

Ciências Sociais Unisinos

ISSN: 1519-7050

periodicos@unisinos.br

Universidade do Vale do Rio dos Sinos  
Brasil

Dalla Chiesa, Carolina; de Gois, Pedro Henrique; De Luca, Gabriela; Rolita Cavedon, Neusa  
"Tramando arames, pedras e fios": espaço e estigma no trabalho de um artista  
Ciências Sociais Unisinos, vol. 51, núm. 1, enero-abril, 2015, pp. 32-41  
Universidade do Vale do Rio dos Sinos  
São Leopoldo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93838249005>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica  
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

# "Tramando arames, pedras e fios": espaço e estigma no trabalho de um artista

## "Weaving wires, stones and threads": Space and stigma in the work of an artisan

Carolina Dalla Chiesa<sup>1</sup>  
carolinadallachiesa@gmail.com

Pedro Henrique de Gois<sup>1</sup>  
pedrogois@gmail.com

Gabriela De Luca<sup>1</sup>  
deluca.gabi@gmail.com

Neusa Rolita Cavedon<sup>1</sup>  
neusa.cavedon@ufrgs.br

### Resumo

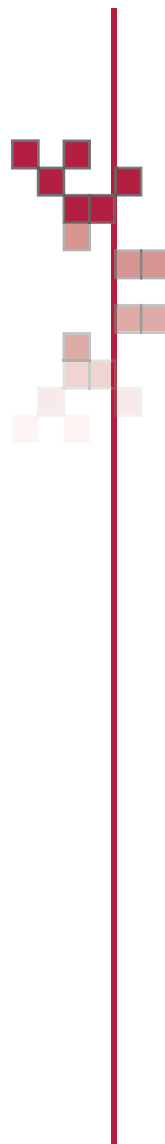
*Este artigo objetiva evidenciar os estigmas associados ao trabalho desenvolvido por um artista no espaço da rua, no caso em questão, no centro da cidade de Porto Alegre, um local movimentado, característico de grandes cidades, onde a degradação e a revitalização do espaço fazem com que os medos e as sociabilidades sejam mediadoras das interações que ali acontecem. Para atingir esse intento, embasamo-nos, principalmente, na noção de estigma e nas transformações do trabalho artesanal e artístico ao longo do tempo, bem como perscrutamos o espaço através do olhar antropológico, atentando para os significados que lhe são atribuídos. Buscamos, à luz de um estudo de inspiração etnográfica e mediante a utilização das técnicas de pesquisa entrevista, observação e filmagem, tecer considerações sobre a relação entre trabalho, espaço e interações estabelecidas com a atividade analisada. A partir da análise deste caso empírico, argumentamos que as visibilidades e invisibilidades constituídas na interação com o artista relacionam-se em maior ou menor grau com a dimensão do trabalho associado ao espaço onde este é desenvolvido, produzindo um estigma, sob a perspectiva daquele que vê e daquele que é visto. Tanto o artista quanto seu trabalho são julgados e identificam-se de forma relacional. Nesta situação que pesquisamos, é possível verificar a atividade laboral sendo estabelecida de modo relacional e o artesanato sendo entendido como estigmatizante, ou um termo pejorativo, pelo próprio sujeito investigado, bem como pelos transeuntes.*

**Palavras-chave:** artesanato, rua, estigma.

### Abstract

*This article aims at evidencing the stigmas related to the work developed by a street artist, specifically, in the centre of the city of Porto Alegre, a crowded spot typical of large cities where the degradation and revitalization of the space turn fears and sociability into mediators for the interactions that happen there. In order to reach this objective, we base the study mainly on the notion of stigma and the transformations that happen over time in the artisan's and artist's work, and look at space from an anthropological perspective, bearing in mind the meanings attributed to it. We aim at addressing the relationship between work, space and interactions established with the artisan's activity through an ethnographically*

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul.  
Escola de Administração. Rua Washington Luiz,  
855, Centro Histórico, 90010-460, Porto Alegre,  
RS, Brasil.



*inspired study utilizing techniques such as interview, observation and filming. As part of the analysis, we argue that the visibilities and invisibilities constituted in the interactions with the artist are related to the dimension of the work linked to the space where it is developed, producing a stigma – at a higher or lower level – from the perspective of those who see and those who are seen. Both the artist and the work are judged and identified relationally. In this situation we studied, it is possible to see the labor activity being established in a relational manner and, moreover, and craftsmanship being understood as stigmatizing or a pejorative term by the subject themselves and by the passersby.*

**Keywords:** *craftsmanship, street, stigma.*

## Introdução

A vida urbana é uma experiência de intensificação da vida nervosa, de multiplicidade de estímulos que se traduzem em interações que resultam em afastamentos e/ou proximidades (Simmel, 2005a). À luz das reflexões de Simmel (2005a), podemos enxergar, no espaço urbano, expressões cotidianas que estão ao mesmo tempo próximas e afastadas. Próximas, pois podem ocorrer ao nosso lado; afastadas, pois simbolicamente são estigmatizadas ao desviarem-se do *status quo*. Um exemplo de uma expressão urbana cotidiana das metrópoles brasileiras é a atividade de trabalho do artesão e do artista de rua, que passa por visibilizações e invisibilizações no espaço público.

Aproximamo-nos de um artista de rua na cidade de Porto Alegre cujo trabalho, exposto no espaço público, mescla-se às interações dos transeuntes, ora curiosos, ora desconfiados de sua atividade. Esse saber-fazer, interpondo-se na trajetória de caminhada das pessoas, revela uma relação que se estabelece entre o trabalho, o espaço e as interações, elementos que vão constituir a atividade do artista.

A partir de nossa escolha metodológica por uma aproximação de inspiração etnográfica, embasada em Geertz (2008), identificamos que o artista, por vezes, era notado e, em outras ocasiões, não granjeava atenção por parte dos transeuntes, independentemente de estar localizado em espaços de grande fluxo no centro da cidade. Tal situação implicava a realização, por parte do artista, de estratégias visando se contrapor a essa invisibilidade. As visibilidades, que notamos existir, estavam condicionadas por um olhar, em sua maioria, degradante, o que nos incitou a alguns questionamentos: *o que visibiliza ou torna invisível um trabalho artístico? O que estigmatiza o trabalho do artesão de rua? É somente o trabalho em si? É a pessoa que o produz?* Com estas inquietações e a partir de referenciais teóricos interdisciplinares, estabelecemos nosso questionamento principal: *qual a relação entre o espaço, o trabalho do artista e as interações que este trabalhador estabelece com o público?*

Desse modo, objetivamos compreender quais os significados que estão sendo articulados na relação entre a atividade do artista com o público e com o espaço onde ele costuma se estabelecer. Buscamos atender a esse objetivo mediante a análise do caso específico de um artista – que se autoqualifica como

"artesão" – localizado, via de regra, no centro de Porto Alegre, em um lugar de fluxo intenso de pessoas, trabalhando na confecção de peças decorativas com arame e pedras, e expondo-as naquele mesmo espaço.

