

António Cláudio Nascimento Silva

INET-MD, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa  
a2019106725@campus.fcsh.unl.pt

Daniel Paiva

Centro de Estudos Geográficos, Instituto de Geografia e Ordenamento do Território,  
Universidade de Lisboa  
daniel.paiva@campus.ul.pt

---

# A economia urbana e os artistas de rua: performance, mobilidades e conflitos em um espaço público turistificado<sup>1</sup>

## Resumo

Este artigo pretende refletir sobre a complexa relação entre os artistas de rua, as suas performances e o espaço urbano. Para esta reflexão, baseamo-nos num estudo desenvolvido na Baixa lisboeta, localizada no centro histórico da cidade de Lisboa, Portugal. Metodologicamente, o estudo implicou observação sombreada com recurso a caminhadas e à videografia entre 2016 e 2021, bem como um conjunto de 15 entrevistas realizadas a artistas de rua em 2018. Conceptualmente, o estudo recorre ao crescente corpo de bibliografia no âmbito da geografia sensorial e da etnomusicologia, nomeadamente em relação aos artistas de rua e às suas performances, e a sua intersecção com questões económicas, os aspetos da urbanidade, a influência do turismo e as experiências sensoriais. Os nossos resultados desvendam o processo de territorialização dos locais de performance na Baixa lisboeta, o impacto das performances artísticas no espaço público, e a relação dos artistas de rua com os agentes formais da economia urbana. Concluimos o artigo com uma breve reflexão sobre a importância do turismo para a expansão do *busking*.

**Palavras-chave:** Arte de Rua, Economia Urbana, Espaço Público, Experiência Urbana, Turismo.

## Abstract

### URBAN ECONOMY AND STREET ARTISTS: PERFORMANCE, MOBILITY, AND CONFLICT IN A TOURISTIFIED PUBLIC SPACE

This article reflects on the complex relationship between street artists, their performances and urban space. For this reflection, we draw upon a study conducted in the Baixa, located in the historic centre of the city of Lisbon, Portugal. Methodologically, the study involved shadowed observation, including walks and videography, which took place between 2016 and 2021, as well as a set of 15 interviews with street artists which were conducted in 2018. Conceptually, the study draws upon the growing body of works within the scope of sensory geography and ethnomusicology, namely regarding street artists and their performances, and their intersection with economic issues, aspects of urbanity, the influence of tourism and sensory experiences. Our results reveal the process of territorialization of performance sites in Lisbon's Baixa, the impact of artistic performances in the public space, and the relationship of street artists with the formal agents of the urban economy. We conclude the article with a brief reflection on the significance of tourism for the expansion of busking.

**Key-words:** Street Performance, Urban Economy, Public Space, Urban Experience, Tourism.

## 1. Introdução

Este artigo pretende fazer uma reflexão sobre alguns aspetos da complexa relação entre os artistas de rua (ou *buskers*<sup>2</sup>), as suas performances e o espaço urbano na cidade de Lisboa, mais especificamente na Baixa lisboeta<sup>3</sup>. Esta reflexão tem como objetivo analisar os desafios dos *buskers* e como eles ocupam os espaços urbanos desta cidade com suas performances, tendo em mente que esta ocupação é sociabilizada e, portanto, encontra-se com as relações sociais, económicas e políticas que perfazem o espaço urbano. Deste modo, importa salientar a crescente influência do turismo na cidade, na paisagem sensorial urbana e na vida destes artistas, bem como na vida dos moradores e dos frequentadores do centro da cidade. Neste contexto, a performance vem propiciar e articular tensões entre os diversos atores deste contexto urbano, social, e económico da cidade.

A realidade da nossa investigação emerge de três conceitos-base: a rua, a performance, e o conflito. A rua é o nosso terreno de investigação, que se configura como um espaço de criação partilhada para a performance,

que influencia e sofre influências do meio social, onde a performance é sociabilizada e a sua percepção pode ser voluntária ou não. A rua revela-se como um espaço cosmopolita onde é notada uma certa abertura global, que de certa forma possibilita moldar encontros transnacionais por justamente estabelecer ligações a uma movimentação social. Por este motivo, a rua também é um espaço de diversas disputas espaciais e simbólicas, de conflitos, encontros e desencontros, onde todos os processos socioculturais manifestam uma capacidade de envolvimento da multiplicidade cultural.

A rua é o palco no qual os *buskers* realizam as suas performances; uma palavra polissémica que contempla uma multiplicidade de ações e comportamentos. Recorremos aqui ao conceito de “performance” de Deborah Kapchan, definido como um conjunto de “práticas estéticas – padrões de comportamento, formas de falar, modos de comportamento corporal – cujas repetições situam os atores no tempo e no espaço, estruturando as identidades individuais e grupais” (KAPCHAN, 1995, p. 479). Visando a encontrar uma melhor forma para definir performance no nosso contexto de estudo, podemos dizer que é o desempenho artístico de alguém ou algum tipo de exibição pública; o termo também é usado para definir a capacidade de um atleta ou de uma máquina; bem como pode ser empregada para transmitir alguma prática cultural partilhada.

Ao longo do nosso estudo será possível perceber a existência de alguns conflitos, nomeadamente espaciais, temporais e sensoriais. Para O’Connell (2010, p. 4), “o conflito pode ser visto negativamente, como o resultado lógico da desigualdade económica e da disparidade social que conduz inevitavelmente a uma ruptura violenta em que o estatuto de uma elite dominante é posto em causa”. Porém, “o conflito pode ser visto positivamente quando a diferença económica promove a mobilidade social, sendo a concorrência considerada por alguns como a marca distintiva do progresso cultural” (O’CONNELL, 2010, p. 4). Contudo, em ambas as situações, o conflito implica antagonismo, um antagonismo que perturba a ação ou a tomada de decisão por parte das pessoas ou de grupos.

