

**Dossiê: Antropologia, Cinema e Novas Tecnologias****Investigando a arte em situação de rua por meio do audiovisual: um relato etnográfico**

João Pedro Sanson

Universidade Federal de São Carlos

[ojoaosanson@gmail.com](mailto:ojoaosanson@gmail.com)<https://orcid.org/0000-0002-3047-4173>**RESUMO**

Este artigo investiga os desafios e as complexidades de registrar a arte em situação de rua por meio da Antropologia Visual no Brasil. Para discutir esse tema, foi feita uma análise da produção de uma minissérie etnográfica, assim como de sua base de dados textuais, sonoros e fotográficos. Esse material foi concretizado em colaboração entre dois artistas de rua: o autor, músico e pesquisador em Antropologia, e Rayne Sena, malabarista e ator. Nesse contexto, é analisado como a presença da câmera e dos registros influenciam a produção etnográfica, ressaltando o diálogo entre diferentes mídias e práticas culturais nas dinâmicas artísticas das ruas. As reflexões visam compartilhar as experiências e estratégias da pesquisa sobre a arte em situação de rua para enriquecer o diálogo entre diferentes campos do saber, inspirando abordagens diversas na produção e interpretação de bancos de arquivos multimídia de pesquisas etnográficas audiovisuais.

**Palavras-chave:** Intermedialidade; Antropologia Visual; Antropologia da Performance; Arte em Situação de Rua.

## Investigating art in street situations through audiovisual: an ethnographic story

---

### ABSTRACT

This article explores the challenges and complexities of recording street art through visual anthropology in Brazil. To discuss this issue, the production of an ethnographic miniseries and its textual, sound and photographic database were analysed. This material was produced in collaboration with two street artists: the author, a musician and anthropological researcher, and Rayne Sena, a juggler and actor. In this context, we analyse how the presence of the camera and recordings influence ethnographic production, highlighting the dialogue between different media and cultural practices in the artistic dynamics of the streets. The reflections aim to share experiences and strategies of street art research in order to enrich the dialogue between different fields of knowledge and to inspire different approaches in the production and interpretation of multimedia databases of audiovisual ethnographic research.

**Keywords:** Intermediality; Visual Anthropology; Performance Anthropology; Street Art.

## Investigando el arte en situaciones de calle a través del audiovisual: un relato etnográfico

---

### RESUMEN

Este artículo investiga los desafíos y complejidades de registrar el arte callejero a través de la Antropología Visual en Brasil. Para ello, se analiza la producción de una miniserie etnográfica, así como su base de datos textual, sonora y fotográfica. Este material fue producido en colaboración entre dos artistas callejeros: el autor, músico e investigador en antropología, y Rayne Sena, malabarista y actor. En este contexto, analizamos cómo la presencia de la cámara y las grabaciones influyen en la producción etnográfica, destacando el diálogo entre diferentes medios y prácticas culturales en la dinámica artística de las calles. Las reflexiones pretenden compartir las experiencias y estrategias de investigación del arte callejero con el fin de enriquecer el diálogo entre diferentes campos de conocimiento, inspirando diversas aproximaciones a la producción e interpretación de bases de datos multimedia de investigación etnográfica audiovisual.

**Palabras clave:** Intermedialidad; Antropología Visual; Antropología de la Performance; Arte Callejero.

## Introdução

Como são intensas e efêmeras as apresentações artísticas nos semáforos! No ritmo do trânsito das cidades, nos períodos entre sinais verdes e vermelhos, um novo público se forma literalmente a cada minuto, com novos transeuntes e motoristas de automóveis apressados. Mas a figura do artista, do vendedor ou do pedinte permanece. Durante quanto tempo do seu dia um malabarista se apresenta em uma faixa de pedestres? Em quais semáforos de uma cidade é possível ter êxito na execução de uma performance? No que consiste esse “êxito”?

Essas e outras questões podem emergir quando pensamos na multiplicidade de agentes e relações em torno das práticas artísticas em ambientes públicos. Nesse sentido, a Antropologia Visual pode atuar como um prisma de enquadramentos capaz de pensar e de ser pensada a partir da performance. Quais tecnologias de registro podem ser frutíferas na constituição de relações e narrativas junto aos artistas de rua? Como se apresentam as particularidades, as potencialidades, os limites e as implicações ético-metodológicas da utilização do audiovisual na produção de pesquisas junto a coletividades citadinas que fazem do espaço urbano o seu palco, sua cama ou, por meio dele, seu pão?

Em julho de 2021, carregando as referidas interrogações, iniciei um trabalho de campo com o intuito de realizar um projeto textual e audiovisual no eixo de cidades nas duas rotas entre Piracicaba e Jaú, no estado de São Paulo. O material proveniente deste trabalho de campo deu origem a minha dissertação de mestrado, bem como uma minissérie etnográfica de quatro capítulos<sup>1</sup>, ambas com o mesmo título: “*Da lama ao caos: a arte em situação de rua*” (Sanson, 2022).

Neste texto, exponho os artifícios por intermédio dos quais se realizou esta pesquisa sobre as articulações entre as práticas artísticas e a situação de rua por meio do audiovisual. Em um primeiro momento, tratarei de como se deu a compreensão da temática e o planejamento do processo de investigação etnográfica. Em seguida, escrevo sobre as particularidades socioculturais da inserção em campo nas localidades por onde transitamos e sobre como as noções teórico-metodológicas se entrelaçaram com situações reais e contextuais.

Posteriormente, a pessoa leitora será convidada a refletir sobre a utilização de tecnologias multimídia, especialmente o audiovisual, durante o processo de pesquisa.

---

<sup>1</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Hfur\\_5B-XXg&list=PLeRCXu6e1HCCN0FN85NDD7i\\_JnvLbyX4Y&pp=iAQB](https://www.youtube.com/watch?v=Hfur_5B-XXg&list=PLeRCXu6e1HCCN0FN85NDD7i_JnvLbyX4Y&pp=iAQB). Acesso em: 19 set. 2024.

Serão abordados os métodos de captação, arquivamento e tratamento dos materiais em vídeo, áudio e texto, que embasaram a construção de narrativas analíticas. Depois, temos um exemplo de como essa articulação intermediática foi utilizada no caso do eixo de cidades entre Piracicaba e Jaú, analisando um episódio específico ocorrido entre artistas de rua e outros atores urbanos. Por fim, o texto apresenta o papel desempenhado pelo audiovisual na construção conjunta dos nossos objetos de pesquisa e das práticas investigativas.

Acredito que as tecnologias de registro utilizadas exerceram uma função indelével na produção de uma intervocalidade na etnografia que foi desenvolvida. Assim, expondo os desafios e possibilidades dessa produção, torna-se possível que outros investigadores que se debruçam sobre temáticas correlatas se beneficiem com a leitura deste texto. Os dilemas discutidos aqui podem ser semelhantes aos enfrentados por outros pesquisadores do audiovisual, da arte urbana e da situação de rua. Ao analisar como outros autores abordam esses desafios e como eu os enfrentei durante a criação da minissérie e da dissertação (Sanson, 2022), é possível adotar práticas e noções que se alinham ou divergem desse caminho, conforme as características do campo a ser desenvolvido em diálogo com os interlocutores.

## **Recortes do campo analítico**

A arte em situação de rua é uma expressão que se refere às práticas artísticas desenvolvidas por pessoas que escolhem expressar suas habilidades criativas em espaços urbanos públicos ao invés das convencionais estruturas de galerias, palcos e teatros. Essa condição de rua não está ligada necessariamente à falta de domicílio, mas à escolha consciente de ocupar e interagir com o ambiente urbano como parte integrante de sua expressão artística.

Artistas de rua podem variar em suas formas de expressão, abrangendo desde músicos, pintores, escultores, performers, grafiteiros e outros. Ao optarem por atuar em espaços públicos, eles têm em comum o fato de enfrentarem desafios específicos, como a exposição direta às condições climáticas, a interação constante com o público em geral e a instabilidade econômica associada à natureza imprevisível das contribuições financeiras recebidas. Muitas vezes, a condição econômica desses artistas depende da generosidade espontânea do público que passa pelo local, tornando o sucesso financeiro da sua prática diretamente relacionado à aceitação e à apreciação da comunidade.

