

INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES
MESTRADO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES

RENAN DO NASCIMENTO SANTOS

**OCUPAÇÃO MUSICAL DO ESPAÇO
PÚBLICO NO RIO DE JANEIRO:
A CIDADE, O TRABALHO E A INDEPENDÊNCIA
A PARTIR DOS MÚSICOS DE RUA E TRANSPORTE**

**UNIVERSIDADE
FEDERAL
FLUMINENSE**

**NITERÓI
2019**

RENAN DO NASCIMENTO SANTOS

OCUPAÇÃO MUSICAL DO ESPAÇO PÚBLICO NO RIO DE JANEIRO:

A cidade, o trabalho e a independência a partir dos músicos de rua e transporte

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Cultura e Territorialidades.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Marina Bay Frydberg

Banca examinadora:

Orientadora Prof^ª Dr^ª Marina Bay Frydberg

Prof^ª Dr^ª Cintia SanMartin Fernandes (UERJ)

Prof. Dr. João Domingues (UFF)

NITERÓI
2019

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

S237o Santos, Renan do Nascimento
Ocupação musical do espaço público no Rio de Janeiro : A cidade, o trabalho e a independência a partir dos músicos de rua e transporte / Renan do Nascimento Santos ; Marina Bay Frydberg, orientadora. Niterói, 2019.
135 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPCULT.2019.m.12003771760>

1. Músico de rua. 2. Música independente. 3. Espaço público. 4. Ocupação. 5. Produção intelectual. I. Frydberg, Marina Bay, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que de uma ou outra forma contribuíram para que eu pudesse concluir mais esta etapa da minha trajetória acadêmica. Sou muito grato e orgulhoso pela oportunidade de realizar esta pesquisa no PPCULT, programa que acolheu o meu projeto de pesquisa e me deu todo apoio institucional necessário para sua realização, mas que acolheu também a mim e me ensinou que academia também é feita de afeto. Agradeço a todos os professores, professoras, coordenadoras e secretárias pelo encontro, pelas trocas e pelo suporte.

Expresso também meu agradecimento e admiração pela minha orientadora Marina Frydberg por tudo que aprendi e cresci pessoal e profissionalmente durante nosso processo orientação e estágio docente. Agradeço pela parceria e pelo entrosamento que construímos durante este tempo, pela confiança que demonstra em mim, no meu potencial e nas minhas escolhas, pela generosidade e disponibilidade em me mostrar novos caminhos para a pesquisa e para acolher sempre amorosamente os dilemas e as angústias deste pesquisador em formação.

Agradeço à professora Cíntia Sanmartin Fernandes e ao professor João Domingues por aceitarem prontamente a tarefa de ler, avaliar e certamente contribuir com este material. Ao João, agradeço também pela participação na banca de qualificação desta pesquisa, pelas contribuições dadas naquela ocasião e nas conversas pelos corredores do instituto, pelas sugestões de texto que eventualmente chegavam por e-mail, pelo livro que me deu de presente.

Agradeço aos amigos e amigas que fiz durante o mestrado. Foi um prazer tê-los como pares nesse caminho, partilhando momentos de estudo e de diversão. Paolla Moura e Vinícius Moraes, vocês foram os melhores parceiros e confidentes das dores e delícias de ser mestrando. Agradeço também ao amigo Kyoma Oliveira, pelas conversas sempre estimulantes sobre este tema de pesquisa que compartilhamos.

Agradeço aos meus pais, Isaura e Anselmo, aos meus sogros, Raimunda e João, e ao meu marido José. Pelo amor, pelo incentivo, pelo suporte emocional, por garantirem as condições materiais para que eu pudesse me dedicar a este trabalho.

Por fim, agradeço a todos os músicos que conheci nas ruas e nos transportes

ao longo desses poucos mais de dois anos de investigação. Agradeço profundamente pela disponibilidade e pela confiança de compartilhar comigo um pouco dos seus sons, das suas histórias.

A todos e cada um de vocês, o meu mais profundo e sincero agradecimento.

RESUMO

Durante esta década, houve uma crescente movimentação de músicos ocupando os espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro com suas apresentações. Nesta mesma década, também foram sancionadas as legislações que autorizam e regulam diretamente a ocupação artística nos logradouros públicos, em âmbito municipal, e no interior dos trens, metrô e barcas e em suas respectivas estações, em âmbito estadual. O presente estudo tem como objetivo mais amplo discutir a emergência de um circuito alternativo de circulação musical na cidade através da ocupação do espaço público das ruas e transportes. Nesta perspectiva, desenvolve-se uma argumentação que considera os *músicos de rua e transporte* também como *músicos independentes*, e a ocupação musical do espaço público conforma-se enquanto uma maneira destes sujeitos reivindicarem e operarem relativa independência no mercado da música ao vivo da cidade. Também é um dos objetivos deste trabalho identificar e analisar os efeitos que a transposição das apresentações dos palcos para o espaço público tem para as apresentações em si e, sobretudo, para as condições, relações e processos de trabalho concretamente realizados pelos sujeitos no cotidiano. Metodologicamente, esta investigação foi realizada a partir de uma abordagem etnográfica de observação, convivência e interlocução com os músicos inseridos neste contexto.

Palavras-chave: músico de rua; música independente; espaço público; ocupação; Rio de Janeiro.

ABSTRACT

Throughout this decade, there was a growing movement of musicians occupying the public spaces of the city of Rio de Janeiro with their presentations. In this same decade, the legislations were also enacted that authorize and directly regulate the artistic occupation of public places, at the municipal level, and within trains, subways and ferry boats and at their respective stations, at the state level. The present study has as its broader objective to discuss the emergence of an alternative circuit of musical circulation in the city through the occupation of the public space of streets and transports. In this perspective, an argument is developed that considers the *street and transport's musicians* also as *independent musicians*, and the musical occupation of the public space conforms itself as a way of these subjects to claim and operate relative independence in the live music's industry of the city. It is also one of the objectives of this work to identify and analyze the effects that the transposition of the presentations from the stages to the public space has for the presentations themselves and, above all, for the conditions, relations and work processes concretely realized by the subjects in the daily life. Methodologically, this research was carried out from an ethnographic approach of observation, coexistence and interlocution with the musicians inserted in this context.

Keywords: street musician; independent music; public space; occupation; Rio de Janeiro.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Bernar Gomma, Lucas Leão e Paulo Emmery: Beach Combers	15
Figura 02 – Pi, Samurai e Keven Madrid: Plataforma 7	16
Figura 03 – Guitarrista na praça Nossa Senhora da Paz em Ipanema	18
Figura 04 – Leonardo Frodo no calçadão da praia do Arpoador	18
Figura 05 – Percussionistas na Avenida Rio Branco, no Centro	19
Figura 06 – Violonistas em frente à estação Jardim Oceânico do metrô, na Barra ..	19
Figura 07 – Trio de violinistas no metrô	20
Figura 08 – Percussionista na barca	20
Figura 09 – Banda Kosmo Coletivo Urbano, em frente à estação Carioca do metrô, no Centro	21
Figura 10 – Visão geral do palco nos <i>beach attacks</i>	111
Figura 11 – Plataforma 7 apresentando-se dentro de um vagão	114
Figura 12 – Equipamentos utilizados pela Plataforma 7	114
Figura 13 – Lucas Leão dentro do Cremoso ou <i>Beach móvel</i>	116
Figura 14 – Camisetas, bolsas, posters, discos e fitas à venda	119
Figura 15 – <i>Beach</i> bonecos	120
Figura 16 – <i>Beach</i> fósforos	120
Figura 17 – Lucas Leão preparando encomendas para entrega	122

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABNT: Associação Brasileira de Normas Técnicas

ALERJ: Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro

CAC: Grupo de Pesquisa Comunicação, Arte e Cidade

NEPCOM: Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação

OAB: Ordem dos Advogados do Brasil

PPCULT: Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades

RIAMFE: Rio Ainda Mais Fácil Eventos

SEOP: Secretaria Especial de Ordem Pública

UERJ: Universidade do Estado do Rio de Janeiro

UFRJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro

VLT: Veículo Leve sobre Trilhos

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
Introdução	10
Considerações metodológicas	24
CAPÍTULO 1	
MÚSICA AO VIVO NOS ESPAÇOS PÚBLICOS: PRESSUPOSTOS E QUESTÕES SOBRE MÚSICA “INDEPENDENTE” E “DE RUA”	32
1.1. A independência do músico de rua: uma questão de circulação	35
1.2. Músicos de rua e/ou transporte: ser, estar e fazer no espaço público	42
CAPÍTULO 2	
OCUPAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO E AS ATUAIS CONDIÇÕES DE CIRCULAÇÃO MUSICAL INDEPENDENTE NO RIO DE JANEIRO: OCUPAÇÃO, CIRCULAÇÃO E DIREITOS	50
2.1. Contexto de circulação: o espaço público como alternativa	51
2.2. Ocupação musical do espaço público: músicos disputando a cidade e disputados por ela	61
CAPÍTULO 3	
PROCESSOS E RELAÇÕES DE TRABALHO DOS MÚSICOS DE RUA E TRANSPORTES: GESTÃO DA INCERTEZA E DA PRECARIIDADE	83
3.1. Músicos de rua e o mercado de trabalho artístico: flexibilidade e precarização.....	85
3.2. Artistas, trabalhadores, vagabundos e pedintes: representações sobre o trabalho do músico de rua	89
3.3. Percursos de formação e profissionalização	94
3.4. “Os shows são a ponta do iceberg”: uma descrição dos processos de trabalho dos músicos de rua	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS	130

APRESENTAÇÃO

Introdução

Por volta de 2013, comecei a notar nos meus deslocamentos pelo Rio de Janeiro, mais precisamente pelas regiões do Centro, Tijuca e zona sul, alguns músicos, às vezes em grupos, às vezes sozinhos, com seus equipamentos montados nas calçadas, tocando seu som e recolhendo contribuições espontâneas do público de pedestres. Eram distorções de guitarra, solos de saxofone, os *grooves* de bateria, as linhas de contrabaixo que eu ouvia muito antes de conseguir saber de onde vinham. Aos poucos esses encontros começaram a ser mais frequentes e diversos até que, mais tarde, entre 2015 e 2016, passei a me deparar com tais apresentações não apenas nos meus deslocamentos a pé pela cidade, mas também dentro dos vagões de metrô e trens urbanos que eu utilizava cotidianamente.

Essas sonoridades me tomavam de surpresa, me faziam tirar os fones dos ouvidos para localizar precisamente sua posição e então me juntar àquelas aglomerações de algumas dezenas que estavam ali ocupando o espaço público da cidade, ressignificando territórios, alterando imaginários, paisagens, ritmos do cotidiano e expressando reivindicações muito próprias. No entanto, tais dimensões desta manifestação artística e cultural ainda não estavam muito evidentes para mim naquele momento. Minha atenção e minha presença naqueles shows eram para a satisfação de um antigo e prazeroso hábito de pesquisar e compartilhar novidades musicais e de ser assíduo frequentador de shows de artistas independentes.

Eu não sabia até então, mas desde 2012 há uma crescente movimentação de músicos nas ruas da cidade ocupando o espaço público com suas apresentações. Tampouco podia imaginar àquela altura que esta movimentação de músicos se tornaria objeto da minha investigação de mestrado. O que eu já sabia, entretanto, é que gostava de encontrar aqueles artistas nos meus percursos pela cidade e que às vezes não me importava de alongar meus trajetos só para poder passar por aquela esquina ou por aquela praça, onde muito provavelmente eu encontraria outros músicos e, de fato, os encontrava.

Atualmente, seis anos depois de começar a me dar conta da multiplicação de

iniciativas dessa natureza, continuo alongando trajetos e seguindo o som desses artistas nas ruas e transportes públicos. Agora, contudo, a presença e a atenção não são apenas de apreciador mas também de pesquisador interessado nas dinâmicas que esta manifestação cultural evidencia da relação entre cidade, trabalho e independência musical, qual seja, a interface que norteia todos os questionamentos deste trabalho. Esta dissertação apresenta a minha melhor tentativa de expressar as indagações e interpretações a respeito do universo investigado. Esta dissertação representa, antes de tudo, um convite ao diálogo sobre elas.

A movimentação de músicos nas ruas e transportes do Rio de Janeiro é bastante heterogênea, em termos de gêneros musicais, formações, repertórios, espacialidades apropriadas, dinâmicas das apresentações, etc. Por certo, esta pesquisa não tem por objetivo analisar toda esta diversidade, mas sim estabelecer alguns pontos de referência para a análise, partindo principalmente da interlocução com alguns músicos inseridos neste universo. Apresentarei estes sujeitos adiante. Antes, considero possível e pertinente a título introdutório, apresentar uma breve descrição que aponte recorrências e continuidades que ajudem a situar os leitores e as leitoras deste trabalho a respeito do tipo de manifestação cultural de que trata este estudo.

Pensando numa descrição abrangente dos sujeitos – artistas e público – é possível apontar algumas recorrências. A maioria dos artistas observados são aparentemente do gênero masculino, jovens e brancos. Contando apenas com a observação não é possível afirmar sua classe social, porém não deixa de ser significativo notar como em alguns casos os instrumentos e equipamentos utilizados sejam de alto valor econômico e podem ser interpretados como marcadores das condições materiais desses mesmos sujeitos. Os níveis de instrução formal básica e musical também não são percebidos sem uma conversa com os músicos. Sobre o seu público em potencial de pedestres e passageiros, observa-se enorme diversidade – gênero, cor, faixa etária, classe social, etc – , como não poderia deixar de ser numa metrópole como o Rio de Janeiro.

As espacialidades apropriadas pelos artistas evidenciam diferentes estratégias de ocupação e circulação pelo território, mas mantém em comum a circulação de pessoas constante e numerosa como principal critério para a escolha dos locais. A partir desse critério, outros fatores também são associados e considerados, por exemplo, nas ruas, o interesse turístico no local, a qualidade do relacionamento estabelecido com moradores e comerciantes do entorno, outros eventos acontecendo na rua, etc. Nos vagões, os horários de pico do transporte público – entre 6 e 9 horas, pela manhã, e 17 e 20 horas, à noite – são evitados devido à superlotação que inviabiliza qualquer possibilidade de apresentação musical.

Na prática, isso pode significar uma lista enorme de espacialidades possíveis para a apropriação. Nas ruas, os acessos de algumas estações de metrô são frequentemente escolhidos como locais de apresentação. As estações mais procuradas são Carioca, Cinelândia, Glória, Largo do Machado, Botafogo, Nossa Senhora da Paz e Jardim Oceânico. Não posso afirmar se o mesmo acontece no entorno das estações do subúrbio, embora suspeite que apenas em raros episódios. A zona sul e o Centro são as duas regiões da cidade mais ocupadas por músicos de rua. No mesmo raciocínio, registrei artistas se apresentando na Praça XV, também no Centro, nas proximidades da saída da estação das barcas. Do lado de lá da Baía de Guanabara, na saída da estação Araribóia em Niterói, também é muito comum avistar músicos tocando. É interessante observar uma certa renovação do público seguindo os intervalos de desembarque de passageiros na estação. A cada nova barca ou trem chegando em suas respectivas estações, chega também uma nova leva de pedestres e ouvintes em potencial.

Quando nos pontos turísticos, a apresentação acaba ganhando contornos de atração turística também. Por se tratarem de espacialidades, em tese, voltadas para o lazer, para momentos de paragem e contemplação (da natureza, de monumentos), para a fruição cultural, as apresentações ficam aparentemente mais integradas ao território do que em outros espaços associados ao trabalho, ao trânsito acelerado de pessoas, coisas e dinheiro e também em regiões mais residenciais, onde os conflitos de interesses (com autoridades, moradores, trabalhadores do entorno) parecem mais eminentes. As aglomerações também costumam ser maiores diante das

apresentações nos locais turísticos, provavelmente pelo mesmo motivo: os turistas (locais ou estrangeiros) e os moradores da cidade passeando, estão experimentando a cidade noutra forma, sem a velocidade que costuma ditar o ritmo dos deslocamentos no Centro da cidade em dias úteis e horário comercial. A orla marítima da zona sul, a Praça Mauá, o Boulevard Olímpico e a Mureta da Urca, são algumas das localidades turísticas frequentemente ocupadas por músicos.

Na mesma perspectiva, identifico como um procedimento bastante comum entre os músicos, aproveitar-se de espaços públicos destinados ao lazer na cidade. Aos domingos e feriados, algumas vias são interditadas para o trânsito de automóveis e liberadas para o lazer durante períodos determinados – a saber: o Aterro do Flamengo, a Rua Dias da Cruz, no Méier, uma faixa das Avenidas Atlântica, Delfim Moreira e Vieira Souto, em Copacabana, Leblon e Ipanema, respectivamente, são alguns exemplos. Nesses locais e horários específicos, vários artistas de rua – grupos de dança, imitadores, artesãos, etc., não apenas músicos – podem ser encontrados trabalhando simultaneamente, espalhados pelo território.

Situação parecida acontece em outros dois locais. O primeiro é o calçadão da praia do Arpoador, incluindo o largo entre a Pedra do Arpoador e o Parque Garota de Ipanema. Da localidade, é possível ter uma vista panorâmica das praias de Ipanema e Leblon e assistir ao sol se pôr ao lado do Morro Dois Irmãos. O visual de cartão postal da cidade atrai muitos turistas e, com isso, também muitos músicos que ocupam o local simultaneamente disputando sua atenção. O outro local é a Rua do Lavradio, no bairro da Lapa, no primeiro sábado de cada mês, quando acontece a Feira do Rio Antigo, ou Feira do Lavradio como é mais conhecida. Entre 10 e 18 horas, horário de funcionamento da feira, diversos músicos também se aproveitam da grande circulação de pessoas e se espalham pela rua com suas apresentações.

Registrei outras ocorrências imprevistas na praia e em bares. Destas vezes, não era eu quem estava me deslocando, mas os músicos. Eu estava deitado na areia da Praia de Ipanema, quando um grupo de músicos portando cavaquinho, tantan e pandeiro se aproximou tocando pagodes conhecidos e depois pediram contribuições às pessoas que estavam no entorno. Da mesma forma aconteceu em outras duas ocasiões, mas desta vez em bares, também em Ipanema. Os músicos tocam na calçada e pedem contribuições aos clientes do bar. Eu não presenciei,

mas tive relatos de que esta estratégia de tocar em frente aos bares é comum no Centro no período do *happy hour*. Também menciono as calçadas dos shoppings como mais uma das possibilidades de se encontrar músicos trabalhando nas ruas. Os shoppings onde pude observá-los com mais frequência foram Botafogo Praia Shopping, Shopping Leblon, Shopping da Gávea e Shopping Iguatemi.

Pensando na performance artística propriamente, também identifico uma diversidade grande em termos de formações dos grupos, dos instrumentos utilizados, dos gêneros musicais e repertórios. Grande parte dos artistas observados apresenta música instrumental, sem acompanhamento vocal, mas não é regra, também há cantores, cantoras e grupos com vocalista em atividade pela cidade. Os gêneros e repertórios também variam muito, mas o rock foi o mais ouvido. Alguns artistas e grupos se apresentam com repertório completamente autoral, outros apenas com canções de música popular brasileira e/ou internacional amplamente conhecidas e outros fazem a apresentação inteira com improvisações no instrumento. Na maioria das vezes, uma combinação destas três formas é o que se ouve e observa. Além da formação *power trio*¹ dos roqueiros, também registrei muitos guitarristas solitários, cantores com bases pré-gravadas e ainda grupos maiores, como as bandas de fanfarra. Cito como exemplo um dos grupos há mais tempo em atividade nas ruas do Rio de Janeiro, o Bagunço, vai às ruas com a impressionante e incomum lista de nove instrumentos: sax alto, sax tenor, trombone, guitarra, keytar², teclado, baixo, tuba, percussão e bateria.

Diante da variedade de formações e instrumentos, a energia elétrica pode ser ou não uma necessidade para a apresentação. Quando ela é necessária para instrumentos elétricos e para a amplificação do som, é obtida através de uma bateria de automóvel previamente carregada, conectada a um inversor de tensão. O domínio deste conhecimento é considerado fundamental para a ocupação musical da cidade tal qual ela acontece e é frequentemente acionado pelos sujeitos para enfatizar sua autonomia. Presenciei duas vezes apenas a interrupção da apresentação porque a carga da bateria esgotou.

1

Formação de banda de rock com três integrantes popularizado na década de 1960, tradicionalmente composto por uma guitarra, um baixo e uma bateria.

² Instrumento musical que apresenta características de guitarra, teclado e sintetizador. O nome provem da mistura das palavras *keyboard* e *guitar*.

As apresentações têm durações variáveis e costumam ter intervalos para os músicos descansarem, se alimentarem e irem ao banheiro. Os horários das apresentações também variam de acordo com a localidade. Em relação às condições meteorológicas, estas são decisivas para realização ou não da apresentação. Por esse motivo, alguns artistas me relataram que preferem não divulgar o evento com antecedência, porque uma chuva de última hora inviabiliza a apresentação. Nos casos em que os eventos são divulgados antes nas redes sociais, normalmente vêm acompanhados da ressalva de cancelamento em caso de chuva. Nos vagões, ao contrário, a chuva deixa de ser um impedimento para a realização das apresentações.

Da observação mais sistemática das apresentações – já orientada para os objetivos da investigação – escolhi dois grupos para acompanhar mais de perto e apreender a partir das suas trajetórias as informações necessárias para a compreensão das questões desta pesquisa. Um desses grupos é o Beach Combers, trio de *surf music* autoral e instrumental formado por Bernar Gomma, na guitarra, Lucas Leão, na bateria, e Paulo Emmery, no baixo, vistos na figura 01. O trio completa em 2019 dez anos de existência, já tem três álbuns lançados e uma intensa agenda de shows nas ruas, mas também em festivais, pequenas casas de show e bares. Na rua, os shows são chamados *Beach Attacks*.

Figura 01 – Bernar Gomma, Lucas Leão e Paulo Emmery: Beach Combers



Fonte: Foto de Felipe Diniz, disponível no instagram dos Beach Combers:
<<https://www.instagram.com/beachcombers/>>

O outro grupo, também composto por três integrantes – Keven Madrid, Pi e Samurai – chama-se Plataforma 7 e apresenta-se de segunda à sexta-feira nos vagões dos trens e metrô da cidade. O repertório da banda é composto principalmente por covers de *hits* do reggae, rap e do pop nacional e internacional, apresentados numa formação de voz, violão e cajón. A escolha destes dois grupos se justifica pelos aspectos que os aproximam, o modo geral de operar as demandas de circulação da sua música, ocupando o espaço público. Mas além disso, também interessam as singularidades em termos de clivagens sociais e da escolha dos locais para apresentação – ruas e trens – construindo de maneira mais ampla, complexa e relevante o campo desta pesquisa.

Figura 02 – Pi, Samurai e Keven Madrid: Plataforma 7



Fonte: Foto de Kadu Ribeiro, disponível no instagram da Plataforma 7:
<https://www.instagram.com/_plataforma7/>

Como é comum acontecer, o projeto de pesquisa vai sendo modificado a partir das mudanças na percepção do pesquisador ou da pesquisadora diante das circunstâncias encontradas no próprio campo investigado. Aconteceu então que uma

alteração metodológica foi necessária: deixar de observar apenas as duas bandas escolhidas como interlocutores centrais da pesquisa e passar a uma observação mais ampliada, incluindo, portanto, os demais músicos de rua e transporte que encontrei, espontaneamente ou não, nos meus deslocamentos pela cidade.

As motivações e consequências desta decisão devem ser mencionadas. A principal razão diz respeito à possibilidade de verificar a diversidade de feições que a música de rua pode assumir na cidade atualmente, em termos de formações dos grupos, repertórios e estilos musicais, sua distribuição e deslocamentos pelo território, frequência, dentre tantas outras dimensões variáveis e necessárias de serem consideradas para alcançar uma visão tão complexa quanto possível da prática em questão. Nesse sentido, o acompanhamento de apenas dois grupos me pareceu bastante restritivo e apesar das significativas diferenças, uma simples comparação entre ambos me pareceu insuficiente para descrever uma manifestação cultural tão dinâmica e heterogênea.

Contudo, tal alteração não significou abrir mão de ter sujeitos centrais para a pesquisa. Se, por um lado, quanto mais músicos eu pudesse observar, melhor e mais rica poderia ser a minha descrição desta manifestação cultural, por outro, ter um número delimitado de sujeitos é fundamental para conseguir analisar mais cuidadosamente as questões sobre independência musical e trabalho cultural. Embora não se trate, evidentemente, de um estudo de trajetória, ter conhecimento da história dos sujeitos e das clivagens sociais – classe social, raça, gênero, orientação sexual, faixa etária, nacionalidade, nível de instrução, etc. – é ponto igualmente importante para analisar o material acumulado na observação e nas entrevistas.

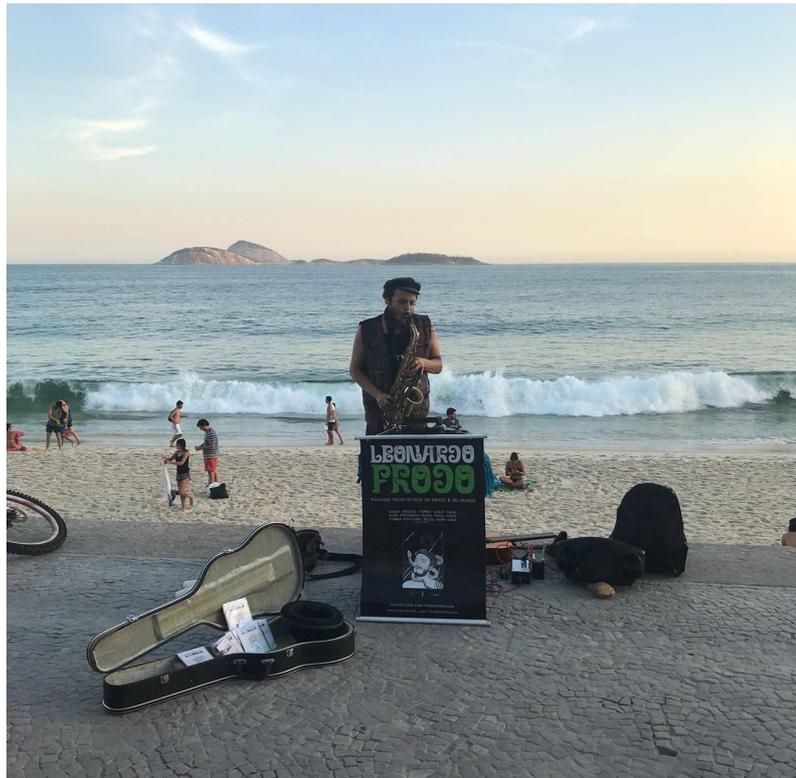
Isto posto e ainda na perspectiva de situar os leitores deste trabalho no campo desta pesquisa, compartilho mais algumas imagens para demonstrar parte da diversidade que eu pude testemunhar durante o trabalho de campo.

Figura 03 – Guitarrista na praça Nossa Senhora da Paz em Ipanema



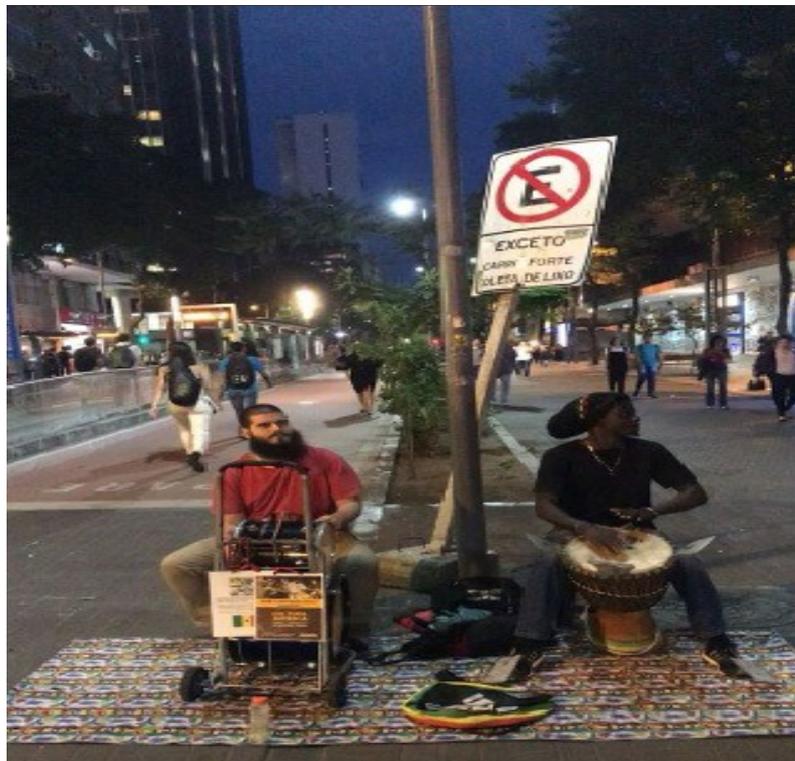
Fonte: Acervo do autor

Figura 04 – Leonardo Frodo no calçadão da praia do Arpoador



Fonte: Acervo do autor

Figura 05 – Percussionistas na Avenida Rio Branco, no Centro



Fonte: Acervo do autor

Figura 06 – Violonistas em frente à estação Jardim Oceânico do metrô, na

Barra.



Fonte: Acervo do autor

Figura 07 – Trio de violinistas no metrô



Fonte: Acervo do autor

Figura 08 – Percussionista na barca



Fonte: acervo do autor.

Figura 09 – Banda Kosmo Coletivo Urbano, em frente à estação Carioca do metrô, no Centro



Fonte: Acervo do autor

A revisão bibliográfica realizada para esta pesquisa demonstra crescente interesse sobre a arte de rua, em particular a música, no âmbito acadêmico-científico. Destas produções, destaco as publicações dos pesquisadores Michael Herschmann e Cíntia Sanmartin Fernandes, principalmente os livros “Música nas ruas do Rio de Janeiro” e “Cidades Musicais”, de 2014 e 2018, respectivamente. Outra publicação especialmente utilizada nesta pesquisa – em função não só da qualidade das reflexões apresentadas como por sua atualidade – é a tese de

doutoramento defendida em 2017 pela pesquisadora Jhésisica Reia, intitulada “Os palcos efêmeros da cidade: táticas, ilegalismos e regulação da arte de rua em Montreal e no Rio de Janeiro”. Outra importante tese a respeito da temática é “Músicos de rua: luzes e sombras sobre uma prática social no Rio de Janeiro e em Barcelona”, defendida em 2017 pela a pesquisadora Denise Falcão. Há ainda trabalhos dedicados à experiência urbana da cultura punk (SANTOS, 2015) e à análise da práticas de artes de rua como rupturas dos ritmos do cotidiano da cidade (MOREAUX, 2013).

Em diálogo com estes trabalhos sobre o tema da ocupação musical do espaço público, discuto nesta dissertação a emergência de um circuito alternativo de circulação musical na cidade do Rio de Janeiro através da ocupação das ruas e dos transportes públicos com apresentações musicais ao vivo. A partir da interlocução com músicos inseridos e atuantes nesta movimentação, analiso as reivindicações expressas neste procedimento de ocupação musical do espaço público. A ocupação do espaço público por parte de músicos independentes seria apenas uma questão de reivindicação de independência musical na etapa da circulação? Ou, perguntando de outra maneira: tal ocupação estaria se dando apenas em função de um circuito restrito de palcos de pequeno e médio porte na cidade ou haveria também a necessidade de produzir outros valores de uso para os espaços públicos da cidade? Que consequências a transposição das apresentações dos palcos para o espaço público traria para as condições de trabalho vivenciadas por estes sujeitos no cotidiano da sua atividade e para as próprias apresentações em si?

Estas são algumas das perguntas que moveram esta pesquisa e representam o interesse mais amplo da presente investigação. Destas perguntas, outros questionamentos se desdobraram e serão oportunamente abordados ao longo da argumentação apresentada nesta dissertação, com o seguinte encadeamento: no primeiro capítulo, apresento pressupostos e questões para a construção do argumento em que considero os *músicos de rua* também como *músicos independentes*. Ou seja, que a ocupação musical do espaço público, nas formas analisadas, pode ser entendida enquanto reivindicação e operação de independência musical. Neste capítulo, proponho um debate sobre música independente que circunscreve os termos desta independência às demandas da

circulação das apresentações ao vivo. Também é objetivo deste capítulo delimitar o campo considerado nesta investigação, assumindo que este estudo não pretende dar conta de todas as formas que ocupação do espaço público pode assumir na cidade. Da mesma forma, é nesta seção que estabeleço o entendimento da noção de espaço público, pondo em perspectiva algumas das grandes lógicas capitalistas de produção dos espaços que atravessam o campo investigado. Neste capítulo, argumento em diálogo com Muniz Junior (2016), Micael Herschmann (2017), Thiago Galletta (2013) e Rodrigo Valverde (2007).

No segundo capítulo, o debate se volta para as atuais condições de circulação musical independente na cidade, pondo em evidência, a partir do relato dos meus interlocutores, o conjunto de condições que favoreceram a multiplicação de iniciativas de músicos ocupando os espaços públicos da cidade com suas apresentações. Neste esforço, vêm à tona neste capítulo debates sobre as lógicas de regulação da ocupação do espaço público no Rio de Janeiro, sobretudo a partir da análise das legislações municipal e estadual que tratam diretamente da atividade dos artistas de rua e transporte. Ao contextualizar as condições de ocupação do espaço público no Rio de Janeiro contemporâneo, o debate reiteradamente reconhece o contexto de acirradas disputas com diversos segmentos da sociedade carioca em que os músicos se inserem para exercer sua atividade. Na argumentação deste capítulo, o trabalho da pesquisadora Jhéssica Reia (2017) sobre ilegalismos e regulação da arte de rua no Rio de Janeiro e em Montreal teve importância fundamental.

No terceiro capítulo, abordo as questões acerca da arte de rua enquanto trabalho e o músico de rua enquanto trabalhador, portanto. Esta dimensão esteve intensamente presente na convivência e na conversa com meus interlocutores no campo o que, de certa forma, justifica que este capítulo seja o mais extenso dentre os três que compõem este material. Como tônica da discussão, estão os processos e as relações de trabalho do músico de rua e a constatação das condições precárias para a realização deste trabalho. Neste capítulo, discuto a flexibilidade e precarização dos mercados de trabalho artísticos, pondo em perspectiva um contexto mais ampliado de mutações recentes do capitalismo, a partir das leituras de David Harvey (2008; 2014), as contribuições de Guy Standing (2013; 2014) com seu

debate sobre o precariado e a sociologia do trabalho artístico proposta por Pierre-Michel Menger (2005).

Também consta no terceiro capítulo, um debate sobre as disputas de representações em torno dos músicos de rua, que reivindicam para si a categoria de trabalhador, mas que muitas vezes são confrontados com outras que os consideram como vagabundos ou pedintes, por exemplo. Por fim, apresento uma descrição dos processos e dinâmicas de trabalho desses músicos, sobretudo no momento das apresentações, retomando todas as questões apresentadas no capítulo.