O nosso estudo sobre a relação entre os artistas de rua, as suas performances e o espaço urbano foi desenvolvido na Baixa, localizada no centro histórico da cidade de Lisboa, Portugal. Como métodos de investigação, realizámos observação sombreada e entrevistas. A observação sombreada

decorreu no espaço público da Baixa de Lisboa entre 2016 e 2021. A observação seguiu os preceitos da etnografia sensorial de Sarah Pink (2009) e da etnografia musical centrada no sujeito de Timothy Rice (2003). A observação começou com uma série de caminhadas, com o propósito de identificar os locais de performance, e foi seguida de observação sombreada na qual registámos várias performances recorrendo à videografia e caderno de notas. Em 2018, realizámos um conjunto de 15 entrevistas a artistas de rua atuando na Baixa lisboeta. As questões incidiram sobre as práticas das performances, o uso do espaço público, e a relação com os agentes formais da economia urbana. Por respeito à condição social dos entrevistados, mantemos todas as citações neste artigo anonimizadas. Para a análise da informação, recorreremos ao crescente corpo de bibliografia que aborda questões sobre os artistas de rua e as suas performances, nomeadamente questões económicas, os aspetos da urbanidade, a influência do turismo e as experiências sensoriais, a partir de uma perspetiva sob a ótica da Geografia e da Etnomusicologia. É importante notar que os assuntos abordados neste artigo se reportam a uma Lisboa antes da pandemia do SARS-CoV-2/Covid-19. Vale a pena salientar que, nos dias atuais, outras disputas e novos conflitos vêm surgindo, novas realidades e novos desafios para os que vivem da rua.

O remanescente do artigo estrutura-se da seguinte maneira. Primeiro, introduzimos a noção de *busking* e mapeamos a sua presença no centro de Lisboa. Em segundo lugar, abordamos a mobilidade dos artistas de rua entre e para além dos vários espaços de *busking* em Lisboa, identificando em particular o processo de territorialização nos locais de performance. Em terceiro lugar, desvendamos o impacto das performances artísticas no espaço público, salientando os processos afetivos através dos quais esse impacto ocorre. Tendo isso em conta, em quarto lugar, abordamos a relação dos artistas de rua com os agentes formais da economia da Baixa de Lisboa, em particular os comerciantes e a polícia. Por último, concluimos o artigo com uma breve reflexão sobre a importância do turismo para a expansão do *busking*.

## 2. *Busking* em Lisboa

Performances artísticas de rua são hoje uma atividade comum no centro das principais cidades europeias, especialmente em praças e junto de mercados importantes. Embora a performance artística mais comum – e também a mais estudada – seja a música, estas performances de rua englobam várias expressões artísticas como dança, teatro, ou artes circenses. A atividade de atuar gratuitamente em público em troca de donativos parece apenas ter nome na língua inglesa: '*busking*'. Em português é comum usar-se o termo espetáculo de rua (como em francês '*spetacle de rue*' e castelhano '*espectáculo callejero*'), mas este nem sempre implica a oferta de gratuidades, pelo que neste texto iremos usar o termo anglófono.

Não obstante a sua ubiquidade na cidade contemporânea, as performances artísticas de rua têm uma longa história (COHEN; GREENWOOD, 1981). Os centros de cidade parecem ter sido sempre um espaço para animadores que mobilizavam diversas artes para entreter os transeuntes em troca de donativos. Apesar desta longa história, é assinalável que os artistas de rua sempre tiveram uma posição marginalizada, tanto perante os outros artistas, como perante a própria sociedade. Por este motivo, a atividade de atuar em público em troca de donativos raramente parece ter sido considerada uma atividade formal, e quando foi objeto de políticas ou regulamentos públicos, foi no sentido de a proibir (HARRISON-PEPPER, 1990; SIMPSON, 2017).

Em Lisboa, tem sido notória a emergência do *busking* como uma atividade ubíqua no centro da cidade. O *busking* tinha já uma história com algumas décadas na área da Baixa-Chiado, em locais como o Largo do Chiado, a Praça Dom Pedro IV, ou a Rua Augusta. A emergência desta prática neste espaço pode estar associada à ligação histórica desta área com a cultura e as artes, pois aí se têm localizado importantes teatros, clubes, e galerias, bem como a Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Por outro lado, a centralidade da Baixa-Chiado como espaço de consumo e turismo também a torna atrativa para o *busking* (PAIVA et al., 2017). Nos últimos anos, a atividade tem florescido intensamente e expandiu-se a toda a área central da cidade (PAIVA; SÁNCHEZ, 2020). Por um lado, o *busking* expandiu-se ao longo de arruamentos em comunicação direta com os locais

em que a atividade já acontecia. Começou a tornar-se frequente em toda a área do Chiado, incluindo a Praça Luís de Camões, a Rua Garrett, a Rua do Carmo, e o Largo do Carmo. Tornou-se também frequente em diversos locais da Praça Dom Pedro IV e na Rua Augusta. Por outro lado, o *busking* também apareceu como atividade constante em locais turísticos como o Bairro Alto, em especial no Jardim de São Pedro de Alcântara, ou em Alfama, no Miradouro de Santa Luzia e no Miradouro das Portas do Sol. A frente ribeirinha da Baixa que foi recentemente objeto de iniciativas de regeneração urbana, nomeadamente o Cais das Colunas junto ao Terreiro do Paço, é também uma localização emergente para os artistas de rua.

Embora seja difícil atestar uma relação causal entre os dois fenómenos, também não é possível ignorar que a proliferação do *busking* ocorre em paralelo com um processo de turistificação do centro da cidade de Lisboa. Este processo teve impactos consideráveis no espaço urbano relacionados com a conversão de vários espaços para funções turísticas: a habitação disponível para arrendamento convertida em alojamento local dirigido a turistas, os espaços comerciais transformados com o propósito de atrair turistas, e alguns espaços públicos convertidos em zonas vigiadas e semi-privadas (BARATA-SALGUEIRO, 2017; CARMO; ESTEVENS, 2017; SAFARA; BRITO-HENRIQUES, 2017; GUIMARÃES, 2018). O sucesso de Lisboa enquanto cidade turística resulta no crescimento exponencial da densidade de pessoas na rua, em particular pessoas com disponibilidade para o lazer contemplativo, o que é atrativo para os artistas de rua.

