

Denise Falcão

MÚSICOS DE RUA:

luzes e sombras sobre uma prática social contemporânea
no Rio de Janeiro e em Barcelona

Belo Horizonte

2017

Denise Falcão

MÚSICOS DE RUA:

luzes e sombras sobre uma prática social contemporânea
no Rio de Janeiro e em Barcelona

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer – Doutorado em Estudos do Lazer/UFMG, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Lazer.

Área de concentração: Lazer e Sociedade

Orientadora: Prof^a. Dr^a Christianne Luce Gomes

Belo Horizonte

Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG

2017

F178m Falcão, Denise
2017 Músicos de rua: luzes e sombras sobre uma prática social no Rio de Janeiro e em Barcelona. [manuscrito] / Denise Falcão – 2017.
225f., enc.

Orientadora: Christianne Luce Gomes

Doutorado (Tese) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional.

Bibliografia: f. 205-223

1. Lazer - Teses. 2. Turismo – Teses. 3. Música – Teses. 4. Atividades de Lazer – Teses. 5. Sociabilidade – Teses. I. Gomes, Christianne Luce. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional. III. Título.

CDU: 379.8

Ficha catalográfica elaborada pela equipe de bibliotecários da Biblioteca da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais.



Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional
Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer
Email: ppgiel@eeffto.ufmg.br Telefone: (31) 3409-2335

EEFFTO
ESCOLA DE EDUCAÇÃO
FÍSICA, FISIOTERAPIA
E TERAPIA OCUPACIONAL

UFMG

ATA DA 19ª DEFESA DE TESE DE DOUTORADO

DENISE FALCÃO

Às 13h00min do dia 19 de julho de 2017 reuniu-se na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG a Comissão Examinadora de Tese, indicada pelo Colegiado do Programa para julgar, em exame final, o trabalho "MÚSICOS DE RUA: luzes e sombras sobre uma prática social contemporânea no Rio de Janeiro e em Barcelona", requisito final para a obtenção do Grau de Doutora em Estudos do Lazer. Abrindo a sessão, a Presidente da Comissão, Profa. Dra. Christianne Luce Gomes, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra para a candidata, para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Membros da Banca Examinadora	Aprovada	Reprovada
Profa. Dra. Christianne Luce Gomes (Orientadora)	X	
Prof. Dr. José Alfredo Oliveira Debortoli (UFMG)	X	
Prof. Dr. José Guilherme Cantor Magnani (USP)	X	
Profa. Dra. Vânia de Fátima Noronha Alves (PUC-MG)	X	
Prof. Dr. Walter Ernesto Ude Marques (UFMG)	X	

Após as indicações a candidata foi considerada: APROVADA

O **resultado final** foi comunicado publicamente, para a candidata pela Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar a Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente **ATA** que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora.
Belo Horizonte, 19 de julho de 2017.

Profa. Dra. Christianne Luce Gomes _____
Prof. Dr. José Alfredo Oliveira Debortoli José Alfredo Oliveira Debortoli
Prof. Dr. José Guilherme Cantor Magnani José Guilherme Cantor Magnani
Profa. Dra. Vânia de Fátima Noronha Alves Vânia de Fátima Noronha Alves
Prof. Dr. Walter Ernesto Ude Marques Walter Ernesto Ude Marques

A todos os artistas de rua que, em suas expressões e resistências, rompem a cotidianidade citadina e seguem encantando o mundo.

AGRADECIMENTOS

A gratidão é um sentimento que permeia minha vida. Agradeço às oportunidades que a vida me apresenta e à coragem para enfrentar os desafios que aparecem. Concluir esta tese também representa o resultado da confiança e da força que cada um, com quem convivi, nesses longos quatro anos, seja na vida pessoal ou acadêmica, depositou em mim. Então, sigo agradecendo...

À minha querida família, por acreditar incondicionalmente em todos os projetos que empreendo na vida. Obrigada pelo amor e pelo companheirismo que, durante todos esses anos, ajudaram-me a construir e seguir uma vida com coragem e confiança. Aos meus pais, Alice e Valmyr, gratidão pelo amor imensurável. Às minhas irmãs, Sandra e Cristina, pelo apoio desmedido. À Cecília, pelo companheirismo e pelo apoio de uma vida. Aos meus sobrinhos, primos, cunhados, pelas muitas horas de risadas e polêmicas e à mais nova sobrinha-neta, Maya, que com seu sorriso cativante chega mostrando a renovação com continuidade. A todos vocês, meu profundo muito obrigada!

À minha orientadora, professora Dr^a Christianne Luce Gomes por me ajudar a trilhar os caminhos tortuosos na difícil construção do conhecimento e por acreditar em meu projeto de pesquisa que acaba de se transformar em uma tese de doutorado.

Ao professor Dr. Manuel Delgado Ruiz, que me recebeu de braços abertos na Universidade de Barcelona durante meu doutorado sanduíche e me orientou nas trilhas da antropologia urbana. Um agradecimento especial por compartilhar seus conhecimentos e me abrir um leque de possibilidades, para, com um olhar crítico, observar e vivenciar o lado obscuro e incontrolável dessa linda cidade.

Aos músicos da cidade do Rio de Janeiro e de Barcelona, que aceitaram fazer parte desta pesquisa, e que, por meio de seus relatos e vivências, permitiram-me adentrar nesse universo dos músicos nas ruas e, pelos seus olhares, compreender essa prática social atualmente.

Aos grupos de pesquisa de que participo - Ludicidade, Cultura e Educação (LUCE/UFMG) e Grup de Recerca sobre Exclusió Social (GRECS/UB) -, por proporcionarem discussões fervorosas que muito me ajudaram neste processo

de construção do conhecimento e amadurecimento acadêmico. Aos amigos, que fazem, desses grupos, um espaço de aprendizado e troca, meu muito obrigada!

À FAPEMIG, pela bolsa de doutorado concedida, o que foi fundamental para a dedicação à tese. À CAPES, pela bolsa de doutorado sanduíche, que me proporcionou desenvolver a pesquisa em sua amplitude e me possibilitou, em um intercâmbio acadêmico, acessar novos conhecimentos que contribuíram muito em minha formação.

Aos amigos do Programa Interdisciplinar em Estudos do Lazer/UFMG, que durante esses quatro anos, protagonizaram, entre gargalhadas e lágrimas, livros e copos, momentos de muitas trocas e aprendizados. E aos amigos pessoais, meu obrigada, pelo apoio e compreensão de minha ausência em vários momentos.

À Luciana Mariz que, mais uma vez, com sua competência e amizade, revisou esta tese, ajudando-me a melhorar a compreensão da língua escrita. Obrigada pelos dias dedicados a esta árdua tarefa. Enfim, meu agradecimento a todos que me ajudaram de alguma forma, contribuindo para que esta pesquisa se tornasse viável, possibilitando, assim, meu crescimento pessoal, acadêmico e profissional.

Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós. Nós somos irmãos, nós nos sentimos parecidos e iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos, com a dor e os desprazeres, a lei e a polícia, mas porque nos une, nivela e agremia o amor da rua. É este mesmo o sentimento imperturbável e indissolúvel, o único que, como a própria vida, resiste às idades e às épocas. Tudo se transforma, tudo varia — o amor, o ódio, o egoísmo. Hoje é mais amargo o riso, mais dolorosa a ironia. Os séculos passam, deslizam, levando as coisas fúteis e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica, legado das gerações cada vez maior, o amor da rua. (João do Rio)

RESUMO

Com o objetivo de compreender a prática dos músicos de rua, que tocam em duas cidades turísticas, Rio de Janeiro e Barcelona, a presente pesquisa mergulhou no universo cotidiano desses músicos e trouxe, para o diálogo, autores como Bauman, Delgado, Harvey, Lefebvre, Lypovetsky e Sennett, para discutir o contexto social contemporâneo desta prática. Encontrar músicos de rua, tocando pelas cidades turísticas, é uma cena comum e, para compreender essa dinâmica social, foi preciso considerar alguns eixos que nortearam a pesquisa: a ocupação de espaços públicos com práticas sociais que reivindicam o direito à cidade e ressignificam as ruas como espaços vivos de encontros e confrontos; a idealização estética das cidades que, muitas vezes, choca-se com o uso diversificado dos espaços pelos sujeitos, provocando disputas pelas formas de ocupações e revelando o jogo de forças entre o Estado, o sujeito e a sociedade na apropriação dos espaços; o desenvolvimento das tecnologias da informação e da comunicação que, deflagrando a compressão do tempo-espaço, gera transformações nas relações sociais em várias esferas da vida humana, entre elas o trabalho e o lazer, tornando-as fluidas. Para se alcançar o objetivo proposto, adotou-se a abordagem qualitativa como metodologia. A pesquisa etnográfica foi desenvolvida no período de dezembro de 2014 a dezembro de 2016, tendo sido dedicados 12 meses em cada cidade, num total de 24 meses de imersão em campo. Foram feitas 23 entrevistas semiestruturadas e a análise interpretativa dos dados se deu, sobretudo, pela tensão entre o que foi observado no trabalho de campo, as regulamentações políticas, os planejamentos estratégicos e o que foi relatado nas entrevistas pelos sujeitos. A perspectiva crítica ao sistema capitalista contemporâneo se fez presente, nesta tese, a partir da percepção de que a música de rua, apropriada pela estetização das cidades turísticas, tenta transformar uma parte sensível das metrópoles em mercadoria para consumo, impondo, a uma prática social milenar, condições precarizadas de (sobre)vivência pela arte. Os espaços públicos, quando regulados, apresentam uma perspectiva higienista com intenções privatistas para a ocupação, tensionando, assim, a apropriação das ruas pelas artes como expressão dos sujeitos. Por fim, a compreensão de que, por mais que esses sujeitos estejam envolvidos e pressionados por todo processo estético que abarca o mundo contemporâneo, em especial os músicos das cidades turísticas, essa prática social resiste como possibilidade de expressão desses músicos pelo

seu fazer artístico marginal. Ao escorregar pelas brechas do sistema homogeneizador, transgredindo os códigos e as hierarquias postulados, os músicos de rua mantêm viva uma prática social que sensibiliza as cidades.

Palavras-chave: Músicos de rua. Prática social. Lazer. Trabalho. Ocupação do espaço público.

ABSTRACT

To understand the practice of street musicians, playing in two touristic towns, Rio de Janeiro and Barcelona, in this study we have dived into the daily universe of such musicians and brought authors, such as Bauman, Delgado, Harvey, Lefebvre, Lypovetsky and Sennett, to discuss the contemporary social context of this kind of practice. It is a common scenario to find street musicians, playing through touristic towns. To understand such social dynamics, it was necessary to consider a few axes, which directed the research: the occupation of public spaces with social practices that claim a right to the city and re-signify the streets as live spaces for meetings and disputes; the aesthetic idealization of towns, which very often clashes with the diversified use of spaces by subjects, generating arguments as to how to go about the occupation and revealing the power struggle involving State, subject and society in terms of space appropriation; the development of information and communication technologies which, by challenging space-time understanding, generates transformation in social relationships in many spheres of human life, among which, work and leisure, making them fluid. To reach the proposed objective, a qualitative approach has been adopted as methodology. The ethnographic research was developed between December, 2014 and December, 2016, a year in each city, totaling 24 months of field immersion. Twenty-three semi-structured interviews were carried out and the data analysis focused on the tension involving observations in field work, political regulations, strategic planning and reports by the subjects interviewed. A critical perspective of capitalism today is present in this dissertation, based on the perception that street music, appropriated by the aesthetics of touristic towns, tries to transform an expressive part of the metropolises into consumption goods, thus imposing upon an ancient social practice, poor surviving conditions to artists. When regulated, public spaces are subject to a hygienic perspective, aiming at private occupational intentions. This measure causes tension with street appropriation by art as expression. Finally, we have come to the understanding that, despite the pressures suffered by touristic cities' musicians, among other subjects, from the aesthetics of the contemporary world, this social practice resists as a possibility of expression for such musicians, through their marginal artistic makings. Slipping away through the breaches of a homogenizing

system, transgressing the codes and the postulated hierarchies, street musicians keep alive a kind of social practice that sensitizes the town.

Keywords: Street musicians. Social practice. Leisure. Work. Public space occupation.

RESUMEN

Con el objetivo de comprender la práctica de los músicos callejeros, que tocan en dos ciudades turísticas, Río de Janeiro y Barcelona, la presente investigación se sumergió en el universo cotidiano de esos músicos y trajo, para el diálogo, autores como Bauman, Delgado, Harvey, Lefebvre, Lypovetsky y Sennett, para discutir el contexto social contemporáneo de esta práctica. Encontrar músicos callejeros, tocando por las ciudades turísticas, es una escena común y, para comprender esta dinámica social, fue preciso considerar algunos ejes que guiaron la investigación: la ocupación de espacios públicos con prácticas sociales que reivindican el derecho a la ciudad y resignifican las calles como espacios vivos de encuentros y enfrentamientos; la idealización estética de las ciudades que, muchas veces, choca con el uso diversificado de los espacios por parte de los sujetos, provocando disputas por las formas en las cuales se realizan las ocupaciones y revelando el juego de fuerzas entre el Estado, el individuo y la sociedad en la apropiación de los espacios; el desarrollo de tecnologías de la información y de la comunicación que, provocando la compresión del tiempo-espacio, genera transformaciones en las relaciones sociales en varias esferas de la vida humana, entre ellas la del trabajo y la del ocio, tornándolas fluidas. Para alcanzar el objetivo propuesto, se adoptó el abordaje cualitativo como metodología. La investigación etnográfica fue desarrollada en el periodo de diciembre de 2014 a diciembre de 2016, habiendo dedicado 12 meses en cada ciudad, un total de 24 meses de inmersión de campo. Fueron hechas 23 entrevistas semiestructuradas y el análisis interpretativo de los datos se dio, sobre todo, por la tensión entre lo que fue observado en el trabajo de campo, las regulaciones políticas, los planeamientos estratégicos y lo que fue relatado en las entrevistas por los sujetos. La perspectiva crítica al sistema capitalista contemporáneo se hizo presente, en esta tesis, a partir de la percepción de que la música callejera, apropiada por la estetización de las ciudades turísticas, intenta transformar una parte sensible de las metrópolis en mercancía para el consumo, imponiendo, a una práctica social milenaria, condiciones precarizadas de (sobre)vivencia por el arte. Los espacios públicos, cuando están regulados, presentan una perspectiva higienista con intenciones privatistas para la ocupación, tensionando así la apropiación de las calles por las artes como forma de expresión

de los sujetos. Por último, la comprensión de que, por más que esos sujetos estén involucrados y presionados por todo el proceso estético que abarca el mundo contemporáneo, en especial los músicos de las ciudades turísticas, esa práctica social resiste como posibilidad de expresión de esos músicos por su hacer artístico marginal. Al deslizarse por las brechas del sistema homogeneizador, transgrediendo los códigos y las jerarquías postuladas, los músicos callejeros mantienen viva una práctica social que sensibiliza las ciudades.

Palabras-clave: Músicos callejeros. Práctica social. Ocio. Trabajo. Ocupación del espacio público.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 -	Descrição dos músicos	29
Figura 1 -	Pontos de música disponíveis no bairro Gótico - Distrito Cidade Velha em Barcelona.....	137
Figura 2 -	Pontos lícitos e ilícitos de músicos no Centro Históricos de Barcelona	141
Figura 3-	Pontos de observação de músicos de rua no Rio de Janeiro	151
Fotografia 1A -	Placa metálica sinalizadora de ponto permitido para os músicos de rua em Barcelona	139
Fotografia 1B -	Placa indicativa do projeto músicos de rua em Barcelona	139

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AME	Artistas metroviários
AMUE	Associação de Músicos e Artistas do Parc Güell
BCN	Barcelona
NIE	Número de identificação de estrangeiros
TCLE	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
TIC	Tecnologia da Informação e Comunicação

SUMÁRIO

1	PAISAGEM DO ESTUDO	19
2	PERCURSOS E PERCALÇOS: UMA CONSTRUÇÃO METODOLÓGICA	27
3	CIDADES E URBANIDADES: CONTÍNUAS RECONFIGURAÇÕES	34
3.1	DA CONSTITUIÇÃO DA VIDA EM SOCIEDADE À URBANIZAÇÃO CONTEMPORÂNEA	35
3.2	A ESTETIZAÇÃO DA VIDA URBANA E A CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA DAS CIDADES	44
3.3	A FLUIDEZ NAS MEDIAÇÕES COM TRABALHO NA CONTEMPORANEIDADE: INSTABILIDADE, INSEGURANÇA E INFORMALIDADE	50
3.4	A MÚSICA NAS RUAS E OS LAZERES CONTEMPORÂNEOS	57
3.5	A RUA E AS “BOAS PRÁTICAS”: SOBRE O LEGAL E O ILEGAL	63
3.6	O TRABALHO COMO MEDIADOR DA (DES)HUMANIZAÇÃO	68
3.7	A VIRTUALIDADE, O TURISMO E AS PRÁTICAS SOCIAIS DOS MÚSICOS DE RUA: RELAÇÕES, CIRCULAÇÕES E IMAGINÁRIOS	73
4	NOS CAMPOS: A PRÁTICA ETNOGRÁFICA	82
4.1	BARCELONA	82
4.1.1	Perspectiva situacionista de um campo em movimento	85
4.1.2	(Des)ordenanças e (auto)regulações: compreendendo o sistema	89
4.1.3	Os sujeitos da pesquisa	94
4.1.4	Apropriação e ocupação no tempo/espaço social	103
4.2	RIO DE JANEIRO	106
4.2.1	Situando o campo	108
4.2.2	(Des)ordenanças e (auto)regulações: compreendendo o sistema II	111
4.2.3	Os sujeitos da pesquisa	115
4.2.4	A diversidade na e da ocupação das ruas	128
5	LUZES E SOMBRAS SOBRE UMA PRÁTICA SOCIAL NO RIO DE JANEIRO E EM BARCELONA	132
5.1	OCUPAR, ESTETIZAR, SER PRESENÇA: RELAÇÕES DA MÚSICA NA CONTEMPORANEIDADE	134

5.2	AS ARTES NAS RUAS E O TURISMO	162
5.3	MIGRAÇÃO: EM BUSCA DE UM SONHO	168
5.4	AS OCUPAÇÕES DOS ESPAÇOS COMO CONDIÇÃO PARA O TRABALHO	174
5.5	INTERSTÍCIOS ENTRE LAZER E TRABALHO: DO GLAMOUR À PRECARIZAÇÃO	178
6	ALGUMAS CONSIDERAÇÕES À GUIA DE CONCLUSÃO	200
	REFERÊNCIAS	207
	ANEXOS	225

1 PAISAGEM DO ESTUDO

Atualmente encontrar com músicos tocando pelas cidades é corriqueiro, principalmente nas cidades turísticas. Suas presenças vivificam os espaços urbanos aflorando o poder da arte e da rua entre comunicações e encontros. O sujeito, afetado pela arte na rua, já não segue seu caminho como antes traçado. Um olhar, uma pausa, uma parada; pode até seguir adiante, mas uma quebra durante a passagem existiu. É o imprevisível que, sempre à espreita, cria novas conexões quando se vai às ruas das cidades.

Vive-se em um mundo conectado. A relação com o tempo-espaço modificou. As imagens e os imaginários circulam nas redes de forma ilimitada. É possível acessar todos os rincões do planeta e, neles, ver muitas belezas, inclusive os músicos tocando nas ruas. Tudo por uma tela. Um violino ao redor dos cafés de Paris, uma bateria de baldes em Manhattan, uma guitarra flamenca em Sevilla e muitos outros espalhados pelo mundo ao alcance de um clique. Vive-se um tempo em que a velocidade, a simultaneidade e a efemeridade são constantes. A instantaneidade, que atropela as experiências de contato que precisam de tempo e presença para acontecer, propõe novas formas de relacionar, formas líquidas, que corroboram o entendimento de Bauman (2001). E nessa liquidez dos tempos contemporâneos, na qual nada é feito para durar, é preciso circular pelas redes para manter-se vivo, como aponta o autor (2008, p.21), “na era da informação, a invisibilidade é equivalente à morte”.

No mesmo sentido, como aponta Lipovetsky (2015), é possível notar o crescimento do apetite estético embalado pela busca de vivências experienciais e emoções pessoais. As indústrias de consumo criam formas massificadas de produtos, envoltos por sedução, tentando, assim, veicular afetos e sensibilidades. O real passa a se constituir com imagens da dimensão estética.

O turismo, na contemporaneidade, também vai se apropriando dessa nova lógica. Propicia circulações de imagens e imaginários, propondo a experiência turística como uma forma de interagir com o mundo das emoções, o que mantém, aflorada nos sujeitos, a perspectiva de conhecer um novo belo sensível. Na intenção de saciar esse desejo provocado, nunca tantos, circularam tanto, por tantos lugares.

As grandes metrópoles turísticas tornaram-se um misto de poesia e caos. Os turistas, sujeitos alegres, entusiasmados e ávidos por encantamentos, movem-se como um formigueiro poliglota, em blocos, ao mesmo tempo em que, individualmente, penetram a cidade. Em um movimento contínuo de transformação, a cidade não para de se enfeitar, realçando suas belezas existentes e produzindo novas. Os moradores da cidade, aos sobressaltos, vão se adaptando e se chocando, ao mesmo tempo, com toda essa mudança urbana na forma e na velocidade.

A coreografia urbana, traçada pela circulação turística dos corpos excitados, embrenha-se em cada canto da cidade, buscando tragar beleza e sensibilidades. Impõe um ritmo, ora frenético ora lento, por entre vielas, orlas e monumentos, sonorizando a cidade por seus flashes, suspiros e burburinhos. A cada esquina que se dobra, a expectativa é para uma nova surpresa, um novo encantamento, que, no traçado corrido para dar tempo de tudo conhecer, faça os turistas parar pela afetação vivida.

Nada mais passível de afetar um sujeito que a arte! Observar os espaços sociais, ocupados por expressões artísticas, é cada vez mais frequente. Multiplicam-se músicos, palhaços, cantores, dançarinos, malabaristas, grafiteiros, retratistas, mágicos e toda sorte de manifestações. A esse conjunto inconsistente, que se modifica o tempo todo pelo vai e vem citadino, pode-se notar um apoio, um encantamento, uma adesão do público, que interrompe o caminho traçado e usufrui dessas apresentações como possibilidade de lazer presente nos espaços sociais. Por serem gratuitas, essas apresentações, a céu aberto e em espaços públicos, possibilitam que essa dinâmica social tenha acesso irrestrito a todas as pessoas de forma indiscriminada. De turistas a habitantes, de empresários a moradores de rua, essa prática aberta propõe aos passantes uma parada no caminho traçado e convida-os a se deleitarem num regozijo em tempos tão corridos.

Diferentemente da fixidez que envolve as estruturas físicas, como as riquezas arquitetônicas, as belezas naturais e as urbanizações de cada cidade turística, suas ruas e suas entranhas se revestem permanentemente de signos mutantes. O nomadismo de seus artistas de rua, que com seus corpos e apetrechos são presença, e a capacidade de sobreposição constante, que as artes dos grafites, estêncis e afins mantêm, vão provocando, pouco a pouco, porém, ininterruptamente,

mudanças no aspecto visual e expressivo das cidades. As cidades vivas apresentam a expressão de seus sujeitos.