A arte em situação de rua, como exemplificado no caso do eixo Jaú–Piracicaba neste trabalho, vai além da simples manifestação artística em espaços urbanos. Ela representa também a experiência única e desafiadora de se expressar publicamente, muitas vezes fora dos circuitos artísticos institucionais tradicionais. A escolha desse trecho se deu devido ao fato de que são cidades com alto fluxo de adeptos das práticas artísticas em espaços públicos. Também eram os locais por entre os quais o meu principal parceiro de pesquisa, Rayne<sup>2</sup>, transitava frequentemente. Apesar de ser um autodenominado *artista de rua* que vive em trânsito, explorando novos trechos, este personagem passava um considerável período percorrendo as mesmas rotas devido ao vínculo temporário que estabeleceu para lecionar em uma escola de circo da região.

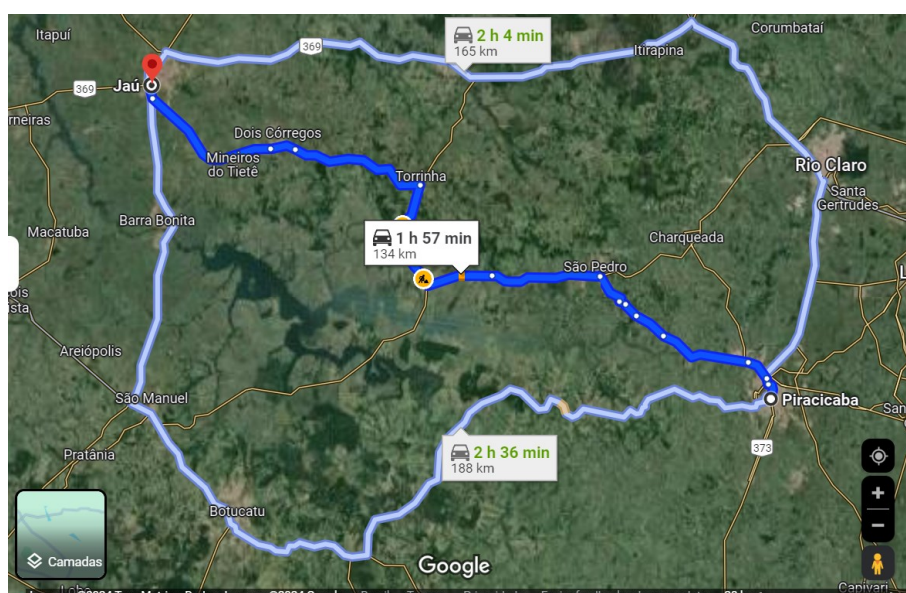


Figura 1 – Rota Jaú–Piracicaba. Fonte: Google Maps.

Nosso objetivo foi ressaltar alguns pontos de contato e possíveis contribuições mútuas entre o processo de pesquisa de campo, no qual convivem etnógrafos e artistas, cada um a seu modo. Além disso, buscamos entender o ritmo das performances dos malabaristas que circulavam por aquelas cidades, os processos de produção e execução de seus números em sinais vermelhos e os significados atribuídos a essas atividades pelos praticantes. Trata-se de elementos que, entre outros, são fundamentais para qualificar os

<sup>2</sup> Rayne foi meu principal parceiro na pesquisa sobre arte de rua. Ele é meu primo e conterrâneo de São João Del Rei, Minas Gerais, Brasil.

olhares que compreendem a complexidade e a quantidade de atividades envolvidas em práticas que a maior parte dos transeuntes da cidade observa apenas por um minuto.

Rayne e eu estivemos inseridos em campo durante um período de quinze dias, observando, de forma integral e diuturnamente, uma série de performances musicais e circenses em distintos sinais vermelhos. Rayne participava como malabarista e pandeirista e eu como etnógrafo audiovisual, ambos com figurinos escolhidos por ele. Houve momentos em que meu companheiro de campo também produziu registros, enquanto eu era inserido na posição de performer pelo meu figurino e pelos objetos presentes no canto da faixa de pedestres.

Para o levantamento e a análise dos dados, utilizamos principalmente a produção e edição de registros em som, imagem e vídeo, além de entrevistas informais e da interpretação conjunta das experiências vivenciadas. Também trabalhamos a partir de nossa experiência cultural e ecológica prévia como artistas nômades urbanos há mais de dez anos, buscando situar a prática de pessoas que se apresentam na rua, no interior das relações que desenvolvem com personagens ligados a múltiplos mundos sociais (Becker, 1977), como, por exemplo, o da arte, do trabalho e da sociabilidade urbana.

Quando alguém se coloca na faixa de pedestres no ímpeto de realizar uma prática artística, está dialogando com diversos universos microsociológicos (Goffman, 1995). É necessário negociar a ocupação daquele espaço com os transeuntes na faixa, os motoristas que aguardam, os trabalhadores e moradores dos arredores, e até mesmo com a própria sinaleira. Para ocupar o seu *palco simbólico*, o artista de rua opera uma série de mediações entre diferentes agentes, processo que envolve o desenvolvimento de noções sobre apropriações do espaço urbano. Nesse cenário, a captação e edição audiovisual se mostraram como ferramentas potentes, embora desafiadoras, para registrar o que transcende a experiência vivenciada durante uma performance na sinaleira.

Utilizamos esses dispositivos com a máxima seriedade, considerando a agência da câmera em campo. Em vez de tratá-la como um simples instrumento para captar cenas roteirizadas em uma produção audiovisual mais convencional, encaramos a câmera como um agente que nos acompanhava em campo, oferecendo um outro olhar sobre aquelas vivências e trazendo uma narrativa distinta da nossa. Essa perspectiva de utilização de uma determinada tecnologia de registro possibilita ao investigador “estabelecer um diálogo, tratá-la de certa forma como um ‘sujeito’ que faz suas próprias perguntas e nos interroga, e não como objeto passivo e inanimado” (Alegre, 1998, p. 110).

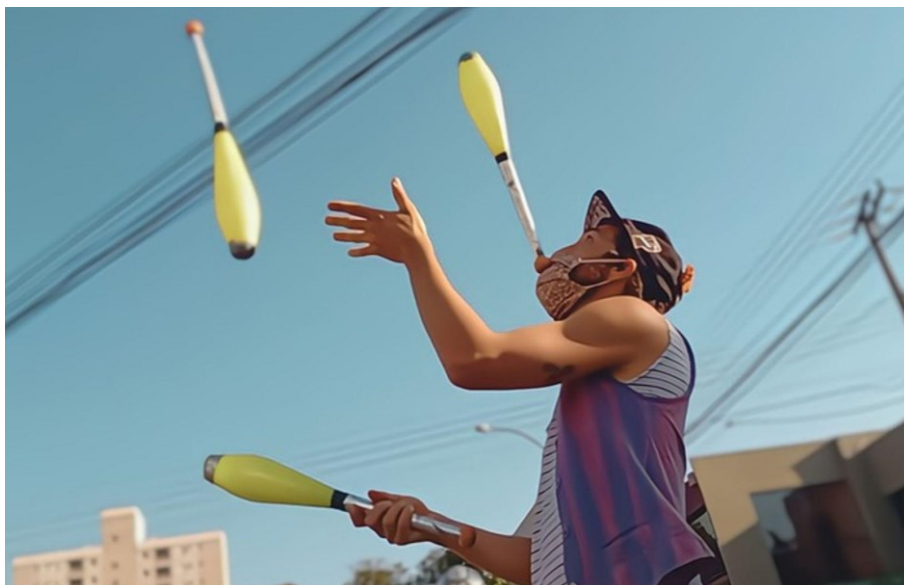


Figura 2 – Joga para o alto e mira no céu. Fonte: acervo do autor.