Entretanto, o *busking* enquanto atividade económica tem-se tornado cada vez mais organizado. Desde o século XIX, várias cidades europeias têm tentado regular a atividade, um processo que decorre até hoje, com diferentes níveis de sucesso (SIMPSON, 2017). Mas, por outro lado, os artistas de rua também desenvolvem formas autónomas de organização. É especialmente assinalável a plataforma *busk.co*, uma plataforma de informação geográfica voluntária dedicada ao *busking*, na qual artistas de rua se podem registar, e através dela receber doações e contactos para marcações de espetáculos.

Neste sentido, o *busking* emerge cada vez mais como uma prática contínua que acresce aos circuitos formais artísticos urbanos. As atividades artísticas e criativas ajustam-se à estrutura espacial urbana e formam

circuitos espaço-temporais por onde circulam os artistas (GABRIEL, 2013; ALVES; SILVA, 2018). O *busking* contemporâneo torna-se rapidamente uma camada alternativa organizada que acresce a estes circuitos.

### 3. Artistas de rua e mobilidade

O modo como os artistas de rua se organizam na Baixa-Chiado segue um processo que podemos resumir provisoriamente em três passos: (i) encontrar um local; (ii) encontrar um lugar; (iii) transformar o lugar em um território. Quando um artista chega à área onde pretende atuar, a primeira coisa que tem de fazer é encontrar um local onde possa tocar. Os locais mais afluentes já estarão preenchidos por artistas que têm aí sucesso, portanto um artista novo pode apenas optar entre tocar nesses locais em horas em que exista menos afluência ou procurar locais alternativos. Como nos disse um violinista na Rua do Carmo:

“Estou à procura do melhor local para tocar. Lá em cima, no Largo do Chiado, estão sempre músicos. Mas lá em baixo, no Rossio, também não é bom para o som. Não se ouve bem porque é muito aberto. Aqui também as pessoas passam, mas não param. Tenho que encontrar outro local”.

De facto, a inserção de performances artísticas não tem sucesso em todos os espaços urbanos. Uma parte importante do trabalho dos artistas de rua é a escolha do local da performance e a adaptação do conteúdo a esse local (MOREAUX, 2018). O espaço urbano contém várias dimensões importantes para os artistas. O fator mais óbvio é a densidade de população num determinado espaço público, mas os artistas estão também preocupados com fatores como a qualidade acústica do espaço, a quantidade de espaço disponível, ou a proximidade a estabelecimentos comerciais. Subsequentemente, um artista recente terá que atuar em vários locais até descobrir em quais deles a sua performance tem mais sucesso. Aí encontra o seu lugar na rua, onde sente que a sua performance faz sentido e obtém doações suficientes. Nas palavras de um guitarrista no Largo do Chiado: “Aqui está bom, já tenho vindo aqui algumas vezes nestes últimos dias. Aqui tem muita gente. Já estive noutros lugares, mas às vezes dá certo e outras não. Noutros lugares, nem sempre tem gente, ou pode nem sempre ser apropriado tocar”.

Embora nesta citação o uso da palavra lugar possa não ter a carga conceptual que a geografia lhe atribui, de facto a criação de uma rotina de performances num local durante algum tempo acabar por criar um lugar para o artista, que aí encontra familiaridade, consistência e conforto. Após encontrar o seu lugar na rua, um artista irá atuar aí durante vários dias consecutivos, geralmente sempre à mesma hora. Ao longo do tempo, os outros artistas saberão que naquele local, àquela hora, um determinado artista irá fazer a sua performance. Como nos disse um membro de uma banda de música latina no Miradouro de Santa Luzia: “Estamos aqui geralmente de manhã. As pessoas já nos conhecem. Os outros músicos. Depois de nós, vem outro. E os vendedores, também já nos conhecemos. Damo-nos bem”.

Estas territorializações de performances acabam por levar a uma estrutura espaço-temporal relativamente consistente, visto que há artistas que atuam diariamente às mesmas horas nos locais onde as performances artísticas são constantes. Porém, a grande mobilidade dos artistas faz com que esta estrutura seja maleável.

De facto, as performances artísticas de rua desempenham um papel em vários tipos de mobilidades urbana e global. Por um lado, os próprios artistas circulam entre vários locais no espaço público onde é comum ou adequado atuar. Mesmo que já estejam estabelecidos, os artistas de rua gostam de experimentar locais novos para tocar. E alguns artistas apenas fazem performances em *part-time*, pelo que se ausentam da rua por longos períodos. Em acréscimo, um número significativo de artistas desloca-se entre cidades em Portugal ou na Europa, e apenas permanecem semanas ou meses em Lisboa. Como nos disse uma dançarina na Rua Garrett:

“Somos da Galiza, mas andamos pela Europa. Já estivemos na Alemanha, Áustria, Itália, voltámos à Espanha, e agora em Portugal. Chegámos há uma semana, ainda estamos a descobrir a cidade. Nesta cidade ainda não é muito fácil, na Europa há cidades em que o espetáculo de rua é mais forte, como em Innsbruck [Áustria]. Estivemos em Innsbruck e é fantástico”.

Por outro lado, o conteúdo das performances artísticas também mobiliza expressões artísticas locais em contextos cosmopolitas, participando desse modo numa circulação global de heranças culturais. No espaço público das grandes cidades, a confluência de expressões culturais regionais pode tanto gerar uma atmosfera de intercâmbio internacional

como um sentimento de inautenticidade devido à constante repetição dos mesmos tropos culturais. Embora nestes espaços se possa encontrar expressões artísticas diferentes entre si, em várias capitais europeias encontraríamos mesclas semelhantes de expressões e estilos artísticos (DOUGHTY; LAGERQVIST, 2014).

