

A arte como trabalho na Avenida Paulista¹

The art as work at Paulista Avenue

Tiago Rodrigo Marin; Elisa Maluf Hueb; Tatiana Freitas Stockler das Neves

Universidade de São Paulo

RESUMO:

O presente trabalho é um desdobramento de pesquisa junto a artistas que escolheram a Avenida Paulista (SP-Brasil) como local possível para exercer sua atividade. Com o objetivo de compreender como eles significam tal atividade, realizou-se pesquisa etnográfica e entrevistas semi-estruturadas com pintores, atores/estátuas-vivas, escultores, músicos e escritores. Como eixos de interpretação, deparamo-nos com transformações do espaço e ressignificações desta rua pelos artistas. Destacam-se ainda: o fazer artístico como forma de geração de renda e trabalho, e possibilidade de fazer criativo que se contraporia a outros trabalhos considerados repetitivos; a percepção que os artistas têm do público que frequenta a Paulista como possível mercado para sua produções; a rua como lugar polissêmico – local possível de trabalho/local precário de trabalho, vitrine/palco; o olhar de outros sobre si, ora reconhecidos como artistas, ora ameaçados pelo poder público dado o caráter "informal" de parte dessas atividades.

Palavras-chave: artistas; rua; trabalho.

ABSTRACT:

This work is an outgrowth of a research done with the artists who chose Avenida Paulista (São Paulo, Brazil) as a possible site for full activity. Aiming to understand the meaning of such activity, an ethnographic research was designed, based on semi-structured interviews with painters, actors/living-statues, sculptors, musicians and writers. As lines of interpretation, we find transformations in space and new meanings of the street mentioned by the artists. Also noteworthy are: the artistic activity as a way of generating income and work; the possibility of developing a creative kind of work, as opposed to other kinds of work considered repetitive; the perception that the artists have about the audience of the Avenida Paulista as a possible market for their productions; the street as a polysemic place, a possible site of work and/or a place of precarious work, a window and/or a stage; the eyes of others upon themselves, sometimes recognized as artists, sometimes threatened by the public, given the “informal” nature of part of these activities.

Key-words: artists; street; work.

Quando visto de longe, no meio da calçada, o violinista transforma-se em mímico. Ele desafia a lógica do horário de pico do trânsito e das pessoas, tocando como em qualquer outro palco ou para qualquer outro público. Mas, observá-lo de longe é

curioso: os ouvidos não podem acompanhar os olhos, perdem-se no barulho das buzinas e sirenes, das conversas paralelas daqueles que andam apressadamente com seus celulares. E o violinista continua, como se não se importasse com as dificuldades que aquele ambiente lhe propicia. Só se pode ouvi-lo se nos aproximarmos; e para apreciá-lo é preciso parar, esquecer por um momento do que nos levava até ali, quais eram nossos objetivos e caminhos traçados.

A urbanidade apresenta inúmeros desafios para aqueles que nela desejam exercer sua arte, não sendo o músico o único que encontra dificuldade para coexistir com os hábitos corriqueiros de uma grande avenida. Os artistas se espalham, buscam um pequeno espaço para a sua atividade, seja música, teatro, artes plásticas, criando novas possibilidades de uso nos espaços da Avenida.

Quando nos propusemos a investigar a vida dos artistas que trabalham na Avenida Paulista, dávamos atenção a essa junção específica. Não pretendíamos falar de qualquer arte, de qualquer artista, mas sim daquela fora dos ateliês, dos palcos, que se forma na pavimentação, no inesperado e incontrolável do urbano. Também não falaríamos de qualquer urbanidade, dos dados estatísticos sobre as grandes cidades, mas sim de um ponto específico da cidade de São Paulo, a Avenida Paulista, com dinâmicas e costumes próprios. Aparece aqui o maior desafio prévio para os pesquisadores, a necessidade de se despir das idéias pré-concebidas, dos estereótipos tanto sobre a arte e o artista quanto sobre o lugar que investigávamos. Assim nasceu nosso campo. Esquecendo do quão comum ele possa nos parecer ou do quão presente está em nosso cotidiano. Abandonar as sensações e percepções fixas e corriqueiras do próprio dia-a-dia, chegar à Paulista abertos aos detalhes que se desapercebem, escondem-se em entrelinhas que a pressa e o usual suprimem, para aproximar-nos dos testemunhos de pessoas muitas vezes miradas como comuns ou como “subalternos” (CERTEAU, 2000; GINZBURG, 2006).

Para uma etnografia no urbano

Ao optarmos por trabalhar em um determinado local de uma metrópole, qual modo de olhar escolhemos? Certeau (2000) exemplifica, com a metáfora do *World Trade Center*, que o olhar de cima é um olhar distante, que não pode – nem consegue – perceber os detalhes das relações que ocorrem entre aqueles que dividem as ruas, as calçadas, uma feira. Este olhar de cima depara-se apenas com as barras verticais dos grandes edifícios que o cercam, codificando por vezes o que se vê em gráficos

estatísticos e dados generalizados. É a arrogância da visão de Ícaro, que encontra na superioridade seu modo de conhecer.

Magnani (2002) aponta o risco de certo olhar – distante das ruas e das diversidades de espaços constituídos e constituintes das cidades – em criar estereótipos, tais quais aqueles professados pela chamada “mídia de massa”. Já se espera que, quando alguém discute sobre o urbanismo de grandes cidades, diga-se quão distantes se tornaram as pessoas, quão fria se tornou a cidade. O autor questiona se este constante cenário de degradação realmente esgota todas as possibilidades de experiências urbanas. A resposta é negativa; no entanto, só podemos perceber as outras realidades urbanas quando olhamos de perto, acompanhando outros atores sociais. Só “a incorporação desses atores e de suas práticas permitiria introduzir outros pontos de vista sobre a dinâmica da cidade, para além do olhar ‘competente’ que decide o que é certo e o que é errado” (p. 15).

Este olhar de perto e de dentro nos leva ao método etnográfico. A etnografia é constituída na antropologia “como uma pesquisa sobre e nas instituições baseada na observação participante e/ou registros permanentes da vida diária nos locais e contextos” onde ela acontece (SATO et alii, 2001: 29), ou seja, distanciando-se de interpretações estruturalistas sobre o macro. A etnografia percebe, então, a complexidade de qualquer atividade cotidiana, a partir da visão dos próprios atores sociais. Mais do que conclusões precipitadas, aprecia-se a descrição, o sutil de realidades particulares. Depende, antes de tudo, de uma ampla dedicação ao campo.

Em relação à urbanidade, a etnografia encontra-se com um de seus maiores desafios: a luta contra as estereotipias. Magnani (2002) rebate os comentários sobre a solidão do indivíduo diante da grande cidade, ressaltando que

A simples estratégia de acompanhar um desses “indivíduos” em seus trajetos habituais revelaria um mapa de deslocamentos pontuados por contatos significativos, em contextos tão variados como o do trabalho, do lazer, das práticas religiosas, associativas, etc. É nesse ponto que entra a perspectiva de perto e de dentro, capaz de apreender os padrões de comportamento, não de indivíduos atomizados, mas dos múltiplos, variados e heterogêneos conjuntos de atores sociais cuja vida cotidiana transcorre na paisagem da cidade e depende de seus equipamentos. (MAGNANI, 2002: 17).

Outra característica destas cidades é não ter uma totalidade em suas dinâmicas e identidades². Deparamos-nos com a interação entre diferentes grupos, diferentes realidades e estabelecimento de diversas dinâmicas. Pode-se acusar que todos os

indivíduos, em última análise, respeitam as mesmas leis sociais; mas tal afirmação não deixa de ser preguiçosa. Há muita diferença, por exemplo, entre o artista que vende sua obra em uma feira e o artista que opta pela calçada: regras, deveres e direitos não são iguais para ambos os lados. A identidade entre os grupos, a idéia de uma totalidade grupal, não cabe ao etnógrafo apontar, mas sim ser construída a partir da experiência dos atores e com a ajuda de hipóteses de trabalho e escolhas teóricas, como condição para que se possa dizer algo mais que generalidades a respeito do tema pesquisado (MAGNANI, 2002, p. 20).

Este olhar de perto e de dentro condiz e se faz necessário quando nos propomos a estudar o cotidiano, compreendido como a junção de micro-lugares (SPINK, 2008), que produzem e são produtos de diversos processos sociais e identitários. “Denso, o cotidiano se compõe de milhares de micro-lugares; não é um contexto eventual ou um ambiente visto como pano de fundo. Os micro lugares, tal como os lugares, somos nós; somos nós que os construímos e continuamos fazendo numa tarefa coletiva permanente e sem fim.” (SPINK, 2008: 71)

Sobre a relação do pesquisador com o campo, Spink (2003) aponta que o campo não é apenas o local aonde vamos realizar nossa pesquisa; mas sim que nos encontramos em nosso campo mesmo quando estamos distantes dele. É a idéia de campo-tema, no qual se está imerso desde a escolha do tema a ser pesquisado, nos levantamentos preliminares, debates, conversas e leituras a respeito do tema, etc. até propriamente a ida e permanência em um determinado local de encontro com certos interlocutores. O autor também discute a relevância de conversas informais, que muitas vezes podem acontecer de maneira mais inesperada do que quando as encerramos em entrevistas previamente concebidas. Os encontros que ocorrem com hora marcada, blocos de anotações e gravadores fazem parte do campo estudado, mas não são eles a única possibilidade de aproximação e relacionamento com o campo.

Spink (2008) ressalta a importância de o pesquisador participar do campo-tema horizontalmente, sem a crença em um “instrumento de inquisição que podemos mostrar para garantir obediência às nossas idéias” (p. 76). No entanto, ainda que seja vontade do pesquisador, a entrada no campo não é neutra. Inicialmente, corremos o risco de nos apegar a idéias pré-concebidas sobre o campo, o que podemos encontrar, o que seria ou não normal e esperável. Entregar-nos-íamos aos nossos próprios dados generalizados pelo olhar de longe.

