* Aí a gente sentiu que a gente precisava também fazer uma versão aberta, expandir pra quem nunca foi num baile, pra ter essa oportunidade de conhecer o Baile [da *Drip*] também... e a Pista é um lugar que é um polo mesmo, é o ambiente que a gente vive, é um ambiente onde têm várias batalhas, então a gente achou que seria um ponto legal de estar fazendo essa ocupação aberta. *[...]* Só que a gente também não teve apoio da Prefeitura... por exemplo, os banheiros, a gente teve que pagar tudo do nosso bolso. Então, por essas questões, a gente acaba às vezes preferindo ir por esse caminho privado... porque a gente não tem de onde custear o evento, por conta das burocracias. *[...]* Se a gente quer uma ajuda financeira, a gente teria que estar partindo pros editais. Mas tem que ter uma capacidade intelectual

> desenvolvida pra isso... e a gente não tem muito conhecimento, a gente não sabe exatamente como fazer. É uma coisa que a gente ainda não tem acesso, até porque é uma linguagem mais formal, né? Não é muito o que engloba o movimento do hip-hop, que tem uma linguagem um pouco mais informal... às vezes até por conta de questões culturais, como de onde a pessoa veio, por onde ela passou, onde ela estudou... (informação verbal)[40].

Expressa-se aqui o desafio estrutural enfrentado por coletivos culturais negros e das periferias urbanas que tentam equilibrar a tentativa de promover eventos acessíveis com as limitações financeiras e burocráticas estabelecidas por instrumentos governamentais. A ausência do apoio da Prefeitura Municipal de Ourinhos/SP obriga o Baile da *Drip* a autofinanciar suas próprias iniciativas, o que restringe o alcance do movimento. Mesmo quando buscam democratizar o acesso social por meio do território de ocupação, realizando edições abertas do evento em espaços públicos como a Praça dos Skatistas, deparam-se com barreiras econômicas, administrativas e burocráticas, como o custeamento de banheiros químicos e recursos, demandas estas que poderiam ser absolvidas por políticas culturais públicas igualitárias.

A realidade descrita denuncia o modo como os órgãos governamentais no município mantém as expressões artístico-culturais negras e das periferias urbanas em estado de permanente precariedade, ao mesmo tempo em que burocratizam o acesso a recursos básicos. A dependência de editais públicos de fomento à cultura, com suas linguagens técnicas e exigências formais, acaba por reproduzir um elitismo estrutural, que favorece grupos com melhores condições de formação educacional ou com maior domínio das normas institucionais. Com isso, a política de cultura pública em Ourinhos/SP, ao invés de gerar inclusão, insiste em reproduzir mecanismos de exclusão sociocultural, transformando o direito à cultura na cidade em um privilégio de quem domina o vocabulário mais formal.

Além disso, a fala aponta para uma insatisfação com relação à desigualdade de capital cultural entre os agentes das periferias urbanas e os mais favorecidos socioeconomicamente na cidade. A dificuldade de compreender a participar de editais não indica falta de capacidade intelectual, mas sim uma distância sociocultural historicamente construída, que desconsidera os saberes práticos, coletivos e informais do movimento hip-hop. Ao exigir uma linguagem

[40] Baile da *Drip*: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (70 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

burocrática, as entidades governamentais impõem um modelo de acesso às oportunidades que não dialoga com as realidades vividas pelos sujeitos negros e periféricos, que produzem cultura com base na oralidade, na coletividade e na resistência cotidiana.

Assim sendo, o Baile da *Drip* busca atravessar as contradições do contexto em que está inserido. Embora a Prefeitura Municipal de Ourinhos/SP proclame o incentivo à diversidade cultural, o faz a partir de estruturas que inviabilizam a efetiva participação popular. O evento, portanto, simboliza um efetivo movimento de (r)existência na cidade. Ao realizar sua própria iniciativa, mesmo com poucos recursos, o ato demonstra autonomia e força. No entanto, ao apontar as barreiras impostas pela burocracia, revela o quanto o sistema cultural institucional ainda mantém fronteiras simbólicas e materiais entre o centro e a periferia urbana, ou seja, entre quem consegue falar e quem luta para sequer ser ouvido.

> Nessa última edição [na Praça dos Skatistas], a gente enfrentou muitos problemas. A gente não tinha lixo, a gente não tinha lixeira... as lixeiras lá só tem a estrutura de ferro, não tem o cesto de lixo. A gente fez o pedido na zeladoria da Prefeitura e não colocaram. A gente chegou lá e estava muito sujo, com muito lixo, muito caco de vidro... então a gente teve que limpar a praça e preparar tudo pro evento. E, depois que acabou, a gente também fez isso... limpou como podia, juntou até o que não era nosso. Teve a questão do banheiro que, mesmo pedindo, a gente teve que arcar do nosso bolso. *[...]* Alegaram que não iam dar banheiro porque não era responsabilidade da Prefeitura. Mas o que a gente discute é que, se uma praça pública, ainda mais movimentada do jeito que é, por mulheres, crianças, idosos, não tem nenhum banheiro fixo, já tá tudo errado, né? (informação verbal)[41].

Há uma realidade de negligência da Prefeitura Municipal no tocante às necessidades de infraestrutura dos espaços públicos urbanos de uso coletivo no território da cidade. Ao relatar a ausência de lixeiras, a precariedade da limpeza e a inexistência de banheiros públicos na Praça dos Skatistas, o(a) entrevistado(a) expõe como as organizações governamentais transferem responsabilidades estruturais, que são de interesse comum, para os próprios agentes culturais, que acabam assumindo funções de zeladoria, manutenção e infraestrutura, além da própria produção artística. Essa sobrecarga materializa a desigualdade na gestão dos espaços públicos em Ourinhos/SP, uma vez que, enquanto determinados

[41] Baile da *Drip*: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (70 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

eventos recebem apoio, estrutura e visibilidade, as manifestações autônomas, negras, periféricas e populares precisam provar constantemente seu valor social e enfrentar a burocracia e o descaso público.

A ausência de banheiros públicos, em especial, é um sintoma da desumanização do espaço público urbano e da negação do direito à cidade. Quando um lugar de convivência pública não oferece o mínimo para o bem-estar das pessoas, ele mesmo denuncia a lógica de exclusão do território urbano, visto que, ainda que o espaço seja "público", não é pensado para o uso pleno da população. Com isso, o gesto do Baile da *Drip* de limpar e preparar a praça, antes e depois da realização do evento, vai além do aspecto estético, sendo também um ato político, de reapropriação e cuidado do território, ressaltando o poder transformador da arte em batalhar, na prática, pelo significado do que é público.

> O espaço ali [a Praça dos Skatistas], já é um espaço que tem uma representatividade, porque é um espaço dos marginalizados, então é cultural aqui na cidade de, tipo, você ouvir: "Cuidado quando for na Praça de Skatistas…" Tipo, hoje eu tô lá e sei que não é bem assim, mas eu cresci ouvindo isso. Então já é um espaço marginalizado, tanto é que você vê o descaso da Prefeitura e dos órgãos municipais... (informação verbal)[42].

A Praça dos Skatistas é socialmente marcada por um estigma de marginalidade que reflete processos históricos de exclusão e criminalização de corpos e práticas negras e periféricas, tornando-se alvo da reprodução de estereótipos que associam juventude, periferia urbana e cultura de rua à desordem e, por consequência, do descaso do poder público municipal. Contudo, é justamente essa marginalização que confere ao espaço um potencial simbólico e político pois, ao ocupá-lo, o Baile da *Drip* ressignifica o território e se contrapõe às narrativas que o desvalorizam. Nesse sentido, a arte opera como dispositivo de reconfiguração das percepções sociais acerca da Praça dos Skatistas, transformando o "espaços dos marginalizados" em um lugar de pertencimento, afirmação e resistência.

> Nossa maior dificuldade [na quarta edição] foi essa liberação com a Prefeitura. A burocracia em si... porque, de primeiro modo, a gente foi na Prefeitura deixar tudo certo quanto ao alvará pra gente poder fazer a

[42] Baile da *Drip*: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (70 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso "Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP".

> ocupação, mas aí eles apareceram com vários empecilhos. Eles queriam cobrar uma taxa pra gente usar a praça pública, uma taxa alta de R$700... a gente não tem esse valor. E, além dessa taxa pra usar a praça, eles queriam que a gente contratasse um técnico de som, um profissional da área, pra estar medindo os decibéis do nosso som, pra ver se não ia ser muito alto... e o valor do técnico também era mais R$700. Então, só pra ocupar ali, a gente ia gastar R$1.400... *[...]* Tem todos esses problemas que a gente encontra pra fazer a ocupação... essa permissão pra usar... a falta de condições básicas de higiene... a questão da tomada — que não tem acesso fácil —, e é um lugar que tem bastante evento, que o pessoal do hip-hop tá sempre ocupando... então eles [a Prefeitura] não dão muita atenção pra isso (informação verbal)[43].

Evidencia-se a face excludente das políticas municipais de uso do espaço público em Ourinhos/SP, que, ao invés de promoverem o acesso democrático e o incentivo às manifestações artístico-culturais de maneira horizontal e igualitária, acabam operando como mecanismos de restrição e controle. A exigência de taxas elevadas e de serviços técnicos especializados, como a contratação de um profissional para medir os decibéis do som do evento, impõe barreiras financeiras e burocráticas desproporcionais para coletivos de cultura negra e periférica, como o Baile da *Drip*. Tais exigências revelam uma estrutura pública que enxerga a cultura popular e o hip-hop não como expressões legítimas de cidadania, mas como eventos a serem “contidos”, colocando sobre os artistas a responsabilidade de custear e regular o próprio direito de existir no espaço público urbano.

Essa postura da Prefeitura Municipal desvela uma lógica seletiva na gestão do território urbano. Enquanto certas manifestações culturais, associadas a camadas sociais privilegiadas, recebem apoio e infraestrutura, outras, oriundas das periferias urbanas, são cerceadas por entraves administrativos. O espaço público, que deveria ser um bem comum, torna-se um espaço condicionado a quem pode pagar por ele, o que esvazia seu sentido público e aumenta as desigualdades de acesso à cidade. Nessa conjuntura, a cobrança de taxas e a ausência de suporte técnico e estrutural são práticas políticas que reforçam, novamente, a segregação simbólica e material entre centro e periferia urbana em Ourinhos/SP.

Em função disso, a dificuldade na realização do Baile da *Drip* não está apenas na falta de recursos, mas na necessidade constante e ininterrupta por reconhecimento e legitimidade, pois, ao ocupar a Praça dos Skatistas, mesmo sem

---

[43] Baile da *Drip*: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (70 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

apoio, o movimento afirma sua própria presença como ato de (r)existência, transformando a ocupação artística em gesto político e tornando o espaço público, de fato, público, ou seja: acessível, plural e capaz de abrigar os múltiplos corpos e vozes que compõem o tecido urbano local.

> A gente também tá fazendo um ato político nisso... de ser resistente, de continuar ocupando, de continuar fazendo mesmo sem ajuda, mesmo sem as condições básicas, né? A gente tá ali resistindo pra que o evento aconteça e pra que a [Secretaria de] Cultura, em si, conheça também esse corre. *[...]* Algumas famílias apareceram [na quarta edição do Baile da *Drip*], principalmente na parte da tarde, porque tem famílias que levam as crianças lá [na Praça dos Skatistas] pra andar de patins, pra andar de bicicleta... e aí viram toda a movimentação acontecendo e chegaram pra conhecer. Tem gente que nunca foi numa batalha de rima... tem gente que nunca tinha ido na Pista de *Skate* e, às vezes estava passando, achou interessante, viu que tem criança presente... que é um ambiente agradável e de respeito, e acabou ficando por ali pra conhecer aquele movimento. Então isso eu também acho que é um ato político (informação verbal)[44].