Os músicos que se apropriam do espaço público para desenvolverem suas artes apresentam uma parte sensível da cidade. Parte essa que já se expressa na forma como os sujeitos ocupam o espaço. Sendo a performance musical um chamariz, que se expande pela emoção, esses sujeitos, com suas práticas sociais, desorganizam o prescrito para o espaço (como corredores de passagem) e o ressignificam como espaço de encontro, espaço de fruição.

A atratividade que essa prática exerce entre os sujeitos que se movem pela cidade promove o princípio da rua. Rua como espaço de interação, que entre encontros e choques gera sociabilidades. Porém, a lógica capitalista, que segue orientando a organização das cidades e das urbanizações, constitui-se sobre uma contradição central da vida social: a apropriação privativa do espaço público. Essa lógica tenta determinar os usos dos espaços e os propõe como um espaço homogêneo, como pontua Delgado (2010), um espaço que, sem conflitos ou diferenças, escamoteia os mecanismos de segregação. Esse mecanismo, entre outras coisas, difere as boas das más práticas para um espaço regulado, ordenado e preparado para consumo.

Entendendo a rua e, conseqüentemente, as cidades como espaços em constante construção e organização, espaços de sociabilidades diversificadas e complexas, nos quais o Estado, a sociedade e os sujeitos promovem relações com focos de poder e trocas, esta pesquisa enveredou-se por essas relações constituintes, com o objetivo de compreender a prática dos músicos que tocam nas ruas em duas cidades turísticas contemporâneas: Rio de Janeiro e Barcelona

De um solo de violino entre muralhas romanas a um funk rock em meio a uma praça, ou de um grupo flamenco ecoando seu sapateado em um parque a uma sanfona forrozeando dentro de um vagão de metrô, o que se pode perceber, na pulsação diversa desses artistas, é que ali existe uma prática social milenar que resiste no tempo. Pensar sobre como essa prática social sobrevive na contemporaneidade e de que maneira ela afeta e é afetada pelos contextos sociais em que ela está inserida apresentou-se como um instigante tema, propondo que a pesquisa se aprofundasse em uma reflexão social.

Tocar nas ruas requer, como princípio básico, ocupar um espaço social. Sobreviver da arte já expõe de imediato sua relação com o sustento. As artes nas

ruas vivificam as cidades e atraem os turistas. A relação financeira dos músicos com suas artes nas ruas é de troca por contribuições espontâneas. A partir dessas premissas é preciso encontrar caminhos para tecer as interrogações que advêm. Como fazem os músicos para ocuparem os espaços públicos das cidades turísticas? A música, que socialmente está vinculada às práticas lúdicas, aos momentos de prazer, apresenta algumas instigantes questões: a música na rua é uma forma de trabalho ou seus praticantes o fazem por amor à arte, por lazer? Os músicos de rua são elementos estetizantes das cidades ou suas práticas tem algo a dizer?

Para conseguir responder essas questões, foi preciso guiar essa macrovisão almejada, fazendo uma imersão no cotidiano desses artistas para, com o olhar de dentro e de perto como aponta Magnani (2012), conseguir atingir os objetivos norteadores: compreender os sentidos e os significados que tocar na rua tem para os sujeitos que desenvolvem essa prática social; conhecer as diferentes possibilidades e dificuldades na apropriação do espaço público para o desenvolvimento dessa arte nas diferentes cidades e trazer à tona as relações constituídas com o trabalho e com o lazer que essa prática apresenta na contemporaneidade.

Para tanto, é preciso estar atento ao fato de que a vida diária, constituída por tessituras de modos de ser, reflexos de interações e mediações, é maleável, cambiante e subjetiva, o que promove distintas compreensões e ações mediante os contextos. As urbanidades, nas quais essas práticas estão imbricadas, não possibilitam suas descrições de forma estática - não sem reduzi-las a um estado de coisas ordenadas, classificadas e hierarquizadas. Essas urbanidades se apresentam em potencial, como espaço vivido, no qual os sujeitos, ao interagirem, constituem sentidos e significados, apontando coerências e contradições em suas práticas. Expressando não apenas um “eu”, singular, mas também um “nós”, coletivo, através dos discursos, das ações, dos sentimentos e dos pertencimentos a esse emaranhado social.

Rio de Janeiro (Brasil) e Barcelona (Espanha), as cidades *loci* desta pesquisa, detêm o glamour de serem reconhecidas mundialmente como cidades turísticas por suas belezas, culturas e artes. E como cidades que valorizam as artes, é comum encontrar, salpicados pelas cidades, os músicos de rua, ou como conhecidos em Barcelona, *los músicos callejeros*.

Nesta investigação, consideram-se, músicos de rua, os sujeitos que se apropriam dos espaços sociais urbanos para desenvolverem sua arte musical de forma livre e gratuita, sem que haja nenhum tipo de restrição em relação à sua formação. E, por prática social, a atividade de tocar que esses sujeitos praticam nas ruas, o fazer inerente a um contexto histórico e social com significado (WENGE, 1998). Se o contexto histórico-social é fundamental para reconhecer os significados e os sentidos dessa prática para os sujeitos, então, torna-se imprescindível conhecer a realidade social que se apresenta em cada lugar escolhido para a presente pesquisa, percebendo as forças sociais, políticas e culturais que constituem esses lugares.

Embora não se tenha pretendido, *a priori*, tecer uma análise comparativa, as interpretações das diferentes realidades acabam por promover reflexões pertinentes ao mundo contemporâneo, emergindo diferenças e semelhanças em um mundo globalizado. Nas cidades, símbolo da vida urbana, esse espaço social é constituído por um jogo de forças, composto, de um lado, pelas redes de poder, gestão e controle e, por outro, pelo cotidiano dos sujeitos que, em suas apropriações dos espaços, por usos diversificados, tensionam o prescrito. Nesse ponto, a pesquisa toca na dimensão das tensões que são provocadas a partir da transformação de espaços concebidos em espaços vividos (LEFEBVRE, 2001). A pulsação da cidade emerge na expressão das diferenças de suas diversidades, sejam elas socioeconômicas, culturais, étnicas, religiosas, à medida que encontros e confrontos ocorrem, desestabilizando o ideal pretendido de urbe e de cidadãos. A urbanidade é imprevisível! A urbanidade é incontrolável!

Cidades cosmopolitas e turísticas, como Rio de Janeiro e Barcelona, apresentam a arte nas ruas como traços de sua cultura. A arte desenvolvida nas ruas, a princípio, não está atrelada a nenhum padrão estético. A arte carrega a expressão de seus sujeitos E as artes nas ruas, expressão de seus sujeitos marginais, como aponta a pesquisa. É possível pensar que esses sujeitos que ocupam as ruas com as artes, são aqueles que, muitas vezes, transgridem os códigos e as hierarquias postuladas? Apesar de todo o *glamour* e de toda a ressignificação que as artes nas ruas ganharam em tempos contemporâneos, parece que a rua ainda prossegue com o forte estigma de marginalidade. Buscando compreender as relações travadas nessas tensões que se apresentam, esta

investigação adentrou o universo dessa prática social, procurando, pela percepção dos sujeitos, reconhecer o significado dessa prática para eles.

Mantendo a atenção e o cuidado para não reproduzir a forte lógica dominante que estetiza o mundo e acabar silenciando possíveis práticas contra hegemônicas, esta pesquisa com os músicos de ruas suscitou uma gama de questões sociais, econômicas e relacionais interessantes e instigantes no processo formador da vida urbana nas cidades turísticas. No passo a passo construtor do processo investigativo, muitas perguntas foram feitas sobre a relação da vida urbana e suas práticas sociais. Uma delas concerne ao que passa com as cidades que se transformam em cidades turísticas. O turismo hoje representa um grande propulsor econômico mundial. Esse fato torna visível a força e a dimensão que seu poder econômico tem sobre as mediações nas cidades. Nessa direção, a pesquisa caminhou, procurando compreender como o processo de estetização das cidades, provocado em alguma medida pela massificação do turismo mundial, vem orientando a sua organização como o espaço para produção, distribuição e consumo capitalista. Observa-se, em especial, o jogo de forças nas disputas pelas formas de ocupações e apropriações dos espaços públicos.

Com a chegada das tecnologias da informação e comunicação (TICs), o mundo encurtou. A dimensão virtual, em que o tempo-espaço contemporâneo está submerso, dita uma leitura das cidades pautada por imagens não apenas de caráter representacional, mas também por seu caráter performativo, possibilitando, assim, as cidades como um espaço aberto para as experimentações individuais das mais diferentes naturezas. Viajar, nos dias de hoje, possui uma significação social que está ligada ao alcance da “qualidade de vida” tão em voga. E ter qualidade de vida representa fruir novas experiências. É interessante ressaltar que as experiências no mundo contemporâneo estão fortemente associadas ao lazer, ao espetáculo, ao consumo de bens imateriais e ao encontro com as emoções, como pontua Lipovetsky (2015). Emoções essas, que possibilitam os sujeitos alcançarem a sensação da felicidade, mesmo que fugazmente.

Nesses imaginários circulantes sobre lugares imperdíveis, de belezas estonteantes, de arquiteturas únicas, de diversidade cultural, de vivências emocionais, tem-se os músicos de rua, fazendo parte dessa composição estética e, ao mesmo tempo, expressando o lado sensível das cidades, e, talvez, o lado transgressor do próprio sistema que o promove.

Para organizar a pesquisa e guiar o leitor no processo investigativo, adotou-se o seguinte desenho nesta tese a partir da *paisagem do estudo*:

No próximo capítulo, *Percursos e percalços: uma construção metodológica*, apresenta-se o passo a passo de todo o processo investigativo, que na construção dos caminhos escolhidos, conduziu aos objetivos perseguidos. Mantendo uma abordagem de natureza qualitativa, os métodos utilizados foram: a pesquisa bibliográfica; a etnografia; as entrevistas semiestruturadas e a análise interpretativa dos dados. Os campos de pesquisa foram dois: Rio de Janeiro e Barcelona, cidades reconhecidamente turísticas. A imersão em trabalho de campo teve a duração de 24 meses, sendo 12 meses em cada cidade. Foram entrevistadas 23 pessoas, sendo 21 músicos, um gestor e um relações públicas.

No capítulo intitulado *Cidades e urbanidades: contínuas reconfigurações*, o aporte teórico e as relações relevantes nessa prática são apresentados. Da constituição histórica das cidades à atual representação social e estética, caminha-se pela transformação dos espaços concebidos em espaços vividos (LEFEBVRE, 2001), apresentando as tensões advindas do jogo de forças entre o espaço idealizado, representado pelas intervenções urbanísticas e as normativas, e os usos e apropriações insurgentes dos sujeitos. Para tanto, questões, como a construção simbólica das cidades, a captação de megaeventos como catalisador financeiro, a estetização da vida social, o crescimento e a valorização das artes de rua, precisaram ser esmiuçadas. A partir desses detalhamentos outras questões emergiram, como a legalidade e a ilegalidade de certas práticas sociais, a relação dessas práticas com o lazer e com o trabalho, a transformação da arte em mercadoria e a transformação do tempo/espaço pela entrada das tecnologias de informação e comunicação.

Na sequência, o capítulo, *Nos campos: a prática etnográfica* se debruça sobre a dimensão empírica da pesquisa. Procura-se situar cada campo, tanto o Rio de Janeiro quanto Barcelona, em suas realidades particulares e atualizadas. Sinaliza-se a organização e as possibilidades para a ocupação dos espaços públicos pelas práticas sociais dos músicos. Pontuam-se as forças das normativas e as representações sociais desses sujeitos. Apresentam-se os sujeitos músicos da pesquisa em suas visões de mundo e atuações em suas práticas. E destrincham-se os percursos e os percalços ocorridos nas incursões de campo feito pela pesquisadora.

O capítulo, intitulado *Luzes e sombras sobre uma prática social no Rio de Janeiro e em Barcelona*, propõe-se a tecer a complexa rede de elementos que se apresentou relevante para a dinâmica dessa prática social e que foi detalhada nos capítulos anteriores. Tendo, nas luzes, a metáfora para explicitar o glamour, a sensibilidade, as utopias e os ativismos, as alegrias e toda sorte de empoderamento de uma prática social milenar, foi necessário tecer junto, também, suas sombras, que emergem a partir da interceptação da luz por um obstáculo denso, como a transformação de práticas sociais em delitos, a transformação da arte em mercadoria, o preconceito social, a precarização do trabalho. Apresentar pontos de vistas, que mesmo antagônicos se complementam, sinaliza não uma contradição, mas a complexa rede de conexões que envolve o tema.

Algumas considerações, à guisa de conclusão, é o epílogo da tese que coloca um ponto, que pode não ser final, à pesquisa, mas que, com certeza, permite reticências. Refletir sobre uma prática social contemporânea, que possui tão complexas relações, obriga a pesquisadora a tecer de forma sutil algumas considerações finais sem, entretanto, afirmar de forma taxativa ou engessada uma conclusão definitiva. Afinal, são os sujeitos, em suas relações sociais, que, de forma subjetiva, agem no mundo, não havendo regras gerais e sim circunstâncias. As considerações finais só foram possíveis a partir da interpretação dos dados que emergiram da visão dos sujeitos músicos, junto com as observações de campo e a revisão bibliográfica.

2 PERCURSOS E PERCALÇOS: UMA CONSTRUÇÃO METODOLÓGICA

Para alcançar os objetivos dessa pesquisa, foi preciso manter uma abordagem de natureza qualitativa. Como salienta Yin (1989, p.23), “a pesquisa qualitativa investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto de vida real, quando as fronteiras entre o fenômeno e o contexto não são claramente evidentes, caso em que são usadas múltiplas fontes de evidências”.

É notório que, quando o “objeto” da pesquisa é o sujeito em suas relações com o mundo, neste caso os músicos de rua em suas relações com o tempo/espço social contemporâneo através de sua prática social, precisa-se de um foco ampliado, ou seja, de um olhar multiparadigmático dentro do campo interdisciplinar, conforme afirmam Denzin e Lincon:

A pesquisa qualitativa é um campo interdisciplinar, transdisciplinar e, às vezes, contradisciplinar, que atravessa as humanidades, as ciências sociais e as ciências físicas. A pesquisa qualitativa é muitas coisas ao mesmo tempo. Tem um foco multiparadigmático. Seus praticantes são suscetíveis ao valor da abordagem de múltiplos métodos, tendo um compromisso com a perspectiva naturalista e a compreensão interpretativa da experiência humana. (DENZIN; LINCON, 2006, p.21).

Sendo assim, ao investigar os músicos que desenvolvem sua arte na rua, foram utilizados múltiplos métodos de investigação com o intuito de trazer à tona os sentidos e os significados dessa experiência humana em sua relação com o tempo/espço contemporâneo.

Os métodos utilizados para a realização desta pesquisa foram a pesquisa bibliográfica para a fundamentação teórica e investigação preliminar sobre o campo, a etnografia para o trabalho no campo, as entrevistas semiestruturadas para a investigação e o aprofundamento da compreensão sobre o objetivo da pesquisa. A análise interpretativa dos dados foi articulada entre as observações do trabalho de campo, as entrevistas semiestruturadas e a pesquisa bibliográfica.

O levantamento bibliográfico foi construído através de consultas sobre o tema em livros, em periódicos, em artigos acadêmicos, em dissertações e em teses, nas diversas áreas que se inter-relacionam e compõem o escopo teórico para esta pesquisa. Essa fase apresentou-se como primordial, pois, a partir dela, a

pesquisadora se potencializou intelectualmente com o conhecimento coletivo para ir além (GALVÃO, 2010).

A complexa rede de temas, como a ocupação do espaço público, os processos migratórios, o lazer, o trabalho, a música, a rua e a urbanidade no tempo/espaço social contemporâneo, se apresentou como fundamental para compreender essa prática. Sendo assim, para abarcar essa complexidade, foi preciso que o método utilizado na pesquisa de campo fosse capaz de lidar com essas categorias, permitindo a observação das redes de interações nas trocas e nos conflitos.

A pesquisa de campo como prática etnográfica possui um olhar de dentro e de perto, como propõe Magnani (2002). O autor aponta em suas pesquisas, com foco na antropologia urbana, que o olhar de dentro e de perto aproxima o pesquisador dos atores sociais e enxerga a cidade para além de um cenário onde ocorrem as ações sociais, compreendendo-a como “resultado das práticas, intervenções e modificações impostas pelos mais diferentes atores (poder público, corporações privadas, associações, grupos de pressão, moradores, visitantes, equipamentos, rede viária, mobiliário urbano, eventos, etc.)” (MAGNANI, 2009, p.4).

A prática etnográfica, nesta pesquisa, passa por três estágios. No primeiro, no qual os sujeitos da pesquisa ainda não eram conhecidos, utilizou-se, tanto no Rio de Janeiro como em Barcelona, a estratégia”. Inspirada no personagem *Flâneur* de Baudelaire, essa estratégia teve como intenção um olhar menos direcionado a algo específico e mais sensível às ocorrências no espaço rua, pois o *Flâneur*, ao passear pelas ruas da metrópole, vai percebendo pelo seu olhar a pulsação da cidade. “O observador é um príncipe que, por toda a parte, faz uso do seu incógnito”. Desse modo, como pontua Benjamin (1989, p.38), “se o *flâneur* se torna sem querer detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, pois justifica a sua ociosidade”. No caso da pesquisa, o vagar, a princípio incógnito, apresenta, no descompasso dos percursos, o encontro com os músicos de rua. Essa estratégia visou a percorrer vários espaços de circulação nas cidades escolhidas, incluindo a turística, a fim de encontrar e mapear os músicos de rua no exercício de sua arte. Após a localização de pontos onde se encontravam músicos, observou-se, dentre outros, se os mesmos possuíam pontos fixos para atuarem, se se locomoviam num certo nomadismo (regular ou imprevisível), qual o tempo de atuação para se conhecer as formas de apropriação do espaço público.

No segundo estágio, foram selecionados os locais nos quais a observação da pesquisa aconteceria. A escolha desses pontos está respaldada na constância de músicos que tocam nas localidades e na grande circulação de pessoas. Na cidade do Rio de Janeiro, a pesquisa de campo foi realizada na orla do Arpoador, no centro antigo do Rio (Rua São José e Rua Lavradio), e em três praças com estações de metrô (Largo da Carioca, Largo do Machado e Praça Saens Peña). Em Barcelona, foram escolhidos, como campo de investigação, o centro histórico, mais precisamente a região em torno da Catedral de la Santa Cruz y de Santa Eulalia (Catedral de Barcelona), o Parc Güell e algumas praças do bairro Gràcia (Plaça del Sol, Plaça Vila de Gràcia, Plaça de la Revolució). Os metrôs foram incorporados como um quarto ponto de observação, tanto no Rio de Janeiro quanto em Barcelona, em função da grande incidência de músicos tocando em seus vagões. Em Barcelona, observou-se a L4 (linha amarela) e, no Rio de Janeiro, a Linha 1.

Os detalhes, que encaminharam a escolha desses locais, estão apresentados nos capítulos pertinentes às cidades, pois cada uma delas apresentou relevâncias diferenciadas na constituição do campo.

Na sequência do mapeamento dos músicos, sistematizou-se como estratégia o plantão antropológico, que possibilitou observar e acompanhar o desenvolvimento do fazer da arte dos músicos. O plantão antropológico consiste na imersão da pesquisadora (plantão) nas localidades escolhidas (praças, calçadas, ruas, parques, metrôs) a fim de observar os sujeitos da pesquisa em sua arte. Trata-se de um plantão de vigília sem tempo determinado. A pesquisadora se propôs a observar, sem hora para começar e sem hora para acabar, as atividades dos músicos, sendo esse tempo determinado pelas práticas dos sujeitos. Tal estratégia é *fulltime* e exigiu um posicionamento estratégico nos diferentes pontos que os músicos escolheram para tocar nas cidades do Rio de Janeiro e de Barcelona. Essa observação teve o objetivo de permitir uma “descrição densa” da prática e ser um facilitador para a aproximação com os sujeitos. Foi utilizado, como suporte, para essa descrição densa, um caderno de campo no qual foram registradas as impressões, as vivências e os detalhamentos imprescindíveis para o alcance dos objetivos propostos.

A observação focou-se na forma e nas tensões na ocupação do espaço, na fruição do tempo, nas relações/tensões estabelecidas/vivenciadas com as

pessoas no entorno (público, transeunte, morador de rua etc), no início e no fim das apresentações com atenção voltada para os métodos utilizados para captar e manter o público, na performance em si, na arrecadação de dinheiro, na ação da polícia, dentre outros.

Quando já havia certa aproximação com os músicos, pois nessa etapa o anonimato da pesquisadora já havia sucumbido em função da presença repetitiva e regular, deflagrou-se o terceiro estágio: o contato direto, visando a conquistar a confiança desses músicos e a conseguir sua aceitação em participar das entrevistas e assinar o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE). Ressalta-se a grande dificuldade para colher tais assinaturas devido aos termos acadêmicos apresentados pelo TCLE, que deixou muitos músicos desconfiados do que realmente representaria esse documento.

As entrevistas foram semiestruturadas (MINAYO, 2001; MARCONI e LAKATOS, 1999). Nessa modalidade de entrevistas, é possível utilizar um roteiro previamente elaborado que busque atingir, ou pelo menos direcionar, as questões/perguntas aos objetivos da pesquisa. Sendo objetivo principal da entrevista conseguir informações mais profundas para níveis não quantificáveis da realidade, acerca dos sentidos, das experiências humanas, das emoções, num contexto social contemporâneo, a escolha por essa modalidade de entrevistas justifica-se pelo fato de a pesquisa ser um estudo no qual a subjetividade dos sujeitos representa algo predominante.

Elas foram realizadas a partir da disponibilidade dos sujeitos. O local de sua realização foi acordado entre ambas as partes (pesquisadora e músicos), sendo que boa parte das conversas aconteceu nas próprias ruas e/ou em algum bar perto da localidade onde os músicos tocavam. As entrevistas, que foram gravadas, contaram com a permissão do entrevistado e havia data/hora marcada. As outras, que aconteceram de forma inesperada, valendo-se de um desenrolar de conversa, não possibilitaram gravações, pois se fosse apresentado um gravador ao entrevistado, o clima criado seria quebrado, ocasionando a perda do relato. Nesses casos, em que não houve gravação, utilizou-se o caderno de campo para fazer anotações durante e após a conversa. Para as entrevistas gravadas, fez-se a transcrição parcial ou total.

O roteiro das entrevistas (anexo 2) abordou os seguintes temas: Procedência dos sujeitos; a escolha da cidade para realizar a prática nas ruas; a

constituição do ser músico (história de vida); a relação da prática de tocar nas ruas com o próprio sustento; em que medida essa prática é permeada por lazer na vida dos sujeitos e a relação dos sujeitos com o lazer; dificuldades e facilidades para a ocupação dos espaços; quais sentidos essa prática tem para os sujeitos.