#### 4. Performances e ritmos urbanos

As performances artísticas de rua têm um impacto assinalável nos ritmos urbanos a uma escala micro, alterando a forma espacial de apropriação do espaço público, os seus fluxos e as suas velocidades. A roda é a forma espacial mais comum provocada pelas performances artísticas de rua (MOREAUX, 2018). A roda caracteriza-se pela junção de pessoas num círculo à volta do artista, que possibilita a criação de um espaço sonoro próprio. Primeiro, porque a compactidade da roda permite o foco nos sons da performance e a proteção perante os sons exteriores. Segundo, porque a direccionalidade da atenção na roda permite ao artista comunicar com o público, e organizar o ritmo e o conteúdo expressivo dessa apropriação espacial (MOREAUX, 2018). Em acréscimo, a roda é também um micro-espaço económico essencial para o *busking*, pois é do grupo da roda que irão emergir os donativos. A criação de rodas no espaço público tem um impacto para além da própria roda. A agregação de pessoas num local pode dirigir os principais fluxos de pessoas para outros locais de travessia, e pode diminuir a velocidade dos pedestres que abrandam ou param para se juntar à roda (PAIVA; CACHINHO, 2018). Por outro lado, em espaços com grande densidade de utilizadores, o som também permite aos artistas sinalizarem a sua presença a mais público do que o meio visual permite (SIMPSON, 2008; MOREAUX, 2018).

As performances artísticas de rua têm um potencial económico e político porque conseguem alterar as relações sociais, económicas e políticas no espaço público (HADDAD, 2005; FRIAS, 2018). No entanto, é raramente pelo seu conteúdo explicitamente político que esta causalidade decorre. Ela emerge da ação visceral que as diversas práticas artísticas conseguem elicitar no corpo humano (DOUGHTY, 2019).

A arte é percebida e compreendida através do corpo. Ela é percebida pelos sentidos, e despoleta sensações e reações emocionais que fluem pelos terminais nervosos do corpo. As sensações e emoções que a arte elicitam predisõem o nosso corpo para perceber e interagir com aspectos diferentes da realidade (PAIVA; CACHINHO, 2018). Uma música de piano calma pode levar-nos a querer sentar numa esplanada e olhar a arquitetura da cidade com tranquilidade. Ou uma banda de música latina pode fazer-nos querer dançar com o grupo de pessoas com quem estamos. Estes fluxos sensoriais e afetivos têm uma ação visceral com consequências comportamentais (WAITT; RYAN; FARBOTKO, 2014; PAIVA; CACHINHO, 2019). Por outro lado, as opções individuais em relação ao comportamento que se adota no espaço público são o que determina a apropriação da cidade. Se as práticas artísticas conseguem alterar o modo como as pessoas percebem e atuam no espaço urbano, elas estão a alterar a sociabilidade, a economia e a política do espaço público (PAIVA; CACHINHO, 2018).

A sociabilidade no espaço público pode assim ser potenciada pelas performances de rua, embora se deva dar atenção às tensões entre diferença e familiaridade que podem emergir (CARREIRA, 2012). Isto é, as transformações que as performances artísticas operam podem moldar os ritmos e as relações sociais de um espaço de um modo que promove a convivialidade e a inclusão, ou criar ruturas profundas a nível de qualidade acústica e comunicação que geram situações de exclusão e confronto (DOUGHTY; LAGERQVIST, 2016). Artes como a música ou a dança podem animar praças e ruas, gerar atmosferas místicas, e fomentar a interação social criando uma orientação convivial, ainda que apenas temporariamente (SIMPSON, 2011; CARREIRA, 2020). Mas também podem contribuir para a poluição sonora da cidade, um aspeto que tem sido agravado pelo uso crescente de aparelhos de amplificação sonora (MOREAUX, 2018). É de salientar que estas tecnologias aumentam a possibilidade de sons emitidos em espaço público penetrarem em espaços privados como habitações ou locais de trabalho (MALANSKI, 2018). São estas preocupações que têm levado poderes públicos e alguns atores privados como residentes e comerciantes a oferecer alguma resistência às performances artísticas no espaço público (MOREAUX, 2018). É também importante sublinhar que as performances artísticas de rua pressupõem uma posse temporária

do espaço público e, no contexto de um mercado competitivo, essa apropriação, ainda que liminar, pode ser percebida como uma concorrência ilegítima (BYWATER, 2007).

## 5. Performance de rua versus economia formal

O *busking* enquanto atividade económica está numa posição complicada no espaço urbano. Se, por um lado, muita arte em espaço público é produzida enquanto contraponto à arte de mercado, e como forma de resistência à economia capitalista, a realidade é que as fronteiras entre público e privado, entre rua e comércio, e entre comunitário e capitalista são ténues e tendem a esfumar-se (LOUSA, 2016).

A prática do *busking* pode ser uma importante fonte de rendimentos para os artistas (GRILL, 2011). No entanto, o *busking* como fonte de rendimentos é ainda uma questão ambivalente por raramente ser reconhecido como uma atividade formal, deixando os artistas de rua numa posição liminar perante a economia, entre a performance e a mendicidade (BUSCARIOLLI; CARNEIRO; SANTOS, 2016; KYTÖ; HYTÖNEN-NG, 2016). É igualmente por este motivo que o *busking* é, por vezes, percecionado como uma atividade intrusiva e incómoda na economia formal urbana, uma percepção que pode ser agravada quando conjugada com a rejeição dos artistas por sua nacionalidade ou etnia (DOUGHTY; LAGERQVIST, 2016).