A partir da análise deste caso, argumentamos que as visibilidades e invisibilidades constituídas na interação com o artista relacionam-se em maior ou menor grau com a dimensão do trabalho associado ao espaço onde este é desenvolvido, produzindo um *estigma*, sob a perspectiva daquele que vê e daquele que é visto, a partir do qual tanto o artista quanto seu trabalho são julgados e identificam-se de forma relacional. Na situação pesquisada, verificamos a identificação da atividade laboral estabelecida de modo relacional como sendo a de artesão, termo compreendido como estigmatizante ou, no mínimo, pejorativo pelo próprio sujeito investigado bem como pelos transeuntes. Daí a necessidade de articularmos o tema "estigma" ao trabalho e ao espaço onde este é realizado, em face das interações constituídas naquele tempo e lugar.

Para tanto, buscamos, primeiramente, a definição de trabalho artesanal, com enfoque na transformação e degradação que este sofreu ao longo do desenvolvimento da sociedade industrializada (Becker, 1982; Rugiu, 1998; Sennett, 2009). Dado este cenário, em seguida, tecemos teorizações sobre a noção de estigma (Goffman, 1975), para articulá-la posteriormente ao trabalho do artesão à luz dos achados de campo. Por fim, brevemente, apresentamos autores e perspectivas teóricas que ressaltam o cotidiano dos usos dos espaços (Certeau, 2002), bem como os significados da vida urbana a partir de um ponto de vista antropológico (Simmel, 2005a; Rocha e Eckert, 2013) – todos esses, conceitos a serem observados no campo empírico em estudo.

Entendemos que a contribuição deste estudo está em demonstrar que a constituição de um trabalho é, simultaneamente, relativa a um espaço, a um tempo e a uma atribuição de julgamento de valor que, a depender do contexto e das relações estabelecidas, pode ser estigmatizante. Esses três elementos articulados reforçam a condição de degradação que sofre o trabalho artesanal na medida em que a atividade que está na rua, no Brasil, não costuma ser valorizada – não pela qualidade em si, mas pela relação do trabalho com o espaço onde ele se desenvolve e com aqueles que interagem com estes dois elementos. Assim, a atribuição de estigma – retomando suas bases interacionistas – é

possível quando os dois elementos anteriores são relacionados – um tipo de trabalho associado a um determinado espaço – e em perspectivas relacionadas aos indivíduos envolvidos. Com isso, pretendemos lançar luz sobre uma atividade que permeia e transita pelos espaços públicos – em geral, das grandes e médias cidades – constituindo-os e da mesma maneira sendo constituída por estes espaços.

## Trabalho do artesão e do artista

A palavra "trabalho" possui diversas conotações, por vezes, controversas (Antunes, 2005), podendo ser amplamente colocada como "o homem em ação para sobreviver e realizar-se, criando instrumentos, e, com estes, todo um novo universo" (Albornoz, s.d., p. 11). As concepções conceituais se transformaram ao longo do tempo, desde um trabalho extrativista, da criação de excedentes, até diferenciação entre os grupos. Para este artigo, focaremos a transformação dos entendimentos relacionados ao trabalho do artesão e do artista.

Na antiguidade, havia uma figura sagrada para tratar do trabalho do artesão: Hefesto. O trabalho do artesão (e do artista) era representado sob a figura de Hefesto, deus grego que ensina o artesanato aos homens: é o artesão civilizador. Esta mesma figura do deus Hefesto, porém, tinha em si um desvio estético: seu pé torto. Sennett (2009) apresenta Hefesto em uma caricatura que simbolizaria o *estigma* já imputado ao trabalho artesanal que, mesmo com qualidade, carregaria o defeito de uma criação humana, e não divina, em seu produto. De acordo com as mudanças provenientes de um Iluminismo racional, a divindade dos deuses passou à divindade das máquinas, e o trabalho artesanal persistiu como estigmatizado, ou, no mínimo, defeituoso, a tal ponto que a indústria, quando quer dar um caráter artesanal aos seus produtos, cria pequenos defeitos nos seus moldes, produzindo em série o "problema" de maneira proposital.

Entre os séculos XV e XVII, formaram-se as Corporações de Ofício, em que a organização do trabalho ocorria numa relação de mestre-aprendiz, tanto de autoridade como de aprendizagem, nas quais o conhecimento era passado no ato da produção e, portanto, se mantinha como segredo mútuo (Gama, 1986). Foi nestas corporações que também se estabeleceu a noção de *mister*, que poderia tanto significar uma relação a um conjunto de regras e normas a serem seguidas, relativo a *ministerium*, como a um fazer secreto, um mistério, relativo a *mysterium* (Rugiu, 1998). O trabalho artesanal fica definido como sendo conhecimento e habilidade aplicados para produzir objetos e atividades úteis, ou seja, "para uma finalidade" (Becker, 1982), e sendo caracterizado pela virtuosidade, ou habilidade maestral em trabalhar com os materiais. A beleza (estética) ficaria como uma característica complementar.

Das Corporações formaram-se os burgos, como centros sociais e comerciais, e, a partir do Renascimento, surge uma diferenciação entre o artesão e o, agora chamado, artista. Enquanto o primeiro serve à sociedade, o segundo serve a si mesmo, o que

coloca o artista numa posição mais autônoma (Sennett, 2009). No atelier, existe a figura central, o artista que tem seu nome como referência de originalidade, diferentemente do grupo de artesãos e anônimos. No mesmo sentido, Rugiu (1998) diferencia o trabalho do artista ao colocar as artes liberais como verdadeiramente livres para a criação e produção de conhecimento, enquanto as mecânicas estariam vinculadas a um trabalho para sustento de vida e produção de mercadorias – artista e artesão, respectivamente. Assim, a arte, para os artistas, permite que eles sigam o próprio rumo e é uma expressão de um trabalho interior (Sennett, 2009).

