

## Artigo

# **Os Artistas de Rua na Cidade de São Paulo: uma proposta de diálogo com a Sociologia e com a Antropologia**

Renan Marcel Moreira Martinez\*

### **Resumo**

Os artistas de rua são figuras rotineiras nos pontos de grande fluxo da capital do estado de São Paulo, porém, pouco se sabe a respeito desses agentes dada a heterogeneidade de suas manifestações de arte dos sentimentos diversos dispensados a eles pela sociedade. O presente ensaio busca investigar o fenômeno dos artistas de rua na cidade de São Paulo a partir de um diálogo com expoentes de diferentes abordagens da teoria sociológica, principalmente Norbert Elias (1995, 2000), Richard Sennett (1999) e David Harvey (2008), e da teoria antropológica como Clifford Geertz, Claude Lévi-Strauss e Maurice Merleau-Ponty (apud MAGNANI, 2003) e Gilberto Velho (1981). Levando-se em conta a complexidade do objeto, buscamos fazer um recorte histórico abrangendo a questão da legislação paulistana e das condições reais dos artistas e de suas relações com o poder público e com a sociedade. Ao final, o que propomos são reflexões críticas e não explicações do fenômeno por meio de leis gerais.

**Palavras-chave:** Artistas de Rua. Legislação. Pensamento Social. Antropologia. Sociologia.

### **Street artists in the city of São Paulo: a proposal for a dialogue with Sociology and with Anthropology**

### **Abstract**

Street artists are common figures in the crowded spaces of the capital of state of São Paulo, however, little is known about these agents given the heterogeneity of their art manifestations and the different feelings society has towards them. This essay aims to investigate the phenomenon of street artists in the city of São Paulo by means of a dialogue between sociological theory exponents from different approaches of, mainly Norbert Elias (1995, 2000), Richard Sennett (1999), and David Harvey (2008), as well as anthropological theory from scholars such as Clifford Geertz, Claude Lévi-Strauss and Maurice Merleau-Ponty (apud MAGNANI, 2003) and Gilberto Velho (1981). Considering the complexity of the object of study, we aim to provide a historical cut regarding the legislation in São Paulo and the real condition of street artists, their relation with both public authorities and society. Finally, we propose critical reflections rather than explanations of the phenomenon through general laws.

**Keywords:** Street Artists. Legislation. Social Thought. Anthropology. Sociology.

\* Mestrando em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), [renan.marcel@outlook.com](mailto:renan.marcel@outlook.com)

**A**o refletir sobre a vida e os desafios de Wolfgang Amadeus Mozart na agonizante busca pelo reconhecimento de sua música, Norbert Elias, em sua obra “Mozart: sociologia de um gênio” (1995), trouxe à tona a tensão existente entre os membros da corte – dominantes – e a burguesia *outsider* – dominados – na Europa do século XIX. O jovem Mozart possuía em sua identidade musical, traços característicos guiados pelos gostos da nobreza que, por sua vez, estabelecia os padrões de arte em toda Europa. Portanto, era indispensável que um músico que desejasse ser reconhecido por meio de sua expressão teria que obrigatoriamente alcançar um cargo em uma corte ou em uma de suas ramificações, afinal, os músicos eram indispensáveis nos palácios. Ao nos debruçarmos sobre o fenômeno dos artistas de rua, podemos afirmar que estes também estão em constante busca por reconhecimento, entretanto, este reconhecimento almejado é consideravelmente mais modesto, resumindo-se, na maior parte do tempo, a alguns segundos de atenção de um transeunte.

Essa relação entre a corte e a burguesia *outsider* descrita por Elias na biografia sociológica de Mozart pode nos remeter, em um primeiro momento, diretamente à definição marxista da luta de classe, isto é, à tensão que se estabeleceu historicamente entre a classe dos que detém o acúmulo de capital e a classe proletária (VASCONCELOS, 2017), o que faria certo sentido considerando a própria definição de Elias ao relatar a tensão existente entre as figuras dominantes e dominadas.

Consideramos que um caminho mais suave se estabeleceria em tecer uma análise personificando a indústria fonográfica enquanto “classe dominante” e os artistas de rua como “classe dominada”. Entretanto, foi necessário conter a tentação de simplesmente contextualizar por contextualizar, isto é, trazer para o centro do escopo os artistas de rua e ajustar somente os personagens dominantes. O problema desta hipótese está em um possível caminho a uma armadilha reducionista e possivelmente binária. Entendemos a questão de forma mais profunda e, portanto, carente de um olhar mais cuidadoso. Portanto, propomos levantar os pontos de tensão

que há entre a legitimação legal que garante “direitos” aos artistas de rua, associada aos olhares de reprovação de grande parte da sociedade e do setor público, os quais os enxergam não como artistas, mas como “pedintes”, “mendigos” e “atrapalhadores de fluxo”.