Aqui, o(a) entrevistado(a) expressa a própria consciência do Baile da *Drip* enquanto agente insurgente, reconhecendo e consolidando-se como um movimento, de fato, político de resistência urbana. A persistência em ocupar a Praça dos Skatistas, ainda que frente às barreiras institucionais e à ausência de apoio, constitui uma forma concreta de reivindicar o direito à cidade, direito este não apenas de transitar, mas de produzir cultura, convivência e sensação de pertencimento. Ao lutar para se manter ativo, o movimento desafia as estruturas de exclusão que marginalizam a cultura negra e das periferias urbanas, e mostra que a simples ação de “fazer acontecer” já é, por si só, um enfrentamento à negligência da administração pública e às hierarquias sistemáticas que definem o que é ou não reconhecido como arte legítima.

Além disso, o caráter agregador do evento demonstra o potencial transformador dessa ocupação cultural. Ao atrair famílias, crianças e curiosos, o Baile da *Drip* ressignifica o estigma de perigo associado à Praça dos Skatistas e transforma o espaço marginalizado em território de convivência e de diálogo entre diferentes públicos. Essa confluência entre arte, resistência e comunidade realça o valor político das manifestações de teatro de rua em Ourinhos/SP ao criar brechas

---

[44] Baile da *Drip*: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (70 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

no tecido urbano excludente, aflorando novas possibilidades de sociabilidade e inserção. O ato de (r)existir, portanto, não trata-se somente de continuar realizando o movimento, mas reinventar o sentido de democracia e inclusão dentro da própria cidade.

> Eu acho que a gente poderia ter um pouco mais de apoio da Prefeitura com coisas mínimas, que é disponibilizar o local... não ter que pagar pra usar uma praça pública... ter um banheiro digno... ter lixo pra gente jogar o lixo no lixo... essas coisas nem são tão exorbitantes. A Prefeitura tem verba pra destinar pra essas atividades, mas a gente nunca tem acesso a isso. A gente gostaria muito que esses recursos fossem um pouco mais acessíveis, e o Baile da *Drip* um pouco mais incentivado... até porque o movimento já existe, né? (informação verbal)[45].

Embora a Prefeitura Municipal de Ourinhos/SP disponha de recursos e editais para fomentar a cultura no município, eles raramente chegam às manifestações artístico-culturais autônomas das periferias urbanas; estas, por consequência, permanecem invisibilizadas ou tratadas como informais. As demandas apresentadas, como banheiro, coleta de lixo e isenção de taxas, são básicas e não configuram privilégios, mas sim direitos igualitários e primordiais para o exercício pleno da cidadania cultural na cidade. Ao exigir condições mínimas de infraestrutura, o movimento não está necessariamente pedindo benevolência do poder público, mas questionando o modo desigual como o mesmo define o que recebe apoio e o que deve ser relegado ao esquecimento e à precariedade.

Desta forma, conclui-se que o Baile da *Drip* já constitui um movimento vivo, consolidado e articulador de comunidades no território de Ourinhos/SP; falta, portanto, o reconhecimento político e material dessa potência. A ausência de apoio da Prefeitura revela tanto uma negligência quanto uma postura de reprodução sistemática de exclusão das periferias urbanas, pois, ao dificultar o acesso a recursos públicos, a administração municipal reforça e, consequentemente, perpetua a marginalização de expressões que emergem das margens da malha urbana. Nesse sentido, o pedido por apoio é, ainda, uma reivindicação de pertencimento, uma afirmação de que essas manifestações também são cultura legítima e, sobretudo, transformadora.

---

[45] Baile da *Drip*: Entrevista 1 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (70 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

Figura 5 – Baile da *Drip*



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).
Legenda: Fotografia capturada durante realização do Baile da *Drip* em 06/09/2025.

4.3 FEIRA DA RESISTÊNCIA

A Feira da Resistência, organizada pelo instituto de mesmo nome, ocorre, em média, trimestralmente, sempre aos finais de semana, em diversos espaços públicos urbanos da cidade. O evento, desde seu início no ano de 2023, já teve diversas edições. Em sua mais recente edição — seguindo o período de pesquisa em campo deste estudo —, realizada em agosto de 2025, a Feira da Resistência ocorreu na praia do Lago da FAPI (Feira Agropecuária e Industrial de Ourinhos/SP), localizada à leste da malha urbana de Ourinhos/SP, na Av. Jacinto Ferreira de Sá, nº 2200, no bairro Vila Sândano, ao lado do Parque Municipal Olavo Ferreira de Sá. O movimento existe há aproximadamente dois anos, e possui, atualmente, quatro organizadores. Para este movimento, foram realizadas, separadamente, duas entrevistas com dois destes organizadores.

O local da praia do Lago da FAPI dispõe de alguns elementos de infraestrutura básica, como bebedouro público, tomadas para acesso à energia elétrica e lixeiras distribuídas em pontos estratégicos; no entanto, não conta com

banheiros e nem com estruturas de cobertura, o que deixa este espaço cultural completamente exposto às condições climáticas. A feira é montada sobre a areia da praia e, nas imediações, encontram-se um campo de vôlei de areia, um parque infantil e uma trilha para caminhada que contorna o lago, muito utilizada por famílias e grupos que aproveitam o final de semana para realizar atividades de lazer. Nesse cenário, a ausência de sanitários e de áreas cobertas representam desafios tanto para as pessoas que frequentam a praia quanto para frequentadores de eventos que ocorrem neste espaço. Ainda assim, a paisagem natural e o fluxo constante de pessoas tornam o local um território agradável para agrupamentos sociais e atividades culturais.

> A gente trabalha, em sua maioria, com mulheres pretas, periféricas, mães solo, em situação de vulnerabilidade... muitas delas ali têm isso [a Feira da Resistência] como a única fonte de renda. A gente tá contribuindo com esse ganha-pão delas... a gente faz um trabalho social muito voltado pra humanização mesmo, porque a gente acaba sendo uma referência de força pra elas, uma referência de superação. *[...]* A gente entendeu a necessidade econômica da cidade, principalmente dessa parcela que a gente trabalha, que são pessoas dos mais diversos tipos de vulnerabilidades. A gente entendeu que, colocando elas em um espaço e criando um ambiente pra que artistas locais também possam se expressar, isso atrai um público que compra ali mesmo, na feira. Então isso gera uma economia ali dentro... e não só na feira, mas também no bairro (informação verbal)[46].

A Feira da Resistência, movimento de economia popular criativa e solidária ativamente atuante na cidade de Ourinhos/SP, representa um espaço de articulação entre cultura, economia e cidadania, atuando para muito além do sentido de um simples evento comercial. Compreende uma ação que considera a arte e o trabalho como dimensões interdependentes da vida social, especialmente no contexto de mulheres negras e periféricas que enfrentam múltiplas formas de vulnerabilidade. Ao oferecer um espaço de visibilidade e circulação econômica, a Feira da Resistência promove um processo de emancipação coletiva, no qual o ato de expor, vender e criar torna-se um ato político de afirmação e, de fato, resistência frente às estruturas de exclusão que historicamente — e socialmente — as marginalizam.

---

[46] Feira da Resistência: Entrevista 1 [ago. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (59 min.); Feira da Resistência: Entrevista 2 [ago. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (50 min.). Entrevistas concedidas por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

Essa prática concerne também uma crítica concreta ao modelo tradicional capitalista de desenvolvimento urbano e cultural, que frequentemente ignora os sujeitos negros e periféricos como legítimos protagonistas econômicos. Nesse sentido, o movimento demonstra que políticas de inclusão não precisam necessariamente vir “de cima” da estrutura político-social hierárquica, mas podem, em escala menor, surgir de redes autônomas que compreendam o potencial do território e das relações de solidariedade local. Ao unir produção artística e geração de renda, a Feira da Resistência ressignifica o espaço público urbano de Ourinhos/SP como lugar de sobrevivência, pertencimento e transformação social, um território onde o fazer cultural é, antes de tudo, um fazer de cuidado e reconstrução de identidades.

> O objetivo maior, hoje, é promover esse bem-estar pras feirantes. Elas podem ir vender... e tudo que elas vendem é delas. A gente não pega lucro nenhum, a gente não pega nenhuma porcentagem. *[...]* A gente também traz a questão do empreendedorismo... de mostrar como as feirantes podem evoluir no próprio trabalho manual e na divulgação dele. *[...]* Como o público da última edição não foi grande, a gente se preocupou se elas tinham vendido o suficiente... e infelizmente não venderam. Isso frustra a gente um monte, porque elas precisam vender. Então o nosso objetivo é esse, que elas vendam, que elas tenham um bem-estar (informação verbal)[47].

Sendo-se não apenas de um evento cultural, a Feira da Resistência trata-se também um movimento de autogestão e de valorização do trabalho feminino negro e periférico, pautado na solidariedade e na autonomia. Ao não reter lucros e priorizar o bem-estar das feirantes, o coletivo rompe com a lógica mercadológica sistemática e propõe uma economia ética e afetiva, na qual o lucro cede lugar ao fortalecimento comunitário. Tal postura revela uma perspectiva do fazer econômico, pois resiste às formas de exploração e exclusão capitalista que marcam o trabalho de mulheres negras e periféricas. No entanto, a dificuldade de atrair público e garantir vendas suficientes expõe as limitações enfrentadas dessa iniciativa, que decorrem da ausência de apoio público e de um sistema cultural municipal que ainda não reconhece plenamente o valor do trabalho manual e do empreendedorismo

[47] Feira da Resistência: Entrevista 1 [ago. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (59 min.); Feira da Resistência: Entrevista 2 [ago. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (50 min.). Entrevistas concedidas por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

popular como formas legítimas de produção de capital cultural no território da cidade.

> A Feira da Resistência não é uma feira fixa, de um lugar só, como as outras feiras. É meio itinerante, então ela tem que andar. *[...]* Desde o início a gente entendeu a necessidade de ocupar espaços públicos que necessitam de atenção... em maioria, praças de periferia, onde diversas violências acontecem. E a gente também consegue retirar um pouco dessa violência. *[...]* A gente escolhe às vezes o Lago da FAPI por estratégia de venda, porque a gente vende muito lá no verão... as meninas [feirantes] vendem muito bem. Não sei se é porque fica num lugar onde os bairros ali ao redor são mais periféricos, e daí vai mais esse público... e esse público consome bem. *[...]* Mas a gente já ocupou vários lugares... por exemplo, o Centro mesmo, é um local que não tem essas questões de vulnerabilidade, justamente por ser Centro, mas é um dos locais que a gente mais vende. A Praça dos Skatistas também, funciona muito bem pra uns, mas não funciona pra outros... o artesanato é fraco, mas a comida sai bastante. Então a gente está sempre tentando fazer esses *tours* pelas praças, pra tentar agregar o máximo possível nessa questão financeira da Feira da Resistência (informação verbal)[48].