No Rio de Janeiro foram entrevistadas nove pessoas, todos músicos, sendo que um deles também coordena um coletivo de artistas de rua. Em Barcelona, foram realizadas 14 entrevistas (cinco músicos que tocavam no entorno da catedral, cinco no Parc Güell, três em praças ou metrôs e um gestor dessa prática na capital da Catalunha). Seguindo as diretrizes do TCLE, o anonimato desses sujeitos foi preservado. Eles foram identificados na pesquisa por nomes de pássaros. Nas citações referentes aos músicos aparecem, entre parênteses, a cidade/local onde realizam a prática, a idade e a naturalidade. Utilizou-se para representar a cidade do Rio de Janeiro - RIO e para Barcelona – BCN, como pode ser observado no quadro 1.

Quadro 1 – Descrição dos músicos

	Codônimo	País	Idade	Local de Atuação	Instrumento	Em citação
				Rio de Janeiro		
1	Mergulhão	França	28	Rua	Clarineta	Mergulhão (Rio/rua, 28, França)
2	Biguá	Peru	58	Rua	Flauta pan	Biguá (Rio/rua, 58, Peru)
3	Atobá	Venezuela	32	Rua	Violão	Atobá (Rio/rua, 32, Venezuela)
4	Quero-quero	Argentina	52	Rua	Bateria	Quero-quero (Rio/rua, 52, Argentina)
5	Fragata	Brasil/CE	23	Rua	Guitarra	Fragata (Rio/rua, 23, Ceará)
6	Gaivota	Brasil/PA	24	Metrô	Acordeom	Gaivota (Rio/metrô, 24, Paraíba)
7	Albatroz	Brasil/RJ	31	Rua	Bateria	Albatroz (Rio/rua, 31, Rio de Janeiro)
8	Tesourão	Brasil/SP	32	Rua	Guitarra	Tesourão (Rio/rua, 32, São Paulo)
9	Pelicano	Brasil/RJ	48	Metrô	Coletivo	João de Barro (Rio/metrô, 48, Rio de Janeiro)

	Codiname	País	Idade	Local de Atuação	Instrumento	Em citação
				Barcelona		
10	Sabiá	Romênia	45	Centro histórico	Violino	Sabiá (BCN/centro, 45, Romênia)
11	Tico-tico	Venezuela	48	Centro histórico	Harpa	Tico-tico (BCN/centro, 48, Venezuela)
12	Periquito	Paquistão	35	Centro histórico	Sitar	Periquito (BCN/centro, 35, Paquistão)
13	Rouxinol	Rússia	42	Centro histórico	Cantora lírica	Rouxinol (BCN/centro, 42, Rússia)
14	Rolinha	Chile	30	Centro histórico	Relação pública	Rolinha (BCN/centro, 30, Chile)
15	Pintarroxo	Uruguai	56	P Guell	Violão	Pintarroxo (BCN/parc, 56, Uruguai)
16	Pardal	Argentina	32	P Guell	Violão	Pardal (BCN/parc, 32, Argentina)
17	Cacatua	Itália	37	P Guell	Guitarra elétrica	Cacatua (BCN/parc, 37, Itália)
18	Uirapuru	México	51	P Guell	Violão	Uirapuru (BCN/parc, 51, México)
19	Melro	Espanha/ Cadiz	51	P Guell	Violão	Melro (BCN/parc, 51, Espanha)
20	Curió	Itália	40	Gracia	Percussão	Curió (BCN/rua, 40, Itália)
21	Colibri	Líbano	58	Metrô	Acordeom	Colibri (BCN/metrô, 58, Líbano)
22	Calopsita	Espanha/ Barcelona	40	<i>Ayuntamiento</i>	Coord. Projeto al carrer	Calopsita (BCN/ <i>Ayuntamiento</i> , 40, Espanha)
23	Pintassilgo	Argentina	39	P Guell	Violão	Pintassilgo (BCN/parc, 39, Argentina)

Fonte: elaboração da pesquisadora

Todos os dados coletados foram utilizados unicamente para fins da presente pesquisa. Ficarão armazenados por, no mínimo, um ano e por, no máximo, dois anos, em memórias eletrônicas, acessíveis somente pela pesquisadora e/ou sua orientadora após a defesa da tese. Ao findar o período de armazenamento, os dados serão destruídos.

Para o tratamento e a interpretação dos dados, seguem-se os pressupostos etnográficos cuja intenção passa a ser reconhecer os significados

culturais e pessoais de determinado grupo em relação a determinada prática a partir do ponto de vista dos sujeitos praticantes. Como enfatiza Malinowsky (1976), a etnografia como a compreensão do ponto de vista do outro, sua relação com a vida, bem como a sua visão do mundo.

No próximo capítulo, serão apresentados os temas que fazem parte do arcabouço teórico no qual algumas concepções contemporâneas se fazem necessárias para compreensão do contexto tempo/espaço social em que esta pesquisa está inserida.

3 CIDADES E URBANIDADES: CONTÍNUAS RECONFIGURAÇÕES

Neste capítulo, a partir da compreensão histórica da constituição das cidades em geral e de Barcelona e Rio de Janeiro em específico, procura-se compreender os caminhos pelos quais cada cidade se desenvolveu, variando sua forma estética e social até chegar na atualidade. Fatores, como as inter-relações dos distintos grupos que povoaram as cidades, configurando as tensões na ocupação do espaço, as formas de urbanizações promovidas em cada cidade, a entrada das tecnologias de informação e comunicação na vida diária dos sujeitos e das sociedades, o processo de turistificação das duas cidades, as tensões, as hierarquizações e as valorizações nas relações com e entre trabalho e lazer dessa prática social, são considerados fenômenos que se interagem e influenciam a ocupação dos espaços e a prática social dos músicos de rua. Nas cidades, espaços de contato, de misturas e de tensões, emerge a experiência do espaço público, do espaço compartilhado. Viver na cidade constitui um novo *ethos*¹, a urbanidade.

A urbanidade, representando a experiência do mundo social, possibilita reconhecer a força da diferenciação bem como a transcendência das diferenças nas quais forças antagônicas coexistem num mesmo tempo/espaço social e que, através dessa luta de forças, acabam por ratificar que as diferentes condições materiais e sociais implicam práticas diferenciadas e singulares dos sujeitos que interagem nos espaços das cidades.

As relações estabelecidas entre planejamento urbano, sujeitos e práticas sociais possibilitam olhar as cidades para além do que foram idealizadas e propiciam o entendimento de que, por mais que se planeje, se construa, se direcionem utilizações e se criem coerções sociais, a urbanidade se dá mediante a interação cotidiana dos sujeitos com as edificações, com outros sujeitos, com as ordenanças e com os ideais imaginários, revelando um jogo de poder, de forças e de transgressões (atravessado pela lógica econômica do sistema capitalista, que determinado pela produção, distribuição e consumo, privilegia o valor de troca,

¹Bourdieu (1992) compreende que o *ethos* é indissociável do que ele chama de *habitus*, a arte de viver, a maneira global de agir. Nesse sentido, como componente do *habitus*, o *ethos* em Bourdieu representa o conjunto de princípios interiorizados que guiam a conduta pessoal de forma inconsciente; o autor propôs uma reinterpretação da noção de *ethos* no quadro do conceito de *habitus* que se apresenta como o conjunto de disposições duráveis adquiridas pelo indivíduo durante o processo de socialização.

transformando tudo em mercadoria como objetivo maior determinado pela acumulação do capital). É olhar a cidade pelo lado sensível, pelo lado social, pelo lado dos que vivem o dia a dia.

Nesta investigação, o esforço em compreender as mediações e as tensões vivenciadas pelos músicos que desenvolvem suas artes na rua se mantém, atribuindo a essa prática social o protagonismo da apropriação desses espaços em um amplo e diversificado rol de análises que, em sua heterogeneidade, expõe a inesgotável complexidade do ambiente urbano como “mote privilegiado para a reflexão social” (CORDEIRO; VIDAL, 2008, p. introdução). Portanto, essa reflexão passa inevitavelmente pelos sujeitos que, para além de ocuparem o espaço concebido, transformam-no em espaço vivido cheio de imprevisibilidades e diversidades. Espaço vivido e espaço concebido são termos propostos por Harvey (2005) para a produção do espaço social. Esse autor entende que o espaço concebido é o espaço da representação abstrata. Idealizado pelo pensamento hierarquizado e capitalista, que por ser imóvel, afasta-se do real. Advindo de um saber técnico e ideológico, as representações desse espaço privilegiam a ideia de supremacia do valor de troca e da racionalidade. Já o espaço vivido significa a tensão na relação entre o modo de vida idealizado e a apropriação do espaço pelos sujeitos em seus usos diversos. Ligado à vivência cotidiana dos sujeitos nesse espaço vivido, a subversão de usos contextuais e a transgressão ao predeterminismo acontecem.

Nos próximos tópicos, serão detalhados elementos constituintes das cidades e suas urbanidades.

3.1 DA CONSTITUIÇÃO DA VIDA EM SOCIEDADE À URBANIZAÇÃO CONTEMPORÂNEA

O ser humano é um ser social por excelência. Desde os primórdios de sua existência, observa-se uma aproximação entre os pares e o desenvolvimento de convívios próximos. Com o passar de milhares de anos, essa aproximação entre os sujeitos se amplia e, como resultado, tem-se um convívio coletivo. A vida na natureza obrigava os grupos a deslocamentos em busca de melhores condições de sobrevivência. Essa busca passa a ser uma necessidade coletiva. As necessidades coletivas criam vínculos entre diferentes sujeitos e, em alguma medida, propiciam as trocas, que aumentam a circulação das diferenças, promovendo mudanças. As

mudanças, como uma propagação de ondas, transformam os sujeitos, as sociabilidades e os espaços-tempos sociais de forma recursiva, ou seja, ao mesmo tempo em que transformam são transformadas.

Na contemporaneidade, a lógica capitalista segue orientando a organização das cidades e das urbanidades. Promove transformações pelas contradições, divergências e interações das práxis no tempo/espaço social. Esse tempo/espaço social, compreendido como constituição da humanidade, assinala a inseparabilidade entre a produção espacial (planejamento urbano) e a vida em sociedade (urbanidade e suas práticas sociais) com os requisitos de cada época histórica (tempo), propiciando o movimento de mundo em sua eterna condição de inacabamento. Porém, não se pode negar que a produção do espaço, sob a ótica capitalista, constitui-se sobre uma contradição central da vida social: a apropriação privada do espaço social. Quer dizer, a produção social produz um espaço social como mercadoria e essa mercadoria produzida não é acessível a todos.

Buscar, na história dessas duas metrópoles, reconhecidas como grandes destinos turísticos, acontecimentos que possibilitem compreender a trajetória dessas cidades no século XXI, nas quais os espaços urbanos estão em processo de privatização, representa um mergulho no contexto singular de cada cidade sem abandonar uma visão mais ampla da “história de mundo”, ou melhor dizendo, de uma parte da história. A perspectiva, adotada para construir esse contexto, foi a das grandes intervenções urbanas sofridas por essas metrópoles.

É possível afirmar que a cidade do Rio de Janeiro, em sua constituição, tem grande parte de sua história narrada a partir da chegada dos portugueses, o que de antemão oculta, silencia, transforma e acaba por dizimar a forma de vida social indígena que ali existia. Tem-se uma história narrada, a partir do século XVI, que apresenta, como princípio constitutivo, a exploração das riquezas naturais e humanas e a construção de uma cidade por aqueles que a invadiram como desdobramento.

Barcelona, cidade europeia, pertencente ao universo dos que narram a história ocidental, tem sua trajetória mais longa, contada a partir do século I (15 séculos a mais de histórias contadas em relação ao Rio de Janeiro), mas não menos conturbada pelas disputas de terras, invasões, miscigenação cultural, processo de industrialização e intervenções urbanas promovidas, também, por grandes transformações.

Como não é intenção deste estudo um aprofundamento histórico da constituição dessas cidades, as marcas aqui levantadas têm o intuito de apresentar forças propulsoras dessas transformações urbanas, que, em alguma medida, foram modificando as cidades e suas urbanidades, promovidas pelo capital econômico e tensionadas pelo social.

As primeiras intervenções urbanísticas com as influências portuguesas na construção e formação da zona urbana do Rio de Janeiro, no século XVI, atualmente, são reconhecidas como patrimônio histórico-arquitetônico da cidade. No decorrer do século XVIII, a cidade passa por novas transformações, recebendo a transferência da sede do governo de Salvador para o Rio. Com a chegada da Corte Portuguesa, incluindo a família real, no início do século XIX, a cidade ganha novo impulso no planejamento urbano e cultural. Constroem-se museus, teatros, escolas, hospitais e lança-se o primeiro jornal impresso. O que não se pode deixar de pontuar é que todas essas melhorias urbanas tinham como ideário o pensamento europeu e, como únicos beneficiários, os sujeitos pertencentes à nobreza e ao clero. Importante ressaltar que, nessa época, como sociedade escravista, os direitos não pertenciam a todos. Nota-se que, de forma contrastante, quase metade da população não tinha acesso a esses benefícios.

Em 1849, a população estimada no Rio de Janeiro era de 266.466 pessoas, sendo que, desse total, 110.602 eram escravos. Dentro da cidade, os números revelam que 127.051 eram pessoas livres e 78.855 eram escravos. Fora da cidade, no campo, observa-se uma inversão no contingente populacional das categorias: 28.813 eram pessoas livres e 31.747 eram escravos (SOARES, 2007, p.29). Esses dados permitem concluir que 41,50% da população não tinham acesso às melhorias dos espaços e aos seus benefícios. Outro dado marcante, apresentado por esse mesmo recenseamento de 1849, é que a presença da população indígena não aparece nas estatísticas da época, portanto, está totalmente silenciada e, porque não dizer, socialmente dizimada.

No início do século XX, a cidade, com uma população de cerca de 700 mil habitantes, como afirma Soares (2007), já não possuía infraestrutura capaz de manter um bem-estar social. Nesse período, houve grande imigração europeia de pessoas que vieram trabalhar nas lavouras para cobrir a ex-mão de obra escrava. Esses migrantes, junto com os recém-libertos escravos, representavam uma parte da sociedade que se encontrava em condições precárias de sobrevivência.

No centro urbano, formado por ruas estreitas e vielas, prédios eram erguidos e formavam os cortiços, também conhecidos como cabeça de porco². Pela quase inexistente condição sanitária nesses locais e com a superpopulação ali concentrada, epidemias, como peste negra, febre tifoide, varíola e febre amarela são desencadeadas. As más condições do centro incomodavam a burguesia local. Osvaldo Cruz (sanitarista) e Pereira Passos (engenheiro e prefeito da cidade à época) tiveram a incumbência de sanear essa parte da cidade, reurbanizando o centro à semelhança das metrópoles europeias e vacinando a população. Abriram largas avenidas, rodeadas por edifícios em estilo *belle époque*³ parisiense, derrubaram os cortiços, empurrando para longe a pobreza composta majoritariamente por negros e mestiços. Como o planejamento urbano foi desenvolvido na parte plana da cidade, muitos dos expulsos do centro, que não queriam morar longe de seus trabalhos, foram habitar os morros próximos, erguendo construções em formas de barracos, o que deu início à formação das primeiras favelas.

Esse momento retrata a cidade e sua urbanidade em um universo em conflitos. Por um lado, a classe pobre tentando sobreviver às aspirações burguesas expressas em projetos elitistas de reestruturação do espaço urbano. Por outro, a burguesia tentando se “modernizar” ao “nobre estilo europeu”, precisando, para isso, tornar os espaços mais bonitos, mais modernos, mais brancos, mais limpos. Esse tipo de conflito retrata a realidade urbana vivida pelas diferenças econômico-sociais. Mas, se a força do capital se mostra soberana e imprime uma urbanização com ideais burgueses, é possível perceber a resistência cultural nos espaços de segregação. Esses espaços criam novas relações sociais. A aglomeração dos excluídos promove interações que, pelas dificuldades vivenciadas, se fortalecem com base na solidariedade e acabam tendo como via de expressão a arte. Nesse sentido, é pertinente apontar que, entre outras manifestações, o samba representou a força musical nas lutas contra os preconceitos, carregando em suas letras a expressão das opressões, das críticas sociais, das caricaturas dos vícios e dos

² “Cabeça de porco não apresentava o aspecto monótono da sequência habitual das casinhas, mas uma (des)ordem resultante da mistura de um grande número de térreos, sobrados, correrres de casas, casebres e puxados que abrigavam moradia e trabalho. Esse conjunto foi consagrado como símbolo das habitações coletivas, não porque apresentasse todas as suas características, mas porque nele era possível apontar todos os vícios e defeitos que se procurava eliminar na habitação” (VAZ, 2002, p.35).

³ A *belle époque* é conhecida como uma época de mudanças culturais e artísticas, registrada na história da França, do final do século XIX ao início da 1ª Guerra Mundial, em 1914.

defeitos humanos, além de enaltecer os tipos e os feitos do malandro e do trabalhador, com suas valentias, bravuras e gingados. Como ratifica Elias, (2005, p.106).

o subúrbio e o morro serão constantes na canção popular brasileira, onde as camadas sociais que os habitam irão encontrar na verve dos sambas, maxixes, lundus e outras expressões artísticas a exteriorização de suas vivências por meio dos tipos populares, as idiossincrasias e os signos de suas almas retratados. Os morros e subúrbios, como lugares de exclusão e união dos grupos segregados, irão compor a alma da canção popular brasileira.

Barcelona, fundada por Augusto, imperador romano, no século I, após longos períodos de disputas e dominações entre visigodos, mouros, franceses e espanhóis, chega ao século XIX sob o comando das forças franco-espanholas. A cidade, nesse período, passa por grandes conflitos entre o poder governamental e a população. Em 1842, a insurreição “antiesparterista” (uma revolta civil) é desencadeada pelos danos que as políticas de Espartero causaram à indústria têxtil e aos trabalhadores. Em 1854, acontece a primeira greve geral. Barcelona se encontrava em plena expansão industrial. O crescimento da cidade ultrapassava as muralhas que circundavam o centro. O aumento populacional, promovido pela imigração (provocada pela industrialização da cidade com abertura de postos de trabalho), acarreta um crescimento de forma desordenada que se converte em aspectos problemáticos de moradia, higiene e transporte. A necessidade de novos espaços era reivindicada pela burguesia emergente como possibilidade para uma melhor qualidade de vida. A qualidade de vida se refere às condições de moradia, de salubridade e de “higienização” do centro urbano que se tornou insuficiente e inadequado devido ao aumento da população estrangeira que crescia de forma “descontrolada”. Nesse sentido, a reivindicação burguesa bradava a necessidade de espaço ao seu redor, pois já se sentia sufocada pelo aumento de vivendas e pessoas no centro. Em 1802, havia cerca 115.000 habitantes vivendo dentro das muralhas barcelonesas e, em 1877, esse número subiu para aproximadamente 250.000 (ASTROGEA.ORG). Em meados desse mesmo século, a derrubada das muralhas, atendendo a precisão de expansão da cidade, é autorizada. O plano da Eixample, de Idelfons Cerdá, para o entorno do centro histórico, ampliou a cidade e anexou, à Barcelona, os povoados de Horta, Gràcia, Sans e Sarriá. (MUXI, 2010).

Sendo assim, a cidade se expande amplamente ao conectar pontos antes periféricos. A necessidade de mão de obra para tocar o plano de ampliação causa uma nova onda migratória e processos de mobilizações sociais começam a existir devido às condições precárias a que esses trabalhadores eram submetidos.

Sendo pioneira no processo da revolução industrial, dentro da Espanha, Barcelona destaca-se, junto com outras cidades europeias, como cidade de grande desenvolvimento. Sedia a Exposição Universal de 1888, esbanjando recuperação e evolução econômica, política e cultural (na qual inclui a revitalização da língua catalã, que estava proibida, bem como sua literatura, arte e música) (GARRUT,1976).

Segundo Garrut (1976), no século XX, encontrando na lógica desenvolvimentista de produção de eventos um catalisador financeiro, Barcelona passa a organizar outros grandes eventos como a Exposición Internacional de Barcelona em 1929, o Congresso Eucarístico em 1952 e os Jogos Olímpicos de 1992, que promoveram a mais forte transformação urbana e social a partir de 1986, data do anúncio de sua escolha.

O que é possível notar em ambos os casos (Rio de Janeiro e Barcelona), é que os processos de urbanização não levam em consideração benefícios reais para a população menos favorecida economicamente, estando a serviço dos interesses econômicos das classes dominantes, daqueles que exercem o poder e, conseqüentemente, ditam as regras. Urbanização, gentrificação⁴, melhorias e revitalização de centros históricos, seja no Rio de Janeiro ou em Barcelona, são premissas que se mantêm na mesma lógica. Remodelar, reconstruir, ampliar, possibilitar vias de acesso, limpar, deixar bonito, tornar atrativo, como possibilidades para um bom viver, promovendo qualidade de vida. Entretanto, todo esse planejamento urbano geralmente está direcionado a apenas uma parcela da sociedade.

⁴O termo aqui empregado segue a premissa de Smith (2007). Para o autor, o processo da gentrificação situa o fenômeno no quadro mais amplo do desenvolvimento desigual da economia capitalista. Coloca em evidência a articulação das diferentes escalas, as mudanças sociais recentes e os ciclos econômicos. É um fenômeno urbano através do qual os novos burgueses se apropriam de um espaço originalmente ocupado por moradores ou usuários em situação econômica frágil, causando a transformação do perfil social e econômico de uma determinada área em benefício exclusivo dessa nova classe burguesa.

O movimento de transformação do espaço social procura afastar a pobreza, empurrá-la para a periferia, encobrir, dissimular e não resolver os problemas sociais existentes. Melhorar a aparência, urbanizar e promover melhores condições de vida na cidade é certamente o pensamento do urbanista. A questão é: quem é privilegiado por isso? Em quais espaços são promovidas essas urbanizações? Quem poderá desfrutar dessas melhorias?

Na década de 1960, a cidade do Rio de Janeiro prossegue em crescimento vertiginoso e novo impulso urbanístico entra em cena. Com a mudança da capital federal do Rio para Brasília, em 1960, cria-se o Estado da Guanabara. Esse Estado durou até 1975, quando houve a fusão com o Estado do Rio de Janeiro. Nesse período, os investimentos se concentraram em obras viárias e a criação do parque Aterro do Flamengo. Inicia-se um processo de expansão urbana, em direção à zona oeste, com lançamentos imobiliários que deslocam uma parcela significativa das atividades de comércio, de serviços e de indústrias (Jacarepaguá, incluindo a Barra da Tijuca, Bangu e Santa Cruz), como aponta Santos (2003). A autora prossegue em sua análise, afirmando que a perspectiva da urbanização da cidade passa a ser o produto de um conjunto de investimentos, públicos e privados. Mas, a apropriação do espaço urbano ocorre de forma privada, o que pressupõe admitir a apropriação privada de externalidades geradas pelos investimentos públicos. Trata-se da contradição entre a produção social e a apropriação privada do bem “espaço urbano”.

Já reconhecido como cidade maravilhosa⁵, o Rio de Janeiro segue com diversas melhorias nas estruturas urbanas que avançam sem um plano diretor de longo alcance. Os investimentos públicos se intensificaram nas áreas mais ricas, acelerando o processo de especulação imobiliária. As favelas se ampliam em vários pontos. As desigualdades sociais tornam-se mais aparentes e a violência cresce de forma exponencial.