Ao impor verdades ao campo, buscando torná-lo um terreno asséptico,

padronizado e homogêneo, perdemos outros olhares, detalhes e análises. E estaríamos, assim, jogando, por um lado, com a pressa e o imediato; e, por outro, buscando livrar ou depurar os elementos do campo do chamado “senso comum” (LATOUR, 2009). Se dedicarmos exclusivamente nossa atenção para determinados ângulos ou propriedades, a riqueza dos detalhes e das entrelinhas se perde: “Ao deparar-se com o aparente ‘caos’ da realidade, que costuma provocar de imediato juízos etnocêntricos, o pesquisador aprende a abandonar a formulação abstrata e demasiadamente precoce, pois é necessário “suspender o juízo” por um momento. (SATO et alii, 2001: 31)

De uma certa abertura e desatenção, podem-se abrir novas percepções. Como o *flâneur* que caminha ocioso pela multidão, atento a tudo, mas a nada específico, ele vê na multidão sua beleza poética, lírica (BENJAMIN, 1989; BAUDELAIRE, 1997). Foi assim que João do Rio (1997) pôde ver que a rua tinha “alma”: a alma encantadora de ruas humanas, que se formam e se transformam. Por mais que uma pesquisa, assim como a nossa, passe por diversos momentos, incluindo-se aqueles nos quais nossa atenção eventualmente se volta para um ponto ou uma pessoa, é necessário que se permita ser *flâneur* em seu campo, por diversas vezes, em variados momentos, para sermos surpreendidos por acontecimentos que não nos chamaram atenção ainda.

Outra condição do estar em campo é nossa origem, nossas vinculações. É a partir destes lugares que realizamos a pesquisa, em locais que por vezes somos vistos como desconhecidos e intrusos e por outras somos olhados em visões fixadas, seja como um pesquisador ou como uma pesquisadora, como integrante de uma universidade etc. É preciso, assim, um período de apresentações e negociações entre os dois lados da pesquisa.

Nem superiores, nem onipotentes, uma vez *in loco*, fazemos parte dele, estamos juntos com o outro, expostos – naquele momento – às mesmas possibilidades de intempéries: começa a chover e ambos poderão se ajudar ou correr para debaixo de uma mesma cobertura. Isso nos mostra que não temos um controle prévio do local onde realizamos a pesquisa, nem pretendemos adaptá-lo às nossas necessidades.

Um dos desafios que se colocam nesse contexto é a relação que estabelecemos enquanto pesquisadores com os artistas que trabalham na Paulista. Se a pesquisa participante “sugere a inserção de um pesquisador num campo de investigação formado pela vida social e cultural de um outro” (SCHMIDT, 2006: 14), somos, por um lado, convocados a compreender e interpretar universos sociais e culturais que podem ser, ao mesmo tempo, familiares e estranhos (GEERTZ, 1989). Por outro lado, ao fazer a

pesquisa, também convocamos os artistas a participarem como interlocutores desse campo de investigação (OLIVEIRA, 2000; SCHMIDT, 2006).

Torna-se assim visível a importância dos artistas na própria construção da pesquisa. Apesar de não estudarmos unicamente sua vida, mas sim buscarmos compreender as visões de um conjunto de artistas na Paulista, é a partir do ponto de vista de cada um dos participantes que compreendemos aspectos de certas relações e contradições entre arte, trabalho e os modos de habitar a rua.

Os artistas, desse modo, não se resumem à função de informar, nos dar dados, mas constituem, junto e em tensão conosco, reflexões, caminhos e propostas a respeito do próprio tema e campo da pesquisa. Muitas vezes nos encontramos desarmados diante deles, outras vezes os indagamos, noutras sentimos prazer apenas em ouvi-los. Cientes de que estamos sendo modificados, aprendemos. A possibilidade de experienciar uma relação menos assimétrica pode-se dar quando há confiança e reciprocidade (MAUSS, 2003).

Justamente por isso, é necessário, e justo, identificar e agradecer aos artistas participantes dessa pesquisa, que, com relatos e conversas, fizeram questão de assinar diversas de suas idéias. São eles: Astaruth (pintora), Beth (artista plástica), Dangnas (pintor), Emerson (saxofonista), Gilson (saxofonista), Hélio (escultor), Julian (estátua viva), Lilana (estátua viva), Núbia (estátua viva), Tânia (pintora) e Zuleika (escultora). Também agradecemos àqueles que preferiram ficar no anonimato, sendo identificados neste trabalho com os pseudônimos Flávio* (escritor), Júlio* (retratista), Luís* (pintor), Maurício* (pintor), Pedro* (pintor), Ricardo* (violinista), Sérgio* (escritor) e Poiti* (artista plástico).

Rua, ruas e a Avenida Paulista

Sentido traçado, asfalto, muitos prédios e algumas árvores. Uma rua pode ser compreendida sob aspectos simples, traduzíveis em termos matemáticos, geométricos, químicos, físicos, dentre outros. Mas a sua relação com os seus usuários é complexa.

A rua é, muitas vezes, símbolo do exterior, um exterior percebido como negativo. É a rua das estatísticas de assassinatos, roubos de carro. É o outro lado das grades de nossos portões, onde não exercemos controle nenhum, que soa “selvagem”, obscura, externa ao lar, relacionada por vezes à idéia de solidão e abandono, significada como “rua da amargura” (CABRAL, 2005).

Mas e a rua socializadora? A rua que promove encontros, trilha caminhos de

amizade? A rua que nos é tão íntima, na qual nunca nos sentimos sozinhos? A rua que acolhe, sem arrogância, aqueles que necessitam, tornando-se “aplausos dos medíocres, dos infelizes, dos miseráveis da arte” (RIO, 1997: 47).

A rua é a eterna imagem da ingenuidade. Comete crimes, desvaria à noite, treme com a febre dos delírios, para ela como para as crianças a aurora é sempre famosa, para ela não há o despertar triste, e quando o sol desponta e ela abre os olhos esquecida das próprias ações, é – no encanto da vida renovada, no chilrear do passaredo, no embalo nostálgico dos pregões – tão modesta, tão lavada, tão risonha, que parece papaguear com o céu e com os anjos...” (RIO, 1997: 49).

A rua de alma mágica citada por João do Rio se perdeu? Será que desaprendemos a olhar ou não nos permitimos mais vivenciá-la? Podemos mesmo conhecer o que é a rua, ou uma rua, sem flamar? Para João do Rio (1997), flamar é ter o “espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível” (p. 50). Tal espírito para ele é essencial para se descobrir a rua. O medo, citado por Cabral (2005), foca nosso olhar para a busca do perigo, e a tentativa de proteção, mesmo quando tal perigo não é evidente. Quando esquecido, outras possibilidades de experiência são possíveis:

A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apóia o bloco de apontamento; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente” (BENJAMIN, 1989: 35)

E como posicionar a Avenida Paulista nessa discussão? Inicialmente, para compreendermos parte de suas dinâmicas, é preciso retomar aspectos de processos históricos da própria cidade e da inserção desta avenida em seus circuitos econômicos e sociais, além dos significados a ela atribuídos.

Kowarick (2007) faz um breve levantamento histórico do centro da cidade de São Paulo. A região central da cidade foi de grande prestígio desde o século XIX, mas após a década de cinquenta decresceu – econômica e demograficamente. Nas décadas de sessenta e setenta, altos investimentos públicos – como, por exemplo, o alargamento da Avenida durante os anos de 1970 e 1974 – resultaram na migração de instituições financeiras e outras empresas para a Paulista, cuja marca simbólica de riqueza já se dava anteriormente pela presença dos casarões de famílias cafeeiras abastadas. Atualmente a

Avenida vem perdendo tal marca para a Avenida Faria Lima e o eixo Berrini/Marginal Pinheiros, mas continua sendo um local de investimentos elevados da cidade de São Paulo e ainda encarada como “símbolo da cidade” (FRÚGOLI JR, 2001; KOWARICK, 2007; NAKANO et alii, 2004).

No entanto, a Avenida Paulista não é homogênea. Certeau (2000) discute a diferenciação de espaços, construídos através da atribuição de significados por aqueles que os usam, e lugares fixos e físicos. A Avenida Paulista é um mosaico de inúmeros espaços possíveis em locais determinados. Por exemplo, durante os finais de semana, o Banco Central do Brasil perde seus ares de importância diante de uma crise econômica e vira um bom conjunto de rampas para skatistas. Os espaços não representam a rua em si, mas sim o que Magnani (2008) chama de experiências da rua. É a rua da diversidade, das possibilidades.

Durante todo o dia, a Avenida Paulista nunca deixa de ser via de acesso e passagem para os carros. Pela manhã, aqueles que nela trabalham estão chegando a seus empregos. Apesar de, em sua maioria, serem executivos e bancários, não se pode dizer que é o público exclusivo. Há bares, restaurantes, padarias, lanchonetes, galerias e shoppings – e, nas suas redondezas, correios, pequenos comércios, pontos de táxi, entre outros – em que variam os profissionais e o público. Assim como também há vários trabalhadores “ambulantes”³, como aqueles que vendem café e leite pela manhã.

Apesar de nunca se encontrar vazia em nenhum período, não é mentira que ela se encontra mais cheia no horário de chegada ao trabalho, no horário do almoço e por entre as 17 e 19 horas, fim de expediente. Na noite, destacam-se estudantes de algumas faculdades e transeuntes que utilizam os serviços de suas redondezas.

Ao longo do ano, a Paulista se modifica de maneira interessante. Inicia seu ano ainda com as cores e luzes do Natal, na festa de Ano Novo, um dos poucos eventos que continuaram com a aprovação da prefeitura para serem realizados nela. Normalmente em junho, ocorre a parada gay, o segundo e último evento com autorização da prefeitura para ocorrer. O público tenta, por si só, organizar outras manifestações de menor porte, como, por exemplo, a parada do orgulho hétero e a *zombie parade* – no dia de finados, quando alguns jovens se vestem de fantasmas e mortos-vivos.