Além de documentar inúmeras performances e realizar seis entrevistas informais com outros interlocutores, capturamos os trajetos, o planejamento de atividades, diálogos entre nós, debates sobre orientação e gravação, interações pessoais e todas as nuances possíveis na presença da câmera. Foram capturadas aproximadamente vinte horas de vídeo, além de diversas fotografias e áudios. Esse material foi condensado em pouco mais de uma hora de vídeo editado (dividido em quatro episódios) e em quatro capítulos da dissertação (Sanson, 2022), que incluem textos e fotografias. A nuvem de armazenamento utilizada para realizar os *backups* arquivou também os registros feitos pelos outros agentes da pesquisa que performavam ou se interessavam pela arte em situação de rua que acontecia naquele trecho. Esses materiais adquiriram caráter compartilhado, uma vez que também compuseram edições realizadas por Rayne e outros companheiros de campo para seus projetos artísticos e de pesquisa. Enquanto eu analisava e era interpelado pela forma como os outros interlocutores manipulavam nossos registros, modulou-se também a maneira como se deu a organização e interpretação daqueles dados e a composição de narrativas a partir deles.

A compreensão do papel da câmera como mediadora de eventos “imprevistos” ampliou significativamente a percepção do processo de captação de dados visuais e sonoros. De acordo com Tatiana Bacal:

O olho da câmera ligada se deixa afetar pelos acontecimentos “imprevistos”, de personagens que aparecem interessantes, ou mesmo daquilo que a câmera-olho

percebe e que, somente em um momento posterior, o olho humano pode traduzir a imagem em algum acontecimento (Bacal, 2010, p. 174).

A ideia de equalização, muito presente no trabalho que construímos, pode ser compreendida metaforicamente para além do plano da edição de som. Como menciona Steven Feld (1987), equalizar significa ressaltar algumas “frequências” de forma interessada em determinados momentos, o que implica em minimizar a intensidade com que algumas outras soam nesses instantes.

Aqui, estamos expondo parte do processo de como lidamos, teórica e metodologicamente, com a configuração intermediática do material elaborado. Especificamente no caso da dissertação (Sanson, 2022) e dos episódios produzidos, falarei a seguir sobre como se deu o processo de *equalização das vozes* (Feld, 1987) gravadas: minha, de Rayne, das ruas e da Antropologia, no que tange à construção narrativa e composicional do texto e dos vídeos editados. Além disso, apresento também alguns dos elementos evidenciados pela análise audiovisual, presentes na relação construída entre o malabarista e alguns semáforos das cidades do eixo em que se apresentava, como os locais escolhidos para performar, agentes daqueles cenários e as dinâmicas de sociabilidade constituídas a partir de sua presença. A seguir, apresento-lhes os desafios e alguns dos momentos em que o ressoar da Antropologia (Feld, 2020), por meio das mídias, conduziu-nos no *malabarear* das questões sobre a arte em situação de rua.

## Etnografando com a câmera: alguns desafios e particularidades

Para dar início ao campo, viajei de carona de São João del Rei, onde resido, até Piracicaba pelas estradas do Sul de Minas e interior de São Paulo. Dispunha das minhas referências bibliográficas, de parte da verba da bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), que financiou a pesquisa, e dos instrumentos necessários para registrar as experiências e conversas. Esses instrumentos incluíam um *smartphone* com a câmera trincada, um tripé, meu caderno de campo e o bloco de notas do celular, além de um *backup* ilimitado em uma nuvem do *Google*, ao qual tinha acesso por meio de uma conta universitária. Inicialmente, identificamos os campos problemáticos de interesse investigativo mútuo. A relação entre arte de rua e situação de rua era uma questão central, não apenas para nós, mas também para a maioria daqueles que se consideram artistas nômades mambembes. Esses artistas frequentemente utilizam os mesmos espaços que os moradores de rua, seja para obter recursos dos transeuntes nas cidades por onde



passam, seja para acessar os serviços do Sistema Único de Assistência Social (Suas). Como processo metodológico, a etnografia audiovisual, junto com a captação e edição cúmplice e compartilhada (Rouch; Fulchignoni, 1989; Rouch, 1995), revelou-se eficaz. O uso de uma estética da fome (Rocha, 1965) para registrar performances que são motivadas pela fome (Artaud, 1938) foi importante para alcançar uma equidade argumentativa entre os pesquisadores.

Durante a estadia ao longo do eixo entre Jaú e Piracicaba, hospedamo-nos na casa de amigos de Rayne que residiam nas duas extremidades do trecho, e estivemos em situação de rua enquanto transitávamos pelas demais. As cidades, com seus equipamentos e personagens, foram nos fazendo seus ocupantes enquanto nós as fazíamos, de certo modo, parte de nosso ambiente (Agier, 2015) em diferentes situações de ocupação dos espaços. O papel das tecnologias de registro modificava-se em cada uma dessas situações. Quando não havia como carregar o celular ou faltava conexão para realizar os *backups* do material coletado, o processo de escolha do que seria registrado em vídeo ou por meio de outra mídia se transformava. A exposição ao dormir nas vias públicas e zonas cinzas da cidade (Magnani, 2002) tornava-se um fator determinante para o uso de recursos audiovisuais em certos locais e horários.

Diferente de todas as viagens que havia realizado na vida até então, essa foi a primeira vez que eu não estava na posição de músico de rua. Não havia levado o meu violão, instrumento que sempre foi minha única fonte de renda e objeto característico da minha forma de viver em novas cidades, ainda que como pesquisador da situação de rua. Esse fato me colocou em uma posição de estranhamento em um contexto que era, em outras situações, familiar. Para almoçar ou jantar, não precisava angariar contribuições todos os dias durante o período passado no semáforo, por conta da bolsa de pesquisa que eu recebia, o que me permitia exercitar a curiosidade naquele ambiente. Na maior parte do tempo, eu era a pessoa com uma câmera (mesmo que de celular), fazendo perguntas, tirando fotos e anotando coisas.

A agência da câmera era completamente diferente daquela do violão. Quando eu perguntava o que ele estava achando das gravações, Rayne costumava responder: “*a figura que filma o artista na rua é uma coisa estranha dentro de uma coisa que já é estranha*”. Em uma situação na qual já tem um malabarista em um semáforo tentando chamar a atenção das pessoas, algo que, por si só, é capaz de causar uma espécie de estranhamento nos motoristas que reparam, existe ainda uma outra figura, que também estava de figurino,

segurando um tripé, rodando em torno dos carros e depois fazendo indagações “estranhas”.

Supondo as possíveis perguntas refletidas nas expressões dos motoristas que passavam apressados no cruzamento da Saldanha Marinho com a Independência na cidade de Piracicaba, no interior paulista, Rayne observou que eles pareciam se questionar: “Será que isso faz parte do número? Quem é esse cara? É artista? Está apenas filmando ou dançando? Está com o malabarista ou parou para filmar?”. Essas indagações representam e resumem diversas interpelações que recebemos do público durante as performances.

Comparado a outros contextos de performance e pesquisa nos quais estivemos presentes, notei que aquela maneira de construção de relações em campo — onde também éramos artistas de rua produzindo uma minissérie sobre a arte em situação de rua — nos permitiu ter mais diálogo com os outros parceiros de pesquisa. Durante a captação de práticas artísticas e falas dos ocupantes dos espaços públicos daquelas cidades, as pessoas que interagiram conosco ou com a câmera falavam sobre arte na urbe e situação de rua nos mesmos espaços e momentos onde as situações que retratamos se desenrolaram. Este movimento produziu uma coalescência entre o objeto dos discursos emitidos e seus contextos de captação. Assim, ainda que posteriormente muitos não fossem participar da confecção da edição dos episódios, enquanto dialogávamos diante da gravadora, também fomos afinando juntos o que deveria entrar ou não na edição de suas atuações. Diante da câmera, as atitudes das pessoas não estavam sendo captadas através de anotações obscuras de um analista, passíveis de desconfiança, mas segundo os movimentos e narrativas que queriam apresentar quando convidados (ou quando nos pediam) para participar de uma minissérie articulada por pessoas que também viviam e falavam sobre temas que eles experimentavam cotidianamente.