Considerações metodológicas

Pela própria natureza do campo, a observação mais ostensiva dos sujeitos, do seu fazer e dos territórios se mostrou uma necessidade mas também um desafio diante da minha inexperiência com trabalhos etnográficos. Por isso mesmo, reservo este tópico para um debate teórico-metodológico sobre a abordagem etnográfica no esforço necessário de situar e problematizar minha presença como pesquisador no campo e os limites encontrados. Não chega a surpreender que a maior parte da bibliografia revisada para tais reflexões seja da Antropologia, mas aqui amplio deliberadamente a discussão incluindo os demais pesquisadores em cultura e me incluindo, portanto. Também fica reservado este momento para apresentar os outros procedimentos metodológicos utilizados para a obtenção dos dados utilizados nesta pesquisa.

É no contexto em que começo a fazer minhas primeiras observações mais sistemáticas no campo, que a proposta do curso *Narrar o lugar – um curso volante, itinerante, rodante, girante*³ me pareceu bastante sedutora e adequada às minhas primeiras preocupações com questões metodológicas e de escrita científica no desenvolvimento desta pesquisa. A disciplina foi, na minha experiência, a oportunidade privilegiada para a formulação de um entendimento sobre o ato da observação participante no campo. Aconteceu que, nessas andanças do curso, enquanto lançava olhares curiosos de quem pesquisa e olhares distraídos de quem passeia, entendi que para observar e participar é preciso concentrar-se e distrair-se.

³ Disciplina ministrada pelas professoras Adriana Facina e Ana Lucia Enne no PPCULT durante o segundo semestre de 2017

Sobre isso gostaria de argumentar, refletindo agora sobre a minha experiência de observação no campo. A concentração a que me refiro diz respeito ao momento da observação objetivamente centrado na busca por pistas para responder questões de pesquisa, no teste de hipóteses, na formulação de novos questionamentos. Nos limites desta investigação, remeto à atenção dirigida para as performatividades dos artistas e do público, as características materiais e simbólicas dos territórios, as representações produzidas e compartilhadas por esses sujeitos e nas interpretações que produzo em diálogo com uma bibliografia previamente revisada.

Pensando sobre o ofício do antropólogo, Roberto Cardoso de Oliveira (2006) examina o *olhar*, o *ouvir* e o *escrever* como principais faculdades do entendimento sociocultural e seu caráter constitutivo na produção do conhecimento próprio das Ciências Sociais. O *olhar* e o *ouvir* – sobre o *escrever* comentarei adiante – são, no trabalho de pesquisa, atos cognitivos que, uma vez disciplinados teoricamente, modificam nossa forma de apreender os objetos e sujeitos pesquisados. Implica, portanto, numa observação e numa escuta não ingênuas mas devidamente sensibilizadas pelo repertório teórico acumulado.

Seja qual for esse objeto, ele não escapa de ser apreendido pelo esquema conceitual da disciplina formadora de nossa maneira de ver a realidade. Esse esquema conceitual – disciplinadamente apreendido durante nosso itinerário acadêmico, daí o termo disciplina para as matérias que estudamos – funciona como uma espécie de prisma por meio do qual a realidade observada sofre um processo de refração. (OLIVEIRA, 2006, p. 19)

Reconheço a validade desta afirmação. Por certo, as leituras formadoras do meu olhar e do meu entendimento são, em algum grau, determinantes para o tipo de observação e consequentes interpretações que posso fazer das situações do campo. Não se trata, contudo, de fazer da experiência no campo uma tentativa de encaixar perfeitamente a realidade em um repertório teórico, de fazer pesquisa para confirmar certezas. Deve haver uma certa maleabilidade para abrir mão temporariamente deste treinamento teórico e então desconhecer, "compreender menos, ser ingênuos, espantar-se" e fazer disso uma possibilidade de "nos levar a enxergar mais, a apreender algo mais profundo, mais próximo da natureza" (GINZBURG, 2001, p. 29).

Nessa perspectiva que passo a pensar numa importância cognitiva e

metodológica da distração, em oposição à concentração, para o exercício da observação participante. Tratando nos termos de Favret-Saada, diria que está associado com uma abertura para *ser afetado*.

(...) Quando um etnógrafo aceita ser afetado, isso não implica identificar-se com o ponto de vista nativo, nem aproveitar-se da experiência de campo para exercitar seu narcisismo. Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer. Pois se o projeto de conhecimento for onipresente, não acontece nada. Mas se acontece alguma coisa e se o projeto de conhecimento não se perde em meio a uma aventura, então uma etnografia é possível. (FAVRET-SAADA, 2005, p. 160)

Durante a observação, não recorro apenas à uma racionalidade científica, mas diversas vezes os afetos é que são mobilizados, tanto em relação aos sujeitos como aos territórios. Houve os momentos em que me distraí da teoria, das indagações, dos olhos e ouvidos em treinamento, e me deixei simplesmente cantar junto, dançar, aplaudir entusiasmado, fruir. Noutros, me distraí e a música se tornou a trilha sonora para o meu deslumbre com a beleza do pôr-do-sol visto do Arpoador. Houve ainda as vezes em que o medo da violência na cidade também me tomaram e me impediram de usar o celular, por exemplo, para registrar alguma situação em fotos ou notas. Quando a observação era feita nos vagões, o relato dramático de um pedinte, o bordão engraçado de um camelô, a pregação estridente de senhoras evangélicas no vagão ao lado, os garotos nos trilhos que arremessam pedras no trem, estas eram situações que mobilizavam primeiro e principalmente meus afetos antes que eu pudesse elaborar qualquer questionamento científico. Poderia dizer que quando me distraio da teoria percebo mais a poesia.

O que me parece central nessa relação de concentração e distração é que, ao menos na minha experiência – ou inexperiência –, a apreensão da realidade vivida no campo e o conhecimento produzido não resultam exclusivamente de uma aplicação dura da ciência ou de um arrebatamento afetivo irrefletido. Antes, prefiro imaginá-los numa balança nem sempre equilibrada entre não perder de vista o arcabouço teórico e os paradigmas para os quais se foi disciplinado e permitir-se estar alheio a isso mesmo, numa abertura para a surpresa, para o inesperado.

Outros limites metodológicos sobre os quais gostaria de refletir dizem respeito às relações de proximidade/distanciamento e familiaridade/estranhamento, e para

tanto se faz necessário situar particularidades da minha trajetória e da minha inserção no campo investigado. Tais relações se dão à problematização tanto em relação aos sujeitos quanto aos territórios pesquisados. Primeiro, chamo atenção para minha formação em Produção Cultural, o que, em alguma medida, organiza e justifica meus pressupostos e questionamentos em torno da cadeia produtiva da arte – nesse caso específico, da música independente – e da divisão social do trabalho artístico. Além disso, esta própria pesquisa também pode ser considerada um desdobramento de algumas questões sobre independência musical abordadas anteriormente na pesquisa que concluiu minha formação. Igualmente, não posso negligenciar minha inserção profissional no campo como produtor cultural e diretor artístico na carreira da cantora e compositora independente carioca Cássia Novello, desde 2009.

A consequência disso para a abordagem metodológica desta pesquisa está no confronto constante entre um certo conhecimento acadêmico acumulado sobre a temática, minhas vivências pessoais e profissionais no campo e as representações dos sujeitos da pesquisa sobre independência musical. De acordo com Velho, mesmo com a suposição de familiaridades entre as minhas representações e as dos meus interlocutores da pesquisa, ainda assim existem "descontinuidades vigorosas entre o 'mundo' do pesquisador e outros mundos, fazendo com que ele (...) possa ter a experiência de estranheza, não reconhecimento ou até choque cultural comparável à viagens a sociedades e regiões 'exóticas'" (1978, p. 40).

Sobre o território, chamo atenção para o fato de viver desde os oito anos de idade no Rio de Janeiro, o que significa, dentre outras coisas, que estou pesquisando em minha própria cidade e, sendo assim, guardo uma série de familiaridades naturalizadas em relação ao território e à sociedade carioca de maneira geral. Posso dizer o mesmo em relação aos trens urbanos da cidade. Tendo morado a maior parte da vida em Santa Cruz, bairro na ponta oeste da cidade, os trens sempre foram minha principal opção de transporte público nos meus deslocamentos diários, o que também me faz observar este universo com bastante familiaridade. Recupero dois fragmentos da obra de Gilberto Velho para recolocar a questão e pensar sobre sua repercussão em pesquisas de abordagem etnográfica, principalmente nos limites da antropologia urbana.

Posso estar acostumado, como já disse, com uma certa paisagem social onde a disposição dos atores me é familiar, a hierarquia e a distribuição de poder permitem me fixar, *grosso modo*, os indivíduos em categorias mais amplas. No entanto, isto não significa que eu compreenda a lógica de suas relações. O meu conhecimento pode estar seriamente comprometido pela rotina, hábitos, estereótipos. (VELHO, 1978, p. 41)

Para realizar seu trabalho [o antropólogo] precisa permanentemente manter uma atitude de estranhamento diante do que se passa não só à sua volta como com ele mesmo. (...) é uma característica permanente e pré-requisito para a realização de seu trabalho. O movimento mais dramático coloca-se quando o pesquisador volta-se para o seu próprio cotidiano neste processo de estranhamento. Isto é possível, sem necessariamente levar à loucura, porque a vida social e a cultura se dão em múltiplos planos, em várias realidades que estão referidas a níveis institucionais distintos. O indivíduo na sociedade moderna move-se entre esses dois planos, realidades, níveis e constitui sua própria identidade em função deste movimento. (VELHO, 1980, p.18).

Como se não bastasse pesquisar em minha própria cidade, também não tenho dúvidas de que faz significativa diferença para esta pesquisa o fato de a cidade em questão ser o Rio de Janeiro. Um Rio de Janeiro pós-megaeventos, num Brasil pós-golpe. Será reservado um momento desta pesquisa para explorar mais detalhadamente as questões políticas postas no atual contexto, sobretudo aquelas que interferem mais diretamente na manifestação cultural investigada. Mas para efeitos desta reflexão metodológica, acompanho os pressupostos de Paola Jacques com a noção de cidade-espetáculo (DEBORD, 1997) e:

(...) uma hábil construção de subjetividades e de desejos, hegemônicos e homogeneizados, operada pelo capital financeiro e midiático que capturou o capital simbólico e que busca a eliminação dos conflitos, dos dissensos e das disputas entre diferentes – seja pela indiferenciação, seja pela inclusão excludente – promovendo, assim, a pasteurização, homogeneização e diluição das possibilidades de experiência na cidade contemporânea. (JACQUES, 2012. p. 13-14)

Das articulações feitas por Jacques, resultam a noção de errância urbana com ênfase na sua potência “na construção e na (contra)produção de subjetividades, de sonhos e de desejos” e na “possibilidade de experiência urbana, uma possibilidade de crítica, resistência ou insurgência” (p. 19) frente a estes movimentos pasteurizantes e homogeneizantes na cidade contemporânea, argumentado pela autora a partir da ideia de espetacularização urbana. Nessa

perspectiva, Jacques propõe a errância como ferramenta para radicalizar a experiência de alteridade na cidade contemporânea.

A experiência errática seria uma experiência da diferença, do Outro, dos vários outros, o que a aproxima de algumas práticas etnográficas e posturas antropológicas. O errante, em suas errâncias pela cidade, se confronta com os vários outros urbanos. A experiência de errar pela cidade pode ser pensada como ferramenta de apreensão da cidade, mas também como ação urbana, ao possibilitar a criação de microrresistências que podem atuar na desestabilização de partilhas hegemônicas e homogêneas do sensível, nas palavras de Jacques Rancière (2000). [...] A experiência errática, assim pensada como ferramenta, é um exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, em busca de uma condição de estranhamento, em busca de uma alteridade radical. O errante vai de encontro à alteridade na cidade, ao Outro, aos vários outros, à diferença, aos vários diferentes; ele vê a cidade como um terreno de jogos e de experiências. Além de propor, experimentar e jogar, os errantes buscam também transmitir essas experiências através de suas narrativas errantes. (JACQUES, 2012, p. 22-23)

Ora, se por um lado, há um evidente diálogo entre a noção de errância urbana e o tipo prática investigada – a arte itinerante, na rua e nos transportes –, não posso negligenciar o óbvio: meu trabalho de pesquisa também supõe itinerância pela rua, supõe acompanhar as errâncias dos meus interlocutores e conforma minha presença no campo como pesquisador-errante que “não vê a cidade somente de cima, a partir da visão de um mapa, mas a experimenta de dentro; ele inventa sua própria cartografia a partir de sua experiência itinerante” (p. 24), apropriando-me da categoria de Paola Jacques. Partindo também das proposições desta autora, Eduardo Rocha Lima propõe a errância pela cidade como um método de apreensão do urbano, como uma “maneira de fazer”, no sentido dado por Certeau (1998) e, por conseguinte, a figura do caminhante-pesquisador.

Solitário e perdido por entre o anonimato da multidão que adensa as calçadas da cidade em horários ditados pelo relógio da produção comercial, outras vezes tomado pela sensação do vazio de estar entre muros e vias de fluxo rápido que o faz apreensivo no encontro com o outro e o possível embate de corpos pertencentes a posições diferentes na pirâmide social, o caminhante atravessa a cidade e acumula sensações e percepções, algumas transponíveis para o seu bloco de notas, outras incomunicáveis, no entanto condensadas em seu corpo enquanto vida e apreensão da cidade percorrida. (LIMA, 2014, p. 203)

Finalmente, passo a pensar sobre o *escrever*, elemento que completa a tríade

de faculdades fundamentais para o ofício do antropólogo, discussão que iniciou este texto. Oliveira explica que se os dois primeiros constituem nossa percepção como foco na pesquisa empírica, o *escrever* é simultâneo ao ato de pensar.

[...] é no processo de redação de um texto que nosso pensamento caminha, encontrando soluções que dificilmente aparecerão antes da textualização dos dados provenientes da observação sistemática. Assim sendo, seria um equívoco imaginar que, primeiro, chegamos às conclusões relativas a esses mesmos dados, para, em seguida, podermos inscrever essas conclusões no texto. Portanto, dissociando o pensar do escrever. [...] Isso significa que, nesse caso, o texto não espera que seu autor tenha primeiro todas as respostas para, só então, poder ser iniciado. Entendo que na elaboração de uma boa pesquisa, o pesquisador, de posse de suas observações devidamente organizadas, inicia o processo de textualização – uma vez que essa não é apenas uma forma de escrita de simples exposição, pois há também a forma oral, concomitante ao processo de produção do conhecimento. (OLIVEIRA, 2006, p. 31-32).

Uma vez tendo entrado em contato com o universo pesquisado e colhido as informações necessárias para finalmente escrever o texto da pesquisa, são necessários ainda vários outros procedimentos que Becker (2009) nos explica, sistematicamente: seleção, tradução, arranjo e interpretação. Sinteticamente, tratam-se todos de procedimentos para organizar o material coletado de modo a produzir uma argumentação que faça sentido para os usuários dessa representação.

Escritores de textos em ciências sociais (e outros textos acadêmicos) experimentam o problema de construir uma argumentação, dizendo o que precisa ser dito numa ordem que apresente suas ideias de maneira tão eficiente e clara que leitores ou observadores não as tomem por algo que você não pretendia dizer; e de modo que todas as críticas e perguntas sejam antecipadas. Orientadores de dissertação e editores de jornal dizem repetidamente aos autores: “Entenda exatamente o que você quer dizer com seu argumento.” E esse conselho se aplica, além do arranjo lógico das proposições, conclusões e ideias, à apresentação de suas evidências, o material que você selecionou a partir dos dados de sua investigação. (BECKER, 2009, p. 46-47)

Também constaram nos procedimentos metodológicos desta pesquisa, a revisão contínua das menções sobre os músicos de rua e assuntos relacionados na mídia. Outra fonte significativa de observação e coleta dos dados são as redes sociais tanto dos artistas, sobretudo no Instagram, onde eles compartilham diariamente via *stories* conteúdos sobre as bandas, informações de bastidores, a agenda de shows e constroem um campo de reflexividade sobre diversas dimensões

de seus fazeres. Muito dos depoimentos dos artistas que serão acionados ao longo de toda esta dissertação foram obtidos através desse acompanhamento para benefício da pesquisa, uma vez que encontrei bastante resistência dos artistas para responder uma entrevista semi-estruturada para fins acadêmicos. Foram sucessivas tentativas de realizar tais entrevistas, e sucessivos cancelamentos por parte dos artistas. Consegui realizar ao todo três entrevistas, uma com os Beach Combers reunidos, uma entrevista individual com o baixista do trio, Paulo Emmery, e uma com Keven Madrid, respondida via mensagem de áudio no WhatsApp.

CAPÍTULO 1

MÚSICA AO VIVO NOS ESPAÇOS PÚBLICOS: PRESSUPOSTOS E QUESTÕES SOBRE MÚSICA “INDEPENDENTE” E “DE RUA”

Há atualmente no complexo e denso espaço urbano do Rio de Janeiro uma numerosa movimentação de artistas ocupando e ressignificando espaços públicos da cidade. São malabaristas nos semáforos, atores e estátuas vivas nas praças e avenidas, escultores na areia da praia, caricaturistas, artesãos dos mais variados tipos de produtos, poetas oferecendo seus escritos em frente aos museus, jovens nas rodas de rima, grafiteiros disputando as paredes... e muitos, muitos músicos nas ruas e no interior dos transportes públicos. É sobre estes últimos, os músicos, de que trato nesta pesquisa, mas diante da enorme variedade de grupos distintos e formas que as apresentações musicais podem assumir no espaço público do Rio de Janeiro, convém delimitar neste capítulo, quais, dentre essas, compõem o campo considerado nesta pesquisa.

De toda música presente nas ruas do Rio, trago para o centro da minha atenção nesta pesquisa a música apresentada no espaço público das ruas, vagões de trem e metrô e barcas, executada ao vivo, gratuita para o público e que possua um sentido de dissidência ou independência na sua prática. Nesse sentido, ficam de fora, por óbvio, grandes eventos musicais do calendário turístico da cidade, como as festas de réveillon que acontecem em alguns bairros e normalmente contam com apresentações musicais ao vivo. Também não foram considerados neste estudo as ocupações feitas por rodas de samba – como a roda de samba da Pedra do Sal –, desfiles de blocos e agremiações carnavalescas e as rodas culturais, por conta de dinâmicas de ocupação e circulação muito específicas e que ampliariam demais o campo de investigação. Também ficam de fora as apresentações musicais em ônibus e VLTs.

A propósito desta diversidade, gostaria de apontar algumas iniciativas que, embora não se enquadrem exatamente nos limites do campo de investigação deste estudo, evidenciam como a rua, em determinadas localidades da cidade, torna-se um palco cobiçado por artistas, produtores culturais e empresas, dinamizando a vida cultural dos territórios apropriados. O primeiro exemplo é o Dia da Rua⁴, festival produzido por músicos e produtores independentes atuantes na cidade, já realizou 71 shows de artistas independentes em sete edições, sendo a primeira em 2008. Em

⁴ <<http://www.diadarua.com>>

todas elas, o festival aconteceu na orla da zona sul da cidade, no trecho entre o Leblon e o Arpoador. Pequenas estruturas de som e cenário são montadas ao longo de uma das faixas da avenida da praia que é fechada para o trânsito e liberada para o lazer aos domingos. O festival tem autorização da prefeitura da cidade e já foi financiado por patrocinadores como Oi Novo Som, Radio Farm e Escola Parque.

Com uma proposta muitíssimo semelhante, o evento Rio na Rua⁵, ação de marketing da marca de cerveja Itaipava, ocupou no domingo, 10 de dezembro de 2017, o mesmo trecho da orla com apresentações musicais de pequeno porte simultâneas e distribuídas por seis pequenos palcos. O evento encerrou a edição 2017 que aconteceu desde junho com apresentações também em outros bairros como Lapa, Botafogo, Gávea e Tijuca. As semelhanças na proposta, no nome do evento e no território ocupado geraram certa tensão nos produtores do Dia da Rua, exposta em nota de esclarecimento publicada na página oficial do festival no Facebook, informando não ter qualquer relação com o Rio na Rua ou a cerveja Itaipava e questionando:

Por quê que ainda hoje grandes marcas são levadas a utilizar-se da ideia de agentes culturais inovadores para realizar projetos similares, porém sem identificação real com a cidade, ao invés de simplesmente fomentar de forma construtiva e legítima a própria iniciativa em si? (DIA DA RUA, 2017)⁶

Além dos eventos e artistas disputando a orla e os bairros da zona sul – sabidamente privilegiada na quantidade de equipamentos e eventos culturais –, um outro festival de música no espaço público se voltou para a questão da circulação musical independente em outras regiões cidade. O Festival Circuladô – Novos sons no coreto⁷, patrocinado pela prefeitura do Rio através do edital municipal Viva a Cultura, transformou em palco dez dos antigos coretos espalhados por todas as regiões da cidade e os ocupou com artistas independentes entre os dias 5 e 27 de novembro de 2016. Com os objetivos de “reterritorializar o mapa da música independente carioca” e “arejar o circuito”⁸, a primeira edição do projeto – e por enquanto, única – itinerou pelos bairros de Paquetá, Gamboa, São Cristóvão, Méier,

⁵ <<http://glab.oglobo.globo.com/rionarua/>>

⁶ Publicada em 09/10/2017, véspera do evento Rio na Rua. Disponível em: <<https://goo.gl/aAbHxW>>. Último acesso em 07/07/2018.

⁷ <<https://www.festivalcirculado.com/>>

⁸ Cf. Texto de apresentação do festival. Idem.

Quintino, Marechal Hermes, Vigário Geral, Realengo, Praça Seca e Sepetiba.

Por um lado, a existência desses festivais de música na rua, gratuitos e com programação predominantemente composta por artistas independentes, demonstra que a rua – em determinadas localidades da cidade – é um palco frequentemente cobijado e apropriado por artistas e produtores. Entretanto, nesses casos, suas condições de realização estão associadas a editais, patrocinadores, retorno de marketing, baseadas numa lógica de projeto cultural muito institucionalizada e burocratizada. Por outro lado, a atuação autônoma dos músicos nas ruas, na maior parte das vezes excluídos da curadoria destes festivais, dão a essa ocupação musical do espaço público um caráter muito menos institucional e mais informal e artesanal, portanto, mais interessantes aos objetivos desta pesquisa.

Além de delimitar o campo da investigação, este capítulo também tem por objetivo estabelecer alguns entendimentos preliminares mas fundamentais para a argumentação que será apresentada nos capítulos posteriores. Destaco que trabalho desde o início desta pesquisa analisando a movimentação de músicos em atividade nos espaços públicos do Rio de Janeiro a partir de uma interface que considera três dimensões principais: cidade, trabalho e independência musical. Apoiado neste tripé, estabeleci os pressupostos e formulei as indagações com as quais fui a campo, sendo assim, convém apresentá-los e apontar suas implicações teóricas e metodológicas nos limites desta pesquisa.

Primeiro, proponho um debate sobre um problema específico e bastante conhecido dentro do grande campo da produção de bens culturais e artísticos: os produtos e os produtores considerados “independentes”. Trata-se de apresentar a partir de que pressupostos de independência nas produções culturais é possível considerar os *músicos de rua* como *músicos independentes*. Da mesma forma, em seguida, debruço-me sobre uma noção tão central para este campo que é a categoria *artista de rua* – ou *músico de rua* –, apontando alguns limites e imprecisões que a constituem. Não se trata, contudo, nos dois debates, de um esforço de propor nomenclaturas e vocabulários mais precisos, mas sim de apontar alguns usos, significados e ajustes a estas categorias, articulando o trabalho de campo e a revisão bibliográfica.

Ao final do capítulo, apresento um breve debate sobre outra noção que será

reiteradamente acionada ao longo deste trabalho. Trato da noção de espaço público, sob a perspectiva das grandes lógicas capitalistas de produção do espaço, apontando algumas das contradições da apropriação privada dos espaços ditos públicos.

1.1. A independência do músico de rua: uma questão de circulação

Uma das primeiras hipóteses que levantei para analisar esta movimentação de músicos nos espaços públicos do Rio de Janeiro foi a de que a ocupação das ruas e dos transportes poderia ser entendida como uma alternativa para que estes músicos pudessem reivindicar independência musical na etapa da circulação. De uma perspectiva bastante geral e introdutória, considere os *músicos de rua* também como *músicos independentes* levando em conta o modo predominantemente autônomo pelo qual operam a cadeia produtiva do seu fazer musical e viabilizam seus projetos artísticos sem estabelecer vínculos com o aporte estrutural e financeiro de grandes empresas e instituições hegemônicas do mercado cultural.

Para complementar este entendimento, recorro aos parâmetros que Muniz Junior sistematiza para estabelecer uma noção de independência nas produções culturais suficientemente estável e pertinente para os limites desta pesquisa.

(...) A produção cultural independente será concebida como aquela que está fora – ora por escolha, ora por condição – dos circuitos e mercados massivos; que não adota as lógicas de rentabilidade e marketing dos grandes conglomerados de cultura e mídia que oligopolizam setores como a música, o cinema, a edição etc.; que se identifica com métodos artesanais de produção, com o experimentalismo estético e/ou com discursividades dissonantes, alternativas, contra-hegemônicas. Ao mesmo tempo que se opõe implicitamente ao *dependente* – ou seja, ao agente e às práticas culturais subordinados às lógicas que recusam para si –, esse produtor se definirá a contrapelo de certos carrascos da *dependência* – o mercado, o *mainstream*, as grandes empresas privadas, as instâncias públicas etc. que controlam a produção, a circulação e a legitimação dos bens simbólicos. Nas práticas culturais e comunicacionais, a independência é concebida, às vezes, como possibilidade de (e/ou disposição a) não se subordinar aos procedimentos e formas instaurados pelas ortodoxias estéticas, institucionalizadas ou não; em outros casos, como possibilidade de (e/ou disposição a) não curvar-se aos intentos de controle, censura, pressão ou cooptação por parte do Estado, da Igreja ou do mercado; em outros casos, ainda, como possibilidade de (e/ou disposição a) construir um percurso de atuação fora do âmbito das empresas ou instituições – condição que, hoje, encontra sua manifestação mais paradigmática nas práticas a que se convencionou denominar “empreendedoras”. (MUNIZ JR, 2016, p. 108)

A ideia de independência nas produções culturais tem sido amplamente empregada nos mais diversos campos da produção artística e cultural, como o cinema, o teatro, a literatura, o jornalismo, e tem no campo musical um ambiente bastante frutífero para debates sob esta ótica. No Brasil, é a partir da década de 1970 que o “independente” passa gradativamente a fazer parte do repertório de produtores, consumidores, imprensa e acadêmicos como critério distintivo para agentes, práticas e produtos nos distintos campos da produção cultural e artística onde emerge e circula. Contudo, desde então, também coexistem em circulação nestes campos outros termos que mobilizam valores e representações semelhantes ao “independente”, como “alternativo”, “marginal”, “autônomo”, “livre”, “experimental”, “autoral”, além de termos em inglês como “*underground*” e “*indie*”⁹. Por um lado, Gil Vaz (1988) avalia que “apesar de guardar sempre alguma ambiguidade, cada um desses termos acaba cumprindo com algum êxito o papel de identificar um determinado tipo de atividade artística.” e conclui que “o que importa não é tanto encontrar o termo adequado, e sim compreender o significado do fenômeno a que ele se refere.” (p. 11).

No entanto, apesar de contemporaneamente o “independente” ser ainda o mais bem sucedido e consolidado termo quando se trata de “condensar os sentidos de contraposição a modelos consagrados, dominantes ou hegemônicos, bem como a formas de controle ou enquadramento institucional da produção de arte, cultura e conhecimento” e de “demarcar um *ethos* dissidente ou contra-hegemônico da produção cultural.” (MUNIZ JR., 2016, p. 114), não se deve assumir que os sentidos atribuídos a ele pelos agentes sejam estáveis e dados *a priori*. Primeiro, porque o “independente” é semanticamente incompleto, impreciso, transitivo e fundamentalmente relacional, o que nos leva sempre e necessariamente a questionar e circunscrever os termos desta independência: independente de quê ou de quem e em que etapa da produção? (MUNIZ JR, 2016; OLIVEIRA, 2014). Em segundo lugar, porque a imprecisão e a polissemia constitutivas do próprio termo “independente” permitem agenciamentos diversos condicionados tanto por conjunturas mais amplas, quanto pelas memórias sócio-discursivas dos agentes em

⁹ Forma diminutiva da palavra inglesa *independent*, em português, independente.

determinado contexto produtivo (MUNIZ JR, 2016). Nesse sentido, a ideia de independência é adotada nos limites desta pesquisa como

(...) uma via de acesso a um conjunto complexo, heterogêneo e relativamente mutante de conhecimentos socialmente construídos e partilhados, por meio dos quais os sujeitos buscam dar sentido à sua experiência no fazer cultural. Ao mesmo tempo, tais conhecimentos podem ser uma preciosa chave de entrada para as próprias práticas, à medida em que delimitam regiões do mundo social que os próprios sujeitos tendem a considerar pertinentes. Portanto, o “independente” ganha inteligibilidade não como ideia ou abstração na mente dos indivíduos, mas como categoria que circula e se transforma, que *faz sentido* para os sujeitos e *dá sentido* às suas práticas, e que se enraíza nessas práticas, ou seja, nos usos que lhes são dados. (MUNIZ JR, 2016, p. 110)

Tais agenciamentos em torno da independência podem tanto produzir consenso, e o “independente” converte-se então em “moeda corrente na definição mútua dos modos de ser e de fazer no campo da cultura” (MUNIZ JR, 2016, p. 112), como podem também questionar o próprio poder explicativo da noção. Por exemplo: em entrevista com Paulo Emery, quando começo a perguntá-lo sobre sua concepção de independência, sou interrompido:

Ninguém é independente. Se você tem uma banda você vai precisar depender de alguma coisa. Independente que as pessoas dizem é você gerir o teu próprio negócio. Cara, vou te dizer que até certo ponto rola, mas depois de um ponto é impossível. (...) Você pode levar o teu trabalho, o Beach Combers leva. Mas ultimamente a gente tem procurado terceiros, porque chega um ponto que você não consegue passar de uma barreira.

Paulo Emery, 22 anos, baixista.^{10 11}

De fato, o trabalho artístico, assim como toda atividade humana, é resultado da ação conjugada e em cooperação de um grande número de pessoas, para que determinada obra de arte venha a ser concebida, produzida, transmitida, reconhecida, consumida e celebrada enquanto tal, conforme nos explica Howard

¹⁰ Em entrevista concedida a mim em 12 de novembro de 2018.

¹¹ Aqui, faço um esclarecimento sobre a formatação adotada neste trabalho. Opto por uma formatação diferente da normatizada pela ABNT para as citações longas, para dar maior destaque aos depoimentos dos músicos interlocutores desta pesquisa bem como para facilitar a leitura e a identificação de quem se trata, cada vez que estes depoimentos forem acionados. Sendo assim, nesses casos, utilizarei a fonte em tamanho 12 – e não 10, como diz a norma – e mencionarei logo a seguir, o nome, a idade e o instrumento do músico.

Becker (2010) com sua noção de “mundos da arte”. Seguindo esta proposta de arte como atividade coletiva, é possível apostar na ideia de que sempre haverá diferentes níveis de interdependências e intermediações dos processos produtivos e reforçar a ideia do “independente” como uma categoria relacional. Ainda assim, me pergunto junto com Becker.:

Estando dado como assente tudo aquilo que é necessário fazer para que uma obra de arte adquira seu aspecto definitivo, quem vai se ocupar dessas tarefas? (...) Se existem outras pessoas que assumem partes dessas atividades, como é que os participantes repartem entre si as tarefas? (BECKER, 2010, p. 31-32).

Sobre estas questões, Becker desenvolve uma argumentação sobre a ampla divisão do trabalho e segmentação de tarefas nos campos artísticos e esta será oportunamente retomada no terceiro capítulo. Mas por ora, esta percepção já conduz para um outro pressuposto deste estudo, de que é pertinente e produtivo considerar a possibilidade de independência em cada uma das etapas da cadeia produtiva do fazer musical. Num esquema bastante simplificado, podemos dividir a cadeia produtiva da música em três grandes etapas: criação, produção/fabricação e distribuição/circulação e a partir de cada uma delas temos um recorte para circunscrever ainda melhor os termos da independência que se deseja investigar. Nessa perspectiva, traduzindo para o caso específico dos músicos investigados, temos o seguinte: músicos de rua reivindicando e operando independência de um circuito tradicional de locais de apresentação através da ocupação musical do espaço público da cidade. Sendo assim, pela própria natureza do campo, a independência dos músicos de rua é uma questão de circulação.

Ocorre que a confirmação desta hipótese não foi suficiente para as inquietações desta pesquisa. Muito antes pelo contrário, se desdobrou em outras indagações quanto aos efeitos dessa independência para as relações que esses sujeitos estabelecem com a cidade e os diversos agentes nela dispostos, com os territórios e as espacialidades apropriadas e com o próprio trabalho concretamente por eles realizado. É justamente por se tratar de uma categoria relacional que considero que a ideia de independência ganha em consistência e complexidade quando trata de pôr em evidência não apenas como os artistas reivindicam e operam sua independência, mas também as outras relações de “dependência” que

se estabelecem em consequência, afinal:

(...) não depender das vontades e arbítrios alheios significa, em contraponto, depender de vontades e arbítrios próprios; significa ter de assumir todos os riscos inerentes às decisões tomadas; significa incumbir-se dos compromissos decorrentes das consequências que tais decisões possam vir a acarretar. (MUNIZ JR, 2016, p. 108)

Com a devida ênfase dada às questões de circulação neste debate sobre independência do músico de rua, posso então reconhecer que este estudo volta-se para questões que têm pouco ocupado a agenda de estudos sobre independência musical. Da revisão bibliográfica realizada para esta pesquisa, identifiquei a predominância de estudos sobre a temática ocupando-se da análise dos procedimentos de reivindicação e operação de independência em relação às *majors* que oligopolizam a indústria fonográfica. Como tônica destes debates está a constatação de que os processos de produção, distribuição e divulgação de fonogramas parecem ter sido significativamente facilitados pelos meios técnicos e tecnológicos, aumentando as possibilidades de os músicos conquistarem relativa independência nessas fases da cadeia produtiva.