A característica itinerante da Feira da Resistência amplia o seu alcance simbólico e territorial, transformando-a em uma prática de ocupação de diversos espaços públicos locais e de reconfiguração do urbano. Ao circular por diferentes praças, sobretudo aquelas marcadas por vulnerabilidades socioeconômicas, o movimento age como um instrumento de reapropriação popular do território, conferindo novos significados a lugares frequentemente associados à violência e à estigmatização marginal. Dessa maneira, a feira, além de contribuir para gerar renda e capital local, também produz uma geografia de (r)existência, na qual o espaço público se torna palco de uma vivência coletiva que valoriza o encontro, o afeto e a cultura como formas de enfrentamento social.

A mobilidade do movimento ainda engloba uma estratégia de planejamento que se dá pela necessidade de adaptar-se às dinâmicas locais de consumo e circulação. A escolha de espaços como o Lago da FAPI, o Centro e a Praça dos Skatistas reflete um cálculo que articula sobrevivência econômica e consciência territorial. Se, por um lado, a presença no Centro potencializa as vendas e a visibilidade, por outro, ocupar as periferias urbanas reafirma o compromisso

[48] Feira da Resistência: Entrevista 1 [ago. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (59 min.); Feira da Resistência: Entrevista 2 [ago. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (50 min.). Entrevistas concedidas por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

político do projeto com a inclusão e a presença ativa em áreas marginalizadas. Essa alternância fricciona as fronteiras simbólicas entre centro e periferia urbana, demonstrando que a Feira da Resistência atua tanto como um agente de mercado quanto como um modo de (r)existir no território urbano de Ourinhos/SP.

Além disso, ao promover esse "*tour*" pelas praças locais, a Feira da Resistência transforma cada deslocamento em um mapeamento crítico das desigualdades espaciais na cidade. A ausência de infraestrutura e a segmentação socioeconômica revelam como a cidade é produzida por exclusões. A feira, ao contrário disso, produz encontros. Assim, seu caráter circulatório é logístico, mas também simbólico, pois inscreve no território urbano ourinhense um novo cenário de territorialidade, dado pela coletividade comunitária, pela economia solidária e pela luta pelo direito à cidade.

> Na última edição, a gente chegou no Lago da FAPI às nove horas da manhã e não tinham aberto o portão pra gente. Daí a gente ficou que nem louco, ligando pra um monte de gente... daí um cara da Prefeitura foi lá e abriu. Isso é muito descaso com a Feira da Resistência. Em todo local que a gente decide fazer a feira, tem muito descaso da gestão [pública]. Mesmo com todo o planejamento, com tudo sendo pensado antes. E a gente protocola tudo, de iluminação, uso do solo, tudo... mas a gente, ainda assim, passa muito aperto. *[...]* A Prefeitura não nos dá estrutura nenhuma. As praças de Ourinhos não tem estrutura pra receber público, então a gente tem que pagar o banheiro [químico]. E é realmente difícil e caro. *[...]* O poder público não ajuda. Eles dificultam, na verdade... e fora isso, tem a dificuldade monetária, porque, como a gente é um instituto sem fins lucrativos, a gente não recebe dinheiro. *[...]* E a Feira da Resistência, por ser premiada nacionalmente [pelo Prêmio Periferia Viva 2024], tem uma visibilidade que fortalece a própria imagem da cidade, só que a cidade não agrega. E não é só um "não agregar", não... é um "dificultar" mesmo (informação verbal)[49].

O relato sobre o descaso da Prefeitura Municipal com o movimento evidencia uma contradição entre o discurso público de valorização da cultura e a prática cotidiana de negligência aos eventos populares, o que marca sua prática de "resistência" — tal qual seu nome — desde o seu princípio. A Feira da Resistência, mesmo premiada nacionalmente e reconhecida por seu impacto social, é tratada pela gestão pública de Ourinhos/SP com indiferença e burocracia. O fato de o portão do local do evento não ter sido aberto previamente no horário combinado, somado à

[49] Feira da Resistência: Entrevista 2 [ago. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (50 min.); Feira da Resistência: Entrevista 1 [ago. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (59 min.). Entrevistas concedidas por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso "Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP".

ausência de elementos de infraestrutura básica para o mesmo, como banheiros químicos, mostra que a administração municipal reproduz uma lógica estrutural de deslegitimação de atividades negras e periféricas, dificultando o pleno exercício do direito à cidade igualitário e reforçando a hierarquia de quais corpos e expressões culturais têm legitimidade para ocupar o espaço público urbano.

Ademais, a falta de apoio material e financeiro torna evidente a carência de políticas culturais voltadas às periferias urbanas na cidade. Enquanto projetos institucionais da elite local recebem investimentos e visibilidade, iniciativas de base comunitária continuam enfrentando barreiras administrativas e econômicas que dificultam sua continuidade, mesmo quando estas trazem prestígio externo à cidade. O caso da Feira da Resistência deixa claro o quanto o poder público ainda considera a cultura negra e periférica no território urbano como algo marginal, tolerável apenas enquanto não confronta as estruturas que compõem e perpetuam esse privilégio. O fato de a feira ser organizada por um instituto sem fins lucrativos agrava o problema, pois a ausência de financiamento público direto a obriga a operar nos limites da própria sobrevivência, sendo sustentada pela força do trabalho comunitário e pela solidariedade entre os seus integrantes.

O episódio relatado desvela, portanto, uma luta simbólica pelo território urbano. Quando a Prefeitura Municipal de Ourinhos/SP ignora um movimento premiado que projeta positivamente o nome e a imagem da própria cidade, tal postura não reflete apenas uma ineficiência administrativa, mas sim uma recusa em reconhecer o poder de transformação social que nasce de suas áreas periféricas. Ainda assim, mesmo diante dessa realidade, a Feira da Resistência rompe com a noção de subalternidade ao mostrar que as periferias urbanas produzem arte, renda e dignidade para a população local. Sua permanência é um ato de (r)existência contra um modelo de gestão pública que naturaliza a invisibilidade marginal e reserva visibilidade apenas àquilo que cabe nos moldes sistemáticos e capitalistas que definem o que é “cultura oficial”.

> A gente não tem financiamento nenhum. *[...]* Quando a gente consegue um edital de incentivo à cultura, a gente consegue pagar um pouco do que precisa, mas, ainda assim, é mínimo a colaboração monetária que vem disso. O primeiro [edital] que a gente pegou foi o da [Lei] Paulo Gustavo... e aí a gente foi entendendo como fazer pra passar nos editais, as questões burocráticas da escrita, que são difíceis de entender... e assim a gente foi entendendo que esse é um movimento em que a própria feira se paga. *[...]* Se a gestão da Secretaria de Cultura fosse realmente eficaz e inclusiva, no

> quesito de democratização da cultura de fato, seria tudo melhor na cidade, tudo melhor... e eu boto fé que os outros coletivos [culturais] pensam assim também. *[...]* É uma sobrecarga gigantesca de trabalho sem nenhum retorno financeiro, e a gente continua resistindo mesmo... na resistência pura e na esperança de que a gente vai conseguir crescer, que a gente vai conseguir algum edital, algum incentivo, algum apoio, pra que a gente continue fazendo algo de qualidade. Porque a nossa ideia, também, é não perder a qualidade nas feiras, né? (informação verbal)[50].

Evidencia-se aqui a precarização estrutural enfrentada pelos coletivos de cultura negra e periférica em Ourinhos/SP, cuja sobrevivência depende quase exclusivamente do esforço autônomo e da resistência cotidiana constante de seus integrantes. A insuficiência de financiamento contínuo revela a fragilidade de um cenário de política cultural municipal que, embora possua instrumentos como editais e leis de incentivo, não garante acesso igualitário a todos. A burocracia e o tecnicismo dessas políticas acabam se tornando barreiras simbólicas e práticas, afastando grupos populares que carecem de linguagem e formação técnica específica para lidar com essas exigências. Com isso, o que deveria funcionar como um mecanismo de democratização cultural se transfigura em um filtro elitizante, que reforça desigualdades e dificulta a permanência de movimentos como a Feira da Resistência, prejudicando-os direta e indiretamente.

Ao afirmar que “a própria feira se paga”, o(a) entrevistado(a) elucida o obstáculo principal enfrentado na continuidade da Feira da Resistência: a gestão pública municipal transfere a responsabilidade de manutenção da cultura para os próprios agentes culturais, perpetuando um ciclo de indiferença simbólica e material. Mesmo com a contemplação pela Lei Paulo Gustavo, o apoio é insuficiente para cobrir todos os custos necessários e não assegura a continuidade das atividades. O trabalho comunitário e a esperança se tornam, em vista disso, os principais meios de sustento do movimento. O que está em jogo aqui não é só a falta de verba, mas sim a ausência de políticas públicas municipais de cultura que compreendam a realidade e a dinâmica das periferias urbanas, enxergando as expressões oriundas delas como produtoras legítimas de arte, conhecimento e transformação social no contexto local.

---

[50] Feira da Resistência: Entrevista 2 [ago. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (50 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo WhatsApp, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

> Eu acho que a comunidade não só recebe a gente muito bem, mas muitos moradores pedem pra ter mais. *[...]* Quando a gente fez a Feira [da Resistência] na COHAB, as pessoas que moram ali ao redor ficaram encantadas de ver a feira, de ver como ela funciona. Eu recebo ligação até hoje de pessoas pedindo pra que a feira volte lá... chegaram a falar que nunca vivenciaram um domingo tão feliz, tão alegre, tão leve. *[...]* A feira é uma mobilização muito acolhedora, principalmente pras pessoas que vão pela primeira vez e que vêm conversar com a gente depois, falando que sentem esse acolhimento lá. E eu acredito que é o consumo das produções da própria cidade também, então é um evento de família pra você passear... e aí a gente pode fazer a leitura disso através das crianças que tão no evento. Muitas famílias levam as crianças pra ver e prestigiar, até porque não acontecem com frequência eventos culturais assim aqui na cidade [de Ourinhos/SP]... e não é só por falta de incentivo [da Prefeitura Municipal], mas acho que pelo movimento de pessoas que pagam caro pra ver artistas que vêm de fora [da cidade] mas não fortalecem eventos gratuitos com artistas independentes… (informação verbal)[51].

A recepção calorosa dos moradores e habitantes da cidade, que reivindicam o retorno da Feira da Resistência aos seus bairros, indica uma carência estrutural de lazer, convivência e expressão cultural em bairros populares, onde o poder público tende a sistematicamente negligenciar a oferta de atividades culturais contínuas. Em Ourinhos/SP, a feira atua como símbolo de reintegração social dos espaços públicos e de reencantamento das comunidades negras e periféricas com o próprio território. Portanto, o impacto positivo, descrito no trecho, é profundamente social: ao promover encontros entre artistas, feirantes e famílias, o movimento reativa e estimula o aspecto coletivo do espaço em que está inserido, transformando-o em lugar de pertencimento e cidadania cultural.

A referência às famílias que se emocionam e participam do evento evidencia o caráter participativo, afetivo e educativo da experiência, que vai muito além do mero consumo material, inserindo-se, sobretudo, no campo da formação de vínculos e memórias comunitárias. Ao mesmo tempo, o trecho ainda denuncia a lógica social que configura e contribui para a estrutura do consumo cultural elitizado na cidade, na qual as atenções são frequentemente concentradas em grandes eventos pagos, com grandes atrações, enquanto eventos menores locais são pouco valorizados. Nesse sentido, a Feira da Resistência resiste em dose dupla: tanto contra a mercantilização da cultura quanto contra a indiferença pública, reafirmando

[51] Feira da Resistência: Entrevista 2 [ago. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (50 min.); Feira da Resistência: Entrevista 1 [ago. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (59 min.). Entrevistas concedidas por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

assim que a cultura negra e das periferias urbanas é, antes de tudo, um ato político de reapropriação da cidade e de suas sensibilidades.