O principal objetivo do presente ensaio é o de apresentar um recorte histórico e situacional do objeto, e, a partir dele, dialogar de maneira provocativa e crítica com a sociologia e com a antropologia na formulação de algumas hipóteses.

## **A arte, a arte de rua e a legislação: o caso da capital paulista**

“Com a roupa encharcada, a alma repleta de chão, todo artista tem de ir aonde o povo está”. Com essa frase da canção “Bailes da Vida”, do compositor e cantor mineiro Milton Nascimento em parceria com o também compositor carioca Paulinho Moska, o artista é intimado para ir de encontro ao povo, dando à arte e ao fazer da arte um caráter de dentro para fora em um visível contraste com as formas de consumo contemporâneas de massas, onde prevalece o contrário, ou seja, o povo vai até o artista, gerando a alimentação das indústrias fonográficas nacional e internacional. O mercado fonográfico é, apesar de recentes crises de mudanças de formato, uma indústria em crescente expansão, crescendo no Brasil acima da média mundial em 2018, movimentando um montante de 298,8 milhões de dólares somente na área da música (LICHOTE, 2019).

Mas a arte não se limita a um produto, pelo contrário, a arte possui uma gama de manifestações, e defini-la não é uma tarefa fácil. Em Morokawa (2018) encontramos que o filósofo norte-americano Morris Weitz, figura de grande influência no debate acerca da questão estética no século XX, afirma em sua obra “*The role of theory in aesthetics*”, publicada em 1956, que as tentativas de buscar definições da natureza da arte por meio das teorias estéticas fracassaram, pois em sua concepção, não há condições, sejam

necessárias ou suficientes, para que algo satisfaça o que seja arte (p. 94). Uma definição epistemológica do que seria arte é geralmente inconclusiva e insatisfatória tendo em vista seu caráter dialético ao longo do tempo (SODRÉ; WEBER, 2017). Entretanto, alguns autores tentaram defini-la e algumas dessas contribuições são de grande valia para o início de nossa investigação. Um bom exemplo pode ser constatado em Deleuze e Guatarri (2007) onde encontramos que “o que se conserva, a coisa ou obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos” (p. 213).

Outro bom exemplo é encontrado em Walter Benjamin (1985) a partir de suas reflexões acerca do romancista Franz Kafka. O autor é categórico em afirmar que a cultura estética não é apenas uma representação do real, mas sim, parte integrante da modernidade. Em sua definição há uma provocação vital para a nossa compreensão, pois o autor dirá que as diferentes manifestações de arte possuem uma relação complexa com o tempo, e portanto, a arte, em conceito amplo, poderia ser definida como uma tentativa, ainda que infrutífera, de capturar o tempo existencial, isso quer dizer que a arte seria uma forma de manter viva esperanças e experiências, portanto, ela não se trata unicamente de uma linguagem, mas é também um lugar de preservação da verdade por não fazer a separação entre imagem e significação, tampouco dá lugar para qualquer forma objetiva que venha separá-la do artista, não sendo possível a separação entre sujeito e objeto.

Em Harvey (2008) encontramos que a arte e a alta cultura se tornaram uma reserva exclusiva de uma elite dominante, de tal modo que a experimentação no seu âmbito ficou cada vez mais difícil, ou seja, o ideal de aproximação com as culturas populares como proposto pelo movimento modernista parecia ter se perdido, pois as elites tomaram para si a estética modernista. A formulação de Harvey parece haver sentido uma vez que o autor atribui a esse contexto o surgimento de movimentos contraculturais e antimodernistas nos anos 60, claras constatações da deturpação do sentido original do modernismo. Mas no caso dos artistas de rua, seria a classe dominante, enquanto detentora de um poder simbólico de dizer o que é arte

ou não, a única responsável pelas atuais condições de marginalização?