Thiago Galleta (2013) analisa como os sucessivos desenvolvimentos sócio-técnicos, sobretudo a internet, alteraram profundamente as condições de trabalho possíveis para músicos independentes da cena musical independente paulistana nos anos 2010 em pouco mais de quinze anos (entre 1995 e 2013). O autor sistematiza estes fluxos de desenvolvimento de inovações em quatro fases, nesta ordem:

1ª fase (1995-1998) – primeiros impactos da internet sobre a cultura musical; 2ª fase (1998-2006) – os softwares P2P e a gestação de novas comunidades musicais; 3ª fase (2005-2009) – primeiras redes sociais, o salto da banda larga, o youtube e a importância dos blogs de música; 4ª fase (2009-2013) – popularização exponencial das redes sociais: Twitter, Facebook e outras. (GALLETTA, 2013)

Este conjunto de transformações trouxe mudanças significativas para a cadeia produtiva musical e seguramente elas estão bastante presentes nos modos de operação dos meus interlocutores no campo. No entanto, se pensamos independência apenas nos termos da indústria fonográfica, não damos conta das

dinâmicas específicas relativas às demandas das apresentações ao vivo, ou seja, da circulação. Nesse sentido, concordando com Micael Herschmann que “ainda temos muita dificuldade em compreender como funciona o mundo da música para além da indústria fonográfica” (2017, p. 18), recoloco a importância de circunscrever à etapa da circulação a análise desta movimentação de músicos independentes no espaço público do Rio de Janeiro. Porque mesmo que, por um lado, a internet tenha revolucionado o modo de produzir, distribuir e consumir a música gravada, por outro lado, as possibilidades de circulação ainda formam um gargalo.

Música ao vivo é uma indústria em si com um maquinário de donos de casas de show, produtores, agentes e vendedores de ingressos. Se você não é uma dessas pessoas – parece não tem nada que você possa fazer para participar. De qualquer modo, existem modos de se trabalhar fora do sistema – se você colocar algum esforço extra. Isso pode significar escrever para clubes locais e pedir a eles para marcarem a banda que você ama. Você pode usar um serviço da web como o Eventful, o qual permite aos usuários “demandar” aquele show específico na sua área. Ou, com uma pequena confiança na bondade de estranhos, você pode tratar do assunto com suas próprias mãos (TYLER-AMEEN, 2011 apud JANOTTI JR. E PIRES, 2014, p. 12)

Novamente de acordo com Herschmann, a música ao vivo tem se tornando o principal negócio da música hoje, em vários países, sobretudo com o agravamento da crise dos fonogramas e justifica que o crescente interesse e revalorização da música ao vivo estaria relacionado aos seguintes fatores:

(...) ao alto valor agregado da experiência musical associada aos vetores da sociabilidade, da estética e da estesia. (...) A experiência coletiva ou social da música está cada vez mais valorizada: a música emerge hoje como élan social, uma espécie de “paisagem sonora”, que permite que os indivíduos vivenciem trocas, façam catarses, gerem memórias e identidades coletivas que são atualizadas nos eventos musicais. Os shows são não só um conjunto de produtos e serviços de alto valor agregado, mas também acontecimentos extremamente significativos para as vidas dos consumidores. Se entendermos isso, talvez venhamos a compreender porque os consumidores vão regularmente aos concertos, estão dispostos a fazer até movimentos de *crowdfunding*, bem como podem pagar bastante caro para ir ver o seu ídolo local, nacional ou internacional. (HERSCHMANN, 2017, p. 21)

Das conversas e da convivência com os meus interlocutores no campo, foram raras as oportunidades em que conversei sobre o tema da produção estritamente fonográfica porque a grande maioria dos artistas interlocutores desta pesquisa não

está associado a nenhuma empresa do ramo fonográfico – quando muito, com empresas prestadoras de serviços como duplicação e prensagem de discos –, muitos deles também sequer têm um trabalho fonográfico desenvolvido. De maneira geral, a atuação destes músicos consiste na apresentação de canções consagradas e amplamente conhecidas do público, aumentando as chances de atrair a atenção e alguns trocados da sua plateia em potencial de pedestres e passageiros dos transportes.¹² Ou seja, num contexto de desvalorização de um mercado de fonogramas, é preciso lembrar que “a música ao vivo sempre foi a área de atuação por excelência dos artistas, ou seja, o ganha pão, o negócio dos músicos” (HERSCHMANN, 2017, p. 16), e esta percepção teve implicações decisivas para o rumo desta pesquisa porque – a despeito das preocupações teóricas sobre o tema da independência musical com quais fui a campo – o que encontrei no campo foram músicos querendo conversar e refletir sobre trabalho, sobre “viver de música” nos palcos, nas ruas e nos transportes. Foi a partir desta percepção e demanda emergindo do próprio campo que a dimensão do trabalho acabou por receber maior ênfase no texto final deste trabalho.

Diante de todos os pressupostos apresentados até aqui, organizo e encaminho as discussões que serão apresentadas nos dois capítulos posteriores, primeiro traçando as relações entre a ocupação do espaço público e as atuais necessidades de circulação musical independente na cidade a partir do ponto de vista dos meus interlocutores, para em seguida refletir a respeito dos impactos desta independência nas condições, dinâmicas e processos de trabalho desses sujeitos. Antes, no entanto, algumas questões ainda se impõem para este capítulo: já que a operação da circulação está se dando através da ocupação do espaço público, interessa também refletir sobre as dimensões do ser, estar e fazer no espaço público, com as contradições que o constituem.

1.2. Músicos de rua e/ou transporte: ser, estar e fazer no espaço público

¹² Um exemplo diverso desta atuação são os Beach Combers, que já têm um trabalho fonográfico mais desenvolvido, com três discos lançados, um contrato de distribuição com a gravadora Deck Disc e fazem suas apresentações com repertório majoritariamente autoral. Entretanto, conforme venho argumentando, as questões referentes à independência fonográfica não serão aprofundadas neste estudo.

Depois de uma entrevista com os Beach Combers, quando já estávamos trocando as palavras finais e nos despedindo em frente à cafeteria onde tínhamos acabado de conversar, Paulo Emmery, o baixista da banda, me diz o seguinte: “Nós somos uma banda *na* rua, mas têm bandas que tocam *só* na rua, então são bandas *de* rua”. No contexto da nossa conversa, Emmery tentava diferenciar os músicos que se apresentam exclusivamente nas ruas, daqueles que se apropriam das ruas para suas apresentações circunstancialmente, como ele e seus colegas de banda. Nesse sentido, por extensão, também é possível pensar no músico do trem e no trem, do metrô e no metrô, da barca e na barca, que são outras espacialidades apropriadas pelos músicos observados nesta investigação.

Seja como for, é a expressão “artista de rua” – e “músico de rua” no caso dos artistas da música, evidentemente – que organiza e generaliza discursivamente, no senso comum, de que tipo de artista se trata quando este desloca sua performance dos espaços socialmente reconhecidos de apresentação musical para a rua ou para os transportes públicos definitiva ou eventualmente. Os artistas também são referidos como “artistas de rua” no texto da legislação municipal que permite apresentações artísticas nos logradouros públicos sem necessidade de autorização prévia. Esta categoria é aceita e reproduzida pelos artistas, portanto, trabalhei nestes termos nos diálogos com os sujeitos no campo. Contudo, tentando evitar os vícios do empirismo e o teor generalizante da categoria “músico de rua”, identifico que há nesta abrangência algumas imprecisões sobre as quais vale a pena refletir.

Pensando nos limites e imprecisões das noções de arte e artista de rua, a pesquisadora Jhéssica Reia (2017) aponta outras expressões correlatas que são mais comumente evocadas para designar as intervenções artísticas nos espaços públicos: “arte urbana”, “culturas urbanas” e “arte pública”. Segundo a autora, as definições de arte e artista de rua e seus termos correlatos se encontram e se chocam em contextos diversos, seja entre os artistas, os legisladores, acadêmicos, jornalistas, no entanto, avalio que a noção de “arte pública” merece destaque.

No Brasil, o entendimento de arte pública é difundido país afora como lema por Amir Haddad, teatrólogo e fundador do Tá na Rua, grupo de teatro em atividade desde a década de 1980 apresentando-se em praças do centro e das periferias de cidades brasileiras. Segundo Haddad, a Arte Pública “é aquela que se manifesta em

toda e qualquer parte da cidade, para todo e qualquer público, sem discriminação de nenhuma espécie e que não se compra e não se vende” (2012 apud MOREAUX, 2013, p. 124)¹³, e, portanto, se opõe ao

(...) funil do mercado [que] mata a atividade artística e a transforma em produto supérfluo e quase que desnecessário no mundo em que vivemos, transformando a atividade cultural em entretenimento vazio e superficial, eliminando os focos de inquietação e reflexão necessários para o pleno desenvolvimento do ser humano e suas possibilidades de transformação. Função da arte. (HADDAD, 2012)¹⁴

Para ser um artista público, na perspectiva de Haddad e seus companheiros do Tá Na Rua, não basta *estar* na rua, é necessário uma mudança de mentalidade em relação à arte, à cidade e ao público. Nesse sentido, se *estar* não basta, é preciso *ser*. Em relatório produzido após a realização do 1º Festival Carioca de Arte Pública realizado pelo grupo, sentenciam: “Não dá pra ir para a rua levando o espaço interno das salas.” (TÁ NA RUA *et al.*, 2014, p. 57 *apud* REIA, 2017, p. 316) e se perguntam:

Podemos nos perguntar: o que é um artista público? Será que todo artista de rua é público? A gente tem visto que não é assim. Você é um artista e quer se apresentar. Mas o que é um artista de rua? O que é um artista público? É só uma questão de geografia ou de responsabilidade e contato com a cidade? Ou é aquele que pensa o que está falando, sem contato com nada? Eu vou só por causa de mim? Quais os sentimentos que me levam para a rua? Basta estar na rua? O artista público é simplesmente aquele que se apresenta nos espaços públicos? Quais as responsabilidades que a gente exerce em contato direto com a população sem catraca, sem bilheteria e sem censura? Cada um faz o seu, enfrenta os entraves, as dificuldades... Quando o artista vai para a rua cria um código. O Geruza [artista de rua] tem um código, tem uma maneira, tem uma sabedoria de como fazer isso, esse contato com a população. Tem a experiência. Geruza escolheu a rua. Nós escolhemos a rua. **Não basta só o conceito de artista público, precisamos modificar a nossa consciência, nos aprofundar mais.** (TÁ NA RUA *et al.*, 2014, p. 57 *apud* REIA, 2017, p. 316, grifo nosso)¹⁵

Embora Haddad tenha sido pouco lembrado pelos meus interlocutores no campo e a categoria “arte pública” poucas vezes expressamente utilizada, identifico

¹³ Fragmento da fala de Amir Haddad por ocasião do primeiro Seminário de Arte Pública, realizado no Rio de Janeiro em novembro de 2012.

¹⁴ Fragmento do texto A Peste, de autoria de Amir Haddad. Publicado em 13/11/2012. Disponível em: <<https://teatroderuaecidade.blogspot.com/2012/11/texto-de-amir-haddad-sobre-o-seminario.html>>. Último acesso em: 18/01/2019.

¹⁵ Fragmento do documento “Arte Pública: uma política em construção” elaborado pelo grupo Tá Na Rua. Trata-se de um relatório sobre o Primeiro Festival Carioca de Arte Urbana, realizado pelo grupo em 2014. Para mais detalhes sobre o conteúdo do documento, ver REIA, 2017.

ressonâncias da sua articulação entre arte pública e ideais democráticos no diálogo e na convivência com os músicos. Em diversas publicações nas redes sociais do Coletivo Arte no Vagão – coletivo com 10 anos de existência que reúne artistas que se apresentam nos trens urbanos do Rio de Janeiro –, eles reprocessam esta distinção entre o “entretenimento vazio” e a “arte transformadora”, engajada. Recupero dois fragmentos:

SOBRE A DIFERENÇA ENTRE O TRUQUE E A MÁGICA...

A pista é viva, não espere mimos, não espere que qualquer mentira será aceita, todos nós somos a pista, e a pista é esperta. **A Arte nos vagões e nos vagos é diferente do entretenimento patrocinado e pretensão, não é como chegar em casa, ligar a televisão e se distrair com uma construção narrativa nem sempre condizentes com a realidade em um todo onde também se pratica o bem e a verdade. O truque distrai, a mágica envolve!** O truque não comove a pista viva, a pista responde ao truque com apatia mesmo... Mas, enquanto o truque é recebido com apatia, a MÁGICA é abraçada com amor, com verdade, com aplausos!!! (...) APLAUSOS aos artistas itinerantes conscientes da responsabilidade social de levar arte aos extremos mais carentes da cidade, seja de trem, metrô, ônibus ou em qualquer vago... (ARTE NO VAGÃO, 2018b, grifo nosso)¹⁶

QUEREMOS LEVAR A ARTE DE FORMA TRANSFORMADORA, POIS O IDH (índice de desenvolvimento humano) DE UM POVO QUE TEM ACESSO A CULTURA É BEM MAIS DESENVOLVIDO DO QUE O POVO QUE NÃO TEM ESTE ACESSO. COM NOSSO TRABALHO, PROPOMOS CONSCIENTEMENTE ESTA CONTRIBUIÇÃO SOCIAL. PORTANTO, AS INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS DEVEM APRESENTAR ESTA CONSCIÊNCIA, INDEPENDENTE DE FALÁCIAS E POSTURAS SEPARATISTAS... VAMOS JUNTOS, SOMOS UM CORPO MAIOR E MAIS FORTE JUNTOS!!!! (ARTE NO VAGÃO, 2018)¹⁷

Não há aqui um interesse em definir arte e artista de rua, mas sim contemplar diferentes possibilidades de os artistas se relacionarem com estas categorias e acionarem-nas nas suas negociações da realidade (VELHO, 1994). Como percebi na convivência e nas conversas, as diferentes concepções da ideia de artista e músico de rua que os sujeitos acionam nas suas relações sociais mobilizam um variado quadro de significados sobre o que é arte e o que é trabalho e articulam-no com variados contextos, motivações, objetivos discursivos, ideologias e interlocutores. Conforme discutirei adiante, seja para pressionar o Estado por políticas públicas, para dar visibilidade à sua atuação ou para legitimar sua presença

¹⁶ Fragmento de publicação feita na página do Facebook do coletivo Arte no Vagão. Publicado em 16/11/2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2zhq0zl>>. Último acesso: 18/01/2019.

¹⁷ Fragmento de publicação feita na página do Facebook do coletivo Arte no Vagão. Publicado em 07/05/2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2TgBsnc>>. Último acesso: 18/01/2019.

nos espaços públicos, os artistas no campo lançam mão de discursos que evocam temas como democracia, gratuidade para o público, a ancestralidade da prática, direito à cidade, direito ao trabalho, etc., associando sentidos de reivindicação de direitos, ativismo e tradição, por exemplo, à atividade que realizam e à concepção de artista de rua.

Nesse sentido, a distinção entre *ser* da rua e *estar* na rua, retomando o episódio da conversa com Paulo Emmery, não deixa de ser significativa enquanto possibilidade de também contemplar discursivamente diferentes maneiras de identificação dos sujeitos em relação a esta representação na forma de engajamento político e expressão de si no mundo através de um ofício ou enquanto circunstância de operação da cadeia produtiva da música. Contudo, apesar da pluralidade de trajetórias e motivações que levaram cada um destes músicos às ruas e aos transportes, o fato é que estes sujeitos lá estão e isto diz muito sobre uma maneira de *fazer*: de fazer arte, de fazer música, de fazer disto um trabalho e de fazer tudo isso no espaço público.

Seguramente, é possível e importante entender estas maneiras de fazer no sentido dado por De Certeau (1998), como “*maneiras de utilizar* a ordem imposta” (p. 93). Nessa perspectiva, o autor nos fala sobre as *táticas*, a “arte do fraco”, as manobras dos despossuídos de um próprio para reinventar criativamente o cotidiano, em relação de oposição à ordem estabelecida pelo “forte”, que o autor chama de *estratégias* e podemos pensá-las enquanto as grandes forças dominantes de um campo social determinado. No caso deste estudo, aciono a noção de tática para evidenciar as maneiras de *fazer* destes artistas em relação às lógicas que regulam a ocupação das ruas e dos transportes e às lógicas do mercado musical (REIA, 2017).

Argumento apoiado também no debate de Juliana Silva (2017) sobre as dimensões de *ser*, *estar* e *fazer* entre os artistas circenses que apresentam-se nas ruas da Amazônia. Segundo a autora, “o *estar* na rua forja um *ser* da rua que possui relações de aproximações e distanciamentos” (p. 43) e supõe um *fazer* que não se resume ao momento da apresentação nem depende apenas do domínio de saberes estritamente artísticos, ou musicais neste caso, mas inclui o domínio de outros conhecimentos e habilidades *de rua*.

Finalmente, esclareço o sentido da expressão que venho empregando seguidamente desde o início deste texto: espaço público. O uso desta noção foi a solução discursiva encontrada para englobar as apresentações observadas neste estudo, realizadas no *espaço público* das ruas e dos transportes coletivos considerados. Os debates teóricos acerca da noção de espaço público têm um quadro de referências bastante complexo e de múltiplos significados concorrentes e não constitui o foco deste estudo me alongar nesse sentido¹⁸. Interessa, entretanto, apontar como os sujeitos a compreendem e utilizam. Tal qual evocada recorrentemente pelos artistas no campo, a ideia de espaço público aparece como o espaço físico, de todos e para uso de todos, regulado pelo Estado a partir de princípios democráticos. Por extensão, o mesmo sentido é utilizado para o espaço à serviço público das três modalidades de transporte consideradas. Nos três casos, tratam-se de serviços de mobilidade urbana administrados por empresas privadas por meio de concessão pública.

Recorro às contribuições de Rodrigo Valverde (2007) que explicam sobre significativo descompasso entre a concepção teórica e seus pressupostos modernos e a noção de espaço público na contemporaneidade. Segundo o autor, o sentido de espaço público atualmente é marcado por um discurso utópico que conjuga a política e a funcionalidade da cidade.

Espera-se deste tipo de espaço a visibilidade de uma nova ordem, que reúna as forças de coerção e de coesão de uma sociedade em um projeto político comum, marcado na medida do possível por um equilíbrio estabelecido entre a justiça universal e as tradições de uma cultura. Com isso, o espaço público se tornava o elo que colocaria em contato o discurso utópico democrático com a organização física da cidade, servindo como indicador do sucesso obtido. (VALVERDE, 2007, p. 111)

O uso da noção de espaço público, neste sentido utópico, faz parte do repertório de argumentos de efeito que os músicos utilizam em suas relações no campo. Assim, seu uso aqui se justifica pela intenção de trabalhar a partir do entendimento dos sujeitos e não para o confronto com uma concepção teórica fechada. Contudo, por certo o modelo utópico de espaço público não se realiza no contexto investigado, muito antes pelo contrário, a produção desses espaços no Rio de Janeiro atualmente supõe contradições, diferentes níveis de acesso e a

¹⁸ VALVERDE, 2007.

reprodução de desigualdades. A propósito das contradições que produzem o espaço público e nele se reproduzem, Ana F. Carlos nos explica que

(...) o espaço público só tem um sentido público no uso real, na medida em que permite a relação social através da simultaneidade dos usos. Mas é preciso considerar que os espaços públicos contemplam contradições em si. Se o espaço público é um lugar do político, contraditoriamente, no mundo moderno, sob a égide do político, o espaço público se torna o lugar da norma, objeto de estratégia do Estado. Também, se o espaço público é o lugar da realização da vida urbana como possibilidade do encontro, é também o lugar da co-presença como negação do outro. Ainda outra contradição tem a ver com o fato de que o espaço público é o lugar do encontro, por excelência, mas se encontra invadido pelo mundo da mercadoria, imerso nos processos de valorização do espaço, que tornam os espaços públicos ótimas oportunidades de lucro para o setor imobiliário. (CARLOS, 2011, p. 134)

Contemporaneamente, o espaço urbano das cidades é produzido por uma série de lógicas sobrepostas orientadas por uma razão capitalista neoliberal. As necessidades de absorção dos excedentes no atual modelo de acumulação capitalista transformaram a cidade e a qualidade de vida urbana em “mercadoria para os que têm dinheiro (...) em um mundo no qual o consumismo, o turismo, as atividades culturais e baseadas no conhecimento, assim como o eterno recurso à economia do espetáculo, tornaram-se aspectos fundamentais da economia política urbana” (HARVEY, 2014, p. 46). Neste contexto, a gestão do Estado sobre a produção dos espaços das cidades, adotando a lógica do empresariamento urbano, tende a favorecer os grandes investimentos imobiliários e os processos de posicionamento das cidades num circuito global de interesses turísticos, culturais e de negócios, também chamado de *branding* das cidades (JACQUES, 2012).

Tais lógicas dominantes de apropriação privada dos espaços públicos recaem fortemente sobre o Rio de Janeiro contemporâneo. Numerosos estudos apontam para as consequências das recentes intervenções urbanas realizadas na cidade para sediar os megaeventos esportivos, em que pesem processos de gentrificação, segregação socioespacial, prejuízos ambientais e uma necessidade cada vez maior de ordenação dos espaços e das práticas. Nos últimos anos, a racionalidade urbana vem sendo construída para que se entenda que qualquer tipo de utilização do espaço público para fins distintos do deslocamento sejam passíveis de coerção (SANTOS e OLIVEIRA, 2017). Tratando em termos *lefebvrianos* (2011), temos que

há uma predominância do valor de troca sobre o valor de uso nas cidades e estas categorias servem como chaves interpretativas para analisar a maneira pela qual a cidade vem sendo organizada, sobretudo pós 2016, quando o último da série de megaeventos – os Jogos Olímpicos – foi realizado na cidade, bem como os modos de usá-la que os músicos têm efetivado.

Segundo Bourdieu, “não há espaço, em uma sociedade hierarquizada, que não seja hierarquizado e que não exprima as hierarquias e as distâncias sociais” (2011, p. 160), sendo assim, a atividade dos músicos nos espaços públicos da cidade se insere e põe em evidência um contexto de acirradas disputas, contradições e conflitos de interesses entre os diferentes grupos sociais dispostos na cidade. No caso específico do Rio de Janeiro, estas disputas tomam forma nas tensões com os agentes de segurança e ordem pública do Estado, os seguranças das concessionárias, moradores, passageiros e outros trabalhadores contrários às apresentações. Num contexto mais ampliado, entram também nesta conta uma mentalidade conservadora e reacionária cada vez mais difundida na sociedade brasileira – com a recente ascensão de um governo de direita num contexto de extrema polarização político-ideológica – de que a arte e a cultura são supérfluos e os artistas, por sua vez, vagabundos.

Nesse sentido, trabalho com o entendimento de que as grandes forças dominantes que, dialeticamente, produzem e ordenam o espaço urbano das cidades, conseqüentemente produzem e ordenam as relações sociais presentes neste mesmo espaço. Ou seja, o conjunto de lógicas capitalistas de produção do espaço urbano configura as condições de realização desta manifestação artístico-cultural, desde as possibilidades e constrangimentos em relação à ocupação artística do espaço público, às relações de trabalho e ao próprio fazer artístico enquanto atividade produtiva.

Ao mesmo tempo, a abordagem deste estudo consiste em não considerar o espaço público e os usos que podem ser feitos dele como resultado exclusivo da operação destas grandes lógicas. Parto de uma perspectiva que “considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável” e marcado por “relações que continuamente estruturam esse campo em formações dominantes e subordinadas” (HALL, 2003, p. 257). Nessa concepção de cultura

dinâmica, variável e de constante disputa entre os agentes do campo pela legitimação das representações sociais, de modo que nada está dado *a priori*, há a abertura para que sejam continuamente criados “novos significados e valores, novas práticas, novas significações e experiências” (WILLIAMS, 2005, p. 219) em relação à cultura e aos poderes hegemônicos, ou seja, manifestações culturais emergentes, nos termos de Williams.

Isto posto, reconhecida aqui sua importância, ressalto que as discussões sobre as lógicas hegemônicas de produção capitalista do espaço não se pretendem exaustivas, mas oportunamente retomadas ao longo dos três capítulos que compõem esta pesquisa para evidenciar processos e dinâmicas observadas no trabalho de campo, dando centralidade para os modos pelos quais os artistas operam ora em conformidade com as lógicas, ora nas suas brechas, reproduzindo e disputando a ordem vigente.

CAPÍTULO 2

OCUPAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO E AS ATUAIS CONDIÇÕES DE CIRCULAÇÃO MUSICAL INDEPENDENTE NO RIO DE JANEIRO: OCUPAÇÃO,

CIRCULAÇÃO E DIREITOS

Para este capítulo, reservo as discussões a respeito desta forma alternativa de circulação musical através da ocupação do espaço público. Para esta análise, considere como interlocutores principais aqueles músicos que apresentam-se nos espaços públicos das ruas e dos transportes coletivos mas também em espaços privados, sejam casas de show, bares, *pubs*, festas, eventos corporativos, etc. Sem desconsiderar a possibilidade da ocorrência de artistas que apresentem-se exclusivamente nos espaços públicos, volto minha atenção para os artistas que operam sua circulação musical pela cidade alternando apresentações em espaços públicos e privados pela possibilidade de analisar a emergência de um circuito alternativo de circulação musical na cidade num contexto de inserção “independente” no mercado da música. Interessa aos objetivos desta pesquisa entender como as trajetórias desses artistas os levaram a considerar a ocupação do espaço público como uma alternativa para um circuito tradicional de circulação musical. Dito de outra forma: compreender como as ruas, vagões e barcas tornaram-se opções no *campo de possibilidades* desses sujeitos, articulando suas concepções de música e trabalho nos seus *projetos* de vida.

Convém explicar tratando nos termos de Gilberto Velho (1994). Segundo o autor, *projetos* são “a conduta organizada para atingir finalidades específicas” (p. 101), sejam estas finalidades, neste caso, criar outras possibilidades de circulação musical e de trabalhar com música. Nestes *projetos*, os sujeitos mobilizam as alternativas apresentadas para sua ação a partir de processos sociais e históricos ampliados que Velho chama de *campo de possibilidades*.

Campo de possibilidade trata do que é dado com as alternativas construídas do processo sócio-histórico e com o potencial interpretativo do mundo simbólico da cultura. O *projeto* no nível individual lida com a performance, as explorações e definições da realidade. Estas, por sua vez, nos termos de Schutz, são resultado de complexos processos de negociação e construção que se desenvolvem com e constituem toda a vida social, inextricavelmente vinculados aos códigos culturais e aos processos históricos de *longue durée*. (VELHO, 1994, p. 28)

Encaminho o debate dividido em duas partes. Primeiro, faço uma breve recuperação histórica da ocorrência deste tipo de circulação musical na cidade do

Rio de Janeiro, pondo em perspectiva o conjunto de queixas feitas pelos artistas em relação a um circuito tradicional saturado e as condições que favoreceram o surgimento desta atual movimentação. Em seguida, apresento o contexto das políticas culturais que se relacionam com a questão da circulação musical, com foco sobretudo na lei municipal 5429/2012, conhecida como Lei do Artista de Rua, que autoriza a apresentação de artistas de rua em logradouros públicos da cidade sem a necessidade de autorização prévia bem como lista as regras para sua realização e a lei estadual 8120/2018 que autoriza apresentações artísticas no interior das barcas, trens e metrô, bem como em suas estações, no Estado do Rio de Janeiro.

2.1. Contexto de circulação: o espaço público como alternativa

Recorrentemente na conversa com os artistas, boa parte deles considera o ano de 2012 como um marco de início desta movimentação de músicos pelas ruas da cidade. Não se trata, é óbvio, de desconsiderar ou negar a presença de músicos nas ruas da cidade anterior a esta data, mas de situar algumas condições que, a partir de então, impulsionaram a multiplicação de artistas ocupando as ruas da forma tal qual ela acontece desde então. A razão que considero mais significativa diz respeito à aprovação da Lei do Artista de Rua. Seguramente, os artistas não surgem no espaço público a partir da sua aprovação e nem mesmo a referida lei resolve todos os problemas enfrentados pelos artistas nas ruas, mas encorajou muitos deles a se organizarem e criarem bandas para tocar exclusivamente na rua e em outros casos, adaptarem seus projetos e bandas já existentes para apresentações também nas ruas – recuperando aqui a distinção entre músico *de* rua e músico *na* rua discutida no capítulo anterior. Em outubro de 2018, foi sancionada a lei que autoriza as apresentações no interior das barcas, trens e metrô no estado do Rio de Janeiro e desde então tenho testemunhado semelhante multiplicação de músicos apresentando-se nas três modalidades de transporte. Comentarei melhor sobre as legislações adiante.

Gostaria, antes, de comentar outra razão importante para esta multiplicação e tem relação com a escassez de palcos de pequeno e médio porte. Desde o começo desta década, vi diversos palcos da cidade sendo fechados, sobretudo os de

pequeno e médio porte. Senti especialmente o fechamento do Cinemathèque e do Studio RJ, em Botafogo e Ipanema, respectivamente, porque era frequentador dos dois estabelecimentos que ofereciam uma intensa programação de artistas independentes em suas agendas. Somam-se aos fechamentos recentes, casas como Mistura Fina, Scala, Canecão, Miranda, Estrela da Lapa, Ballroom e Centro Cultural Carioca. Paralelamente, acompanhava como produtor a cantora e compositora Cássia Novello, artista independente em atuação desde 2011 na cidade, apresentando-se em pequenos bares e *pubs* com infraestrutura e relações de trabalho extremamente precárias, repetindo apresentações sempre nos mesmos e poucos estabelecimentos com condições minimamente adequadas para os shows e engrossando o coro de queixas de vários outros artistas e bandas independentes que encontrávamos: não havia boas opções de espaços onde tocar.

A opção de montar nossos equipamentos na rua, tocar, passar o chapéu e assim conseguir fazer o show circular sequer passou pela nossa cabeça. Mas foi exatamente essa a ideia e o argumento dos artistas e bandas que, confinados num contexto de circulação já saturado, viram na ocupação do espaço público uma alternativa – não necessariamente menos problemática, como veremos, mas sim, possível – para dar conta da etapa de circulação na cadeia produtiva da música. Os depoimentos a seguir ajudam a demonstrar o teor das queixas que se ouviam entre os músicos independentes na cidade insatisfeitos e confinados neste cenário restrito de circulação.

Percebemos que estávamos tocando cada vez menos aqui [no Rio de Janeiro]. E sempre nos mesmos lugares, para as mesmas pessoas e ganhando pouco. Quando nos apresentamos na rua, conseguimos alcançar um público novo, com a vantagem de não depender de ninguém, só de nós mesmos. Chegamos no local definido, montamos o som e atacamos, simples assim.

Bernar Gomma, 32 anos, guitarrista. ¹⁹

Comecei com o Tree” porque tive que brigar muito nos bares para ter um cachê digno. Na rua, paga quem realmente gosta. É a minha alternativa para trabalhar com o que quero.

¹⁹ Depoimento do músico Bernar da banda Beach Combers. Cf. “Frustrados com a falta de espaços para shows, bandas vêm tomando praças públicas”, Jornal O Dia, publicado em 25/02/2014. Disponível em: <<http://odia.ig.com.br/diversao/2014-02-25/frustrados-com-a-falta-de-espacos-para-shows-bandas-vevtomando-pracas-publicas.html>>. Acesso em 07/07/2018.

Trabalhar com música só nos lugares fechados estava ficando difícil.

Tutuka, 30 anos, baterista.²⁰

Hoje nem vale a pena montar banda grande, com cantor, para tocar em casas fechadas. Até porque, em geral, elas não têm equipamento de voz legal. Tocamos igual a uma banda de rock dos anos 1970. E passamos pela curadoria mais sincera do mundo, que é a do povo.

Antônio Paoli, 44 anos, guitarrista²¹

A gente foi para a rua porque a banda estava limitada aos bares em que tocava, não porque estava surgindo uma cena. Foi uma maneira de dar continuidade ao trabalho. E o que a gente viu foi que acabou surgindo uma cena mesmo.

Bernar Gomma, 32 anos, guitarrista²²

Começamos no metrô, mas ficou insuportável, porque a segurança nos punham para fora toda hora. Na Supervia, os agentes são mais maleáveis. Geralmente vamos da estação Maracanã, onde tem mais fluxo, até a de Cascadura. Gostaríamos de ir até Madureira, mas a estação tem muitas escadas...

Fabióla, saxofonista²³

Na verdade, a gente não começou tocando na rua. **A gente foi pra rua quando a gente viu que era possível fazer isso, e a gente queria tocar mais e já tinha rodado todo o circuito Rio, São Paulo. A gente viu a rua como uma maneira de expandir o nosso público.** (...) É a parada mais democrática que tem, né? Assiste quem quer, paga quanto quiser. (...) Mas o mais legal de tocar na rua foi a maturidade que a gente desenvolveu, alcançou, porque a gente não fazia tanto show quanto a gente passou a fazer tocando na rua. Aí o entrosamento chega num nível que a gente não precisa nem mais olhar pro cara, a gente se entende. E também esse lance de alcançar um público que a gente não atingia tocando nas casas de rock e a gente viu que tem um potencial pra ser querido de todas as faixas etárias e todas as classes sociais também.

Lucas Leão, 32 anos, baterista.²⁴

²⁰ Depoimento do músico Tutuka da banda Tree'. Cf. "Bandas ocupam praças, calçadas e trens do Rio, passam chapéu e multiplicam venda de discos", O Globo, publicado em 06/06/2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/bandas-ocupam-pracas-calcadas-trens-do-rio-passam-chapeumultiplicam-vendas-de-discos-16362472>>. Acesso em 07/07/2018.

²¹ Depoimento do músico Paoli da banda Astro Venga. Idem.

²² Depoimento do músico Bernar da banda Beach Combers. Idem.

²³ Depoimento do músico Fabióla da banda Tree' e Os Camelos. Idem.

²⁴ Depoimento do músico Lucas Leão da banda Beach Combers extraído do mini documentário Dois Leões e outros bichos, sobre Lucas Leão e Zózio, irmãos e bateristas das bandas Beach Combers

Todas estas falas recolocam a questão da circulação: os músicos queriam tocar mais vezes, para mais pessoas e ganhar mais dinheiro com este trabalho. Destes depoimentos é possível extrair pontos que me parecem cruciais para entender porquê estes artistas consideraram as ruas e os transportes como uma opção no seu campo de possibilidades. Quando Bernar Gomma diz que nas ruas têm “a vantagem de não depender de ninguém, só de si mesmos” ou quando Lucas Leão diz que foram pra rua “quando [viram] que era possível fazer isso” evocam uma ideia de independência num sentido positivado de quem domina certos conhecimentos e este valor positivo é tanto maior quanto menos intermediários precisem para operar a cadeia produtiva da música. Seja por desejo ou necessidade, a inserção e/ou permanência num mercado da música de maneira independente requer um *saber* fazer – envolvendo habilidades não só artísticas mas de gestão de projetos musicais – e um *poder* fazer – conjugando as possibilidades materiais dos sujeitos e a criatividade para criar ou adaptar soluções para as demandas da cadeia produtiva.

Deste repertório de conhecimentos necessários para ser independente e na rua, a maneira como estes músicos obtêm energia elétrica é considerado um saber fundamental para o desenvolvimento desta forma de circulação musical. Quando a energia elétrica é necessária para instrumentos elétricos e para a amplificação do som, esta é obtida através de uma bateria de automóvel previamente carregada, conectada a um inversor de tensão. Neste ponto, boa parte dos músicos também remetem a 2012 como o ano em que esse saber passou ser transmitido entre uma parcela de músicos independentes da cidade através dos músicos da banda argentina Dominga Petrona, que se apresentava nas ruas do centro do Rio naquele ano. Os bateristas e irmãos Zózio e Lucas Leão contam um pouco dessa história.