A Paulista também serve de palco para freqüentes manifestações políticas, como manifestações pela educação pública de qualidade (por estudantes, professores e funcionários do ensino público), passeatas por melhorias de condições de trabalho e reivindicações salariais (por bancários, metroviários, metalúrgicos, funcionários

públicos da educação, do judiciário, da saúde etc.), protestos contra o aumento da passagem de ônibus, manifestações ambientais, dentre outros.

Em um ano de eleições, como foi o de 2008, é interessante observar que a Avenida vira um palanque, no qual diferentes candidatos à prefeitura apareceram para fazer propaganda e ter contato com seus eleitores. Por vezes também é local de manifestações sindicais e já foi espaço para realização de atividades de comemoração do dia do trabalho.

Recentemente, em maio e junho de 2011, foi palco para a marcha pela liberação da maconha, para a manifestação por liberdade de expressão e para a chamada “marcha das vadias” (promovida por mulheres que reivindicavam o direito de se vestir como quisessem). É também cenário de ações de repressão da tropa de choque da polícia militar do Estado de SP (e, por vezes, da cavalaria da PM e da polícia do exército) e confronto desta com manifestantes em diversas ocasiões⁴.

Mas a transformação que mais nos interessa para a presente pesquisa é a que ocorre durante a semana. Se nos dias úteis ela é extremamente focada naqueles que ali trabalham, nos finais de semana ocorre uma destacável mudança.

A Avenida abre as portas aos transeuntes que a utilizam como elo entre pontos culturais, que agora se destacam. Livrarias, cinemas, teatros e feiras chamam toda a atenção, e o público se transforma. As gravatas dão lugar para as bermudas e alguns tímidos chinelos; a pressa se acalma e diminui o ritmo dos passos. Se antes pouco se olhava ao redor, nos finais de semana a Paulista consegue ganhar a contemplação de mais pessoas. A maior parte delas é de classe média ou alta, considerada de “estilo alternativo”, como indicam os cinemas ali presentes. Também é aos domingos que três feiras de artes e artesanatos ocorrem, sendo elas a Feira de Antiguidade e Arte do MASP, a Feira de Artes e Artesanatos do Trianon e a Como Assim? – feira de artesanato do shopping Center 3.

E é nesse contexto que muitos de nossos artistas se encontram. Alguns encaram a loucura dos “dias úteis” e quebram um pouco da realidade da avenida, brigando (com enorme desvantagem) o som de seus saxofones e violinos com o som do trânsito pesado. Mas, inclusive devido à presença da Feira de Artes e Artesanatos do Trianon, a maior parte dos artistas aparece nos finais de semana.

O trabalho dos artistas na Avenida Paulista

A arte como trabalho

“O artista de rua é aquele que vive, que paga suas contas e que come com aquilo que ganha fazendo arte na rua. Eu não acho que quem faça isso só por hobbie seja um artista de rua, é um aficionado pela arte, mas não artista de rua.” (Entrevista Julian, estátua-viva).

A pesquisa tinha como ponto de partida uma entrevista semiestruturada sobre o tema principal: o trabalho com arte na rua, em específico na Avenida Paulista. No entanto, na maioria das vezes, a entrevista se transformava em longas conversas, informais, ricas em seu conteúdo, e que quase sempre nos trazia a história de vida do participante, nos revelando muito sobre a relação dos artistas com a arte.

A arte, para a maioria dos participantes, não surgiu de uma maneira inesperada ou recente em suas vidas, ou como uma “descoberta”. Descrevem uma relação anterior, desde a infância ou a juventude, enquanto a realizavam como brincadeira ou por “lazer”. Astaruth conta que costumava, enquanto criança, subir em árvores e observava a natureza, mas quando descia só desenhava pessoas. Tânia traz o aspecto nostálgico para a arte: desde os sete anos de idade, ela sempre pintou em estilo que considera rústico, com temáticas da Bahia, sua terra natal, de onde saiu há muitos anos.

A idéia de “lazer” e de “hobby” proveniente da arte transforma-se quando passa a ser compreendida como um meio de trabalho e fonte de renda, de tal maneira que poucos ali encaram a vertente do lazer em sua atividade atual. Não se encontra nenhum artista que vende a sua arte somente como uma maneira de dar vazão aos seus gostos ou como apenas experiência de fruição. Todos se encontram realizando o fazer artístico também por motivos financeiros e a arte é por eles encarada como seu trabalho. O aspecto do “lazer”, porém, é retomado pelos aposentados que encontraram no trabalho com a arte uma nova possibilidade para suas vidas, ou a redescoberta de um gosto antigo – mas ainda eles encaram a atividade com a preocupação da remuneração complementar à aposentadoria, normalmente gasta com materiais como telas e tintas.

Três participantes, no entanto, descobriram o trabalho com a arte em fases mais tardias em suas vidas, como uma alternativa a momentos difíceis. Luís*, pintor, ressignificou seu trabalho anterior. Sua família não compreendera sua opção por ser artista quando ele era jovem, e então, como uma escolha intermediária, mudou-se para São Paulo e trabalhou com publicidade para empresas e editoras. Deste trabalho surgiu o seu reconhecimento como cartunista de jornais. No entanto, com os processos de

reestruturação produtiva e incorporação de novas tecnologias que ocorreram nas redações dos jornais⁵ e não conseguindo trabalhar com computação gráfica, foi demitido e ficou desempregado. Depois de tempos afastado do trabalho e com depressão, iniciou seu trabalho com a pintura.

Beth narra que gostava de bordar desde criança e que seguiu com a atividade também quando trabalhava em uma empresa, como atividade paralela. Em um momento difícil de sua vida, pediu demissão do emprego e resolveu seguir com a atividade de bordado, desta vez fazendo telas bordadas com o rosto de pessoas ou personagens famosos.

Hélio tinha na odontologia a sua profissão habitual quando sofreu um acidente que o impediu de trabalhar; sua esposa, Zuleika, sugeriu-lhe que fizesse esculturas e pinturas para se distrair, e foi assim que ele começou a trabalhar com esculturas de concreto celular – recusando inicialmente a idéia de que seu trabalho seria reconhecido e poderia ser vendido. Atualmente, tanto Hélio quanto Zuleika dedicam-se a esta atividade.

Em relação às artes plásticas, o estilo artístico escolhido é variado, mas se apresenta quase sempre como resultado do encontro entre a história de vida deles com a preocupação dos artistas para com seu público. Há a valorização de temas brasileiros, como paisagens, personagens (capoeiristas, baianas, índios), assim como da arte Naïf, apreciada especialmente por parte dos estrangeiros – ainda que tais realidades pouco se vinculem com a cidade de São Paulo. Já a arte abstrata é muito apreciada pela classe média paulistana, que a compra com finalidade de decoração. Isso faz com que alguns artistas sequer assinem suas obras na parte frontal, para não limitar a posição que o quadro deverá ter. Há um participante, Pedro*, que relê obras de um famoso pintor brasileiro em atividade, contando que muitas pessoas comprem seus quadros por este estilo, pois as obras originais são comercialmente inacessíveis à maior parte da população; no entanto, o artista diz não acreditar no potencial comercial de seu próprio estilo de pintura.

A arte despreocupada com a aceitação do público apareceu pouco em nossa pesquisa. Julian e Núbia, que trabalham como estátuas vivas, comentam que tentaram uma vez trabalhar com uma temática mais sombria, através de uma maquiagem carregada; no entanto a aceitação do público foi pequena. A respeito dos músicos que tocam na Avenida, o repertório normalmente é baseado em músicas famosas da MPB ou do gênero pop/romântico internacional. Dentre as esculturas de Hélio e Zuleika

encontramos também peças mais voltadas para decoração, como temas natalinos, por exemplo. O único participante que não se mostrou preocupado com a recepção de seu público foi Poiti*, que faz esculturas com bitucas de cigarro que recolhe pela Avenida. Por se apresentar como um andarilho, quebrando a estética esperada dos artistas, Poiti* comenta ser considerado louco por muitos que não compreendem seu trabalho, numa opção artística que destoa dos padrões encontrados.

Sobre o preço das obras vendidas, os artistas plásticos comentam que o valor da obra é escolhido por eles, de acordo com a dificuldade de execução. Tânia nos mostra que alguns trabalhos em telas pequenas são de realização mais difícil do que telas maiores, e daí seu preço também ser elevado – o que é pouco compreendido pelo público. O custo dos materiais utilizados, apesar de ser relevante, não é muito comentado pelos artistas. Já outros tipos de atividade, como a dos músicos, escritores e estátuas vivas, não possuem um preço predefinido. A música e a apresentação das estátuas são atividades livres e abertas para todo o público, e a remuneração deve partir espontaneamente deste. O pagamento se transforma em “incentivo” ou “reconhecimento” daquele que observa, não sendo obrigatório.

Além da atividade artística na rua, muitos deles exerciam atividades complementares, tanto relacionadas com a atividade artística, como aulas de desenho e pintura, quanto com atividades diferentes, como a venda de alimentos e o trabalho de pedreiro; no entanto, nenhum deles estava inserido no mercado formal de trabalho da cidade.

A relação do público e compradores com os artistas não é consensual. Muitos reclamam que a arte não é valorizada nem reconhecida. Os compradores estrangeiros são tidos como aqueles que raramente argumentam o preço, e levam aquilo de que gostam. Já o público brasileiro é o que mais reclama e negocia. Alguns artistas reclamam sobre a realidade econômica do país, mas é Tânia que traça o comentário mais cítrico sobre o assunto: “O pessoal é ruim de comprar, mas o país não anda ruim não. Todo feriado tem o pessoal que pega o carro e desce para a praia, ou vai para bares e clubes, e gastam dinheiro lá, então dinheiro eles têm, não se pode dizer que o país está mal.”