A cidade já se apresenta como um importante polo turístico, cultural e comercial, recebendo cada vez mais investimentos nesses campos. O Rio de Janeiro é a imagem do Brasil mundo afora. O turismo já representa boa fatia da economia do estado. E, a exemplo de Barcelona, passa a catalisar recursos financeiros sediando megaeventos mundiais. A Conferência das Nações Unidas

⁵ Mais à frente trataremos detalhadamente sobre a incorporação desse simbolismo ao Rio de Janeiro.

sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento - Eco 92 - desencadeou novos investimentos na cidade, marcados por grandes obras públicas (principalmente na malha viária) e simulacros sociais difundidos mundialmente, durante o evento⁶ (OLIVEIRA, 1992). Mas esses investimentos ficam aquém do necessário para possibilitar melhorias na vida urbana diante de tantas defasagens e diferenças sociais.

Chega-se ao século XXI. A cidade miscigenada segue com seu desígnio de cidade maravilhosa em contraste com a realidade de cidade violenta. Sedia os Jogos Pan-americanos em 2007 com a promessa de um legado de melhoria social pós-evento. O que não ocorre. O que se viu foi o grande investimento feito em centros esportivos jogado às traças. E muito, muito dinheiro escorregando nas entranhas da corrupção. Sedia também a Copa das Confederações e a Jornada Mundial da Juventude, ambas em 2013, a Copa do Mundo de Futebol, em 2014, e os Jogos Olímpicos Mundiais, em 2016, nos quais novos investimentos são alavancados para a cidade e novas esperanças de melhorias são bradadas. Mas, outra vez, observa-se que as melhorias se concentram em pontos que promovem a cidade turisticamente, que valorizam zonas afastadas com especulação imobiliária e que remodelam os centros abandonados em atrações turísticas. Um espetáculo para os olhos forasteiros, mantendo o título e o glamour de cidade maravilhosa e deixando, quase que à própria sorte, a imensa população que vive às margens dessa fachada.

Barcelona também, no século XXI, tenta manter essa lógica de investimentos por megaeventos, apostando no discurso de grandes transformações urbanísticas em prol da melhoria da qualidade de vida de seus habitantes. Em 2004, sedia o *Fórum Universal de las Culturas*. Diferentemente da recepção ocorrida com os Jogos Olímpicos, a cidade não acolhe com bons olhos esse novo evento. Apresentando eixos temáticos de relevância, como o desenvolvimento sustentável, a

⁶ Durante a ECO 92, a segurança da cidade contava com a proteção do exército nacional (15 mil soldados, tanques blindados e helicópteros). Para produzir a ideia de cidade organizada, limpa e segura, houve cerceamento da liberdade dos frequentadores do Aterro do Flamengo, com o recolhimento de mendigos e meninos de rua, e principalmente os canhões apontados para as favelas. Marilena Chauí (2006, p.17) aponta exemplos de como o espetáculo coberto pelos meios de comunicações, por vezes, não se refere ao acontecimento e sim à *encenação do acontecimento*, ao seu simulacro: assim era a Rio-92, onde os debates entre a Cúpula da Terra e o Fórum Global, a paz e a ordem urbana do Rio de Janeiro, e ainda, o consenso em torno da concepção do desenvolvimento sustentável transformaram-se de encenação em um simulacro espacial que se solidificou como concreção e realidade. Por fim, o simulacro se transforma em verdade universalmente aceita, afinal, “a simulação é que é eficaz, nunca o real” (BAUDRILLARD, 1991, p.75).

diversidade cultural e as condições para a paz, o evento não ganhou apoio da população, que deixava claro que a cidade necessitava de investimentos em pontos que tocavam à população e não em mais um espetáculo promovido para “os de fora”. Várias entidades sociais que começaram o planejamento do evento juntos se retiraram do projeto, por ver claro que o grande objetivo não estava em melhorias para a população, mas nas pretensões especulativas de grandes corporações que se efetivaram com o desenvolvimento urbanístico do litoral norte de Barcelona (criação do distrito 22@). Essa ação promovida, com intenção especulativa, deixa um legado duvidoso no âmbito sociocultural. Mauleón (2004, s.p) pontua que essa zona de intervenção

parecia-lhes muito valioso para continuar sendo a residência dos vizinhos da bairro *Poble Nou*. E assim, começou a construção do “*distrito @22*”, uma cidade, segundo a propaganda, do conhecimento e que necessitava de derrubar muitas edificações histórica do bairro e desapropriar casa de moradores. Uma vista a esse novo distrito nos revela, infelizmente, que não está destinado a construir casas acessíveis de seguridade social, mas grandes hotéis, centros comerciais, edifícios de escritórios e habitações de luxo. Não é de surpreender que as associações de bairro não apenas se retiraram do projeto, mas se opuseram frontalmente a ele.⁷(Tradução nossa)

De evento em evento, seja no Rio de Janeiro ou em Barcelona, as cidades mantêm constantes movimentações em seus planejamentos urbanísticos. O discurso político governamental segue, colocando como foco a melhoria das condições de vida para a população local. Em alguma medida, talvez essa intenção possa existir, mas, de fato, o que todos esses projetos objetivam representa o processo desenvolvimentista que embala a contemporaneidade. Ou seja, o espaço público “gerado” nas ações urbanísticas, como forma de capitalizar a cidade e gerar coesão social e urbana, se converte em exorbitante incremento no preço do solo, causando uma especulação imobiliária, que afasta, de forma enfática, os habitantes locais e privilegia a classe economicamente favorecida e os turistas ávidos por consumir “belezas e culturas”. Nesse sentido, o que se trata, como pontua Santos

⁷ les parecía demasiado valiosa para seguir siendo la residencia de los vecinos del barrio Poble Nou. Y así comenzó la construcción del "distrito 22@", una ciudad, según la propaganda, del conocimiento y que necesitaba del derrumbe de muchos edificios históricos del barrio y la expropiación de viviendas. Una visita a este nuevo distrito nos revela que, lamentablemente, no está destinado a ubicar viviendas asequibles de protección oficial sino grandes hoteles, centros comerciales, edificios para oficinas y viviendas de lujo. No es nada extraño que las asociaciones vecinales no solo se retiraran del proyecto sino que se opusieran frontalmente a él. (MAULEÓN, 2004, s.p)

(2004), é de transformar o espaço em mercadoria universal por excelência, convertendo-se em uma gama de especulações de ordem econômica, ideológica, política, isoladamente ou em conjunto.

Mas o que tudo isso tem a ver com os músicos de rua? É preciso compreender que a partir da privatização dos espaços sociais, dos espaços públicos, das ruas, a apropriação e o uso dos mesmos, pelas pessoas “comuns”, adquirem novas configurações, enquanto o Estado se esforça para manter embaixo do tapete as mazelas sociais advindas de todo esse processo. Nesse tempo, em que tudo se transforma em mercadoria, a vida social em suas interações perde relevância para a sociedade do espetáculo. Como pontua Debord (2016, p.30), o espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social.

Algumas consequências da “privatização” do espaço público nas cidades turísticas, para o desenvolvimento da música nas ruas e suas consequentes transformações em mercadorias, serão aprofundadas a partir do próximo tópico que apresenta e discute a apropriação da cultura, da beleza e da arte como elementos essenciais para a divulgação e manutenção dessas cidades como polos turísticos.

3.2 A ESTETIZAÇÃO DA VIDA URBANA E A CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA DAS CIDADES

“Ninguém sabe melhor do que tu, sábio Kublai, que nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve. E contudo entre eles há uma relação”. (Calvino, 2016, p.71).

Essa enunciação aponta elementos interessantes para a reflexão que aqui se propõe. A imagem da cidade, constituída pelos sentimentos de seus habitantes através da memória, dos hábitos, dos ideais, das vivências do dia a dia, é a mesma imagem que os estrangeiros, os turistas possuem? A forma pela qual as cidades são reconhecidas resulta da exacerbação de suas características peculiares? Ou seria o resultado de um processo planejado e midiático promovido com claras intenções e objetivos? É possível separar a vocação da provocação da imagem da cidade?

Na contemporaneidade, observa-se, paulatinamente, que mais do que ser no sentido real e concreto, é importante e necessário parecer que é, ou seja, a solidez e o tangível de características arraigadas transmutam-se em efemeridade e

flexibilidade de possíveis características. A dimensão virtual⁸, a que todos estamos submetidos, propõe uma leitura das cidades pautadas por imagens não apenas de caráter representacional, mas também por seu caráter performativo, possibilitando assim a apropriação das cidades como um espaço aberto para as experimentações individuais das mais diferentes naturezas.

Na busca de compreender como esses processos de construção estético e simbólico das cidades do Rio de Janeiro e de Barcelona se desenvolveram, transformando-as em grandes polos turísticos mundiais, recorreu-se, outra vez, à história atrás de indícios que elevaram, a grandes atrativos, as belezas naturais e arquitetônicas, as culturas e as artes.

Rio de Janeiro, cidade maravilhosa, conhecida mundialmente por suas belezas naturais, por sua gente alegre e por sua inclinação festiva, carrega esse carinhoso apelido desde a década de 1930 aproximadamente. À Coelho Neto é atribuída a autoria dessa criação, que em 29 de novembro de 1908, publicou, no jornal “A Notícia”, o artigo “Os Sertanejos”, no qual utilizava o termo. Também em 1928, escreveu um livro com o nome “Cidade Maravilhosa” e, na década de 1930, lançou um roteiro de filme com o mesmo nome. Outra possibilidade nessa constituição também é dada a Jeanne Catulle Mendès, poeta francesa, que visitou a cidade em 1911 e escreveu um livro de poemas intitulado “*La Ville Merveilleuse*”, publicado em Paris em 1913. Nesse livro, a autora expressa seu encantamento com as belezas naturais, a hospitalidade e a alegria do povo, levando para fora do país suas impressões. Fato é que o termo Cidade Maravilhosa tornou-se sinônimo de Rio de Janeiro e isso pode ser comprovado na famosa marchinha de carnaval “Cidade Maravilhosa”, composta em 1937, por André Filho. Reconhecida como hino da cidade⁹, sua letra não utiliza o nome Rio de Janeiro como a cidade a que faz referência, pois todos o sabem (KRIEGER,2015; DE ALMEIDA e NAJAR, 2012).

⁸ A dimensão virtual é entendida como a imagem em suas relações, ou seja, a forma como entendemos a sua representação e o discurso que a representa, corroborando Rob Sheid em uma entrevista a Ignácio Farias (2008).

⁹ Em 5 de maio de 1960, Cidade Maravilhosa é promulgada marcha oficial do Estado da Guanabara através da Lei nº 5. A partir daí, várias vezes houve tentativas por parte de alguns parlamentares de destituir este título de hino da cidade (nota-se que o título era marcha oficial e quem o consagrou como hino foi o povo e não a lei), por acreditar que não possuía as características técnico-musicais peculiares e inconfundíveis do gênero. Nesse sentido, essa briga, que ultrapassou a fusão do Estado da Guanabara com o Estado do Rio de Janeiro, teve uma resolução, a princípio definitiva, através da Lei 3.611 de 12 de agosto de 2003, cujo primeiro artigo estipula que: **Art. 1º** Pela presente fica instituído como o Hino Oficial da Cidade do Rio de Janeiro a canção conhecida como "Cidade maravilhosa"[...]; (KRIEGER, 2015)

Barcelona tem sua fama de cidade que “respira cultura” conquistada mais recentemente. O grande marco são os Jogos Olímpicos de 1992, que projetaram a cidade mundialmente. Mas o caminho para essa conquista pode ser observado desde o fim do século XIX e foi paulatinamente planejado. A partir dos anos 1980, com a democracia se restabelecendo após a morte do ditador Franco, o novo governo municipal inicia um giro radical nas políticas urbanas, apostando em um novo modelo que tinha como objetivo os cidadãos. Nessa época, já se podia observar a força de várias entidades associativas da população, que ganharam espaço e representatividade. A cidade passa por reformas estruturais. Barcelona se torna um grande laboratório urbanístico, no qual as ideias desenvolvidas na escola de arquitetura eram colocadas em prática e observava-se como a cidade as incorporava. Com a escolha, em 1986, de Barcelona para sediar os Jogos Olímpicos de 1992, a situação modificou. A “cidade” recebe a notícia com entusiasmo. É promovido, no imaginário social, os Jogos Olímpicos como um cenário de internacionalização e transformação de Barcelona. A partir de valores simbólicos, como o espetáculo da competição, a fraternidade popular e outros signos cívicos do esporte, concomitante à crença de que o apoio econômico promoveria não só a ampliação da transformação urbana em curso como um progresso urbano e social, a população, de uma forma geral, se encanta pelas promessas de prosperidade apresentadas (BARBOSA, 2010; BOHIGAS, 2011; BLASCO, 2012). Mas o processo político-econômico apresenta-se mais forte que o político-social. O que se passou é que os projetos planejados, discutidos e colocados em prática, tiveram que se ajustar a prazos e a outros interesses a serviço do capital. Como prioridade, impõem-se os processos urbanísticos que, entre outras coisas, proporcionassem a melhoria sobre o impacto visual da cidade. Os anseios populares foram deixados de lado e a força do capital para a projeção de Barcelona, como cidade turística, é colocada em marcha.

Os três conceitos chaves desenhados por Smith (2005) se unem para estabelecer as bases do turismo moderno de Barcelona: monumentalismo, modernismo e desportos. Intervenções políticas objetivadas como “*Sanear el Centro*”, “*Recuperar el Centro*”, “*Monumentalizar la periferia*”, “*Barcelona, cara al mar*” são desenvolvidas. Apesar da mudança de postura do governo e dos objetivos das ações, não se pode negar as melhorias que ocorreram na cidade. Melhorias, como infraestrutura e saneamento, criação das rondas (avenidas que ligam o centro

da cidade às periferias), instalação de equipamentos esportivos e de lazer em diferentes pontos da cidade, instalações culturais e educativas, criação de praças e espaços públicos em muitos bairros, inclusive os periféricos, criação da orla marítima e das praias com intenções lúdicas etc. O lado negativo, e não menos perverso, é observado com a privatização do espaço público, a grande gentrificação ocorrida nas áreas revitalizadas, a especulação imobiliária, a falta de investimento em moradias populares. Como afirma Muxi (2010, p.116), a partir de sua pesquisa:

as ações realizadas, principalmente na Vila Olímpica, marcaram determinadas tendências negativas que serão exacerbadas nos projetos do início do século XXI: privatização do espaço público, destruição do patrimônio industrial e uma certa opacidade nas decisões sobre a cidade. Algumas dessas ações foram justificadas pela imprensa para completar até a data de inauguração, o que revelou uma falta de atenção a certos elementos da cidade.

Mas esse tipo de produção social negativa é abafada da/na mídia, não circula! Conhecem, a dura realidade, os habitantes pertencentes às classes sociais atingidas e seus entornos. Barcelona, aos poucos, vai alcançando seus objetivos em tornar-se cidade turística. Os Jogos Olímpicos de 1992 foram um evento de sucesso, projetando Barcelona no cenário das cidades desenvolvidas e com ótima qualidade de vida. Apesar de esconder as mazelas sociais produzidas, seu projeto de intervenção urbana e social ganha reconhecimento mundial e é “exportado”, como aponta Borja (2011), para cidades na Europa (França, Itália, Portugal), USA e, principalmente, para países da América Latina como Brasil (Rio de Janeiro, São Paulo e Santo André), Argentina (Buenos Aires, Córdoba e Rosário), México (México-DF e Monterrey), Colômbia (Bogotá), Chile (Santiago de Chile e Valparaíso) e Cuba (Havana). O “modelo Barcelona” representa um modelo que vai ao encontro de uma camada privilegiada da população, pois sua idealização é parte de uma estratégia econômica, política, urbanística e cultural muito bem definida, pensada para a promoção massificada do turismo, que, abandonando à própria sorte sua população economicamente desfavorecida, empurra-a para a periferia tentando maquiá-la sua existência.

O Rio de Janeiro chega ao século XXI de forma mais conturbada socialmente. As reformas urbanas, realizadas até então, não conseguiram promover as melhorias urbanas desejáveis para as diferentes camadas da população, ampliando as desigualdades sociais, o número de favelas e de seus habitantes, os

índices de violência, que sendo assustadores, já repercute mundialmente na projeção da imagem da cidade maravilhosa como uma cidade violenta.

Mas esses dados sociais, que revelam um drástico paradoxo para o imaginário de cidade maravilhosa, não impedem que a cidade conquiste, em 2006, o direito a sediar a Copa do Mundo de 2014; que, em 2007, o “Cristo Redentor”, um dos símbolos iconográficos da cidade, seja eleito uma das “Novas Sete Maravilhas do Mundo”¹⁰; que, em 2009, na sequência de megaeventos, a cidade seja indicada para receber os Jogos Olímpicos de 2016; que ainda, em 2009, o Rio seja escolhido como “a cidade mais feliz do mundo”¹¹, sendo sua população considerada a mais cordial entre as cidades pesquisadas (RIOTUR, 2009a)¹². Além disso, a cidade abarca o símbolo do respeito às diversidades, sendo eleita como o melhor destino gay mundial por uma eleição promovida pelo canal Logo, da MTV, e pelo site Trip Out Gay Travel em 2009 (GREENBURG, 2009)¹³, repetindo o feito em 2011 com o adendo de ser a cidade mais sexy também. Além dessas repercussões midiáticas mundiais, também se acrescenta que parte da cidade foi classificada, pela UNESCO, como Patrimônio Cultural da Humanidade em 2012, com o designo de “Rio de Janeiro: Paisagem Carioca entre a Montanha e o Mar”¹⁴.

Com tantos títulos e elogios sobre belezas naturais e humanas, sobre a cidade e seus habitantes, repercutindo pelo o mundo afora, o governo toma impulso com a captação desses megaeventos (Copa do Mundo de Futebol e os Jogos Olímpicos) e procura promover esperanças sociais com as promessas de reformas urbanas, a exemplo de Barcelona.

Entretanto, tentando compreender as intenções da intervenção pública ao sediar megaeventos, Santos Junior (2015) observou o movimento de governança empreendedorista, na qual os novos ciclos de mercantilização da cidade se

¹⁰Pesquisa desenvolvida em 2007 pela fundação New7Wonders. Disponível em: <https://about.new7wonders.com/new7wonders-project-history/> Acesso em: 26 out.2016.

¹¹Pesquisa de mercado realizada pela GfK Custom Research North America. (GREENBURG, 2009). GREENBURG, Z. o. m. the World's Happiest cities. Disponível em: <http://www.forbes.com/2009/09/02/worlds-happiest-cities-lifestyle-cities.html> Acesso em: 26/10/2016.

¹² RIOTUR. pesquisa realizada pelas Universidades de Michigan e da Califórnia, 2009a. Disponível em: <http://www.riodejaneiro-turismo.com.br/pt/>. Acesso em: 25 jul.2015.

¹³Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,MUL1369970-5598,00RIO+E+ELEITO+MELHOR+DESTINO+GAY+DO+MUNDO.html> Acesso em: 19/10/16; Disponível em: <http://vejario.abril.com.br/materia/servicos/rio-destino-gay-2> Acesso em: 19 out.2016.

¹⁴ O conceito de paisagem cultural passou a ser utilizado a partir de 1992 e se aplica a locais onde a interação humana com o meio ambiente ocorre de forma harmônica. Disponível em: <http://whc.unesco.org/en/list/1100> Acesso em: 19 out.2016.

atualizam e recompõem as forças de acumulação urbana que reproduzem o mecanismo de segregação urbana. Nesse sentido, afirma o autor, são abandonados os compromissos universalistas e redistributivos. O governo, pressionado pelo mercado internacional, passa a se orientar por ações para tornar a cidade competitiva no mercado global de consumo de serviços principalmente os relativos ao turismo. Segue-se a linha “estetizar a cidade”, transformando-a em mercadoria e promovendo-a para consumo.

A estetização das cidades caminha para o que antes foi apontado como o parecer ser. As urbanidades, em seus fluxos contínuos, contrastam com as imagens projetadas de um ideal de vida nas cidades. As pessoas que usufruem das benesses simbólicas e estéticas, na maioria das vezes, não são as mesmas pessoas que vivem o dia a dia nas metrópoles, mas, que em alguma medida, também são afetadas por isso. As cidades, com suas zonas turísticas e seus centros históricos remodelados, limpos, “sem” violência e com a arte espalhada por suas fachadas, suas praças e suas esquinas emoldurando tantas belezas, ganham maiores controles sociais por parte do estado e proteção intensa por parte da polícia. A vida, nesses espaços, frui numa espécie de bolha, com a pretensão de apresentar a cidade em harmonia, sem conflitos sociais.

Mas a urbanidade, como já mencionado, é incontrolável. Mesmo onde tudo pode parecer ordenado, limpo e imageticamente preparado para o desfrute e o deleite dos que consomem, ou seja, os turistas e/ou as classes economicamente favorecidas, no mesmo instante, porém, é possível ver essa paisagem desestabilizada pelos sujeitos das/nas ruas: os habitantes, os trabalhadores, os artistas, os passantes, os pedintes etc., que, em um sobressalto da vida urbana, desorganizam, transgridem e não compactuam com o prescrito. Afinal, esses sujeitos também querem usufruir de toda essa beleza, de toda essa boa vida que, em alguma medida, faz-se incorporada, nem que seja apenas no imaginário.

O caráter performativo dessas cidades não só inclui como também se alimenta das artes que pelas ruas se desenvolvem. A ocupação dos espaços públicos com arte é parte da imagem difundida e esperada para as cidades que, em suas entranhas, possuem a prerrogativa de abarcarem a diversidade cultural. As expressões nas artes de rua, muitas vezes, possuem caráter reivindicatório, apontam desigualdades sociais e transgridem o desejo de harmonia esperado para esses espaços sociais, desencadeando um esforço de maior controle social por

parte do governo. Por fim, as tensões são ocultadas, dissimuladas e as artes ganham contornos estéticos e midiáticos, sendo absorvidas pelas imagens idealizadas das cidades cosmopolitas turísticas. Mas como e de que vivem esses artistas que fazem das ruas os espaços para desenvolverem suas artes? Propiciar lazer é desfrutar lazer? Propiciar lazer é trabalho? Trabalhar e usufruir lazer é possível num mesmo tempo espaço, em uma mesma prática?

No próximo tópico, serão discutidos o tempo/espaço contemporâneo e a relação com o trabalho.

3.3 A FLUIDEZ NAS MEDIAÇÕES COM TRABALHO NA CONTEMPORANEIDADE: INSTABILIDADE, INSEGURANÇA E INFORMALIDADE

A noção de tempo e de espaço na contemporaneidade modificou. Para Harvey (1989), a transformação na experiência humana do espaço e do tempo foi uma das mais relevantes ocorridas na passagem do modo de produção fordista - produção em massa, trabalho fragmentado - para a acumulação flexível em uma recombinação de estratégias à procura do lucro. Pois, a nova forma de acumulação capitalista

se apoia na 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. (HARVEY, 1993, p.140).

A essa nova forma de sentir a relação tempo/espaço, na qual se sente um mundo em que as distâncias são mais curtas e em que fatos em qualquer lugar impactam de imediato as pessoas a uma longa distância, o autor denomina de compressão espaço-tempo.