Em relação ao trabalho artesanal, com o Iluminismo e o advento das máquinas, há um esforço em retomar a sua "beleza" deteriorada pela perfeição da produção em série (Sennett, 2009). O argumento seria que, pelo trabalho artesanal, a pessoa se liga ao resultado de seu trabalho, une mãos e cabeça, com reflexão e cuidado ético, tornando o processo lento e imaginativo, sendo fonte de individualidade – em contrapartida à máquina (Sennett, 2009). No entanto, a prevalência do negócio e, por via de consequência, do dinheiro demanda rapidez e perfeição (Antunes, 2005), as preocupações centram-se em renda, *status* e poder, colocando a qualificação do trabalho em segundo plano. Na verdade, "o trabalho hoje é uma espécie de negativo daquele artesanal, ou o seu oposto" (Albornoz, s.d., p. 30). Já com o trabalho artístico, de arte, a relação é diferente. Primeiramente, há uma linha artística no grupo de artesãos caracterizados como aqueles que têm maior esmero em buscar beleza e reconhecimento no seu trabalho – são os "*minor arts*" (Becker, 1982). Em segundo lugar, a noção de utilidade para os artistas é diferente, é de "utilidade estética", para contemplação – e a autenticidade é primordial (Becker, 1982). Por fim, o mundo da arte, em interação, não carrega o peso de um possível estigma, como o mundo do artesanato, embora, na maior parte das vezes, o trabalho artístico possa vir a ser considerado como *hobby* e não como trabalho efetivo. Por vezes, ouvem-se as pessoas dizendo que são médicas e têm por *hobby* a pintura ou a escultura; todavia, não se ouve um escultor dizer que tem por *hobby* a Arquitetura ou a Administração, para citar um exemplo hipotético da situação inversa.

Assim como o trabalho "institucionalizado" do artesão foi tendo sua percepção deteriorada pela sociedade estabelecida, o sujeito aqui analisado tem seu trabalho, de certo modo, estigmatizado em razão de ser esse trabalho percebido como artesanal. Por isso, cabe trazer a noção de estigma para a compreensão dessa dinâmica social.

## A noção de estigma

Segundo Goffman (1975), a sociedade estabelece os parâmetros pelos quais as pessoas são categorizadas. A vida social é pautada por regras criadas pelos grupos e que acabam por orientar a vida cotidiana em torno de alguns atributos. A existência de categorias e atributos nas rotinas das relações sociais permite

que, ao ver um estranho, possamos prever parte de sua "identidade social", e, assim, nossas preconcepções são transformadas em expectativas normativas direcionadas ao estranho que nos é apresentado. Criamos exigências e imputamos um caráter sobre o indivíduo, algo que Goffman (1975) traduz como uma *identidade social virtual*, em oposição a uma *identidade social real*. A primeira identidade diz das imputações de um retrospecto em potencial, em oposição aos atributos *reais* que o indivíduo possa, autenticamente, possuir.

O indivíduo que hipoteticamente está em nossa frente pode apresentar evidências de algo que o torna diferente de outros. Algum atributo sobressai em relação a outros pelo fato de diferenciar-se e incluir-se em uma categoria de algo "mais ou menos desejável". A característica que permite a categorização pelo segundo é o estigma, principalmente se ela produz um descrédito e evidencia uma fraqueza ou uma desvantagem em relação ao que é socialmente convencionado como vantagem, por exemplo.

Existem situações diferentes na atribuição de um estigma: a condição do desacreditado e a condição do desacreditável. No primeiro caso, o indivíduo estigmatizado previamente reconhece sua característica distintiva, enquanto que, no segundo caso, a característica não é conhecida ou imediatamente perceptível. Quanto aos atributos, Goffman (1975) aponta diferentes tipos: estigma pelas abominações do corpo; estigma pelas culpas individuais (como desonestidade, distúrbio mental, alcoolismo, homossexualismo, suicídio, etc.), e os estigmas relacionados à raça, tribo, nação ou religião. Ao contrário destes casos, os *normais* são definidos por Goffman (1975) como aqueles que não se afastam das expectativas imputadas socialmente, dado que este não afastamento pressupõe que o indivíduo esteja em consonância com as regras.

Em si mesmo, o atributo que estigmatiza não é honroso ou desonroso, como aponta o referido autor suprarreferenciado. Este valor imputado ao atributo acontece em relação de interação entre indivíduos, pois a imputação de um estigma necessariamente confirma a normalidade em seu oposto. Ser desacreditado por algo não pode ser visto isoladamente ao indivíduo, uma vez que pressupõe uma relação.

As reações do estigmatizado podem ser diversas, desde não conseguir viver fora do que é exigido dele e, portanto, subjugar-se, até não conseguir viver dentro daquilo que lhe é exigido, tornando-se um *outsider* (Becker, 2008). Outras podem ser as reações, tal como entender os *normais* como privados de certas liberdades ou ver seu sofrimento positivamente, de certo modo resguardando-se psicologicamente. Isso pode tornar o sujeito hostil, desconfiado, deprimido, confuso, inseguro, o que poderá tornar-se base para a formação de uma comunidade mais ou menos organizada e composta de tais estigmatizados de forma a encontrarem apoio uns nos outros.

Goffman (1975) aponta que o campo de investigação deste comportamento desviante, que pode ser decorrente de atributos físicos ou não, deve direcionar-se aos desviantes sociais: prostitutas, viciados em drogas, delinquentes, criminosos,

músicos, boêmios, ciganos, vagabundos, artistas, homossexuais, mendigos, etc. Do ponto de vista de Becker (2008), *desviante* é aquilo que as pessoas rotulam como tal, podendo ou não compreender a infração às regras, podendo ou não ter a atribuição clara de um estigma. São, portanto, conceitos correlatos, mas que não representam exatamente o mesmo fenômeno.

Neste ponto, cabe retomarmos a noção de estigma de Goffman (1975), pois, além deste conceito, trouxemos a noção de *desvio* e de *outsiders* a partir de Becker (2008). Apesar de serem conceitos correlatos, neste trabalho, enfocaremos a dimensão do estigma em razão de buscarmos ressaltar as atribuições imputadas a determinados indivíduos, em primeiro lugar.

Um dos aspectos preponderantes nessa questão é o espaço onde o artesão em foco neste estudo está inserido e expõe seus trabalhos. Assim sendo, cabe ponderar brevemente a que perspectiva nos alinhamos quando tratamos a noção de espaço, associado tanto ao estigma quanto ao trabalho artesanal.

## Espaço da rua

O espaço em um sentido euclidiano é um espaço contínuo e homogêneo. Por outro lado, em um sentido antropológico, remete-nos a uma experiência corporal que o demarca fenomenologicamente. No presente trabalho, o que analisamos é o espaço da rua onde os sujeitos elaboram formas de negociação para permanecer nele em meio aos outros atores sociais, articulando saberes e fazeres (Certeau, 2002) frente às interações que imputam estigmas (Goffman, 1975) aos artesãos. Para tanto, buscamos embasamento em autores que trazem uma perspectiva antropológica sobre a noção de espaço, privilegiando seus modos de uso, representações e interpretações cotidianas. Assim, não nos fixamos em um autor apenas, porém, buscamos reflexões diversas que possibilitem interpretar os dados de campo acerca da relação entre espaço e trabalho.