Dangnas classifica a relação com o público como uma “pescaria”, pois muitos param e perguntam sobre as obras, mas poucos são os que compram. Os artistas que já venderam obras para compradores estrangeiros demonstram especial carinho pelo fato de que seus trabalhos já tenham chegado ao exterior.

Ao ressaltarem o que denominam “falta de educação” das pessoas, revelam uma certa tensão existente entre os artistas e os transeuntes ou os possíveis compradores. Há várias reclamações sobre a falta de tato ao se negociar ou apreciar as obras. Gilson, saxofonista, conta que é muito mais respeitado pelas pessoas de classes populares do que pelas pessoas de classe média, “insuportável e que acha que arte é o teatro em que eles vão desfilar. Alguns deles passam por mim e fazem questão de fazer cara feia ou tapar os ouvidos.”

Outro assunto muito comentado é sobre fotografias. Os artistas plásticos em sua maioria são contra o uso da fotografia não autorizada por eles, pois temem a reprodução indevida da imagem ou o uso dela como meio para copiar os seus trabalhos. Lilana, estátua viva, demonstra que a fotografia faz parte do seu trabalho, mas espera que aqueles que a fotografam retribuam com algum pagamento – justamente, ressalta, por ser o seu “trabalho” –, considerando desrespeitosos aqueles que a fotografam sem dar dinheiro algum. Já Julian diz que no começo de sua história de trabalho como estátua-viva compartilhava esta posição, mas que depois de algum tempo se compreendeu como parte daquele espaço, e que já não espera uma retribuição daquele que o fotografa nem acha isso desrespeitoso.

O público, enfim, relaciona-se de maneira ambígua com os artistas. Aqueles que freqüentam a rua são os que podem se tornar admiradores, incentivadores ou compradores; no entanto, ao mesmo tempo, também podem se transformar em críticos e até agressores dos artistas.

O trabalho na rua

“[O artista de rua] É aquele que trabalha na rua, e acaba trabalhando muito mais para ganhar muito menos. Quem está no teatro, em outros lugares, ganha dinheiro pra caramba para apresentações menores, mais rápidas. Uns dias para trás eu fui convidada para um evento, minha apresentação não durou nem um minuto quase, e eu ganhei trezentos reais por isso, algo que eu nunca vou fazer em um único dia. Então é isso, nós ficamos na rua e ganhamos bem pouco.” (Entrevista Lilana, estátua-viva).

A relação dos artistas com a rua e, em específico, com a Avenida Paulista é o ponto mais complexo e diversificado de nossa pesquisa. Iniciamos nosso trabalho com o tema “artistas de rua”. Três perguntas de nossa entrevista semi-estruturada eram relacionadas ao tema, sendo elas: “Como é trabalhar na rua?”; “Você se considera um

artista de rua?"; e "O que é o artista de rua?". Encontramos como resposta uma posição ambígua por parte dos artistas.

Ao responderem sobre o trabalho na rua, o que é trazido são as dificuldades que ela impõe ao trabalho; quando perguntados sobre o que é o artista de rua, as respostas retomavam as dificuldades que encontravam ao trabalhar na rua, ao mesmo tempo em que eram freqüentes comentários carinhosos e posições calorosas em relação à Avenida, assim como aspectos positivos sobre o trabalhar na rua. No entanto, poucos se consideravam artistas de rua, apresentando diversos motivos para suas respostas. Acreditávamos estar trabalhando o tema "artistas de rua", conceito que foi repensado por nós a partir daquilo que encontramos na pesquisa. Para compreender esta divisão é necessário um olhar aprofundado sobre a relação dos artistas com a rua e com a Avenida Paulista.

As dificuldades apresentadas sobre o trabalhar na rua são diversas. Além do público, como discutimos anteriormente, a infraestrutura da rua é muito comentada. Excetuando a organização da feira – que não é a realidade de todos os participantes –, não há nenhuma organização específica para acolher o trabalho dos artistas. Eles se viram em cantos, muretas, trazendo cadeiras de praia; no entanto, como estão sozinhos em sua atividade, não há a possibilidade de sair para realizar alguma refeição ou para ir ao banheiro, por exemplo. O único banheiro público disponível ali por perto é o do parque Trianon, e fora este, apenas aqueles de restaurantes e lanchonetes.

Outra condição específica ao trabalho na rua muito comentada é a climática. Todos os artistas têm sua atividade atrapalhada com a chuva, o calor ou o frio excessivos. A chuva faz com que a atividade seja interrompida; quando ela é prevista, os artistas sequer vão para a Avenida trabalhar. No entanto, muitas vezes a chuva começa de maneira inesperada – nós, pesquisadores, também vivenciamos alguns momentos destes –, o que faz com que comece uma corrida movimentação para preservar e guardar as obras.

Uma das divisões mais notáveis e complexas entre os participantes desta pesquisa se refere àquela que ocorre entre os que trabalham na feira e os que trabalham fora desta estrutura. A feira é regulamentada pela subprefeitura da Sé e pela Semab (Secretaria Municipal de Abastecimento), responsável pelas feiras livres da cidade.

Para participar da Feira de Artes e Artesanatos do Trianon existe uma fila de espera, assim como um processo seletivo, também comandado pela Semab, no qual a produção dos artistas é avaliada. Muito se reclama sobre a Semab não ser específica

sobre arte, e então a qualificação dos trabalhos dos artistas soa como aleatória ou injusta. A própria feira é dividida em metades: a das artes e a dos artesanatos. Beth comenta que seu trabalho com bordados foi considerado como artesanato, e não arte – cabendo-lhe ficar no lado específico dos artesões – e que ela lutou para ficar ao lado dos artistas. Os participantes da feira dividem os custos de limpeza e segurança, assim como cada um é responsável pela estrutura de sua barraca – padronizada em toda a feira.

A idéia de que os artistas que não participam da feira gozam de maior liberdade é errônea. Há, sim, maior liberdade em relação à mobilidade – a escolha do local para exercer a atividade – e em relação aos dias que escolhem para exercer a atividade. Cada um se organiza na medida do possível, apoiando suas obras ou seus materiais em muretas, sentando em escadas e canteiros, da forma que lhes parece melhor.

No entanto, eles enfrentam regras implícitas do espaço urbano, que muitas vezes nos passam despercebidas. Emerson, saxofonista que encontramos próximo à estação Consolação do metrô, nos narra um infeliz episódio de sua atividade: uma vez resolvera tocar na frente de um prédio residencial da Paulista, cujo andar térreo é ocupado por um banco, quando um carro saiu pela garagem e passou por cima da maleta na qual estava guardado o saxofone. No carro, um segurança de um dos presidentes do banco disse que aquela era a sua calçada, e que Emerson não podia tocar ali.

Ricardo, violinista, disse que apesar de gostar do trabalho na rua, tentou uma vez tocar no espaço da Feira e foi banido pelos demais feirantes, pois não participava do grupo, e por não arcar também com os custos e dificuldades da organização. Nota-se aqui a rua como lugar também de disputa em sua ocupação e a tensão entre a rua vista como lugar de todos e a rua encarada como propriedade privada de alguns. (DA MATTA, 1997).

Outra grande dificuldade sobre o trabalho na rua é trazida por Tânia. Como a feira é organizada pelo Semab, aqueles que nela expõem estão de acordo com a fiscalização. No entanto, os demais artistas são considerados como ambulantes e, então, também sofrem perseguição do “rapa”⁶. Ela conta que costuma se vestir de baiana, pois se o rapa passa, esconde seus quadros debaixo de sua saia. Há algo muito forte nesta situação: a discriminação do trabalhador que vira, através disso, um marginal da lei. O rapa não causa apenas cansaço físico ou o inconveniente de se parar as vendas naquele momento, mas estampa uma suposta ilegalidade no trabalho daquelas pessoas e o tratamento dessas pessoas na rua sob força policial. (SALVITTI et alii, 1999).

Além da divisão entre feirantes e não feirantes, os diferentes tipos de atividades

artísticas também implicam diferentes possibilidades de relação com a rua. Muitos artistas plásticos trabalham também em galerias ou ateliês, mas vêm na rua a possibilidade de divulgação de seu trabalho para o público. A rua transforma-se assim em vitrine de suas obras e de seu trabalho, chamando atenção também para outras atividades que alguns exercem, com aulas de desenho e pintura.

Já para os músicos e para as estátuas vivas, a atividade é exercida no local e momento de contato com o público. No caso da pesquisa, foi necessário interromperem suas atividades para poderem conversar conosco. A rua perde o caráter de vitrine, ganhando aqui o aspecto de palco particular naquele espaço, o que deixa o contato com o público diferente daquele que observamos com os artistas plásticos.

Já os escritores experienciam a rua de maneira completamente diferente das descritas anteriormente. Os seus trabalhos estão impressos, em panfletos ou pequenos livros; ao contrário das obras com maior apelo visual ou auditivo, para entrar em contato com a escrita depende-se da atitude do público de parar e dedicar-lhe atenção. A rua continua com o seu contexto de divulgação, mas já não cabe mais a idéia de vitrine, como pode ser no caso dos artistas plásticos; os autores normalmente precisam ser intrusivos com seu público, parando as pessoas e tentando iniciar uma conversa.

Dentre tantas dificuldades provenientes da relação com a rua, os artistas também descrevem aspectos positivos. Além da divulgação do trabalho, Pedro* nos trouxe a dificuldade em se trabalhar com galerias; pois muitas vezes seu trabalho não é reconhecido e valorizado, assim como há uma divisão do que é ganho com a venda das obras, o que ou a encarece, ou faz com que ganhe menos dinheiro.