Os artistas de rua possuem uma condição distinta em relação a outros grupos sociais: a clara não homogeneidade de seus agentes. Essa não homogeneidade torna impossível qualquer afirmação de que haja um sentimento de unidade entre os artistas, portanto, não há um consenso em como enquadrá-los em relação a grupos sociais já estabelecidos. Em grande parte do tempo, estes se encontram solitários em seus “pontos”, suas relações de trabalho não estão vinculadas a uma lógica usual de trabalho assalariado à lógica capitalista, afinal, suas remunerações dependem exclusivamente da “bondade” dos transeuntes.

A lei municipal nº 15.776/2013 do município de São Paulo, oriunda do projeto de lei nº 489/11 proposto pelos vereadores Alfredinho e Ítalo Cardoso, do Partido dos Trabalhadores – PT –, Floriano Pesaro do Partido da Social Democracia Brasileira – PSDB –, Jamil Murad, Netinho de Paula e Orlando Silva do Partido Comunista do Brasil – PC do B – e José Police Neto do Partido Social Democrático – PSD –, sancionada posteriormente pelo então prefeito Fernando Haddad, dispõe sobre a regulamentação para apresentação de artistas de rua nos logradouros da capital. O artigo 1º da lei, se atém as condições a serem observadas pelo artista:

As apresentações de trabalho cultural por artistas de rua em vias, cruzamentos, parques e praças públicas deverão observar as seguintes condições: I - permanência transitória no bem público, limitando-se a utilização ao período de execução da manifestação artística; II - gratuidade para os espectadores, permitidas doações espontâneas e coleta mediante passagem de chapéu; III - não impedir a livre fluência do trânsito; IV - respeitar a integridade das áreas verdes e demais instalações do logradouro, preservando-se os bens particulares e os de uso comum do povo; V - não impedir a passagem e circulação de pedestres, bem como o acesso a instalações públicas ou privadas; VI - não utilizar palco ou qualquer outra estrutura sem a prévia comunicação ou autorização junto ao órgão competente do Poder Executivo, conforme o caso; VII - obedecer aos parâmetros de incomodidade e os níveis máximos de ruído estabelecidos pela Lei nº 13.885, de 25 de agosto de 2004; VIII - estar concluídas até as 22:00 h (vinte e duas horas); e IX - não ter patrocínio privado que as caracterize como evento de marketing, salvo projetos apoiados por lei municipal, estadual ou federal de incentivo à cultura (SÃO PAULO, 2013).

No artigo 2º, o último que nos interessa em nossa investigação, temos uma definição do que o poder público entende como arte de rua:

Compreendem-se como atividades culturais de artistas de rua, dentre outras, o teatro, a dança individual ou em grupo, a capoeira, a mímica, as artes plásticas, o malabarismo ou outra atividade circense, a música, o folclore, a literatura e a poesia declamada ou em exposição física das obras (SÃO PAULO, 2013).

O jornalista Fred Melo Paiva, conhecido por seu jornalismo de infiltração em campo como uma espécie de jornalista etnógrafo, documentou um apanhado de depoimentos de artistas de rua em um domingo no ano de 2016 na Avenida Paulista, coração da capital paulistana e que na ocasião se encontrava fechada por conta do Programa Ruas Abertas, proposto pelo então prefeito Fernando Haddad em 2015 e oficializado em 2016 com a proposta de fechamento do trânsito para automóveis em domingos e feriados, ficando permitido somente o trânsito de pedestres e ciclistas (G1 SÃO PAULO, 2016).

Entre os inúmeros personagens da arte de rua paulistana entrevistados por Paiva, está a figura do Índio Chiquinha, descrito por Paiva como uma mistura entre “Mick Jagger e índio Peri de José de Alencar”, conhecido por suas danças excêntricas sucessos musicais dos anos 60, 70 e 80. Sua forma de falar revela um homem extrovertido de idade avançada que se diz residente da cidade de Itajá no estado de Goiás, porém, quando está em São Paulo sua moradia é a rua. “Venho para ganhar uns trocos quando cai naturalmente”, referindo-se aos donativos recebidos com suas apresentações. Seu nome verdadeiro não foi objeto de desejo do saber do jornalista, mas o foi saber se realmente o homem era um índio de fato, “descendente, nunca morei em tribo, mas para o público eu tenho que ser índio para poder sobreviver à situação financeira”. Ao ser questionado sobre esse ponto em específico, o homem diz que “é difícil as pessoas contribuírem com o Índio Chiquinha, porque isso não é avisado na mídia[...] olha lá, só tenho três ‘reazinhos’, mas está bom, o que vier está bom” (CIDADE OCUPADA, 2016).