Minha experiência de artista de rua começou com a primeira banda que eu vi trabalhar assim, que eram os argentinos do Dominga Petrona. Então quando eu vi, fiquei empolgado pra caramba com a atitude deles ali no meio da Carioca e, por alguma razão, algum tempo depois eles me capturaram e eu toquei durante alguns meses assim. Conseguia pagar meu

e Vulcânicos, respectivamente. Publicado em 09/11/2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=M07T-9VGu6w>>. Último acesso: 25/11/2018.

aluguel e fui aprendendo os macetes de como se virar com esse novo trabalho e foi fácil montar meu primeiro projeto. Eu chamei o Doni e o Paoli pra se aventurarem nessa e nasceu o Astro Venga.

Zózio Leão, 28 anos, baterista. ²⁵

Todo mundo se inspirou no Dominga Petrona. (...) O Dominga Petrona chamou meu irmão pra tocar porque o baterista deles tinha voltado pra Argentina. A gente já tinha visto e ficava assim “caralho, que legal!”, mas nunca tinha dado aquele estalo, né? Quando meu irmão foi tocar com eles e viu todo o esquema, logo depois montou a Astro Venga e a gente [os Beach Combers] também começou a fazer na mesma época, praticamente, final de 2013. Aí começaram a fazer também o Tree' e algumas outras, mas tinha pouca gente fazendo.

Lucas Leão, 32 anos, baterista. ²⁶

Paoli, integrante da Astro Venga desde a primeira formação com Zózio, até hoje, conta esta mesma versão da história: “quem inspirou a gente foi o Dominga Petrona. Inspirou no sentido da cara de pau de levar uma banda com baixo e bateria pra rua e no sentido da gente aprender como é que fazia isso, que foi através das baterias de carro, né?” mas ressalta que “sempre teve música aqui na Carioca, né? Mas banda? É que sempre era individual, tocando guitarra, sozinho.”²⁷. Embora Leão seja enfático ao dizer que “todo mundo se inspirou no Dominga Petrona”, também reconhece que os artistas não passaram a ocupar as ruas da cidade em 2012 mas que aquele foi um momento propício para que as bandas passassem a fazê-lo constituindo um certo circuito que cada vez mais artistas passaram a acessar.

Eu lembro de ver, adolescente, um cara tocando na rua, uma pessoa, não uma banda. Acho que esse foi o grande diferencial dessa turma que veio. Meio que criou naturalmente um movimento dessas bandas, tanto que em 2014 eu lembro de sair muitas matérias de jornal, TV, programa focado só nisso. Gerou uma mídia boa.

²⁵ Depoimento do músico Zózio, então integrante da banda Astro Venga, atualmente na banda Vulcânicos. Publicado em 22/06/2016. Cf. “Vertigem nas ruas cariocas: origens do Placemaking musical.”. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1RY6rz5tYzc>>. Acesso em 20/07/2018.

²⁶ Depoimento do músico Lucas Leão em entrevista concedida a mim em 17/08/2017.

²⁷ Depoimento do músico Paoli da banda Astro Venga publicado em 22/06/2016. “Vertigem nas ruas cariocas: origens do Placemaking musical. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1RY6rz5tYzc>>. Último acesso em 20/07/2018.

Lucas Leão, 32 anos, baterista.²⁸

De fato, a revisão de mídia realizada neste estudo aponta para vários textos jornalísticos repercutindo a movimentação de músicos ocupando ruas e vagões na cidade. Nas manchetes, lia-se: “Frustrados com a falta de espaços para shows, bandas vem tomando praças públicas”²⁹; “Bandas ocupam praças, calçadas e trens do Rio, passam o chapéu e multiplicam vendas de discos”³⁰; “Artistas de rua vindos até de outros estados se multiplicam pelo Rio”³¹. Na televisão, os músicos de rua foram tema da série Sons Urbanos³², exibida em 15 episódios pelo Canal BIS em 2015, que registrou e entrevistou mais de 40 bandas em cidades como Berlim, Londres, Lisboa, Tel Aviv, Bogotá, Buenos Aires, São Paulo e Rio de Janeiro. Do Rio, participaram bandas como Beach Combers, Astro Venga, Bagunço, Os Camelos. A expressividade da ocupação musical dos espaços públicos no centro do Rio de Janeiro também suscitou interesse no âmbito acadêmico científico em que destaco o mapeamento apresentado na Cartografia Musical de Rua do Centro do Rio de Janeiro³³, realizada pelo Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação (NEPCOM/UFRJ) e o Grupo de Pesquisa Comunicação, Arte e Cidade (CAC/UERJ) e publicada em 2014. Neste material, está à disposição dos usuários um conteúdo que inclui um rico material iconográfico, depoimentos dos artistas e do público, lista de espacialidades, circuitos e gêneros musicais.

Em pesquisa realizada por Rodrigo Valverde (2007) no Largo da Carioca em meados da década de 2000, o autor identifica artistas populares no quadro de atores sócio-espaciais presentes disputando os usos do largo, dentre eles, estão os músicos.

²⁸ Depoimento do músico Lucas Leão em entrevista concedida a mim em 17/08/2017.

²⁹ Cf. “Frustrados com a falta de espaços para shows, bandas vêm tomando praças públicas”, Jornal O Dia, publicado em 25/02/2014. Disponível em <<http://odia.ig.com.br/diversao/2014-02-25/frustrados-com-a-falta-deespacos-para-shows-bandas-vem-tomando-pracas-publicas.html>>. Último acesso em 07/07/2018.

³⁰ Cf. “Bandas ocupam praças, calçadas e trens do Rio, passam o chapéu e multiplicam vendas de discos”, O Globo, publicado em 06/06/16. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/bandas-ocupam-pracas-calcadas-trens-do-rio-passam-chapeumultiplicam-vendas-de-discos-16362472>>. Último acesso em 07/07/2018.

³¹ Cf. “Artistas de rua vindos até de outros estados se multiplicam pelo Rio”. O Globo Rio, 01/09/2012. Disponível em <<https://goo.gl/Y1wNcq>>. Último acesso em 07/07/2018.

³² <https://globosatplay.globo.com/bis/sons-urbanos/>

³³ <<http://www.cartografiamusicalderuadocentrodorio.com/>>

(...) o Largo da Carioca [é] o grande palco (...) da cidade. A cada ano, surgem ali novas modalidades de diversão pública, rápida e rasteira. Houve um tempo em que seu espaço era dominado por jogadores-malabaristas, que se exibiam fazendo (...) embaixadas, (...). Há cerca de cinco anos entrou na moda um tipo diferente de artista, as estátuas humanas (...). Palhaços, repentistas, homens-sombras, cachorros amestrados, tocadores de violão, forrozeiros, flautistas peruanos, há de tudo nas cercanias do largo, que atualmente presencia o (...) boom da mágica. (JORNAL DO BRASIL, 2004 apud VALVERDE, 2007, p. 78)³⁴.

Valverde observou três tipos fundamentais de artistas encontrados no Largo da Carioca: artistas plásticos, artistas circenses e músicos. Entre os músicos considerados pelo autor, “[foram] encontrados artistas que não conseguiram se inserir no mercado musical brasileiro e que exercem essa atividade de forma amadora” (2007, p. 78). Sem ater-me ao binarismo profissional/amador, é significativo que desde a década passada, portanto, antes dos sucessivos fechamentos de casas de show, antes da aprovação da Lei do Artista de Rua e antes da chegada da banda Dominga Petrona, já houvesse a presença de artistas ocupando o espaço público da cidade apoiados no mesmo argumento de inserção no mercado da música de maneira independente e através da rua.

Como Bernar, Paulo e Lucas, o trio que forma os Beach Combers e que foram meus interlocutores principais durante boa parte do tempo na pesquisa de campo, meu acesso às versões dessa história de ocupação considera o ponto de vista deles, portanto, trabalho considerando que aquele conjunto de condições que criaram um campo mais favorável para a atuação de músicos no espaço público – sobretudo bandas, como eles enfatizam – para uma determinada parcela da juventude de classe média identificarem a rua como possibilidade de circulação musical. Nesse sentido, numa sociedade marcada pelas desigualdades sociais, não negligencio que sua classe social e suas condições materiais tenham determinado o tipo de acesso que esses sujeitos tiveram ao espaço público.

Nos trens urbanos, meus interlocutores principais foram Keven Madrid, Pi e Samurai, da banda Plataforma 7. A banda se apresenta desde janeiro de 2016 de segunda à sexta-feira nos trens e ocasionalmente nas ruas e metrô. Diferente dos músicos da banda Beach Combers, sujeitos de classe média, moradores dos bairros de Botafogo, Laranjeiras e Tijuca, os músicos da Plataforma 7 são sujeitos de classe

³⁴ Cf. “Abracadabra – Cada vez mais artistas populares, mágicos de rua revelam truques por 5 reais”. *Jornal do Brasil*, 11/04/2004.

mais populares e moradores de Duque de Caxias, cidade da Baixada Fluminense. Há diferenças na inserção no mercado da música entre esses dois grupos e no sentido que dão à apropriação do espaço público. Se, por um lado, os Beach Combers e o conjunto de bandas que foram às ruas para poder tocar mais e ampliar o público depois de já ter “rodado todo o circuito”, por outro lado, os rapazes da Plataforma 7 sequer tiveram acesso a este circuito e viram nesta circulação a única possibilidade de ganhar dinheiro com música, conforme Keven me contou em entrevista.

A gente toca desde o dia 14 de janeiro de 2016. O que motivou a gente foi que eu vi um grupo de argentinos tocando e descobri que não tinham brasileiros fazendo além do Reza Peka que é uma banda de rap, aí a gente começou a fazer, a ideia surgiu daí. Também é por não ter espaço pra tocar, mas principalmente porque foi o meio que eu vi de ganhar dinheiro com música, além de tocar em barzinho que detesto. (...) A gente toca em eventos, bares, festas, casa de show. (...) Não concilio o trabalho da P7 com outro tipo de trabalho. A P7 é meu trabalho principal e único.
Keven Madrid, 24 anos, cantor. ³⁵

Analisando a fala de Keven, temos o seguinte: primeiro, considero interessante que mesmo num contexto diferente, a inspiração tenha vindo novamente de músicos argentinos. Realmente, nos vagões de trem e metrô, há muitos artistas latinoamericanos em atividade. Eventualmente, nas conversas informais com os artistas ou com outros passageiros, muitos fazem referências ao “peruano”, ao “colombiano”, ao “argentino”, o que pode originar estudos interessantes sobre a presença destes artistas estrangeiros no país. Em segundo lugar, há a recorrência na argumentação baseada na escassez de espaços com estrutura e condições de trabalho adequadas para tocar e no desinteresse em tocar em bares. Perguntei ao Keven porque ele detesta esta opção de espaço para apresentação e ele me disse que “geralmente, dono de bar não gosta de pagar, é um saco (...) eles sempre reclamam, 'ah é caro!'. Por ter essa mendingaria, a gente resolveu que quando chamam, a gente dá o preço e não abaixa, entendeu?”³⁶.

³⁵ Depoimento do músico Keven Madrid, vocalista da banda Plataforma 7, em entrevista concedida a mim em 12/11/2018.

³⁶ Idem.

Novamente, neste outro contexto, a possibilidade de uma circulação num circuito mais ou menos estabelecido – tocar em bares ou “tocar na noite” é uma realidade para muitos músicos independentes – se revela precária e serve de motivação para os artistas procurarem outras soluções, neste caso a apresentação nos trens.

Continuo trazendo as falas de Keven para o diálogo, agora para pensar os pontos de referência históricos desta circulação no trem. Novamente, o músico fará referência aos estrangeiros, mas reivindica relativo pioneirismo da sua própria banda entre os brasileiros a fazerem este tipo de trabalho no trem.

No começo, quando a gente colou no trem pra fazer esse trabalho, tinham só uns caras da Argentina, uns peruanos também, tipo, só galera gringa. Daqui, brasileiro, tinham só o Reza Peka, que é um grupo de rap do Complexo do Alemão, muito foda inclusive, se você quiser procurar. Provavelmente tinha uma galera do Arte no Vagão também, que já faziam há mais tempo que a gente, mas eles faziam mais pros lados de Deodoro, era um outro canto, era a galera que eu não costumava ver. Deodoro é um pessoal muito restrito, um público muito restrito. Pessoal do Santa Cruz geralmente pega Gramacho também, tem um monte de coisa, agora Deodoro é Deodoro e pronto. Quando a gente começou, os gringos viam a gente e falavam “Nossa, cara, vocês são brasileiros? E são do Rio?” e a gente dizia que sim, somos do Rio e eles “caraca, a gente nunca viu ninguém daqui”. E, tipo, os camelôs também falam “pô, ninguém fazia isso, vocês foram os primeiros aí que chegaram”, depois do Reza Peka, no caso. Pra alguns que também não conheciam o Reza Peka, a gente era os primeiros. Keven Madrid, 24 anos, cantor.³⁷

Outro ponto de referência histórico sobre a música nos trens da cidade remete à década de 1920 e a circulação do sambista Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela, nos trens urbanos da cidade. Quem reconhece esta versão da história e rende frequentes homenagens ao músico são os artistas do Coletivo Arte no Vagão em suas redes sociais. Recupero alguns fragmentos em que eles contam esta história:

Paulo Benjamin de Oliveira, o “Paulo da Portela”, por volta de 1920, ao final do seu expediente, se reunia com seus amigos

³⁷ Idem.

na estação *Central do Brasil no Rio de Janeiro*, e seguia até a estação de *Oswaldo Cruz* nos vagões. Com poetas e compositores, passavam os sambas e realizavam reuniões sobre a organização do bloco carnavalesco. Assim se iniciava historicamente as manifestações artísticas dentro dos vagões no Rio de Janeiro. Gratidão por tudo Paulo da Portela, do samba e do Carnaval do Rio de Janeiro, da Bahia, do Brasil e todos os seus vagões e espaços vagos!!! (ARTE NO VAGÃO, 2018)³⁸

Artenovagão rende homenagens no dia de hoje a Paulo Benjamim de Oliveira, o Paulo da Portela, grande embaixador da nossa cultura popular, fundador da azul e branco de Madureira, grande idealizador do carnaval como patrimônio popular e manifestação cultural democrática que nos caracteriza. Pode-se dizer que Paulo da Portela também foi o grande pioneiro da #Artenovagão no Rio de Janeiro, pois em 1920, se reunia com integrantes do conjunto carnavalesco de Oswaldo Cruz nos vagões do trem que saía da Central do Brasil, e durante a viagem, dentro dos vagões, com poetas e compositores passavam os sambas e realizavam reuniões sobre a organização do desfile, o que já é uma tradição, celebrada todo dia 2 de dezembro, dia do samba.(ARTE NO VAGÃO, 2017)³⁹

Este momento da história do samba e da circulação musical nos trens também é resgatado no projeto Trem do Samba. Trata-se de um projeto que desde 1996 celebra o Dia Nacional do Samba, 2 de dezembro, em que cinco trens refazem o trajeto de Paulo da Portela, partindo da estação Central do Brasil para a estação Oswaldo Cruz, com todos os seus 36 vagões ocupados grupos de samba, blocos e sambistas da velha guarda das escolas de samba apresentando-se e fazendo festa.

A esta altura do debate, já temos um panorama da emergência recente desta forma de circulação musical na cidade do Rio de Janeiro a partir do ponto de vista dos músicos. Agora faz-se necessário então analisar em que condições esta circulação tem acontecido para evidenciar as lógicas de sua operação, bem como as outras relações de “dependência” deste contexto, na reivindicação de relativa independência de um circuito socialmente reconhecido de circulação musical. Nesse sentido, passo agora à análise dos esforços do Estado em reconhecer e regular a

³⁸ Fragmento de publicação feita na página do Facebook do coletivo Arte no Vagão. Publicado em 15/01/2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2qSZW9k>>. Último acesso: 18/01/2019.

³⁹ Fragmento de publicação feita na página do Facebook do coletivo Arte no Vagão. Publicado em 20/11/2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2Qbaor3>>. Último acesso: 31/01/2019.

atividade dos artistas pelas ruas e transportes públicos, evidenciando as tensões e contradições destes processos e o impacto para a atividade dos músicos investigados.

2.2. Ocupação musical do espaço público: músicos disputando a cidade e sendo disputados por ela

Segundo extensa recuperação histórica feita por Jhéssica Reia (2017), o desprestígio dos artistas de rua na sociedade, as condições precárias de trabalho e, sobretudo, os esforços de regulação e/ou repressão da atuação desses músicos já são realidade desde séculos antes. Questões que permanecem relevantes para a análise deste tipo de atividade contemporaneamente no Rio de Janeiro e que justifico me valendo das contribuições de Reia.

Ao se olhar para a arte de rua e os mecanismos para controlá-la, podem emergir muitas questões e processos que permitem entender dinâmicas de poder e desigualdade nas cidades contemporâneas. Justamente por ocupar um lugar – simbólico e físico – que é muitas vezes marginal, liminar e contestado, os artistas de rua e sua luta pela sobrevivência e legitimação expõem essas dinâmicas de poder, políticas culturais problemáticas, dificuldades de acesso aos espaços públicos, contestação do direito à cidade e a truculência policial, para citar alguns pontos. As tentativas de regular e controlar essas práticas podem nos dizer muito sobre as lógicas de determinados momentos históricos, sobre as disputas da/na/pela cidade e, ainda, sobre como as pessoas vivem juntas em ambientes urbanos densos e complexos. (REIA, 2017, p. 386).

Em 2009, na gestão do então prefeito Eduardo Paes, foi criada a Secretaria Especial de Ordem Pública (SEOP), para atuação conjunta da Guarda Municipal com agentes municipais do transporte, da limpeza e da Defesa Civil na manutenção da ordem pública. Diversos episódios da Operação Choque de Ordem realizada pela SEOP demonstraram que o entendimento de ordem ou desordem urbana por parte da Prefeitura tinham como principal alvo as ocupações informais do espaço público, seja na presença de vendedores ambulantes, da população em situação de rua e os artistas.

Diante de um cenário de constante repressão da atividade artística nas ruas, emerge um projeto de lei que articulou as demandas dos artistas e seria depois sancionado na forma da lei do Artista de Rua, como ficou conhecida. Jhéssica Reia

(2017) identifica que a formulação da lei levou em consideração as demandas dos artistas que viram no mandato do vereador Reimont, autor da lei, uma chance de dialogar com o poder público – prefeitura, guarda municipal e secretaria municipal de cultura – e se fazerem ouvir no processo de reconhecimento, regulação e legitimação de suas atividades. Ainda segundo a autora, Amir Haddad foi um dos principais articuladores e o conceito de arte pública por ele defendido teve grande influência na criação da lei e nos desdobramentos junto à Prefeitura e a Secretaria Municipal de Cultura, por exemplo com a criação do Festival Carioca de Arte Pública. A legislação carioca foi a primeira no país a regular diretamente a atividade dos artistas de rua e serviu de inspiração para a formulação de leis semelhantes em outras capitais como São Paulo, Porto Alegre e Belo Horizonte.

O texto da lei dispõe sobre a apresentação de artistas em logradouros públicos da cidade sem a necessidade de autorização prévia da Prefeitura, desde que observados alguns critérios, a saber: a gratuidade para o espectadores, sendo permitido o recebimento de doações espontâneas e a comercialização de bens culturais duráveis como CDs, DVDs, livros, peças artesanais, etc; não obstruir a fluência do trânsito, a circulação de pedestres e o acesso à instalações públicas e privadas; não dependam de palco ou qualquer estrutura de prévia instalação no local; fonte de energia para alimentação de som com potência máxima de trinta kVAs; duração máxima de quatro horas para a apresentação e que sejam finalizadas até às 22 horas; e não tenham patrocínio privado que as caracterize como um evento de marketing. Também é responsabilidade dos artistas comunicar à Região Administrativa correspondente sobre o dia e horário da realização, o que na prática não costuma acontecer, segundo o relato dos artistas.

Antes da vigência desta lei, as apresentações artísticas realizadas no espaço público da cidade careciam de autorização prévia da prefeitura, fato que ocorre ainda com uma série de manifestações que não se enquadram nos termos da lei em vigor (OLIVEIRA, 2016). Nesse sentido, a lei criou um campo mais favorável para atuação destes agentes culturais em relação ao entendimento bastante restritivo de ordem pública da gestão do então prefeito Eduardo Paes.

Por mais que se apresentar em espaços públicos não fosse uma atividade ilegal, também não significava que fosse legal. As fronteiras dos ilegalismos da ocupação do espaço público para ganhar a vida com arte de rua não

eram muitos evidentes até o fim da primeira década do século XXI. Justamente por ocuparem esses espaços liminares (BYWATER, 2007) que escapavam aos binários formal e informal, legal e ilegal, profissional e amador, vagabundo e artista, essas pessoas acabavam sujeitas às arbitrariedades daqueles responsáveis pela observância da lei e manutenção da ordem pública. (REIA, 2017, p. 264)

Mesmo assim, coloca-se como questão diante deste processo de regulação, institucionalização e legitimação da arte de rua “até que ponto isso prejudicaria o direito à cidade e a construção da cidade enquanto produtora de heterogeneidades” (REIA, 2017, p. 19). Se, por um lado, os artistas passaram a ter a seu favor o argumento da conformidade com a legislação, por outro, a própria lei evidencia uma lógica mantenedora do *status quo* do espaço público urbano e age como limitadora do potencial revolucionário que ocupação artística deste espaço pode ou poderia ter. Acompanho as reflexões de Kyoma Oliveira:

Analisando os incisos II, III e VI da lei identificamos a ordenação que a mesma propõe a fim de impossibilitar mudanças estruturais no modo de funcionamento da cidade. A garantia por parte dos agentes culturais a respeito da “fluência do trânsito”, do “acesso à Instalações públicas ou privadas” ao longo das apresentações e do encerramento das atividades no prazo máximo de quatro horas, além de assegurar a ordem social da cidade, age como força conformadora do espaço urbano. A legislação não impossibilita a apropriação da cidade, porém a tentativa de homogeneização ditada pela mesma para uma parte considerável dos agentes urbanos criadores, delimitam os modos de atuação desses sujeitos e deslocam o sentido de potenciais espaços heterotópicos, inviabilizando, em termos *lefebvrianos*, as situações revolucionárias cotidianas. (OLIVEIRA, 2016, falta a página)

Apesar disto, a aprovação da lei foi comemorada pelos artistas e uma parte deles continuou engajada para que lei semelhante fosse aprovada autorizando também as apresentações dentro dos transportes. A lei estadual 8120, aprovada finalmente em 2018, autoriza a realização de performances artísticas no interior das embarcações, vagões e as respectivas estações. Assim como a lei do Artista de Rua, esta também foi fruto da pressão dos artistas diante de um contexto de forte repressão, por vezes violenta, por parte dos agentes de segurança das concessionárias. Os coletivos Arte no Vagão e AME – Artistas Metroviários elaboraram petições online para recolher assinaturas em favor da autorização das apresentações no interior dos vagões e reivindicando a retificação das alterações feitas no projeto de lei 2958/2014 que tramitava na ALERJ e tinha por objetivo

estabelecer os critérios da regulação⁴⁰. Segundo os artistas, o projeto “foi alterado de tal forma que deixou de ser uma regulamentação e passou a ser uma proibição (...) [não permitindo] que a arte continue frequentando os vagões do metrô e trens, sendo permitida apenas nas estações.”⁴¹.

Enquanto a lei não era aprovada, o dia a dia dos artistas nos vagões era marcado por frequentes casos de ameaças e violências por parte dos agentes de segurança das concessionárias. Os artistas denunciavam e mídia repercutia:

“Ameaçam a gente, nos intimidam. Os seguranças agem com truculência. Nos chamam de vagabundo. (...) Já levei duas gravatas em Botafogo, uma na General Osório e um chute nas costas em Triagem, em dezembro do ano passado. Fiz um registro na delegacia e entrei com um processo contra o Metrô Rio”.

Igor Teilelroit, 36 anos, músico. ⁴²

Os músicos Thales Browne, Yuri Genuncio e Thiago Mello voltavam para casa, na quinta-feira, às 23h20m, após mais um dia de apresentações. A caminho da Zona Norte, tocavam num vagão do metrô quando sete seguranças os obrigaram a parar. Os agentes exigiram que os três descessem na Central do Brasil. Leitores enviaram pelo WhatsApp do GLOBO (21 99999-9110) um vídeo de seis minutos que mostra uma série de discussões. Em um determinado momento, um segurança uniformizado dá uma gravata em um dos músicos. Nos últimos segundos da mesma gravação, eles correm em desespero, gritando “polícia, polícia”, enquanto são perseguidos e agredidos. (GLOBO RIO, 2015)⁴³

Assim como nas ruas, antes da legislação autorizando a atividade dos músicos, esta não era, de fato, proibida por lei. O que havia eram normas das concessionárias que proibiam as apresentações baseadas em critérios como respeito ao direito individual dos clientes, acessibilidade e segurança nas viagens. O Metrô Rio, por sua vez, propôs aos artistas que deslocassem suas apresentações para espaços determinados de algumas estações através da chamada pública

⁴⁰ Cf. Petição pública do coletivo Arte no Vagão. Disponível em: <<https://peticaopublica.com.br/pview.aspx?pi=BR103597>>. Último acesso em 30/01/2019. Petição pública do coletivo AME – Artistas Metroviários. Disponível em: <<https://bit.ly/2Sg1nh3>>. Último acesso em 30/01/2019.

⁴¹ Idem.

⁴² Cf. “Músico é agredido por segurança do metrô e passageiros se revoltam”, Jornal O Dia, 21/08/2015. Disponível em <https://odia.ig.com.br/_conteudo/noticia/rio-de-janeiro/2015-08-21/musico-e-agredido-por-seguranca-do-metro-e-passageiros-se-revoltam.html>. Último acesso em: 30/01/2019.

⁴³ Cf. “Músicos são agredidos em vagão do metrô e acusam seguranças”, Globo Rio, 06/11/2015. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/rio/musicos-sao-agredidos-em-vagao-do-metro-acusam-seguranças-17982262>>. Último acesso em 30/01/2019.

Estação da Música. O controverso projeto era basicamente uma lista de restrições de toda ordem: os artistas tocariam em estações determinadas, com duração determinada, sem qualquer remuneração ou ajuda de custo, não poderiam passar o chapéu nem vender nenhum tipo de produto, como Cds, não poderiam executar músicas que não fossem autorais ou de domínio público e estavam proibidas quaisquer manifestações de cunho político ou religioso. O projeto não apenas não resolveu o impasse, como o acirrou, gerando grande repercussão negativa e “o debate público e a mobilização dos artistas em torno da questão (surgiram, inclusive hashtags como #ArteTemValor e #ArteValeDinheiro) levaram o MetrôRio a suspender o edital poucos dias depois do lançamento do mesmo” (REIA, 2017, p. 374).

Em janeiro de 2016, a empresa divulga um novo projeto, reformulando o anterior. O regulamento do novo projeto, Palco Cariocam repete quase integralmente o anterior, mas neste, as contribuições espontâneas do público estão autorizadas. O músico Doni Escobar dá o tom da repercussão das propostas do Metrô Rio entre os artistas:

Eles [Metrô Rio] fizeram um esquema bem escroto, como se eles estivessem fazendo um tremendo de um favor. Não lembro qual era da situação, mas era um lance assim: vem aqui, o Metrô Rio deixa você tocar, mas não podem vender disco, não pode cobrar dinheiro, mas a gente vai estar fazendo um puta de um favor a vocês deixando vocês divulgarem a sua arte. Tá maluco, né? Sai fora.

Dony Escobar, 34 anos, guitarrista.⁴⁴

Mesmo após a aprovação da lei, a concessionária Metrô Rio emitiu uma nota à imprensa em que se mostra totalmente contrária à realização das apresentações artísticas dentro das composições.

O MetrôRio é totalmente contrário e entende que os vagões não são locais apropriados para apresentações artísticas. No interior das composições, devem ser observadas em primeiro lugar as condições de segurança dos clientes, inclusive dos próprios artistas. Em todos os principais metrôs do mundo, as apresentações dentro dos trens são proibidas, para evitar acidentes e problemas na operação. Apresentações artísticas no interior dos

⁴⁴ Depoimento do músico Dony escobar da banda Vulcânicos. Publicado em 22/06/2016. Cf. “Vertigem nas ruas cariocas: origens do Placemaking musical.”. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1RY6rz5tYzc>>. Acesso em 15/02/2019.

trens oferecem riscos aos usuários e comprometem o fluxo de pessoas, seja em situações normais ou em momentos de necessidade de deslocamento rápido de ocupantes.

Em consonância com regras mundiais de acessibilidade e segurança, é necessário também observar os avisos sonoros e alertas de emergência, que não devem ser abafados pelo som das apresentações, com risco de prejuízos para clientes, sobretudo aqueles com necessidades especiais.

O MetrôRio, assim como ocorre nos demais sistemas do mundo, respeita o direito individual dos clientes. Para apresentações de artistas nas dependências do sistema, o MetrôRio mantém nas estações de maior fluxo, desde 2016, o projeto Palco Carioca. A iniciativa destina espaços adequados a performances musicais em dias úteis, das 12h às 20h. As inscrições para participação do projeto são gratuitas e podem ser feitas no site www.metrorio.com.br/Cultura/PalcoCarioca. No projeto Palco Carioca, o MetrôRio recolhe junto ao Ecad (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição) os valores referentes aos direitos autorais dos compositores, o que não acontece em relação aos artistas que se apresentam livremente. (METRÔ RIO, 2018)⁴⁵

A SuperVia, empresa concessionária dos trens urbanos, também emitiu uma nota por ocasião da aprovação da lei.

Quando o projeto de lei estadual que tratava das manifestações artísticas no sistema ferroviário foi apresentado, a SuperVia enviou manifestação contrária à sua aprovação, por entender que a medida poderia prejudicar o fluxo de passageiros, especialmente nos horários de pico. Diante da sanção da Lei Estadual 8120, publicada hoje (26/09), a concessionária tomará as medidas necessárias para cumpri-la, criando um cadastro dos artistas e organizando os horários de apresentação nas estações. Vale ressaltar que, de acordo com o artigo 4º, a realização de apresentações no interior dos trens ainda depende de regulamentação do Poder Executivo, por meio da Secretária de Estado de Transportes (Setrans).⁴⁶

No caso dos trens urbanos, a repressão por parte da Super Via é bem menos frequente e não foi observada no trabalho de campo, apesar de alguns relatos dos músicos. Por outro lado, um mercado informal e ambulante de bens e serviços funciona intensamente no interior do vagão, obedecendo a regras muito particulares deste universo, formando um vai e vem constante de vendedores disputando aos gritos e com criativos bordões a atenção dos possíveis clientes. Além do comércio, também há voluntários de instituições de caridade arrecadando donativos – normalmente, vinculados à alguma igreja evangélica pentecostal prestando serviços

⁴⁵ Cf. “Apesar de lei que permite apresentações artísticas, músico é expulso de composição do metrô”, *Jornal Extra*, 26/09/2018. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/rio/apesar-de-lei-que-permite-apresentacoes-artisticas-musico-expulso-de-composicao-do-metro-23104966.html>>. Último acesso em 31/01/2019

⁴⁶ Idem.

de recuperação de alcoólatras e dependentes químicos –, religiosos realizando pregações e distribuindo panfletos com mensagens bíblicas, pessoas em situação de miséria, desemprego, doença, também fazendo apelos à caridade dos passageiros do trem. Artistas de outras linguagens, como slam (presenciei um apresentação do grupo Slam Nós da Rua) e *break dance*, também ocupam os trens e disputam a atenção dos passageiros.

As diversas formas de apropriação dos trens, para além daquela para os quais foram projetados – transportar a população de um ponto a outro na cidade –, compõem um complexo espaço de sociabilidades. Inseridos nesse contexto, os músicos da Plataforma 7 me relataram episódios de tensões envolvendo colegas músicos e os camelôs. Os conflitos podem envolver disputas pela espacialidade, afinal muitos camelôs trabalham carregando pesados volumes de mercadoria, difíceis de transportar; outros têm performances mais longas, demonstrando como utilizar os produtos, por exemplo. Mas considero que as disputas se formam principalmente em torno do domínio do som no ambiente. Os camelôs, os religiosos, os pedintes, os músicos, todos querem ser ouvidos no mesmo lugar, pelas mesmas pessoas, às vezes, ao mesmo tempo. Alguns passageiros querem conversar, outros querem dormir, ler. Da mesma forma, as empresas também querem ser ouvidas pelos passageiros em seu avisos sonoros nos trens e nas estações – e esse controle sonoro aparece como um dos principais argumentos do MetrôRio e da SuperVia para a proibição da música nos trens, alegando que esta poderia dificultar a audição dos avisos de segurança dentro dos vagões. Nesse sentido, quanto mais sujeitos em cena, mais acirradas podem ser disputas pelo domínio do som.

Keven, da Plataforma 7, me contou em entrevista que quando começaram a trabalhar nos trens foram recebidos com insatisfação pelos camelôs, mas que atualmente já são considerados “antigos nos trilhos” e têm um relacionamento amigável com eles e as queixas agora são sobre os recém-chegados aos vagões.

Os camelôs que não gostavam da gente, não gostavam de barulho, a gente atrapalhava a venda deles no trem, enfim. Repressão da segurança também era um pouco chato, ser posto pra fora era complicado, polícia, várias coisas, mano. Aconteceram várias coisas, brigas... (...) E sobre essa galerinha nova que tá chegando, é que tem uma galera que tá aloprando, né cara? Quer colocar caixa de som porque vê o

outro colocando, quer colocar o volume no talo porque vê o outro colocando, sabe? Mas, às vezes, o som não pede isso e isso atrapalha os caras. Eles reclamam com a gente por a gente ser mais antigo, eles chegam sempre na gente pra poder falar: “Ó, tem fulano aí que tá avacalhando, hein. Vamo pegar, hein”. Eu falo só: chega e dá uma ideia, né cara? Mas se não quiser abraçar, não posso fazer nada, a rua é isso aí.
Keven Madrid, 24 anos, cantor. ⁴⁷

O contexto de tensões entre os trabalhadores do trem, músicos e vendedores, repercutiu num “toque de recolher” imposto pelos camelôs e a deliberação de uma proposta de “boa convivência” formulada pelos artistas integrantes do Coletivo Arte no Vagão.