O prazer proveniente do ato de relacionar-se com diferentes pessoas e pensamentos é destacado por Flávio*, Hélio e Beth. Luís encara o seu espaço de trabalho como uma liberdade de não se estar preso à subordinação a outras pessoas, como experimentara anteriormente com os chefes nas redações em que trabalhou.

Ricardo* diz que um de seus maiores prazeres em trabalhar na rua é a possibilidade de levar a arte para aqueles que muitas vezes não têm chances de entrar em contato com ela em seus cotidianos. Uma relação de maior preocupação e afeto específicos para com a Avenida Paulista nos foi trazida por Astaruth, enquanto ela conversava sobre as intervenções da Prefeitura na Avenida, como a reforma da calçada e a iluminação do parque Trianon no Natal.

Artistas de rua?

“ Esse cara que eu falei não pode mais ser considerado artista de rua. Ele era, mas cresceu bastante, ficou famoso. Aí ele começou a simplificar a obra dele, de um tal jeito que em uma noite ele pintava no mínimo uns quatro quadros, e vendia todos bem caros. Fez uma grana alta. É mais ou menos o Lula⁷ dos artistas de rua. Aí uma garota começou a copiar os quadros dele e vendia muito mais barato, mais ou menos uns cem ou duzentos reais cada um. Um dia ele apareceu aqui para conversar comigo, falou dela, e disse de brincadeira que era injusto, porque a menina pintava muito melhor que ele. E é verdade! (Entrevista Luís*, pintor)

Durante nossas conversas com todos os participantes, após a pergunta sobre como era o trabalho na rua, perguntávamos se eles se consideravam artistas de rua. E a esta pergunta, as respostas e comentários eram divergentes.

Daqueles que respondem negativamente, Astaruth e Pedro* comentam que têm a chance de expor também em galerias e outras exposições fora da rua. Dangnas e Hélio alegam que estão na rua apenas aos domingos, e Hélio comenta que além de artista também é dentista. Tânia nega, dizendo que é uma artista consagrada, que já apareceu na televisão e em jornais – dos quais ela guarda os recortes –, sendo convidada para algumas exposições além daquelas que ela realiza com seu próprio dinheiro. Sérgio* minimiza a rua dizendo que não trabalha em qualquer canto, mas sim em locais artísticos, como o vão livre do MASP ou as proximidades do Theatro Municipal.

Ao não se verem e não se nomearem como artistas de rua, o fazem em contraposição ao modo como eles próprios se vêem: seja pela compreensão de que o artista de rua seria aquele que atuaria exclusivamente como artista e na rua, seja pelo entendimento de ser o artista de rua aquele que trabalharia em qualquer local da rua.

Nesses casos, o fato de estarem realizando alguma atividade artística na rua é só por ser mais um espaço possível na cidade, como outros, seja para fazer arte, seja para divulgá-la. Diferenciam-se de ser identificados como “artista de rua” seja por fazerem arte em outros locais reconhecidos efetivamente como lugares de arte (como as galerias, no caso de Astaruth e Pedro*), seja porque o atuar na rua seria algo pontual (no caso de Dangnas e Hélio), seja ainda por se considerarem artistas consagrados (no caso de Tânia) ou por realizarem sua atividade em pontos “artísticos” da Paulista (no caso de Sérgio).

Dessas compreensões, depreende-se, de forma indireta, algumas representações

sobre o “artista de rua” de um ponto de vista pejorativo ou ruim: aquele que é artista de rua por não estar em teatros, museus ou galerias, por não ser consagrado por um determinado público, por não conseguir outro trabalho, por não trabalhar em lugares da rua reconhecidos como artísticos. A rua, assim, criaria distinções tanto em relação àqueles identificados como “artistas de rua” em contraposição aos “artistas”, como em relação ao valor da arte que seria feita pelos artistas de rua como menor em relação aos outros circuitos. Distinguiria também o público que a frequenta, considerado por vezes como não sendo o mais qualificado para consagrar o artista. A rua é ainda vista, de modo negativo, como espaço para os que não têm trabalho “formal”.

Porém, este modo de perceber é parte do que foi trazido pelos artistas. Júlio*, Beth, Lilana e Ricardo, por sua vez, ao serem perguntados se se consideravam artistas de rua, responderam afirmativamente, ressaltando que a rua é o espaço no qual eles exercem suas atividades. A rua, aqui, não mais aparece como negação de si ou como algo pejorativo, mas como aquela que confere uma certa identidade e qualidade do ser artista.

A rua, desse ponto de vista, deixa de ser mais um local possível ou um lugar menor para se exercer a arte. A rua é para eles *locus* onde se tornam artistas e onde o fazer artístico se dá. Ela marca positivamente a arte e o artista, tornando-se marca identitária desses artistas, diferenciando-os de modo positivo dos demais.

Para Emerson e Julian, contudo, esse modo de qualificação não faz sentido. Respondem sobre o ser artista, aquele que aspira à arte independentemente de suas classificações e desdobramentos, que fazem dela a sua vida – e só por isso não vêem necessidade de classificá-la se é de rua, ou não.

Aqui não há mais o local adequado onde se faz arte (galeria ou rua), mas a arte se faz em qualquer lugar onde o artista está. Inverte-se a lógica: a qualidade do artista não se dá pelo lugar, mas é o artista que qualifica o lugar onde está, ao fazer sua arte. A arte não está nos diferentes espaços da cidade, a arte habita o artista.

Luís, todavia, diante dessa pergunta, nega, antes de tudo, ser artista, e diz que trabalha com a liberdade de fazer aquilo que lhe dá prazer. Aqui a negatividade não se dá pelo adjetivo “de rua”, mas pela não identificação com o “ser artista”. O que lhe confere diferenciação é o modo de trabalhar propiciado pela arte. Aqui a arte é a possibilidade de experienciar a criação no trabalho, um trabalho não reificado. Ela não está em um local da cidade, tampouco está no próprio artista, mas a arte dá-se na própria experiência do fazer artístico.

Diante dessa pergunta foram se delineando as diferentes tramas entre arte, ser artista e a rua. Nas relações estabelecidas entre a rua, a arte e o fazer artístico, foi trazido como marca para alguns o lugar (seja a galeria, a rua ou os “lugares artísticos” na avenida), para outros o ser artista e, para um deles, a experiência artística.

No entanto, quando perguntávamos o que é ser artista de rua, os depoimentos retomavam direta e indiretamente a vida que eles descreveram de si mesmos ao trabalharem na rua. Dizem, novamente, sobre as dificuldades de se trabalhar na rua e os desafios a serem superados para a sequência de seus trabalhos. Reaparecem o público – e a sua eventual “falta de tato” –, a falta de infraestrutura da rua, as condições climáticas, a necessidade da rua como meio de divulgação e apresentação de seus trabalhos. Em duas conversas realizadas em dias distintos, Tânia e Pedro* trouxeram, coincidentemente, uma mesma definição para trabalhar na rua: “ter que engolir sapo”.

Como síntese provisória, a questão do “ser artista de rua” desdobrou-se em uma reflexão por nós empreendida, a partir das colocações destes artistas, qual seja, das diferentes marcas de distinção e identidade conferidas pelas inter-relações possíveis entre arte, trabalho e rua.

Para um certo conjunto de artistas, a distinção dá-se pelo lugar, seja pelos chamados “lugares de arte” (museus, galerias, feiras de arte etc.), seja pela própria rua. No primeiro caso, são artistas que estão na rua, vista como contingência. No segundo, são artistas de rua, mirada como qualidade. Para outro conjunto de artistas, a distinção encontra-se na pessoa. É ela que carrega o símbolo da distinção ao ser nomeada e vista como artista, ponto. Nesse sentido, a rua não é nem contingência, nem qualidade. A rua não importa, assim como não importam os outros lugares. Para poucos, porém, a distinção dá-se pela experiência. O que os distingue dos demais, para eles, é o experienciar a criação e a liberdade. Nesse caso específico, a arte é uma possibilidade desse acontecer e a rua, um detalhe.⁸

Familiaridade e estranhamento: imaginários sobre a rua e os artistas

Quando iniciamos nossa relação com o campo-tema do trabalho dos artistas na Avenida Paulista, supúnhamos que a pesquisa seria realizada sobre artistas de rua. Em concordância com os textos sobre pesquisa de campo citados anteriormente, construímos junto com o campo-tema e os participantes da pesquisa outros modos de compreensão.

As respostas diversas e, por vezes, ambíguas sobre ser ou não artistas de rua

trouxeram-nos um dos pontos mais complexos em nossa pesquisa: a relação dos artistas com o seu espaço do trabalho, também influenciada pela relação dos outros – o público – com o mesmo espaço. Não foi negado à rua o reconhecimento enquanto lugar no qual se trabalha, do qual se depende – e alguns artistas consideram tal reconhecimento o suficiente para se identificarem como artistas de rua –; no entanto, para muitos outros artistas, foi negado à rua o reconhecimento dela enquanto uma qualificação de seus trabalhos. Em muitos momentos essa não qualificação como “artistas de rua” vinha seguida do modo como a própria rua era interpretada: “[O artista de rua] É aquele que não espera o palco para trabalhar. No Brasil, as pessoas acham que aquilo que está na rua não presta. Isso me lembra uma tirinha que eu vi do Quino, aquele cartunista da Mafalda, sabe? Então, era um violinista apresentando no teatro, e era aplaudido de pé. Aí ele sai do teatro, sem seu terno, e começa a tocar na rua, e as pessoas passam dando as costas.” (Entrevista Ricardo*, violinista)

A pesquisa foi, desse modo, pouco a pouco, suscitando e desdobrando a complexidade das relações, multifacetadas, estabelecidas em espaços urbanos de nossa cultura e presentificando debates históricos sobre tais relações e sobre os significados relacionados a um ponto específico do espaço urbano: a rua. Como a rua ocupa e constrói nosso imaginário?