Após diversos depoimentos, Paiva conclui com suas habituais ironias:

O artista pode viver das ruas? É, mais ou menos né? Se ele não for

muito *hippie*, muito desapegado das coisas materiais, vai ter que complementar a renda fazendo massoterapia, vendendo seguro, correndo atrás de algum bico. Porque na verdade quem ganha mesmo com o artista de rua não é ele, é você que tem a oportunidade de viver em uma cidade mais viva, mais alegre, mais inclusiva. É a cidade ocupada pelas pessoas e não apenas pelo automóvel. O artista de rua é um importante ator nessa retomada do espaço público. Contribua com ele, pinga lá sua moedinha no chapéu do cara, ele merece (CIDADE OCUPADA, 2016).

Ao mesmo tempo em que podemos observar esforços de inclusão, nesse caso pelo poder público, Buscariolli, Carneiro e Santos (2016) dirão que a realidade é muito mais problemática. “Artistas de rua procuram demonstrar seu valor como trabalhadores, mas boa parte da população ainda os enxerga como pedintes [...]” (p. 880). Os autores acreditam que a questão se trata de um processo dinâmico que poderia ser explicado por meio da investigação de aspectos históricos, culturais, políticos e econômicos do país.

### **Algumas hipóteses a partir da sociologia**

A sociologia de Norbert Elias poderia definir o fenômeno como parte integrante do processo civilizador, uma vez que para este autor, as relações sociais se estabelecem por processos de inclusão e de exclusão, de pertencimento, separação e hierarquização. O autor definirá o grupo que se percebe como melhor e mais poderoso como estabelecidos, e os não estabelecidos e não dotados de própria identidade como *outsiders*. Partindo dessa predefinição, o autor dirá que essa relação se dará pelo processo de estigmatização, ou seja, o ato de colocar o outro em seu devido lugar. “Um grupo só pode estigmatizar o outro com eficácia quando está bem instalado em posições de poder das quais o grupo estigmatizado é excluído” (ELIAS, 2000, p. 24).

Entretanto, como já salientamos anteriormente, partindo dessa definição, podemos facilmente tender a uma abordagem binária e reducionista sem perceber que estamos lidando com uma realidade mais complexa, ou seja, o artista de rua, dada as suas condições de marginalização, pode ser caracterizado como *outsider*, porém, tentar buscar um grupo específico para o

papel dos estabelecidos é uma tarefa árdua e talvez impossível, uma vez que os sentimentos de reprovação a essas manifestações artísticas de rua podem partir de indivíduos e grupos de diferentes camadas sociais. O próprio Elias (2000) afirma que “não é fácil entender a mecânica da estigmatização sem um exame mais rigoroso do papel desempenhado pela imagem que cada pessoa faz da posição de seu grupo[...]” (p. 26).

Sennett (1999), em “O declínio do homem público”, apresenta uma crítica contundente à sociedade contemporânea, isto é, à sociedade do século XX dada a temporalidade do autor, acusando-a da hipervalorização da privacidade e da intimidade, como também do silêncio e da retração em contrapartida do esvaziamento da esfera pública. Essa hipervalorização não se trata de um fenômeno gerado no século XX, a situação é decorrência de um processo de mudanças sociais que parte do século XVIII e se perpetua pelo século XIX. É no século XVII, no antigo regime, que Sennett buscará as bases de suas afirmações.

De acordo com Botton (2010), em sua obra, Sennett tratará acerca das sociedades do antigo regime com o objetivo de observar as modificações e permanências das tipificações de relações sociais legadas por elas à contemporaneidade. Para tais fins, o autor relaciona plateias de espetáculos teatrais com as formas de interação das pessoas nos demais espaços públicos, o que o levou a concluir que o teatro e a plateia se refletiam, passando a criar uma atmosfera de convívio pautada em códigos simbólicos que passavam a regular as interações, como nos modos de vestir e falar, apesar da diversidade dos agentes. Para Sennett, “isso favorecia o enriquecimento das relações públicas facilitando o desenvolvimento de uma política propriamente pública. Isso reforçaria os laços sociais em um fenômeno benigno à sociedade e às interações interpessoais” (BOTTON, 2010, p. 626).