À medida que o espaço se encolhe para se tornar uma aldeia "global" de telecomunicações e uma "espaçonave planetária" de interdependências econômicas e ecológicas – para usar apenas duas imagens familiares e cotidianas – e à medida em que os horizontes temporais se encurtam até ao ponto em que o presente é tudo que existe, temos que aprender a lidar com um sentimento avassalador de compressão de nossos mundos espaciais e temporais (Harvey, 1989, p.240).

O tempo não deve ser mais entendido como linear, seguindo uma sequência de fatos. O tempo agora é imediato, simultâneo e efêmero. Com a denominada revolução tecnológica advinda da entrada das TICs (tecnologia da informação e circulação) no mundo e na vida cotidiana, as relações estabelecidas, seja no trabalho, seja no lazer ou ainda nas relações pessoais, também se modificaram. Bauman (2001; 2004; 2008; 2009), em sua vasta obra, procurou analisar a contemporaneidade e os sujeitos que vivenciam a urbanidade de forma reflexiva, compreendendo a reflexividade como “o uso regularizado de conhecimento sobre as circunstâncias da vida social como elemento constitutivo de sua organização e transformação” (GIDDENS, 2002, p.26) e recursiva, compreendendo a recursividade como “um processo em que os produtos e os efeitos são ao mesmo tempo causas e produtores daquilo que os produziu” (MORIN, 1990, p.108). É o circular da causa sobre o efeito e do efeito sobre a causa.

Ao denominar de “modernidade líquida” esses tempos contemporâneos, Bauman chama a atenção para a volatilidade presente em todas as instâncias e relações sociais da vida desses sujeitos. Essa volatilidade vincula-se à fluidez da configuração social que por hora se apresenta, sendo utilizada, metaforicamente pelo autor, para associar a característica que todo fluido possui de não manter uma forma estável por muito tempo. Essa variação fica diretamente relacionada não ao líquido em si, em seu estado bruto, mas ao que, numa tentativa de contenção, o molda. Porém, fica evidente a potencialidade que a forma líquida possui para mudanças, bastando apenas uma brecha naquilo que por hora a contém.

Bauman (2009, p.1) pontua mudanças nas perspectivas sociais contemporâneas:

a sociabilidade humana experimenta uma transformação que pode ser sintetizada nos seguintes processos: a metamorfose do cidadão, sujeito de direitos, em indivíduo em busca de afirmação no espaço social; a passagem de estruturas de solidariedade coletiva para as de disputa e competição; o enfraquecimento dos sistemas de proteção estatal às intempéries da vida, gerando um permanente ambiente de incerteza; a colocação da responsabilidade por eventuais fracassos no plano individual; o fim da perspectiva do planejamento a longo prazo; e o divórcio e a iminente separação total entre poder e política.

Mas como fica o sujeito nessa contemporaneidade? Sennett (2009) aponta uma instigante percepção de que o sujeito contemporâneo, para lidar com a instabilidade do momento, necessita de flexibilidade para viver. Essa flexibilidade, a

que Sennett se refere, está pautada na observação da natureza, traduzida pelos movimentos das árvores em meio a ventos, pois embora a árvore se dobre pela pressão exercida, seus galhos sempre voltam à posição normal. Nesse ponto dois adendos podem ser feitos: o retorno ao “normal” nunca possui uma exatidão e sempre é possível que, com uma pressão maior, o galho se quebre. Então, segundo esse autor (2009, p.53), “em termos ideais, o comportamento humano flexível deve ter a mesma força tênsil: ser adaptável a circunstâncias variáveis, mas não quebrado por elas. A sociedade hoje busca meios de destruir os males da rotina com a criação de instituições mais flexíveis”.

As instituições, mencionadas pelo autor, representam as esferas da vida nas quais o sujeito está imerso: família, trabalho, relações sociais, política, lazer, religião etc. Nesse escopo teórico, o esforço será dedicado especialmente à compreensão dessa flexibilização tempo/espaço em duas dimensões: trabalho e lazer na perspectiva dos músicos de rua. Pois, como sugere Bauman (2001), “tempo” e “espaço” no limiar da modernidade eram categorias objetivas, distintas e mutuamente independentes que permitiam construções estratégicas e elaboração de ações que, com a liquidez instaurada (leia-se instabilidade contemporânea), ficam sujeitas às novas conformações, inclusive conformações de controle.

Um dos maiores desafios desta pesquisa é compreender em que medida as fronteiras, que ao longo do tempo foram consolidadas nas sociedades ocidentais, entre tempo, trabalho e lazer são tensionadas, são interpenetradas e apresentam relações alternativas àqueles que se apropriam dos espaços públicos para desenvolverem sua arte: os músicos de rua.

A velocidade das transformações, que ocorrem na atualidade e que exigem um ser humano mais maleável, produz certo deslumbramento com a promessa de quebra das amarras na fixidez do trabalho, provocando a crença na possibilidade de maior liberdade pessoal. Mas, na proporção inversa da liberdade, encontramos a segurança. A ausência de contornos palpáveis, de modelos a serem seguidos, e a efemeridade das ações e das relações na liquidez social produzem a incerteza que paira nesses tempos, desestabilizando o sujeito. A insegurança toma conta dos sujeitos sociais. A sociedade não é mais capaz de se sentir segura.

Bauman (2001) sinaliza uma confusão entre segurança e proteção. Em nome da segurança, a sociedade cria várias barreiras de proteção. O sociólogo afirma que a população contemporânea, ao preferir proteger-se cada vez mais

através de parafernalias tecnológicas e industrializadas, como viver em condomínios fechados, possuir carros blindados, usar cercas elétricas, fazer seguros para tudo para se afastar do perigo iminente da violência, abandona a segurança na dimensão ontológica. Proteção está relacionada com técnicas e tecnologias para a conservação da vida, que são sempre coisas externas ao sujeito; já a segurança está relacionada com a sua própria constituição, portanto, só emerge em uma sociedade que possibilita essa segurança, com relações fortes, com portos-seguros identificáveis e uma linguagem previsível.

Para Giddens (2002, p.40), a noção de segurança ontológica está ligada ao caráter implícito da consciência prática. A consciência prática é desenvolvida desde a primeira relação entre os sujeitos (mãe e filho) e representa a “âncora cognitiva e emocional da sensação de segurança ontológica característica de amplos segmentos da atividade humana em todas as culturas”. A consciência prática se desenvolve à medida que o sujeito, ao experimentar o estar no mundo, lidando com diferenças, imprevistos e intempéries, desenvolve sua capacidade de responder a esse mundo, no exercício de sua singularidade, estando esta permeada pela constituição de significados sociais e pelo comprometimento emocional, no qual “confiança, esperança e coragem são relevantes para este comprometimento” (GIDDENS, 2002, p.41).

Parece que a insegurança vivida na contemporaneidade não está apenas pautada na relação com o trabalho, ela perpassa várias dimensões da vida humana, inclusive as relações pessoais. A falta, que as pessoas sentem de relações humanas constantes, próximas, e de objetivos de vida duráveis apresenta-se como ponto frágil dessa fluidez social. O que hoje se exhibe como leve, como flexível, como propiciador da liberdade pessoal nas relações (incluindo o trabalho), é enganoso em alguma medida, pois, “a repulsa à rotina burocrática e a busca da flexibilidade produziram novas estruturas de poder e controle, em vez de criarem as condições que nos libertam” (SENNETT, 2009, p.54).

E, nessa experiência do tempo líquido da contemporaneidade, o trabalho e as relações sociais mudam de caráter. Como num caleidoscópio, no qual o movimento transforma as configurações, Bauman (2001, p.160) corrobora essa ideia ao pontuar que hoje o trabalho se apresenta

mais formado que formador, mais o resultado de agarrar a oportunidade que o produto de planejamento e projeto [...] Despido de seus adereços escatológicos e arrancado de suas raízes metafísicas, o trabalho perdeu a centralidade que se lhe atribuía na galáxia dos valores dominantes na era da modernidade sólida e do capitalismo pesado. O trabalho não pode mais oferecer o eixo seguro em torno do qual envolver e fixar auto definições, identidades e projetos de vida. Nem pode ser concebido com facilidade como fundamento ético da sociedade, ou como eixo ético da vida individual.

A flexibilização, a liberalização e a desregulamentação, identificadas, por Bauman (2001), como aspectos atuais do trabalho, apontam para mudanças pelas quais o sistema capitalista passa mediante o esfacelamento da ordem que caracterizava o sistema de relações sociais. Sendo assim, o novo capitalismo passa a constituir “a essência das mais agressivas políticas neoliberais no sentido da precarização do trabalho” (LIMA FILHO, 2009, p.40). O trabalho passa a ter significação estética, como afirma Bauman (2001, p.160), e o que se espera é que ele “seja satisfatório por si mesmo e em si mesmo” e, assim, não carrega mais o fardo de ser formador na humanidade, na sociedade, muito menos nas gerações futuras. Cada vez mais, o trabalho sai da referência de importância e benefício comum gerado pelos sujeitos sociais, para se colocar como valor de troca, responsável pelo poder de compra.

Nesse sentido, é propício pensar, corroborando Lima Filho, que o processo de reiterações de condições precárias do trabalho e de degradação do sistema de trabalho e de trabalhadores é condição necessária à manutenção da ordem metabólica do capital para que se mantenha o movimento de autoexpansão e autovalorização do mesmo. Desse modo, vem à tona que esse sistema capitalista, ainda que reformulado nos pressupostos líquidos da contemporaneidade, é vivenciado na e pela sociedade como algo profundamente contraditório às aspirações civilizatórias emancipadoras. Como cita Lima Filho (2009, p.44),

partindo de uma análise das contradições intrínsecas das relações capitalistas de produção, Mézáros afirma que a ordem do capital é, em essencial, irreformável. Nesse sentido, considera que efeitos da globalização, como agravamento do desemprego e de condições precárias do trabalho em âmbito mundial, não poderão ser remediados sem a substituição radical do sistema capitalista.

Faz-se um adendo a essa conclusão do autor por ele afirmar, de forma determinista, que a única possibilidade de mudança da ordem vigente é a quebra de um sistema tão fortemente engrenado. Isso parece pouco provável. O adendo é

pertinente, na medida em que esta pesquisa procura ampliar o olhar se, nas práticas sociais dos músicos de rua, existem formas alternativas de sujeitos e grupos sociais vivenciarem esse sistema, tensionando-o.

Todavia, não se pode negar que a história da humanidade é acompanhada por práticas sociais legitimadas e hegemônicas, porém sempre houve, e ainda há, práticas contra-hegemônicas, práticas emancipadoras, práticas transgressivas, enfim, práticas que, mesmo silenciadas, tensionam, e, em uma relação de forças e porosidades, também geram movimento no sistema instaurado. Essa tensão pode não quebrar o sistema, mas não permite uma homogeneidade nem uma linearidade nas possibilidades de viver no presente nem no futuro.

Estariam os músicos de rua inseridos nessas práticas sociais alternativas, transgressoras e, quem sabe, propiciadoras de novos paradigmas? Ou estariam eles engolidos pelo próprio sistema e transformados em engrenagens marginais de baixo custo que ajudam a sustentar a carapaça que envolve as cidades turísticas?

Fato, que se observa nesses tempos contemporâneos, é que a necessidade de sobrevivência aliada à escassez de empregos, ao fechamento de postos de trabalhos, à informatização de empresas, ao encolhimento do estado como provedor parece provocar uma crescente informalidade no trabalho, aqui entendida como ausência de regulamentação estatal, o que aumenta consideravelmente a ocupação dos espaços públicos das cidades. O aumento na rede de relações da cadeia da informalidade promove formas alternativas de sobrevivências e, quem sabe, possibilita o retorno do trabalho como expressão dos sujeitos. Não se pode ignorar que essas dinâmicas na movimentação das formas de trabalho também são constituídas por trabalhos em tempos parciais, por trabalhos temporais, por trabalhos com horário flexível, por trabalhos desenvolvidos fora do local de trabalho (em casa, em outro estado, em outro país etc.). O fato é que a rua, possuidora do estigma de local dos vagabundos, dos desempregados, da marginalidade, adquire um status de possível local de trabalho, apresentando outro paradoxo. Como mencionam Neves, Jayme e Zambelli (2009, p.109), o trabalho informal é pautado na

ilegalidade e/ou atividades e formas de produção não tipicamente capitalistas. Assim, abrange tanto as atividades e as formas de produção não tipicamente capitalistas (legais ou ilegais) quanto as relações de trabalho não registradas, mesmo que tipicamente capitalistas (assalariados, sem carteira assinada). Nessa perspectiva, a informalidade se identifica

com todas as formas e relações de trabalho não fordistas, também identificadas como precárias em virtude da falta de proteção das leis sociais e trabalhistas reguladas pelo Estado.

O trabalho informal se intensifica, formando uma vasta rede de diversas atividades de sobrevivência. Na perspectiva da sociedade contemporânea, na qual as efemeridades, as precariedades e as vulnerabilidades são características da “ordem vigente”, a informalidade abandona o plano de algo transitório para se constituir como algo corriqueiro. Corriqueiro e em constante movimento. O que é presenciado então representa uma mudança de perspectiva. A informalidade deixa de ser um escape para a sobrevivência daqueles que não estão absorvidos pelo sistema formal e passa a ser a alternativa dos excluídos, que, quase sempre, são sujeitos economicamente desfavorecidos e que estão socialmente à margem.

É possível observar que, para além dos músicos e das artes, tão apreciados, desenvolvidos nas ruas, há um aumento paulatino na quantidade de sujeitos se apropriando desse espaço como possibilidade de sobrevivência, e, claro, de trabalho. Aí se inserem práticas sociais como os vendedores ambulantes, os carroceiros, os catadores, as (os) prostitutas (os), os engraxates e toda sorte de pessoas que ocupam o espaço público com essa intenção. Esse fato tem gerado grandes tensões urbanas. Tensões que parecem promover posturas cada vez mais austeras do Estado na intenção de coibir certas práticas e liberar outras, de ordenar os espaços públicos, de vigiar as ruas, enfim, de manter o controle das metrópoles.

O valor que uma prática social tem sobre a outra está relacionado com a hierarquia de valores sociais. O que não se pode negar é que a arte como ofício sempre esteve cercada pela informalidade. O artista de rua enfrenta diretamente a pressão sobre como ganhar dinheiro para sobreviver, porque a relação econômica que ele estabelece é baseada em trocas. Ele proporciona uma experiência sensível na cidade e o público reconhece com contribuições financeiras. A música nas ruas sempre atraiu os passantes, seja pela emoção que desperta ou pela simples curiosidade. O fato é que essa prática desestabiliza a ordem proposta para o dia a dia cidadão.

No próximo tópico, serão abordadas possíveis relações estabelecidas da música na rua com o lazer gratuito e as perspectivas dos lazeres contemporâneos embalados pela lógica capitalista.

3.4 A MÚSICA NAS RUAS E OS LAZERES CONTEMPORÂNEOS

Como uma prática social milenar, a música na rua segue existindo para aqueles que dela têm a oportunidade de usufruir, como uma possibilidade de lazer gratuito e a céu aberto. Para aqueles que a propiciam, uma possibilidade de expressar sua arte. Ou seria trabalho? Ou seria lazer? Não se pode radicalizar, esperando que essa prática, em suas relações desenvolvidas nas ruas, situe-se polarizada como lazer ou como trabalho. O fato é que as artes nas ruas promovem relações por seus interstícios. Nem só lazer, nem só trabalho, nem só expressão, nem só transgressão, nem só consumo. As dicotomias não são capazes de explicar os fenômenos sociais contemporâneos. É preciso procurar diferentes ângulos de aproximação para tentar compreender uma prática social em sua complexidade. Para se afirmar o significado social da música na rua é necessário saber sobre qual perspectiva as afirmações estão sendo feitas. Quem é o sujeito que afirma? É o músico? Um passante? O dono do comércio? O morador de rua? É possível uma coexistência entre diferentes significados para uma mesma prática social?

As práticas sociais são vistas como construções dos sujeitos coletivos em seus contextos de interação, ou seja, festas, ritos de passagem, jogos, músicas, culinária, artesanato, vestimenta, arte etc.. Por isso, podem ser compreendidas como ações dos sujeitos constituídas por sentidos e significados como intenções, valores, atitudes, crenças. Assim também podemos compreender o lazer, adicionando um ingrediente fundamental: a ludicidade. É importante ressaltar, contudo, que existe uma pressão cultural, econômica, jurídica, discursiva e midiática, que faz os sujeitos sociais acreditarem que as práticas sociais são “verdades herdadas”, eternas e imutáveis, quando, no fundo, trata-se de construções sociais. Portanto, elas não são “naturais”, são mutáveis, são mutantes e o contexto social, no qual elas ocorrem, representa um fator determinante dessas práticas e, conseqüentemente, de suas transformações (SOUZA; LUCAS; TORRES, 2011).

O lazer é uma prática social! Corroborando Gomes (2014, p.3), o lazer é “uma prática social complexa que abarca uma multiplicidade de vivências culturais lúdicas”. Ao observar os músicos ocupando as ruas, é possível perceber uma dimensão sensível e lúdica na qual a expressão artística dialoga com o corpo social, os sujeitos da cidade. Como aponta Arantes (2007, p.8-9), as práticas, nas ruas, rompem

com uma noção de espaço vazio e neutro - receptáculo das coisas do mundo - se define como um espaço que incorpora, fenomenologicamente, a ação do corpo do espectador : é um espaço com qualidades afetivas, espaços-afeto, como diria Félix-Guatarri, espaços-vivências que se geram a partir da experiência corporal subjetiva. Por outro lado, nesta busca incessante de aproximar a arte da vida, não somente o espaço se vivifica, como também a própria figura do artista se modifica. Longe de desenhar espaços e universos idealizados, ele torna-se um construtor de espaços-afeto, um construtor de territórios afetivos, de vivências relacionais.

A prática da música nas ruas aproxima o espaço social vivido do sentido proferido por Jacobs (2003) para a diversidade dos usos da rua, do direito à cidade que Lefebvre (2001) conclama e da possibilidade de fruição de um lazer constituinte do sujeito. Lazer esse que se apresenta fora dos moldes produção/consumo e que está aberto a qualquer um que seja afetado em participar ou que deseje fruí-lo.

A rua, como um espaço para convivência, possibilita dinâmicas lúdicas. Um músico, tocando em uma esquina, praça ou calçada, rompe o uso habitual da rua como passagem e propõe uma quebra no cotidiano corrido das grandes cidades com uma pausa lúdica. Quando o sujeito passante é afetado pela música e modifica o tempo em seu trajeto, parando para desfrutar da apresentação, observa-se o urbano em sua complexa rede de conexões e os sujeitos em suas interações. Ao se apropriarem do espaço rua, tanto o músico quanto o passante criam uma nova organização no espaço/tempo social e transformam o passante em plateia e a música/músico em espetáculo.

Essa possibilidade de lazer democrático, gratuito e a céu aberto, promovido por artistas de rua, que ocorre nas entranhas das cidades, vai na contramão do atual sistema capitalista que atua e tenta moldar lazeres, pela engrenagem produção/consumo, transformando-os em mercadoria a serem consumidas em vez de valorizar os processos de individuação dos sujeitos. Ao se falar de lazer como processos de individuação dos sujeitos, refere-se ao lazer que é compreendido como dimensão da cultura. Um lazer que possui sentido para o sujeito, que foi e é vivenciado, dentro de um contexto histórico-cultural próprio.

Então, é preciso compreender o fenômeno lazer em suas relações e não somente em seu conceito. Pois os conceitos tentam de forma racional exprimir um “processo que torne possível a descrição, a classificação e a previsão dos objetos cognoscíveis. [...] O conceito exprime a essência ou a natureza de uma coisa, o que a coisa verdadeiramente é” (ABBAGNANO, 1998 p.164). Por não acreditar na

universalidade dos conceitos, pois os mesmos são constituídos pela expressão parcial de uma visão e não são neutros diante uma realidade (GOMES; ELIZALDE, 2014), reafirma-se a necessidade de observar o que pode ser considerado como o fenômeno lazer em diferentes tempos históricos.

Os estudos acadêmicos sobre o lazer apontam para uma soberania conceitual que compreende esse termo em contraposição ao trabalho. Esses estudos estão fortemente marcados por uma visão de mundo eurocêntrica, na qual o lazer aparece a partir da revolução industrial (GOMES, 2014). Nessa compreensão, temos um lazer marcado pela utilização do tempo livre, sendo que o tempo livre corresponde ao tempo de não trabalho (DUMAZEDIER, 1979). Nesse sentido, tem-se o lazer como um fenômeno específico das sociedades modernas, urbanas e industrializadas e a sua existência está vinculada à centralidade do trabalho na vida humana e a sua contraposição, na fruição.

Em outra corrente de pensamento para os estudos do lazer, é postulado que essa prática social sempre existiu em todas as civilizações, desde tempos mais remotos, como nas civilizações pré-colombianas, nas tribos ameríndias, nas sociedades africanas etc., possuindo outras nomenclaturas para designar tais práticas lúdicas (GOMES; ELIZALDE, 2012; 2014). Esses autores apontam, como elo de ligação ao vocábulo lazer, as práticas sociais desses povos, que vivenciadas, de forma lúdica, apresentam-se como manifestação cultural num tempo/espaço social. A linha de pensamento desses autores não compactua com o entendimento de lazer em contraponto ao trabalho, pois entende que essas duas dimensões são parte da mesma vida social e se tensionam cotidianamente. Eles preferem caracterizar o lazer como “necessidade humana e dimensão da cultura constituída na articulação de três elementos fundamentais: a ludicidade, as manifestações culturais e o tempo/espaço social” (GOMES, 2014, p.3).

O lazer na contemporaneidade, abraçado pela indústria cultural e de entretenimento, encontra-se em sua fase áurea. Seu prestígio social localiza-se no elevado patamar das necessidades, necessidades criadas, pois atualmente o lazer está diretamente vinculado a qualidade de vida. Alcançar uma boa qualidade de vida possui uma representação social que alia sentidos subjetivos (felicidade, realização pessoal, amor, prazer...) e significados objetivos (capacidade de consumo, conforto, habitação, transporte etc.). É possível observar a apropriação do lazer pelo mercado econômico e pelas estruturas de poder a partir da construção e veiculação de

valores para um imaginário social no qual as benesses do lazer são contrapartida a quase todos os males da vida contemporânea (estresse, rotina, falta de tempo, privação, insegurança, falta de atividade física) e a necessidade de sua fruição essencial para alcançar uma boa qualidade de vida. Oliveira (2006, p.1), em sua reflexão sobre o lazer e a sociedade de consumo, aponta que a indústria do entretenimento – sinônimo de lazer para muitos – seduz o consumidor, sugerindo-lhe o que fazer para alcançar a satisfação. Nesse sentido, observa-se a ideia reducionista do lazer sendo alimentada e veiculada pelos meios de comunicação de massas como algo a ser consumido, apresentando pessoas bonitas e felizes que representam a qualidade de tal lazer.

O lazer ganha uma hegemonia social alinhado ao princípio do prazer e transformado em mercadoria para consumo. É importante realçar que essas mudanças foram alavancadas pela entrada maciça das “TICs” na vida social dos sujeitos contemporâneos - fala-se das sociedades constituintes das megacidades urbanas cosmopolitas. Há uma grande mudança nas diferentes linguagens, que promovem, a partir da comunicação e da informação, um fluxo contínuo e dinâmico nas dimensões econômica, tecnológica, social e cultural, evidenciando, nesse contexto, uma nova configuração do tempo/espço e das relações estabelecidas com o lazer, com o trabalho e com as demais dimensões da vida social.