> Eu acredito que a Feira da Resistência é um corpo político e coletivo... porque é uma essência de resistência mesmo, então é um corpo político de combate. E não só de combate, mas de visibilidade, de ocupação, de denúncia... porque a gente não coloca censura no palco livre, e isso representa o maior livre arbítrio da expressão. *[...]* A gente saiu de “feira” pra “instituto” muito rápido. Pra mim, isso daí é porque a gente tem muito potencial. Nós somos uma potência [de Ourinhos/SP], entendeu? Nós somos. A gente é muito criativo, a gente é muito amoroso, a gente se coloca muito no lugar do outro... (informação verbal)[52].

Aqui, fica claro o quanto a Feira da Resistência autoconsidera-se, de fato, um organismo político e coletivo, cuja força se manifesta tanto na simbologia quanto na ação. A autodefinição como “corpo político de combate” insere o movimento em um campo de resistência ativa frente aos obstáculos e restrições impostas sistematicamente à livre criação e à circulação cultural em cidades médias como Ourinhos/SP. O espaço da feira, ao promover o “livre arbítrio da expressão” por meio do “palco livre”, se contrapõe a estruturas tradicionais de controle da arte, abrindo brechas para discursos e práticas de corpos e vozes marginalizadas.

A passagem de “feira” para “instituto”, por sua vez, demonstra um marco de amadurecimento e fortalecimento coletivo, representando a consolidação de uma prática autônoma, que alcança um novo reconhecimento sociocultural. Tal transição confirma a capacidade do movimento de transformar a resistência em estrutura palpável, mantendo viva sua essência criativa e engajada. Assim, o Instituto Feira da Resistência torna-se um símbolo de potência artística e política na cidade de Ourinhos/SP, símbolo este capaz de unir organização, afeto e liberdade de expressão em prol da valorização da cultura municipal e da ampliação dos espaços democráticos de criação no território local.

> Em Ourinhos, tem bastante produtor cultural. O problema é que a própria estrutura que dão pra gente, como as leis de incentivo, fazem a gente brigar... então um coletivo é “tretado” com outro e não tem motivo nenhum pra isso, porque a gente tá brigando por migalhas, tá ligado? *[...]* Então acho que o problema principal cai de novo no financeiro... porque se a gente

[52] Feira da Resistência: Entrevista 2 [ago. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (50 min.); Feira da Resistência: Entrevista 1 [ago. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (59 min.). Entrevistas concedidas por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

> tivesse sendo bem remunerado pra fazer tudo isso, e se a gente [agentes culturais municipais] tivesse se organizando de uma forma melhor, a gente estaria fazendo uma coisa muito mais bonita, e com muito mais agregação pra cidade (informação verbal)[53].

Neste ponto, o relato denuncia a fragilidade estrutural do cenário cultural de Ourinhos/SP, marcado pela escassez de recursos e pela lógica competitiva influenciada pelos editais e leis de incentivo. Ao invés de promover cooperação e fortalecimento mútuo, o sistema de financiamento cultural acaba fragmentando os coletivos e estimulando disputas internas, gerando um ambiente de rivalidade entre agentes que, em essência, compartilham os mesmos interesses e propósitos. Essa dinâmica evidencia a contradição principal das políticas culturais da cidade: ainda que se reconheça a existência de uma produção artística local diversa e ativa, não se garante uma sustentação material que possibilite tanto a continuidade quanto a autonomia para esses projetos.

Se houvesse uma estrutura de financiamento mais estável e equitativa, pautada na valorização do trabalho cultural como prática essencial da vida social, o cenário seria outro. A cidade poderia vivenciar uma cultura mais integrada e colaborativa, em que os coletivos, livres da disputa por recursos escassos, atuassem de forma cooperativa na criação de experiências transformadoras. Com isso, o depoimento aqui expressa não apenas uma crítica às políticas públicas insuficientes do município de Ourinhos/SP, mas também uma aspiração por reconhecimento e dignidade no fazer artístico, capaz de consolidar a cidade como um território abundante de produção cultural — e de economia — solidária e coletiva.

Figura 6 – Feira da Resistência

[53] Feira da Resistência: Entrevista 2 [ago. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (50 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.



Fonte: Vinícius Portela (2025).
Legenda: Fotografia capturada durante realização da Feira da Resistência em 02/03/2025.

4.4 *SLAM* SUBVERSÃO

O *Slam* Subversão ocorre, em média, em períodos esporádicos durante o ano, sempre aos finais de semana, e em diversos espaços públicos urbanos da cidade. O evento, desde seu início no ano de 2017, já teve diversas edições. Em uma de suas edições recentes, realizada em agosto de 2025, o evento ocupou o CEU (Centro Educacional Unificado) de Ourinhos/SP, situado na chamada “Praça do CEU”, localizada à extremo nordeste da malha urbana de Ourinhos/SP, na Rua Alonso Faustino Dias, nº 250, no bairro Recanto dos Pássaros III, ao lado do Núcleo de Apoio ao CRAS (Centro de Referência de Assistência Social) II e próximo à Escola Estadual Norival Vieira da Silva. Já em sua mais recente edição — seguindo o período de pesquisa em campo deste estudo —, realizada em setembro de 2025, o *Slam* Subversão ocorreu na “Locomotiva” do Museu Ferroviário de Ourinhos/SP, na Rua Henrique Tocalino, nº 335, no Centro, mesmo território utilizado semanalmente pela Batalha da APP, como visto anteriormente no presente documento (página 48). O movimento existe há aproximadamente oito anos. Para o mesmo, foram realizadas, separadamente, duas entrevistas com dois participantes.

Não foi possível realizar entrevistas com organizadores devido à ausência de disponibilidade.

A Praça do CEU, embora conte com uma área parcialmente coberta, é desprovida de lixeiras, banheiros, bebedouros públicos e tomadas para acesso à energia elétrica, condições essas mínimas para o bem-estar da população e de qualquer atividade artístico-cultural que se utilize do território. Logo ao lado do CEU, têm-se uma quadra de futsal coberta, uma pequena pista de *skate*, e um parque infantil com rabiscos e *graffitis* — expressões artísticas feitas pela comunidade —, indicando que o espaço é amplamente frequentado por crianças, jovens e famílias dos bairros no entorno, o que aponta para o potencial do *Slam* Subversão como instrumento de articulação comunitária e de ocupação simbólica de um território marginalizado.

Já o espaço da Locomotiva reproduz, de forma ainda mais explícita, a carência de infraestrutura adequada para a convivência social, ao não possuir cobertura, bebedouro, tomadas elétricas e nem lixeiras, com a mais próxima localizando-se na calçada do outro lado da rua. Os banheiros disponíveis pertencem ao lanchódromo ao lado, revelando que a própria manutenção da higiene e do conforto depende de um estabelecimento privado, e não de uma política pública.

> O *Slam* [Subversão] aborda temas políticos, culturais, e também íntimos e subjetivos de cada um. *[...]* É sobre justamente abarcar todas essas questões que a gente vive, todo esse espaço sócio-histórico-político. *[...]* O *Slam* é um lugar de valorização da sua trajetória e de encontro do seu próprio caminho. Por usar da escuta e da fala, ele traz essa potência do "Ser" se entender, entender o outro, e cada vez mais se prospectar pra frente, pra um caminho. *[...]* Então tem poemas sobre todos os temas possíveis, que fazem a gente refletir com profundidade. É uma sociologia popular do coração (informação verbal)[54].

O *Slam* Subversão se configura como um espaço de expressão coletiva e autoconhecimento individual, em que a arte da palavra falada assume um papel político e afetivo. Ao reunir criações e produções que transitam entre o íntimo e o social, o movimento articula a dimensão subjetiva da experiência humana às contradições e tensões do contexto histórico em que a mesma se insere. Essa

[54] *Slam* Subversão: Entrevista 1 [ago. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (69 min.); *Slam* Subversão: Entrevista 2 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (41 min.). Entrevistas concedidas por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso "Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP".

prática poética, ao valorizar trajetórias pessoais e estimular a escuta ativa, transforma o espaço público urbano em território de reconhecimento mútuo, ou seja, um lugar em que o sujeito se afirma enquanto parte de um todo histórico-político-social mais amplo, ressignificando sua própria identidade a partir do diálogo com o outro.

Trata-se de uma forma de resistência estética mas, sobretudo, política que democratiza o corpo, a voz e a presença, descentralizando o poder simbólico sobre quem pode produzir conhecimento e sensibilidade. Quando o(a) entrevistado(a) define o *Slam* Subversão como uma “sociologia popular do coração”, revela-se a essência do movimento, que concerne uma pedagogia poética da experiência, em que o sentir e o pensar se entrelaçam na construção de uma consciência crítica e coletiva. Nesse sentido, o evento extrapola o campo artístico e se estabelece como prática de formação cidadã, onde a palavra se torna dispositivo de expressão criativa e de transformação social.

> É um ambiente muito aberto de expressão e de diferença, de diversidade. *[...]* É um espaço de aprendizado e de transmissão, de troca do conhecimento mesmo... porque você começa a ouvir a poesia e se coloca num lugar introspectivo de atenção. É um exercício da fala e da escuta, e isso gera um aprendizado muito grande, em vários aspectos. *[...]* É sobre entender a caminhada de cada um, e entender como as marcas e rugosidades estão intrínsecas dentro dessas pessoas (informação verbal)[55].

O *Slam* Subversão consolida-se como um espaço de convivência e aprendizado coletivo, onde a diversidade não apenas é acolhida, mas constitui o alicerce da prática. Ao promover o encontro entre diferentes corpos, vozes e conjuntos de experiências, o movimento cria um ambiente de escuta ativa e livre expressão, em que a fala de um sujeito se torna o espelho reflexivo do outro, e também da própria sociedade. Essa troca simbólica amplia a compreensão de mundo dos sujeitos participantes e transforma a ação poética em um exercício de empatia e sensibilidade sociocultural.

O movimento, desta forma, opera como um processo pedagógico-formativo, no qual o conhecimento circula de maneira horizontal e

---

[55] *Slam* Subversão: Entrevista 1 [ago. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (69 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

afetiva. O ato de se pôr em um estado de atenção para ouvir o outro e reconhecer suas “marcas e rugosidades” aponta uma pedagogia da alteridade que se dá pela aprendizagem adquirida pela experiência compartilhada e pela valorização das singularidades dos sujeitos sociais, principalmente daqueles cujas trajetórias pessoais transpassam diariamente por violências de diversas dimensões e camadas. Com isso, o *Slam* Subversão legitima o potencial da palavra como meio de construção de consciência coletiva e de fortalecimento de laços comunitários, fazendo da poesia um caminho de escuta, respeito e alteridade mútua.

> É um lugar onde eu encontro afeto, onde eu encontro acolhimento e onde eu posso expressar minhas verdades, minha essência, onde eu posso aperfeiçoar tanto a minha escrita quanto a minha *performance* a partir da definição do teatro, do corpo. *[...]* Às vezes, a gente [poetas] tá com uma expectativa e o nosso poema não chega [para o público] da maneira que a gente gostaria. Às vezes, a gente acha que não vai chegar e chega até além... então, cada vez que eu recito um poema e participo, seja como poeta ou ouvindo as pessoas, todos os sentimentos dentro de mim se abraçam e se socam ao mesmo tempo. É um lugar de muito sentimento. *[...]* Acho que a primeira aprendizagem é escutar. E a segunda é vibrar e torcer. E é saber perder enquanto poeta também, tratando-se de uma competição... então é você aprender a lidar com essas frustrações e entender que a sua dor vai ser ouvida, mas que ela não é o centro do universo (informação verbal)[56].