*****ATENÇÃO*****

Na última segunda-feira o "Movimento Arte no vagão" se reuniu para discutir e organizar as intervenções artísticas dentro dos vagões. Os motivos que levaram a esta reunião em específico foram uma espécie de "toque de recolher" imposto por "camelôs" insatisfeitos do ramal Deodoro com supostos artistas que não se apresentam visando elementos fundamentais ao qual todo artista deve estar consciente, tal como a preocupação com a qualidade, mensagem a ser transmitida com o ato artístico, boa convivência, respeito, cuidado e consciência com todos que transitam e são contemplados pela Arte no vagão. Está relação entre artistas e camelôs do ramal já vem se complicando a algum tempo, muito também em função de barreiras impostas na comunicação entre os envolvidos. O Movimento Arte no vagão tem consciência de que é preciso ter uma preocupação, da parte dos artistas, para que o ato artístico possa acontecer de forma que proponha uma experiência transformadora e positiva para todos os envolvidos.

OS ARTISTAS, COLETIVOS, GRUPOS, ETC... QUE NÃO SE APRESENTAM COM ESTAS CONSCIÊNCIAS DE INICIATIVAS DE BOA CONVIVÊNCIA E SOBRE TUDO DE CONSCIÊNCIA DE SUA INTERVENÇÃO, QUE FIQUE BEM CLARO... *****NÃO REPRESENTAM ESTE MOVIMENTO*****
(...)

PROPOSTA DE BOA CONVIVENCIA

1 - Respeito sempre. Ao Passageiro, ao Trabalhador Camelô,

⁴⁷ Depoimento de Keven Madrid, da banda Plataforma 7, em entrevista concedida a mim em 21/11/2018.

aos acordos de boa convivência no vagão.

2 - O Trabalhador Camelô sempre terá preferência no trem, principalmente no início da viagem. O Artista precisa aguardar a apresentação dos produtos para depois começar seu trabalho.

3 - Para a manutenção da boa convivência só é permitido um artista por cada trem inteiro.

4 - Todo Artista deve procurar na Estação Central do Brasil a sua vez, dentro da ordem de chegada. O mesmo precisa se certificar que não há outro artista no trem antes de iniciar sua apresentação.

5 - Em qualquer hipótese, caso haja um desentendimento com Passageiro ou Trabalhador Camelô, o mesmo deve se retirar e procurar esclarecimentos com artistas mais antigos na linha.

6 - Para a manutenção da boa convivência não serão permitidas caixas de som com o volume exagerado, tendo como padrão máximo (Padronizar volume de som).

7 - A Liberdade de Expressão é um direito irrevogável e também uma conquista pessoal. Apresente sua arte com sabedoria e respeito para com aqueles que já ocupam este espaço de trabalho antes de você. Repasse aos demais iniciantes estas orientações de boa convivência. (ARTE NO VAGÃO, 2018)⁴⁸

Keven estava presente nesta reunião, mas questiona a eficácia deste tipo regras e aposta em negociações pontuais com os camelôs e no estabelecimento de relações de amizade.

A gente vê eles ditando muitas regras entre eles, sabe, e isso acaba atrasando o trabalho do outro. Eu tava na reunião também, eles ficaram nessa discussão aí de regra de boa convivência, enquanto isso a gente fecha com todos os camelôs e a gente trabalha numa boa, sabe? A gente nunca precisou desse bagulho, a gente construiu amizade com os caras, já é nosso. A gente não precisa dessa ética de boa convivência porque a gente já tem essa ética, já veio de casa. Keven Madrid, 24 anos, cantor. ⁴⁹

Da mesma forma, nas ruas as apresentações também podem ser alvo de reações negativas, evidenciando que as tensões e conflitos de interesse envolvendo sua atividade não são apenas com as forças do Estado, mas com diversos

⁴⁸ Fragmento de publicação feita na página do Facebook do coletivo Arte no Vagão. Publicado em: 07/05/2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2TgBsnc>>. Último acesso em: 31/01/2019.

⁴⁹ Depoimento de Keven Madrid, da banda Plataforma 7, em entrevista concedida a mim em 21/11/2018.

segmentos da sociedade.

A gente teve alguns problemas em alguns lugares. A gente já teve reclamação de alguém da vizinhança e apareceu a Guarda Municipal Gustavo Loureiro (Guzz the Fuzz), baixista.⁵⁰

[A lei] É um respaldo mas, na prática funciona de outra maneira. Nem todo mundo conhece. Acho que é mais pela localização que você escolhe tocar, entendeu? Por exemplo, uma vez a gente foi tocar ali na saída do metrô Arcoverde, a gente tava tocando, do nada, caiu uma garrafa de coca cola cheia no chão, explodiu. Do alto do prédio, podia ter caído na cabeça de uma criança, sacou? Então tem muita coisa assim, a ver com a vizinhança que você toca, não só com a polícia. Bernar Gomma, 32 anos, guitarrista.⁵¹

O cara daquela banca de jornal não gosta quando eu toco aqui perto. Toda vez que eu monto minhas coisas aqui, ele liga o amplificador dele tocando pagode super alto virado pra cá. Eu ligo o meu mais alto virado pra lá. Cassimiro, guitarrista.⁵²

A foto é bonita mas pista tava tensa ontem. Flanelinha cobrando mais caro (acho que o Beach Móvel devia ter direito à estacionamento grátis). O cara que vendia canga não querendo que a gente tocasse perto dele. O cara do milho também não. Coroa chamando a gente de perturbado (considerarei elogio). Aliás, a gente também é ambulante e torce pra que todos tenham um dia de trabalho top. Não sei se essa galera que jogou contra voltou pra casa feliz. A gente voltou e o Beach Attack foi um sucesso. Obrigado quem colou e contribuiu. Lucas Leão, 32 anos, baterista.⁵³

Conforme venho argumentando, as disputas em torno do som configuram importante dimensão no entendimento de ordem urbana, seja no nível formal das leis e normas das instituições, e no nível informal, da convivência entre artistas,

⁵⁰ Depoimento de Guzz The Fuzz, ex-integrante da banda Beach Combers no curta documentário Beach Combers: Arte na Rua publicado em 02/12/2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=z1RwQOI_2H0>. Acesso em 31/01/2019.

⁵¹ Depoimento do músico Bernar da banda Beach Combers para o programa Papo Reto publicado em 22/09/2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4PmLB6yyK_s>. Acesso em 31/01/2019.

⁵² Depoimento do músico Cassimiro em conversa informal comigo em 19/06/2018.

⁵³ Relato publicado em 25/06/2018 via stories no perfil pessoal do instagram do músico Lucas Leão, baterista da banda Beach Combers.

passageiros, moradores e demais trabalhadores. Neste ponto, evidencio uma distinção que notei durante o trabalho de campo em relação ao público das apresentações. Nas ruas, considereirei como *público interessado* as pessoas que param por pelo menos um instante diante da apresentação do artista e lhe dedicam algum tempo de observação, que seja a duração de apenas uma música, ou ainda menos, como o curto tempo de fazer uma foto ou vídeo pelo celular. Nos transportes, a identificação de qual grupo de passageiros compõe o público efetivamente interessado fica mais evidente no decorrer da apresentação, quando estes reagem com aplausos, pedidos por mais músicas, registros em fotos e vídeos e com as contribuições financeiras quando o artista passa o chapéu. Em oposição, temos o que trato como um *público compulsório*, que é composto pelos moradores e trabalhadores do entorno das apresentações e, nos transportes, os passageiros. Na rua, se o pedestre passa por um artista e não tem interesse ou tempo, ele segue seu percurso; nos vagões e barcas, não há muitas opções para os passageiros que são surpreendidos pelos artistas e a apresentação pode ganhar, para os não interessados, um caráter de imposição. Nesse sentido, considerar que todos os presentes no vagão ou na barca no momento da apresentação seriam, *a priori*, “o público”, me parece equivocado.

Tal distinção reaparece na leitura *bourdiana* que Felipe Trotta faz a respeito das práticas de escuta da música que soa na rua que pode ser, para uns, música, para outros, barulho.

O que estou querendo enfatizar aqui é que a *posição* dos ouvintes altera a forma como um determinado som soa. (...) Podemos, porém, avançar da ideia de “posição” no sentido físico-espacial e pensarmos em posições afetivas, simbólicas e estéticas que cercam o ato de ouvir algum som, que moldam também possibilidades para a escuta e de sua interpretação. Em outras palavras, poderíamos pensar, *bourdianamente*, em certas “disposições” de escuta. Em seu clássico estudo sobre o julgamento do gosto estético, Pierre Bourdieu afirma que a fruição da obra de arte depende, em parte, do reconhecimento dos elementos “propriamente estéticos” estruturadores da obra, ou seja, “o primado absoluto da forma sobre a função” (2007:33). Como o pré-requisito para esse reconhecimento é o acúmulo de “capital cultural” fornecido pelos anos de estudo e pela origem sociocultural (família), a disposição estética adequada funcionaria como um mecanismo de distinção social, operada pelo “modo de percepção” demandado para que o processo seja efetivo. Transportando o conceito de disposição estética para a escuta, podemos sugerir que ouvir determinado som depende de um conjunto de referentes apre(e)ndidos e de determinadas condições que possibilitem essa apreensão/aprendizagem.

Em outras palavras, se reconhecemos que o ato de escuta é formador de uma experiência sonora, é necessário que o ouvinte esteja imbuído de uma certa adesão à experiência musical para que tal experiência seja vivenciada de modo “adequado”. Isso ocorre na Praça São Salvador com os frequentadores e músicos das rodas de samba ou de choro que se dispõem a se aproximar do local de execução musical e participar dela. Porém, inversamente, o transeunte roqueiro que precisa desviar seu caminho para atravessar a praça ou o morador que quer ouvir o telejornal em sua casa possivelmente se relacionam com essa experiência sonora com uma certa dose de má vontade. Na (in)disposição de escuta dos moradores, o som da praça é uma mistura dessa música com o ruído de conversas, carros, garrafas. Sua resultante é simplesmente “barulho”. (TROTТА, 2018, p. 61-62)

Da indisposição do *público compulsório*, eventualmente emergem projetos que evidenciam entendimentos restritivos em relação à ordem urbana e colocam novamente a ocupação artística do espaço público no centro de disputas e conflitos de interesse. Em 2015, a então vereadora Leila do Flamengo elaborou o projeto de lei 1267/2015, com o objetivo de alterar parte da Lei do Artista de Rua, restringindo as apresentações a espaços públicos abertos como boulevares, praças e parques sem moradias no entorno. Até o momento da redação deste texto, o projeto segue arquivado, mas de qualquer forma a justificativa da proposta evidencia que, se aprovada, aprofundaria um sentido de regulação limitadora da atividade dos artistas de rua. Eis a justificativa apresentada:

As manifestações culturais são de grande valia para a nossa sociedade, porém, temos que cuidar para que não virem uma bagunça generalizada. Atualmente a população vêm sofrendo após a realização dos eventos nas praças, principalmente, os noturnos quando podemos notar a aglomeração de pessoas que insistem em permanecer no local até altas horas da madrugada e muitas vezes até o amanhecer, fazendo algazarra e brigando entre si. Podemos citar como exemplo a Praça São Salvador que vem sofrendo há muito tempo com este tipo de problema, se tornando notícia quase diariamente de vários jornais. Os moradores do entorno da referida praça não aguentam mais tanta bagunça, seus imóveis vem sendo depreciados por causa desta situação, as pessoas não possuem mais condições de dormirem em suas residências por causa do barulho excessivo que entra pela madrugada tirando o sossego de todos que ali residem. Pelos motivos acima é que apresento mais esta matéria legislativa com o objetivo de corrigir uma falha na lei que permite a instalação da bagunça generalizada em alguns logradouros públicos da nossa Cidade Maravilhosa.⁵⁴

O referido projeto de lei emerge num contexto de sucessivas tensões e embates entre agentes da SEOP realizando a Operação Choque de Ordem e os

⁵⁴ Cf. <<https://goo.gl/EjkQRh>>. Último acesso em 15/02/2019.

artistas, vendedores ambulantes e frequentadores que ocupavam e trabalhavam na Praça São Salvador, no bairro de Laranjeiras, onde morava a vereadora. Por certo, se as apresentações ultrapassam as 22 horas estão em desconformidade não apenas com a lei do artista de rua, como também ao artigo 42 da Lei das Contravenções Penais (3688/41)⁵⁵ que determina contravenções referentes à paz pública. Entretanto, o que interessa aqui observar é o contexto que envolve os interesses do Estado e de uma parcela da sociedade que reivindicam o direito ao sossego doméstico ou o silêncio nas viagens, e o direito dos músicos de ocupar os espaços públicos da cidade e fazer disto o seu trabalho.

Mal foi sancionada, a lei que autoriza apresentações nos transportes também já foi alvo de uma proposta de mudança. O então deputado estadual e agora senador Flávio Bolsonaro entrou com uma representação direta de inconstitucionalidade na ALERJ para alteração nos termos da lei, alegando que “as apresentações podem incomodar os passageiros”⁵⁶ e

ao impor obrigações às Concessionárias prestadoras de serviço público, como a obrigatoriedade de criar cadastro ou ainda fornecer gratuidade de passagem, o diploma legal hostilizado invade a seara privativa do Poder Executivo e viola, por conseguinte, o princípio da Separação dos Poderes. (DIRETA DE INCONSTITUCIONALIDADE, 2018)⁵⁷

A vigência das duas leis mencionadas que regulam diretamente a atividade dos artistas nos espaços públicos não garante que estas sejam cumpridas nem que funcionem plenamente para conjugar os diferentes interesses dos agentes sociais situados nesse campo. Nas barcas, por exemplo, a concessionária CCR Barcas tem reprimido a atuação dos artistas em seu interior, disparando a gravação de um áudio durante a apresentação dos músicos. Não saberia reproduzir identicamente o conteúdo da mensagem, mas é algo mais ou menos nesse sentido: “Não é permitida

⁵⁵ Art. 42. Perturbar alguém, o trabalho ou o sossego alheios:

I – com gritaria ou algazarra;

II – exercendo profissão incômoda ou ruidosa, em desacordo com as prescrições legais;

III – abusando de instrumentos sonoros ou sinais acústicos;

IV – provocando ou não procurando impedir barulho produzido por animal de que tem a guarda:

⁵⁶ Cf. “Flávio Bolsonaro vai à Justiça tentar impedir apresentações artísticas em metrô, barcas e trens”, Blog Marina Caruso- O Globo, 28/09/2018. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/marina-caruso/post/flavio-bolsonaro-vai-justica-tentar-impedir-apresentacoes-artisticas-em-metros-barcas-e-trens.html>>. Último acesso em: 31/01/2019

⁵⁷ Com o protocolo nº 0055833-71.2018.8.19.0000 é possível localizar o documento no site da ALERJ.

a atuação de pedintes no interior das embarcações. Não contribua com este tipo de atividade”. Presenciei esta cena algumas vezes. Numa dessas vezes, em novembro de 2018, o músico Alexis Abraham, mais conhecido como Mestiço, sofreu a intervenção deste áudio durante sua apresentação. Ao final da música, Mestiço fez um discurso sobre o que tinha acabado de acontecer. Consegui registrar em vídeo uma parte da sua fala que aqui transcrevo.

A CCR é uma administradora, isso não dá o poder a ela de proibir, isso dá autonomia a ela de administrar, de fazer o bom funcionamento de um lado pro outro, de levar as pessoas em segurança, isso sim é função deles, não proibir. Não existe lei estadual, não existe lei municipal que impeça as pessoas de trabalharem dentro das concessões públicas de transporte. E existe uma lei que garante que eu esteja aqui fazendo o meu trabalho. Esse áudio, além de ser uma disseminação da ignorância, tá infringindo a lei e cometendo um crime. Isso aqui pessoal [e neste momento, Mestiço levanta o texto impresso da lei] é desenvolvimento social e cultural pro estado do Rio de Janeiro, pessoal. Isso aqui merece todo respeito e merece uma salva de palmas.

Mestiço, cantor e violonista.

Parte dos passageiros aplaude, eu inclusive, e Mestiço continua.

Toda vez que eles soltarem esse áudio, eu vou ter que me colocar da forma que vocês estão vendo porque isso é uma grande oportunidade da gente trabalhar coletivamente a conscientização humana, conscientização social, conscientização política e cultural. Eu gosto de usar o continente europeu como exemplo, mesmo sabendo que tudo de ruim que acontece na América Latina, eles são os responsáveis. Lá, os artistas de rua saem pelas orelhas da cidade. Isso é sinal de desenvolvimento humano, social, político e cultural, sinal de uma sociedade que tem sua democracia formada. Se a gente tivesse uma democracia formada, onde a liberdade de expressão é respeitada, esse áudio não existiria e esse documento que está na minha mochila também não.

Mestiço, cantor e violonista.

Depois deste episódio com Mestiço, narrado anteriormente, passei a segui-lo no Instagram e acompanhar seus *stories*. Lá, quase que diariamente ele publica a

ocorrência de outros casos parecidos e também de relatos de passageiros, mensagens que ele recebe de apoio do público que presencia essas situações, alguns mais solidários, outros indignados, mas sempre todos favoráveis às apresentações artísticas dentro das embarcações. No mês seguinte, dezembro, Mestiço e alguns outros artistas acionaram a Comissão de Representação da ALERJ, mais conhecida como CUMPRA-SE, que tem o objetivo de acompanhar o cumprimento de leis no estado do Rio de Janeiro, presidida pelo deputado Carlos Minc. No dia 19 de dezembro, foi realizado um ato na Praça XV de Novembro, em frente à estação das barcas. Dos artistas, estavam presentes Patrícia Thomaz, do grupo Caras pintadas, Elias Rosa, do grupo Lemúria Moderna e o próprio Mestiço. Também presentes estavam o deputado Carlos Minc, um assessor do deputado André Ceciliano, autor da lei, Daniel Vargas, advogado pró-bono da OAB de Niterói, representando os artistas, Cláudio Salles, subsecretário de Cultura de Niterói, além de representantes da equipe de comunicação da TV ALERJ. No mesmo dia, a mídia cobria este episódio e a concessionária emitiu a seguinte nota.

Diferentemente do que foi publicado pela imprensa, a concessionária informa que não descumpra a Lei nº 8.120/2018, recém-editada e ressalta que o artigo 4º, §3º, da mesma Lei nº 8.120/2018, prevê expressamente a sua regulamentação pelo Poder Executivo. Além disso, é fato público que o Secretário de Estado de Transportes instituiu recentemente um Grupo de Trabalho específico para elaborar essas normas, compatibilizando a livre expressão artística e a prestação adequada de serviços públicos. Enquanto a regulamentação pelo Poder Executivo não for editada, a Concessionária está impedida de permitir a execução de performances nas embarcações por ela administrada, sob pena de colocar em risco a segurança e o bem-estar dos usuários, da tripulação e dos próprios artistas. A concessionária ressalta, ainda, que, para assegurar as performances nos terminais, disponibiliza o 'Espaço Cultural CCR Barcas' na Estação Praça XV, no embarque para estação Charitas. Os artistas interessados em efetuar o cadastro devem apenas comparecer à sede administrativa da empresa, localizada na Praça XV de Novembro, 21, Sobrado, Rio de Janeiro, RJ, assinando o Termo de Compromisso correspondente e entregando cópias autenticadas em cartório dos seguintes documentos: (i) cédula de identidade, (ii) CPF/MF e (iii) comprovante de residência atualizado. De todo modo, estes espaços serão utilizáveis apenas após a regulamentação da Lei nº 8.120/2018. (CCR BARCAS, 2018)⁵⁸

Assim como tem sido recentemente com os descumprimentos à lei que autoriza apresentações nos transportes, nos períodos mais recentes à aprovação da

⁵⁸ Cf. "Artistas populares fazem manifestação na Praça Xv", Jornal O Dia, 19/12/2018. Disponível em: <<https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2018/12/5603989-artistas-populares-fazem-manifestacao-na-praca-xv.html#foto=1>>. Último acesso: 31/01/2019.

lei do artista de rua, o desconhecimento e descumprimento da mesma era frequente por parte da polícia militar. Como um resíduo daquele momento, há o procedimento que permanece até hoje dos músicos carregarem consigo uma cópia impressa da lei do artista e muitas vezes este documento fica visível durante toda a apresentação ao lado do chapéu que os artistas usam para recolher as doações. Atualmente, os artistas costumam dizer que naquele período eles fizeram um papel de “educar” os policiais e guardas municipais sobre os termos da lei. Durante todo o trabalho de campo, não presenciei nenhum episódio de repressão policial ou da guarda municipal nas ruas e só tive relato de uma ocorrência, numa apresentação dos Beach Combers no calçadão da Praia de Ipanema.

Por outro lado, esta mesma legislação concorre com outra medida da prefeitura para regular as atividades artísticas e culturais no espaço público e que tende a aprofundar diversos dos problemas aqui apontados. Em 2015, a prefeitura institui por decreto o sistema Rio Mais Fácil que teria por objetivo simplificar os procedimentos relativos à autorização e à realização de eventos em áreas públicas e particulares no município do Rio de Janeiro⁵⁹. Trata-se de um sistema digital destinado a receber, processar e emitir autorizações (ou proibições) para os eventos de rua na cidade. Em 2017, o atual prefeito Marcelo Crivella, através de outro decreto⁶⁰, renomeia o sistema para Rio Ainda Mais Fácil (RIAMFE) e institui uma comissão dentro do gabinete do prefeito que delibera se um evento está ou não em conformidade com os critérios estabelecidos.

A medida elaborada sem diálogo com os agentes culturais da cidade tem um caráter autoritário e deixa margem para arbitrariedades da Prefeitura. Em primeiro lugar, há a noção de evento que necessita de autorização prévia expressa no decreto: “todo exercício temporário de atividade econômica, cultural, esportiva, recreativa, musical, artística, expositiva, cívica, comemorativa, social, religiosa ou política, com fins lucrativos ou não” que gere concentração de público. Ora, diante desta definição, não apenas os artistas de rua – já liberados de autorização prévia pela Lei do Artista de Rua desde 2012 –, mas uma procissão ou um protesto, por exemplo, também dependeriam de autorização prévia? Em segundo lugar, o decreto também prevê que uma autorização concedida pode ser revogada a qualquer tempo

⁵⁹ Cf. Decreto 40.711/2015.

⁶⁰ Cf. Decreto 43.219/2017.

em razão da necessidade de prevenir inconvenientes à normalidade de circulação de veículos; quaisquer particularidades que recomendem a revisão da decisão; razão de interesse público, conveniência e oportunidade; e o Gabinete do Prefeito poderá impor restrições à realização dos eventos, inclusive durante a sua realização, sempre que exigir a proteção de interesse público.

A imprecisão destes critérios ao contrário de esclarecer e simplificar as condições para a realização dos eventos, deixa a impressão de que a Prefeitura a qualquer momento pode considerar um evento inadequado em função de “conveniências”, “oportunidades”, “quaisquer particularidades”. Sendo o atual prefeito bispo de uma igreja evangélica e que, contrariando a noção de Estado Laico, se posiciona publicamente a partir da sua ideologia religiosa contra o carnaval, a Parada do Orgulho LGBT e a exposição de arte Queer Museu, para citar poucos exemplos, que garantias os agentes culturais da cidade podem ter de que “conveniências, oportunidades e particularidades” não significarão uma aplicação da religião do prefeito nas decisões sobre os eventos? Alvo destas e outras críticas, quatro dias depois da publicação do decreto, o prefeito expediu a Resolução CVL nº 58 de 30/05/2017 em que reviu alguns pontos do decreto, liberando de consulta e autorização prévia as manifestações decorrentes da liberdade de reunião, como os protestos; e as procissões e celebrações religiosas em geral.⁶¹

O decreto repercutiu entre vários produtores culturais atuantes na cidade gerando uma sensação de insegurança na realização dos eventos na rua. A tradicional Roda de Samba da Pedra do Sal, importante evento cultural da região portuária da cidade chegou a ser cancelada preventivamente pelos realizadores conforme o comunicado a seguir:

Hoje não haverá o samba da Roda de Samba da Pedra do Sal, por dois motivos: O tempo instável, com possibilidade de chuva a qualquer momento e, o fator mais preocupante, a execução do tão polêmico decreto da prefeitura de repressão à cultura de rua, sem autorização prévia. A autorização da Roda de Samba da Pedra do Sal é por um ano e, está em acordo com a solicitação municipal. Porém, não desejamos expor o público à truculência dos agentes para com o comércio ambulante que, eventualmente, possa estar sem essa autorização. Hoje, segundo informações obtidas com uma funcionária da prefeitura, ocorrerá grande operação da guarda municipal, ligada ao dito “ordenamento público”, em toda a região da Pedra do Sal e Prainha. Visando evitar problemas para o

⁶¹ Cf. <<https://www.legisweb.com.br/legislacao/?id=344244>>. Acesso em 31/01/2019.

samba e moradores, prejuízos para o comércio local e, exposição de violência ao nosso público, decidimos, há pouco, cancelar nosso evento dessa segunda feira dia 03/07/2017.⁶²

Em audiência pública realizada em julho de 2017, convocada pela Prefeitura para esclarecer o controverso decreto, os presentes apontaram diversas críticas e presenciaram o despreparo e desconhecimento de Felipe Taveira, procurador do Gabinete do Prefeito, a respeito de leis importantes da cidade. Na ocasião, o então vereador Tarcísio Motta questionou como o decreto trataria dos artistas protegidos pela Lei do Artista de Rua e, segundo o relato publicado no site do então vereador David Miranda, a resposta foi a seguinte:

Mostrando desconhecimento do assunto, o procurador do Gabinete do Prefeito, Felipe Taveira, perguntou: “essa lei foi regulamentada? Esse é o artista que pára na entrada do metrô?” O auditório, em frenesi, respondeu que “sim, óbvio”, a lei tinha sido regulamentada, e que “não”, não se trata apenas do artista que toca no metrô, mas qualquer peça de teatro, qualquer banda, qualquer manifestação artística. Constrangido pela gafe, Taveira se desculpou: “essa lei da ‘Expressão Artística’, do ‘Artista Popular’, se ela está regulamentada – aliás, passo vergonha na frente de vocês porque deveria saber – ela tem o mesmo valor do decreto. Ainda mais, ela é embasada numa lei. Ela tem que ser respeitada. Vou rever e peço desculpa pela vergonha que passei”.⁶³

Neste ponto, diante de todo esse panorama de esforços de regulação da atividade dos músicos no espaço público, temos o seguinte: sujeitos disputando a cidade – na forma das suas reivindicações por trabalho, relativa independência de um circuito tradicional de circulação musical e criação novos valores de uso para os espaços públicos da cidade – e sendo, ao mesmo tempo, por ela disputados através dos esforços regulatórios e repressores do estado, dos entraves burocráticos que limitam as possibilidades de atuação e dos conflitos de interesse entre os atores que disputam as espacialidades apropriadas, conforme todos os casos relatados até aqui puderam demonstrar. Nessa perspectiva, não trata-se de uma relação dicotômica de oposição do tipo “ação independente versus Estado”, como corretamente sinalizam as pesquisadoras Flávia Barroso e Cíntia

⁶² Comunicado publicado no facebook pela produção da Roda de Samba da Pedra do Sal em 03/07/2017. Disponível em <<https://bit.ly/2UrNLNa>>. Último acesso em: 31/01/2019

⁶³ Cf. “Responsável da Prefeitura pelo decreto dos eventos de rua não conhece lei do artista de rua”, site do vereador David Miranda, publicado em 21/07/2017. Disponível em <<https://davidmirandario.com.br/2017/07/despreparo-responsavel-da-prefeitura-do-rio-pelo-decreto-dos-eventosde-rua-nao-conhece-lei-do-artista-de-rua/>>. Acesso em 31/01/2019.

Sanmartin Fernandes (2019). Segundo as autoras, a negociação é atravessada por, pelo menos, três questões:

Destacamos aqui três perspectivas relevantes para entendermos as diferentes linhas que costuram cotidianamente as regulações das práticas culturais de rua atualmente: 1) a intensificação da centralidade do interesse privado nas políticas públicas de cultura frente a um contexto de crise econômica; 2) a crise de segurança e o consequente esvaziamento dos espaços públicos altamente sustentado pela narrativa do medo; e 3) os julgamentos moralizantes das atividades artísticas públicas e privadas realizados pela sociedade civil. (BARROSO E FERNANDES, 2019, p. 110)

O primeiro ponto trazido pelas autoras pode ser pensado através dos esforços da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro que desde 2016 tem se voltado para a questão da escassez de palcos de pequeno e médio portes, anunciada pelos artistas desta pesquisa desde 2012, pelo menos. A secretaria convocou artistas, produtores, sindicatos, gestores, associações e instituições de fomento para lançar o Plano de Resgate da Música ao Vivo no Rio de Janeiro, com o objetivo de criar um espaço de diálogo com estes agentes, para estudar experiências de outras cidades e países e pensar em inovações possíveis para uma mudança neste quadro. Logo no primeiro parágrafo da ata do encontro de lançamento do Plano, a constatação daquilo que os músicos já vinham experimentando e pondo em evidência com sua atuação nas ruas da cidade: “Há uma crise global em um ambiente essencial para o ecossistema da música: as casas de médio e pequeno porte – celeiro de novos artistas e também residência de músicos tradicionais – estão desaparecendo das metrópoles.” (SEC-RJ, 2016, p.2). O depoimento de Léo Feijó⁶⁴, então coordenador do setor de Música na Secretaria, desenvolve este argumento inicial para o caso fluminense:

Os palcos de pequeno e médio porte talvez sejam a ferramenta mais importante na formação de músicos, técnicos e produtores, além de essenciais na formação de plateia para shows e espaço social relevante nas mais diversas geografias. Ao observar o comportamento do setor da música ao vivo nos últimos anos no Rio, percebemos a valorização de grandes eventos e arenas financiadas por marcas e a redução de oferta de palcos. Para citar apenas alguns palcos que fecharam as portas nos últimos anos,

⁶⁴ Além de coordenador da pasta de Música na Secretaria de Estado de Cultura, Léo Feijó é empresário e dono do Grupo Matriz Cultura & Entretenimento, composto por cinco casas noturnas da cidade que promovem shows e festas: Casa da Matriz, Teatro Odisséia, Boteco Salvação, Choperia Brazooka e Albergue da Matriz. Além disso, é coordenador do curso Música & Negócios, oferecido pela PUC Rio.

podemos mencionar Ballroom, Mistura Fina, Estrela da Lapa, Centro Cultural Carioca, Cinematheque, Studio RJ e Miranda, entre tantos outros. (...) Estamos vivendo um momento especialmente difícil para a música ao vivo no Rio de Janeiro. Apesar da vocação musical, a pressão dos custos e da burocracia é imensa. Há uma regra internacional que indica ser saudável o gasto de até 10% com aluguel e IPTU. No Rio, esses custos chegam a até 30%, em muitos casos, deixando poucos recursos para investimento em infraestrutura, equipamentos, programação e divulgação. (FEIJÓ apud SEC-RJ, 2016, p. 3-4)

Os objetivos gerais almejados pelo Plano incluem o mapeamento e apoio ao circuito de casas de show, teatros e espaços de pequeno e médio porte no Estado do Rio de Janeiro; a articulação de uma rede de gestores, produtores, curadores, artistas e instituições para viabilizar a elaboração conjunta de um plano de ação; e a transformação do Estado no maior pólo de produção musical da América Latina, referência como destino musical e de inovação no mundo. Do primeiro encontro, realizado em dezembro, grupos de trabalho foram formados para debater em torno de dez eixos temáticos e apresentar suas reflexões e, eventualmente, propostas no encontro seguinte, realizado em abril de 2017. Outra edição do encontro foi realizada na cidade vizinha, Niterói, em outubro do mesmo ano. Os eixos temáticos foram: fomento a empreendimentos, financiamento e captação de recursos, legislação, tributação, editais e premiações, ensino e pesquisa, plataformas de comunicação, critérios para a definição de palcos de pequeno e médio porte, incentivo à inovação tecnológica e formação de plateia. Em 2018, surge dessa iniciativa a rede Palcos do Rio – Music Venue Network e trata-se de

um circuito de casas de shows envolvendo 20 palcos de música ao vivo da cidade do Rio de Janeiro e outros municípios no Estado do Rio. Entre os palcos estão Circo Voador, Audio Rebel, Beco das Garrafas, Olho da Rua, Aparelho, Blue Note Rio, Carioca da Gema. A iniciativa surgiu na Secretaria de Estado de Cultura e hoje é acompanhada pelo Sebrae/RJ, com consultoria em gestão e planejamento estratégico.⁶⁵

Reconheço e valorizo o espaço de diálogo entre agentes culturais do setor da música do Estado promovido pelo Plano em seus encontros. Por outro lado, identifico também uma lógica excessivamente institucional como tônica dos debates e do Plano em si, fundamentalmente alinhada à perspectiva da iniciativa privada.

⁶⁵ Cf. “Palcos do Rio - Music Venue Network Música é a nossa causa!”, publicado na página do Facebook do Palcos do Rio em 24/10/2018. Disponível em <<https://bit.ly/2TpeRVp>>. Último acesso em: 31/01/2019.

Alguns de seus desdobramentos já lançados também enfatizam o predomínio de uma lógica institucional; por exemplo, o “Guia Onde Tocar no RJ”, uma lista aberta à colaborações da população através de um endereço de e-mail específico, indicando espaços privados de pequeno e médio porte que ofereçam oportunidades de apresentação ao vivo para artistas solo e bandas com repertório essencialmente autoral. Por enquanto foram divulgadas as listas da capital e de Niterói, no entanto, tais listas apresentam mapeamentos que pouco contribuem para reverter a situação. A existência desses palcos não garante que haja diálogo entre seus proprietários, infraestrutura adequada, relações de trabalho justas, remuneração, dentre uma série de outros fatores.