Nem sempre é preciso ir ao local de trabalho para trabalhar, nem sempre é preciso encontrar pessoalmente um amigo para conversar e/ou jogar, não é preciso ir a uma feira de tecnologia no Japão para conhecer o último lançamento tecnológico. Nem é preciso sair de casa para conhecer as paradisíacas ilhas tailandesas ou fazer uma visita ao museu Van Gogh em Amsterdã. A globalização proporcionada pelos meios de comunicação encurta o mundo, possibilitando que ele caiba numa “tela” e o que parece mais transformador é que “tudo” acontece ao mesmo tempo. Talvez a instantaneidade e simultaneidade sejam as palavras de ordem na contemporaneidade, porém com grande tendência à desordem.

Nesse sentido, as sociedades em redes¹⁵ (CASTELLS, 1999) sofrem impactos constantes de todas as atividades humanas pelo mundo. E essa

¹⁵ A sociedade em rede se organiza por meio de relações múltiplas que mudam as formas como as pessoas e as organizações se relacionam, comunicam, interagem e vivem uma nova realidade social. “Redes constituem a nova morfologia social. [...] Rede é um conjunto de nós interconectados. Nó é um ponto no qual uma curva se entrecorta. Uma estrutura social com base em redes é um sistema

interconectividade global produz efeitos sobre a organização do tempo e do espaço. Mas isso não significa que, junto com as quantidades e velocidades de informações veiculadas e recebidas, os sentidos e significados de suas representações possam ser introjetados. Até porque, não se pode iludir e nem acreditar que essa é uma perspectiva universal, pois no esteio de uma integração planetária resultante dessa circulação de informações em redes, criam-se novos espaços de segregação para os que não estão conectados nessas tecnologias.

Nessa perspectiva líquida sobre a fruição dos tempos, Igarza (2009) observa que o mundo contemporâneo imerso nos meios de comunicações virtuais propiciou centenas de milhões de pessoas ao consumo de seus conteúdos. E um dos conteúdos, amplamente valorizado nessa interconectividade, é o lazer. Ratificando os estudos de lazer que não compreendem lazer e trabalho como oposição, o autor afirma que as compreensões das “economias modernas funcionam reconhecendo que a criação, a mídia e o lazer, por um lado, e a crescente relativização do lugar social concedido ao trabalho e ao emprego pleno como estratégia coletiva, por outro, não se opõem” (IGARZA, 2009, p.34). Nesse sentido, percebe-se um atrelamento da forma de fruir a vida junto ao lazer, à informação e ao consumo. Para o autor, o lazer ocorre nas brechas desses tempos fragmentados, que ele denomina de lazer intersticial. O autor afirma também que o aumento significativo das participações em redes sociais virtuais é devido ao caráter fluído dessa atividade social participativa em um espaço/tempo de lazer que se configura em tempo integral, bastando estar “on-line”. Não é preciso estar fora do tempo de trabalho, nem é preciso mudar de ambiente físico. A possível simultaneidade entre o trabalho e o lazer, nesse caso, aponta que, em meio a esses pequenos fragmentos de tempo “dentro” das redes sociais, captados pela comercialização do prazer/do divertimento, ofertas incontáveis das mais variadas naturezas acentuam “uma tendência a promiscuidade do consumidor” (IGARZA, 2009, p.43). É possível estabelecer uma relação em que, por meio dos espaços virtuais, os sujeitos são “atacados” por sedutoras propagandas, que os induzem aos desejos por objetos, viagens, sonhos antes não necessários. Algo que mais à frente será retomado, ampliando-se essa discussão com o conceito de hiperconsumidor de Lypovestky e Serroy (2015).

aberto altamente dinâmico suscetível de inovação sem ameaça ao seu equilíbrio” (CASTELLS, 1999, p.565/566).

Mas não é só na perspectiva virtual que o lazer ganha força e adeptos. Atrelado ao significado das realizações pessoais e vinculado como elixir do mal-estar contemporâneo, o lazer abarca a perspectiva da experiência. Segundo Amigo (2008, p.81), o “paradigma da experiência” é o paradigma que outorga valor e sentido a qualquer esforço ou atividade no âmbito da vida humana. Nesse sentido, é preciso reconhecer que a modificação do significado de lazer passa pela transformação geral de significações sociais. Atualmente o lazer está reconhecido como um direito social na Constituição Brasileira (1988)¹⁶.

O lazer, valorado tanto economicamente como socialmente, está em ascensão tanto quanto a valorização do consumo. Não se pode deixar de apontar que o lazer, que ora se apresenta como hegemônico, apreciado socialmente, distancia-se das práticas culturais, nas quais o sujeito pode expressar-se, para aproximar-se das necessidades de consumo produzidas pela indústria do lazer e pela sociedade contemporânea em um movimento de caráter reflexivo.

A engrenagem capitalista mostra-se como propulsora dessa valorização do lazer. Fruir lazer representa ter boa “qualidade de vida”, representa possuir um status social elevado e desejado na atualidade. Essa relação produzida pelo lazer/consumo evidencia uma massificação dessa dinâmica social como meta de felicidade a ser alcançada. Nessa perspectiva, também produz exclusão, pois não são todos os sujeitos que possuem recursos para sua fruição quando posta dessa forma. Assim, temos um lazer valorado na escala hierárquica das esferas da vida humana, porém destinado a uma pequena minoria de sujeitos que pode pagar por ele. Para a grande maioria, resta o desejo provocado e a insatisfação garantida.

Acreditar que as práticas de lazer também são constituições histórico-culturais, nas quais os sujeitos em seus tempos/espços sociais expressam sua individualidade bem como sua coletividade, representa não compactuar com o lazer transformado em mercadoria e vendido para consumo sem sentido pessoal. Nesse sentido, retomam-se os músicos que desenvolvem suas artes nas ruas de forma gratuita, para questionar se essa prática é uma prática de lazer. E caso seja, pode-se considerá-la como uma prática que tensiona os valores vigentes para a fruição de lazer? Para quem é lazer?

¹⁶ O Capítulo II Dos Direitos sociais: artigo 6º. São direitos sociais a educação, a saúde, a alimentação, o trabalho, a moradia, o transporte, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados, na forma desta Constituição. Sendo também citados nos artigos 217 e 227.

À medida que existe uma transformação de valoração do lazer, mesmo que por efeito cascata, todas as representações e as vivências de lazer experienciadas pelos sujeitos adquirem um significado de mais valia. Atualmente, os músicos de rua ganham destaque e glamour ao circularem pelas redes sociais como uma sorte de encontro pelas frias e conturbadas ruas cosmopolitas, propiciando assim uma experiência sensível provocada pela diversidade social e cultural da cidade.

Ao longo de toda história da humanidade, muitas práticas culturais que foram vivenciadas também foram silenciadas, principalmente as que pertenciam às camadas mais populares da sociedade. Talvez por tensionarem o sistema em vigência, talvez por não serem reconhecidas em suas singularidades. O fato é que, nessa perspectiva, este estudo coloca em evidência o sujeito como mediador das coerções sociais e como um garimpeiro para aquilo que lhe traz sentido, procurando desvendar como os músicos de rua percebem a configuração de sua prática no tempo/espço contemporâneo e como ele age para seguir sobrevivendo com e em sua prática social.

A seguir, procura-se apresentar um espectro de algumas tensões que essa prática vem vivenciando em seu cotidiano.

3.5 A RUA E AS “BOAS PRÁTICAS”: SOBRE O LEGAL E O ILEGAL

Parece cada vez mais difícil lidar com os desafios da construção de espaços públicos democráticos, tendo em vista, de um lado, a responsabilidade do poder público de planejar, promover e fiscalizar os usos da cidade, e de outro, a inserção de um grande contingente de grupos sociais cujas atividades profissionais são marcadas pela informalidade, nas quais várias dinâmicas se pautam por certa aspereza com a esfera pública. (FRÚGOLI, 2012 p.1)

Esse dilema pontuado por Frúgoli aparece nas tensões que os músicos vivenciam ao desenvolverem suas práticas sociais nas ruas de Barcelona e do Rio de Janeiro. A luta pelo direito à cidade (LEFEBVRE, 1974), em contraponto à “*Barcelona, posa’t guapas*” (Barcelona ponha-se bela) em Barcelona ou ao “Choque de Ordem” no Rio de Janeiro, aponta divergências entre os diferentes pontos de vista da complexa realidade urbana. O que é possível observar é que o discurso sobre a igualdade de direitos e sobre a necessidade de manutenção de uma boa qualidade de vida está direcionado a uma camada da população e não consegue

propiciar os mesmos acessos a todos os sujeitos que tentam utilizar o espaço público como um espaço de expressão. O espaço público não pertence ao povo e representa o ordenamento segundo os interesses hegemônicos de uma lógica capitalista e fragmentária da classe dominante. Essa lógica segrega as “boas” práticas (práticas que interessam e reforçam o sistema – músicos tocando pelas ruas desde que cadastrados, ordenados) das práticas indesejáveis (músicos tocando sem cadastro, desordenadamente pelas ruas). Mesmo com as diferenças que perpassam as duas realidades sociais (detalhadas mais à frente), a arte perde sua liberdade e possibilidade de expressão e ganha regras, ganha formas. Mas como tudo isso começou e/ou se transformou?

É difícil estabelecer qualquer tipo de origem de práticas sociais ainda mais quando essa origem remete a longínquos tempos. Tem-se notícias da música pelas ruas desde os remotos tempos da Grécia antiga, onde artistas líricos iam, de cidade em cidade, representando histórias épicas e lendas acompanhadas de música, danças e canções. Com poucos recursos, encontravam nas ruas um meio de se expressarem e um lugar de aprendizagem e emancipação (VILAR-BOU, 2013). Como afirma o autor, os cantores conhecidos como *aedos homéricos* envolviam a plateia pelos ritmos e sentidos das falas, pois possuíam discursos ideológicos muitas vezes com tons irônicos e contestadores. Os trovadores (século XII, Idade Média), profissionais da literatura, declamavam seus poemas em praças, festas e palácios, divulgando sua arte e entretendo clero e reis. Era o “poeta nobre”, muitas vezes, levado para apresentações exclusivas para a “nobreza” enquanto o “poeta plebeu”, também conhecido como jogral, emergia da classe popular e assumia o papel de bufão, ou seja, porta voz da cultura cômica popular que desafiava condutas, normas e preceitos da sociedade, realizando críticas que buscavam denunciar as injustiças sociais e interferir nas políticas governamentais.

Pela voz dos cantantes, informações e culturas circulavam por longas distâncias e através do tempo. Para esses artistas errantes e das ruas, a oralidade era o processo de transmissão. É possível afirmar que, desde os remotos tempos, a rua se apresenta como lugar de excelência para as expressões e as manifestações culturais e sociais, bem como lugar de insatisfações e reivindicações de um povo. Porém, não se pode negligenciar que as metamorfoses sociais também se dão à medida que são tensionados os valores e as regras dominantes vigentes. Em outras

palavras, as mudanças produzidas no tempo/espço/sociabilidade têm, como um dos propulsores, as tensões exercidas entre a cultura dominante e a cultura popular.

O século XVII, como consequência de mudanças econômicas, sociais, políticas e religiosas, foi um período histórico de retrocesso e marginalização da cultura popular. Para tanto, segundo Gonzáles (2002), tem fundamental papel os Estados Absolutistas interessados em promover uma centralização política culturalmente unificadora e destruidora de toda alteridade e de toda a mesclagem existente. A força da igreja na elite do clero católico e protestante promove um movimento de reforma sistemática, na qual incrimina a cultura popular do ponto de vista moral por ser materialista e licenciosa, invocando como práticas mundanas determinados valores, costumes e modos de diversão (SHAW, 1984).

O momento é de intolerância e segregação. Aqueles que se opunham e/ou não cumpriam as regras eram perseguidos. A progressiva marginalização das manifestações e tradições populares mortifica e invisibiliza as práticas sociais que ocorrem nas ruas, ao mesmo tempo que “obriga” a classe dominante a buscar alternativas culturais sobre sua vigília, tentando assim, estabelecer formas de controle sobre os espaços e as mentalidades populares. Como sinaliza Gonzalés (2002), aumenta o número de tabernas, teatros, cafés, cassinos, círculos recreativos, o que já impõe uma dicotomia entre o interno e externo, entre o público e o privado, entre os que podem frequentar e os que não podem, deixando claro o cenário simbólico da nova ordem social a ser acatada. O espaço envolve o poder e o poder significa controle e dominação (LEFEBVRE, 1992 p.349).

Seguindo os pressupostos de Lefebvre, Gonzáles (2002) sinaliza que o aumento progressivo e massivo de campanhas para denegrir e marginalizar os costumes e formas de vida populares, que se realizam prioritariamente pela socialização nas ruas, evidencia a diferenciação. Ou seja, as diferenças das classes dominantes para as classes populares passam a apresentar um distanciamento por adoção de normas de conduta distantes dos costumes das classes populares. Autocontrole das emoções, cultivo de elegância, refinamento de atitudes afirmam, assim, a distinção social e justificam, por esses motivos, seus privilégios e sua superioridade. Algo que deve ser seguido e almejado se se anseia pela “aceitação”.

Dessa forma, as dinâmicas das ruas e dos espaços públicos perdem a quase totalidade da vida comunitária (SENNETT, 1978). Dificulta-se a rua como o eixo da fruição de cultura e da vida cotidiana nas relações. Impede-se o encontro,

eliminam-se as efervescências. Dilui-se o poder do coletivo para levar as convivências para espaços fechados, controlados, sejam públicos ou privados, nos quais a vigília se torna mais fácil. É o “início” do que se pode compreender como ordenamento da rua junto com sua estigmatização de local impróprio para boas práticas. Goffman(1986) aponta que os estigmas são predicativos profundamente desacreditadores. Ou seja, à medida que se desqualifica um atributo, seja pessoal ou social, a relação diretamente vinculada é creditar valor a outro atributo, confirmando, assim, o status de “normalidade”, superioridade e excelência, evidenciando, dessa forma, a indesejável diferença e postulando um modelo a ser reproduzido.

O que é possível ter como evidência é que as normativas são criadas com o discurso de promover o bem-estar social. Como observável na redação da "Portaria Municipal dos usos da paisagem urbana da cidade de Barcelona"¹⁷ (2006, p.2) – Exposição de motivos

1- A paisagem urbana é um dos elementos do meio ambiente urbano que necessita de proteção para garantir à todos os habitantes da cidade uma adequada qualidade de vida. Portanto, a paisagem urbana constitui um interesse coletivo cuja satisfação é atribuída pelas leis municipais, de acordo com o interesse em âmbito local. (Tradução nossa).

Ou na política regulatória das condutas e dos comportamentos dos cidadãos, conhecida como “Choque de Ordem”, promovida pela prefeitura do Rio de Janeiro (Plano estratégico, 2009-2012).

Nos últimos anos, o espaço público no Rio deixou de ser visto como o espaço de todos para ser visto como espaço de ninguém” [...] com o objetivo de pôr um fim à desordem urbana, combater os pequenos delitos nos principais corredores, contribuir decisivamente para a melhoria da qualidade de vida em nossa Cidade.

Quando a ocupação do espaço público traz à tona o conflito urbano, torna-se necessário pensar as relações estabelecidas entre o poder público, o lúdico, as práticas culturais e os modos de produção e reprodução dominantes. A

¹⁷ “Ordenanza municipal de los usos del paisaje urbano de la ciudad de Barcelona” (2006, p.2) **Exposición de motivos**

1- El paisaje urbano es uno de los elementos del medio ambiente urbano necesitado de protección para garantizar a todos los habitantes de la ciudad una adecuada calidad de vida. Por esto, el paisaje urbano constituye un interés colectivo cuya satisfacción es atribuida por el ordenamiento jurídico al municipio, en función del alcance local de este interés.

fruição da rua, como um direito à cidade (LEFEBVRE, 1974), não deve dissimular a presença das disputas em curso com intenções de atribuir uma eficácia simbólica (DELGADO, 2003), promovendo um pseudo bem-estar social. Mas deve apresentar a realidade vivida própria do urbano entre tensões e disputas nas possibilidades e nas transgressões.

Para os músicos de rua desenvolverem suas artes, a condição básica é a possibilidade de ocupação do espaço público. Esse fato se apresenta como um marco da apropriação do espaço, concebido como uma reivindicação social e uma pressão cultural, que transforma o espaço público, concebido em espaço vivido, à constante luta pelo direito à cidade (LEFEBVRE, 1974). Nesse sentido, verifica-se que a possibilidade para romper essa coerção social passa pela transgressão.

Transgredir é a maneira pela qual a individualidade pode resistir ao imperativo da normalização e da disciplina. Como o gestor transgressor questiona o território delineado pelas normas, a resistência que ele emprega leva a ultrapassagem de limites e a uma tentativa de traçar novas fronteiras, ou seja, há combate ante os obstáculos que a individualidade nele implicada enfrenta. (BIRMAN, 2002, p.47).

Quando se observa que, cada vez mais, criam-se espaços públicos nas grandes metrópoles contemporâneas, e todas elas possuindo um centro histórico que se assemelha aos parques temáticos (DELGADO, 2015; 2008) pela ambiência criada (AUGOYARD, 2002) e nos quais os sujeitos veem-se limitados no seu agir, no seu expressar, é possível reconhecer que esse ideal de criação nega a espontaneidade da sociabilidade inerente da rua para assumir a desigualdade e a separação como valor de organização. Porém, a urbanidade, em seu potencial relacional e de imprevisibilidade, é incontrollável e a possível resposta para essa tentativa de encarceramento é a transgressão dos sujeitos que se opõem a esses limites.

Como afirma Bataille (1980), a transgressão não é a negação da proibição, ela a ultrapassa e a complementa. Os músicos de rua que desenvolvem essa prática milenar, ao se depararem com esses impedimentos provocados por lógicas de poder e a favor da privatização dos espaços públicos, encontram pela transgressão uma forma de resistência e de sobrevivência, seja ela financeira e/ou de sua individualidade. Ao transgredirem as regras, os músicos se empoderam em suas práticas sociais e apontam a impossibilidade do controle do urbano. Muitos

músicos declaram esse controle como uma forma de marginalizar suas atividades. Sentem-se excluídos e perseguidos socialmente.

Ao romperem com o modelo desejado, tanto para a ocupação do espaço público quanto para a forma de sustento, os músicos instalam uma outra ordem social. É a autorregulação no tempo/espaço social. Essa advém da necessidade que o movimento das ruas, em seus fluxos urbanos contínuos, impõe, pois os encontros podem aparecer na forma de choque, e o choque não garante nem impede o conflito, mas traz à tona o fato de que sempre haverá diferentes formas para o pensar e para o agir social.

Para alargar a compreensão sobre a necessidade de sustentar-se, no próximo tópico procura-se ampliar o significado e o valor do trabalho em uma construção histórica-social.

3.6 O TRABALHO COMO MEDIADOR DA (DES)HUMANIZAÇÃO

No intuito de compreender como a categoria trabalho se apresenta na contemporaneidade, é essencial uma aproximação das representações sociais e simbólicas nas quais o trabalho vem se constituindo. Por muito tempo, não obstante ainda hoje, o trabalho representa uma categoria central na vida dos sujeitos. Mas sobre quais paradigmas o trabalho se constitui como centralidade? Sobre quais pressupostos incidem a materialidade do trabalho e o que essa prática representa? É possível pensar o trabalho como uma experiência humana na qual o sujeito é capaz de apresentar seus saberes e seus valores? Ou será o trabalho o representante emérito do capitalismo?

Lukács (1979), em seus escritos, destaca o caráter fundante do trabalho na gênese do ser social, ou seja, o trabalho é o que dá origem à sociabilidade humana. A partir desse entendimento é possível compreender o trabalho representando uma categoria mediadora por excelência. Nas palavras do autor:

O trabalho é, antes de mais nada, em termos genéticos, o ponto de partida da humanização do homem, do refinamento de suas faculdades, processo do qual não se deve esquecer o domínio sobre si mesmo. Além do mais, o trabalho se apresenta, por um longo tempo, como o único âmbito desse desenvolvimento; todas as demais formas de atividade do homem, ligadas aos diversos valores, só se podem apresentar como autônomas depois que o trabalho atinge um nível relativamente elevado (LUKÁCS, 1979b, p.87).

Ao analisar o salto ocorrido na história humana entre o ser orgânico (animal) e o ser social (humano), Lukács qualifica o trabalho como o “responsável” por essa ruptura estrutural. Pois o ser humano avança da evolução biológica natural e passa a agir, interferindo e agenciando a satisfação de suas necessidades bem como a criação de novas necessidades, e, nesse processo de autocriação e satisfação, emerge o ser social. O caráter mediador do trabalho entre o ser humano e a natureza emerge “em meio à luta pela existência [...] suas etapas são produtos de sua atividade autônoma” (LUKÁCS, 1979, p.58), produzindo e criando objetos úteis, ferramentas de trabalho¹⁸. Tertuliam (2009, p.395), corroborando Lukács, afirma que, pela evolução ontológica, é possível “indicar a gênese da transcendência do ser humano a partir do ‘distanciamento’ compreendido pelos atos mais elementares do trabalho, até o controle dos afetos e o surgimento dos atos de autorealização de si”.

Nesse momento, é possível verificar que, para esses autores, é no trabalho que o ser social modifica seu mundo de forma reflexiva (o mundo modificado modifica o ser humano e vice-versa), e as formas de realizar esse trabalho, ou melhor, “as formas de objetividade do ser social que resultam do trabalho se tornam cada vez mais claramente sociais e se desenvolvem à medida que a práxis social emerge e se torna cada vez mais explícita” (LUKÁCS, 1979, p.17).

Essas mediações modificam, contínua e reflexivamente, a natureza e os seres humanos. Para Lukács, o ponto central do processo de transformação interna do ser humano consiste no domínio consciente de si mesmo, do seu próprio corpo, dos instintos e dos afetos. Como sinaliza o autor, o autodomínio é um pressuposto necessário para realizar no trabalho os próprios fins autonomamente postos, ou seja, o trabalho possui uma intencionalidade e sua realização justifica os fins a que se propõe. Nesse sentido, é possível inferir que, pelo trabalho, o ser humano é capaz de auto expressar-se.

Esse trabalho, no qual o sujeito é capaz de se realizar, atualmente, parece ser difícil de ser encontrado. Talvez em grupos sociais nos quais a forma econômica que sustenta a sociedade não seja a capitalista. É possível pensar, como exemplo, as sociedades indígenas, as comunidades autossustentáveis e alguns

¹⁸ Marx nomeia esse trabalho como “trabalho útil” e a partir dele obtém-se o “valor de uso” (MARX, 1988).

outros pequenos grupos espalhados pelo planeta, mas que expressam uma visão de mundo diferenciada da visão capitalista na qual a acumulação de capital representa o cerne da cosmovisão.