Nada obstante, o *busking* relaciona-se de vários modos com a economia formal do Chiado. Não só se relaciona com os transeuntes enquanto consumidores, mas também com as lojas de retalho. Existe uma mútua relação de externalidades entre *buskers* e comerciantes, no sentido em que é a afluência de consumidores nas ruas gerada pelas lojas que atrai os *buskers* para estes espaços, mas as performances artísticas também podem gerar clientes para as lojas quando atraem mais consumidores para as suas mediações. Por outro lado, a localização dos *buskers* acaba por sinalizar as principais áreas de consumo e lazer para os turistas.

O papel que os *buskers* desempenham na economia urbana do Chiado desenrola-se ao nível da economia da atenção (DAVENPORT; BECK, 2001). A captação da atenção dos transeuntes é essencial para a formação de

rodas, e conseqüentemente para o *busking* enquanto atividade econômica. Mas a atenção é também vital para os comerciantes. Na sociedade de consumo contemporânea, as empresas não providenciam apenas produtos aos consumidores, mas experiências de consumo. Nasce assim uma economia da experiência, em que as empresas se focam em criar experiências que cativem o consumidor (PINE; GILMORE, 2011; SUNDBO; SØRENSEN, 2013). O espaço urbano é essencial nestas experiências cativantes porque o design e a atmosfera do local de consumo conferem sensações particulares que qualificam e distinguem determinadas experiências (LORENTZEN; HANSEN, 2013; CACHINHO; PAIVA, 2021). No entanto, em contextos competitivos em que todas as empresas estão ativamente focadas na produção de experiências, o foco passa a ser a captação da atenção do consumidor. É importante não só captar a atenção do consumidor para o dirigir a determinada experiência, mas também cativar sua atenção de modo a mantê-lo interessado na mesma experiência (TERRANOVA, 2012; ROMANIUK; NGUYEN, 2017). Deste modo, emerge uma economia da atenção em que, devido a altos níveis de competição, as empresas exploram cada vez mais novas formas de captar a atenção dos consumidores, recorrendo, por exemplo, ao neuromarketing (ARIELY; BERNS, 2010).

Neste contexto, a captação da atenção dos consumidores por parte dos artistas de rua pode ser benéfica ou prejudicial para os comerciantes. Logo, os comerciantes podem desejar atrair ou repelir artistas de rua. Como nos disse um guitarrista no Largo do Chiado:

“Por vezes, as pessoas das lojas chamam-me. Dizem ‘anda cá e toca aqui um pouco’. Mas depende de como tudo vai para eles. É mais nos cafés e também nos restaurantes. Se têm poucos clientes, eles chamam-nos para que as pessoas comecem a parar ali. Por vezes, estou a tocar num local e eles veem que o café tem mais clientes, então chamam-me e dizem para me aproximar. Mas se têm muitos clientes também podem pensar que estamos apenas a fazer ruído e dizem-nos para ir”.

Estas negociações entre lojistas e *buskers* decorrem através de uma comunicação complicada. Os comerciantes por vezes dialogam diretamente com os artistas e pedem-lhes para se aproximarem ou saírem. Mas frequentemente pedem que os *buskers* se vão embora por meio de insultos, ameaçando chamar a polícia, ou por vezes chamando a polícia sem os avisar. A relação que os *buskers* têm com as lojas depende do tipo de loja,

do tipo de *performer*, mas também da hora do dia e da situação espacial, como exemplifica a história contada por um cantor na Rua Garrett:

“Já me aconteceu ser apanhado pela polícia. Mas aí eu reconheço que eu estava em falta. Estava a tocar no Bairro Alto junto a um bar e estava tudo bem, e de repente já era uma da manhã, e chamaram a polícia ao bar. Eles confiscaram-me o material e tive depois que pagar uma multa para recolher o material”.

Os artistas aprendem a avaliar o impacto das suas performances no espaço público, e a gerir esta comunicação complicada com os comerciantes. Como nos disse um guitarrista no Largo do Chiado: “Quando se faz isto há muito tempo, nós desenvolvemos um sexto sentido. Eu sei quando as coisas não estão certas e alguém vai chamar a polícia. Quando isso acontece, eu imediatamente pego nas minhas coisas e vou procurar outro sítio”.

Sendo os comerciantes os atores formais da economia da Baixa-Chiado, eles têm um poder regulatório sobre os artistas, que podem ser expulsos pela polícia. Alguns artistas adotam táticas específicas para fugir à influência dos comerciantes. Uma destas é tocarem nos pequenos interstícios das ruas em que não existem montras: estátuas, muros, prédios abandonados, passagens interiores. Embora alguns destes locais sejam extremamente disputados, como a estátua do poeta António Chiado, outros estão com frequência vacantes quando não há performances artísticas. Nestes espaços, encontrámos artistas com qualidades específicas. Por exemplo, guitarristas individuais escolhem uma pequena passagem interior que dá para um logradouro de um edifício na Rua Garrett onde vários restaurantes e lojas de moda se localizam, pela acústica favorável do local e pelo facto de não estar junto às lojas. Alguns grupos de artistas escolhem um prédio abandonado na Rua Garrett para atuar, porque o local está afastado das maiores lojas dessa rua. São principalmente os grupos de artistas, como bandas de música e grupos de artes circenses ou visuais, que escolhem este local por precisarem de mais espaço na rua para atuar.

A realização de performances artísticas também pode contribuir indiretamente para a economia urbana ao contribuir para a melhoria de elementos contextuais do mercado, nomeadamente ao melhorar a percepção do público acerca da segurança e da satisfação com o espaço urbano (JIMÉNEZ, 2018). Pode também valorizar o património material da área quando as performances interagem com a arquitetura do local (SIMPSON,

2013; PAIVA; CACHINHO, 2018). Em acréscimo, as performances artísticas de rua podem contribuir para o apaziguamento de conflitos sociais potenciais ao promover trocas individuais que atravessam divisões de classe, género e etnia, contribuindo assim para um multiculturalismo quotidiano (TANENBAUM, 1995). Em alguns casos, as performances de rua podem ser um dos poucos meios que vozes marginalizadas têm para ser ouvidas na esfera pública (DOUGHTY; LAGERQVIST, 2016).