Primeiramente, entendemos que "existe espaço sempre que se tomam em conta os vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. Ele é de certa forma animado pelo conjunto de movimentos que aí se desdobram [...]" (Certeau, 2002, p. 202). Em suma, na visão de Certeau (2002), que aborda os modos de fazer dos usuários, "o espaço é um lugar praticado". A rua, que é geometricamente definida pelo planejamento urbanístico, é transformada em espaço pelos pedestres que dela se utilizam de diversas formas. A produção de um espaço é, portanto, a reapropriação de um lugar.

Se existe, então, um lugar do próprio, expressa em uma ordem espacial, também é verdade que o caminhante as atualiza em seu andar pela cidade. Desse modo, as práticas de espaço correspondem às manipulações sobre os elementos de uma ordem constituída que mostram a inventividade do sujeito em seu cotidiano (Certeau, 2002). Assim, o espaço não é neutro de relações de poder que se colocam de maneira relacional nos usos cotidianos (Silvano, 2010).



Dado que o espaço sobre o qual ponderamos é a rua, cabe pontuar aspectos como as inseguranças e os medos que as pré-noções sobre a rua trazem ao cidadão urbano contemporâneo, na medida em que tais interpretações são também constitutivas dos espaços e dos trabalhos neles realizados. Fragoso (2005) entende que, na rua, o espaço é percebido em meio a um turbilhão de representações como grafites, pichações, placas, mobiliário urbano. Em suma, trata-se de um espaço multifacetado.

Já DaMatta (1997, p. 51) – a partir de outras correntes epistemológicas – em sua análise sobre esferas morais da ação social, como casa e rua, aponta que: "Não é preciso acentuar que é na rua que devem viver os malandros, os meliantes, os pilantras e os marginais em geral [...]". Com esse trecho, que de certo modo representa um pensamento costumeiro sobre a rua, acrescentamos os receios que este espaço revela, a partir de análises elaboradas por Rocha e Eckert (2013). As referidas autoras apontam que a violência urbana estudada a partir de uma perspectiva cultural mostra as interações e sociabilidades condicionadas e limitadas pela linguagem do medo no espaço urbano. Seja imaginário ou potencial, o medo impõe-se nas interações da vida urbana. Tal sentimento de insegurança redesenha a *paisagem urbana* revelando "jogos sociais" (Simmel, 2006) segundo os quais os indivíduos interagem ou se evitam, se encontram ou se afastam, mas sempre em ação permanente ou passageira (Rocha e Eckert, 2013, p. 135).

O viver no espaço urbano traz consigo a reflexão sobre a "cultura do medo" que de certo modo pode alterar as rotas do caminhante e as retóricas da caminhada (Certeau, 2002), revelando negociações cotidianas que os indivíduos acionam em interação com os outros. Isso está em consonância com o que diz Simmel (2005a) sobre a paisagem urbana ser um *locus* de intensificação da vida nervosa, onde o caráter *blasé* aparece como um fenômeno de resguardo psíquico à multiplicidade de estímulos. A incapacidade de reação, o embotamento frente à distinção das coisas, em suma, o não ver algo como significante é em parte uma situação da cidade grande que nos coage à desconfiança, a qual, no presente caso, não é somente fruto do espaço em si, mas da conjunção deste com o tipo trabalho.

## Método

A discussão proposta neste trabalho caracteriza-se, metodologicamente, como um exercício etnográfico, pois a permanência em campo não permite qualificar a pesquisa como uma etnografia propriamente dita, mas apresenta um olhar sobre o campo investigado direcionado para uma postura antropológica na captação das informações que vai além de um estudo de caso. Primeiramente, a pesquisa enfocou os aspectos visuais, procurando observar e registrar o cotidiano dos artistas de rua, passando a seguir a uma análise particular de um dos artistas. Assim, a experiência em campo busca ver na rua um espaço de visibilidade/invisibilidade, tomando tal espaço não simplesmente como qualquer lugar, mas como aquele em que se nota a presen-

ça de artistas, personagens do cotidiano das cidades. Tais reflexões se pautam na contribuição antropológica interpretativa de Geertz (2008), instigando a percepção das diferentes cidades e significações atribuídas àqueles que transitam pela rua e querem nela pensar e ver. Como afirma Calvino (2003) em "As cidades invisíveis", transitar e conhecer as cidades é encontrar respostas para perguntas lançadas por quem visibiliza possibilidades, por quem não se cansa de buscar novas relações e interpretações dos espaços pelos quais transita.

O campo de pesquisa se revela um espaço profícuo para tal experiência. No espaço delimitado para esta pesquisa, um artista de rua – chamado "Marcos" – é observado como parte do cotidiano de um ponto de grande circulação no centro da cidade de Porto Alegre. Como pontos de análise, considera-se que há artistas estigmatizados por realizarem seu trabalho na rua, através da associação de um e outro, apesar de serem reconhecidos em meio a uma miríade de atividades associadas à rua, lugar de diversão, moradia, trabalho, de gente visível e invisível a depender dos olhos de quem atravessa – como expressa Calvino (2003), a depender mais do ouvido de quem se atém à história que dá voz de quem a enuncia. A atenção, prioritariamente, volta-se para as teorizações e inquietações percebidas sobre o trabalhar na rua e suas implicações sobre quem produz, para quem observa ou não o trabalho e em relação a quem, eventualmente, adquire a obra concretamente.

Com relação ao artista que acompanhamos em campo (Marcos), percebemos que ocupava uma calçada com grande fluxo de pessoas, próxima a uma praça, e estava trabalhando com arte em arame, construindo animais e pequenos elementos da natureza (como sol, lua e estrela). A característica nômade deste sujeito, transitando por vários países, não se fixando em um lugar, foi percebida como estigmatizadora por sua diferença de comportamento social, por sua atividade de trabalho e pelo espaço que ocupa na rua em relação àqueles com quem interage. A aparência do artista é outra característica que nos chamou a atenção, sob o crivo do estigma, e que buscamos associar para efeito das análises. Marcos tem a pele clara, bronzada pela constante exposição ao sol, se veste priorizando a segurança, com calça, camiseta e botas, surrados pelo tempo, além dos cabelos compridos e da barba espessa. O sotaque carregado, nitidamente marcado pelo espanhol, também desperta atenção daqueles que atentam para suas histórias e atendem ao convite para conhecer o trabalho. São, desse modo, características associadas a categorias divergentes entre si na composição de visibilidade/invisibilidade do indivíduo que executa seu trabalho artístico na rua.