Calvino (2009), em uma de suas tantas descrições em “As cidades invisíveis”, nos traz um belo retrato sobre o relacionar-se com a cidade:

“Da cidade de Zirma, os viajantes retornam com memórias bastante diferentes: um negro cego que grita na multidão, um louco debruçado na cornija de um arranha-céu, uma moça que passeia com um puma na coleira. Na realidade, muitos dos cegos que batem as bengalas nas calçadas de Zirma são negros, em cada arranha-céu há alguém que enlouquece, todos os loucos passam horas nas cornijas, não há puma que não seja criado pelo capricho de uma moça. A cidade é redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente. (...) A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir.” (p. 23)

O trecho descreve uma das maneiras como a cidade torna-se familiar àqueles que nela vivem ou dela se recordam. Aparece aquilo que salta aos olhos, que é percebido, e que ao ser repetido é compreendido como característica da cidade, ganhando o afeto daqueles que a apreciam. É a familiaridade que faz com que as pedras da cidade estejam sempre nas lembranças carinhosas dos velhos (BOSI, 1994), que não se esquecem de seus mapas afetivos do espaço no qual viveram, lembrando-se das cores e sons da cidade a que estavam acostumados, e lamentando as transformações quando

descaracterizam este espaço. Da riqueza inesgotável de movimentos, sons e imagens da rua – a sua diversidade – surge o sentimento de identificação (BOSI, 2003).

Vemos, tanto em Calvino (2009) quanto em Bosi (1994; 2003) a importância do imaginário urbano para as pessoas que habitam a cidade. Também Lindón (2007) destaca o papel do imaginário urbano na construção social dos lugares da cidade, através de redes e tramas de significados que qualificam o espaço vivido.

Magnani (2002), ao discutir algumas abordagens sobre a cidade, ressalta aquelas que se apegam à deterioração do espaço urbano, como, por exemplo, a que diz respeito ao caos semiológico do espaço urbano cosmopolita, “resultado da superposição e conflitos de signos, simulacros, não-lugares, redes e pontos de encontros virtuais” (p. 12), delineada por muitos semiólogos, arquitetos e críticos pós-modernos que identificam este tipo de cidade como protótipo da sociedade pós-industrial.

Tais abordagens apegam-se a estereótipos dos problemas da cidade, como se fossem a única realidade possível ou existente. O autor faz o apelo sobre como tais estereótipos são propagados pela mídia, que muitas vezes promove discussões sobre a urbanidade já com o intuito da imagem estereotipada da cidade degradada, catastrófica e insegura. O autor não tem como objetivo ignorar ou minimizar problemas urbanos como a questão da insegurança, da miséria e da falta de moradia; no entanto, ressalta as outras visões possíveis do espaço urbano, como os múltiplos ordenamentos que nele ocorrem.

Cabral (2005), ao abordar temas que influenciam negativamente as imagens do urbano, apresenta a questão da inserção dos meios de transportes na cidade, mostrando que, com a invasão dos automóveis, as ruas perderam sua vida social e tiveram seu sentido atribuído apenas ao bom funcionamento da locomoção. A autora também discute a noção do espaço particular – a casa – e o espaço público – a rua – e suas conotações negativas, remetendo ao Brasil colonial o surgimento do estranhamento em relação à rua, pois ela era tomada por escravos e ambulantes, vistos como insolentes⁹.

A questão do desenvolvimento do transporte e da diferenciação entre a rua e a casa também é discutida por Benjamin (1989). Para o autor, o desenvolvimento dos trens, bondes e ônibus, no século XIX, criou nas pessoas a necessidade de se olharem reciprocamente por minutos ou horas a fio sem dirigir a palavra umas às outras. Isso fez surgir a desconfiança, baseada na idéia de que todo ser humano leva consigo um segredo que o pode tornar odioso perante os demais; e as pessoas “se conheciam umas às outras como devedores e credores, como vendedores e fregueses, como patrões e empregados – sobretudo como concorrentes” (p. 36-37). A boa conduta já não era

necessária diante de uma massa anônima.

Benjamin (1989) destaca ainda o desenvolvimento de romances policiais que tinham nas grandes cidades o cenário para seus mistérios. A casa, então, torna-se para a burguesia como uma compensação ao desaparecimento da vida privada na cidade grande: “concebe-a como um estojo do ser humano e nela o acomoda com todos os seus pertences, preservando, assim, os seus vestígios, como a natureza preserva no granito uma fauna extinta” (p. 44).

Fernandes (2005) discute as ideologias presentes na administração política de uma cidade. A autora aponta o desafio que é manter a memória do meio, da cidade e de quem nela vive na construção de espaços coletivos, especialmente quando a cidade passou a ser considerada como uma mera superfície tratável, definida por uma tripla operação: a criação de um espaço próprio – a organização racial que deve expulsar as chamadas “poluições” físicas, mentais ou políticas –, a substituição de um não tempo às resistências encabeçadas pelas tradições e a criação de um sujeito universal e anônimo.

Um dos meios de propagação e interferência desta ideologia na construção urbana é a arquitetura, quando utilizada como uma forma de comunicar uma ordem superior e inteligível, ressaltando que a geografia da cidade não dispõe de métodos próprios. No capitalismo, as cidades passaram a ser geridas e consumidas como mercadorias, o valor de uso que o lugar representa para seus habitantes já não corresponde necessariamente ao valor de troca, muito mais interessante aos interessados em extrair um benefício econômico.

Há nos estereótipos e ideologias a formação e propagação de imagens fixas, já estabelecidas e classificadas, que muitas vezes impedem outras possibilidades de compreensão do espaço, dificultando ou até mesmo extinguindo a possibilidade do vínculo de alguém com o este espaço, pois “não poderemos amar senão aquilo que formos capazes de criar” (SILVESTRE, 2003: 653).

A Avenida Paulista, apesar de alguns prédios residenciais, não pode ser considerada como apenas um ambiente residencial, em que o impacto da diferença entre o lar e o externo seria amenizado. Apesar de uma rotina razoavelmente estabelecida e reconhecível, ela ainda pode ser vista como um ambiente de movimentação dos meios de transporte, e ter seus aspectos empresariais e comerciais destacados.

O seu público também não é homogêneo, dividindo-se em diversos circuitos culturais, econômicos, profissionais e também se apresentando por “tribos urbanas” que usam o espaço para seus encontros. Da diversidade e da diferença pode surgir o choque

de estilos e opiniões que ressaltam o estranhamento entre as pessoas que compartilham o lugar.

Os artistas que trabalham na Paulista formam apenas mais um grupo – sem uma identidade em comum óbvia –, algumas vezes estranhando e outras vezes sendo estranhos para as outras pessoas que se encontram na Avenida. Também aparecem aqui padrões predefinidos do artista e da arte, seja ela transformada em souvenir ou em decoração. A arte transformada em objeto de consumo – tanto pelo público quanto, algumas vezes, pelos artistas – dificulta a sua apreciação, sendo reduzida a valores e qualificações outras a partir dos circuitos traçados pelo chamado “mercado de arte” (CAUQUELIN, 2005). Os valores do que é produzido e vendido pelos artistas na Paulista, por fim, são pouco compreendidos pelo público, que muitas vezes acha os preços muito altos e injustificáveis.

Quando os artistas aparecem em dias e lugares não esperados para sua atividade, ou seja, aqueles que não participam da feira e exercem sua atividade durante os outros dias da semana, a relação deles com os demais usuários da avenida pode ser ainda mais complexa.

A arte precisa delimitar seu espaço, pede licença aos demais – que, caso queiram apreciar, precisam parar, ainda que por um breve momento, suas atividades ou caminhos. Em uma rua de grande movimentação, poucos são os momentos em que é possível fazer este intervalo. Por diversas vezes os artistas são ignorados e, em algumas outras, desrespeitados pelo público que não consegue compreender a atividade.

A compreensão da rua como algo óbvio e fixo, sem a possibilidade de encontro com aquilo que é outro ou diferente precisaria ser quebrada. Seria preciso, no encontro e confronto com outros, uma resignificação da relação de cada um (transeunte, turista, executivo, empregado, esportista, manifestante, trabalhador “informal”, artista etc.) para com a rua, reconhecendo que outras vivências e ocupações deste espaço são possíveis. Entretanto, como lembra João do Rio (1997), “nós não gostamos de mudar em coisa nenhuma, nem no teatro, nem na paisagem, nem na literatura” (p. 87).

Esse choque no encontro do público com os artistas foi muito comentado por eles, não sendo, porém, a única dificuldade visível na relação dos artistas com a rua. As políticas públicas de urbanismo também atravessam essa relação. A falta de infraestrutura para o trabalho pode ser justificada pela apropriação específica do espaço urbano, mas a regulamentação do trabalho nos aponta alguns movimentos compreendidos como desrespeitosos. A feira de artes e artesanatos ser regulamentada

por órgãos e pessoas que pouco compreendem a atividade resulta em classificações arbitrárias a respeito da atividade do artista.

A cidade compreendida como uma superfície tratável por uma ordem superior (FERNANDES, 2005) também se apresenta para os artistas que exercem sua atividade fora da feira, no espaço – supostamente livre – da Avenida. Vistos como profissionais não autorizados e que não pagam impostos, os artistas são perseguidos e algumas vezes impossibilitados de exercer sua atividade, assim como outros trabalhadores do chamado setor “informal” (SALVITTI et alii, 1999; DIAS, 2002; SCHMIDT et alii, 2009).

Tal situação, enfrentada por eles cotidianamente, por vezes intensifica-se, como por ocasião da decisão do atual governo municipal (governo de Gilberto Kassab) de proibir os artistas de se apresentarem na Avenida Paulista, desde novembro de 2010. Em acordo com o governo estadual, tal decisão culminou em ações da polícia militar para retirada desses artistas. (JORNAL DA TARDE, 18/11/2010; OCAS”, jan./fev. 2011; GRUPO DISPARADA, 01/05/2011).