No esforço de abstrair o pensamento de Sennett em nossa análise, podemos dizer que a construção de uma sociedade intimista, que como já observado anteriormente, hipervaloriza a intimidade, a privacidade, o silêncio e a retração, nos leva a crer que a arte de rua se coloca como um elemento de

anomia, pois ao fazer de seu palco os espaços urbanos, o artista busca tocar em todos os pontos de hipervalorização social definidos por Sennett, sendo a arte de rua por si só um elemento de tentativa de aproximação social, de busca pela atenção do transeunte, caracterizando um problema, afinal, a sociabilidade é uma barreira para a sociedade intimista contemporânea, “quanto maior a intimidade, menor a sociabilidade [...] as pessoas somente podem ser sociáveis quando dispõem de alguma proteção mútua; sem barreiras, sem limites, sem a distância mútua que constitui a essência da impessoalidade” (SENNETT, 1999, p. 325, 379).

Eis a grande modificação entre o antigo regime para o século passado: enquanto o teatro do século XVIII era um lócus da algazarra, de interação, de debate e de discussão, o do século XIX era o local do silêncio entre a personalidade do espetáculo (o ator) e o resto das pessoas que se consideravam carentes de tal personalidade, que assistiam caladas justamente em busca dessa personalidade que acreditavam não possuir. O silêncio era outra forma de defesa contra a possibilidade de encontrar um estranho, de se manter uma nova relação social, era uma forma de se manter alheio à sociedade, as pessoas passaram a estar em público e ao mesmo tempo sozinhas, ‘a relação entre palco e rua estava agora invertida’ (SENNETT, 1999: 270).

O que se vê na sociedade contemporânea, não a do século XX observada por Sennett, mas sim a dos nossos dias que se coloca como perpetuadora do processo, é que de fato se valoriza em demasia o individualismo. Os números do crescimento da indústria fonográfica já citados, carregam uma característica interessante: eles se devem quase que em sua exclusividade ao crescimento massivo das plataformas de *streaming*, serviços de mídia que utilizam a tecnologia para a transmissão de conteúdo em tempo real. Elas são responsáveis por 46% do crescimento total da indústria (LICHOTE, 2019), o que mostra que o indivíduo e as interações virtuais formam a cada dia laços tão estreitos que inevitavelmente interferem nas interações reais. Podemos, portanto, apropriarmos-nos do conceito de modernidade líquida como definida pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2001), para dizer que na sociedade contemporânea emergem o individualismo, a fluidez e a efemeridade das relações e com isso passamos a

viver em um mundo repleto de sinais confusos, propenso a mudar com rapidez e de forma imprevisível.

Apesar da revolução nas comunicações ser vista por Giddens (2007) como responsável pela produção de conjuntos de cidadãos mais conscientes, o que se pode notar em nosso cotidiano são indivíduos solitários, arredios à sociabilidade e com uma forte tendência polarizante, resultando uma racionalização do espaço público. É natural que pensemos no espaço público urbano como um espaço racionalizado, funcional e, ousado dizer, fisiológico, afinal, esse espaço é marcado principalmente pelo tráfego das pessoas.

Para Reia (2014), os artistas de rua evidenciam-se como elemento contestatório da ordem vigente, ou seja, eles buscam a restauração de um sentido ao espaço urbano de sua arquitetura, “tratando-se de uma proposição de reapropriação dos conteúdos significativos e simbólicos do espaço, se ancorando em uma problemática da perda do lugar social que aflige a sociedade contemporânea” (p.34)

Essa busca do artista de rua por ressignificações do espaço urbano não é uma batalha sem adversários, a racionalização do espaço é um dos lados dessa batalha. É importante salientar que o espaço urbano pode ser visto como um campo de luta constante, enquanto espaço social regido determinante das posições de seus agentes e que implica em relações de poder (BOURDIEU, 1983).

## **Algumas hipóteses a partir da antropologia**

Dadas as incertezas e as múltiplas tentativas de explicações propostas pela sociologia, sendo o caso dos artistas de rua na cidade de São Paulo um fenômeno exclusivamente urbano e particular, hipóteses interessantes podem ser levantadas a partir da antropologia urbana, dando ênfase ao estudo etnográfico. Da Matta (1997) diz que para ver e sentir o espaço, é necessário situar-se. Portanto, o objetivo a partir daqui não é o de explicar ou de

compreender de forma categórica o fenômeno, afinal, não procedemos ao estudo etnográfico, o que propomos é estabelecer algumas hipóteses que poderiam ser sanadas por meio do fazer antropológico.