No depoimento, o(a) entrevistado(a) entende o *Slam* Subversão como um território de encontro sensível entre corpo, voz e afeto. Aqui, a poesia ultrapassa a simples declamação de versos, transformando-se em um exercício de autoconhecimento e de escuta coletiva. O trecho expressa que o espaço do evento é, antes de tudo, um lugar de pertencimento, onde o artista-poeta pode ser inteiro, expondo suas verdades e explorando sua expressão corporal e teatral por meio da própria ação performática. Tal intersecção entre poesia e corpo demonstra que o evento une arte e vida, tornando a *performance* uma ferramenta de autotransformação e de ressignificação da própria história e existência desses sujeitos.

Além disso, o relato também manifesta como a prática performática no movimento opera sob a noção da imprevisibilidade da recepção às poesias recitadas. O seu impacto, que pode superar ou não as expectativas do(a) autor(a),

---

[56] *Slam* Subversão: Entrevista 2 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (41 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

mostra o caráter dinâmico e relacional da arte da poesia falada. A *performance* poética faz-se um ato de entrega, um ato que se desprende da intenção inicial para ganhar novos sentidos a partir da escuta do outro. Esse processo de circulação de afetos entre público e poeta reforça o papel do *Slam* Subversão como território de vivência compartilhada, em que o sentido não é fixo e permanente, mas sim dialético e se constrói coletivamente no exato instante da recitação.

Assim sendo, o aspecto competitivo, inerente à própria estrutura do movimento, é então ressignificado como aprendizado ético e emocional, de respeito e de empatia com o outro. A necessidade de o artista-poeta “saber perder”, como afirma o(a) entrevistado(a), inscreve o exercício da poesia falada num campo de amadurecimento subjetivo e comunitário. Nesse contexto, o *Slam* Subversão passa a ser um espaço onde aprende-se a lidar com frustrações, a reconhecer a pluralidade das dores humanas e a celebrar o outro. É uma prática de empatia, tendo a vulnerabilidade como potência e o afeto como força político-social.

> O *Slam* [Subversão] me faz perceber que as pessoas ainda estão vivendo dentro de muitos problemas... e que as pessoas estão muito fragilizadas, estão constantemente quase exauridas em tentar sobreviver dentro do nosso sistema. Isso gera a possibilidade de uma mudança estrutural, de uma reidentificação. Então, se eu sinto uma dor, quem sabe eu não posso me achegar com outros que também sentem essa dor e, juntos e unidos, a gente se torne mais forte pra mudar essa perspectiva? (informação verbal)[57].

O *Slam* Subversão figura um lugar de resistência coletiva diante das fragilidades que permeiam a realidade do sistema em que a sociedade está inserida. A fala traduz uma uma percepção crítica dessa realidade, em que a arte da poesia atua como um meio de conscientização e reconfiguração das relações humanas. Ao reconhecer a dor como experiência compartilhada, o(a) entrevistado(a) desloca o sofrimento individual para um plano mais amplo — coletivo, político e solidário —, no qual a união entre sujeitos vulnerabilizados se transforma em força de enfrentamento e em possibilidade de transformação estrutural. O movimento, além de expressar as dores sociais, também as reorganiza em ação prática,

[57] *Slam* Subversão: Entrevista 1 [ago. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (69 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

configurando-se como uma atividade, de fato, política de reidentificação e de solidariedade comunitária.

> O *Slam* [Subversão] tem essa proposta de horizontalidade e, por ter essa forma horizontal de organizar as suas dinâmicas, não existe uma parada de desaproximar a plateia da organização ou do poeta... porque, no fim, o poeta é a plateia. *[...]* Chamam uma galera pra fazer *pocket-shows* [no evento], pra tocar e tal... e tem totalmente essa interação, com certeza. E aí, quando o artista cola, ele também tá lá na plateia, vendo a poesia. Às vezes acontece até do artista ser poeta... então todos têm uma relação entre si. Na minha visão, é uma relação bem horizontal... e aí vira um coletivo mesmo, né? (informação verbal)[58].

Destaca-se o caráter horizontal e participativo do *Slam* Subversão, no qual se dissolvem as fronteiras tradicionais entre artista e público. Essa estrutura não-hierárquica reflete uma ideia de democratização cultural que transpõe os modelos convencionais de produção e fruição da arte, considerando o território de ocupação como espaço coletivo vivo e colaborativo. O exercício de tal relação de reciprocidade — em que quem assiste também cria, e quem produz também sente e aprende — torna claro o estabelecimento de um processo de construção coletiva de sentido, no qual a poesia se torna meio de interação social e afirmação identitária, e o *Slam* Subversão, consequentemente, desempenha uma prática de transformação sócio-político-cultural, em que o fazer artístico se enraíza na horizontalidade das relações.

> Ocupar um espaço público com cultura significa a retomada do controle que tiraram de nós desde quando tiraram os negros de África e desde quando invadiram Pindoretá... então é reivindicar o nosso espaço e sermos agentes das nossas decisões enquanto atores dessa parada. *[...]* Fazer o *Slam* [Subversão] naquele lugar [Praça do CEU] é uma estratégia porque, num contexto político e socioeconômico, o Recanto dos Pássaros III é uma das áreas urbanas de Ourinhos mais vulneráveis em todos os aspectos possíveis dentro da cidade... então, quando a gente toma a posição de estar ali, essa já é a principal mensagem que a gente tá mandando. *[...]* Como o *Slam* é itinerante, a gente tem essa estratégia de, pelo menos, plantar uma semente, de fazer eles [a comunidade] saberem que aquilo existe e que pode voltar [a acontecer no bairro] (informação verbal)[59].

---

[58] *Slam* Subversão: Entrevista 1 [ago. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (69 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

[59] *Slam* Subversão: Entrevista 1 [ago. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (69 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

Aqui, o discurso ressalta a função política e simbólica do *Slam* Subversão ao ocupar espaços públicos das periferias urbanas da cidade de Ourinhos/SP, transformando-os em territórios de resistência e de reapropriação coletiva. A ação de realizar o evento na Praça do CEU, no bairro Recanto dos Pássaros III — amplamente reconhecido por sua vulnerabilidade socioeconômica — representa um gesto de contra-hegemonia, rompendo com a lógica capitalista e sistemática de exclusão socioespacial e cultural construída historicamente pela sociedade. Assim, o ato de ocupar a periferia urbana torna-se uma forma de denúncia e de reconstrução do pertencimento local, uma vez que reconstitui o espaço público urbano como lugar de voz, de encontro e de poder popular.

Ao associar a ocupação à liberdade, à ancestralidade e à memória de uma existência negra que não remetia à violência, o(a) entrevistado(a) projeta no *Slam* Subversão um papel de reparação histórico-político-social e de emancipação cultural simbólica. Trata-se de um movimento que ultrapassa a simples difusão de uma cultura e se afirma como estratégia territorial de insurgência e de, efetivamente, subversão. A característica itinerante do evento amplia ainda mais esse alcance, espalhando sementes de consciência e de protagonismo negro e periférico em diferentes bairros e comunidades — inclusive no Centro da cidade, onde a própria presença do movimento age como contraponto às dinâmicas e narrativas hegemônicas e elitistas que se estabelecem especificamente nesta área do território urbano. Deste modo, o *Slam* Subversão demonstra que a cultura e a arte, quando enraizadas nas perspectivas negras e das periferias urbanas, têm a capacidade de articular consciência sociocultural e espacial, constituindo assim um ato de (r)existência ao ocupar os espaços públicos urbanos da cidade.

> O *Slam* [Subversão] tá cotidianamente entrando em vários mecanismos, acessando várias leis, várias burocracias estatais que dão acesso à programas culturais de direito público, entendeu? *[...]* O *Slam* é um pontão cultural [de Ourinhos/SP], então cadê os benefícios pro pontão cultural? Não tem. E por quê? Por conta dessa dinâmica e dessa organização [pública]. Ano entra, ano sai, e parece que é algo já intrínseco aqui em Ourinhos, de que a cultura não se cuida e não se zela. Então não tem um investimento público adequado.... o movimento reivindica tendas, reivindica banheiro público, e nada. Isso deixa o rolê prejudicado, porque aí não vão querer colar porque não vai ter um banheiro, não vai ter um conforto. *[...]* O apoio [da Prefeitura Municipal] é totalmente inexistente, ele se reduz a nada... mas é a partir de quando a gente começa a movimentar mais a cultura [popular], que a gente consegue incluir a cultura periférica. *[...]* Tem pessoas que nunca ouviram falar de Ourinhos, e que conheceram porque a gente tá

> levando o nome da cidade pra outros lugares... você pode ter certeza disso. Quando eu tô em Bauru, a galera fala: “Nossa, a galera de Ourinhos é forte, é boa…” E aí a gente vai levando o nome de Ourinhos pra muitos lugares. E isso valoriza a cidade... eu me sinto valorizado(a) enquanto artista de Ourinhos, e sinto que [o *Slam* Subversão] ajuda a valorizar o município. *[...]* A Prefeitura tinha que tomar vergonha na cara e começar a auxiliar o evento, dar mais visibilidade e infraestrutura pra ele... (informação verbal)[60].

O(a) entrevistado(a), por sua vez, denuncia a carência de apoio e de políticas públicas consistentes para a cultura na cidade de Ourinhos/SP, especialmente no que diz respeito aos movimentos negros e oriundos das periferias urbanas, como o *Slam* Subversão. Ainda que o evento seja socialmente considerado como um “pontão cultural”, o suporte municipal é praticamente inexistente, o que expõe uma contradição entre o discurso de valorização da cultura disseminado pelos órgãos públicos do município e a prática administrativa de gestão cultural. A própria falta de infraestrutura básica nos espaços públicos do território urbano já desvela o descaso da Prefeitura Municipal com as atividades que ali se estabelecem cotidianamente, o que não apenas dificulta a sua realização, mas também limita o acesso e o conforto do público nas mesmas, enfraquecendo assim o potencial transformador das ações culturais ocorridas nesses espaços.

Esse cenário aponta claramente para o padrão de negligência estrutural existente em Ourinhos/SP, onde a cultura popular negra e periférica é constantemente marginalizada em prol de manifestações artístico-culturais institucionalmente elitizadas que, inclusive, fazem parte do circuito cultural “oficial” do município. Ainda assim, o *Slam* Subversão resiste e se articula em meio às próprias brechas do sistema, aprendendo a lidar com editais, leis e burocracias para garantir sua sobrevivência e continuidade. A ausência de apoio e investimento público, portanto, não impede o avanço do movimento, que se torna, paradoxalmente, ainda mais politizado e autossustentável diante dessa invisibilização.

Ainda, além de fortalecer o pertencimento local, o *Slam* Subversão projeta o nome do município de Ourinhos/SP para fora da cidade, representando a cidade de maneira positiva no cenário cultural regional. Esse reconhecimento conquistado

---

[60] *Slam* Subversão: Entrevista 1 [ago. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (69 min.); *Slam* Subversão: Entrevista 2 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (41 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.

pelo evento contrasta diretamente com a omissão do poder público, que deixa de visibilizar, apoiar e legitimar a existência de um movimento, que na prática, eleva o nome e a imagem da própria cidade e, ainda por cima, fomenta o desenvolvimento artístico, solidário e comunitário no contexto local. Ao criticar a falta de legitimidade e estrutura da Prefeitura Municipal ao evento, o(a) entrevistado(a) não somente reivindica recursos igualitários e apoio financeiro mas, principalmente, o reconhecimento da arte e da cultura de rua na cidade como direito.