Em várias cidades do mundo, as autoridades públicas já se aperceberam do valor do potencial afetivo das performances artísticas de rua para fomentar a vitalidade do espaço público, especialmente no que respeita à música (BELGIOJOSO, 2014). Deste prisma, as performances artísticas de rua têm sido vistas como um instrumento de desenvolvimento e promoção de cidades e regiões (ANDRADE; MONASTIRSKY, 2018). É de salientar a valorização das performances artísticas de rua como uma semente útil para brotar uma atmosfera de multiculturalismo e globalidade (KYTÖ; HYTÖNEN-NG, 2016; PAIVA, 2018). Apesar disso, nestes casos os artistas de rua são geralmente contratados pelas autoridades públicas para eventos específicos, e o *busking* nem sempre é permitido. É este o caso da cidade de Lisboa. A arte em espaço público tem sido valorizada pela Câmara Municipal de Lisboa como um instrumento para a regeneração urbana durante a última década, e instituições públicas como o Museu do Fado têm organizado espetáculos de música na rua (SANCHEZ, 2017). Contudo, estas iniciativas não incluem atividades de *busking*.

Internacionalmente, existem abordagens variadas à questão da regulamentação do *busking*, desde legislações mais liberais em que os artistas têm de aderir a códigos de licenciamento e conduta, como no Rio de Janeiro, a abordagens mais estritas em que existe um exigente processo de recrutamento e seleção de artistas, como é o caso de Londres (SIMPSON, 2011; MOREAUX, 2018; GREEN, 2019). Em Lisboa, a emissão de licenças para artistas de rua compete às Juntas de Freguesia, e não existe um conjunto de critérios uniformes sobre a regulamentação da atividade na cidade.

A proliferação do *busking* no centro da cidade de Lisboa decorre numa condição de liminaridade, dado que os artistas de rua não contribuem somente para uma atividade económica marginal nas frestas da cidade turística e consumista. Eles estabelecem pontes com o comércio local, e

atuam sobre os ritmos, os fluxos, e a sociabilidade na rua, sendo atores fulcrais nas economias da atenção da Baixa-Chiado. Apesar do potencial afetivo da sua atividade e do valor associado, o *busking* continua a ser uma atividade incerta e precária. Por este motivo, sua presença na economia urbana de Lisboa carece de uma maior atenção por parte dos atores económicos e políticos formais.

## 5. Conclusão

Ao lançarmos as nossas perspetivas sobre as práticas artísticas nos espaços públicos urbanos da cidade de Lisboa e toda a dinâmica social que estas práticas envolvem, é possível notar a existência de diversos mecanismos evidentes nos conflitos e em toda a disputa espacial e simbólica, incluindo o cosmopolitismo, o controle social, o poder, a desigualdade – muito comuns das cidades contemporâneas em todo mundo.

Este cenário advém de uma tendência que foi sendo confirmada nos últimos anos, que se refere ao turismo em Lisboa, que se tornou uma das cidades mais visitadas da União Europeia. Como resultado, cada vez mais pessoas de todas as partes do mundo migraram para Portugal e principalmente para Lisboa. Em busca de trabalho, oportunidades e reconhecimento, Portugal se tornou um local atrativo para atividades dependentes do turismo. A consequência é que mais *buskers* ocuparam diversos espaços urbanos com as suas performances, a sua música e os seus sons, levando aos moradores a uma escuta voluntária ou não, causando incómodos, rechaços e conflitos.

Neste cenário, como foi visto ao longo desse artigo, existe uma estreita relação entre a performance e a cidade. Vários autores têm chamado a atenção para as diversas maneiras de como as performances artísticas de rua – especialmente as musicais – e as cidades agem umas sobre as outras (SIMPSON, 2011; 2013; MOREAUX, 2018). No caso de Lisboa, a influência do turismo vem alterando a realidade económica e cultural da cidade e literalmente vem remodelando toda sua paisagem urbana e sonora. Krims faz uma crítica ao mercado turístico internacional quando argumenta que “o primeiro plano do lugar e da localidade forma, em

grande medida, a vanguarda de nosso regime económico global” (2007, p. 55). Krims argumenta que a influência do turismo na cidade depende de uma reconfiguração da dicotomia entre espaço versus lugar, em que o espaço representa as maiores forças da globalização, e o lugar representa as práticas através das quais as pessoas reafirmam a sua liberdade através da exaltação dos seus símbolos geográficos únicos. Para o referido autor, o espaço e o lugar fundem-se, alimentando-se através da co-criação de “valor simbólico fundamental para muitas mercadorias e serviços” (KRIMS, 2007, p.36). Assim sendo, a cidade e o turismo promovem uma fixidez e uma fluidez enredadas; como apontam Connell e Gibson, a performance de rua “está ligada ao lugar e às transformações dos espaços relevantes; cada vez mais isso ocorre através do turismo e de sua promoção” (2003, p.221).

Este é um desafio para todas as disciplinas das ciências sociais que visam a entender o campo, com o objetivo de trazer experiências maduras de uma rica variedade de contextos mundiais, concentrando-se na prática ética e na colaboração, examinando as relações de poder inerentes e oferecendo novas estratégias para transformar de forma positiva o mundo em que vivemos. Ao fazermos esta reflexão, sentimos a necessidade de apontar a necessidade de ampliar os estudos sobre *busking* na direção de compreender o ativismo neste âmbito em contextos desafiadores de pobreza, discriminação e outros sistemas injustos. Para tal, será importante estabelecer pontes entre o estudo de diferentes artes de rua que têm sido abordadas, como a música de rua, a dança site-specific, ou o teatro de rua (EDENSOR; BOWDLER, 2015; BRITO, 2017; FRIAS, 2018). Desta forma, poder-se-á contribuir consideravelmente para iniciativas visando ao respeito por esses artistas.