Para iniciarmos a discussão, nos basearemos na hipótese de Magnani (2003) acerca do método etnográfico, o qual diz que:

Proponho a hipótese de que a antropologia tem uma contribuição específica para a compreensão do fenômeno urbano, mais especificamente para a pesquisa da dinâmica cultural e das formas desociabilidade nas grandes cidades contemporâneas e que, para cumprir esse objetivo, tem à sua disposição um legado teórico-metodológico que, não obstante as inúmeras releituras e revisões, constitui um repertório capaz de dotá-la dos instrumentos necessários para enfrentar novos objetos de estudo e questões mais atuais. O método etnográfico faz parte desse legado e um dos desafios é como aplicar essa abordagem à escala da metrópole sem cair na “tentação da aldeia” (MAGNANI, 2003, p. 83).

Magnani (2003) buscará explicitar que o método etnográfico aqui não deve se tratar de uma busca incansável e obsessiva por detalhes, nem pela tentativa de ser como um porta-voz do grupo estudado, tampouco tentar transmitir o ponto de vista do observado. Para estabelecer como deve ser a etnografia, o autor estabelecerá um diálogo com Clifford Geertz, Merleau-Ponty e Claude Lévi-Strauss, o qual será apresentado a seguir.

Geertz (apud MAGNANI, 2003) propõe que a etnografia se trata de “estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário e assim por diante” (p. 84), porém o autor afirmará que essas técnicas não são o que de fato definirão o empreendimento. O que de fato o define seria “um tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma descrição densa” (op. cit., p. 84).

Em Merleau-Ponty (apud MAGNANI, 2003), encontramos a afirmação de que “o emparelhamento da análise objetiva com o vivido talvez seja tarefa mais específica da antropologia, distinguindo-a de outras ciências sociais como a ciência econômica e a demografia” (p. 84).

Lévi-Strauss (apud MAGNANI, 2003) deixa claro que o estar no campo é essencial para o antropólogo, não só pela questão da etnografia em

si, mas por representar “[...] um momento crucial de sua educação, antes do qual ele poderá possuir conhecimentos descontínuos que jamais formarão um todo, e após o qual, somente, estes conhecimentos se “prenderão” num conjunto orgânico e adquirirão um sentido que lhes faltava anteriormente” (p. 84).

Esse conjunto de técnicas que cerca o fazer antropológico não se restringe ao tribal, ao selvagem ou ao distante. Em Velho (1981) encontramos a constatação de que a antropologia se ampliou de tal forma que faz parecer que nenhum fenômeno sociocultural passou despercebido de no mínimo uma reflexão. Essa expansão dos limites de campo da antropologia é atribuída por ele principalmente pelo estudo das cidades, “[...] à medida que os antropólogos crescentemente se identificam e constroem objetos de investigação no meio urbano” (p. 11).

Velho (1981), constata que ao adentrarem os estudos urbanos, os antropólogos passaram a se interessar pelo estudo das redes e das relações, e que, portanto, cada vez mais passaram a se aproximar de seus universos de origem.

Sem dúvida, no largo espectro de investigação, as já mencionadas favelas, os cultos afro-brasileiros, a classe trabalhadora, as camadas populares em geral, os grupos desviantes, entre outros, foram temas privilegiados. Porém, de várias maneiras, os antropólogos brasileiros foram de defrontando com situações próximas e mais ou menos ‘conhecidas’ (VELHO, 1981, p. 12).

Apesar de o autor afirmar que o estudo do próximo não se trata de um empreendimento excepcional à antropologia, ao pensarmos em artistas de rua estamos pensando em um grupo próximo bastante atípico, ou em outras palavras, não coeso. O estudo desses agentes de maneira coletiva talvez não retorne resultados de muito valor compreensivo. Por isso, as biografias, as trajetórias e as histórias de vida individuais, tal como feitas pelo já citado jornalista Fred Melo Paiva, podem ser mais relevantes, afinal, os indivíduos em suas singularidades também se tornaram parte do fazer antropológico a partir da percepção de que estes eram sujeitos de ação social a partir de uma

rede de significados, passando a enxergá-los enquanto intérpretes de códigos socioculturais (VELHO, 1981, p. 16).

A abordagem a partir da singularidade dos sujeitos, como proposta por Velho, que poderia trazer resultados satisfatórios, estabelecer-se-ia como um contraponto aos conceitos estáticos propostos pelo funcionalismo estrutural como aponta Feldman-Bianco (1987), descritos como morfologia social, isto é a busca pela lei geral que forma e estrutura o fenômeno. A abordagem que contrapõe essa visão mais geral é apresentada pela autora como uma abordagem que focaliza na observação dos indivíduos, porém a partir de situações estruturadas, os colocando como intermediários de um sistema, de um grupo ou de um campo. Buscar compreender o artista de rua enquanto sujeito dotado de autonomia não anula e nem despreza o estudo do fenômeno geral, pelo contrário, esse exercício semântico tem como objetivo a observação plena do sujeito em seu contexto de relação com a sociedade.