Nesta perspectiva, chama a atenção o fato de que nenhum grupo de trabalho formado mencionou a ocupação do espaço público como alternativa para a circulação musical na cidade. Sendo um dos objetivos do Plano tornar o Estado num pólo de produção musical da América Latina, como fazê-lo desconsiderando a vitalidade da prática da música nas ruas, vagões e barcas da capital? A única menção à música na rua feita nos debates realizados está reproduzida na ata do primeiro encontro, quando o músico Jessé Mendonça questiona “Como vocês estão considerando a questão dos eventos de rua, dos *foodtrucks*? Como podemos utilizar essa modalidade de serviço em benefício da música?” e Léo Feijó responde:

Eu acho particularmente muito saudável esse movimento de levar a música para os espaços públicos, ruas, praças. A cidade pertence ao cidadão. A questão que vem é como tornar essas ações sustentáveis do ponto de vista do músico. Como eles podem desenvolver uma carreira a partir dessas apresentações ao ar livre? Como podem ser remunerados? Eles tocam por meio de editais? Há um ótimo exemplo no Méier, o Leão Etíope. Mas além da função social da arte, que é muito importante, como aqueles artistas são remunerados? Além disso, quero ressaltar mais uma vez que os espaços privados em geral são os palcos da inovação e da vanguarda. (FEIJÓ apud SEC-RJ, 2016, p. 28)

A remuneração do trabalho dos músicos nas ruas e transportes sem dúvidas é uma questão fundamental para a compreensão das condições deste tipo de circulação específica, dos músicos autônomos sem qualquer aporte financeiro ou estrutural além daquele que eles mesmos dispõem. No entanto, se o que faltam são palcos, os dois projetos Circuladô e Dia da Rua já mencionados no primeiro capítulo demonstram que há maneiras de conjugar diferentes interesses e produzir impactos

positivos para o setor musical da cidade, criando palcos efêmeros no espaço público. Ambos os projetos, apoiados e autorizados pela Prefeitura do Rio de Janeiro, garantiram aos músicos remuneração e infraestrutura de som adequada e garantiram à população acesso gratuito à programação cultural, gerando em consequência uma movimentação da economia da música e da produção cultural da cidade e uma ampliação do acesso aos bens culturais. O depoimento de Julianna Sá, produtora cultural atuante na cidade e idealizadora do Festival Circuladô, recoloca boa parte destas questões:

Os coretos tiveram uma função cultural muito importante no Rio do início do século passado. Eles foram instalados no Brasil com a ideia de popularizar o acesso à cultura, democratizar esse acesso. Tirar a música, principalmente, dos espaços fechados, dos teatros e colocá-la na praça, ao lado do povo. (...) Eu diria que viver uma cena cultural mais ampla tem a ver com viver uma cidade mais verdadeira. A gente não costuma viver a cidade dentro da sua dimensão, dentro da sua potência. E ao mesmo tempo tem a ver com a vitalidade cultural da cidade. Se uma determinada cena, como essa por exemplo, que está sendo trabalhada no projeto, fica restrita a um pequeno núcleo da cidade, ela sufoca. É um gargalo que a gente precisa romper. É muito doído pensar que vários desses artistas nunca passaram do centro da cidade. A Mahmundi, por exemplo, vai se apresentar no MECA com Caetano e companhia, já tocou no México, e de repente nunca tocou na Zona Norte do Rio. E não acho que isso seja culpa dos artistas, mas de um circuito que a gente consagrou, muito com a ajuda dos jornais, de pensar a cidade culturalmente como se as manifestações estivessem concentradas aqui. Não estão. As manifestações culturais já bombam em todos os lugares. O que o projeto faz não é levar cultura a esses lugares, mas fazer circular um determinado nicho que não circula. (SÁ, 2016)⁶⁶

O debate apresentado neste capítulo, ao contextualizar as condições de ocupação e circulação musical nas ruas e transportes operada por estes músicos, articula duas dimensões principais desta pesquisa: independência musical e cidade. Ao estabelecer independência dos empresários de casas noturnas e bares da cidade, estes sujeitos se inserem num contexto de disputas acirradas pela ocupação do espaço público. Com este contexto em mente, passo agora a refletir sobre que impactos este tipo de circulação têm para o trabalho concretamente realizado pelos músicos no cotidiano.

⁶⁶ Cf. "Festival aposta em velhos coretos para levar música nova aos quatro cantos do Rio" publicado em novembro de 2016 no site Hypheness. Disponível em: <<https://www.hypeness.com.br/2016/11/bem-alem-da-zona-sul-festival-aposta-em-velhos-coretos-para-levar-musica-nova-aos-quat\ro-cantos-do-rio/>>. Último acesso em: 08/08/2018.

CAPÍTULO 3

PROCESSOS E RELAÇÕES DE TRABALHO DOS MÚSICOS DE RUA E TRANSPORTES: GESTÃO DA INCERTEZA E DA PRECARIIDADE

Conforme boa parte da argumentação do capítulo anterior se ocupou em demonstrar, a ocupação musical dos espaços públicos foi a alternativa encontrada por um grupo de músicos que desejava ampliar suas possibilidades de tocar na cidade e de trabalhar, portanto. Para este capítulo, então, reservo o debate sobre a atividade destes músicos a partir da perspectiva do trabalho nos campos da arte e da cultura na sociedade capitalista contemporânea. Partindo da hipótese que a pesquisa de campo realizada não demorou em confirmar, a transposição das apresentações dos palcos para ruas e transportes não acontece sem que isso tenha impactos nas condições de trabalho desses sujeitos e põe em evidência processos e relações precárias do trabalho do músico.

O interesse pelas condições laborais dos músicos é partilhado por vários pesquisadores e pesquisadoras em contextos empíricos diversos com os quais estabeleço diálogo neste capítulo. Examinando o mercado e condições de trabalho de cantores e cantoras líricos no Brasil e na Itália (COLI, 2006; 2008), dos músicos nas casas de show da Lapa no Rio de Janeiro (REQUIÃO, 2008; 2011), da produção musical independente de Buenos Aires (QUIÑA, 2016) e dos músicos de orquestra e bailarinos no Brasil (SEGNINI, 2007; 2008; 2014), temos um quadro de referências que, se por um lado apontam para as particularidades de cada contexto, por outro, convergem na identificação de processos e relações de trabalho muito precários no campo da música. Por certo, tal precariedade se estende ao universo dos músicos independentes em atividade nos espaços públicos do Rio de Janeiro e será analisada a partir das trajetórias profissionais dos sujeitos com os quais estabeleci interlocução nesta investigação.

As situações de precariedade nos processos e relações de trabalho no circuito tradicional de palcos da cidade já estavam expressas nas justificativas dos meus interlocutores sobre a decisão de trabalhar nos espaços públicos, na forma de remunerações insuficientes ou inexistentes, infraestruturas inadequadas, casos de inadimplência dos contratantes e a recorrentemente citada escassez de palcos que

os recebessem. A propósito desta escassez, o procedimento de criar palcos efêmeros nos espaços públicos da cidade (REIA, 2017) parece ter resolvido o problema da circulação, pelo menos em termos quantitativos, uma vez que a frequência e a duração das apresentações nos espaços públicos não dependem de negociação prévia com nenhum intermediário ou contratante. A banda Plataforma 7, por exemplo, apresenta-se de segunda a sexta-feira nos trens e metrô e os Beach Combers administram uma agenda que ultrapassa cem shows por ano graças aos diversos *beach attacks* nas ruas.

Por outro lado, do trabalho de campo realizado emergiu a percepção de que certos aspectos precários do trabalho artístico se mantêm e outros tendem a se acentuar no caso da arte de rua, sobretudo em função da informalidade que caracteriza esta prática enquanto um trabalho. A precarização se deixa ver bastante facilmente na imprevisibilidade de que a remuneração recolhida no chapéu seja suficiente, os equipamentos utilizados não são outros senão aqueles de que os próprios artistas dispõem ou conseguem por empréstimo, não há qualquer tipo de proteção social em caso de doença ou acidente e uma incontestável ampliação da autoextração do trabalho como forma principal de organização. Acrescente-se a isto as incertezas do dia a dia que vão desde a chuva que impede as apresentações nas ruas, o contexto de acirradas disputas pela ocupação dos espaços públicos com diversos segmentos da sociedade, conforme o debate do capítulo anterior, e as disputas de representações envolvendo sua atividade que discutirei adiante neste capítulo.

Em diversas ocasiões de observação dos músicos durante as apresentações, me impressionei com a quantidade de trabalho não artístico realizado pelos próprios artistas para que as apresentações pudessem ser realizadas. Numa dessas ocasiões, cheguei antes dos Beach Combers à Avenida Rio Branco na altura da estação Carioca do metrô, onde eles tinham marcado um *beach attack*. Enquanto esperava sentado num banco nas proximidades, vejo Bernar e Paulo vindo da esquina – e é fácil reconhecê-los à distância por causa do uniforme vermelho – carregando parte dos equipamentos e instrumentos nos braços e num carrinho de empurrar cargas. Chegando ao local indicado, Paulo começou a montar a estrutura para o show e Bernar voltou para buscar o restante do material de trabalho a uma

quadra de distância dali, onde o Fusca do Lucas estava estacionado. Todo esse trabalho seria refeito algumas horas depois, quando terminassem a apresentação.

No caso do acompanhamento da Plataforma 7 pelos trilhos, há uma dinâmica diferente no modo de apresentação e portanto na dinâmica da minha observação. Como as apresentações duram três ou quatro músicas por vagão, o deslocamento é constante de um vagão a outro, o que implicava em ter que me deslocar junto com eles. Nesse caso, o carregamento de pesados volumes de instrumentos e equipamentos – violão, cajón, meia lua, pedestal, microfones, cabos, amplificador – também é constante e dividido entre os três. Além disso, diferenças na forma dos trens também podem interferir nessa dinâmica. Nos trens mais antigos da frota, não é possível transitar entre vagões por dentro da composição, sendo necessário bastante agilidade para correr no curto intervalo de parada do trem nas estações e conseguir chegar ao próximo vagão. Estes eram dias bastante cansativos de observação por ter que acompanhar o ritmo deles neste vai e vem entre vagões, trens, estações.

Seguramente estes breves relatos não resumem a precariedade dos processos de trabalho dos músicos de rua, mas foram a sua dimensão mais evidente durante a observação. Em revisão do diário de campo, encontrei muitas notas fazendo referência à quantidade de esforço físico envolvido no trabalho deles para além de cantar e tocar, como a quantidade de horas consecutivas em pé, o excesso de peso e de calor. Durante algum tempo da pesquisa, esta dimensão da precarização conduziu minhas reflexões para a seguinte indagação: a independência do músico de rua, ou seja, o procedimento de ocupar ruas e transportes públicos como forma de circulação musical na cidade, seria uma solução ou o aprofundamento da precarização do trabalho do músico?

3.1. O músico de rua e o mercado de trabalho artístico: flexibilidade e precarização

A reflexão avança para além destes termos dicotômicos e ganha em complexidade quando ponho o trabalho destes artistas em perspectiva a partir de um contexto mais amplo de mutações do modelo de acumulação capitalista e que,

por consequência, reestrutura também o mercado de trabalho. Nesse sentido, as condições precárias do trabalho não são exclusivas do setor artístico-musical, mas caracterizam o mercado de trabalho de maneira ampla contemporaneamente. Recorro às explicações de David Harvey (2008) sobre o atual modelo de acumulação flexível do capital como importante chave de leitura dessas transformações. Assim, a acumulação flexível é caracterizada por

(...) flexibilidade dos processos de trabalho, dos mercados de trabalho, dos produtos e padrões de consumo. Caracteriza-se pelo surgimento de setores de produção inteiramente novos, novas maneiras de fornecimento de serviços financeiros, novos mercados e, sobretudo, taxas altamente intensificadas de inovação comercial, tecnológica e organizacional. A acumulação flexível envolve rápidas mudanças de padrões do desenvolvimento desigual, tanto entre setores como entre regiões geográficas, criando, por exemplo, um vasto movimento no emprego no chamado "setor de serviços". (HARVEY, 2008, p. 140)

Ainda com Harvey, descrevo então as reestruturações no mercado de trabalho provocadas por esta transformação no modelo de acumulação capitalista marcado pela flexibilidade.

O mercado de trabalho, por exemplo, passou por uma radical reestruturação. Diante da forte volatilidade do mercado, do aumento da competição e do estreitamento das margens de lucro, os patrões tiraram proveito do enfraquecimento do poder sindical, da grande quantidade de mão-de-obra excedente (desempregados ou subempregados) para impor regimes e contratos de trabalho mais flexíveis. É difícil esboçar um quadro geral claro, visto que o propósito dessa flexibilidade é satisfazer as necessidades com frequência muito específicas de cada empresa. Mesmo para os empregados regulares, sistemas como 'nove dias corridos' ou jornadas de trabalho que tem em média quarenta horas semanais ao longo do ano, mas obrigam o empregado a trabalhar bem mais em períodos de pico de demanda, compensando com menos horas em períodos de redução da demanda, vêm se tornando muito mais comuns. Mais importante do que isso é a aparente redução do emprego regular em favor do crescente uso do trabalho em tempo parcial, temporário e subcontratado. (HARVEY, 2008, p. 143).

Nessa perspectiva, outra chave importante para compreender a complexidade das dinâmicas de trabalho dos músicos de rua é o conceito de precariado, desenvolvido por Guy Standing (2013). O precariado é uma nova classe social que surge a partir do avanço da agenda neoliberal, na medida em que o trabalho flexível se propagou e as desigualdades aumentaram globalmente. Segundo Standing, os

trabalhadores que compõem o precariado não são, necessariamente, os mesmos que faziam parte da “classe trabalhadora” ou do “proletariado” da estrutura de classe industrial. São, por sua vez, caracterizados pela ausência de sete garantias trabalhistas, a saber: garantia de mercado de trabalho, garantia de vínculo empregatício, segurança no emprego, segurança do trabalho, garantia de reprodução da habilidade, segurança de renda, garantia de representação (STANDING, 2013, p. 28).

Um dos principais traços distintivos do precariado é uma vida de insegurança nos direitos e nos rendimentos. A estrutura de renda social do precariado (STANDING, 2013) é marcada não pelo nível dos salários ou rendas consideradas em determinado momento, mas pela falta: “a falta de apoio da comunidade em momentos de necessidade, a falta de benefícios assegurados da empresa ou do Estado e a falta de benefícios privados para complementar ganhos em dinheiro” (p. 30). Em relação ao trabalho desempenhado, Standing o caracteriza pela fragilidade, casualidade, informalidade, pelos regimes de tempo parcial e o falso autoemprego. Nessas formas de trabalho flexível, o precariado “se vê obrigado a desempenhar uma proporção elevada e em crescimento de trabalho-para-trabalhar (...) [e] acaba por se ver tão explorado fora do local de trabalho e do período laboral remunerado como quando se encontra no emprego dentro do horário normal.” (STANDING, 2014, p. 12).

A noção de precariado assim descrita se ajusta bem à situação de trabalho vivenciada pelos músicos de rua e fornece as bases para uma interpretação que vá além dos termos dicotômicos anteriormente mencionados. Uma resposta possível à minha indagação vem da ressalva que Standing faz sobre o precariado não ser formado apenas por vítimas do sistema, mas alguns entram no precariado “porque não querem as alternativas disponíveis”, “porque ele se adapta às suas circunstâncias particulares do momento” ou “na esperança de que ele será trampolim para outra coisa” (2013, p. 97). Parece vir daí a justificativa dos artistas investigados nesta pesquisa sobre sua opção/condição de trabalho nas ruas e transportes como procedimento para resolver em parte a precariedade da circulação musical e a minha inquietação em relação a toda a precariedade adicional que deste mesmo procedimento resulta.

Assim, tendo situado a atividade destes músicos num contexto mais amplo de mutações recentes do capitalismo e no conjunto de trabalhadores precariados, podemos avançar mais detidamente sobre as relações e processos de trabalho no campo artístico, mais especificamente no setor musical. Para tanto, as contribuições do sociólogo Pierre-Michel Menger em seu seminal livro “Retrato do Artista Enquanto Trabalhador” (2005) são fundamentais para esta argumentação e acompanho aqui sua tese.

Não só as atividades de criação artística não são ou deixaram de ser a face oposta do trabalho, como elas são cada vez mais assumidas como a expressão mais avançada dos novos modos de produção e das novas relações de emprego engendradas pelas mutações do capitalismo. Longe das representações românticas, contestatárias ou subversivas do artista, seria agora necessário olhar para o criador como uma figura exemplar do novo trabalhador, figura através da qual se lêem transformações tão decisivas como a fragmentação salarial, a crescente influência dos profissionais autônomos, a amplitude e as condições de desigualdades contemporâneas, a medida e a avaliação das competências ou ainda individualização das relações de emprego. O desenvolvimento e a organização das actividades de criação artística ilustram hoje o ideal de uma divisão sofisticada do trabalho que satisfaz simultaneamente as exigências de segmentação de tarefas e das competências, segundo o princípio da diferenciação crescente dos saberes, e da sua inscrição dinâmica no jogo das interdependências funcionais e das relações de equipa. (MENGER, 2005, p. 44-45)

Ora, assumindo-se a arte enquanto um trabalho e a flexibilidade como palavra de ordem no mercado de trabalho, o artista trabalhador é, nas representações atuais, o trabalhador flexível por definição. Nos termos de Menger, é “quase como a figura do profissional inventivo, móvel, rebelde perante as hierarquias, intrinsecamente motivado, que vive numa economia da incerteza e, mais exposto aos riscos de concorrência inter-individual e às novas inseguranças das trajectórias profissionais” (2005, p. 45). Não é por acaso que Menger considerará os mercados de trabalho artísticos como verdadeiros laboratórios da flexibilidade. Isto porquê no mercado artístico-cultural, o risco e a incerteza são traços constitutivos da produção de bens e serviços (BOURDIEU, 1996; MENGER, 2005) e a gestão desses riscos é assumida em grande parte pelos artistas, evidenciando processos de profissionalização artísticas em que “o artista é ao mesmo tempo trabalhador, e mestre da desmultiplicação de si, saltimbanco e também homem de *metiér*, impaciente face a todo limite e igualmente hábil a inventar soluções inéditas para

gerir os riscos aos quais se expõe” (MENGER, 2005, p. 26-27).

Do ponto de vista da oferta de emprego nos mercados de trabalho artísticos, Menger identifica as formas dominantes de organização: "o auto-emprego, o *freelancing* e as diversas formas atípicas de trabalhos – trabalho intermitente, trabalho a tempo parcial, multi-assalariado" (p. 18). Como efeito, as trajetórias profissionais individuais são marcadas pela descontinuidade: "as alternâncias de períodos de trabalho, de desemprego, de procura de actividade, de gestão de redes de inter-conhecimento e de sociabilidade fornecedoras de informações e de compromissos, e de multi-actividade na e/ou fora da esfera artística" (idem). O trabalho do músico de rua se ajusta a estas definições em vários níveis, conforme a descrição do dia a dia de trabalho e os depoimentos dos interlocutores da pesquisa demonstrarão adiante.

3.2. Artistas, trabalhadores, vagabundos e pedintes: representações sobre o trabalho do músico de rua

Os elementos que Menger nos fornece em sua representação sociológica da arte enquanto trabalho e do artista enquanto trabalhador são, por um lado, fundamentais para a compreensão da atividade dos músicos de rua enquanto trabalho. Contudo, por outro lado, coexistem outras representações em jogo e, por vezes, em oposição neste campo e cabem algumas breves palavras a este respeito. Justifico a importância deste debate sobre as representações em torno da figura do músico independente e de rua, na medida em que identifico que o acionamento desta ou daquela representação podem, muitas vezes, reforçar a precarização do trabalho destes artistas.

Muito embora Menger nos advirta que, ao nível da análise sociológica do mundo do trabalho artístico, “nosso tempo não é mais o tempo das representações herdadas do século XIX, que opunham o idealismo sacrificial do artista e o materialismo do trabalho calculado” ou “a figura do criador original, provocador e insubmisso, e aquela do burguês ocupado com a estabilidade das normas e das convenções sociais” (2005, p. 45), ao nível do senso comum, outras representações tensionam a ideia do artista como trabalhador, ora pautadas por valores difíceis de

serem aferidos objetivamente, como inspiração, dom, vocação, talento, numa concepção muito difundida segundo a qual o artista é aquele que se realiza pessoalmente no exercício de sua arte, ora pautadas numa visão reacionária que os considera como pedintes, vagabundos, perturbadores da ordem urbana.

Segundo Howard Becker (2010) e sua noção de “mundos da arte”, o trabalho artístico é resultado da ação conjugada e em cooperação de um grande número de pessoas, para que determinada obra de arte venha a ser concebida, produzida, transmitida, reconhecida, consumida e celebrada enquanto tal.

Recupero aqui novamente o debate de Howard Becker (2010) sobre os mundos da arte e a divisão social do trabalho artístico. Segundo o autor, muito embora sejam necessárias as ações de muitas pessoas para que determinada obra exista, apenas poucas dentre essas são as que recebem os aplausos, os privilégios e o prestígio social da categoria “artista” nesta divisão social do trabalho. Segundo o esquema proposto pelo autor, os artistas seriam aqueles que executam as atividades nucleares de determinada obra artística porque estas “exigem os dons ou uma sensibilidade que só o autêntico artista possui”, e as demais atividades seriam “casos de destreza manual, de jeito para o negócio ou de qualquer outra aptidão menos rara” (2010, p. 39-40).

A celebração destes dotes raros que tornam o artista único na sua criação é um dos elementos que compõem o imaginário social do artista ainda contemporaneamente. Menger comenta a este respeito ao refletir sobre os “argumentos não monetários da vida de artista” (2005, p. 91). Em suma, trata-se do prestígio social que recai sobre as profissões artísticas, tornando-as paradigmas “do trabalho livre, não rotineiro, idealmente realizador” (idem) e por isso mesmo sedutoras para os candidatos a uma carreira artística, a despeito das dificuldades em inserir-se e manter-se nesse mercado e de sustentar-se com os rendimentos deste trabalho. Menger sintetiza este entendimento:

O motivo das vantagens não monetárias é tão poderoso que tem fornecido a base do encantamento ideológico do trabalho artístico. É que o argumento pode facilmente derivar para uma absolutização das dimensões não monetárias. Tal é o caso quando tomado em conta não o perfil médio das remunerações esperadas ao longo da carreira profissional, mas a realidade da distribuição dos rendimentos observada para uma dada população de artistas, ou melhor, como é frequente na percepção corrente da condição dos artistas, o nível de remuneração modal, registrado no estrato da

distribuição onde os efectivos são mais numerosos. Uma vez que a condição desta maioria relativa de artistas aparece geralmente como medíocre, quando comparada com as qualificações possuídas e as energias gastas, tem de imputar-se aos artistas preferências e capacidades tais que pareçam motivados essencialmente, quando não exclusivamente, por considerações não pecuniárias. Ou dito de outra maneira, eles aceitam sacrificar muito pelo exercício de sua arte e pelas satisfações soberanas que esta lhes deverá trazer. (MENGER, 2005, p. 92-93)

Ocorre que, nos contextos produtivos da música independente e dos músicos de rua, a divisão social do trabalho artístico que Becker nos apresenta tende a ser significativamente reduzida e um enorme número de atividades – artísticas e não artísticas, nucleares ou de apoio – são assumidas pelos próprios músicos, bem à maneira do trabalhador flexível e precariado, como já vimos. A pesquisadora Joana Marques (2016) reflete sobre a representação do artista enquanto "empreendedor criativo" como um dos paradigmas do trabalho artístico na atualidade que se ajusta bem ao universo investigado.

Patrão de si próprio, é responsável por todo o processo de produção e transação de sua obra ao "cliente" final, em que a sua "ação e importância não se limitam a inovações estilísticas, mas se medem também pela sua capacidade de inventar novos métodos de trabalho e novos meios de difusão e comercialização de sua obra." (MENGER, 2009, p. 25). A mudança tecnológica e expansão recente das mídias digitais contribuem fortemente para a democratização da criação, produção, distribuição e circulação dos produtos, no sentido do empreendedorismo e da capitalização de si. (MARQUES, 2016, p. 97-98)

Das conversas com meus interlocutores, pude perceber que este modo de organização pautado pela ampliação da autoextração do trabalho é naturalizado, aceito, reproduzido e muitas vezes considerado positivo por eles. Segundo Joana Marques, isto "representa o triunfo final das forças do mercado e a remoção dos últimos vestígios de proteção e mediação do trabalho artístico" (idem), pondo em evidência mais uma vez os processos e relações precárias de trabalho que envolvem a atividade do músico. Em entrevista para a pesquisa, Lucas Leão foi enfático: "Banda independente é assim, ninguém vai fazer por você"⁶⁷. Keven

⁶⁷

Madrid, também em entrevista, reproduz o mesmo raciocínio: "A Plataforma 7 é como se fosse uma empresa e a gente é o dono e pra essa empresa crescer depende de nós."⁶⁸. Trago para o diálogo também o depoimento bastante eloquente de Paulo Emmery sobre seu entendimento da relação entre trabalho e vida que é bastante representativo, num certo sentido, da incorporação da lógica do trabalho flexível por esta geração de jovens músicos.

Eu considero tudo na minha vida como trabalho. Eu acredito que, hoje do jeito que tá, poucas pessoas têm tempo pra hobby. Eu acho que hobby tem a ver com você cultivar uma coisa sem compromisso, simplesmente pelo prazer dessa coisa, e eu acho que trabalho é uma coisa que você entende que você tem realmente um compromisso com essa coisa. Não digo assim, tipo bater ponto, sabe? Quando você bate ponto, você tá cumprindo com uma outra obrigação que, pra mim, vai além do lance do trabalho, você tá cumprindo com uma obrigação porque alguém determinou que isso é preciso. Eu acho que trabalho é aquilo que você empenha compromisso com uma expectativa de uma retorno. Não uma expectativa que vai te frustrar, mas sim uma expectativa de, tipo assim, isso aqui é um trabalho e eu vou construir pilares pra que esse trabalho funcione da seguinte forma e me render como um trabalho. (...) [Nos Beach Combers] a gente tem uma agenda a cumprir, tem regras, tem uma organização empresarial. Você tem que lidar com a coisa de um jeito profissional, você acaba tendo que separar o meio da amizade, às vezes. É óbvio que ali entre os três rola muita amizade, mas você acaba, às vezes, tendo que separar certas coisas pra que isso continue rolando. Paulo Emmery, 22 anos, baixista⁶⁹

A esta altura, fica bastante evidente que, reconhecendo ou não as perversidades do sistema, os músicos assumem e reivindicam para si a representação de trabalhadores. Por isso mesmo, eles rejeitam e ofendem-se, com justa razão, quando os representam como "vagabundos", ou seja, como aquele que

Em entrevista concedida a mim em 17 de agosto de 2017.

⁶⁸ Em entrevista concedida a mim em 12 de novembro de 2018.

⁶⁹ Em entrevista concedida a mim em 03 de dezembro de 2018.

não trabalha ou não quer trabalhar. Durante a pesquisa de campo, presenciei algumas situações em que ficavam evidentes as disputas de representações nestes termos. Numa dessas ocasiões, encontrei por acaso o músico Lázaro Cruz tocando num vagão do metrô e logo em seguida foi abordado pelo segurança da concessionária e orientado a interromper a apresentação. Lázaro seria conduzido para fora da composição na estação seguinte, mas não deixou de aproveitar os instantes finais da sua presença ali para discursar enfaticamente sobre a importância da arte, sobretudo da arte de rua, e sobre aquele ser o seu trabalho. O discurso do músico mobilizou um falatório dentro do vagão e pude ouvir as opiniões divididas dos passageiros, grosso modo, entre “deixa o cara trabalhar” e “vagabundo, vai trabalhar”. Esta situação não aconteceu apenas uma vez durante esta etnografia e sempre me chamava atenção como as representações em torno de uma apresentação musical dentro do vagão podiam ser tão precisamente opostas no que diz respeito ao trabalho.

Samurai, percussionista da banda Plataforma 7, reage com humor a esta situação nas redes sociais do grupo, revertendo o sentido da “vagabundagem” a seu favor.

Já fomos chamados de vagabundos, e se fazer arte e viver do que gostamos é ser vagabundo... Sinto lhes informar: quero vagabundar pela vida inteira.
Samurai, 28 anos, percussionista.⁷⁰

Nesta mesma perspectiva de representações que não reconhecem e deslegitimam a atividade dos músicos enquanto trabalho, há também a categoria de “pedinte”, expressamente utilizada no áudio que tenta coibir as apresentações artísticas no interior das barcas da CCR Barcas. Relatei um episódio a este respeito no capítulo anterior envolvendo o músico Mestiço e o recupero aqui para dar mais alguns detalhes⁷¹. Naquela ocasião do ato dos artistas e a comissão CUMPRA-SE da ALERJ na Praça XV, consegui acompanhar o deputado Carlos Minc, Mestiço e os demais artistas presentes quando se dirigiram à administração da CCR Barcas para entregar a notificação à concessionária e pude ouvir a conversa deles com Sérgio

⁷⁰ Publicação de Samurai na página do Facebook da Plataforma 7 em 10/09/2017. Disponível em <<https://bit.ly/2FknBt8>>. Último acesso em 10/03/2019.

⁷¹ Iniciei este relato na seção 2.2.

Murilo, funcionário da área de comunicação da empresa que veio recebê-los. Para além das discussões a respeito dos termos da lei, boa parte dos artistas demonstravam-se enormemente ofendidos com o termo “pedinte” que é expresso no áudio. Uma vez que a lei garante que os passageiros podem fazer contribuições financeiras, chamá-los de pedintes no exercício de seu trabalho configura, no entendimento deles, injúria e difamação e alguns deles cogitaram, no calor da conversa, a possibilidade de entrar com uma ação judicial contra a empresa, mas não tive conhecimento se algum deles chegou a iniciar o processo. Naquele mesmo dia, mais tarde, Mestiço me enviou esta mensagem:

A partir do momento em que eles colocam um áudio, chamando o artista de pedinte, isso já é uma tentativa de proibição e além de proibição, de desmoralização. Eles falam “é proibida a atuação de pedintes” e quando eles falam isso e tem artista trabalhando, eles estão chamando o artista de pedinte. Então isso é uma evidência clara de tentativa de proibir, inclusive o rapaz dizendo ali na vinheta em alto e bom som pra todo mundo ouvir, tentando desmoralizar o artista que não se posiciona (...), colocando o público contra o artista. Isso não se faz.
Mestiço, cantor e violonista.⁷²

Conforme o debate do capítulo anterior, a aprovação das leis que autorizam as apresentações artísticas nos logradouros públicos e transportes públicos os enquadra como algo mais formal do ponto de vista legal e administrativo, mas não os tira da informalidade do ponto de vista trabalhista (REIA, 2017). Nesse sentido, atribuo à informalidade e ao fato de serem trabalhadores ambulantes de rua e de transportes as tensões no nível das representações sociais que se constroem sobre os músicos de rua que se assemelham aos estigmas que sofrem os camelôs, por exemplo. Seja como for, fazendo um breve balanço deste jogo de representações, de um lado temos uma representação que os reconhece enquanto artistas mas que naturalizam a sua autoexploração, de outro, representações que, pelo contrário, sequer os consideram como artistas ou trabalhadores.

3.3. Percursos de formação e profissionalização

⁷² Mensagem via Whatsapp em 19/12/2018.

Diferentes caminhos de formação e profissionalização podem levar os sujeitos a tornarem-se músicos, especialmente no caso da música popular. Nesta seção, apresento e analiso esta diversidade a partir de depoimentos obtidos com os interlocutores no trabalho de campo. As diversas conversas informais que tive com vários artistas quase sempre aconteciam aproveitando breves intervalos entre um *set* e outro, um vagão e outro, e a disposição ou indisposição do artista em conversar comigo naquele momento, de modo que nem sempre foi possível conhecer suas trajetórias de formação e profissionalização e também não é possível atestar apenas com a observação. Sendo assim, também constam aqui depoimentos extraídos de entrevistas concedidas por estes artistas à mídia ou publicações nas redes sociais. Por outro lado, nas oportunidades em que pude ter conversas mais longas e nas entrevistas semiestruturadas, encontrei espaço para a pergunta: quando a música chega na sua vida? O resultado é uma abertura para a elaboração de relatos autobiográficos a partir dos quais é possível reconstituir aqui parte dos seus caminhos de formação e profissionalização musical.

Segundo Bourdieu (2006), estes relatos seguem uma ordem cronológica, mas também "uma ordem lógica, desde um começo, uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, de início, mas também de princípio, de razão de ser, de causa primeira" (p. 184) e completa:

Sem dúvida, cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de desenvolvimento necessário. (BOURDIEU, 2006, p. 184)

Nesse sentido, foi bastante recorrente e significativo que os músicos começassem suas respostas articulando noções como natural/inato, vocação, dom, sonho e acionando temporalidades como "desde sempre". Foi possível, então, identificar que a maior parte dos relatos remonta aos períodos da infância e adolescência para identificar o despertar dos primeiros interesses em relação à música. Do interesse como ouvintes à identificação de um certo "chamado" para a

música, os artistas percorrem caminhos de formação diversos para o aprendizado das técnicas, mas que na maioria das vezes passa por estudos informais de música, seja na transmissão desses conhecimentos através de amigos e familiares, cursos livres, participando de bandas com amigos, grupos musicais em igrejas e aprendizados autodidatas.

Muito embora a socialização musical no grupo familiar na infância não determine uma posterior profissionalização na música, este foi um elemento recorrentemente citado pelos meus interlocutores como formador do seu gosto por música e posterior profissionalização. A socialização musical familiar durante infância pode acontecer de maneira indireta, como me contou Lucas Leão, baterista dos Beach Combers, que ganhava de presente instrumentos musicais de brinquedo e na presença constante de música vinda do rádio e da televisão sempre ligados em sua casa. Com Bernar e Paulo, seus colegas de banda, a socialização musical na infância foi mais direta. Bernar, por exemplo, me contou em entrevista que seu pai "queria porque queria ter um filho músico" e obrigou os três filhos a fazerem aulas de algum instrumento musical de sua escolha.

Desde criança, sempre tive contato com música, meu pai sempre ouvia música em casa. The Mamas & The Papas, Pink Floyd, Raul Seixas... E meu pai queria porque queria ter um filho músico e aí ele obrigou todos os filhos a aprender um instrumento, cada um, um. Segundo ele, ele queria dar uma educação completa para os filhos, com arte, música, línguas, sei lá. Aí entrei numa aula de piano, fiquei um mês na aula e falei "isso aqui é meio chato, não quero mais fazer isso não". Aí ele me botou numa aula de flauta e eu também achei um saco. Aí ele falou "então você escolhe um instrumento" e aí eu escolhi bateria porque incomodava mais os vizinhos, não porque eu gostava, entendeu? Tinha que escolher um. Aí eu fui fazer aula de bateria pra agradar o meu pai, até que eu vi um clipe do Metallica na MTV e falei "bom, é nisso que eu vou". Saí da aula, entrei numa banda de punk rock e hardcore e não sabia fazer nem uma virada.

Bernar Gomma, 32 anos, guitarrista.⁷³

No caso de Paulo Emmery, o baixista do trio, a socialização musical foi ainda mais intensa por ser filho de músicos e sobrinho de um luthier. O início também foi

⁷³ Depoimento de Bernar Gomma, dos Beach Combers, em entrevista concedida a mim em 17/08/2017.

familiar, fazendo música com primos, para o músico Lázaro Cruz da banda Lemúria Moderna, integrante do coletivo Arte no Vagão e morador de Ricardo de Albuquerque, zona norte do Rio de Janeiro. Nesses casos em que há uma socialização musical na infância e familiares músicos, a tradição familiar exerce grande influência na formação e posterior profissionalização musical dos sujeitos.