A inserção em campo se deu, principalmente, por um dos autores, o qual estabeleceu contato com o sujeito entrevistado, se inseriu em campo e iniciou o trabalho etnográfico. Neste momento da pesquisa, deram-se os processos de observação participante e de interação com o artista e com o espaço da rua por ele ocupado. Ao longo do exercício etnográfico, um segundo autor do grupo interagiu em determinado momento e de maneira pontual com o pesquisado, realizando nova

aproximação para ampliar a compreensão da relação do artista com o público e a interação realizada por ele com o espaço de realização do trabalho. A coleta de dados envolveu a relação do primeiro pesquisador com o campo por aproximadamente três meses, sendo realizadas uma série de visitas, entrevistas, observação participante e observação da relação entre o artista e os transeuntes. Muitos momentos foram registrados em fotografias e vídeos com o intuito de apreender situações de visibilização ou invisibilização do trabalho em meio ao espaço público.

Concretamente, a observação do cotidiano contemplou a produção de sua arte na rua, acompanhando os deslocamentos, as interações, os momentos de concentração e distração do artista, assim como as relações de aproximação e distanciamento dos transeuntes em relação ao artista. Na sequência, a interação com o artista produzindo sua arte se fez de maneira direta, acompanhando os processos de confecção dos artefatos em arame ao lado do artista, experimentando a sensação de fazer parte daquele espaço e acompanhar o cotidiano do trabalho. A vinculação com o artista permitiu conhecer as preferências do próprio artista e sua percepção em relação ao público, em oposição à primeira parte do exercício, fases da pesquisa que se complementaram para analisar também a expectativa do artista em relação ao público. Desse modo, obteve-se a confiança do artista, que, em muitos momentos, deixou sob a responsabilidade do pesquisador o material de trabalho e sua mochila – seu único bem, como viajante que “está na estrada” –, inclusive estendendo o conhecimento do fazer e da apresentação do produto para uma possível venda. Muitos foram os momentos de incerteza em torno da pesquisa, visto que o lugar do artista bem como seus horários e dias de trabalho sempre foram indefinidos, o que nos trouxe desconforto nas ausências do artista, justificadas posteriormente por ele como oportunidades de exposição em feiras com grande circulação na região. A saída de campo configurou um momento delicado na pesquisa, visto que a relação estabelecida se intensificou e mesmo após o término da pesquisa se manteve o contato e o interesse em ouvir e ser ouvido em relação à composição de uma pesquisa sobre o trabalho artístico feito na rua.

O diário de campo serviu como uma ferramenta de registro das vivências, percepções e observações. Foram registradas as idas a campo e as reflexões pertinentes a esta experiência, descrevendo em profundidade os momentos em que houve o contato com o artista, a inserção em campo, a observação participante junto ao artista no seu espaço de trabalho, os desdobramentos em encontros e desencontros ao longo da pesquisa, até a abreviação do contato para tratamento e análise dos achados. Foram realizadas oito visitas a campo, com ação direta, com tempo em média de três horas de permanência em cada campo, além do período de observação, realizado por um dos pesquisadores citados neste artigo.

Em momento posterior, as análises foram realizadas pelos quatro autores, que em conjunto buscaram discutir a experiência de campo e observar os materiais coletados. Neste

momento, teoria e método confluíram para a análise da experiência etnográfica de modo a aproximar as concepções de trabalho, estigma e visibilidade/invisibilidade à experiência do artista Marcos. Nas análises, buscamos realizar um esforço descritivo retomando trechos dos diários de campo em paralelo às teorizações apresentadas nos itens anteriores. Além disso, o trabalho em grupo traz, na análise, novas reflexões e diferentes autores e conceitos relacionados ao trabalho artístico destacado. Por isso, intercalamos dados empíricos com elementos conceituais, de forma a demonstrar e compreender a relação entre o tipo de trabalho, o tipo de espaço e as relações que ocorreram na observação realizada. Nesse sentido, exotizar o familiar e familiarizar o exótico (Velho, 1978) é ponto central da discussão que segue, compreendendo a relação do artista com a rua e os estigmas a ele associados.

## O artista nômade: “Tô na estrada”

O artesão nômade, ao qual chamamos de Marcos, tem 28 anos e, à época de nossa pesquisa, situava-se em uma calçada que fica às margens da avenida João Pessoa, uma das mais movimentadas do Centro Histórico de Porto Alegre. Trata-se de uma ladeira, pouco acentuada, onde Marcos expõe seu trabalho em um pano preto estendido na calçada, fazendo com que a trajetória dos transeuntes se altere levemente em razão do espaço criado e delimitado para expor seu trabalho.

Ele produz esculturas de animais, como escorpião, aranhas e borboletas a partir de arames e pedras que dão sustentação às peças e que chamam atenção dos pedestres. Quando passam pela rua ao lado de sua exposição, algumas pessoas param para olhar, outras não. Quando param, ou reduzem a velocidade do passo, mesmo que brevemente, Marcos interrompe seu trabalho e pergunta se a pessoa gostaria de “conhecer seu trabalho”, mediante a possível observação da confecção de seu artesanato.

Marcos veio de Cali, Colômbia, e há 15 anos trabalha, como ele mesmo diz, “na estrada”, fazendo artesanatos e conhecendo novos lugares em diferentes países. Como o *flâneur* (Benjamin, 1994) da modernidade que caminhava sem destino, experienciando a dinamicidade e imprevisibilidade citadina, Marcos transita entre países e dentro das cidades onde se estabelece temporariamente.

Quando questionado sobre as razões de mudar-se de um lugar para outro, Marcos justifica que, além de muitas vezes conseguir carona para um lugar que tinha vontade de conhecer, em certas ocasiões a mobilidade se dava em razão do clima, do lugar onde se encontrava lhe ser hostil; a falta de oportunidade para continuar executando a sua atividade; o fato de não fazer amizades; ou, ainda, de os amigos se mudarem; ou seja, não havia um único motivo para o nomadismo. Marcos diz estar seguro de que, para onde ele for, haverá braços para acolhê-lo e que também sempre vai conseguir vender seus produtos. A segurança que esse pensamento lhe dá per-

mite exercer certo "nomadismo", que está de acordo com seu "estilo de vida" (Schutz, 2012). Marcos não se preocupa com "o amanhã", de modo a planejar sua vida como comumente é incentivado em nossa sociedade moderno-contemporânea. De certa forma, Marcos vive um "instante eterno" (Maffesoli, 2003) onde sua arte assume um papel central.