## **Considerações finais**

Há uma série de indagações que se impõe em específico ao caso dos artistas de rua. Primeiramente, analisando o fenômeno a partir das contribuições sociológicas, podemos observar que estes não são coesos, ou seja não há como se vislumbrar um grupo homogêneo como no caso dos cultos religiosos ou de outros grupos que mantenham uma certa unidade. Podemos talvez enquadrá-los como um quase-grupo. Consideramos que a partir de Harvey, compreendemos que a arte possui caráter dialético, entretanto, a elite tende a absorver certas manifestações e a descartar outras, promovendo marginalizações. Essa afirmação, aliada com as proposições de Sennett, nos mostra que a arte que passa a ser valorizada por essa sociedade, enquanto participante do processo de construção da sociedade intimista, é aquela feita dentro do teatro, dos estúdios, das casas de concerto, de espaços delimitados e mais do que nunca, dos serviços de streaming, fruto da hipervalorização do silêncio e da privacidade. Com Elias, na relação entre estabelecidos e *outsiders*,

podemos supor que a arte de rua está na posição de *outsider*, ou seja, marginalizada, mas quem seriam os estabelecidos? O poder público que ora busca incluir e outrora excluir? A elite? A indústria fonográfica e seus artistas midiáticos? A classe média? Os transeuntes solitários?

O caso da legislação paulistana é suficiente para que se possa concluir que o Poder Público não dispõe de políticas públicas de acolhimento a esses artistas, uma vez que a sua preocupação não está voltada à subsistência, tampouco ao reconhecimento do valor de suas manifestações, pelo contrário, a “regulamentação” que se deu a partir da Lei 15.776/2013 do município de São Paulo, engessa, impede a livre manifestação e mostra seu caráter unicamente voltado à preservação do fluxo.

Concluimos que, a partir das observações de Geertz, Merleau-Ponty e Lévi-Strauss apresentadas por Magnani (2003), é possível, de maneira sintética, concluir que a etnografia é uma forma de o pesquisador entrar em contato com o universo de seus pesquisados para nele estabelecer uma reação de troca, comparando as suas representações simbólicas com a do outro, para que assim, possa surgir um novo modelo de compreensão que antes não estava previsto. Portanto, uma abordagem singular como proposta por Velho em contraponto a outras mais gerais que tendem a analisar o fenômeno como um todo e seriam de grande valor para a compreensão desse fenômeno marcado pela sua singularidade, assim como o fez o jornalista Fred Melo Paiva, que apesar de não exercer o ofício de antropólogo, pôde, a partir da análise de casos singulares, levantar a hipótese observada por Reia (2014) de que os artistas de rua são agentes vitais de ressignificação dos espaços públicos.

**Renan Marcel Moreira Martinez** é Mestrando em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Bacharel e licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP).  
Contato: [renan.marcel@outlook.com](mailto:renan.marcel@outlook.com)

Artigo recebido em: 19/05/2023

Aprovado em: 19/06/2023

Como citar este texto: MARTINEZ, Renan Marcel Moreira. Os artistas de rua na cidade de São Paulo: uma proposta de diálogo com a Sociologia e com a Antropologia. **Perspectivas Sociais**, Pelotas, vol. 09, nº 01, p. 129-146, 2023.

## Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. Tradução de: Plínio Dentizen.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**, volume I. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 137- 164.

BOTTON, Fernando Bagiotto. SENNETT, Richard. O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade. **Antíteses**, [S.L.], v. 3, n. 5, p. 623, 29 jan. 2010. Universidade Estadual de Londrina. <http://dx.doi.org/10.5433/1984-3356.2010v3n5p623>. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/3211>. Acesso em: 06 jun. 2023.

BOURDIEU, Pierre. O campo científico. *In*: ORTIZ, Renato (Org.). **Pierre Bourdieu**. São Paulo: Ática, 1983. p. 122-155.

BUSCARIOLLI, Bruno; CARNEIRO, Adele de Toledo; SANTOS, Eliane. Artistas de rua: trabalhadores ou pedintes?. **Cadernos Metrôpole**, v. 18, n. 37, p. 879-898, dez. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/2236-9996.2016-3713>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cm/a/TYhjVLSfBFVLvvWXrdQRqJk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 06 jun. 2023.