> O *Slam* [Subversão] é importante pra que as pessoas se transformem. Ele demonstra que a cidade [de Ourinhos/SP] tem movimento, que a cidade tem disposição... que as pessoas jovens, periféricas, negras e LGBTQIA+ são ativas e inteligentes, que elas têm locais de fala e falam sobre coisas pertinentes, que possuem exercícios cotidianos e constantes na sociedade e que devem ser respeitadas. *[...]* É um movimento lindo, que vem crescendo e se fortalecendo. A galera faz um trabalho incrível (informação verbal)[61].

Dessa forma, o *Slam* Subversão representa um espaço de transformação político-social e simbólica, onde o corpo e a voz dos sujeitos jovens, periféricos, negros e LGBTQIA+ de Ourinhos/SP encontram respeito, acolhimento e legitimidade. Ao ocupar os espaços públicos urbanos da cidade com poesia e pensamento crítico, o movimento rompe com estigmas e reafirma que esses sujeitos são autênticos produtores de conhecimento, arte e cultura, ou seja, constituem agentes atuantes de um território vivo e dinâmico. O papel político e pedagógico do evento se manifesta justamente nessa prática de fala pública e de escuta coletiva, em que a arte se converte em ferramenta de reconhecimento e empoderamento subjetivo. Trata-se, em síntese, de um movimento que, além de celebrar a diversidade sócio-urbano-cultural, constrói e pavimenta um caminho de cidadania ao se utilizar do território urbano como um espaço de criatividade, resistência e transformação coletiva da sociedade.

Figura 7 – *Slam* Subversão

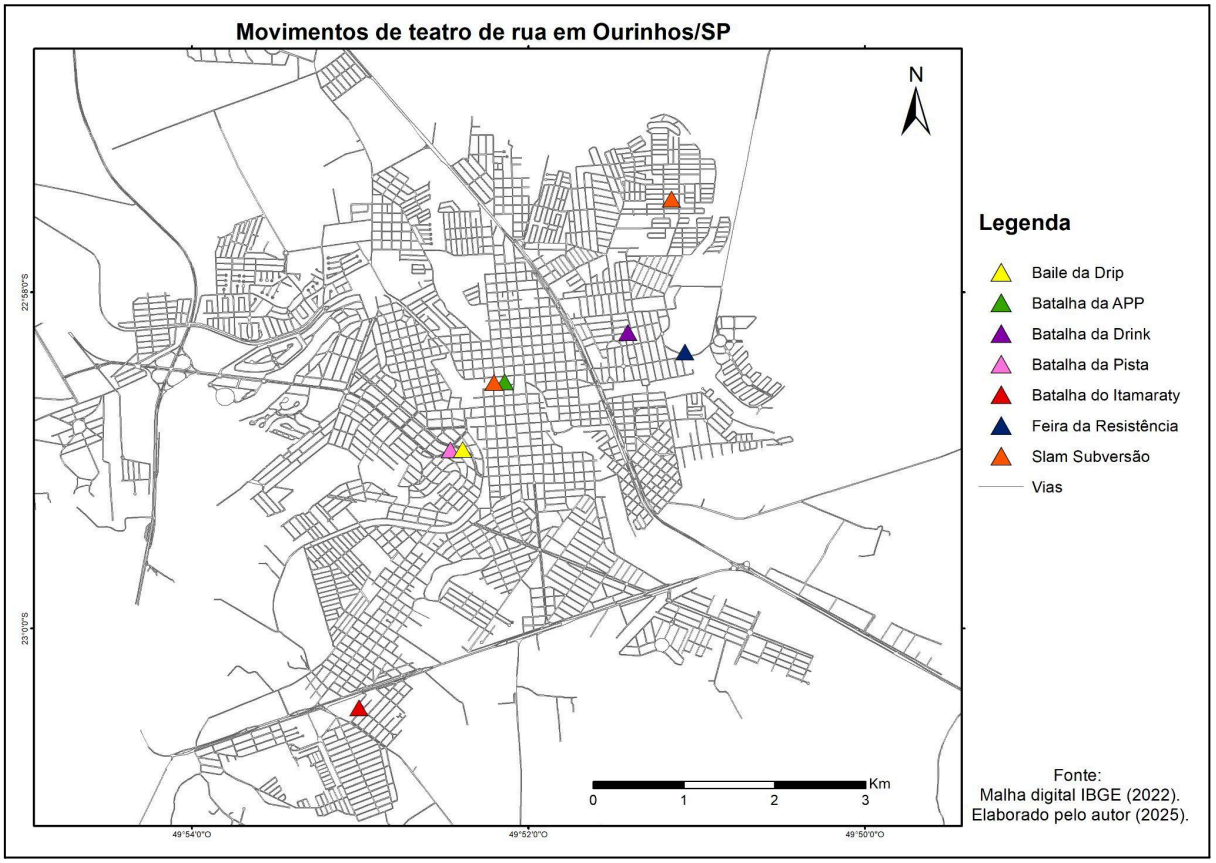
---

[61] *Slam* Subversão: Entrevista 1 [ago. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (69 min.); *Slam* Subversão: Entrevista 2 [set. 2025]. Entrevistador: Diego Proença de Almeida. Ourinhos, SP: 2025. 1 arquivo M4A (41 min.). Entrevista concedida por chamada de vídeo no aplicativo *WhatsApp*, ao Trabalho de Conclusão de Curso “Arte de (R)Existência: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP”.



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).
Legenda: Fotografia capturada durante realização da *Slam* Subversão em 16/08/2025.

Mapa 2 – Movimentos de Teatro de Rua em Ourinhos/SP



5 CONCLUSÃO

Os movimentos de teatro de rua realizados no espaço público urbano em Ourinhos/SP se configuram enquanto práticas político-pedagógicas, críticas e transformadoras. Oriundos, em sua maioria, das periferias do território urbano, essas manifestações artístico-culturais redefinem o território urbano compartilhado e produzem novas territorialidades culturais, não sem antes *resistir* para *existir* em meio às estruturas excludentes da lógica capitalista presentes nesse espaço. Nesse sentido, esses movimentos *(r)existem* para transformar a experiência cotidiana ao ocupar praças, ruas e territórios públicos para reinventá-los como lugar de voz, encontro e presença coletiva e comunitária, operando como instrumentos concretos de crítica político-social e de formação cidadã, e promovendo reflexões coletivas sobre temas como identidade, desigualdade, raça, gênero, território e poder. Tais eventos, ainda que diversificados em formato e funcionamento, convergem em um mesmo propósito: a ocupação material e simbólica do espaço público urbano como ato político e pedagógico, em que cada encontro constitui uma “aula” pública onde se cruzam corpos, vozes, afetos e discursos.

Essa ideia da arte de (r)existência se expressa exatamente quando as observações e análises aprofundadas dos movimentos de teatro de rua investigados nesta pesquisa confirmam a seguinte trama: diversos coletivos negros e periféricos organizam intervenções urbanas de batalhas de rima, *slams*, bailes e feiras com trabalho coletivo e comunitário, redes de apoio e intenso improviso logístico, diante de um cenário municipal que privilegia eventos empresariais e programações artístico-culturais de caráter elitizado e urbanamente centralizado. Enquanto o poder público promove eventos de consumo cultural voltado para as elites, como *shows* e festivais pensados a determinados grupos sociais e programações que priorizam nomes reconhecidos pelo mercado cultural local e regional, os movimentos negros e periféricos enfrentam burocracias constantes para estabelecer-se em territórios que já são públicos por natureza, como ruas e praças em bairros e áreas populares do território urbano da cidade.

Diversos organizadores de movimentos aqui estudados relatam a ausência de diálogo com a Prefeitura Municipal, dificuldades na liberação de alvarás e até mesmo pressões veladas de órgãos públicos, que associam a presença da juventude negra e periférica à criminalidade. Essa prática burocrática de

“governança cultural” funciona como artifício de apagamento: não apenas financia pouco mas, ainda, cria barreiras técnicas que tornam a sobrevivência cultural periférica precária.

Além disso, a ausência de políticas públicas de fomento territorializadas — como a Lei 16.496/2016 de Fomento à Cultura da Periferia na cidade de São Paulo/SP, que busca corrigir desigualdades históricas — revela o caráter político das escolhas orçamentárias e institucionais. Enquanto algumas grandes cidades brasileiras avançam em programas que reconhecem a dimensão territorial da cultura, muitas cidades médias — como Ourinhos/SP — mantêm estruturas culturais frágeis, com editais pouco acessíveis, exigências que favorecem produções já institucionalizadas e pouca escuta às demandas culturais negras e periféricas. Trata-se, portanto, de um mecanismo estratégico de exclusão sociocultural que não se dá somente pela omissão, mas pela ação estratégica de invisibilizar, dificultar e enfraquecer a existência desses movimentos, relegando-os ao improviso e à uma resistência cotidiana permanente.

Desse modo, as práticas de teatro de rua aqui estudadas não se limitam a resistir, mas instauram novos modos de existir no espaço público urbano. Elas operam como micropolíticas que desconstroem o discurso hegemônico da cidade, que privilegia a mercantilização da cultura e o consumo elitizado. A (r)existência rompe com essa lógica ao afirmar que o valor da arte de rua não encontra-se somente em sua capacidade de gerar lucro, mas em sua potência de gerar sensação de pertencimento e consciência local com relação aos próprios espaços públicos da cidade, aumentando a criação de relações afetivas entre população e os espaços da cidade.

Compreender o teatro de rua em Ourinhos/SP à luz do conceito de *(r)existência* é reconhecer que esses movimentos artístico-culturais negros e periféricos não apenas sobrevivem às estruturas excludentes, mas criam outras epistemologias possíveis. O corpo e a voz negra e periférica, quando performam na rua, ocupam o espaço e, ainda, o remodelam. No caso de Ourinhos/SP, inscrevem na geografia cultural da cidade uma nova cartografia: um mapa feito de corpos, sons e memórias que (r)existem. É a tradução de uma realidade sócio-político-cultural que recusa o apagamento e, ao mesmo tempo, transforma pessoas e espaços.

Com isso, as análises empreendidas ao longo desta pesquisa revelam um quadro profundamente desigual e desumanizante em relação às manifestações

artístico-culturais de teatro de rua existentes no território da cidade. Os sete movimentos aqui estudados enfrentam cotidianamente a negligência estrutural do poder público municipal, que encontra-se expressa em diversas formas. Uma delas é a carência de infraestrutura básica nos espaços públicos urbanos onde essas — e também outras — atividades culturais ocorrem. A cidade, dessa forma, se mostra incapaz de oferecer condições mínimas de acolhimento à corpos e vozes que dão vida à arte negra e periférica, uma vez que, em seus territórios de ocupação, faltam banheiros e bebedouros públicos, estruturas de cobertura, pontos de energia elétrica e quantidade suficiente de lixeiras. Em todos os locais observados, sem exceção, os movimentos estudados enfrentam dificuldades devido à precariedades estruturais evidentes.