Apenas com as mãos, um alicate e visível habilidade aprendida, Marcos faz suas peças dizendo: "como uma aranha que tece a sua teia, é assim que faço para chegar a essa asa da borboleta" (Excerto de Diário de Campo). Simbolicamente, tais teias se expandem da materialidade do trabalho para as interações com as pessoas, na medida em que tece laços de reciprocidade (Mauss, 2003). Quando alguma pessoa resolve interromper sua caminhada para ver a arte de Marcos, mas não tem condições de pagar naquele momento, ele oferece a possibilidade de que a pessoa passe em outro momento para pagar a peça adquirida. Simbolicamente, a metáfora da aranha e da teia que está em seu trabalho manual se estende para além do próprio objeto, colocando-se em suas interações, uma vez que a rede de reciprocidade que ele cria, por não cobrar por seu trabalho, forma uma teia para além da relação que se constitui naquele momento. Marcos torna-se nômade simbolicamente através da materialidade de seus objetos, mesmo quando está fixo em um lugar. Em contrapartida, ele também se fixa através de seus objetos, mesmo quando ele mesmo está em movimento. Tais objetos operam também como parte de sua biografia, uma vez que Marcos se identifica através da relação com seu trabalho, em última análise, com seus objetos.

O nômade representa o sujeito que não pretende se ver fixado em qualquer categoria ou identidade, ou seja, um desviante, alguém que faz uma "leitura divergente" da sociedade (Velho, 1974, p. 27). Entretanto, ao não querer ser fixado em nenhuma categoria, Marcos fixa-se no mutável, uma vez que nem sua residência, nem seu local de trabalho são fixos. Apenas sua arte permanece, dando uma perpetuação do sujeito por meio da materialidade de sua obra (ainda que possa haver uma deterioração do material ao longo do tempo).

Em determinado momento, um dos pesquisadores que esteve próximo do artista gostaria de levar uma das peças, de modo que Marcos passa a insistir para que este leve a peça que escolheu e sugere que ele diga o preço que poderia pagar. Como o preço oferecido, na opinião de Marcos, foi baixo demais, este argumenta sobre o valor de seu trabalho dizendo que 'merecia um valor melhor'. Tal fato representa, de certo modo, um entendimento moderno sobre o dinheiro (Simmel, 2005b, 2011), na medida em que, para Georg Simmel, o dinheiro é uma objetivação de subjetividades. Assim, quando Marcos recusa a quantia monetária oferecida espontaneamente pelo comprador (de certo modo buscando a valorização do objeto por meio do dinheiro), ele também almeja uma valorização de seu trabalho em um sentido mais amplo, ou seja, através de uma valorização de si mesmo, uma vez que sujeito e trabalho estão imbricados no artesanato (Sennett, 2009; Rugiu, 1998).

A possibilidade de retorno do consumidor com a possibilidade de construção e manutenção da amizade, essa última uma emoção prezada por Marcos como parte de seu estilo de vida, acaba por vezes concretizando a manutenção da relação estabelecida *a priori*, o que pode se converter em possibilidade de recompensa material, mas não se presta necessariamente e exclusivamente a tal papel e nem há garantia de sua concretização.

O artista expõe também que sente muito prazer ao executar esta atividade, sente-se satisfeito com a vida que escolheu para si. De certo modo, o estilo de vida está em conjunção com sua forma de trabalhar, não podendo ser dissociados. Retomamos, assim, o trabalho artesanal a partir da visão de Sennett (2009) e Rugiu (1998) na medida em que, no artesanato, a vida pessoal e o tipo de trabalho se mesclam de forma imbricada.

Essa junção de vida pessoal e trabalho pôde ser verificada em outra ocasião, espelho da exposta anteriormente. Uma das pesquisadoras adquiriu uma obra de Marcos, da mesma forma que ocorreu com o pesquisador: o artesão não imputou preço ao objeto. Ao receber o valor, Marcos demonstrou felicidade, mas imediatamente buscou crescer mais uma peça a aquela que fora comprada. Encontrava-se implícita a ideia de que o valor recebido ultrapassara aquele que ele considerava justo e era preciso complementar com mais uma obra. A ética pessoal e a ética profissional foram simultaneamente acionadas. Não receber alguém, mas também não granjear mais do que o valor considerado como correspondente ao trabalho realizado. Novamente, Marcos foge da lógica da sociedade contemporânea onde acumular lucro é o ideal, não importando se o preço é justo ou não, pois o que vale é ganhar mais para amear um montante capaz de propiciar uma condição econômica diferenciada; para Marcos essa premissa parece não ser verdadeira.

Percebemos que a forma escolhida para dispor os objetos, na rua, estava carregada de uma intencionalidade do artista para que o trabalho, e ele mesmo, fossem visibilizados, uma vez que sua exposição avança sobre a calçada (diferentemente de outros artistas que se colocam mais afastados da calçada) (Figura 1).

Esse fato reforça o aspecto relacional do espaço (Certeau, 2002) produzido por ele, uma vez que Marcos se relaciona com o espaço e se identifica com ele a partir de elementos diferenciadores que ele não vê nos outros artesãos, o que também denota uma forma de visibilização. Marcos se reapropria do lugar, o ressignifica e, dessa forma, "obriga" os transeuntes a compartilharem de sua transformação. Marcos se reapropria da rua e, em última análise, da vida urbana, para constituir sua atividade. Desse modo, a rua invisível, espaço tomado por todos de maneira diferenciada, ganha vida pelo trabalho do artesão. A visibilização do trabalho artesanal qualifica a rua como espaço de transformação. Há vida nessa rua, as relações entre artesão e aqueles que por ali transitam evidenciam que "os planejadores urbanos projetam suas funções e a realidade social se encarrega de ocupá-las com disfunções" (Santos, 1993, p. 11). Na próxima seção, vamos discorrer sobre a análise do cotidiano experimentado por Marcos.





Figura 1. Exposição do artesanato.  
Figure 1. Exhibition of crafts.

## Afastamentos e proximidades no cotidiano de trabalho de Marcos

Marcos pontua que reconhece a mudança na trajetória daqueles que o veem, não sabe ao certo se por medo ou por empatia, procuram se afastar ou se aproximar para ajudá-lo. A interação que acontece entre artesão e transeunte é uma relação intersubjetiva que ocorre face a face (Schutz, 2012), podendo incluir o estigma ou não, destacada ainda a interação face a face como característica do estigma, segundo Goffman (1975). Esta dicotomia está sempre presente na relação da identidade virtual e real do ser e do espaço, em que pode qualificar por determinadas características um sujeito como normal ou desviante. Nem toda a interação que se constituiu com Marcos se pautou pelo estigma (Goffman, 1975), porém muitas delas sim, na medida em que as pessoas alteravam o trajeto de sua caminhada não somente pelo "obstáculo" que se interpunha, mas pela fronteira simbólica estabelecida entre o artista e os demais indivíduos.