Com isso, não afirmo que nossos registros foram mais “verídicos” ou “realistas” do que os captados pela escrita. Acreditamos que produção e a interpretação de materiais iconográficos nas Ciências Sociais implica em assumir de antemão que as imagens jamais são capazes de nos apresentar o contexto absoluto de uma realidade. Ao invés disso, elas aparecem, como já citado na literatura sobre o tema, “como representações simbólicas, cuja leitura não apenas varia segundo o olhar do espectador como também é decorrente da própria natureza construída das imagens” (Alegre, 1998, p. 77).

Naquele caso, a captação dos registros propunha uma dinâmica relacional entre os agentes que instigavam a participação engajada de todos os envolvidos: os pesquisadores, performers e também do público. Esse movimento inseriu outras “vozes” e “olhares”

ativos na elaboração das narrativas finais, tanto visual quanto textual. Sobre isso, os autores afirmam:

*Entre a imagem e a realidade que representa, existe uma série de mediações que fazem com que, ao contrário do que se pensa habitualmente, a imagem não seja restituição, mas reconstrução - sempre uma alteração voluntária ou involuntária da realidade [...]. Cada olhar leva a uma inspeção, cada inspeção a uma reflexão, cada reflexão a uma síntese, e então podemos dizer que, com cada olhar atento, estamos teorizando. [...] Longe de ser um objeto neutro, a fotografia acolhe significados muito diferentes, que interferem na codificação e nas possíveis decodificações da mensagem transmitida (Leite, 1998, p. 40, grifos meus).*

## Como lidamos com as ferramentas teóricas e metodológicas

É sabido que a presença do etnógrafo em campo afeta a dinâmica dos acontecimentos estudados. Do mesmo modo, inevitavelmente, a escolha de suas ferramentas analíticas e metodológicas irá modular os resultados do trabalho e a relação do(s) autor(es) com os seus parceiros de pesquisa.

Pensando nisso, podemos considerar que a decisão de qual método ou tecnologia de registro utilizar em uma pesquisa etnográfica passa, antes, pela indagação de sua habilidade de promover espaços dialógicos e intervocais entre o investigador e seus parceiros de campo, e não por sua capacidade de representar fidedignamente um fenômeno. Toda representação, seja textual, imagética ou de outra natureza, é um recorte pontual de algo que estava em um movimento anterior muito maior e mais complexo.

Nenhum instrumento investigativo é capaz de dar conta da totalidade das situações que observamos. Mas, no caso do meu campo com Rayne, a imersão integral na produção de imagens permitiu a construção de narrativas mais comprometidas e com maior possibilidade de participação de nossos outros companheiros da arte em situação de rua. Na conclusão do campo, a minissérie também se tornou uma contrapartida social da pesquisa desenvolvida em âmbito acadêmico, atuando como expressão pública de um registro daquelas vozes, performances, discursos e corpos.

Para pensar nas relações que construímos por meio de nossos dispositivos metodológicos, Rayne e eu definimos também alguns enquadramentos teóricos para nortear nossas incursões pelos sinais de trânsito das cidades que existem entre Jaú e Piracicaba. Assim, buscamos priorizar ferramentas analíticas multidisciplinares que pudessem ser relacionadas com nossos problemas sobre a arte e a situação de rua. “O

*Teatro e seu duplo*” (Artaud, 1938), “*Between Theatre and Anthropology*” (Schechner, 1985) e “*Som e Sentimento*” (Feld, 1989) foram os livros que lemos conjuntamente durante o planejamento e execução da pesquisa de campo.

Somada à produção audiovisual, a literatura que escolhemos foi crucial para criar um campo compartilhado de categorias para a inteligibilização (e problematização) desses “novos” lugares de observação da arte em situação de rua. Estávamos fazendo o que sempre fizemos nas encruzilhadas, mas exercendo também o papel de pesquisadores, não só com as ideias na cabeça, mas com a postura corporal, as palavras ditas e os objetos que estávamos portando.

Por exemplo, Artaud (1938) explora as ideias de cultura e teatro através de conceitos como fome, peste e crueldade, tratando-os como elementos tão “reais” quanto qualquer outro aspecto da “natureza humana” — orgânicos, ecológicos, biológicos e “animalescos”. Essa argumentação, que busca superar a “separação entre as ideias e as coisas” (Artaud, 1938, p. 4), bem como as dualidades e oposições entre natureza, cultura, civilização, arte e vida, ajudou-nos a perceber e evitar certas comodidades analíticas na produção de narrativas, cuidando para não ceder aos estruturalismos binaristas. Além disso, ao tratar o teatro e a performance não como uma disciplina abstrata, mas como algo presente em nós e que se manifesta enquanto vivemos, Artaud estabelece uma base para qualquer pensamento sobre práticas artísticas na rua.

A literatura de Artaud (1938) permite transitar por diferentes dimensões da vida, como a performance e a fome. Por isso, ele foi fundamental para nossa produção, que transitou entre diferentes domínios da performance, como o do audiovisual, da Antropologia, do teatro e da apropriação do espaço público. Para trabalhos que se situam nesses “entre-lugares”, destacam-se também as ideias do estar entre o teatro e a Antropologia de Richard Schechner (1985, p. 32–36): o movimento de não estar nem lá e nem cá, mas em um espaço liminal, em “alguma coisa que não pertence inteiramente a um e nem a outro”. Logo, no caso do objeto do autor, não poderia se tratar nem de Antropologia da Arte e nem de Teatro na Antropologia. Essa noção liminal influenciou diretamente nossa concepção da arte em situação de rua, que coloca como coisas coalescentes a performance urbana e a situação de rua.

Schechner (1985; 2012) defende que, nos anos 1980, ocorreu uma espécie de virada performática. Durante esse período, não apenas Victor Turner (2008; 2013), mas também Clifford Geertz (1973; 1997), Erving Goffman (1974; 1995) e diversos outros pesquisadores norte-americanos de diferentes campos do saber, começaram a desenvolver

estudos que ampliaram a compreensão da performance. Eles passaram a vê-la não apenas como algo restrito à arte ou aos rituais, mas como um modo das pessoas se relacionarem entre si e com as mais diversas situações cotidianas. Seja nas brincadeiras, nas mesas de bares ou ao gravar um filme, estamos sempre performando.

Esse campo de estudos apresenta a performance como uma possibilidade analítica e metodológica de se entender o mundo. É nesse sentido que pensamos tanto o audiovisual quanto a arte em situação de rua: enquanto modos de produzir conhecimento (teórico e empírico) sobre as distintas dinâmicas de sociabilidade urbana. No agenciamento mútuo que ocorre entre esses domínios — o da arte e o da rua — quando pessoas se apropriam do espaço público para práticas artísticas visando algum retorno econômico (não necessariamente monetário), que tipo de arte é produzida? E que tipo de sociabilidade urbana se desenvolve? Como se constrói uma narrativa audiovisual em situação de rua?

Estar entre a rua e a arte implica em não olhar para performances na cidade somente do ponto de vista artístico ou estético, ou pensando unicamente na construção social do espaço urbano ou nas redes de serviços e trabalhos que se esparramam por ele. A arte em situação de rua é um acontecimento liminar, que atravessa e é atravessada por múltiplos domínios o tempo todo. As interações com os motoristas transeuntes e trabalhadores; o planejamento da performance; o figurino; os cumprimentos iniciais. Tudo revela as particularidades preciosas, como a situação dos artistas no semáforo que conseguem realizar um novo número literalmente a cada minuto, apropriando-se de qualquer faixa de pedestres como se fosse o seu palco ou picadeiro.