Esse descaso reflete um modelo de política cultural elitizado estabelecido no município, em que as atenções e os recursos da Prefeitura Municipal se concentram nos espaços centrais do tecido urbano e nas linguagens artístico-culturais tradicionalmente legitimadas, como o teatro convencional, a dança e a música, insistindo em reproduzir a lógica perpetuada pelo sistema capitalista de que cultura é espetáculo e produto, e não convivência e processo. Tal estrutura hierárquica, transparecida no modelo atual de circuito cultural “oficial” do município, consequentemente relega os movimentos negros e oriundos das periferias urbanas à invisibilidade, mesmo quando esses movimentos são, na prática, produtores legítimos de significância local e de transformação social. Como demonstrado nas entrevistas e observações em campo, a ausência de incentivo e reconhecimento não se limita à infraestrutura, entendendo-se ainda à falta de apoio financeiro e formativo, que dificulta a sobrevivência e o crescimento desses eventos.

Uma grande parte dos entrevistados relataram dificuldades concretas em acessar e compreender editais públicos de fomento à cultura, não apenas pela linguagem técnica e burocrática que envolve o seu uso, mas também pela falta de políticas de capacitação que democratizem o acesso a esses recursos. Por conta disso, a cultura negra e das periferias urbanas em Ourinhos/SP acabam sendo excluídas de duas formas: tanto pela falta de estrutura para existir quanto pela falta de conhecimento institucional para reivindicar direitos. Trata-se de uma exclusão sistemática, um ciclo de negligência e abandono que historicamente perpetua desigualdades no território urbano.

No entanto, reconhecer essas carências concerne um primeiro passo para novos caminhos de mudança e transformação. A necessidade da adoção de uma postura humanizadora da Prefeitura Municipal perante à esses movimentos compreende que o apoio à arte negra e de periferias urbanas trata-se de investir em saúde social e equidade cultural na cidade. A valorização pública desses eventos pode, além do mais, representar uma conquista concreta para o movimento negro ourinhense, e também gerar diversos benefícios coletivos profundos a médio prazo, como o fortalecimento da cidadania, a redução das desigualdades socioeconômicas, a revitalização de espaços públicos urbanos, a ampliação da diversidade artística e cultural local, e o aumento do sentimento de pertencimento da população à cidade.

Como caminhos propositivos para a construção de tal realidade, esta pesquisa então sugere três eixos estruturantes de ação: *(I)* a criação de editais específicos para iniciativas culturais de periferias urbanas, concebidos considerando critérios de equidade e inclusão, de modo a garantir que a distribuição dos recursos públicos culturais no município contemple a pluralidade das expressões artístico-sociais do território urbano; *(II)* a promoção de cursos gratuitos de capacitação em leitura e escrita de editais públicos voltados à população baixa renda, com acompanhamento técnico e acessível; e *(III)* o investimento contínuo em infraestrutura cultural básica nos espaços públicos urbanos da cidade, monitorando e assegurando condições estruturais dignas para a realização dessas atividades, como a existência e bom funcionamento de banheiros, coberturas, tomadas elétricas, bebedouros e iluminação. Ademais, o estudo ainda sugere operações direcionadas de execução para cada um desses eixos de ação propostos, de maneira que possa ser aplicável à uso pela gestão público-administrativa, conforme segue abaixo:

Quadro 2 – Proposta de eixos estruturantes de ação

Item de Verificação	Descrição Técnica	Órgão(s) Responsável(is)	Indicador(es) de Execução
***(I)* Criação de Editais Culturais Específicos para Periferias Urbanas**			
Definição de critérios de equidade	Inclusão de recortes territoriais, socioeconômicos e de acessibilidade no edital.	Secretaria Municipal de Cultura	Edital publicado com critérios definidos.
Diagnóstico territorial prévio	Levantamento geográfico-cultural das periferias urbanas e	Secretarias Municipais de	Documento diagnóstico

	mapeamento dos coletivos culturais atuantes.	Cultura e de Planejamento	publicado.
Comissão de seleção diversa	Inserção de avaliadores ligados à culturas negras e de periferias urbanas.	Secretaria Municipal de Cultura	Portaria nomeando comissão.
Simplificação burocrática	Formulários de inscrição acessíveis e de preenchimento facilitado.	Secretaria Municipal de Cultura	Realização de inscrição efetivada sem inconsistências.
Reserva orçamentária	Percentual fixo do orçamento anual da cultura destinado ao edital.	Secretaria de Cultura, Prefeitura e Câmara Municipais	Inclusão da reserva na Lei Orçamentária Anual.
Transparência pública	Divulgação transparente do edital e dos resultados, com notas e pareceres.	Secretaria Municipal de Cultura	Portal da transparência atualizado.
***(II)* Cursos Gratuitos de Capacitação em Editais Públicos**			
Criação do Programa Municipal de Formação Cultural	Instituição, por decreto, de um programa permanente de capacitação em editais públicos.	Secretaria Municipal de Cultura	Decreto publicado.
Oferta de cursos regulares	Aulas gratuitas e recorrentes sobre elaboração de projetos, orçamento e prestação de contas.	Secretaria Municipal de Cultura	Calendário de cursos divulgado.
Acessibilidade e inclusão	Material oferecido gratuitamente em linguagem simples, Libras e legendas.	Secretarias Municipais de Cultura e de Inclusão	Elevada taxa de participação da população baixa renda.
Certificação gratuita	Emissão de certificado para comprovação curricular.	Secretaria Municipal de Cultura	Certificados emitidos.
Descentralização territorial	Cursos realizados nos bairros periféricos.	Secretaria Municipal de Cultura e Associações de Bairro	Elevado índice de bairros atendidos.
***(III)* Investimento Contínuo em Infraestrutura Cultural nos Espaços Públicos**			
Mapeamento e diagnóstico dos espaços públicos culturais	Levantamento dos espaços públicos utilizados por coletivos culturais e das condições estruturais.	Secretarias Municipais de Cultura e de Obras	Relatório técnico concluído.
Instalação e manutenção de banheiros públicos	Inclusão e monitoramento de banheiros fixos em espaços de circulação cultural.	Secretarias Municipais de Cultura e de Obras	Banheiros instalados e funcionando.

Instalação e manutenção de pontos de energia elétrica	Inclusão e monitoramento de tomadas e quadros elétricos protegidos.	Secretarias Municipais de Cultura e de Obras	Quantidade de pontos de energia instalados e funcionando.
Instalação e manutenção de iluminação adequada	Inclusão e monitoramento de luz pública reforçada.	Secretarias Municipais de Cultura e de Obras	Medição de luminosidade adequada.
Instalação e manutenção de coberturas e/ou áreas sombreadas	Inclusão e monitoramento de estruturas permanentes.	Secretarias Municipais de Cultura e de Obras	Estruturas instaladas e com condições estruturais adequadas.
Instalação e manutenção de bebedouros públicos	Inclusão e monitoramento de bebedouros de acesso universal.	Secretarias Municipais de Cultura e de Obras	Quantidade de bebedouros instalados e funcionando.
Monitoramento contínuo de funcionamento adequado	Vistorias trimestrais e confecção de relatórios públicos de acompanhamento.	Secretaria Municipal de Cultura	Relatórios publicados em portais públicos oficiais.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Com essas ações postas em prática, a cidade de Ourinhos/SP estaria criando caminhos para reconhecer que as periferias urbanas não são *ausência*, mas justamente *presença*, tanto criadora quanto transformadora. O teatro de rua ourinhense, com sua força performativa e pedagógica, tem sido o lugar onde a população da cidade inventa e reinventa, todos os dias, novas formas de (r)existir no território e de pensar o mundo.

Diante dessa realidade, o presente estudo reafirma que as manifestações de teatro de rua na cidade de Ourinhos/SP são fundamentais para o desenvolvimento humano, social e democrático da cidade, pois cumprem papel pedagógico e transformador ao reconfigurar as percepções sobre o espaço e sobre o outro, produzindo saberes legítimos, ainda que se contrapõem aos moldes tradicionais do sistema capitalista. A potência dessas práticas encontra-se justamente na horizontalidade das relações, na oralidade compartilhada e na criação de sentidos coletivos e comunitários, representando assim elementos urbanos de convivência, educação e transformação da população.

Finalmente, conclui-se que os movimentos de teatro de rua em Ourinhos/SP são expressões autênticas de luta do movimento negro de periferias urbanas pelo direito à cidade, à voz e à visibilidade. Ressignificam o território urbano, criando novas formas de pertencimento e novas geografias do “Ser”. Apoiar essas manifestações é, portanto, reconhecer que a arte é instrumento de compartilhamento de conhecimento e que a rua é, por excelência, espaço de aprendizagem. Como já dizia Augusto Boal (1979, p. 165), “também assim devem ser os artistas revolucionários: devem fazer arte, e devem ensinar ao público como fazê-la, para que, juntos, a utilizem todos”.

REFERÊNCIAS

BENZAQUEN, Júlia F. **Reflexões a Respeito da Ideia de (R)Existências do Sul**; in: Revista Estudos de Sociologia. Universidade Federal de Pernambuco–UFPE. Recife, PE: 2014, v. 2, n. 20. Publicado em: 2014. Acesso em: 7 set. 2025.

BOAL, Augusto. **Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular**: Uma Revolução Copernicana ao Contrário. São Paulo, SP: Editora Hucitec, 1979. Publicado em: 1979. Acesso em: 4 out. 2025.

BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Garamond, 2009. Disponível em: https://ria.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/2026/5/Livro%20completo.%20BOAL.%20%20A%20est%C3%A9tica%20do%20oprimido.%20256p.%20Acess%C3%ADvel.pdf. Publicado em: 2009. Acesso em: 5 out. 2025.

BONDUKI, Nabil. **Origens da Habitação Social no Brasil**: Arquitetura Moderna, Lei do Inquilinato e Difusão da Casa Própria. São Paulo, SP: Editora Estação Liberdade, 2004, 4. ed.; BONDUKI, Nabil; ROLNIK, Raquel. **Periferia da Grande São Paulo**: Reprodução do Espaço como Expediente de Reprodução da Força de Trabalho; in: MARICATO, Ermínia (org.). A Produção Capitalista da Casa (e da Cidade) do Brasil Industrial. São Paulo, SP: Editora Alfa Omega, 1982, apud JESUS, Likem E. S. de. **A Periferia Urbana e o Reconhecimento Social**: Uma Análise a partir da Escola; in: Mediações–Revista de Ciências Sociais. Universidade Estadual de Londrina–UEL. Londrina, PR: 2021, v. 26, n. 2, pp. 380–398. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/41855/32450. Publicado em: 31 ago. 2021. Acesso em: 21 set. 2025.

CARNEIRO, Aparecida S. **A Construção do Outro como Não-Ser como Fundamento do Ser**. Tese (Doutorado em Educação), Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade de São Paulo–USP. São Paulo, SP: 2005. Disponível em: https://negrasoulblog.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro-como-nc3a3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf. Publicado em: 2005. Acesso em: 18 set. 2025.

CARREIRA, André L. A. N. **Teatro de Rua como Apropriação da Silhueta Urbana**: Hibridismo e Jogo no Espaço Inóspito; in: Revista Trans/Form/Ação. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”–UNESP. Marília, SP: 2001, v. 24, n. 1, pp. 143–152. Disponível em: https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/830/724. Publicado em: 1 jan. 2001. Acesso em: 29 set. 2025.

CARREIRA, André L. A. N. **Reflexões Sobre o Conceito de Teatro de Rua**; in: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana. Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas. Rio de Janeiro, RJ: Editora E-papers, 2005, pp. 20–37. Publicado em: 2005. Acesso em: 5 set. 2025.