## **Agradecimentos**

Este trabalho foi apoiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT): PTDC/ART-PER/32417/2017, CEECIND/03528/2018, UIDP/00295/2020, UIDB/00295/2020, LA/P/0092/2020.

## Notas

- <sup>1</sup> Nota do editor: Manteve-se a redação do presente artigo em português de Portugal, respeitando-se o vocabulário e a ortografia utilizados pelos autores.
- <sup>2</sup> *Busking* refere-se à prática de se apresentar em locais públicos, tanto para arrecadar dinheiro quanto para divulgar algum trabalho autoral. O artista é chamado de *busker*, e, durante as apresentações, ele pode vender algum produto – como CDs, por exemplo – ou simplesmente contar com a ajuda do público que passar pelo local. Por mais que seja comum vermos músicos, os *buskers* podem fazer outras atividades, como dança, movimentos circenses, poesias, teatro e outras expressões artísticas pelas ruas da cidade.
- <sup>3</sup> A investigação conducente a este artigo é financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, através do projeto *Sounding Lisbon as Tourist City: Sound, Tourism and the Sustainability of Urban Ambiances in the Post-industrial City* (PTDC/ART-PER/32417/2017) e do projeto *Experiences of synanthropic life in the city* (CEECIND/03528/2018 / UIDP/00295/2020 / UIDB/00295/2020 / LA/P/0092/2020).

## Referências

- ALVES C.; SILVA, A. Espaço e cultura: implicações territoriais dos eventos musicais em Pernambuco. **Geograficidade**, v. 8, p. 41-57, 2018.
- ANDRADE, A.; MONASTIRSKY, L. A música em espaços públicos: projeto musical “Sexta às Seis”, Ponta Grossa (PR). **Geograficidade**, v. 8, p. 9-26, 2018.
- ARIELY, D.; BERNIS, G. Neuromarketing: the hope and hype of neuroimaging in business. **Nature Reviews Neuroscience**, v. 11, p. 284-292, 2010.
- BARATA-SALGUEIRO, T. Alojamentos turísticos em Lisboa. **Scripta Nova - Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales**, v. 21, n. 578, p. 1-43, 2017.
- BELGIOJOSO, R. **Constructing urban space with sounds and music**. Londres: Ashgate, 2014.
- BRITO, M. S. **O teatro que corre nas vias**. Salvador: EDUFBA, 2017.
- BUSCARIOLLI, B.; CARNEIRO, A.; SANTOS, E. Artistas de rua: trabalhadores ou pedintes? **Cadernos Metr pole**, v. 18, n. 37, p. 879-898, 2016.
- BYWATER, M. Performing spaces: street music and public territory. **Twentieth Century Music**, v. 3, n. 1, p. 97-120, 2007.
- CACHINHO, H.; PAIVA, D. The enactment of fast and slow time regimes by urban retail and consumer services. **Annals of the American Association of Geographers**, 2021. doi: 10.1080/24694452.2020.1863767
- CARMO, A.; ESTEVENS, A. Urban citizenship(s) in Lisbon: examining the case of Mouraria. **Citizenship Studies**, v. 21, n. 4, p. 409-424, 2017.

CARREIRA, A. Teatro performativo e a cidade como território. **ArteFilosofia**, v. 7, n. 12, p. 5-15, 2012.

CARREIRA, A. Utopias da comunidade: o teatro invadindo o espaço urbano. **Revista NUPEART**, v. 23, p. 185-205, 2020.

COHEN, D.; GREENWOOD, B. **The Buskers: A History of Street Entertainment**. Londres: David & Charles, 1981.

CONNELL, J.; GIBSON, C. **Soundtracks: popular music, identity and place**. Londres: Routledge, 2003.

DAVENPORT, T.; BECK, J. **The Attention Economy: understanding the new currency of business**. Boston: Harvard Business School Press, 2001.

DOUGHTY, K. Rethinking musical cosmopolitanism as a visceral politics of sound. In: DOUGHTY, K.; DUFFY, M.; HARADA, T. (Eds.). **Sounding Places: More-than-representational Geographies of Sound and Music**. Londres: Edward Elgar, 2019. p. 189-201.

DOUGHTY, K.; LAGERQVIST, M. The Pan Flute Musicians at Sergels Torg: Between Global Flows and Specificities of Place. In: MURRAY, L.; UPSTONE, S. (Eds.). **Researching and Representing Mobilities**. Londres: Springer, 2014. p. 150-169.

DOUGHTY, K.; LAGERQVIST, M. The ethical potential of sound in public space: Migrant pan flute music and its potential to create moments of conviviality in a 'failed' public square. **Emotion, Space and Society**, v. 20, p. 58-67, 2016.

EDENSOR, T.; BOWDLER, C. Site-specific dance: revealing and contesting the ludic qualities, everyday rhythms, and embodied habits of place. **Environment and Planning A**, v. 47, p. 709-726, 2015.

FRIAS, R. Uma trilha sonora no largo da carioca: caminhadas de escuta e observação como método de investigação dos espaços públicos. **Geografares**, v. 26, p. 235-253, 2018.

GABRIEL, L. **Modelação espacial de fatores de localização das empresas de design em Lisboa**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013.

GREEN, A. Street music, governance, and cultural policy in San Cristóbal de Las Casas. **International Journal of Cultural Policy**, v. 26, n. 4, p. 417-432, 2019.

GRILL, J. From street busking in Switzerland to meat factories in the UK: a comparative study of two Roma migration networks from Slovakia. In: KANEFF, D.; PINE, F. (Eds.). **Global Connections and Emerging Inequalities in Europe**. Londres: Anthem Press, 2011. p. 79-102.