*Percebi que algumas pessoas se incomodam com a presença do artista ali, seja se afastando de longe quando vêem alguém sentado naquele espaço ou por quase esbarrarem ou pisarem literalmente no pano que delimita o espaço de exposição, reclamando da intromissão daquele sujeito nas suas trajetórias ou voltando olhares de reprovação sobre ele (Excerto de Diário de Campo).*

O estigma aqui está imputado pela forma de utilização do espaço, bem como pela atividade tradicionalmente desvalorizada do artesão (Sennett, 2009; Antunes, 2005; Albornoz, s.d.). Podemos inferir que, se sua atividade fosse mais reconhecida, ou seja, fosse parte de um *status quo*, apenas pensaríamos que ela estaria deslocada de seu espaço "normal", em estando na rua.

Entretanto, a conjunção do tipo de trabalho com o local onde ele acontece, na rua – que também tradicionalmente é vista com desconfiança –, reforça os estigmas que, por fim, alteram trajetórias dos indivíduos: afastando-os ou aproximando-os.

Ao colocar seus objetos no meio da calçada, mais que os outros artistas à volta, ele demonstra que se utiliza do estigma que lhe é imputado como forma de ser visibilizado. Por medo ou por empatia, o "outro" precisa vê-lo para continuar sua trajetória. Podemos interpretar que o desvio da rota dos transeuntes em função da exposição de Marcos representa uma retórica da caminhada (Certeau, 2002) que se atualiza em seu andar a partir daquilo que se interpõe no caminho. O que se interpõe, então, é um espaço relacional produzido (Certeau, 2002) pelo artesão que o identifica naquele meio em relação aos outros artesãos.

Neste sentido, relembramos que tanto o espaço é um cruzamento de móveis (Certeau, 2002), como o indivíduo é um cruzamento de mundos (Simmel, 2006). O indivíduo como um ponto de encontro de diferentes dimensões possibilita que ora aconteçam aproximações, ora afastamentos.

*Penso nisso porque algumas [pessoas] meio que se afastavam quando percebiam que tinha aquele "obstáculo" no meio da calçada, não sei se por medo, para se afastar e não pisar nos objetos ou, ainda, como forma de evitar o contato com aquele sujeito estranho para elas (Excerto de Diário de Campo).*

A cultura do medo da paisagem urbana (Rocha e Eckert, 2013), as desconfianças, sua associação com o marginal e impessoal produzem os mais diversos tipos de reações: desde um caráter *blasé* (Simmel, 2006), até uma grande atenção do público para com Marcos. Em parte, isso é possível pela multiplicidade da vida urbana na rua (Simmel, 2005a) ou, em outras palavras, um turbilhão de representações (Fragoso, 2005). Tais representações no cotidiano das cidades, cada vez mais, assimila uma lógica pautada pela privatização do espaço público e pela delimitação dos espaços de circulação (Caldeira, 2000). A empatia incitada pela beleza do trabalho artístico logo cede lugar aos dispositivos de segurança e ao medo; a rua como espaço de liberdade se converte no lugar do crime e de segregação, uma cidade de muros e distanciamentos, ainda que não sejam físicos, mas certamente o serão no âmbito do simbólico.

Durante a estada em campo, um de nós presenciou o momento em que uma pessoa aproximou-se de Marcos, interessou-se por seu trabalho e passou a conversar com ele. Em seguida, alguém, que parecia ser seu marido, apressado e preocupado, chamou-a para voltar, com uma expressão de medo no rosto. Marcos, naquele momento, falara: "É assim, tem muita gente que tem medo, está com pressa, diz que vai voltar, mas na rua as coisas são assim mesmo, muita gente vai comprar, algumas vão comprar, mas sempre tem esse medo, na rua é assim" (Excerto de Diário de Campo). Nesta interação subjaz a desconfiança no espaço público, condicionando e limitando as sociabilidades através de uma linguagem do medo (Rocha e Eckert, 2013). Como afirma Santos (1993, p. 22), "definem-se, de antemão, as vítimas

e os culpados". A relação imediata do artista com a rua o contamina a ponto de diminuí-lo, de desqualificá-lo; seu trabalho é associado a "vagabundagem" ou a "leviandade", a identificação artística passa ao largo do sujeito pelo espaço que ocupa. A rua estigmatiza o artista e reduz possibilidades de interação; o medo fragiliza as relações sociais e imprime ao diferente o rótulo do desvio da norma social.

Novamente, cabe a noção de proximidade e afastamento de Simmel (2005a), na medida em que as interações sociais são pontuadas por elementos que afastam e aproximam os indivíduos. Em uma cidade moderno-contemporânea (Velho, 2003) como aquela em que vivemos, principalmente as metrópoles, os mundos que se tocam, mas não se interpenetram são demonstrados também pelo caráter de estigma revelado nessa interação que brevemente descrevemos. Conforme diz Goffman (1975, p. 148): "O normal e o estigmatizado não são pessoas, e sim perspectivas que são geradas em situações sociais durante os contatos mistos, em virtude de normas não cumpridas que provavelmente atuam sobre o encontro".

O fato de entendermos o estigma como perspectiva, tal como aponta o referido autor, reitera que se aproximar ou se afastar, estar em uma conjunção de mundos que simbolicamente se tocam, porém, não se interpenetram, mostra que este processo social não é atributo ontológico do indivíduo. O estigma acontece "em relação", e, neste caso, além da interação face a face (Schutz, 2012) que permite reconhecer uma identidade como tal associada a seu trabalho, temos o elemento espacial que, carregado do estigma do medo e da desconfiança para com a rua, também contribui para a constituição desse estigma. Por outro lado, as proximidades manifestam-se mais concretamente no interesse pela arte de Marcos, considerada diferente, como relatado a partir das vivências em campo:

*Muitas pessoas se interessam pelo trabalho dele. A resposta de Marcos foi bastante positiva, dizendo que as pessoas se atraem por ser algo diferente, nas palavras dele "todo mundo gosta de ver algo diferente, algo bonito, algo que chama a sua atenção". Neste momento, Marcos disse que o que ele faz é arte, e arte mobiliza (Excerto de Diário de Campo).*

Neste caso, as múltiplas realidades que coexistem por vezes tocam-se, revelando as fronteiras simbólicas que permeiam as interações estigmatizadas de Marcos. Desse modo, os estigmas que revelam tais fronteiras fazem parte de uma cidade que se organiza a partir de uma multiplicidade de expressões cotidianas.

## Considerações finais

Não podemos negar que o tema do estigma tanto nos abriu os olhos para a atividade destes artesãos, quanto nos uniu e fez fervilhar nossas discussões acerca dos conceitos e vivências de campo. Desse modo, as questões teóricas e empíricas que tais discussões nos incentivaram a fazer buscaram tratar este fenômeno não apenas como interação entre indivíduos, mas, além

disso, considerando o espaço e a atividade que se interpõem na interação que constitui o estigma. Assim, entre idas e vindas, retomamos nossa principal pergunta colocada na introdução: qual a relação entre trabalho, espaço e interação?