CASTRO, Jhon W. de. **Espaço Teatral no Teatro de Rua**: Considerações e Desdobramentos a Partir da Tríade Espaço/Espetáculo/Espectador; in: Revista

OuvirOUver. Universidade Federal de Uberlândia–UFU. Uberlândia, MG: 2017, v. 13, n. 2, pp. 580–592. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/35488/21120. Publicado em: 31 out. 2017. Acesso em: 12 set. 2025.

DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares da Vida Religiosa**: O Sistema Totêmico na Austrália. São Paulo, SP: Editora Martins Fontes, 1996. Publicado em: 1996. Acesso em: 17 out. 2025.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The Transformative Power of Performance**: A New Aesthetics. New York: Routledge, 2008. Disponível em: https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781134047505_A25032833/preview-9781134047505_A25032833.pdf. Publicado em: 2008. Acesso em: 10 out. 2025.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Paz e Terra, 1987, ed. 17. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/espanhol/pdf/pedagogia_do_oprimido.pdf. Publicado em: 1987. Acesso em: 21 set. 2025.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: Saberes Necessários à Prática Educativa. São Paulo, SP: Editora Paz e Terra, 1996. Disponível em: https://nepegeo.paginas.ufsc.br/files/2018/11/Pedagogia-da-Autonomia-Paulo-Freire.pdf. Publicado em: 1996. Acesso em: 16 set. 2025.

GIORGI, Amedeo; GIORGI, Barbro; MORLEY, James. **The Descriptive Phenomenological Method in Psychology**; in: WILLIG, Carla; ROGERS, Wendy S. Handbook of Qualitative Research in Psychology. California: Sage Publishing, 2017, ed. 2, pp. 176–192. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/318451180_The_Descriptive_Phenomenological_Psychological_Method. Publicado em: Jan. 2017. Acesso em: 21 out. 2025.

GOMES, Nilma Lino. **Movimento Negro Educador, Saberes Emancipatórios e a Construção de um Projeto Democrático**; in: Revista Linguagem em Foco. Universidade Federal de Minas Gerais–UFMG. Belo Horizonte, MG: 2024, v. 16, n. 4, pp. 12–33. Disponível em: https://revistas.uece.br/index.php/linguagememfoco/article/view/15207/12836. Publicado em: 2024. Acesso em: 26 out. 2025.

GONZALEZ, Lélia. **A Categoria Político-Cultural de Amefricanidade**; in: Revista Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, RJ: 1988, v. 92, n. 93, pp. 69–82. Disponível em: https://negrasoulblog.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/04/a-categoria-polc3adtico-cultural-de-amefricanidade-lelia-gonzales1.pdf. Publicado em: Jan./Jun. 1988. Acesso em: 2 out. 2025.

HARVEY, David. **Cidades Rebeldes**: Do Direito à Cidade à Revolução Urbana. São Paulo, SP: Editora Martins Fontes, 2014. Disponível em: https://www.procomum.org/wp-content/uploads/2019/04/David-Harvey-Cidades-rebeldes.pdf. Publicado em: 2014. Acesso em: 23 out. 2025.

hooks, bell. **Erguer a Voz**: Pensar como Feminista, Pensar como Negra. São Paulo, SP: Editora Elefante, 2019. Publicado em: Abr. 2019. Acesso em: 9 out. 2025.

LEFEBVRE, Henri. **The Production of Space**. Massachusetts: Blackwell, 1991. Disponível em: https://monoskop.org/images/7/75/Lefebvre_Henri_The_Production_of_Space.pdf. Publicado em: 1991. Acesso em: 19 out. 2025.

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade**. São Paulo, SP: Centauro Editora, 2001. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/fc/Lefebvre_Henri_O_direito_a_cidade.pdf. Publicado em: 2001. Acesso em: 18 out. 2025.

LEHMANN, Hans-Thies. **Postdramatic Theatre**. New York: Routledge, 2006. Disponível em: https://monoskop.org/images/2/2d/Lehmann_Hans-Thies_Postdramatic_Theatre.pdf. Publicado em: 2006. Acesso em: 19 set. 2025.

MANEN, Max van. **Phenomenology of Practice**; in: Phenomenology & Practice. University of Alberta. Alberta: 2007, v. 1, n. 1, pp. 11–30. Disponível em: https://journals.library.ualberta.ca/pandpr/index.php/pandpr/article/view/19803/15314. Publicado em: 28 out. 2007. Acesso em: 1 out. 2025.

MARTINS, Leda M. **Performances da Oralitura**: Corpo, Lugar da Memória; in: Revista Letras. Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, RS: 2003, n. 26, pp. 63–81. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308. Publicado em: 30 jun. 2003. Acesso em: 28 set. 2025.

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço**: Uma Nova Política da Espacialidade. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 2008. Publicado em: 2008. Acesso em: 7 out. 2025.

MIRANDA, Eduardo O. **Corpo-Território & Educação Decolonial**: Proposições Afro-Brasileiras na Invenção da Docência. Salvador, BA: Editora da Universidade Federal da Bahia–EDUFBA, 2020. Publicado em: 2020. Acesso em: 29 set. 2025.

NASCIMENTO, Abdias do. **Teatro Experimental do Negro**: Trajetória e Reflexões; in: Revista Estudos Avançados. Universidade de São Paulo–USP. São Paulo, SP: 2004, v. 18, n. 50, pp. 209–224. Disponível em: https://revistas.usp.br/eav/article/view/9982/11554. Publicado em: 1 abr. 2004. Acesso em: 16 set. 2025.

RIBEIRO, Djamila. **O Que é Lugar de Fala?**. Belo Horizonte, MG: Editora Letramento; Justificando, 2017. Disponível em: https://www.sindjorce.org.br/wp-content/uploads/2019/10/RIBEIRO-D.-O-que-e-lugar-de-fala.pdf. Publicado em: 2017. Acesso em: 24 set. 2025.

ROSE, Tricia. **Barulho de Preto**: Rap e Cultura Negra nos Estados Unidos Contemporâneos. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2021; LIPSITZ, George. **Dangerous Crossroads**: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place. New York: Verso, 1994, apud RIBEIRO, Carla A. da S.; COSTA, Aline C. da;

TEIXEIRA, Simonne. **As Batalhas de Rimas como Ferramenta na Gestão Participativa Urbana**: Um Caso em Campos dos Goytacazes/RJ; in: Revista PragMATIZES–Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura. Universidade Federal Fluminense–UFF. Niterói, RJ: 2025, v. 15, n. 28, pp. 48–72. Disponível em: https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/65553/39473. Publicado em: 10 set. 2025. Acesso em: 25 set. 2025.

RUIZ, Marco A. A. **O Corpo Feminino em Discurso**: Memória e (R)Existência; in: Revista Estudos Linguísticos. Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo–GEL. São Paulo, SP: 2020, v. 49, n. 2, pp. 1014–1032. Disponível em: https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/2477/1729. Publicado em: 26 jun. 2020. Acesso em: 6 set. 2025.

SANTOS, Guilherme M. dos. **Entre Rimas e Esquinas**: As Batalhas de Rimas e Rodas Culturais nas Encruzilhadas da Cidade; in: Almanaque Multidisciplinar de Pesquisa. Afya Universidade UNIGRANRIO. Niterói, RJ: 2025, v. 13, n. 1, pp. 35–59. Disponível em: https://granrio.emnuvens.com.br/amp/article/view/9147/4139. Publicado em: 2 set. 2025. Acesso em: 20 out. 2025.

SANTOS, Milton. **Por uma Outra Globalização**: Do Pensamento Único à Consciência Universal. Rio de Janeiro, RJ: Grupo Editorial Record, 2003, ed. 10. Publicado em: 2003. Acesso em: 12 set. 2025.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo–Edusp, 2006, ed. 4. Disponível em: https://sites.usp.br/fabulacoesdafamiliabrasileira/wp-content/uploads/sites/1073/2022/08/A-natureza-do-Espaco.pdf. Publicado em: 2006. Acesso em: 9 set. 2025.

SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. New York: Routledge, 1988. Disponível em: https://eclass.upatras.gr/modules/document/file.php/CULTURE224/%5BR._Schechner%5D_Performance_Theory_%28Routledgeclassi%28BookZZ.org%29.pdf. Publicado em: 1988. Acesso em: 16 out. 2025.

SILVA, Glaycon de S. A. e. **Resistência Cultural**: A Importância das Batalhas de Rima como Territórios Fundamentais do Hip-Hop em Belo Horizonte – MG; in: Boletim Alfenense de Geografia. Universidade Federal de Alfenas–UNIFAL. Alfenas, MG: 2022, v. 2, n. 4, pp. 134–157. Disponível em: https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/boletimalfenensedegeografia/article/view/1942/1481. Publicado em: 3 out. 2022. Acesso em: 8 out. 2025.

SILVA, José B. A. da; BRUNO, Laura S. da S. **Da Roda de Samba ao Baile Funk**: Uma Perspectiva Histórico-Jurídica da Tentativa de Criminalização da Cultura Negra no Brasil; in: Revista Em Favor de Igualdade Racial. Universidade Federal do Acre–UFAC. Rio Branco, AC: 2022, v. 5, n. 3, pp. 34–48. Disponível em: https://periodicos.ufac.br/index.php/RFIR/article/view/6072/3895. Publicado em: 20 nov. 2022. Acesso em: 3 out. 2025.

SINGER, Paul. **Introdução à Economia Solidária**. São Paulo, SP: Editora Fundação Perseu Abramo, 2002, ed. 1. Disponível em: https://fpabramo.org.br/wp-content/uploads/2018/04/Introducao-economia-solidaria-WEB-1.pdf. Publicado em: Abr. 2002. Acesso em: 22 out. 2025.

SOUZA, Fabiana O. de. **O Poetry Slam no Ensino e Língua Espanhola**: Uma Proposta para o Letramento Literário Crítico; in: Revista Trabalhos em Linguística Aplicada. Universidade Estadual de Campinas–Unicamp. Campinas, SP: 2021, v. 60, n. 3, pp. 645–658. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8666272/27992. Publicado em: 31 dez. 2021. Acesso em: 28 out. 2025.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Teatro(s) de Rua do Brasil**: A Luta Pelo Espaço Público. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2016. Publicado em: 2016. Acesso em: 12 set. 2025.

DADOS CURRICULARES

IDENTIFICAÇÃO	
	DIEGO PROENÇA DE ALMEIDA 20/02/2000
Nacionalidade	brasileiro
Nome em citações bibliográficas:	ALMEIDA, Diego P. de. ALMEIDA, D. P. de.
Currículo Lattes	http://lattes.cnpq.br/5348719328919476
ORCID	https://orcid.org/0009-0002-3716-372X
FORMAÇÃO ACADÊMICA	
2019/2025	Formação acadêmica (Licenciatura/Bacharelado em Geografia) UNESP – Faculdade de Ciências, Tecnologia e Educação – Câmpus de Ourinhos/SP
2023/2024	Formação complementar (Técnico em Teatro) Senac Ourinhos/SP
PRODUÇÃO BIBLIOGRÁFICA	
ALMEIDA, Diego P. de. **Arte de (R)Existência**: O Teatro de Rua no Espaço Público Urbano em Ourinhos/SP. Faculdade de Ciências, Tecnologia e Educação–UNESP Ourinhos. Ourinhos, SP: 2025.	