Apresentam-se, assim, alguns motivos que fazem a rua ser estranha para alguns dos artistas, ainda que ela seja o seu local de trabalho¹⁰. Estando em um contexto tão amplo, compreendido muitas vezes de maneira negativa, a rua enquanto adjetivação do trabalho dos artistas soa para muitos como algo pejorativo e desmerecedor, especialmente quando eles se compreendem e são compreendidos pelos outros como estranhos naquele lugar.

Sínteses e aberturas a partir do trabalho destes artistas na avenida

A Avenida Paulista que se abre como lugar de trabalho com arte, seja de realização, seja de divulgação, comporta e refuta, ao mesmo tempo, aqueles que circulam nos interstícios do mundo do trabalho “formalizado” (os chamados “trabalhos por conta própria”) e da produção artística e cultural nos principais sistemas da cidade (deles distanciando-se em parte).

De suas histórias, esses artistas carregam experiências anteriores com arte, na infância ou na juventude, retomada como possibilidade de trabalho em momentos posteriores em que enfrentaram uma situação de desemprego ou em que buscaram na arte complementação de renda quando aposentados.

Se, por um lado, a arte configura-se como “ganha-pão”, não sendo encarada nem como lazer nem como apenas experiência de fruição, por outro lado o fazer artístico distingue-se de outros trabalhos já realizados, pela experiência de criação e de relação

com outros grupos que este fazer propicia.

Das condições deste trabalho, os artistas fazem distinções entre o “se virar” e o trabalho em uma feira de arte, cultura e artesanato formalizada e reconhecida pela prefeitura.

Se a feira confere a quem dela participa e foi selecionado (por órgão da prefeitura que regulamenta todas as feiras da cidade) uma certa infra-estrutura compartilhada entre os feirantes (limpeza, segurança), cada um é responsável por sua própria barraca. Se o fato de estarem na feira afugenta as batidas policiais, estando os feirantes parcialmente sob o guarda-chuva da fiscalização, a tensão com a prefeitura dá-se no poder que ela tem de definir quem é, ou não, selecionado para a feira e pela tipologia por ela desenhada (e por vezes considerada injusta) do que é artesanato, arte ou atividade cultural.

Já o “se virar”, de certo modo, abre maior mobilidade possível na avenida para disposição ou apresentação de trabalhos. De outro modo, faz com que esses artistas que “se viram” enfrentem ameaças constantes do “rapa” e disputas com outros atores, além de brigas e tensões com a prefeitura pelo direito de utilizarem o espaço público. Se podem “se virar”, sem ter que dar satisfação a um chefe imediato, esse “estar sozinho” na rua também cria empecilhos ou dificuldades (realizar refeições ou ir ao banheiro, sem ter com quem contar para cuidar de seus recursos ou obras).

De suas narrativas sobre o trabalho com arte na Avenida Paulista abre-se ainda uma multiplicidade de relações e sentidos que esta avenida e o espaço da rua numa cidade como São Paulo tomam, do ponto de vista desses artistas.

A rua, em suas experiências e relatos, ganha contornos positivos e negativos a partir do tipo de trabalho e arte por eles produzida e de suas inserções nesta Avenida.

Para as estátuas-vivas e os músicos, a rua é palco, lugar privilegiado onde realizam suas apresentações. Para os artistas plásticos, a rua torna-se vitrine, um modo de divulgação de seu trabalho. Para os escritores, a rua é corpo-a-corpo, na relação com o público, na busca de aparição para esse público (rompendo certas invisibilidades). A rua é ainda lugar de sociabilidade para os artistas que se aposentaram realizando outra atividade.

Essa rua-cenário, ora rua-palco, ora rua-vitrine, ora rua-corpo-a-corpo, é ao mesmo tempo, em comum a todos eles, local das intempéries e imprevisibilidades, local de ação policial, lugar de enfrentamento e vivência de desrespeito na disputa pelo espaço entre diferentes grupos, instituições e pessoas: entre feirantes e não feirantes,

entre Estado e artistas, entre polícia e artistas, entre seguranças dos prédios e artistas, entre artistas e transeuntes.

A rua é também para os artistas, de modos distintos, permanência, passagem ou presença.

Como permanência, constitui-se, para parte deles, como laço de pertencimento, pontos de existência na trama sócio-cultural da cidade, conferindo-lhes identidade. É através dela que esses artistas nomeiam-se como “artistas de rua”.

Como passagem, torna-se local de circulação para outra parte dos artistas, pontos de conexão com circuitos de certa rede de comercialização do mercado de arte mais periférico da cidade e outros circuitos (galerias e outros espaços de exposição). É nesta circulação que se vêem como artistas.

Como presença, apresenta-se para outra parte como lugar de encontro, pontos de imbricação, choque e negociação entre diferentes grupos sociais. É a possibilidade da experiência artística nessa injunção na Paulista que importa para eles, não fazendo sentido a pergunta se se vêem como artistas de rua ou como artistas.

No caso específico dos artistas que se relacionam com a avenida como local de passagem, a rua é ambivalente, ora vista negativamente, ora positivamente. A rua é ora espaço pejorativo do qual buscam distinguir-se (estão na rua como meio de divulgação, mas são artistas cujos trabalhos são apresentados em outros lugares), ora percebida positivamente como possibilidade de reconhecimento e valorização fora dos circuitos consolidados de arte na cidade (galerias e museus) e sem a intermediação das vendas (relação direta com possíveis compradores).

Além disso, a presença dos artistas propõe e instaura novos usos, apropriações e significados deste espaço, o que por vezes coloca-os em certos lugares de estranhamento diante do olhar dos transeuntes corriqueiros da Avenida.

Essa presença dos artistas numa avenida tão movimentada pede de quem passa ou está na Paulista um respiro e pausa no cotidiano de trabalho ou no dia-a-dia do transitar entre pontos da cidade (durante a semana), ou ainda nos fluxos de lazer/turismo (no fim de semana ou feriados).

A imagem mais aproximada dos artistas na Paulista “quebra” de certo modo as imagens dos espigões de concreto, metal ou vidro, transborda as linhas traçadas de asfalto ou cimento da rua e da calçada, e coloca em questão o imaginário da cidade que não pode parar e que seria movida e marcada pelo trabalho como elemento que a distinguiria de outros lugares.

Por outro lado, há no trabalho dos artistas algo que é de certo modo enquadrado na lógica desta Avenida.

O estar na rua pelos artistas é marcado por códigos próprios da Paulista, seja no que é permitido ou não fazer nesta rua, seja na restrição daquilo que é produzido por eles a certos padrões e gostos de quem circula pela Paulista. As regras de ocupação do espaço e os padrões artísticos conferem, por sua vez, o olhar de parte do público de certa “normalidade” frente ao que é produzido e aos próprios artistas.

Esse padrão de “normalidade” presentifica-se na escolha dos temas e estilos artísticos adotados pela maioria dos artistas com quem conversamos, buscando aproximá-los dos gostos e interesses do público na Avenida. Essa noção de “normalidade” evidenciou-se no relato do único artista que dizia produzir uma quebra estética dos padrões esperados pelo público e que, por isso mesmo, sua produção como artista-andarilho era muitas vezes interpretada como “loucura”.

No caso dos artistas plásticos, tal escolha, adequada às expectativas do público, refere-se à eleição de temas considerados “brasileiros” para venda a estrangeiros ou na escolha de temas elencados como “abstratos” para a classe média que utiliza os quadros como elemento de decoração. No caso das estátuas-vivas, essa escolha aparece no recurso, qual seja, utilização de maquiagens que não afastem o público de si e de suas apresentações. Com referência aos músicos, esta se dá na escolha do repertório, MPB ou música *pop* como elementos que interessariam mais a quem por ela transita.

Neste sentido, esta “opção artística” recoloca-os no circuito de consumo da arte e nos circuitos de venda e comercialização de bens materiais e simbólicos da cidade, seguindo padrões estéticos marcados por esse circuito.

Se o tema é em sua maioria definido pelo público, o valor cobrado pela produção artística tem seus critérios distintos em relação a tipo de arte realizada. No caso dos artistas plásticos, o valor é definido pelo artista em função da dificuldade de execução, mas no caso dos músicos e das estátuas-vivas é o público quem define a remuneração de cada apresentação, remuneração esta vista pelos artistas como “incentivo” ou “reconhecimento”.

De todo modo, contudo, a comercialização não é fácil. A dificuldade encontra-se, para parte deles, no hábito do público de classe média que ali circula de não considerar a possibilidade de “gastar” com essas produções, preferindo outros itens de consumo (por exemplo, carros) ou gastos com lazer (em restaurantes, cinemas etc.). Aqui evidencia-se o olhar dos artistas sobre quem circula nesses espaços e torna-se um

possível público. Distinguem: a classe média, que muitas vezes não reconhece a produção artística como tal, mas mesmo assim a compra; os estrangeiros, que reconhecem e, por isso, compram seu trabalho; as pessoas de classes populares, que apreciam, reconhecem e valorizam esses trabalhos, mas não têm condição de comprá-los. A imagem criada por um dos artistas dá o tom dessa relação artista-público: o mercado da arte na Paulista como pescaria.

Interessante é a análise feita sobre o público de classe média: muitas vezes o mesmo público que considera desonroso o trabalho do artista na rua (pois esta não é vista como local adequado do fazer e apresentar arte, mas sim os teatros, os museus etc.) é aquele que, na rua, compra sua arte-decoração. Nas narrativas dos artistas, por meio de como percebem o olhar desse público específico (do qual mais falaram), é possível sintetizar a separação pejorativa da arte e da rua. A arte verdadeira, e seu decorrente *status* social, dá-se em outro lugar. A rua é mais um local de compra de peças decorativas ou ornamentais para suas casas, escritórios, consultórios etc.

Já nos outros casos, a rua pode comportar esse lugar da arte, seja por quem já se habituou em seus países de origem à chamada “arte de rua” (por eles denominados “estrangeiros”), seja entre aqueles que se apropriam da rua como espaço público possível de lazer gratuito.