Nesse frenesi de acontecimentos, a construção de pontos de vista por meio da câmera condiciona a produção etnográfica e audiovisual a novas modalidades de execução. No sétimo dia de inserção em campo, durante uma tarde na cidade de Piracicaba, Rayne se apresentava em um amplo cruzamento. Naquele dia, havia um intenso movimento de veículos. O artista aproveitou a sincronicidade entre os sinais verdes e vermelhos para se apresentar durante uma hora seguida, transitando de uma esquina para outra para ficar onde o semáforo estava fechado. Desse modo, não necessitaria esperar o tempo em que os carros estavam passando para se apresentar novamente e poderia adquirir mais contribuições. Eu gravava a performance enquanto estabelecíamos um diálogo sobre qual seria a melhor forma de nos posicionarmos.

Estávamos em um momento da viagem em que necessitávamos adquirir contribuições financeiras. O dinheiro da bolsa que levei já estava praticamente acabado e,

ao longo dos dias, percebi que, quando entrava junto com o meu companheiro de pesquisa, filmando de perto seus truques no malabarismo e no pandeiro, a performance acabava rendendo menos dinheiro do que quando ele se apresentava sozinho. Por isso, eu não queria me “intrometer” de forma muito incisiva em sua performance, uma vez que já havíamos captado muitas cenas em planos mais fechados e também experimentado bastante a reação do público com a inserção da câmera na apresentação.

Outra liminaridade com a qual nos deparamos foi a de estar entre o empenho na produção das imagens e a entrega ao momento etnográfico. Ao longo das incursões, notamos que, quando colocamos a câmera em cena, podemos acabar reféns de sua manipulação técnica e de um roteiro previamente planejado (ainda que de forma não consciente). No nosso caso, esse movimento deixava escapar elementos daquelas situações que, em uma análise posterior, revelaram-se analiticamente mais pertinentes para o trabalho do que os que imaginamos no desenho da pesquisa. Novamente, colocava-se a questão da equalização das vozes que gritavam por aquelas encruzilhadas, que foram captadas pela câmera e pela participação observante.

Naquele dia, aquela encruzilhada não comportava muitos transeuntes. Por isso, diferente de outras regiões da cidade, tornava-se possível manter uma distância da câmera, sem que houvesse muito perigo de furtarem nossos equipamentos. Após experimentos e discussões, optamos por um plano aberto que enquadrasse as duas faixas de pedestres por onde Rayne transitava.

Assim, com o celular fixado no tripé, distante de nós, disposto junto aos materiais cenográficos, os números consecutivos de Rayne poderiam acontecer ininterruptamente sem que a presença da câmera fosse um obstáculo entre ele e o público. Também consegui me entregar mais ao campo com isso, uma vez que distinguimos os pontos de vista do etnógrafo e da câmera. Eu podia transitar pelo local de performance e interagir com o artista de rua e com seu público, de modo que, tanto as imagens e sons captadas pelo enquadramento quanto às interações diretas com o cenário se transformassem em dados etnográficos. A partir desse dia, quando a região das cidades que ocupávamos nos permitia, preferimos definir um enquadramento aberto para separar o performer e o pesquisador dos instrumentos de captação em vídeo.

## Retornando a (um novo) campo através das mídias

Após o período de duas semanas em que estivemos imersos na produção dos registros, retornei ao interior de Minas Gerais para sistematizar os dados coletados. Fiz isso à luz do que Monique Haicault afirmou sobre o uso das imagens nas Ciências Sociais, mencionando que “esse material deve ser tratado e analisado, pois sua leitura não é imediata; a formação para a leitura e para a desconstrução dos códigos é parte inerente à démarche<sup>3</sup>, ela é, na verdade, uma condição” (Haicault, 1987, p. 227<sup>4</sup>, tradução minha).

Inicialmente, delimitamos o conteúdo de natureza pessoal, destinado exclusivamente ao caderno de campo para análise etnográfica, daquilo que poderia integrar o conjunto de vídeos compartilhados com indivíduos externos a Rayne e a mim, e que seria utilizado nas etapas de edição da minissérie. Durante encontros com meu colaborador<sup>5</sup>, iniciamos a primeira fase de revisão de todo o material coletado, incluindo vídeos, fotografias, áudios e textos. Nesse período, reconsideramos vários momentos da jornada, originando um conjunto de discussões, acompanhadas por novas reformulações sobre a pesquisa. Essa foi uma fase crucial para refletirmos sobre o processo de seleção e edição dos nossos materiais. Foi preciso debater consensos e dissensos para decidir o que seria incluído na minissérie e como os cortes seriam feitos para comunicar nossas questões sobre a arte em situação de rua.

---

<sup>3</sup> Expressão em francês que, em tradução e interpretação livre, faz referência ao *andamento* da pesquisa.

<sup>4</sup> No original: “[...] ce matériau doit être traité, car sa lecture ne saurait être immédiate; la formation aux lectures et à la déconstruction de codes fait donc intimement partie de la démarche, elle en est une condition” (Haicault, 1987, p. 227).

<sup>5</sup> Nesse momento, os encontros ocorriam virtualmente.



Figura 3 – Malabarista e vendedor de balas. Fonte: acervo do autor.

Durante a escolha do que seria incluído no produto final, buscamos não apenas captar visualmente as expressões artísticas, mas também considerar o contexto ecológico e político subjacente à partilha de sensibilidades em jogo naquele *dispositivo estético* (Rancière, 2004). Assim, propusemos uma compreensão da arte em situação de rua como parte integrante de narrativas socioculturais mais amplas, uma teia interposta de relações com a cidade, ao invés de um sistema fechado em sua esfera econômica ou performativa.

A reflexão constante sobre o material coletado fazia com que os lugares e as pessoas se manifestassem diretamente na escrita e na edição, desenvolvidas em colaboração com Rayne. Cada vez que revisitávamos o material, novas categorias eram propostas para pensar a arte e a situação de rua. Elas se resignificavam quando cortadas, coladas e editadas para a minissérie e a dissertação (Sanson, 2022).

Nossa abordagem etnográfica dos materiais audiovisuais não só se beneficiou, como dependeu de constantes exercícios dialógicos. Esse diálogo contínuo, promovido pela intermedialidade, ampliou as possibilidades de construção de narrativas. Ele capturou não apenas os elementos visuais, mas também os fractais das relações, experiências pessoais e emoções envolvidas na pesquisa, enriquecendo a compreensão do fenômeno estudado e complexificando as questões em jogo. Os registros multimídia fizeram reverberar em nós movimentos que passaram despercebidos, além de resignificar outros captados na efervescência efêmera da performance no sinal.



Nas cidades entre Jaú e Piracicaba, a análise das mídias evidenciou que, desde aquelas de menor porte até as metrópoles globais, o performer de rua tem a capacidade de instigar situações rituais na vida cidadina. O que é dito, feito, vestido e como essas ações são conduzidas, consciente ou inconscientemente, é influenciado pela ambiguidade enfrentada pelos artistas na rua que, ao mesmo tempo, são apenas usuários comuns da cidade e precisam transcender essa condição naturalizada para realizar suas atividades. Tomemos o exemplo do semáforo, onde a dinâmica desse espaço é transmutada a cada minuto. À medida em que as pessoas nos automóveis e vias estão em constante trânsito, os parâmetros que orientam a concepção de suas performances também se modificam, influenciados, de alguma forma, pelos enquadramentos realizados pela nova audiência. Isso pode não ficar evidente devido ao automatismo da vida cotidiana, mas se revela de formas extraordinárias quando destrinchamos uma simples tarde em um semáforo em registros multimídia. Cada registro é mais sensível a determinadas expressões e promove relações distintas.

Nessa incessante busca por compreender e moldar, de maneira peculiar e permeável às influências urbanas, a própria identidade, e a atividade desempenhada para aqueles que transitam pelas ruas, vislumbro o componente essencial na criação do que poderíamos denominar como um *palco simbólico* ou uma *tenda imaginária*. Esse movimento opera uma metamorfose do ambiente urbano que funciona através de uma espécie de acordo tácito entre o público e o artista, mediado por diversos elementos, onde ocorre uma transmutação que, por exemplo, consegue converter, mesmo que brevemente, uma simples faixa de pedestres em um autêntico picadeiro de circo.