Música sempre foi bastante presente na minha vida porque minha mãe é irmã de um luthier fodão que tem aí, que é um cara que está envolvido não só em lance de fazer instrumento, mas de produzir algumas coisas, faz música experimental, maior doideira. E meu pai é músico, agora ele está até voltando a tocar por aí. Já teve uma época antes de eu nascer que ele fazia bastante coisa, gravava bastante coisa de voz, o lance dele era cantar. E em casa, era música toda hora, CD pra caralho, vinil pra caralho, sempre estava rolando música e o rock and roll era bastante presente. Primeira coisa que eu lembro de ter escutado foi Cream, do Eric Clapton, Beatles também tinha pra caramba, tinha Pink Floyd pra caramba... (...) Minha mãe, quando tinha minha idade, levava som com a galera, fazia backing vocal em banda. Quando eu era molequinho, minha mãe tinha um baixo e eu queria ser guitarrista. Eu tenho um irmão mais velho que é filho da minha madrasta e tocava guitarra bem pra caramba, eu queria ser guitarrista só que eu não conseguia tocar guitarra, aí eu fui tocar o baixo. Aí eu aprendi baixo, fiquei um tempão tocando baixo, comecei a tocar com meu pai em algumas coisinhas assim de leve, sabe? Sempre foi do meu interesse. Paulo Emmerly, 22 anos, baixista.⁷⁴

A música começou na minha vida quando meu tio me ensinou o que já era comum na família dele, todo mundo já tinha a ver com música e ele me passou o blues, né? O pontapé inicial, as escalas, os acordes e tchau. Eu e ele e mais dois primos, um que era poeta e o outro que era baixista, começamos a fazer música juntos e a música veio dessa forma. Eu não vivia disso, não tinha nada a ver, era um prazer e um sonho do caramba de mostrar minha música, no tempo de ficar famoso né, eu era novinho. Lázaro Cruz, 36 anos, cantor e violonista.⁷⁵

⁷⁴ Depoimento de Paulo Emmerly, dos Beach Combers, em entrevista concedida a mim em 17/08/2017.

⁷⁵ Depoimento de Lázaro Cruz em entrevista concedida ao Canal Mogli Films, publicada em 05/05/2018. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Isk0KM-dPL0>>. Último acesso em 18/02/2019.

É recorrente também que o interesse mais a identificação de alguma aptidão para a música tenham sido suficientes para que estes músicos passassem a integrar bandas com amigos, ainda adolescentes. Por um lado, o fato de estar em uma banda, ter uma rotina de ensaios e tocar em algum lugar eventualmente já é considerado um marco de profissionalização para muitos deles, mas também é desta experiência que vários dos meus interlocutores disseram ser a fase de maior aprendizado sobre o trabalho de músico e tratavam este período a partir de categorias como "escola", "tempo de pista", "tempo de estrada". É bastante comum também que nesta "estrada" os artistas tenham formado e desfeito várias bandas antes de consolidarem uma profissionalização real na vida adulta. O caso de Bernar é representativo deste tipo formação e profissionalização.

Pô, meu primeiro show foi com 13 anos de idade. Foi minha escola. Toda galera da banda tinha 18, 19 anos, e eu tinha 13, né? Então, pô, eu era um virgenzão, não bebia, não fumava, mas foi uma escola. Os caras da banda eram todos lá de Rocha Miranda, no subúrbio, então todos os shows que a gente fazia eram todos no subúrbio. Pra mim, foi uma escola. Mas aí a banda acabou, entrei em outras bandas, fui tocando com outra galera. (...) Ele [o pai] me forçou a aprender um instrumento, só que eu não quis aprender, eu quis entrar numa banda e aí fui tocar. Tamo aí tocando até hoje.
Bernar Gomma, 32 anos, guitarrista.⁷⁶

A experiência acumulada durante o período juvenil de tocar de banda em banda configura um tipo de formação musical informal como reflexo mesmo de um desinteresse desses adolescentes quanto aos estudos formais de música. Há, nesse sentido, um tipo de profissionalização que não depende, a princípio, de uma formação técnica muito longa. Pelo contrário, o aprendizado coexiste com o exercício da profissão. Assim como no relato de Bernar, que não gostava das aulas de instrumento que o pai o forçou a fazer, Lucas Leão e Paulo Emmerly contaram que àquela altura o desejo era de aprender a tocar, tocando, na prática, demonstrando que este tipo de formação é socialmente aceita neste campo.

Eu tive aula de flauta no [Colégio] Pedro II que eu achava um

⁷⁶ Depoimento de Bernar Gomma, dos Beach Combers, em entrevista concedida a mim em 17/08/2017.

saco, na sexta série. Eu nunca gostei dessa parte da música, de ter uma aula, nunca me interessei. Quando eu me interessei foi por outras coisas, por vontade própria, nunca indo em aula. (...) Desde que eu passei a me interessar por música, que foi no colégio, com amigos, emprestando CD, não sei o quê, eu sempre quis tocar bateria. Quando eu falei isso, meus pais não deixaram porque, né, bateria.... não dá, não vai. Aí eu comecei a tocar violão por isso, tinha um primo que já tinha uma noção, aí ele me passou um ré, aí depois eu comecei a ver aquelas revistinhas de cifra. Aí minha mãe me levava pra igreja e eu só queria tocar, foda-se, lá tinha bateria e eu não tinha, entendeu? Eu ficava indo pros ensaios, olhando a bateria, quando dava eu tocava um pouquinho.

Lucas Leão, 32 anos, baterista.⁷⁷

Meu pai queria que eu estudasse música, que eu entrasse numa escolinha, eu cheguei a entrar. (...) Aí eu também não quis e com quinze anos eu já tinha feito uma bandinha.

Paulo Emmerly, 22 anos, baixista.⁷⁸

Este tipo formação e inserção no mundo da música, no entanto, é fortemente marcado pelas condições materiais das famílias destes sujeitos de classe média. Numa sociedade desigual como a brasileira, a possibilidade de comprar instrumentos e frequentar cursos particulares de música pode ser considerada como privilégio de uma parcela da sociedade que tem suas necessidades materiais minimamente atendidas. Dentre meus interlocutores de classes populares, a maioria deles moradores das cidades da Baixada Fluminense, os caminhos mais comuns de formação musical são as passagens pelos grupos musicais das igrejas e cursos livres em projetos sociais. A experiência de tocar em várias bandas também é uma constante. Keven Madrid, vocalista da Plataforma 7 morador de Duque de Caxias, e Marcos Oliver, cantor morador de Nilópolis, reconhecem suas passagens por igrejas ainda crianças como momentos importantes de socialização e aprendizado musical.

A música chegou na minha vida muito cedo, cara. Com 5 anos eu fazia cover dos Back Street Boys, dançava, cantava e tal. Chegou bem cedo. Mas claro, não profissionalmente, não foi quando eu escolhi a música. Depois eu fiquei afastado um tempo, daí eu comecei a dançar. Quando tinha uns 10, 11

⁷⁷ Depoimento de Lucas Leão, dos Beach Combers, em entrevista concedida a mim em 17/08/2017.

⁷⁸ Depoimento de Paulo Emmerly, dos Beach Combers, em entrevista concedida a mim em 17/08/2017.

anos, comecei a dançar hip hop. Depois comecei a tocar bateria com 15 anos numa igreja aqui perto de casa, Assembleia de Deus, depois eu fui de igreja em igreja, mudando. Depois eu tive uma banda de rock chamada Distant Light, depois Atomic Field, tive algumas bandas de rock, então tô na estrada já a vera desde os meus 16 anos, bastante tempo já eu acho.

Keven Madrid, 24 anos, cantor.⁷⁹

Quando a música chegou na minha vida? Nossa, é muito difícil explicar, é quase como perguntar "Quando a fala chegou na sua vida?". Eu tenho a música presente comigo desde pequenino, sempre sonhei em me tornar músico, porém minha estrada até aqui tiveram várias variáveis. Comecei a cantar fora dos chuveiros na igreja, quando tinha apenas 6 anos num grupo de crianças chamado Geração de Adoradores que fica na Assembléia de Deus da Marques Canário também em Nilópolis. Sim, estudei música mas foi por um período bem curto (3 meses) e foi na igreja, no final do terceiro mês eu já estava na orquestra. Sempre tive facilidade de aprender tudo relacionado à música que eu me empenhasse, sempre tive a música muito forte em mim.

Marcos Oliver, 21 anos, cantor.⁸⁰

Passando agora a pensar sobre os marcos de profissionalização para os sujeitos, identifico que há variações próprias de cada trajetória, mas todos eles partem do mesmo entendimento de que a profissionalização ocorre quando seu fazer musical passa a ter um sentido de trabalho e responsabilidade e não apenas de prazer ou lazer, ou seja, quando começaram a "levar a sério", "fazer pra valer", evocando aqui respostas comuns dos meus interlocutores. Este processo normalmente é acompanhado pela tomada de consciência da situação de independência no campo e mercado da música e da necessidade de autogestão das carreiras.

Acho que é isso, quando você deixa de fazer só porque gosta de cantar numa roda de amigos e quer ganhar o mundo, saca? Quer mostrar seu trabalho por aí. Deixa de ser um hobby quando você leva a sério a parada.

Keven Madrid, 24 anos, cantor.⁸¹

⁷⁹ Depoimento de Keven Madrid, do Plataforma 7, em entrevista concedida a mim em 12/11/2018.

⁸⁰ Depoimento de Marcos Oliver em entrevista concedida a mim em 12/11/2018.

⁸¹ Depoimento de Keven Madrid, do Plataforma 7, em entrevista concedida a mim em 12/11/2018.

Então eu acho que o trabalho é isso, é uma coisa em você empenha teu compromisso, teu corpo, tua alma, a responsabilidade e que você tem que, às vezes, separar um pouco as coisas pra você fazer com que aquilo role. Tudo que eu tenho feito parte, tá caminhando um pouco pra isso.

Paulo Emmerly, 22 anos, baixista.⁸²

Foi com o Beach Combers, quando a gente começou a fazer show, mais show e mais show, começou a ter uma procura legal da galera e aí a gente teve que começar a se profissionalizar, a se inserir dentro desse mercado e começar a produzir a parada. As gravadoras veem o que tá rolando, pegam uma pessoa que tá mais bombadinha. Eles não pegam mais um artista e trabalha do zero.

Bernar Gomma, 32 anos, guitarrista.⁸³

Nenhum deles indicou um marco de profissionalização precoce, na infância ou adolescência, recuperando sempre episódios já da fase adulta. Contudo, a maioria apontou para o que Frydberg (2011) chama de uma encruzilhada profissional. A autora identifica que nos casos de profissionalização na música no início da vida adulta, é comum que os jovens conciliem o trabalho musical com outra profissão ou curso superior. Neste duplo caminho profissional, em algum momento os jovens se veem nesta encruzilhada de que nos fala a autora e têm de optar entre a manutenção, muitas vezes custosa, das duas atividades ou optar exclusivamente pela música.

Seguramente, esta decisão leva em conta as possibilidades materiais dos sujeitos de se sustentarem por si ou com ajuda familiar. Além disso, também há as pressões sociais e familiares para concluir um curso superior, seguir carreiras socialmente reconhecidas e menos arriscadas do que a música em termos financeiros (FRYDBERG, 2011). Conforme nos explica Menger (2005), o trabalho do artista é fundamentalmente atravessado pela gestão do risco nos investimentos e da incerteza do reconhecimento social e do retorno financeiro que permitam a manutenção da atividade e da própria existência. Nesse sentido, a possibilidade de se sustentar com os rendimentos de um trabalho musical aparece como uma

⁸² Depoimento de Paulo Emmerly, dos Beach Combers, em entrevista concedida a mim em 03/12/2018.

⁸³ Depoimento de Bernar Gomma, dos Beach Combers, em entrevista concedida a mim em 17/08/2017.

categoria que marca um outro passo na profissionalização destes músicos. Keven Madrid é categórico nesse sentido: "A música deixa de ser um hobby e vira um trabalho quando você se sustenta através da música né? Quando vira seu trabalho primário e não secundário."⁸⁴.

Com exceção de Paulo Emmery que nunca trabalhou em nenhuma outra atividade que não fosse relacionada à música, todos os demais interlocutores desta pesquisa já trabalharam em outras profissões e em algum momento conciliaram com o trabalho musical. Bernar Gomma abandonou o curso superior em Jornalismo e já trabalhou como garçom, *office boy*, auxiliar de escritório; Lucas também abandonou o curso superior em Biblioteconomia, área em trabalhou por algum tempo; Keven e Pi, da Plataforma 7, por sua vez, abandonaram trabalhos no comércio local da cidade onde moram, Duque de Caxias, para dedicarem-se exclusivamente ao trabalho nos trens com a banda; Alex Freire, mais um dos músicos que conheci, morador de Nilópolis, me contou em conversa informal que abandonou um emprego como cozinheiro para trabalhar como músico nas ruas e vagões.

Em entrevista com os Beach Combers, Lucas Leão indica como marco de profissionalização precisamente o momento de decisão pela música na encruzilhada profissional. Seu relato é bastante representativo desta dinâmica.

Cara, eu acho que foi quando eu falei pros meus pais que eu ia largar [o trabalho na] a Petrobrás pra tentar sobreviver de música. Eu nunca quis fazer aquilo, eles sabiam, eu estava ali levando nas coxas. Eu já tocava em algumas bandas, já tocava com os Beach Combers também.
Lucas Leão, 32 anos, baterista.⁸⁵

Neste momento, Bernar interrompe e conta:

Ele era famoso como o cara que chegava tarde e saía cedo. Quando ele fazia show não podia postar no facebook que estava fazendo show porque a galera ia descobrir.
Bernar Gomma, 32 anos, guitarrista.⁸⁶

⁸⁴ Depoimento de Keven Madrid, do Plataforma 7, em entrevista concedida a mim em 12/11/2018.

⁸⁵ Depoimento de Lucas Leão, dos Beach Combers, em entrevista concedida a mim em 17/08/2017.

⁸⁶ Depoimento de Bernar Gomma, dos Beach Combers, em entrevista concedida a mim em 17/08/2017.

Leão continua comentando sobre esta dupla vida profissional:

Mas eu tinha uma chefe que me liberava pra tocar. Mas assim... Eu já tocava já, já tinha essa experiência de banda, mas era uma coisa mais de fim de semana, sempre uma coisa que eu levava em paralelo, porque nem eu acreditava muito.
Lucas Leão, 32 anos, baterista.⁸⁷

Pergunto como e porquê Lucas tomou esta decisão e ele conclui:

Eu vi que bater ponto não era pra mim, que eu tava ali gastando várias horas do meu dia e não ia crescer da forma que eu queria. E aí eu falei “cara, vou tentar enquanto eu tenho tempo” e foi assim. Óbvio que não foi fácil e que ninguém vai aderir à decisão de você trocar um emprego certo por uma coisa que te olham e chamam de vagabundo.
Lucas Leão, 32 anos, baterista⁸⁸

Finalmente, identifico que o início das atividades nas ruas e transportes públicos representa mais uma importante fase de profissionalização desses artistas. A transposição das apresentações dos palcos para as ruas e transportes tem repercussões objetivas na própria forma das apresentações, no tipo de repertório escolhido, no manejo de uma infraestrutura diferenciada, mas também no entendimento que os próprios artistas têm da profissão.

Não fazia ideia de como era tocar na rua, não sabia, não sabia se iam tacar pedra, não sabia de nada. (...) A primeira vez na rua de verdade foi aqui na Carioca, ali do outro lado. Bicho, tava um frio na barriga como eu nunca senti, não tinha sentido nem no primeiro show da minha vida, por não saber como era tocar na rua, centro da cidade, com tudo quanto é tipo de gente, mas foi lindo pra caralho. Eu, particularmente, quebrei várias barreiras na minha vida, essa distância entre o músico e o povo, o público, tudo isso foi quebrado tocando na rua. Eu particularmente me soltei muito e evoluí muito como pessoa, como artista, como músico.
Dony Escobar, 33 anos, guitarrista.⁸⁹

⁸⁷ Depoimento de Lucas Leão, dos Beach Combers, em entrevista concedida a mim em 17/08/2017.

⁸⁸ Idem.

⁸⁹ Depoimento do músico Dony escobar da banda Vulcânicos. Publicado em 22/06/2016. Cf. “Vertigem nas ruas cariocas: origens do Placemaking musical.”. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1RY6rz5tYzc>>. Acesso em 15/02/2019.

Nos espaços públicos, o exercício da profissão de músico assume para vários dos meus interlocutores um sentido de ativismo musical (FERNANDES e HERSCHMANN, 2014), isto porque reivindicar trabalho e independência musical através da ocupação do espaço público implica, necessariamente, em ter que reivindicar também o direito à cidade e disputar a possibilidade de criar novos valores de uso para as espacialidades apropriadas. Esta postura de engajamento e de repensar o papel do músico na sociedade é muito presente dentre os músicos que integram coletivos de artistas de rua, como o AME – Artistas Metroviários e Arte no Vagão e o grupo Tá Na Rua, todos citados no capítulo anterior. Para Alexandre do Canto, um dos líderes do Arte no Vagão, seu trabalho como artista de rua é também uma causa, como ele costuma responder em algumas entrevistas. Em *post* na página do coletivo no Facebook, o músico argumenta a respeito do compromisso dos artistas nos vagões.

Olá artistas e seguidores da página "Arte no vagão".
Venho comunicar que todos aqueles que representam a página tem como compromisso fazer das intervenções artísticas uma experiência de felicidade, celebração, renovação através da vivência artística.
O respeito ao público presente nos vagões se dá através desta consciência. Pelo fato das intervenções serem algo que acontece de forma inesperada, a responsabilidade para com o público está na consciência de cada artista, tanto no que diz respeito a qualidade do que está sendo apresentado, quanto no sentimento que nos leva a fazer este trabalho, para que a experiência seja renovadora tanto para o público quanto para o artista.
O ARTISTA QUE SE APRESENTA SEM ESSA CONSCIÊNCIA NÃO REPRESENTA A PÁGINA "Arte no Vagão".
Pois o dom é uma ferramenta poderosa que deve ser usada com consciência, uma ferramenta que através do uso consciente poderá despertar em nossos espectadores somente experiências e sentimentos positivo, um sorriso, uma reflexão, celebração, discussões sobre cidadania, humanidade, felicidade, coexistência harmoniosa...
Alexandre do Canto, 36 anos, cantor e violonista.⁹⁰

⁹⁰ Publicação de Alexandre do canto na página do Facebook do Coletivo Arte no Vagão em 09/04/2017. Disponível em <<https://bit.ly/2KeX0N6>>. Último acesso em 18/02/2018.

Lázaro Cruz, outro integrante do coletivo, responde à esta publicação com o seguinte comentário:

E outra essa eu falo especialmente pra galera nova no coletivo, o "Arte no vagão " não dá "curso" de "toque comigo por 3 dias e se torne um artista urbano" não serão adicionados aqueles que não foram pras ruas com sua própria coragem, atitude e iniciativa. Dê valor ao seu dom e coragem, dar dicas e tal é uma coisa o mais tem que vir de dentro, ser. Afinal não importa há quantos anos nós nos apresentamos todo dia da frio na barriga.

Lázaro Cruz, 36 anos, cantor e violonista.⁹¹

Existe aí também uma dimensão da formação subjetiva destes músicos que vão mobilizar valores como coragem, atitude e iniciativa, como neste comentário de Lázaro, ou uma postura de “humildade, paciência e força”, como Keven me disse em entrevista, enquanto condicionamentos pessoais desejáveis para quem pretende se profissionalizar neste campo. Nessa mesma perspectiva, identifico também dentre as falas dos meus interlocutores os argumentos que justificam a profissionalização enquanto músico de rua em função de valores sentimentais como “amor pela música” e uma certa “magia” da relação com o público e com a cidade. Sobre isso, vários dos meus interlocutores salientaram que o trabalho do músico no espaço público requer um certo refinamento nas habilidades relacionais com os pedestres e os passageiros de modo a conquistar sua atenção, aplauso e finalmente as contribuições no chapéu. Sob esta argumentação, a remuneração do trabalho do músico de rua é resultado de um troca intersubjetiva entre artistas e público, em que o primeiro deve sensibilizar o segundo quanto ao valor, simbólico e econômico, daquela experiência musical. Recupero alguns depoimentos que recolocam estas questões e evocam os “argumentos não monetários da vida de artista” (MENGER, 2005).

Fazemos arte urbana porque amamos o que fazemos, e fazer o que se ama para as pessoas é uma linda forma de dividir e propagar amor no caminho e nos corações. Esse é o sentido, esse é o sentimento, essa é a verdade inerente que faz com

⁹¹ Publicação de Lázaro Cruz na página do Facebook do Coletivo Arte no Vagão em 09/04/2017. Disponível em <<https://bit.ly/2KeX0N6>>. Último acesso em 18/02/2018.

que essa página e esse movimento exista e seja reconhecido por nossos espectadores.

Alexandre Canto, 36 anos, cantor e violonista.⁹²

Bem vou falar um pouco do nosso trabalho...

Acordamos pela manhã às vezes não muito contentes pois quem vê nosso sorriso não sabe o que se passa com a gente, passamos pelos problemas para trabalhar todos os dias porque fazer o que ama faz a gente transbordar alegria, alegria que contagia e faz as pessoas abrirem um sorriso, quando chegamos muitos às vezes resmungando ficam de cara feia mas quando abrimos a boca seus sorrisos abriam de orelha a orelha. Artistas de rua, nosso trabalho é o amor de nossas vidas pq fazer o que ama espalha alegria, alguns riem outros choram lágrimas rolam dos olhos que recordam, lembranças momentos mais que especiais que ficam no coração, quando cantamos saem como explosão, tudo é válido para expressar a emoção pq cantamos nossa música para tocar seu coração, então sorria, cante, compartilhe uma música porque expressar sua emoção é isso que importa desde que venha do coração.

Samurai, 28 anos, percussionista.⁹³

A música se tornou um trabalho pois eu acredito que cada um tenha nascido com uma vocação e eu realmente não me vejo em outro lugar a não ser na música, trabalho de bom gosto quando estou cantando, me sinto eu mesmo quando estou no palco, sabe? Além da troca de energia que é fazer música, é algo muito bom. (...) Como eu disse, a arte de rua além de prazerosa é a forma que eu consegui de manter meu sonho vivo e dividi-lo com as pessoas.

Marcos Oliver, 21 anos, cantor.⁹⁴

O que posso dizer sobre o meu trabalho além de: "É o melhor trabalho do universo."? Eu agradeço a cada um de vocês em nome da P7, todos os dias nós levantamos cedo tentando aparentar estar de bom humor para assim tentar levar alegria aos nossos passageiros, encontramos essa galera transbordando alegria e contagiando todo o vagão. Nosso objetivo é simples levar alegria e sentimentos bons para as pessoas, sempre dando o nosso melhor, e existem pessoas que conseguem transpor que obtivemos sucesso quanto ao objetivo... A vocês nosso muito obrigado de coração. Hoje VOCÊS TORNARAM O NOSSO DIA MELHOR.

⁹² Publicação de Alexandre do Canto na página do Facebook do Coletivo Arte no Vagão em 09/04/2017. Disponível em <<https://bit.ly/2KeX0N6>>. Último acesso em 18/02/2018.

⁹³ Publicação de Samurai na página do Facebook da Plataforma 7 em 29/09/2016. Disponível em <<https://goo.gl/3wsbpK>>. Último acesso em 11/03/2019.

⁹⁴ Depoimento de Marcos Oliver em entrevista concedida a mim em 12/11/2018.

Keven Madrid, 24 anos, cantor.⁹⁵

"Ah, mas na praia quase n dá dinheiro" Quem liga pra isso? Ver vocês pularem, vocês sorrirem, isso faz nosso trabalho valer a pena!!! Obrigado!!!

Keven Madrid, 24 anos, cantor.⁹⁶

Por outro lado, se esses são valores e habilidades que não se aprendem de outra forma se não com prática e experiência, há outras mais objetivas que incluem o manejo da infraestrutura adequada para a transposição das apresentações para as ruas e transportes e elas vão além da gambiarra para ter autonomia de energia elétrica, frequentemente comentada por muitos deles. Em entrevista com Paulo Emmerly, questionei o porquê das duas outras bandas das quais ele é integrante, Lunares e Auramental, não se apresentam na rua e ele me respondeu dando ênfase à questão da infraestrutura.

Tocar na rua é uma coisa muito complicada, cara. Os Beach Combers já têm um esquema muito certo pra fazer isso. Tem o carro, tem uma bateria de caminhão, sacou? Tem os amps [amplificadores], tem uma batera foda, com um som foda, com ferragem e tudo, entendeu? Eu até tenho essas coisas, mas eu tenho um amp valvulado que não vale a pena levar pra rua, é um bagulho enorme de pesado, sacou? O equipamento todo que o Beach Combers tem pra fazer isso é todo voltado pra isso, então é um amplificador que não costuma dar merda, uma batera que tem um som muito alto, e que eles demoraram anos pra ter. Você vê aí, eles começaram a tocar na rua 5 anos atrás, a banda já tem quase 10.

Paulo Emmerly, 22 anos, baixista.⁹⁷

Por fim, gostaria de argumentar a respeito da profissionalização como músico de rua ser, para alguns dos meus interlocutores, um estágio no desenvolvimento de uma carreira na música e não o objetivo de uma carreira em si. Como argumentei algumas páginas antes com Standing (2015), alguns trabalhadores assumem formas de trabalho do precariado na esperança de que sejam um impulso um para outro

⁹⁵ Publicação de Keven Madrid na página do Facebook da Plataforma 7 em 16/08/2016. Disponível em <<https://goo.gl/w33vkG>>. Último acesso em 11/03/2019.

⁹⁶ Publicação de Keven Madrid na página do Facebook da Plataforma 7 em 09/04/2018. Disponível em <<https://bit.ly/2K8OIWW>>. Último acesso em 11/03/2019.

⁹⁷ Depoimento de Paulo Emmerly, dos Beach Combers, em entrevista concedida a mim em 03/12/2018.

estágio profissional. No caso do Beach Combers, por exemplo, quando estão com a agenda cheia de compromissos em eventos privados, tocar nas ruas assume um caráter de estratégia de divulgação e aumento de visibilidade para o projeto como um todo. Como eles costumam dizer nas entrevistas à mídia e assim também o disseram a mim, “quem vai às casas de rock é roqueiro”, nas ruas eles conseguem atingir um público potencialmente maior do que no nicho. Em várias ocasiões, eles me contaram que as apresentações nas ruas rendem convites para outras apresentações, ampliando suas redes e possibilidades de mais trabalho.

O trabalho na rua gera uma repercussão pra quem é produtor e tá vendo a parada acontecer. Tipo assim, a gente já foi chamado pra alguns eventos por ser uma banda de rua. E eu penso assim, cara, mas o Beach Combers não é uma banda de rua propriamente. O Beach Combers é uma banda que veio a calhar de tocar na rua.

Paulo Emmery, 22 anos, baixista.⁹⁸

Os questioneei se consideravam uma carreira como músicos de rua à longo prazo: Bernar e Leão concordaram que continuarão neste tipo de atividade “enquanto fizer sentido” para eles. Fiz a mesma pergunta a Keven Madrid, da Plataforma 7, e ele respondeu pelo trio: “a gente quer que esse lance de trabalhar na rua seja temporário, a gente quer sair disso, viver de palco e show, só isso. A gente pretende muito parar de tocar no trem.”⁹⁹. Por último, trago o depoimento de Paulo Emmery que, a um só tempo, expõe uma perspectiva bastante pragmática do seu trabalho como músico de rua, pautada pelo reconhecimento das suas potencialidades, mas também de seus impactos e limites e discorda das argumentações apaixonadas citadas anteriormente.

Eu tenho discutido muito com os Beach Combers... não muito, mas às vezes essa conversa pinta. Tocar na rua é legal, é manifestação artística, mas eu sou um cara que eu já não sei mais se o Rio quer muito isso ou precisa disso. Porque a gente tá vivendo uma era muito em função de *vibes* e etc, uma coisa meio superficial e que me incomoda um pouco. Eu acho que a gente ir pra rua, às vezes desvaloriza um pouco o trabalho. E eu falo isso pra todo mundo, não é uma discussão só com eles,

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ Depoimento de Keven Madrid, do Plataforma 7, em entrevista concedida a mim em 12/11/2018.

isso é uma coisa minha que eu pego e levo pras pessoas. Porque, cara, músico de rua ganha pouco. E ganhar pouco não significa que estou ganhando pouco e quero ganhar mais, não é isso. O ganhar pouco que eu digo é assim, o trabalho que a gente tem pra levar cultura pra rua muitas vezes não é recompensado e a gente não pode separar amor de material, a gente vive numa sociedade capitalista, né bicho? A gente precisa de dinheiro pra comer, dormir, enfim. Não dá pra separar muito bem o amor. Aquela parada de tudo por amor, pra mim isso não cola muito pra mim não, nem pro Beach Combers.

Paulo Emmerly, 22 anos, baixista.¹⁰⁰

Assim, acompanhando a argumentação desenvolvida ao longo de todo o capítulo até aqui, é possível situar a profissionalização destes músicos enquanto músicos de rua como parte de um projeto maior de uma carreira no campo artístico musical e de reconhecimento social e profissional entre seus pares e os potenciais consumidores da sua música. O procedimento de tocar nas ruas e transportes se conforma então como um procedimento de gestão da incerteza, do risco e da precariedade que organizam os processos e relações trabalhistas neste campo.

3.4. “Os shows são a ponta do iceberg”: uma descrição dos processos de trabalho dos músicos de rua

Como discussão final deste capítulo, cabe descrever quais são afinal os processos e as dinâmicas de trabalho dos meus interlocutores no cotidiano, ou dito de outra forma, como operam as demandas que constituem as etapas da cadeia produtiva de seus projetos musicais. Por certo, trata-se de uma descrição situada, necessariamente parcial e incompleta, mas suficientemente complexa para os objetivos desta investigação. Organizo a descrição apresentada nesta seção partindo da reconstituição dos processos de trabalho que envolvem precisamente o momento das apresentações nos espaços públicos, visto que o trabalho de campo foi orientado para observá-los no momento das performances. Nesse sentido, ficam de fora desta descrição os processos e dinâmicas de trabalho relativos às apresentações destes músicos nos eventos e espaços privados.

¹⁰⁰ Depoimento de Paulo Emmerly, dos Beach Combers, em entrevista concedida a mim em 03/12/2018.

Contudo, o trabalho não se resume ao momento das apresentações conforme a frase de Lucas Leão, que dá título a esta descrição, sugere. Há uma enorme lista de atividades realizadas nos “bastidores” das apresentações, ou seja, os demais processos e necessidades de produção que antecedem e sucedem o momento das performances propriamente. Tive acesso às informações sobre estes trabalhos de bastidores através das entrevistas e do acompanhamento das redes sociais dos dois grupos que foram meus interlocutores principais nesta pesquisa: os Beach Combers e a Plataforma 7. A partir de uma revisão feita nas redes sociais das duas bandas, selecionei também algumas fotos publicadas por eles e que contribuem imagetivamente para as descrições apresentadas aqui.

Seguramente há particularidades no modo de organização do trabalho de cada artista que vão variar principalmente de acordo com a quantidade de integrantes – se é um trabalho individual ou em grupo – e o tipo de instrumento/sonoridade explorado em cada projeto artístico. Tais variações podem repercutir, por exemplo, na necessidade ou não de energia elétrica e amplificação do som, na maior ou menor facilidade no carregamento e transporte dos equipamentos e instrumentos e na possibilidade de mobilidade entre as espacialidades. Bandas em atividade nas ruas como Beach Combers, Astro Venga, Kosmo Coletivo Urbano e tantas outras que tive oportunidade de observar no campo, decidem uma espacialidade para a apresentação, montam sua estrutura e lá permanecem até o final do show. Já os artistas que apresentam-se sozinhos deslocam-se mais entre uma praça e outra, uma esquina e outra, uma vez que seus instrumentos costumam ser mais leves e fáceis de transportar. Contudo, apesar das particularidades de cada projeto artístico, considero os casos dos grupos Beach Combers e Plataforma 7 bastante representativos do tipo de organização do trabalho que é feito pelos músicos nas ruas e nos vagões.

Algumas páginas atrás neste mesmo capítulo, relatei uma situação em que acompanhei a montagem da estrutura para um *beach attack* na avenida Rio Branco. Retomo este relato para descrever a dinâmica de montagem e desmontagem da estrutura e dos equipamentos para a apresentação no caso dos Beach Combers. A observação desses momentos era possível porque a agenda de shows da banda, incluindo os *beach attacks*, é divulgada nas redes sociais e, algumas vezes, algum

integrante do grupo também me avisava por mensagem sobre o local e horário marcados, de modo que eu podia me antecipar e chegar com alguma antecedência para observar o período que antecede o início da apresentação, a montagem do “palco”.

Chegando ao local escolhido, o trio se divide na execução do trabalho de montagem do “palco” em algumas etapas. Há uma montagem técnica que inclui a organização dos instrumentos, de um emaranhado de cabos que conectam a guitarra e o baixo aos seus respectivos pedais de efeitos, a conexão dos instrumentos e do microfone aos amplificadores e estes à bateria de caminhão que fornece a energia elétrica. Neste momento também é realizada uma rápida checagem e ajuste do som (equalizações das frequências e volumes). Também existe uma montagem “cenográfica” que ajuda a delimitar o espaço da apresentação e reforça a estética do grupo: um tapete vermelho é posto sob a bateria, um par de cadeiras de praia listradas em branco e vermelho são posicionadas em frente aos músicos, cumprindo o papel de objetos cênicos e de suporte para a *beach lojinha*, como eles costumam chamar. A *beach lojinha* são os produtos que a banda comercializa, como os seus álbuns, em CD, vinil e fita cassete, posters de fotos e ilustrações da banda, camisetas, bolsas e *bottoms* com o nome da banda estampado. Comentarei sobre a produção destes produtos correlatos adiante.

Figura 10 – Visão geral do palco nos beach attacks



Fonte: <<https://www.instagram.com/beachcombers/>>

Nos caso da observação nos vagões, diferentemente das ruas, as apresentações são itinerantes e acontecem numa espacialidade, ela mesma, também itinerante. Ou seja, os músicos estão em constante deslocamento dentro de composições ferroviárias e metroviárias também em movimento. Em função desta característica, estabelecer relacionamento com um grupo para poder acompanhá-los foi uma estratégia fundamental para uma observação um pouco mais prolongada. Quando saía para acompanhar a Plataforma 7, nós marcávamos um horário de encontro na estação Central do Brasil, terminal de todos os ramais da rede, e de lá eu os seguia na viagem escolhida por eles. Fazer diferente disso significaria aumentar as chances de desencontro com os sujeitos e submeteria a observação estritamente ao acaso e à sorte de encontrar ou não os músicos nos trens e metrô.

Nas apresentações da Plataforma 7, não há a montagem de uma estrutura fixa. O trio chega ao vagão, se posiciona normalmente mais ao centro deste e impressiona a maneira como eles conseguem posicionar a si e aos equipamentos estrategicamente num espaço tão pequeno, obstruindo o mínimo possível da passagem para os outros passageiros e trabalhadores dos vagões. Outro fator que impressiona na performance é a destreza desses artistas que conseguem tocar com a precisão e técnica que um instrumento musical requer, ao mesmo tempo em que mantêm-se em equilíbrio e de pé num meio de transporte coletivo em movimento, sujeito a frenagens bruscas, por exemplo. A performance da banda é introduzida por uma saudação que inclui a apresentação do grupo e de cada um dos integrantes, um pedido de desculpas de antemão pela interrupção do silêncio da viagem – muito embora essa ideia de silêncio seja questionável, porque uma viagem no transporte público será sempre bastante ruidosa, sobretudo nos trens – e um convite para acompanhá-los nas redes sociais.