Marcos desenvolve um trabalho que pode ser percebido como artesanal ou artístico, dependendo de quem o vê e em que espaço o vê; e como artístico, por si mesmo, a partir da percepção do próprio artista. Como vimos, o trabalho artesanal, abordado em sua transformação histórica, sofreu um declínio de *status*, em contrapartida à máquina ou ao trabalho artístico – diferenciados a partir do Renascimento e Iluminismo. Poderíamos dizer que o trabalho, em si, é estigmatizado. E, como fonte de identidade, o trabalho degradado degrada também o próprio sujeito que o desenvolve, isso agregado ao espaço em que se encontra operando. O espaço, em paralelo, ou seja, a rua, por mais que mude de cidade ou país, é o local daquilo que foi sendo transformado e percebido como um local da sujeira e da insegurança. Assim, o espaço em que o sujeito se encontra também seria, em si, estigmatizado. Por fim, assim como Simmel (2006) coloca que a sociedade é a ação recíproca entre indivíduos, não poderíamos retirar dessa análise estas mesmas interações. Neste sentido, interações, como dinâmicas e localizadas em um tempo e espaço, não "são em si", mas "estão em relação a" um estigma.

A relatividade de ser estigmatizado, devido às diferentes reações ao trabalho e ao espaço em que está – ora de encantamento, ora de horror; ora de aproximação, ora de afastamento – demonstra que a relação entre o espaço de desenvolvimento da atividade com a atividade em si pode ser entendida como estigmatizada "naturalmente"; porém, considerando as interações, este rótulo é relativo e torna o sujeito em questão alguém que "está", mas não "é" estigmatizado. Assim como "está" e não "é" um desvio naquela sociedade, naquele espaço, naquele tempo (Becker, 2008). Neste sentido, para além do que Goffman (1975) traz, a interação estigmatizante, mais que entre indivíduos (no caso do trabalho e interação), acontece também em relação a um espaço.

Em paralelo, o sujeito se entende como estigmatizado e dá respostas nesse sentido, que podem ser uma busca por enfatizar ou diminuir aquilo que o rotula. O estigma existe a partir de seu entendimento, de sua visibilização. A partir dele, há um esforço, tanto daquele que detém o rótulo como daquele que o coloca, em invisibilizar essa "patologia" da sociedade. A invisibilização é uma forma de se proteger, pois ele só é estigmatizado a partir do momento em que se torna visível. Na verdade, em interação, em acordo tácito, fica cômodo que o tornem invisível, é "uma forma de cooperação tácita entre os normais e os estigmatizados" (Goffman, 1975, p. 140). Por outro lado, há o esforço também em ser visto, em estar em meio aos caminhos, em ter a arte reconhecida: em ser visível. Dessa forma, os esforços em visibilizar e invisibilizar acontecem, por ambas as partes, ao mesmo tempo, em um esforço em afastar aquilo que é mais incômodo.

Isso lança questões tanto sobre a organização da cidade quanto sobre o fato de que não se deve enxergar o trabalho sempre associado a espaços organizacionais institucionalizados,

uma vez que diversas são as expressões de trabalho que se manifestam em outros lugares, outros grupos e espaços. Contudo, via de regra, não considerar esse trabalho como parte daquilo que é reconhecido – pois não está circunscrito em uma organização – é em si mesmo um estigma. Afora isso, vale lembrar que a cidade também se configura como uma organização; daí os diferentes trabalhos que acontecem em seus espaços requererem atenção por parte dos estudiosos dos campos das Ciências Sociais e de estudiosos da Administração.

## Referências

- ALBORNOZ, S. [s.d.]. *O que é trabalho*. São Paulo, Círculo do Livro, 102 p.
- ANTUNES, R. 2005. *Os sentidos do trabalho: ensaio sobre a afirmação e negação do trabalho*. São Paulo, Boitempo, 248 p.
- BECKER, H.B. 1982. *Art worlds*. Berkeley, University of California Press, 390 p.
- BECKER, H.B. 2008. *Outsiders*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 231 p.
- BENJAMIN, W. 1994. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III*. São Paulo, Brasiliense, p. 19-135.
- CALDEIRA, T.P.R. 2000. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo, Edusp, 400 p.
- CALVINO, I. 2003. *As cidades invisíveis*. São Paulo, Companhia das Letras, 71 p.
- CERTEAU, M. 2002. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, Vozes, 352 p.
- DAMATTA, R. 1997. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro, Rocco, 366 p.
- FRAGOSO, S. 2005. *O espaço em perspectiva*. Rio de Janeiro, E-Papers Serviços Editoriais, 89 p.
- GAMA, R. 1896. *A tecnologia e o trabalho na história*. São Paulo, Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 239 p.
- GEERTZ, C. 2008. *A interpretação das culturas*. São Paulo, LTC, 213 p.
- GOFFMAN, E. 1975. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 158 p.
- MAFFESOLI, M. 2003. *O instante eterno*. Porto Alegre, Zouk, 199 p.
- MAUSS, M. 2003. *Sociologia e antropologia*. São Paulo, Cosac e Naify, 535 p.
- ROCHA, A.L.C. da; ECKERT, C. 2013. *Antropologia da e na cidade: interpretações sobre as formas da vida urbana*. Porto Alegre, Marcavivisual, 301 p.
- RUGIU, A.S. 1998. *Nostalgia do mestre artesão*. Campinas, Autores Associados, 167 p.
- SANTOS, J.V.T. 1993. Ruas dispersas e iluminadas. In: N. FRANZOI (org.), *A rua invisível*. Porto Alegre, Secretaria Municipal da Cultura, p. 21-26.
- SCHUTZ, A. 2012. *Fenomenologia e relações sociais*. Petrópolis, Vozes, 356 p.
- SENNETT, R. 2009. *O artífice*. Rio de Janeiro, Record, 360 p.
- SILVANO, F. 2010. *Antropologia do espaço*. Lisboa, Assírio e Alvim, 109 p.
- SIMMEL, G. 2005a. As grandes cidades e a vida do espírito. *Mana*, 11(2):577-591. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132005000200010>
- SIMMEL, G. 2005b [1896]. O dinheiro na cultura moderna. In: J. SOUZA; Ö. BERTHOLD, *Simmel e a modernidade*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, p. 24-40.
- SIMMEL, G. 2006. *Questões fundamentais da sociologia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 119 p.
- SIMMEL, G. 2011. *Philosophy of money*. 4ª ed., New York, Routledge, 187 p.
- VELHO, G. 1974. *Desvio e divergência*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 144 p.
- VELHO, G. 1978. Observando o familiar. In: E.D.O. NUNES (org.), *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, p. 36-46.
- VELHO, G. 2003. *Projeto e metamorfose*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 137 p.

Submetido: 21/10/2014

Aceito: 17/12/2014