Dessa forma, o malabarista necessita decifrar a percepção que o público tem dele (algo que se altera a cada sinal de trânsito) para, então, empreender esforços performáticos na manipulação consciente desta percepção. É imperativo, de certa forma, decifrar e interagir com o pulso coletivo, tentando perceber, por meio de perspectivas pontuais, o que está passando pela mente das pessoas. Analisar esses movimentos operados pelo performer também nos instigou a explorar as similaridades e disparidades nos processos entre o que pode ser caracterizado como *pesquisa de campo*, atividade compartilhada por etnógrafos, produtores audiovisuais e artistas que atuam nas ruas. A partir desse ponto, surgiu a indagação de como (re)apresentar a figura do artista de rua, especialmente considerando a relação específica de Rayne com o eixo Jaú–Piracicaba.

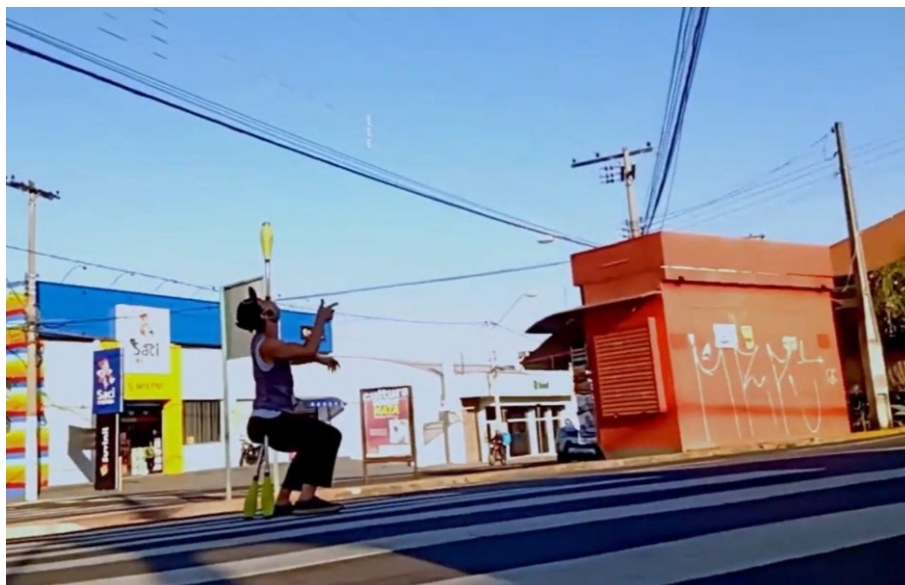


Figura 4 – Erguendo o circo na faixa de pedestres. Fonte: acervo do autor.

Devemos considerar que as pessoas que se apropriam de espaços urbanos para realizarem práticas artísticas também desempenham múltiplos papéis e são diversas entre si, dependendo de fatores como espaço, tempo, raça, classe, gênero, sexualidade, cultura e subjetividade. Os artistas de rua estão continuamente envolvidos em negociações para compartilhar espaços urbanos com uma variedade de pessoas, incluindo a população em situação de rua, trabalhadores urbanos, transeuntes e o público em geral, que se tornam temporariamente absorvidos por suas provocações públicas.

Conforme Alfred Gell (1996) aponta, as estratégias utilizadas para fisgar a atenção do público revelam muito sobre as obras, as intenções dos criadores e o contexto em que a performance ocorre. Por meio dos episódios de nossa minissérie etnográfica, exploremos como expressões intermediáticas dessas interações multissensoriais podem lançar luz sobre a sociabilidade urbana, a arte em situação de rua e como elas se entrelaçam nos malabarismos de Rayne nos cruzamentos entre Jaú e Piracicaba, onde ele realizava suas performances nos semáforos.

## A performance apreendendo o ritmo da cidade

No primeiro episódio da minissérie de vídeos que produzimos, apresentamos imagens de Rayne fazendo malabarismo em dois semáforos e horários diferentes. O primeiro, que dura 53 segundos, foi filmado entre 18h30min e 19h30min, em uma via de duas faixas por sentido, separadas por um canteiro central. O fluxo de carros, pessoas e

malabaristas era significativo, mas não a ponto de tornar inviável a prática do malabarismo. Nesse local, o fato de todos os veículos precisarem se posicionar próximos uns dos outros, somado à presença de apenas duas faixas, criava uma sensação de proximidade entre o público e o artista. Como resultado, havia um contraste entre o ritmo acelerado dos carros e das pessoas em movimento e uma performance com uma “levada tranquila”, muito mais desacelerada em comparação ao ritmo da cidade de Piracicaba que, naquele momento, estava se aproximando do fim do horário de pico.

Ali, Rayne se tornava um ponto de repouso para os olhares perdidos na correria, no barulho, no calor dos motores e no cheiro de combustível de um local movimentado, próximo a um posto de abastecimento. Era um horário em que a maioria das pessoas já havia se exposto a um dia inteiro de trabalho, interações sociais, trânsito na cidade ou outras atividades. Os elementos levados em consideração para se apresentar em um local e para um público como esse são completamente diferentes das cenas que constituem as últimas do episódio, onde há quatro faixas de veículos em um amplo cruzamento em frente a um atacadista. O mesmo malabarista, atuando em um análogo do equipamento urbano (semáforos) na mesma cidade, precisava inventar suas armadilhas para fisgar a atenção do público e erguer sua lona inventada de modos completamente diferentes.



Figura 5 – O dono da rua. Fonte: acervo do autor.

No semáforo da figura 6, ainda em Piracicaba, é o malabarista que corre mais do que a cidade. As ruas largas dão a impressão de lentidão no fluxo dos carros, mas, devido

à distância entre os veículos e entre eles e Rayne, o malabarista precisa se apressar mais para exibir suas habilidades com as claves e prender a atenção do público. Além disso, ele corre para coletar as contribuições que às vezes vêm de carros distantes na fila, antes que o sinal fique verde e o fluxo seja liberado naquela faixa. Nesse momento, ele retorna para deixar as contribuições junto com suas outras coisas e já se apresentar para a outra série de faixas que acabou de fechar.

Embora o horário seja mais confortável devido ao menor movimento de carros — já que Rayne se apresenta nesse local no final da tarde — e a exposição ao barulho e ao cheiro de gasolina seja reduzida, além da duração do sinal vermelho ser maior (61 segundos), as imagens em movimento revelam que a temporalidade do fluxo da apresentação é muito mais acelerada. Assim, a percepção da duração do tempo nesse segundo exemplo é experimentada de forma significativamente menor do que no primeiro.



Figura 6 – Performance no cruzamento em frente ao Atacadão (Piracicaba, São Paulo). Fonte: acervo do autor.

Isso ocorre tanto pela configuração do espaço quanto pela quantidade de pessoas que vão assistir, o que aumenta o número de contribuições. Assim, em um semáforo com maior tempo cronológico, a percepção que o artista e o público têm da duração da apresentação pode ser menor do que a do outro, que dura 53 segundos, mas apresenta menor distância física entre as pessoas e uma maior interatividade.

A profunda efemeridade dessas apresentações em faróis lhes confere uma imensa preciosidade analítica para os estudos de performance. Um pesquisador que observa os números desses artistas, além de testemunhar uma nova performance com público e movimentos distintos a cada minuto, também acompanha uma série de intervenções inevitáveis do ambiente urbano. O praticante da arte em situação de rua se vê constantemente desafiado a adaptar sua performance diante de cada novo sinal de trânsito, erguendo sua estrutura de apresentação em resposta às variáveis circundantes.