O repertório apresentado é um conjunto de canções previamente definidas que vão se alternando e repetindo em combinações variadas a cada vagão. Depois da última música, Samurai percorre o vagão cumprimentando os passageiros e recolhendo as contribuições enquanto Keven e Pi organizam os instrumentos e equipamentos para o deslocamento até o próximo vagão. Conforme já comentei anteriormente, o carregamento dos volumes é constante e é uma marca dos

processos precários de trabalho do músico de rua. Conversei sobre esse aspecto com Keven e suas respostas seguem a tendência de vários artistas com quem conversei a este respeito: a naturalização dos processos precários de trabalho.

Sobre carregar as coisas... então, já é costume né, cara? Já tem um ano, um ano e pouco que a gente já tem essas caixas [amplificadores] então a gente se acostumou a carregar as paradas. O Pi é quem se ferra mais porque é quem tem mais coisa pra levar, ele carrega violão, a caixa, pedestal, microfone... ele carrega tudo ao mesmo tempo. Enfim, é costume mesmo. A alimentação a gente tem que melhorar, a gente não consegue comer muita coisa além de salgado e isso atrapalha um pouco a gente.

Keven Madrid, 24 anos, cantor.¹⁰¹

Outra pergunta que fiz a Keven foi sobre como eles decidem que é a hora de encerrar o dia de trabalho. Compartilhei com ele algumas hipóteses que levantei: teria a ver com o cansaço ou com a arrecadação de uma quantia mínima para o dia? Eis sua resposta:

A gente já tá acostumado a tocar junto, então a gente sabe, mais ou menos, quanto tempo a gente aguenta trabalhar, saca? Então a gente vai indo no limite mesmo, é físico. Quando a gente vê que “ah, já tô cansado, tô querendo deitar”, a gente para de trabalhar e esse horário costuma ser mais ou menos por aí, 16 horas, 17 horas, quando a gente cansou. E no final do dia a gente deixa a surpresa, a gente não fica nem contando durante o dia. A gente vai guardando, pegando e guardando, e no final, quanto der, deu, suave. Se der 1 milhão, beleza, deu 1 milhão. Se der 7 reais pra cada um, deu 7 reais pra cada um.

Keven Madrid, 24 anos, cantor¹⁰²

¹⁰¹ Depoimento de Keven Madrid, da Plataforma 7, em entrevista concedida a mim em 12/11/2018.

¹⁰² Idem.

Figura 11 – Plataforma 7 apresentando-se dentro de um vagão.



Fonte: <https://www.instagram.com/_plataforma7/>

Figura 12 – Equipamentos utilizados pela Plataforma 7



Fonte: Acervo do autor

Também perguntei a Paulo Emmerly como é esta decisão no caso dos Beach Combers. Eles têm pré-determinado que a apresentação é realizada em dois *sets*, ou seja, dois conjuntos de mais ou menos 20 músicas em cada um. Entre os *sets*, os músicos fazem uma pausa para descanso e revezam-se para ir ao banheiro enquanto um deles permanece no local tomando conta dos pertences. Durante cada *set*, Bernar se dirige ao público para apresentar a banda e convidar as pessoas para contribuírem no “baldinho”– um pequeno balde vermelho que usam como o “chapéu” que recebe as doações do público. Bernar também convida o público a acompanhá-los nas redes sociais e faz propaganda dos produtos que estão à venda na *beach lojinha*.

Além do apelo feito verbalmente pelo microfone, há também uma arrecadação feita de maneira mais ativa. Em determinado momento do *set*, Bernar repousa sua guitarra no chão, pega o baldinho-chapéu, uma pilha de Cds e uma máquina para pagamento dos produtos em cartão e circula entre o público que se aglomera em frente à apresentação, cumprimentando as pessoas, vendendo os produtos e recolhendo mais contribuições. Este procedimento é repetido algumas vezes durante os *sets*. Enquanto isso, Paulo e Lucas improvisam *grooves* de baixo e bateria. Ao final da apresentação, o trio se divide novamente na desmontagem, armazenamento e carregamento de todos os equipamentos de volta ao Cremoso ou Beach Móvel, como chamam o Fusca do Lucas e que é uma espécie de mascote da banda.

Figura 13 – Lucas Leão dentro do Cremoso ou Beach Móvel



Fonte: <<https://www.instagram.com/beachcombers/>>

Em revisão do caderno de campo, encontrei uma nota em que eu rascunhava uma lista das atividades que Bernar, Lucas e Paulo estavam desempenhando no decorrer de um *beach attack* para além de tocar. Listei: motorista, roadie, técnico de som e palco, cenógrafo, bilheteiro, vendedor, produtor... A lista tende a aumentar significativamente quando passamos para a identificação dos demais processos de trabalho, não necessariamente relacionados com as apresentações em si, mas com a gestão e o planejamento mais amplos dos processos de trabalho que constituem a cadeia produtiva de um projeto musical. A parte submersa do iceberg, segundo a metáfora de Lucas.

Cabe situar, no entanto, que as demandas de gestão e planejamento presentes no caso dos Beach Combers são reflexos do tipo de inserção que este grupo em específico tem no mercado de bandas independentes da cidade. Os Beach Combers são uma banda que em seus 10 anos de existência¹⁰³ já lançaram três discos – “Ninguém segura os Beach Combers” de 2016, “Beach Attack” de 2018 e “Beach Combers Ao Vivo” de 2019 – celebrados pela crítica musical do nicho, já passaram por importantes palcos da cidade como Imperator, Teatro Rival e Circo

¹⁰³ A banda completa 10 anos de existência em 2019, sendo 5 deles apresentando-se também nas ruas.

Voador¹⁰⁴, foram atrações de grandes festivais como o Psicodália e Goiânia Noise, participaram de programas de televisão como Sons Urbanos (Canal Bis, 2015) e Estação Roquenrou (Canal Brasil, 2019), gravaram a trilha de abertura do programa humorístico Zorra Total (Rede Globo, 2019) receberam comentários elogiosos públicos de músicos consagrados como o Baroni, baterista dos Paralamas do Sucesso, e a participação de Zak Starkey, baterista da banda de rock inglesa The Who, durante um *beach attack* no calçadão da praia de Ipanema¹⁰⁵. Menciono estas conquistas do grupo porque elas indicam um tipo de inserção e consagração no mercado musical que não são os mesmos que o da grande maioria dos músicos independentes e de rua em atividade na cidade. A operação da cadeia produtiva no caso dos Beach Combers tende então a ser bem mais especializada e minuciosa em função da sua posição no campo.

Eventualmente, Lucas, Paulo e Bernar compartilham em suas redes sociais pessoais e da banda algumas reflexões sobre seus processos de trabalho. De uma dessas publicações, é possível extrair uma visão geral dos processos de produção, gestão e planejamento da banda e reconhecer os impactos da precarização.

Os shows são a ponta do iceberg, o que acontece nas entrelinhas não cabe num post. Poucas horas de sono, muitas horas de mensagem, telefone, reunião, criação, ensaio, produção, divulgação, execução, clipe, foto, gravação, mix, edição, entrevista, discotecagem, correio, mecânico, motorista, hotel, carrega equipamento, perrengue e tudo mais que só quem faz e participa de todos os processos sabe como é. Não tem férias, não tem décimo terceiro mas a gente gosta. Teve começar 2018 literalmente tocando (na montanha), teve lançamento de disco novo ("Beach Attack", uma das maiores realizações, saiu em CD, K7 e LP), teve viagem, festivalzão, show grande, show pequeno, show em aniversário, rua, loja, lona, festa particular, feira de vinil, comercial, parceria que deu

¹⁰⁴ Uma dessas apresentações no Circo Voador foi num show de abertura para a banda Barão Vermelho.

¹⁰⁵ Em setembro de 2017, a banda The Who estava na cidade para participar do Rock in Rio. Durante um *beach attack* no calçadão da praia de Ipanema em frente ao hotel Fasano, Lucas reconhece Zak Starkey observando o show da cobertura e acenando para os músicos lá de cima. Alguns instantes depois, contrariando a orientação do gerente do hotel, Zak estava na calçada assistindo ao show e logo em seguida ocupou o banco de Lucas, fazendo uma breve participação. Depois da participação, o músico voltou ao hotel e convidou a banda para conversarem. Lucas recebeu de presente o casaco que Zak vestia e lhe deu o seu, com a marca da banda estampada e "Lucas Leão" escrito nas costas. Zak Starkey fez alguns shows vestindo o casaco dos Beach Combers. Este episódio gerou uma enorme repercussão midiática e atraiu seguidores para o grupo.

certo, parceria que promete vingar, parceria que deu calote (chato, né?). Entre "tapas e beijos", embrasamentos mil. As pausas são raras, os corres constantes. Coisa que foi, coisa que mudou, coisa que consolidou. Ano complicado. Segue o baile, segue a vontade e o amor pelo que a gente faz, 2019 vamos com tudo, na alegria e na tristeza.¹⁰⁶

A produção e venda de produtos correlatos ao conteúdo artístico da banda é uma dessas frentes de trabalho que extrapolam as demandas de um trabalho estritamente artístico-musical. No caso dos Beach Combers, a relação desses itens é enorme: as camisetas estão disponíveis em 3 cores, em tamanhos adulto e infantil, há também as bolsas (*eco bags*), adesivos, posters, fósforos, bonecos, óculos. Acrescento a este inventário também as fitas cassete do álbum mais recente, que são feitas em escala reduzida, gravadas e embaladas em casa pelos próprios músicos. A produção destes itens demanda a operação de uma cadeia produtiva à parte, que vai desde a concepção dos produtos, ao relacionamento com os fornecedores, o controle de pedidos, até a entrega dos produtos aos consumidores. Perguntei a Paulo sobre a importância da *beach lojinha* e de produzir tamanha variedade de itens correlatos. O músico justifica com alguns motivos, dentre eles, mais uma forma de financiar o projeto.

Fixar. Imagina, você tá na rua, tem zilhões de pessoas passando. Se você não tiver uma maneira de fixar aquele acontecimento nas pessoas, as pessoas vão só passar. Não é só isso, o produto tem todo um lado de financiar. Camisa vende pra caramba. Tudo vende bem ali. A K7 vende pouco, então a gente produz pouco. E a K7 a gente faz pela onda de ter um K7. O Bernar faz em casa, sabe? Pega a gravação, compra uma fitinha ou outra e faz. (...) É uma forma de fixar o trabalho, é uma forma de manter o trabalho vivo, é uma forma até de agradecer, sacou? A pessoa que gosta de camisa, vai ter uma camisa, a pessoa que gosta de uma bolsa vai ter uma bolsa, se gosta de um vinil, vai ter um vinil. É interessante você chegar e encontrar um produto da banda e que além do som da banda que você gosta, você tem a identificação com o produto. Ou seja, tem alguma parte ideológica ali sua que se atrai com a parte ideológica da banda também. A gente pensou, por exemplo, vamos fazer uma bolsa, porque tem muita gente que gosta, é uma coisa prática, é uma coisa legal, dá pra carregar

¹⁰⁶ Publicação dos Beach Combers no instagram da banda em 31/12/2018. Disponível em <<https://www.instagram.com/p/BsEZLBdFWy/>>. Último acesso em 16/03/2019.

coisa dentro, é bonito. Tem um lado sentimental nos produtos.
Paulo Emmery, 22 anos, baixista.¹⁰⁷

A seguir, compartilho algumas imagens da beach lojinha e dos produtos que os Beach Combers comercializam.

Figura 14 – Camisetas, bolsas, posters, discos e fitas à venda na *beach lojinha*



Fonte: <<https://www.instagram.com/beachcombers/>>

¹⁰⁷ Depoimento de Paulo Emmery, dos Beach Combers, em entrevista concedida a mim em 03/12/2018.

Figura 15 – Beach Bonecos



Fonte: <<https://www.instagram.com/beachcombers/>>

Figura 16 – Beach fósforos



Fonte: <<https://www.instagram.com/beachcombers/>>

Para o lançamento do segundo disco, os músicos prepararam uma espécie

de pré-venda que funcionou de maneira bastante semelhante com os modelos de financiamento coletivo existentes, estabelecendo faixas progressivas de contribuição e recompensas, com a diferença de que foram os próprios músicos que fizeram a gestão e o controle dos pagamentos e das entregas. Paulo me contou em entrevista que fazer por conta própria “era melhor do que fazer no site, porque no site se você não arrecada tudo, você não ganha nada. Você tem uma meta a cumprir. Quando você faz pelo site, tipo Catarse, você tem que bater um número x de grana se não esse dinheiro volta pras pessoas.”¹⁰⁸. Quando o disco foi lançado, em janeiro de 2018, os músicos também se dividiram para o trabalho de entrega das encomendas, algumas delas, no Rio de Janeiro, feitas pessoalmente. Ainda em revisão das redes sociais do grupo encontro o seguinte comentário de Lucas Leão:

Muito plástico-bolha, papelão, idas ao correio e munheca pra assinar e embalar os kits da Beach-Campanha. Demorou um pouquinho mais do que a gente imaginava mas tá no capricho. Poster, bolsa, camisa, cd, k7 e vinil!!! Tem Beach-Combo pros quatro cantos desse Brasilão e uns pingadin pra fora. Muito legal!!! Um tremendo Beach-Abraço em quem acompanha a gente e participou da campanha. Já, já vocês tão com o kit na mão!

Lucas Leão, 32 anos, baterista¹⁰⁹

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ Publicação no instagram de Lucas Leão em 05/03/2018. Disponível em 16/03/2019 <<https://www.instagram.com/p/Bf9PxRonvaz/>>. Último acesso em:

Figura 17 – Lucas Leão preparando encomendas para entrega



Fonte: <<https://www.instagram.com/beachcombers/>>

Outra atividade que também aparece no rol de demandas extra-artísticas é a gestão das redes sociais. A criação e publicação de conteúdos é constante nas redes sociais das duas bandas e constitui uma importante demanda na fase de divulgação de um projeto musical. Atualmente, os números de seguidores e engajamento nas redes sociais são instâncias de legitimação de um determinado artista ou projeto artístico. Nos dois casos analisados, a gestão das redes sociais é feita pelos próprios integrantes. Se quisermos avançar naquele exercício de listar os trabalhos desempenhados pelos músicos, podemos pensar que eles também cumprem funções de analistas de marketing e mídias sociais.

Muito embora a auto gestão seja uma marca dos processos de trabalho dos artistas independentes e de rua, também identifiquei nas falas dos meus interlocutores o desejo de ter alguém para quem delegar alguns dos seus processos de trabalho, sobretudo aqueles do âmbito da gestão e planejamento. No caso da Plataforma 7, Keven me contou que durante um curto período eles tiveram parceria com uma produtora, mas que foi desfeita porque, segundo ele, “o pessoal queria muito material e a gente não tinha esse material pra entregar. Hoje a gente tem, mas falta entrar dinheiro pra gente conseguir fazer.”¹¹⁰. No caso dos Beach Combers,

¹¹⁰ Depoimento de Keven Madrid, da Plataforma 7, em entrevista concedida a mim em 12/11/2018.

Paulo me disse que eles estão em busca de um produtor cultural que cuide, sobretudo, da logística e das negociações com os contratantes. Paulo reconhece que auto gestão é um caminho possível, mas que tem seus limites.

Cara, vou te dizer que até certo ponto rola, mas depois de um ponto é impossível. Porque, imagina a situação, tu tem tua banda, tu é músico, tu produz tua banda, aí tu vai falar com o cara “quero fechar um show aí, meu material é esse, etc” e o cara fecha. Aí já não fecha no preço que tu queria. Você que é músico e produtor, vai ter as duas frustrações. Vai ter a frustração de estar recebendo mal, de não produzir do jeito que você queria porque você tem que se ligar no lance musical, tocar bem e estar preparado pra isso. E se ligar na parte de produção, e isso afeta o seu lado musical. Você pode levar o teu trabalho, o Beach Combers leva. Mas ultimamente a gente tem procurado terceiros, porque chega um ponto que você não consegue passar de uma barreira.
Paulo Emmerly, 22 anos, baixista.¹¹¹

Pergunto, então, que tipo de tarefas eles têm delegado ou buscando profissionais para delegar.

Direção de palco, a gente quer montar um show mesmo, com uma temática e iluminação x. Booking, que é marcar show, organizar uma turnê onde o trajeto seja o mais barato possível. Ter um intermédio pra que o cachê seja negociado sem a pretensão do músico. Por que eu digo isso? Se o músico vai negociar o cachê, “ah, eu quero tanto pelo meu trabalho”, é aquela velha história, se tem um outro cara falando bem da tua parada é mais legal, né? Significa que a parada tá repercutindo. Porque um produtor geralmente não trabalha só com um artista, ele tem uma penca de artistas. Se você entra com um produtor legal, que tem uma penca de artistas maneiros, se você tá naquele bolo é porque tua parada é boa e vice-versa. Se a gente tá conseguindo trabalhar com o cara é porque geralmente o cara bom, porque quando o cara é chato a gente também não aguenta. Pra um dono de casa de show, é muito mais interessante ouvir de outra pessoa que o trabalho é bom, porque se não também a pessoa não estaria trabalhando com essa parada. Ninguém quer trabalhar com coisa ruim, né? Quem é que quer trabalhar com coisa ruim? Ninguém.

¹¹¹ Depoimento de Paulo Emmerly, dos Beach Combers, em entrevista concedida a mim em 03/12/2018.

Paulo Emmery, 22 anos, baixista.¹¹²

A esta altura da descrição, considero que já temos uma visão bastante abrangente e representativa dos processos de trabalho dos grupos Beach Combers e Plataforma 7, mas seguramente muito distante de alcançar a real dimensão do iceberg, cujas apresentações são apenas a parte mais visível do trabalho e foram o que, de fato, despertaram todos questionamentos que moveram esta pesquisa. A opção de dar maior ênfase à operação da circulação neste estudo foi teórica e metodologicamente importante para a construção da argumentação aqui desenvolvida, mas deixam em aberto, como potencialidade e como desejo de continuidade deste estudo, outras inquietações a respeito dos processos e relações de trabalho dos músicos de rua, para além das questões de circulação, que serão oportunamente trabalhadas em estudos futuros.

¹¹² Idem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Numa ocasião em sala de aula, conversando com a professora Ana Enne, ela faz a seguinte consideração sobre o meu projeto de pesquisa: “é interessante perceber como você continua fazendo perguntas de produtor”, em alusão à minha formação em Produção Cultural. A esta altura, já nas páginas finais deste trabalho, tenho condições de concordar plenamente com ela e reconhecer que os primeiros interesses de pesquisa em relação à movimentação de músicos nos espaços públicos da cidade giravam em torno da percepção de que, em maior ou menor grau, os artistas independentes acabam assumindo tarefas de cunho mais operacional e executivo na mediação da produção e da fruição de bens culturais, e também as responsabilidades de planejamento, gestão e marketing cultural. Ou seja, os artistas independentes são, na maior parte dos casos, produtores culturais dos seus próprios projetos artísticos.

Não há nenhuma novidade nesta conclusão, pelo contrário, esta já é uma percepção bastante difundida nos estudos sobre a produção cultural independente, sobretudo nos debates sobre a música independente. Eu mesmo já tinha refletido a este respeito no trabalho apresentado para conclusão da graduação, analisando as configurações e reconfigurações da cena musical independente chamada de “Nova MPB”, a partir da trajetória da cantora e compositora Tulipa Ruiz. Naquela pesquisa, pude identificar e analisar certos procedimentos de reivindicação e operação de independência musical adotados pela artista, sobretudo nas demandas de produção e distribuição (física e digital) dos fonogramas. Me chamava a atenção o fato de Tulipa, mesmo independente, ter uma inserção no mercado da música brasileira muito próxima do *mainstream* levando em conta, por exemplo, os números expressivos de execuções das suas músicas nas plataformas de *streaming*, os números de seguidores nas redes sociais, os shows lotados pelo país e o grau de consagração da artista nas instâncias de legitimação do campo, como a premiação internacional do seu terceiro álbum na categoria de Melhor Álbum Pop Brasileiro, no Grammy Latino.¹¹³

Seguindo o curso dos meus estudos e pesquisas, e ainda tomado pelo

¹¹³ Ver SANTOS, 2016.

interesse na temática da independência musical, lanço meus primeiros olhares para a ocupação musical do espaço público do Rio de Janeiro buscando aprofundar debates realizados anteriormente e retomar questões que já se insinuavam mas não foram exploradas naquela oportunidade. Neste estudo, parti de uma perspectiva mais múltipla do que antes, com múltiplos sujeitos e fazeres, situados noutros contextos e espaços, para identificar e analisar outras facetas do campo musical independente. Numa leitura transversal, me parece que esta dissertação conjugou meus interesses de produtor cultural e de pesquisador em cultura e territorialidades, sobre a produção cultural independente da minha própria cidade.

Como um dos principais avanços reflexivos aos meus estudos sobre o campo da música independente presentes nesta pesquisa, está a compreensão de que a relação dos músicos com as grandes companhias fonográficas que oligopolizam o mercado da música gravada não era mais a chave de leitura apropriada para compreender a reivindicação de independência pelos músicos de rua e transporte. O desenvolvimento da argumentação neste estudo se beneficiou do enfoque dado às questões de circulação musical porque circunscreveu os termos da independência a partir da relação entre músicos e os circuitos de circulação musical possíveis na cidade. É nesta perspectiva que passo a tratar o procedimento de transpor as apresentações dos palcos para as ruas e transportes como uma forma destes músicos reivindicarem relativa independência musical dos empresários das casas de show, bares e teatros da cidade.

Nesse sentido, um dos objetivos perseguidos nesta pesquisa foi a construção e uso da ideia de independência como uma categoria fundamentalmente relacional, que permitisse compreender como os artistas estão reivindicando esta independência tanto discursivamente quanto na operação da cadeia produtiva da música – na circulação, precisamente – e também reconhecer que outras relações de dependência se configuram quando esses artistas reivindicam-se como independentes de um circuito de tradicional e privado de apresentações musicais ao vivo. Considero que seja possível, através desta proposta de circunscrever os termos da independência às etapas da cadeia produtiva, sistematizar mais e melhor os parâmetros da análise e conhecer mais profundamente as relações, dinâmicas e lógicas dos universos independentes considerados. Neste estudo, fiz minhas

primeiras tentativas a partir da etapa da circulação e expresso o desejo de dar continuidade a este raciocínio em trabalhos futuros, pondo em perspectiva outras etapas produtivas do trabalho musical.

Contudo, este trabalho não é e nem poderia ter sido um estudo apenas sobre independência musical. O fato de ser uma manifestação cultural realizada no espaço público da cidade acrescenta uma boa dose de complexidades para qualquer pesquisador ou pesquisadora interessados em investigar a arte de rua e que não podem ser ignoradas. Isto porque o espaço público é atravessado por uma série de lógicas sobrepostas, contradições, diferentes níveis de acesso, produz e reproduz desigualdades sociais, dentre tantos fatores, que por sua vez terão seus efeitos expressos nas condições que os artistas vão encontrar para a realização da sua ocupação artística no espaço público. Nesse sentido, o objetivo mais amplo deste trabalho passa a ser compreender as condições que permitiram a emergência de um circuito alternativo de circulação musical através da ocupação do espaço público durante esta década, bem como as consequências que este procedimento tem para as espacialidades apropriadas, para a relação dos sujeitos com a cidade e para as condições de trabalho enfrentadas por estes músicos no exercício da sua profissão.

Sendo assim, passo a entender que há um duplo movimento reivindicatório na atividade destes músicos, um associado à reivindicação de independência musical, outro associado à reivindicação do direito de acessar o espaço público e criar outros valores de uso para as espacialidades apropriadas. Para reivindicar independência musical através do espaço público, estes músicos inserem-se num contexto de acirradas disputas com os mais diversos segmentos da sociedade pela ocupação destes espaços. Disputas, como vimos, que podem ser com o Estado e suas noções bastante restritas de ordem urbana, com as empresas concessionárias dos transportes públicos, com os moradores, passageiros e trabalhadores do entorno das apresentações.

A aprovação nesta década das legislações municipal e estadual que, respectivamente, autorizam apresentações artísticas no logradouros públicos e transportes públicos (trens urbanos, metrô e barca), são dois eventos bastante significativos no conjunto de condições que impulsionaram a multiplicação de iniciativas de ocupação musical do espaço público na cidade, conforme muitos dos

meus interlocutores mencionaram.

Nos limites desta pesquisa, a análise destas legislações pôs em perspectiva o engajamento de uma parcela de artistas reivindicando sua aprovação e os esforços do Estado em, ora regular, ora reprimir, a atividade. A propósito da lei estadual 8120, recentemente aprovada em setembro de 2018, cabem ainda acompanhamentos e debates em constante atualização porque devido ao seu curto tempo de vigência, tem sido ainda alvo de constantes conflitos de interesses e ataques políticos. Identifico ainda como potencialidade de desdobramento deste debate, uma análise que articule ambas as legislações não apenas como políticas de regulação da ocupação do espaço público, mas também como políticas culturais. Suponho que Ana Enne novamente diria que estou elaborando questionamentos de produtor cultural e ela estaria novamente com a razão.

Completando o que eu viria a chamar de interface central desta pesquisa, as questões a respeito das relações e processos de trabalho dos músicos nos espaços públicos não estavam previstas no meu projeto de pesquisa. Contudo, se impuseram decisivamente como um achado desta pesquisa. Como boa parte da argumentação deste estudo se esforçou em demonstrar, a ocupação musical do espaço público foi a alternativa encontrada por uma parcela de músicos que buscavam ampliar suas possibilidades de tocar na cidade e, portanto, suas possibilidades de trabalhar. Tomar consciência de que aquele era, objetivamente, o trabalho daquelas pessoas tornou inevitável refletir sobre as condições da sua realização e os impactos dele para a vida destes trabalhadores. A observação das apresentações, o convívio e diálogo com os músicos conduziram para constatação de um contexto de grande precarização e incerteza do trabalho desses sujeitos, muitas vezes romantizada em nome de valores como amor pela arte ou amor pela causa.

Tomei muitas vezes o cuidado de não fazer desta dissertação uma descrição das dificuldades que os músicos enfrentam no seu dia a dia, porque esta manifestação cultural não se define pelas dificuldades, pelas tensões, pelos desafios. Muito antes pelo contrário, a considero de absoluta importância para dinamizar a vida cultural da cidade, para torná-la mais plural, mais propícia a momentos de paragem e fruição cultural, mais musical. Por isso mesmo, considero que um exame crítico e preocupado com os efeitos desta precarização na vida real

destes artistas seja fundamental para dar o devido valor ao trabalho que é por eles realizado e para nos conduzir a refletir, quem sabe, sobre alternativas para torná-lo menos precário.

REFERÊNCIAS

- BARROSO, Flávia Magalhães; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. **Os limites da rua:** uma discussão sobre regulação, tensão e dissidência das atividades culturais nos espaços públicos do Rio de Janeiro. *Políticas Culturais em Revista*. Salvador, v. 11, n. 1, p. 100-121, jan-jun, 2019.
- BECKER, Howard. **Falando da sociedade:** ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, _____ . **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte:** gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. _____ . A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191. _____ . Efeitos de Lugar. In: BORDIEU, Pierre (org.). **A Miséria do Mundo**. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 159-166.
- CARLOS, Ana F., **A condição espacial**. São Paulo: Ed. Contexto, 2011.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:** artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.
- COLI, Juliana Marília. **Vissi d'arte por amor a uma profissão:** Um estudo de caso sobre a profissão do cantor de teatro lírico. São Paulo: Annablume, 2006. _____ . **Descendência tropical de Mozart:** trabalho e precarização no campo musical. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 89-102, jul-dez, 2008.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997
- FALCÃO, Denise. **Músicos de rua:** luzes e sombras sobre uma prática contemporânea no Rio de Janeiro e em Barcelona. Belo Horizonte, 2017. Tese (Doutorado em Estudos do Lazer). Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. **Ser Afetado**. *Cadernos de Campo*. N.. 13, 2005.
- FERNANDES, Cintia S.; HERSCHMANN, Micael. **Ativismo musical nas ruas do Rio de Janeiro**. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 23, 2014, Belém. *Anais...* Belém, p. 1-15, 2014.
- FRYDBERG, Marina Bay. **“Eu canto samba” ou “Tudo isto é fado”:** Uma

etnografia multissituada da recriação do choro, do samba e do fado por jovens músicos. Porto Alegre, 2011. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

GALLETTA, Thiago Pires. **Cena musical independente paulistana – início dos anos 2010:** a “música brasileira” depois da internet. Campinas, 2013. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2013.

GINZBURG, Carlo. Estranhamento: Pré-história de um procedimento literário. In: **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 15-41.

HALL, Stuart. **Da Diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

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

_____. **Cidades Rebeldes:** do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S. **Música nas ruas do Rio de Janeiro.** São Paulo: Intercom, 2014.

_____. (orgs.). **Cidades musicais:** comunicação, territorialidade e política. Porto Alegre: Sulina, 2018.

HERSCHMANN, Micael. Desafios para os estudos do mercado da música ao vivo. In: ALMEIDA, Laís Barros Falcão de; PIRES, Victor de Almeida Nobre (Orgs.). **Circuitos urbanos e palcos midiáticos:** perspectivas culturais da música ao vivo. Alagoas: EDUFAL, 2017.

JANOTTI JR, Jeder; PIRES, Victor de Almeida Nobre. **“So far, so close”:** distinção e políticas na Sofar Sounds, uma rede colaborativa de consumo de música ao vivo. *Contemporânea*. Salvador, v. 12, n. 2, p. 10-20, 2014.

JACQUES, Paola B. **Elogio aos Errantes.** Salvador: EDUFBA, 2012.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade.** São Paulo: Centauro, 2011.

LIMA, Eduardo Rocha. **A cidade caminhada... O espaço narrado.** *Redobra*. Salvador, n. 11, p. 202-211, out. 2014.

MARQUES, Joana Soares. **Trabalhadores-artistas.** Cenas de trabalho, organização

e ação coletiva no Brasil e Portugal. São Paulo, 2016. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, 2016.

MENGER, Pierre-Michel. **Retrato do artista enquanto trabalhador**: metamorfoses do capitalismo. Lisboa: Roma Editora, 2005.

MOREAUX, Michel P. **Expressões e impressões do corpo no espaço urbano**: Estudo das práticas de artes de rua como rupturas dos ritmos do cotidiano da cidade. Dissertação (Mestrado em Geografia). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

MUNIZ JR, José de Souza. **Os sentidos sociais da produção cultural independente**: usos e abusos de uma noção instável. *Parágrafo*. São Paulo, v. 4, n. 1, p. 107-116, jan-jun, 2016.

OLIVEIRA, Kyoma S. **A cidade do Rio de Janeiro como arena cultural urbana**: os direitos culturais e o direito à cidade como ferramentas de disputa. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA. 12., 2016, Salvador. *Anais...* Salvador: [s.n.], 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2V0Rwd7>>. Acesso em: 11 jan. 2019.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. **“Novíssimo” cinema brasileiro**: práticas, representações e circuitos de independência. São Paulo, 2014. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: **O trabalho do antropólogo**. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

QUIÑA, Guillermo Martín. Precariedade criativa: as condições de trabalho da produção musical independente em Buenos Aires. In: SEGNINI, Liliana R. P.; BULLONI, Maria N. (orgs.). **Trabalho Artístico e Técnico na Indústria Cultural**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016, p. 106-125.

REIA, Jhessica Francielli. **Os palcos efêmeros da cidade**: Táticas, ilegalismos e regulação da arte de rua em Montreal e no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

REQUIÃO, Luciana P. S. **“Eis aí a Lapa”**: processos e relações de trabalho do músico as casas de show da Lapa. Niterói, 2008. Tese (Doutorado em Educação) –

Universidade Federal Fluminense, 2008.

_____. **O trabalho produtivo do músico nas casas de shows da Lapa:** um estudo de caso. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA. 15., 2011, Curitiba. *Anais...* Curitiba: [s.n.], 2011.

SEGNINI, Liliana R. P. **Criação rima com precarização:** análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA. 13., 2007, Recife. *Anais...* Recife, [s.n.], 2007, p. 1-38.

_____. **Artistas, à procura de trabalho.** In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA. 14., 2008, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro [s.n.], 2008, p. 1-28.

_____. **O trabalho do músico entre o estado e o mercado.** *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 7, n. 2, p. 149-265, 2014.

SANTOS, Débora Gomes dos. **Vivo na cidade:** a experiência urbana na cultura punk. São Carlos, 2015. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo, 2015.

SANTOS, Renan do N.; Kyoma S. Oliveira. **Música na rua:** reflexões sobre a ocupação do espaço público e as atuais necessidades de circulação da música independente no Rio de Janeiro. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA. 13., 2017, Salvador. *Anais...* Salvador: [s.n.], 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2V6Ffnw>>. Acesso em: 18 jan. 2019.

SANTOS, Renan do N. **“Para ver se eu aprendo alguma coisa nessa parte do caminho”:** um estudo sobre a experiência musical *independente* a partir da trajetória de Tulipa Ruiz. Niterói, 2016. Monografia (Bacharelado em Produção Cultural) – Universidade Federal Fluminense, 2016.

SILVA, Juliana Oliveira. **Ser, Estar e Fazer:** notas sobre circo de rua na Amazônia. *PROA – Revista de Antropologia e Arte*. Campinas, v. 2, n. 7, jul-dez, 2017.

STANDING, Guy. **O precariado.** A nova classe perigosa. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. **O precariado e a luta de classes.** *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Lisboa, n. 103, p. 9-24, mai., 2014.

TÁ NA RUA. **Arte Pública:** Uma Política em Construção. Rio de Janeiro, 2014.

TROTTA, Felipe. Música e conflito na cidade: Práticas de escuta, espaço público e violência no Rio. In: HERSCHMANN, Micael; SANMARTIN, Cíntia (orgs.). **Cidades**

musicais: comunicação, territorialidade e política”. Porto Alegre: Sulina, 2018.

TYLER-AMEEN, Daoud. **Live In Your Room**: You Book - e Bands. *NPR Music*, 11 mar. 2011. Disponível em: <<http://www.npr.org/blogs/therecord/2011/03/11/134425621/live-from-your-living-room>>.

VALVERDE, Rodrigo R. H. F. **A transformação da noção de espaço público**: a tendência à heterotopia no Largo da Carioca. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

VAZ, Gil Nuno. **História da música independente**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

VELHO, Gilberto. Observando o Familiar. In: NUNES, Edson de Oliveira (Org.). **A Aventura Sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. **O antropólogo pesquisando em sua própria cidade**: sobre conhecimento e heresia. In: _____(org.). Rio de Janeiro: Editora Campus, 1980.

_____. **Projeto e Metamorfose**: Antropologia das Sociedades Complexas. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

WILLIAMS, Raymond. **Base e superestrutura na teoria cultural marxista**. In: *Revista USP*, SP, n.65, pp.210-224, março/maio 2005.