A rua vai desse modo configurando-se como espaço diverso, ambíguo e ambivalente, lugar que abriga, metaforicamente, aspectos da própria cidade. Comporta imbricações culturais diferentes, circuitos não formalizados e formalizados de arte e de trabalho, relações tensas e contraditórias com o Estado e com diferentes segmentos sociais. Recoloca em questão: a rua é de alguém?; a rua é de quem?

Estão fora e dentro, ao mesmo tempo. Entre a ruptura e a padronização, esses artistas constituem-se como elementos de tensão nesta avenida e, emblematicamente, falam do lugar central e periférico de grande parte dos trabalhos realizados perto e longe das vistas do Estado.

Eles estão entre os lugares de estranhamento e reconhecimento de outros atores que constituem a Avenida, e é entre tais lugares que esses artistas transitam, circulam ou permanecem, fazem ou divulgam arte, trabalham ou labutam, convivem ou se opõem.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do Capitalismo*. São

- Paulo: Editora Brasiliense, 1989 (Obras Escolhidas – Volume III).
- BOSI, Ecléa. Memórias da cidade: lembranças paulistanas. *Estudos Avançados*, v. 17, nº 47, p. 198-211, 2003.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade – Lembranças de Velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CABRAL, Luciana Francisca. A rua no imaginário social. *Revista Eletrônica de Geografia Y Ciências Sociais*, IX. 2005.
- CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). *São Paulo: metrópole das utopias*. São Paulo: Lazuli Editora; Companhia Editora Nacional, 2009.
- CARVALHO, Monica. Cidade global: anotações críticas sobre esse conceito. *São Paulo em Perspectiva*, v.14, n.4, p.70-82, 2000.
- CAUQUELIN, Anne. A arte moderna ou o regime de consumo. In: *Arte contemporânea – uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 23-54.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano, volume 1 – Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- DA MATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DIAS, Allan Rodrigues. *Condições de vida, trajetórias e modos de “estar” e “ser” catador: estudo de trabalhadores que exercem atividade de coleta e venda de materiais recicláveis na cidade de Curitiba (PR)*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo/USP, São Paulo (mimeo), 2002. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-06102005-132201/pt-br.php>.
- FERNANDES, Maria Inês Assumpção. *Negatividade e vínculo – a mestiçagem como ideologia*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005.
- FERREIRA, João Sette Whitaker. São Paulo, o mito da cidade-global: ideologia e mercado na produção da cidade. *Anais do VIº Seminário Internacional de Desarrollo Urbano*, Unidad Temática De Desarrollo Urbano de la Red de Mercociudades (tema "La ciudad global: existe en el Mercosul? Gestion urbana local em el tiempo mundial"). Buenos Aires, 2003.
- FIX, Mariana. *São Paulo cidade global: fundamentos financeiros de uma miragem*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- FONSECA, Virginia Pradelina da Silveira. *O jornalismo no conglomerado de mídia: reestruturação produtiva sob o capitalismo global*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, Rio Grande do Sul (mimeo), 2005. [Disponível em http://hdl.handle.net/10183/5023](http://hdl.handle.net/10183/5023).
- FRÚGOLI JR., Heitor. A questão da centralidade em São Paulo: o papel das associações de caráter empresarial. *Revista Sociologia Política*, Curitiba, 16, p. 51-66, 2001.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GRUPO DISPARADA. Polícia reprime manifestação artística na Paulista. 01/05/2011. Disponível no endereço: <http://www.youtube.com/watch?v=WoYOTBgxKSY> , acessado em 15/06/2011.
- JORNAL DA TARDE. *Artistas de rua são expulsos da Paulista*. 18/11/2010. Disponível no endereço: <http://blogs.estadao.com.br/jt-cidades/artistas-de-rua-sao-expulsos-da-paulista/>, acessado em 18/02/2011.
- KOWARICK, Lúcio. Áreas centrais de São Paulo: dinamismo econômico, pobreza e políticas. *Lua Nova*, nº 70, p. 171-211. 2007.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- LINDÓN, Alicia. Los imaginarios urbanos y el constructivismo geográfico: los hologramas espaciales. *Revista Eure*, vol. XXXIII, nº 99, p. 31-46, 2007.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. Rua, símbolo e suporte da experiência urbana. Em: *NAU – Núcleo e Antropologia Urbana da USP*, <http://www.n-a-u.org/ruasimboloesuporte.html> , acessado em 07/04/2008.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 17, nº 49, p. 11-29, 2002.
- MARTÍN-BARBERO, José. Uma agenda para a mudança do século. Em *Ofício de Cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. Em: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 183-314.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004a.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas – 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- NAKANO, Kazuo; CAMPOS, Candido Malta; ROLNIK, Raquel. Dinâmicas dos subespaços da área central de São Paulo. In COMIN, Alvaro; SOMEKH, Nadia.(orgs.) *Caminhos para o centro: estratégias para o desenvolvimento da região central de São Paulo*. São Paulo: CEBAP, EMURB, Centro de Estudos das Metrópoles, 2004. Disponível on line no endereço: <http://www.centrodametropole.org.br>. Capturado em 03/09/2008.
- OCAS”. *Cada vez menos estáticos*, jan./fev. 2011, n. 75.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso. *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Unesp, 2000.
- PERNIOLA, Mário. *A Estética do Século XX*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SALVITTI, Adriana; VIÉGAS, Lygia de Sousa; MORTADA, Samir Pérez; TAVARES, Daniela Sanches. O trabalho do camelô: trajetória profissional e cotidiano. *Cadernos de Psicologia Social do Trabalho*, v. 2, p. 1-23, 1999.
- SANTOS, Milton. *O espaço dividido*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- SATO, Leny & SOUZA, Marilene Proença Rebello de. Contribuindo para desvelar a complexidade do cotidiano através da pesquisa etnográfica em psicologia.

Psicologia USP, v. 12, nº 2, p. 29-47, 2001.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval. Pesquisa participante: alteridade e comunidades interpretativas. *Psicologia USP*, v. 17, nº 2, p. 11-41, 2006.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval. Pesquisa qualitativa, alteridade e comunidades interpretativas. *Imaginário*, nº 9, p. 57-64, 2003.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval & ALCÂNTARA, Maria de Lourdes Beldi de. O artista, a estrada e a rua. Em: PATTO, Maria Helena Souza. (org.). *A cidadania negada: políticas públicas e formas de viver*. São Paulo: Casa do Psicólogo, p. 385-418, 2009.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2008.

SILVESTRE, José. Do imaginário. Em Araújo, Alberto Filipe & Baptista, Fernando Paulo. (orgs.) *Variações sobre o imaginário – domínios, teorizações e práticas hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, p. 633-653, 2003.

SPINK, Peter Kevin. Pesquisa de campo em psicologia social: uma perspectiva pós-construcionista. *Psicologia & Sociedade*, v. 15, nº2, p. 18-42, 2003.

SPINK, Peter Kevin. O pesquisador conversador no cotidiano. *Psicologia & Sociedade*, v. 20, Edição Especial, p. 70-77, 2008.

Tiago Rodrigo Marin.

Psicólogo e bacharel em psicologia pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Mestrando do Departamento de Psicologia Social do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

E-mail: tiagomarin@yahoo.com.br

Elisa Maluf Hueb.

Psicóloga pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

E-mail: elisahueb@hotmail.com

Tatiana Freitas Stockler das Neves.

Psicóloga, pesquisadora e supervisora de estágios do Centro de Psicologia Aplicada ao Trabalho (CPAT) do Departamento de Psicologia Social e do Trabalho (PST) do IPUSP.

Pesquisadora e colaboradora do Núcleo Interdisciplinar do Imaginário e Memória (NIME) da USP e do Laboratório de Estudos do Imaginário (LABI) do IPUSP.

E-mail: taneves@usp.br; tatineves@hotmail.com

¹ Pesquisa realizada junto ao Centro de Psicologia Aplicada ao Trabalho (CPAT), do Departamento de Psicologia Social e do Trabalho, Instituto de Psicologia da USP (IPUSP) entre agosto de 2007 e março de 2009.

² Apesar de não ser objeto de análise do presente artigo, indica-se a leitura de alguns textos que debatem o mito da cidade de São Paulo como “cidade-global” (CARVALHO, 2000; FERREIRA, 2003; FIX, 2007). A respeito do debate entre o local e o global em cidades da América Latina, ver Martín-Barbero, 2004.

³ Também nomeados como “camelôs” ou “marreteiros”.

⁴ A respeito de histórias de repressão e utopias e resistências em São Paulo, ver Carneiro (2009).

⁵ A esse respeito ver Fonseca (2005).

⁶ “Rapa” é a denominação comumente usada nas ruas da cidade de São Paulo em relação ao modo de agir de policiais civis ou militares que fiscalizam as atividades realizadas na rua, seja por ordem da prefeitura, seja por ordem do governo do Estado, em que apreendem os produtos cuja venda é por eles considerada ilegal ou ilícita, às vezes também prendendo os próprios vendedores. Geralmente os próprios policiais são nomeados pelos vendedores “ambulantes” e por parte da população como “rapa”, como no caso acima citado.

⁷ Refere-se à figura e a história do ex-presidente Luis Inácio Lula da Silva, que foi metalúrgico e líder sindical e, décadas depois, foi eleito presidente da república.

⁸ Essas compreensões lembram um pouco o debate sobre a arte como exterioridade, como interioridade ou como experiência de ser-no-mundo (entre o ser e o mundo). A esse respeito, ver Perniola (1998) e Merleau-Ponty (2004a; 2004b).

⁹ A esse respeito ver também Da Matta (1997).

¹⁰ Sobre os circuitos sociais e econômicos que se dão no espaço da rua ver Martín-Barbero (2004), Santos (2004) e Sennett (2008).