Isso também implica em um planejamento prévio meticuloso e na revisão constante para as apresentações subsequentes, levando em consideração as pessoas presentes e as dinâmicas do espaço ocupado nos últimos números. Tomemos, por exemplo, a inserção de Rayne no semáforo mencionado anteriormente. Meu colaborador afirmou diversas vezes que costumava optar pelos finais de tarde para se apresentar naquela região, pois ela conecta duas vias que são inevitáveis para grande parte das pessoas entre diferentes partes da cidade, aumentando a probabilidade de o local estar movimentado. Além disso, muitas pessoas que estariam saindo do trabalho em horário comercial, aliviadas com o fim do expediente, poderiam se sentir mais propensas a contribuir com o chapéu.



Figura 7 – Passando o chapéu. Fonte: acervo do autor.

Quando ele chegou, já tinham algumas pessoas pedindo dinheiro, vendendo mercadorias e se apresentando na encruzilhada costumeira. Nesse contexto, foi preciso interagir com essas pessoas, pedir permissão para se estabelecer e negociar o espaço que é



simultaneamente palco para artistas, ponto de espera para motoristas, caminho para pedestres e local de comércio para os vendedores ambulantes. Além disso, o semáforo fica ao lado da moradia temporária improvisada por pessoas que residem em situação de rua, tendo outras inúmeras funções.

Se Rayne optasse por iniciar sua performance sem estabelecer comunicação prévia com os presentes, poderiam surgir mal-entendidos desconfortáveis para todos os envolvidos, resultando em uma perda de tempo significativa, visto que todos poderiam estar dedicados a seus afazeres. Da mesma forma, se muitas pessoas adentrassem o espaço da faixa de pedestres simultaneamente, os condutores poderiam se distrair ou se sentirem desconfortáveis, o que prejudicaria todos que dependem daquele ambiente para alguma atividade.

No dia em questão, notamos que o fluxo de contribuintes estava operando em uma frequência relativamente baixa. Quando nos aproximamos do semáforo, percebemos que já havia um vendedor de paçocas e outro malabarista ocupando o local. Inicialmente, os artistas optaram por adotar uma abordagem de revezamento em suas apresentações, cada um ocupando a faixa de pedestres sozinho a cada rodada do farol vermelho. O vendedor ambulante, por sua vez, apesar de participar de todas as rodadas, escolheu focar suas atividades exclusivamente nos veículos posicionados a partir do quarto lugar na fila.



Figura 8 – Rayne e Nicolas na Saldanha Marinho. Fonte: acervo do autor

Embora essa estratégia tenha funcionado em um primeiro momento, a quantidade de contribuições angariadas pelo vendedor ambulante o levou a explorar, um tanto consternado, outras possibilidades de localização, decidindo vender sua mercadoria em outro ponto da área. Enquanto isso, Rayne e Nicolas, o outro malabarista presente, continuaram alternando as apresentações. Algumas vezes, eles se apresentavam na mesma rodada, trocando passes de claves, mesmo sem nunca terem ensaiado juntos. Após aproximadamente 40 minutos de intenso trabalho, Nicolas resolveu empreender uma breve incursão em direção à rua por onde vinham os carros que transitavam na direção oposta. No entanto, sua experiência naquele local logo o fez repensar a decisão, já que percebeu que, embora ali pudesse realizar duas rodadas consecutivas de apresentações sem precisar aguardar, as contribuições que estava recebendo eram significativamente menores em comparação ao local anterior, onde compartilhava o espaço com outros artistas.

O ambiente da sinaleira metamorfoseou-se de diversas formas em apenas uma hora. Nicolas, Rayne e o vendedor de balas que estavam naquele semáforo, precisaram interagir entre si para se valer do mesmo espaço da cidade naquele momento. E também foram fazendo escolhas que interferiam no planejamento e execução de suas atividades, ligadas às coisas que o semáforo lhes faz fazer (Small, 1998). É preciso entender e saber lidar não só com os sujeitos que transitam e ocupam sua lona inventada na rua, mas com o agente que esse próprio espaço é, e nas formas como ele se implica sobre, e responde às configurações de nossas agências. A arte na rua, como universo social e simbólico e forma urbana de sociabilidade e interação social (Martins, 2020, p. 8), é marcada por trânsitos, mobilidades e pela adaptabilidade aos diferentes modos de estar na cidade.

Os artistas de rua, na qualidade de intérpretes do espaço urbano, dialogam não apenas com o público, mas também com o próprio ambiente onde as relações se desenrolam. Essa dança entre ocupação, interação e adaptação é um aspecto inerente à sua experiência. Essa negociação não se limita ao espaço físico, mas abrange as variadas necessidades, aspirações e intenções das pessoas que compartilham o cenário urbano.

A arte em situação de rua, que abarca uma ampla gama de expressões, como malabarismo, música e performance, constitui uma forma particular de sociabilidade urbana. Ela transcende as fronteiras entre público e privado, planejamento e espontaneidade, formalidade e informalidade. Os artistas não apenas criam performances, mas também estabelecem momentaneamente suas configurações de interações sociais que se desenrolam no cenário urbano. No entanto, essa dança envolve não apenas interações humanas, mas também a cidade como uma entidade ativa na coreografia da arte de rua.

Semáforos, praças, ruas e avenidas se transformam e oferecem oportunidades e limitações, influenciando a forma como os artistas criam e apresentam suas performances.

Nesse contexto, podemos dizer que a arte em situação de rua se configura como uma forma de conhecimento singular sobre a cidade e a sociedade. Ela transcende fronteiras analíticas convencionais, proporcionando uma visão singular das complexidades da vida urbana. Assim, as experiências desses artistas nos convidam, ainda, a pensar a Antropologia para além do discurso e da interpretação simbólica, como uma exploração das estratégias e ações, das *artes de fazer* (Certeau, 1980) que transcendem as palavras.



Figura 9 – Performance na Saldanha Marinho com a Independência (Piracicaba, São Paulo). Fonte: acervo do autor.

Assim como Feld (2020) nos incita a ressoar a Antropologia, ou seja, perceber e descrever os sons no tempo e no espaço, e não somente nas ideias, a arte de rua nos desafia a “malabarizar” a relação entre arte, cidade e sociedade. Trata-se de uma forma de ocupação artística da cidade que ecoa em diversas direções e pode enriquecer a compreensão antropológica desses universos tão multifacetados e vibrantes.

## Algumas conclusões

A abordagem metodológica adotada na pesquisa de mestrado (Sanson, 2022) aqui relatada, que consistiu na investigação da arte em situação de rua por meio da produção



conjunta de uma minissérie etnográfica no eixo Jaú–Piracicaba, apesar de desafiadora, revelou-se profundamente enriquecedora e perspicaz para a análise da questão.

Ao invés de apenas utilizar imagens como um complemento, a produção da minissérie etnográfica tornou-se uma maneira central de abordar e compreender a complexa interação entre os praticantes de arte em situação de rua e os diversos agentes envolvidos em sua prática artística nos semáforos daquelas cidades.

Essa forma de trabalho não só enriqueceu o processo de pesquisa, amalgamando nossas impressões e registros multimídia, mas também facilitou a comunicação e a disseminação dos resultados da investigação. O audiovisual se revelou um veículo para compartilhar as discussões de forma acessível, fortalecendo pontes entre a academia e outros públicos interessados nas temáticas abordadas. A produção da minissérie etnográfica, nesse caso, permitiu uma compreensão mais ampla e significativa da complexidade da vida urbana e da prática artística em contextos urbanos específicos. Ao mesmo tempo, promoveu espaços de diálogo e de disseminação de conhecimento de forma mais acessível e, por isso, intersubjetiva e intervocal. O contato com o material multimídia nos possibilitou a “reiteração da observação, tornando possível [...] a reavaliação de aspectos que, na situação de campo, revelavam-se essenciais na recomposição das relações ecológicas, tecnológicas e socioestruturais do grupo estudado[...]” (Bittencourt, 1998, p. 202).