De forma mais comedida, talvez seja possível reconhecer em alguns sujeitos, mesmo inseridos no sistema, a resistência a essa imposição social e a tentativa de fazer de seu trabalho, de seu sustento, de sua expressão de ser humano, uma resistência ao sistema dominante. Muitas vezes esses são os sujeitos que foram e são empurrados para as margens do próprio sistema.

As formas específicas e particulares da divisão e classificação social do trabalho vão se constituindo à medida que cada organização societária se processa em complexificação e desenvolvimento histórico. Na sociedade capitalista, a produção de mercadorias com intenção de intercâmbio toma a centralidade do modo de produção, exigindo cada vez mais a acumulação de mercadorias (valor de troca) e afastando os sujeitos das formas de produção para o consumo, nas quais os valores de uso eram dominantes¹⁹.

No intento de relacionar a qualificação do trabalho, a que Lukács se refere, com a apropriação do mesmo pela estrutura econômica do sistema capitalista, que provoca uma nova representação de trabalho na sociedade ocidental, apontamos uma diferenciação postulada por Marx (1988, p.45-54) para o denominado trabalho concreto e trabalho abstrato, postulando um valor de uso e um valor de troca.

Todo trabalho é, de um lado, dispêndio de força humana de trabalho, no sentido fisiológico, e, nessa qualidade de trabalho humano igual ou abstrato, cria o valor das mercadorias. Todo trabalho, por outro lado, é dispêndio de força humana de trabalho, sob forma especial, para um determinado fim, e, nessa qualidade de trabalho útil e concreto, produz valores de uso (...). De um lado, tem-se o caráter útil do trabalho, relação de intercâmbio entre os homens e a natureza, condição para a produção de coisas socialmente úteis e necessárias. É o momento em que se efetiva o trabalho concreto, o trabalho em sua dimensão qualitativa. Deixando de lado, o caráter útil do trabalho, sua dimensão concreta, resta-lhe apenas ser dispêndio de força

¹⁹ Valor de uso e valor de troca são termos cunhados por Marx para as relações que as mercadorias produzidas no modo de produção capitalista possuem. O valor de uso está associado à capacidade de satisfazer as necessidades dos homens. E o valor de troca está associado à capacidade de ser trocada ou de comprar, outras mercadorias distintas de si. O valor de troca representa "... a relação quantitativa, a proporção na qual valores de uso de uma espécie se trocam contra valores de uso de outra espécie ..." (MARX, 1988, p.46), O valor de troca de uma mercadoria só se define na relação desta com outra. Isso permite caracterizá-lo como algo puramente relativo. O valor de troca "muda constantemente no tempo e no espaço." (MARX, 1988, p. 46). Já o valor de uso pode ser entendido como a utilidade que se reconhece na mercadoria. Para informações mais detalhadas, consultar o livro *O Capital: crítica da economia política*, v.1, 3 ed. São Paulo: Nova Cultura, 1988 de Karl Marx.

humana produtiva, física ou intelectual, socialmente determinada. Aqui aflora sua dimensão abstrata, onde desvanecem-se as diferentes formas de trabalho concreto e onde elas não distinguem uma das outras, mas reduzem-se, todas, a uma única espécie de trabalho, o trabalho humano abstrato.

Se essa compreensão de trabalho leva o sujeito a expressar a “essência humana” pelo esforço da transformação material e a satisfação das necessidades, à medida que o sujeito se afasta desse reconhecimento do que produziu (linhas de montagens, organizações fabris etc.) e o produto concreto não é mais expressão autoral (o produto final não é ontologicamente de ninguém, é independente, sem relações afetivas ou de expressão, um objeto estranho a qualquer um e a todos que participaram em sua produção), tem-se um hiato entre o sujeito e sua obra, entre o sujeito e o “artefato” produzido, e a isso Marx denomina de alienação do trabalho²⁰.

Mészáros (2006) afirma que o trabalho não pode ser analisado se não tomarmos como ponto de referência a problemática da alienação. Como sugere o autor, alienação não é um produto natural, nem algo produzido externamente ao ser, mas resultante de um processo histórico determinado no qual o processo de trabalho ocupa papel central, culminando com a autoalienação decorrente de múltiplas institucionalizações, reificações e mediações envolvidas na vida real (concreta), tais como o assalariamento, a propriedade privada, o mercado, o dinheiro, a renda, o lucro, o valor etc. (LIMA FILHO, 2009, p.43). Ou seja, a incorporação do trabalho como mão de obra produtiva, afastada de sua essência de autorrealização, pelo sistema capitalista, produz trabalhadores que na verdade são vendedores de mão de obra. O sujeito se afasta da condição de produção de sentido em seu trabalho e passa a ter na força de sua mão de obra um valor de troca que é explorado pelo sistema, que, tendo como objetivo maior o lucro, precariza o valor dessa força de trabalho, pois a impessoalidade prevista para os cargos sugere a possibilidade de troca em todo instante sem que haja prejuízo para produção.

Mesmo com a compreensão do funcionamento dessa máquina desumana chamada capitalismo, o trabalho continua a ser a grande referência social para a sobrevivência no mundo: no mundo capitalista, no mundo pós-industrializado, no mundo que tenta impor uma forma hegemônica de viver produzindo modelos e princípios para o “sucesso” e a “felicidade”. Princípios esses pautados na lógica do

²⁰ Para mais detalhes ler *O Capital*. Crítica da economia política v.1, São Paulo: Nova Cultura, 1988 de Karl Marx e *A teoria da alienação em Marx* Ed. Boitempo, 2006 de Mészáros,

ter, na lógica do consumo e não no princípio do ser, na expressão do ser humano social com igualdades sociais e de direito, representando uma perspectiva individualista que afasta o sujeito de sua responsabilidade cooperativa, de sua responsabilidade social. Sendo assim, a perspectiva de se realizar no trabalho não incide mais sobre o sujeito e sua expressão, e sim sobre o sujeito e suas necessidades pessoais, sobre o sujeito e sua “capacidade” de troca de seu trabalho por remuneração, na expectativa de concretizar “sonhos de consumo social²¹” muitas vezes irrealizáveis.

O trabalho, compreendido dessa forma, supõe a humanidade envolvida por seu destino e não por escolhas no processo histórico. O trabalho representa um esforço coletivo em que cada ser humano tem que participar dentro do universo social e isso traz como consequência “o trabalho como condição natural dos seres humanos, e estar sem trabalho como anormalidade” (BAUMAN, 2001, p.158). Sendo assim, denuncia o autor, os sujeitos que se afastam dessa “condição natural” propiciam a pobreza e a miséria, a privação e a depravação. Homens e mulheres passam a ser ordenados e qualificados “de acordo com o suposto valor da contribuição de seu trabalho”. Desse modo, ao trabalho é atribuído o “primeiro lugar entre as atividades humanas, por levar ao aperfeiçoamento moral e à elevação dos padrões éticos da sociedade. ” Nas palavras do autor:

Ao trabalho foram atribuídos muitas virtudes e efeitos benéficos, como, por exemplo, o aumento da riqueza e a eliminação da miséria; mas subjacente a todos os méritos atribuídos estava sua suposta contribuição para o estabelecimento da ordem, para o ato histórico de colocar a espécie humana no comando de seu próprio destino. (BAUMAN, 2001, p.157).

A velocidade das mudanças, que se apresentam no tempo/espço sobre o trabalho e suas configurações, traz novos paradigmas à sociedade contemporânea em sua (des)organização. É nesse sentido que vários autores²² apontam para o dilema da contemporaneidade: As transformações que ocorrem em velocidade, intensidade, forma e valoração nunca antes foram vivenciadas.

Pela primeira vez tornou-se possível ver como pode ser um mundo em que o passado inclusive o passado no presente perdeu seu papel, em que os

²¹ Utilizo este termo no intuito de colocar o sonho não como uma realização do sujeito, mas como parte da coerção social do que é preciso ter para ser feliz.

²² Bauman (2001); Lukács (1979); Bianchetti; Pereira; De Andrade (2009); Giddens (2002); Sennett (2009).

velhos mapas e cartas que guiavam os seres humanos pela vida individual e coletiva não mais representam a paisagem na qual nos movemos, o mar em que navegamos [...] Foi-se o tempo no qual movimentar-se em um território ou em uma base dava-se pelos conhecimentos proporcionados pela vivência. Pela experiência e pela tradição. A época contemporânea é marcada por trânsitos de naturezas diversas, dentre os quais pode-se destacar aqueles de cunho mais formal, como os referentes às produções simbólicas em geral, e outros que se caracterizam por manifestações materiais [...] trata-se de uma época paradoxal [...] pois desafia as pessoas tanto na perspectiva individual quanto coletiva, potencializa as condições e possibilidades de realizações e, simultaneamente, evidencia a manutenção de algumas ordens já estabelecidas, bem como a criação de novas modalidades de pensar e agir que podem conduzir a processos de exclusão social. (BIANCHETTI; PEREIRA; DE ANDRADE, 2009, p.181).

No capitalismo flexível, o próprio significado de trabalho adquire novas compreensões, pois, se um dia trabalhar significava construir uma carreira que provavelmente duraria a vida toda, atualmente, com as mudanças mais amiúde de emprego e de funções dentro do próprio trabalho (e em muitas vezes de profissão), uma carreira não é constituída por um aperfeiçoamento técnico e competente, mas por uma capacidade de adaptação ao novo, constituído por um eu maleável, flexível, aberto a novas experiências.

As complexas relações que podem advir dessas mudanças apresentadas na liquidez dos tempos contemporâneos e nos cambiantes significados das dimensões sociais abrem um leque e suscitam a necessidade de um olhar para a dimensão virtual a que todos estão submetidos.

Sendo assim, a seguir, procura-se apresentar possíveis influências e transformações que essa tecnologia de informação e comunicação apresenta nessa prática social.

3.7 A VIRTUALIDADE, O TURISMO E AS PRÁTICAS SOCIAIS DOS MÚSICOS DE RUA: RELAÇÕES, CIRCULAÇÕES E IMAGINÁRIOS

Estudar qualquer fenômeno no tempo/espço social contemporâneo e apontar a presença das tecnologias de informação e comunicação, nesse contexto, torna-se uma redundância. A vida cotidiana já não flui sem sua conexão à internet nas grandes metrópoles. Tornou-se impossível pensar a vida no mundo urbano atual sem os sujeitos, com seus aparatos tecnológicos, que os mantêm plugado, em tempo integral, em redes, onde tudo se conecta a tudo. “A virtualização passa a ser

um processo articulador de toda a vida social, marcada cada vez mais pela ruptura dos limites espaço-temporais” (COELHO, 2001, p.6).

A partir dessa premissa, esse tópico apresenta, no contexto contemporâneo, a prática social dos músicos de rua em cidades turísticas, aprofundando a compreensão sobre a influência do processo de virtualização mundial. De imediato tenta-se esclarecer dois pontos de vista sobre a compreensão do virtual que, em alguma medida, se contrapõem, mas, ao mesmo tempo, se complementam, apontando a polissemia que o termo possui e suas distintas compressões para o fenômeno.

Para o filósofo Pierre Lévy (1996), a virtualização traduz um novo ambiente de interação que propicia a construção de sentidos. Esse autor compreende esse “novo meio” como possível construção do saber coletivo e nele inclui a dimensão econômica como grande propulsora dessa construção. Já Baudrillard (1991) pontua a possível desertificação do espaço físico e a mudança da percepção de tempo provocada pelas relações em ambientes virtuais. Esse autor sinaliza uma mudança em relação à informação, sentida como uma desordem, provocada pelo fim do conhecimento genuíno e o início das sabedorias superficiais. Talvez a maior oposição sentida entre esses autores seja que, para o primeiro, o universo virtual possibilita a construção de significados coletivos e, para o segundo, seja exatamente a impossibilidade de uma construção coletiva que aponta para uma massificação e uma homogeneização do pensamento.

Para Baudrillard, a comunicação virtual confronta o mundo artificial criado pelas mídias - o virtual e o real, pois a expansão do virtual ocorre pela desertificação do real. Ao potencializar a produção e a circulação de informação, alteram-se, de forma direta, a transmissão e absorção dos conteúdos. E isso acarretaria um possível estabelecimento do controle racional dos comportamentos sociais.

Em toda a parte é suposto que a informação produz uma circulação acelerada do sentido, uma mais-valia de sentido homólogo à mais-valia econômica que provém da rotação acelerada do capital. A informação é dada como criadora de comunicação e apesar do desperdício ser enorme, um consenso geral pretende que existe, contudo, no total, um excesso de sentido, que se redistribui em todos os interstícios do social (...). Somos todos cúmplices deste mito. (...) Pois onde pensamos que a informação produz sentido, é o oposto que se verifica. (...) A informação devora os seus próprios conteúdos. Devora a comunicação e o social. (BAUDRILLARD, 1991, p.104).

O autor ainda pontua que são dois os motivos que fazem a própria comunicação devorar seus conteúdos: que a comunicação “esgota-se na encenação da comunicação” e que, em vez de produzir sentido, da mesma forma, “esgota-se na encenação do sentido”.

É inútil interrogarmo-nos se é a perda da comunicação que induz essa sobrevalorização no simulacro ou se é o simulacro que está primeiro, com fins dissuasivos, os de curto-circuitar antecipadamente toda a possibilidade de comunicação (precessão do modelo que põe fim ao real). É inútil interrogarmo-nos sobre qual é o primeiro termo, não há, é um processo circular - o da simulação, o do hiper-real. Hiper-realidade da comunicação e do sentido. Mais real que o real, é assim que se anula o real (BAUDRILLARD, 1991, p.105).

Além disso, existe a constatação, pelo autor, de que, por trás da encenação exacerbada da comunicação, prossegue a desestruturação do real, pois a informação em *forcing* (forçada, obrigada) “dissolve o sentido do social numa espécie de nebulosa voltada, não de todo a um aumento de inovação mas, pelo contrário, à entropia total. (...) os *medias* são produtores não da socialização mas do seu contrário, da implosão do social nas massas”. (BAUDRILLARD, 1991, p.106).

Na concepção de Baudrillard, o virtual está diretamente ligado à fuga do real, à encenação e ao fim da comunicação, considerando a implosão dos conteúdos. Essa implosão de conteúdos se refere ao entendimento de que todos conteúdos de sentido são absorvidos na única forma dominante do meio, seja ele conformado ou subversivo.

Lévy possui uma visão contrária ao pensamento de Baudrillard, já que entende que a virtualização gera um novo modelo de interação. A polarização para Lévy não é entre virtual/real e sim entre virtual/atual. Não é o fim do sentido, mas a criação de um novo. O virtual, como uma característica da própria comunicação, da própria linguagem, é o exercício da criatividade e a possibilidade da permanência das interações nas comunicações. Ele interpreta o mundo virtual como parte da realidade.

No uso corrente, a palavra virtual é empregada com frequência para significar a pura e simples ausência de existência, a “realidade” supondo uma efetuação material, uma presença tangível (...). A palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato. O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado no entanto à concretização

efetiva ou formal. A árvore está virtualmente presente na semente. (LÉVY, 1991, p.15-16).

Essa compreensão pontua a diferença entre a realização (ocorrência de um estado pré-definido) e a atualização (invenção de uma solução exigida por um complexo problemático). “A virtualização é um dos principais vetores da criação de realidades” (LÉVY, 1991 p.18). Para o autor, o virtual está circunscrito no mundo abstrato da mente, na significação da linguagem que nasce concomitante à humanidade, ou seja, o mundo virtual é o mundo das interpretações e das relações geradas a partir das interpretações.

O que é virtual, o que não é físico, o que é imaterial é a significação. O mundo da significação que é o verdadeiro mundo virtual, podemos dizer, é um mundo que começa com a linguagem, não é um mundo que começa com os computadores. Quando falamos agora, existem dois aspectos na nossa linguagem. Há o aspecto físico, acústico, há o som, há a atmosfera que vibra, que faz mexer nossos tímpanos, isso é a realidade física. Mas, ao mesmo tempo, esse fluxo de informações físicas carrega outra informação, que é a informação semântica, a significação que damos aos sons. E você não pode tocar a significação (...). Então, isso é a abstração do virtual. O conceito. E para isso você não precisa do computador. Desde o começo da humanidade, vivemos nesse mundo abstrato, nesse mundo virtual da significação. O que os computadores fazem é que eles são capazes de manipular de maneira automática os signos da linguagem. E a significação existe sempre na nossa mente. (LÉVY, 2007, p.18)

O que Lévy (1996) postula é que o virtual se opõe ao atual e não ao real como propõe Baudrillard. “Contrariamente ao possível, estático e já constituído, o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização. ” (LÉVY, 1996, p.16). Atualizar, complementa o autor, é criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e finalidades. Nesse sentido, para atualizar uma situação em potencial é preciso o sujeito em interação com o meio, colocando-se como sujeito ativo, pois a subjetividade de cada sujeito é o que o conduz por suas escolhas.

O que é possível encontrar de comum nessas duas compreensões sobre o mundo virtual é que a experiência do espaço e do tempo possui, nesse meio, uma transformação nunca antes vivenciada, a “compressão espaço-temporal” denominada por David Harvey (2005). Essa compressão é dada mediante os efeitos produzidos pelas tecnologias de informação e comunicação: a compressão do

espaço ou a atopia – tudo se passa aqui, sem distâncias, diferenças nem fronteiras - e a compressão do tempo ou a acronia – tudo se passa agora, sem passado e sem futuro. Para Chauí (2014, p.2019.)

A atopia e a acronia como formas de experiência contemporânea são indissociáveis do surgimento de um mundo novo, o mundo virtual, desprovido de espessura espacial e temporal, no qual nosso corpo, perdendo todas as características e dimensões que Merleau Ponty descrevera, se reduz, de um lado, à percepção visual de imagens planas e fugazes, e, de outro, à atividade de manipulação e controle de operações e sinais propostos pelos programas ou autômatos.

Esse novo ambiente revolucionário nas formas e nos meios de comunicação, produzido pelos avanços das TICs, foi rapidamente absorvido como mola propulsora da lógica capitalista. Essa lógica, que tem como finalidade maior o lucro, promove, cada vez mais, o ideal de prosperidade vinculado a princípios para o sucesso e a felicidade. A busca da felicidade esboça a perspectiva de dimensões simbólicas gestadas para a constituição do eu “feliz” e nos aponta “que a vida se resume à busca da satisfação” (SAHLINS, 2004, p.563). E é nesse ponto da busca inalcançável da satisfação que passamos da sociedade de consumo para a sociedade do hiperconsumo, caracterizada por um tipo de consumo compulsivo que deseja reduzir os limitantes do espaço e do tempo e que encontra, na internet, um bálsamo para a obsessão de encurtar prazos e de descobrir novos desejos a serem satisfeitos, fazendo a integração cada vez maior do tempo e da velocidade. Tem-se, no mundo virtual, o ponto culminante desse fenômeno em que é possível consumir 24 horas por dia, 7 dias por semana. Pode-se consumir em tempo integral, o que o sujeito desejar, por todas as partes. O hiperconsumidor não aguenta mais esperar. E todos nos tornamos alérgicos a esperar. (LIPOVETSKY, 2007)

O rompimento das barreiras espaço/temporal, via mundo virtual, provocou difusão e trocas de imagens, de culturas, de ideologias, com possibilidades de conhecimentos diversos nunca antes alcançados. O turismo obteve grande expansão em sua prática através desse encurtamento de mundo. Segundo o boletim da OMT (Organização Mundial do Turismo) PR 17003 de janeiro de 2017, o setor segue em crescimento desde os anos 1960 e, em 2016, alcança o sétimo ano consecutivo de um crescimento sustentável depois da crise econômica e financeira mundial de 2008/2009. Estima-se que cerca de 1.235 milhões de turistas

internacionais viajaram em 2016 e 1.260.000 milhões de dólares americanos circularam nessas operações em 2015.

Como categoria mundial de exportação, o turismo ocupa o terceiro posto, ficando atrás somente dos combustíveis e dos produtos químicos, e na frente dos alimentos e da indústria automotiva. Em muitos países em desenvolvimento o turismo é inclusive o primeiro setor em exportação. – (PANORAMA OMT DEL TURISMO INTERNACIONAL, 2016, p.2)²³ (Tradução nossa)

Atualmente o turismo representa um grande propulsor econômico e esse crescimento mundial tem, como um dos alicerces, a significação que o ato de viajar possui. Seu status de promover o alcance de experiências, de conhecimento, de lazer e de consumo de bens imateriais possibilita ao sujeito a sensação, mesmo que fugaz, de alcance da felicidade promovida pela temática da “qualidade de vida” tão em voga hoje em dia. Lypovetsky (2007) pontua que a mudança na forma de consumo ultrapassa os elementos básicos do conforto moderno, que evidenciavam um modo de vida, como carro, casa, eletrodomésticos, bens materiais de consumo concreto, para um novo parâmetro social de bem-estar, embasado na qualidade de vida, nos sentidos e nas emoções que estão propagados sobre os bens de consumo materiais e imateriais. Com isso, multiplicam-se as indústrias do consumo que criam, em massa, uma gama infinita de produtos “carregados de sedução que veiculam afetos e sensibilidade, moldando um universo estético proliferante e heterogêneo pelo ecletismo dos estilos que nele se desenvolvem. Com a estetização da economia, vivemos num mundo marcado pela abundância de estilos. ” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.14).

Observa-se o aumento exponencial dos mercados de “qualidade” com grande “segmentação” em todos os setores imagináveis (do pão, do vinho, da decoração, da moda, da música, da arte, do turismo etc.). O que Lipovetsky & Serroy (2015, p.39) pontuam é que vivemos na era do hiperconsumismo promovido pela estetização do mundo. Em suas palavras:

Se a era hipermoderna do capitalismo, que é a do mundo de umas três décadas para cá, e mesmo a da planetarização e da financeirização, da desregulamentação e da excrescência de suas operações, também é a que

²³ *Como categoría mundial de exportación, el turismo ocupa el tercer puesto, tan solo por detrás de combustibles y de productos químicos, y por delante de alimentación y de la industria de automoción. En muchos países en desarrollo, el turismo es incluso el primer sector en exportaciones.*

está marcada por outra espécie de inflação: a inflação estética. Não são apenas as megalópoles, os objetos, a informação, as transações financeiras que são capturadas numa escalada hiperbólica, mas o próprio domínio estético.

Nesse mesmo caminho de proliferação estética, é possível observar o aumento da circulação de imagens dos músicos de ruas pela web. Atualmente é corriqueiro encontrar, nas distintas redes sociais virtuais, postagens com filmagens, fotos e/ou comentários de uma gama infinita de músicos de rua pelo mundo afora que promovem, por diferentes olhares, essa prática social. O grande aumento dessas circularidades tem um impacto direto na recepção desses espaços urbanos como espaços vividos, na promoção de uma imagem sensível-poética dos artistas músicos e na interconectividade entre os indivíduos afins. A veiculação da informação, que pode estar em tempo real aliada à percepção do receptor, e as representações embutidas, por aqueles que divulgam, ampliam, de forma exponencial, experiências sensíveis nas metrópoles turísticas com os artistas de rua e vão criando imaginários sobre práticas e cidades.