CIDADE OCUPADA: **Artistas de rua conseguem viver das ruas?**. Direção de Rafael Machado. Produção de Rodrigo Rodrigues. Roteiro: Fred Melo Paiva, Rafael Machado e Robson Valichieri. São Paulo: Tv Gazeta, 2016. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=byECyxo5TTI>. Acesso em: 19 mai. 2023.

DA MATTA, Roberto. Casa, rua e outro mundo: o caso do Brasil *In*: DA MATTA, Roberto. **Acasa e a rua**: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, pp. 29-64.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. (2007). **O que é a Filosofia?** (5. ed.). Rio de Janeiro: 34.

ELIAS, Norbert. Reflexões sociológicas sobre Mozart. *In*: SCHRÖTER, Michael (Org.). **Mozart**: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, pp. 09-110.

\_\_\_\_\_. Ensaio teórico sobre a relação entre estabelecidos e outsiders. *In*: ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. pp. 19-50.

FELDMAN-BIANCO, Bela (org.). Introdução. In: FELDMAN-BIANCO, Bela (org.). **Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos**. São Paulo: Global, 1987. p. 7-38.

G1 São Paulo. **Prefeitura oficializa fechamento da Av. Paulista aos domingos e feriados**. 2016. Disponível em: <https://shre.ink/QzvA>. Acesso em: 19 mai. 2021.

GIDDENS, Anthony. **Mundo em descontrole: o que a globalização está fazendo de nós**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007. Tradução de: Maria Luiza X. de A. Borges.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 17. ed. São Paulo: Loyola, 2008.

LICHOTE, Leonardo. Mercado fonográfico brasileiro cresceu acima da média mundial em 2018. Entenda os motivos. **O Globo: Cultura**. Rio de Janeiro. 02 abr. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/mercado-fonografico-brasileiro-cresceu-acima-da-media-mundial-em-2018-entenda-os-motivos-23568320>. Acesso em: 19 mai. 2021.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. A antropologia urbana e os desafios da metrópole. **Tempo Social**, [S.L.], v. 15, n. 1, p. 81-95, abr. 2003. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-20702003000100005>. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ts/v15n1/v15n1a05.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2021.

MOROKAWA, Rosi Leny. Definir ou Não Definir Arte: objeções à tese da impossibilidade da definição de arte e perspectivas teóricas após morris weitz. **Ars (São Paulo)**, [S.L.], v. 16, n. 34, p. 95-113, 23 dez. 2018. Universidade de Sao Paulo, Agencia USP de Gestao da Informacao Academica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.131879>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/zJ54CzdSn696dPGbby3TKGK/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 07 jun. 2023.

REIA, Jhessica. A cidade como palco: Artistas de rua e a retomada do espaço público nas cidades midiáticas. **Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p.33-48, jan. 2014.

SÃO PAULO. **Lei nº 15.776, de 29 de maio de 2013**. Dispõe sobre a apresentação de artistas de rua nos logradouros públicos do município de São Paulo, e dá outras providências. São Paulo, SP, 2013.

Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sp/s/sao-paulo/lei-ordinaria/2013/1577/15776/lei-ordinaria-n-15776-2013-dispoe-sobre-a>

apresentacao-de-artistas-de-rua-nos-logradouros-publicos-do-municipio-de-sao-paulo-e-da-outras-providencias. Acesso em: 01 mar. 2021.

SENNETT, Richard. **O Declínio do Homem Público**: as tiranias da intimidade. Tradução: Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SODRÉ, Ana Maria Rolim; WEBER, LÍlian. A Arte Urbana e seus Efeitos nos Processos de Subjetivação: Uma Revisão Bibliográfica no Campo da Psicologia. **Revista Subjetividades**, [s.l.], v. 17, n. 2, p.66-75, 15 dez. 2017. Fundação Edson Queiroz. <http://dx.doi.org/10.5020/23590777.rs.v17i2.5454>. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rs/v17n2/07.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2022.

VASCONCELOS, Jonnas. Formas sociais e luta de classes: metodologia e práticas políticas. **InSURgência**: revista de direitos e movimentos sociais, v. 2, n. 1, p. 117-137, 2017. <http://dx.doi.org/10.26512/insurgncia.v2i1.19047>. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/insurgencia/article/view/19047/17618>. Acesso em: 07 jun. 2023.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura**: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Zahar. 1981.