Se, do ponto de vista etnográfico, o audiovisual se manifestou como potente ferramenta de pesquisa, por outro lado, para produzir materiais audiovisuais em situação de rua com extrema precariedade de equipamentos, tivemos de assumir diversos limites em relação às produções visuais convencionais. A escolha das imagens e dos sons constituintes dos episódios buscou expressar os acontecimentos que queríamos ressaltar na pesquisa. Assim, muitas vezes, o registro que mostrava o dado que precisávamos naquele momento não era o mais bem gravado. O barulho da cidade quase engolia as frases que eram ditas e muitas imagens ficaram embaçadas por conta da câmera trincada. A preocupação com a segurança dos equipamentos nas vias públicas nem sempre permitia que o melhor plano fosse o possível de ser utilizado para registrar determinada cena. Além disso, a preocupação com a construção de relações sinceras com nossos interlocutores nem sempre nos permitiu usar a câmera e, em algumas outras vezes, condicionou-nos a não registrar com parâmetros técnicos muito elaborados.

No início, foi frustrante nos deparar com essas dissonâncias, mas, por meio das conversas entre nós e outros interlocutores da pesquisa, fomos compreendendo que os

desafios materiais da produção dessa pesquisa se imprimiam na estética dos materiais que dela se originaram. Foi uma pesquisa operada pela fome (Artaud, 1938) no sentido de que foi feita por gente com sede de mostrar agentes e situações que escapam de muitas pesquisas e obras que falam destes, porém, nas quais eles não se reconhecem.

O resultado foi uma estética também da fome (Rocha, 1965), no sentido que buscamos mostrar a articulação entre a arte na rua e a situação de rua do ponto de vista de coisas que são *sentidas* e vividas por essa coletividade, mas, muitas vezes, não são *compreendidas* (Rocha, 1965, p. 2) quando trabalhadas por quem não as experimentou na pele. Nossa minissérie não é um material com uma estética harmoniosa e uma montagem sofisticada. É um trabalho marcado pelas limitações técnicas e tecnológicas que se impuseram sobre nós. Entretanto, trata-se de um documento sincero sobre a arte em situação de rua no eixo Jaú–Piracicaba, produzido por dois artistas de rua que encontraram na abordagem fílmica uma ferramenta metodológica e comunicacional de construção de relações com outras pessoas ligadas à performance urbana e à situação de rua em contextos de adversidades econômicas e performáticas. As imagens estão embebidas nessas adversidades, mas constituem uma narrativa pertinente sobre a questão. Nós torcemos para que equipes de cineastas e antropólogos possam produzir materiais cada vez mais complexos e com diversidade estética sobre a temática.

Outro limite com o qual nos deparamos<sup>6</sup> foi com relação ao banco de arquivos multimídia. Os dados estavam armazenados em uma conta institucional que tinha contrato de *backup* infinito em uma nuvem do *Google* para os estudantes da Universidade Federal Fluminense (UFF), onde me graduei. Entretanto, o contrato entre as instituições mudou em 2023, limitando as contas a vinte *gigabytes* de armazenamento. Já em 2024, o acesso a ex-alunos foi interrompido. A instituição nos avisou com antecedência, mas nós não tínhamos condições materiais de guardar aquele material em nossas máquinas. Portanto, boa parte dos registros se foram com a suspensão da conta. Os outros interlocutores que tinham acesso à pasta com os dados, aproximadamente 15 pessoas, também perderam o acesso ao material. Alguns contatos que eram feitos através do e-mail desta conta também não foram mais realizados.

O armazenamento e compartilhamento dos dados exerceram uma função central neste trabalho. Para antropólogos visuais e outros pesquisadores que trabalham com compartilhamento de bancos de dados, torna-se imprescindível o acesso a tecnologias de informação e comunicação que permitam o trânsito de arquivos. Restringir ou limitar o

<sup>6</sup> Agradeço a pessoa comentadora deste trabalho que nos atinou para a importância deste ponto.

acesso dos pesquisadores a nuvens de armazenamento impõe uma barreira econômica à produção fílmica, já que somente quem tem dinheiro para comprar um *HD* externo ou uma nuvem pode captar registros sem se preocupar com a pouca capacidade de *backup* disponível.

Diversas universidades tiveram seus contratos transformados com a *Google* e outras empresas, e o comprometimento do banco de dados desta pesquisa e de diversas outras, sinaliza uma urgência de políticas que fomentem o acesso de pesquisadores pobres a tecnologias de registro e difusão de seus dados. Acredito que uma das soluções possíveis é a elaboração de um sistema de nuvens pelo Governo Federal, sem mediações com empresas multinacionais, e que garanta equidade de acesso a todos os pesquisadores vinculados às instituições federais.

Finalmente, se a arte em situação de rua é um agente liminar nas cidades onde se manifesta, buscamos utilizar tecnologias e metodologias de registro, levantamento e interpretação para estudar esse fenômeno. Do mesmo modo, a produção de narrativas sobre a arte em situação de rua deve ser tão *polifônica* (Bakhtin, 1992), intervocal e dialógica quanto a complexa rede de atores e mediadores que se constitui quando pessoas se apropriam do espaço público para práticas artísticas. Termino com o desejo propositivo por mais colaborações e “misturanças” entre arte, a situação de rua, o audiovisual e as pesquisas de campo em geral, seja através da intermedialidade, da fome, ou quaisquer outros recursos que possam ser frutíferos. Que cada vez mais palhaços possam antropologizar seus malabarismos enquanto erguem suas lonas inventadas pelas ruas e que, na mesma medida, antropólogos, cineastas e outros profissionais possam malabarizar e empalhar suas pesquisas pelas cidades.

## Referências

AGIER, Michel. Do direito à cidade ao fazer-cidade. O antropólogo, a margem e o centro. *Mana*, v. 21, p. 483–498, 2015.

ALEGRE, Maria Sylvia Porto. Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual. In: FELDMAN-BIANCO Bela; LEITE, Miriam Lifchitz Moreira (Org.). *Desafios da imagem-fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus Editora, 1998. p. 75–112.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Fenda, 1938.

BACAL, Tatiana. *O produtor como autor: o digital como ferramenta, fetiche e estética*. 2010. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Universidade Federal do Rio de

Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BECKER, Howard S. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto. *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 9–26.

BITTENCOURT, Luciana Aguiar. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus Editora, 1998. p. 197–212.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1980.

FELD, Steven. Dialogic editing: interpreting how Kaluli read sound and sentiment. *Cultural Anthropology*, v. 2, n. 2, p. 190–210, 1987.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. 2nd ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

FELD, Steven. Ressoar a antropologia: uma jam session com Steven Feld. *Mana*, v. 26, p. e263600, 2020.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em Antropologia Interpretativa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

GELL, Alfred. Traps as Artworks and Artworks as Traps. *The Anthropology of Art*, v. 1, n. 1, p. 219, 1996.

GOFFMAN, Erving. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. Cambridge: Harvard University Press, 1974.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Editora Vozes, 1995.

HAICAULT, Monique. L’audio-visuel dans la pratique Scientifique em sociologie: enseignement et recherche. In: GUILLOU, Anne; HAICAULT, Monique; GUIBERT, Pascal. *Pratiques audiovisuelles en Sociologie*. Nantes: LERSCO, 1987. p. 225–238.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. Texto visual e texto verbal. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus Editora, 1998. p. 37–50.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista brasileira de ciências sociais*, v. 17, p. 11–29, 2002.

MARTINS, Vinicius Gusmão. *Terê, a Cidade das Pedras: um estudo da pixação no contexto não metropolitano*. 2020. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia,

Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira*, v. 3, n. 7, p. 1–3, 1965.

ROUCH, Jean; FULCHIGNONI, Enrico. Conversation between Jean Rouch and Professor Enrico Fulchignoni. *Visual Anthropology*, v. 2, p. 265–301, 1989.

ROUCH, Jean. The camera and man. In: HOCKINGS, Paul. *Principles of visual anthropology*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 1995. p. 79–98.

SANSON, João Pedro. *Da lama ao caos: a arte em situação de rua*. 2022. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

SCHECHNER, Richard. *Between theater anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda., 2012.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. 2a ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

TURNER, Victor. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2008.

Recebido em 31 de dezembro de 2023.

Aceito em 4 de setembro de 2024.