- GUIMARÃES, P. The Transformation of Retail Markets in Lisbon: An Analysis through the Lens of Retail Gentrification. **European Planning Studies**, v. 26, n. 7, p. 1450-1470, 2018.
- HADDAD, A. O teatro e a cidade / o ator e o cidadão. In: TELLES, N.; CARNEIRO, A. (Org.). **Teatro de rua: olhares e perspectivas**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005. p. 64-74.
- HARRISON-PEPPER, S. **Drawing a Circle in the Square: Street Performing in New York's Washington Square**. Londres: University Press of Mississippi, 1990.
- JIMÉNEZ, J. Três eventos de música tradicional no Bairro da Glória, Rio de Janeiro. **Geograficidade**, v. 8, p. 90-111, 2018.
- KAPCHAN, D. Performance. **The Journal of American Folklore**, v. 108, p. 479-508, 1995.
- KRIMS, A. **Music and Urban Geography**. Nova Iorque: Routledge, 2007.
- KYTÖ, M.; HYTÖNEN-NG, E. Busking and negotiations of urban acoustic space in South Bank, London. In: BULL, M.; BACK, L. (Eds.). **The Auditory Culture Reader**. Londres: Bloomsbury, 2016. p. 229-242.
- LORENTZEN, A.; HANSEN, C. **The City in the Experience Economy**. Role and Transformation. Londres: Routledge, 2013.
- LOUSA, T. The street artist – A flâneur adrift in the city. In: ALVES, M.; COSTA, P.; LAMONI, G.; SALDANHA, J.; SOARES, A.; TAVARES, M. (Coord.). **Flâneur**. New urban narratives. Lisboa: Procur.arte, 2016. p. 188-196.
- MALANSKI, L. Geografia dos sons cotidianos: as sonoridades do Calçadão de Londrina, Paraná. **Geograficidade**, v. 8, p. 126-140, 2018.
- MOREAUX, M. Geografia e sons: desafios teóricos, abordados através das intervenções dos artistas de rua na cidade, vistas como micro-eventos sonoros. **Geograficidade**, v. 8, p. 155-174, 2018.
- O'CONNELL, J. Introduction: An ethnomusicological approach to music and conflict. In: O'CONNELL, J.; CASTELO-BRANCO, S. (Eds.). **Music and Conflict**. Chicago: University of Illinois Press, 2010. p. 1-16.
- PAIVA, D. Sonic geographies: themes, concepts, and deaf spots. **Geography Compass**, v. 12, n. 7, p. e12375, 2018.
- PAIVA, D.; CACHINHO, H. Artistic practices and the redistribution of the sensible in Largo do Chiado: attention, corporeal isles, visceral politics. **Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie**, v. 109, n. 5, p. 597-612, 2018.

PAIVA, D.; CACHINHO, H. Soundmaking and the making of worlds and territories: a case of street football games in Quinta da Piedade. **Social & Cultural Geography**, 2019. doi: 10.1080/14649365.2019.1704046.

PAIVA, D.; SÁNCHEZ, I. The territoriality of atmosphere: rethinking affective urbanism through the collateral atmospheres of Lisbon's tourism. **Transactions of the Institute of British Geographers**, 2020. doi: 10.1111/tran.12425.

PAIVA, D.; CACHINHO, H.; BARATA-SALGUEIRO, T.; AMÍLCAR, A. A criação de geoetnografias como metodologia para o estudo dos ritmos urbanos. Uma aplicação no Chiado, Lisboa. **Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales**, v. 21, 2017. Disponível em: <http://revistes.ub.edu/index.php/ScriptaNova/article/view/19342/21750>.

PINE, B. J.; GILMORE, J. H. **The Experience Economy: Work is Theatre & Every Business a Stage**. Boston: Harvard Business School Press, 1999.

PINE, J.; GILMORE, J. **The Experience Economy**. Boston: Harvard Business Review Press, 2011.

PINK, S. **Doing Sensory Ethnography**. Londres: Sage, 2009.

RICE, T. Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography. **Ethnomusicology**, v. 47, n. 2, p. 151-179, 2003.

ROMANIUK, J.; NGUYEN, C. Is consumer psychology research ready for today's attention economy? **Journal of Marketing Management**, v. 33, n. 11-12, p. 909-916, 2017.

SAFARA, J.; BRITO-HENRIQUES, E. The Santiago de Alfama Hotel as an Allegory of the Recent Urban Regeneration Policy. **Finisterra - Revista Portuguesa de Geografia**, v. 52, n. 106, p. 65-84, 2017.

SANCHÉZ, I. Mapping out the Sounds of Urban Transformation: The case of Lisbon's Mouraria Quarter. In: GUILLEBAUD, C. (Ed.). **Toward an Anthropology of Ambient Sound**. Nova Iorque: Routledge, 2017. p. 153-166.

SIMPSON, P. Chronic everyday life: rhythm-analysing street performance. **Social & Cultural Geography**, v. 9, n. 7, p. 807-829, 2008.

SIMPSON, P. Street Performance and the City: Public Space, Sociality, and Intervening in the Everyday. **Space and Culture**, v. 14, n. 4, p. 415-430, 2011.

SIMPSON, P. Ecologies of Experience: Materiality, Sociality, and the Embodied Experience of (Street) Performing. **Environment and Planning A**, v. 45, n. 1, p. 180-196, 2013.

SIMPSON, P. Sonic affects and the production of space: 'Music by handle' and the politics of street music in Victorian London. **Cultural geographies**, v. 24, n. 1, p. 89-109, 2017.

SUNDBO, J.; SØRENSEN, F. **Handbook on the Experience Economy**. Cheltenham: Edward Elgar, 2013.

TANENBAUM, S. J. **Underground Harmonies: Music and Politics in the Subways of New York**. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

TERRANOVA, T. Attention, Economy and the Brain. **Culture Machine**, v. 13, p. 1-19, 2012.

WAITT, G.; RYAN, E.; FARBOTKO, C. A visceral politics of sound. **Antipode**, v. 46, n. 1, p. 283-300, 2014.

Recebido em: 14/05/2021

Aceito em: 02/06/2021