Com um olhar mais atento às diferenças dos usos e das apropriações do espaço virtual, encontra-se uma mescla entre a veiculação das imagens dos músicos como propaganda estética das cidades: a criação, por pesquisadores e/ou amantes das artes, de mapas interativos que procuram identificar esses artistas, dando maior visibilidade a esses músicos pelo mundo; os próprios músicos que postam suas performances com intuito de divulgarem seus trabalhos (muitos músicos possuem páginas especiais com perfil profissional nas redes de interações); a criação de grupos que, através das redes sociais, organizam eventos, partilham dificuldades, propõem ocupações, trocam informações (seja via hashtags, tweets ou formas de associações que os vinculam) e, claro, toda uma utilização desses artistas como representantes do turismo cultural e de experiências.

É nesse mundo estetizado e conectado que Rio de Janeiro e Barcelona se retroalimentam como ícones do turismo mundial. Cidades símbolos de diversidade cultural, de belezas naturais e arquitetônicas, de clima e ambientes favoráveis às relações e às experiências urbanas, essas metrópoles foram transformando suas urbanidades, formatando suas imagens, construindo imaginários coletivos, seguindo no fluxo do parecer ser. A construção de imagens

não é uma coisa simples. O incontrolável movimento do mundo não aceita predefinições, ele se realiza nos encontros/confrontos.

Mas, com o advento das TICs, o que se veicula nas redes virtuais representa toda a sorte de maravilhas imperdíveis de se experimentar. A viagem passa a representar a possibilidade de vivência única. O que não se pode perder de vista é que para cada imagem propagada do “parecer ser”, contrapõe-se, no dia a dia, “o que é”! Ou melhor, “o que está”. Em muitas ocasiões “o que está” pode contrapor o que quer “parecer ser”. Mas esse conhecimento só é possível de perto, de dentro, experienciando o dia a dia urbano em cada cidade com seus tensionamentos e encantamentos. O que as imagens propagadas fazem é reproduzir um ideal de cidades sem conflitos, de paraísos de prazeres, de encontro com a felicidade, mesmo com a péssima “fama” de violência que o Rio de Janeiro possui e/ou o grave problema de desemprego e de imigração por que a Espanha passa. Silenciamento e camuflagem das mazelas sociais produzidas por essa lógica econômica, nesse contexto, são visíveis. Nem sempre há espaço para o que não é bonito, para o indesejável, para o sofrimento nas relações com o turismo. Nem sempre é possível esconder tudo isso dos olhares forasteiros. A não ser que a própria pobreza e a diferença social também se transformem em mercadoria, como ocorre geralmente com o turismo nas favelas do Rio de Janeiro.

Ao turismo interessa promover as belezas e as benesses que as cidades podem oferecer. A ascensão da valorização do lazer está diretamente ligada a essa engrenagem de qualidade de vida. O lazer como fruição de prazeres. Continua-se a falar de significações produzidas pelo ideal de qualidade de vida, da transformação de sensações em mercadoria, do consumo de ilusão, da veiculação de “valores de autenticidade, singularidade e qualidades específicas irreplicáveis” (HARVEY, 2005, p.37) que são buscados insaciavelmente. A própria cultura vai sendo transformada em mercadoria. Nada mais escapa. O capitalismo estético abarca os desejos. Para cada desejo uma mercadoria ou quem sabe duas, três?

O mundo virtual, corroborando com Lévy, possui uma atualização sempre temporária. A abundância virtual descolada do real” caracteriza o setor financeiro como o coração pulsante da economia mundial. Por este “coração” circula um capital especulativo, cuja valorização virtual (criação de um valor sempre maior) ocorre descolada do funcionamento real da economia. É desta forma de “produção” de riquezas que a informação e o conhecimento seriam fontes. Trata-se de informação/conhecimento puramente especulativos, autônomos, que dizem respeito às expectativas

de comportamento dos agentes do mercado financeiro. (HARVEY, 2005, p.37).

Como reconhece Lévy, a produção e circulação do conhecimento/informação é um processo social. Mas as relações sociais não são homogêneas, são marcadas pela existência de relações de poder. Os sujeitos sociais não participam em igualdade de condições: há os que possuem o poder de definir socialmente o que deve ser considerado como informação/conhecimento e de que forma irá circular.

A partir do próximo capítulo, inicia-se o relato da pesquisa empírica, buscando, na experiência dos campos e na escuta dos sujeitos, possibilidades para responder as indagações que norteiam esta pesquisa.

4 NOS CAMPOS: A PRÁTICA ETNOGRÁFICA

Adentrar, nos campos propostos, no instigante papel de análise do que se passa no cotidiano de sujeitos músicos que mantêm viva uma prática social tão antiga quanto a história pode memorar, impõe a compreensão de algumas variáveis sociais que têm impacto direto nas formas de vida e de práticas contemporâneas. Entre tais variáveis, destaca-se o tempo/espaço social cujos indícios de sua organização já foram descritos nos capítulos anteriores. A partir desse ponto, a pesquisa avança para identificar quem são esses sujeitos músicos, para reconhecer como o processo de urbanização vem ordenando a cidade, para compreender como a apropriação da rua/espço público é feita pelos músicos e para reconhecer em que medida as políticas sociais adotadas nas cidades interferem nessa prática.

Um primeiro ponto interessante é que essa prática é desenvolvida em grande número por migrantes. Em Barcelona, verifica-se uma migração (entre os músicos) majoritariamente internacional com um número considerável proveniente do Leste Europeu, América Latina e, em menor medida, do Norte Africano; no Rio de Janeiro, a migração fica dividida, em sua maioria, entre latino-americanos e sujeitos provenientes de outras regiões do Brasil. Esse dado torna-se importante para pensarmos no movimento da circulação cultural e no fluxo que essa circulação evidencia.

Compreendendo que as megacidades impõem um ritmo e uma lógica própria para a movimentação urbana em seus fluxos contínuos e que os sujeitos sociais tensionam essa imposição em suas práticas sociais, nos próximos tópicos, apresenta-se o mergulho etnográfico nas cidades de Barcelona e do Rio de Janeiro.

4.1 BARCELONA

Barcelona, cidade conhecida e divulgada por sua cultura, beleza e diversidade, vem sendo planejada e reorganizada desde longínquos tempos. A cidade passa por grandes transformações. Essas transformações, que, concretamente, ocorreram na forma física – reestruturação do planejamento urbano – e transcorreram pelo processo de produção da/cidade, modificaram e

ampliaram as relações de força e poder entre os sujeitos e o estado. Não se pode afirmar que as estruturas físicas determinam a forma de viver, pois assim negaríamos a presença dos sujeitos e suas interações, mas elas certamente traçam, ordenam, direcionam utilizações e ditam caminhos. Afinal, para isso foram planejadas – algo que Lefebvre denominou como “espaço concebido”.

Atualmente, não há quem não se encante ao conhecer Barcelona. A transformação urbana, posta em curso com explícitas intenções de melhorar a atratividade e promover o turismo denominado por: “Modelo de transformação urbana, melhora da atratividade e da posição estratégica da cidade”²⁴. (Tradução nossa). ” (BRUNET, 2002, p.270), produz uma Barcelona com ares cosmopolitas e de vanguarda.

Detentora de uma estética moderna, traçada e herdada por processos urbanísticos que se desenvolvem desde o final do século XIX e início do século XX, Barcelona apresenta construções e desenhos arquitetônicos góticos, adotados como estilo “nacional” da Cataluña e conhecidos como modernismo Catalão, fazendo parte do movimento denominado mundialmente como *Art Nouveau*²⁵. Tal corrente alcançou tamanho reconhecimento mundial que Barcelona, ainda hoje, mantém, como grande atrativo turístico, sua arquitetura, tendo na pessoa de Gaudí seu mais famoso expoente. Mas essa não é a única referência nem atrativo em arquitetura e urbanismo da cidade. Barcelona, nos meados do século XX, já desenvolvia um novo processo de expansão e outro movimento de reestruturação urbana passava a ser discutido, entrando em curso como já apresentado anteriormente.

Com a eleição, em 1984, para sediar os Jogos Olímpicos em 1992, um novo e objetivado impulso arquitetônico, urbanístico e financeiro toma conta da cidade, promovendo um ideal imaginário social de internacionalização e transformação com progresso urbano e social. A partir desse fato, a ampliação e remodelação do projeto de urbanização, pensado a partir da ideia de “Barcelona como laboratório urbano e social” (MATORELL, 2004, p.206) que estava em processo, sofre mudanças e rupturas no ritmo de execução e em abrangência. Os projetos passam a ter prazos para serem realizados, as leis de mercado criam muitas expectativas de especulação imobiliária urbana e a dualidade centro/periferia

²⁴“*modelo de transformación urbana, mejora de la atractividad y de la posición estratégica de la ciudad.*”

²⁵Os representantes mais conhecidos dessa corrente artística são Gaudí, Puig i Cadafalch e Domènech.

se manifesta na nova estruturação, “enfazando a hipercentralidade e expulsando os problemas urbanos e as servidões – tais como os centros de comunicações, as autopistas, as instalações industriais, as prisões, etc. – para os municípios vizinhos, para uma ‘região selvagem’ subfinanciada” (MONTANER, 1992 p.4) (Tradução nossa).²⁶A cidade, a partir de moldes fragmentários e higienistas, é “repaginada”. Uma urbanização bem definida e planejada é traçada. Ampliam-se parques, avenida, praças; constroem-se moradias, criam-se praias, promove-se o esporte, o lazer, a cultura, de tal maneira que as dinâmicas globalizadoras, que postulam um ideal de “cidade com qualidade de vida urbana”, ganham um refinamento e uma visibilidade a ponto de transformar-se em modelo. Modelo Barcelona, modelo de intervenção urbana e transformação social.

Mas, como todo modelo desenvolvimentista está sobre o domínio do capital e esse não foi diferente, o outro lado da moeda se apresenta por um modelo, que, com cuidado extremo, tenta ocultar as mazelas sociais. É o que sinaliza Delgado (2010, p.12), ao definir esse modelo de transformação social como uma “encenação de uma falsa vitória sobre as patologias urbanas e uma enganosa eficácia na hora de produzir bem-estar humano e qualidade de vida” (Tradução nossa).²⁷

A cidade passa a ser conhecida e reconhecida em seu potencial turístico e cultural. Sua beleza jovial, alegre, irreverente e “limpa” convida ao encantamento de sua arquitetura e urbanização. Suas histórias e feitos heroicos ganham destaque em monumentos, centros culturais e museus que, espalhados pela cidade, refletem uma memória social viva e valorizada.

Medidas, para a apropriação e a manutenção dessa meta turística almejada, são implementadas. Entra em cena “*Barcelona, posa't guapa*” (Barcelona, ponha-se bela), uma campanha do governo municipal de Barcelona que amplia a divulgação do “Programa de Medidas para Proteção e Melhora da Paisagem Urbana” (1985/2009). E, pouco a pouco, Barcelona vai se transformando em um dos principais polos turísticos europeus.

²⁶ “enfazando la hipercentralidad y expulsando los problemas urbanos y las servidumbres — como los centros de comunicaciones, las autopistas, las instalaciones industriales, las cárceles, etc. — hacia los municipios limítrofes, hacia un *hinterland* infradotado ” (MONTANER, 1992, p.4)

²⁷ “La puesta en cena de una falsa victoria sobre las patologías urbanas y una engañosa eficacia a la hora de producir bienestar humano y calidad formal.” (DELGADO, 2010, p.12).

Mas o que não se pode perder de vista é que, à sombra da Barcelona espetáculo, da Barcelona cidade cosmopolita e turística, há uma Barcelona em que os sujeitos habitantes vivem seu dia a dia. E é para esse dia a dia, em que os músicos de rua tentam sobreviver, sem serem engolidos pelo sistema em conformidade, que o olhar da presente pesquisa se volta. O foco recai sobre a urbanidade barcelonesa e as práticas sociais de seus sujeitos, ou seja, sobre os músicos de rua e as transformações que os afetam.

4.1.1 Perspectiva situacionista de um campo em movimento

A incerteza desse campo se traduz pela inconstância e imprevisibilidade do urbano em tempos contemporâneos. Buscar situar o campo e os sujeitos, que nele interagem cotidianamente, visa a possibilitar uma compreensão, não de uma realidade fixa e engessada, mas de um contexto dialógico, no qual os encontros e/ou os choques possuem mútua influência, ou seja, são reflexivos.

Ao apontar que os conceitos de tempo e espaço têm sido marcados por rupturas e reconstruções epistemológicas, Harvey (2004, p.189) sinaliza que “as concepções de tempo e espaço são criadas necessariamente através de práticas e processos materiais que servem à reprodução da vida social”. A presença de músicos que tocam pelas ruas de Barcelona e que essa prática social é regulada por leis na cidade eram informações garantidas por investigações preliminares. Com essas duas “certezas” inicia-se o campo em Barcelona no mês de setembro de 2015.

Pelo previsto método de pesquisa já descrito, saio “flanando” pelas ruas de Barcelona em busca dos sujeitos. Esse vagar pelas ruas, sem ordenamento, sem direção, indo onde o vento e o som levavam, buscava mapear, identificar e reconhecer onde os músicos se encontravam.

Uma primeira volta pela cidade e a primeira grande frustração: “Las Ramblas”, símbolo da efervescência barcelonesa, onde se localiza o mercado mais famoso e também o mais turístico, La Boqueria. As Ramblas consistem em uma larga rua de pedestre (peatonal) que atravessa o “coração” da cidade, ligando dois grandes pontos: a praça Catalunha ao porto velho. É 1,2km de larga calçada, cercada por mesas de bares e quiosques variados. Muita, muita gente caminhando em um ir e vir frenético, alegre e poliglota. Eu esperava encontrar muitos músicos,

afinal, o ponto é extremamente turístico, mas para minha surpresa não encontrei nenhum. Porém, me chamou a atenção a quantidade de estátuas humanas (umas dez) que estavam “fixadas” e prontas para fotos, formando um corredor na ponta das Ramblas perto do monumento a Colón. Com o passar do tempo, durante a pesquisa, venho a saber que “todas” as estátuas que ali se encontram têm permissão para ali estarem, sendo reguladas e cadastradas.

Partindo para outros vagares, cheguei a Ciudad Vieja. Composta pelos bairros Gótico, Raval, Born e Barceloneta, é o local onde se concentra grande parte do turismo da cidade, pois também está localizado o centro histórico de Barcelona. Andar pelas ruas do bairro Gótico, pela primeira vez, coloca o transeunte em contato com tempos e referências medievais. Muralhas imensas, edificações gigantes, igrejas colossais. Ruas muito estreitas, conduzidas e cerceadas por prédios “colados”, lado a lado, e em tamanha aproximação frontal, que, para nós, brasileiros, mais se assemelham a cortiços. O Pelourinho (na Bahia) pode ser uma aproximação visual, mas é o bairro Gótico, onde se encontra a catedral de Santa Cruz y Santa Eulalia, conhecida como catedral de Barcelona e outras tantas atrações turísticas.

É final de verão. A discricção é de uma cidade comum europeia, dessas que a história narra desde a.C.. Mas, é uma cidade que, atualmente, detém a excelência turística e, pela época do ano, setembro, ainda respira a efervescência das/nas ruas do verão. Pouca luz, longos corredores entrecortados por outros corredores e muita gente. Multidões se movem como em um formigueiro pelas estreitas ruas ao redor da Catedral. Mesmo assim, com todo esse burburinho, fazem-se presentes os músicos. Eles são muitos. Parecem ocupar todas as esquinas daquele lugar. Suas músicas, com seus corpos unidos a seus instrumentos, ultrapassam os limites físicos dos espaços que ocupam, dialogando e interagindo com os passantes.

Nesse momento, é possível perceber o urbano. O urbano em seu estado bruto, ou seja, tudo potencialmente em relação. Os turistas, os trabalhadores, os que passeiam, os muros, as esquinas, as ruelas, os ambulantes, os músicos, os pedintes, a polícia; as igrejas, os museus, os monumentos, todos interagindo com e pelos ritmos urbanos. Delgado (2015) sinaliza que esse movimento se dá como uma coreografia desenvolvida pela melodia oculta do urbano. Hall (1978, p.78) chama a atenção para essa movida urbana, na qual as pessoas que se movem, tentando ser mutuamente previsíveis, “se movem conjuntamente em uma espécie de dança, mas

não são conscientes de seus movimentos sincrônicos e o fazem sem música ou orquestração consciente” (HALL, 1978, p.68) (Tradução nossa)²⁸. Eu, naquela profusão de sentimentos e sensações, tomo emprestada as palavras de João do Rio (1910, p.1): “a rua é mais do que isso, a rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma!”

Outro dia, outro vagar, outros músicos. Parc Güell²⁹, referência barcelonesa e mundial pelo conjunto da obra modernista do arquiteto catalão Antoni Gaudí. Em 1969, foi reconhecido como monumento artístico e, em 1984, declarado Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO.

Ao chegar nesse espaço, depois de subir, subir, subir...sim, ele fica na parte mais alta da cidade, encontro portões, muros altos, bilheteria e muita gente ao redor. É um parque municipal, mas tem que pagar? Foi a primeira indagação ao funcionário do parque. Sim, para entrar na parte onde se encontram as obras do Gaudí, sim. Todavia, tem uma parte que pode ser visitada gratuitamente. Gentilmente, um dos recepcionistas me orienta pelos caminhos gratuitos. E, assim, começo a me perder, subir e descer por esse espaço que mistura tons de verdes e pedras, muitas pedras: edificações em pedras, pontes em pedras, escadas de pedras. A dureza das pedras harmoniosamente tratada. Os jardins cuidadosamente concebidos. Às vezes um pouco árido, mas de belezas singulares. Nas partes de pedras, muitos rincões possuem uma ótima acústica, e claro, músicos! Fui me deixando conduzir pelos sons que ouvia e, assim, percorrendo um caminho sonoro. Encontrei, nesse parque, muitos músicos. Percebi que havia uma variação maior de músicos: em estilos, em competência técnica, em performances, em ritmos, enfim, uma mistura maior. Como dito, Barcelona: uma mescla! Esse fato chamou a atenção.

Outros dias, outros espaços, outros músicos, outras “flanadas”. Barcelona é uma cidade na qual a música permeia. Ainda não era possível compreender essa

²⁸ “se mueven conjuntamente en una especie de danza, pero no son conscientes de sus movimientos sincrónicos y lo hacen sin música ni orquestación consciente”.

²⁹Essa grande propriedade, 17,18 hectares, situada na zona conhecida popularmente como “montanha pelada” está localizada na serra da Colserolla, que pertencia ao próspero empresário industrial Eusebi Guell. Em 1900, inicia-se a construção de uma “minicidade”, com projeto de Gaudí ao estilo cidades-jardins inglesas, seguindo as teorias de Ebenezer. Esse empreendimento foi um fracasso comercial, sendo as obras paralisadas em 1914. Em 1926, foi inaugurado como parque municipal, depois de ser adquirido pelo *Ayuntamiento* de Barcelona em 1922, após ser comprado dos herdeiros de Guell, que havia falecido em 1918. Nesse período, esta região já estava conectada a cidade devido ao plano ensanches. https://pt.wikipedia.org/wiki/Parque_G%C3%BCell Acesso em: 04 jan.2016.

dimensão, mas era possível perceber que a música sempre reverberava pelas brechas da cidade. Durante quinze dias, fui percorrendo lugares turísticos e não turísticos, sentando em praças, andando em metrô e por seus longos corredores das estações, conhecendo “guetos”, conversando com pessoas, revisitando lugares por onde já havia passado.

Percorri a cidade “ao léu” e me deixei envolver por sua urbanidade. A ideia era penetrar a cidade e observar como a música a envolvia. Compreender a relação músicos/música/cidade. E, se possível, mapeá-la, no intuito de encontrar as fontes da pesquisa. Porém, a diversidade era tamanha e me parecia impossível abarcar os músicos de rua na cidade.

Vi e ouvi músicos tocando de distintas formas: entre mesas de bares, nas estações de metrô, em escadarias, dentro dos vagões do metrô, nas praças dos bairros. Mas os vi também sendo reprimidos pela polícia. Parando no meio de canções e “fugindo” porque se aproximava a guarda urbana, sendo interrompidos diretamente pela mesma guarda, se misturando na multidão para não serem encontrados, olhando para fora dos vagões em cada estação do metrô para ver se a guarda entrava, fazendo apresentações rápidas e “passando o chapéu”. Toda sorte de artimanhas para driblar a fiscalização. A complexidade dessa dimensão só foi compreendida por mim mais tarde, entretanto, ficou claro que existia um cuidado para não ser flagrado tocando em qualquer lugar.

Mas como definir um campo de apropriação do espaço rua pelos sujeitos que fazem arte quando as ruas se encontram ordenadas? Esse era o cenário que se apresentava.

É possível pensar “a rua” com algum ordenamento oficial? Que espaço é esse denominado “rua”? Seria “a rua” o espaço anárquico? Seria “a rua” o espaço da liberdade e/ou conseqüentemente de transgressões? Afinal, o que passa atualmente com as ruas e com as pessoas que a ocupam? Em que medida a ordenação interfere nessas dinâmicas sociais?

Uma questão que se coloca como incômodo epistemológico na pesquisa: Quando a rua é transformada em espaço público? E quando o espaço público vira rua? É preciso reter essas indagações para mais adiante procurar analisá-las.

Era preciso definir, focar, objetivar, diminuir o amplo espectro musical que se apresentava. Dois campos distintos para a pesquisa foram eleitos. A região do entorno da catedral, que se localiza no centro histórico de Barcelona (Ciudad Vieja),

e o Parc Güell, localizado no extremo da cidade. Essa escolha foi embasada por três pontos relevantes que despertaram a atenção e interessavam à pesquisa: a constância e pluralidade de músicos nesses espaços; a importância turística desses dois lugares; e a percepção de diferenças marcantes entre os músicos que tocavam nesses dois distintos espaços (que, naquele momento, ainda não era possível compreender).

Fato era que havia uma diferença real instigante que não possibilitou concentrar a pesquisa em um campo: quase todos os músicos que tocam ao redor da catedral têm permissão do *Ayuntamiento* para isso, enquanto no Parc Güell, quase todos os músicos que por ali tocam não têm tal permissão.

Durante os trajetos de ida e vinda para esses dois pontos, foi chamando a atenção a quantidade de músicos que tocavam. Dentro do vagão do metrô quase sempre os encontrava em meu itinerário para catedral e, no caminho para o Parc Güell, que era feito a pé, muitas vezes escutava-os tocando nas praças do bairro Gràcia. Nas praças, era possível encontrá-los no fim das tardes e nos fins de semana durante o dia. A quantidade variada de músicos que circulavam por esses lugares me intrigou e despertou minha curiosidade para conhecer suas dinâmicas de apropriação desses espaços, já que apresentavam uma mobilidade bem maior. Mediante esse fato, acabei incorporando um novo grupo para a investigação: músicos sem carnê e sem ponto fixo.

Decisão tomada. Campo delimitado. A intenção, ao adentrar nesse campo, é compreender como essa prática social no tempo/espaço contemporâneo barcelonês acontece.

4.1.2 (Des)ordenanças e (auto)regulações: compreendendo o sistema

Durante os primeiros quatro meses, quase todos os dias os campos estavam sob vigília intensa. Essa imersão diária prolongada tinha como objetivo conhecer como era a dinâmica dos músicos para tocarem nos lugares em que se situavam: como se organizavam para começar a tocar, quais estratégias utilizavam para manter o público, como terminavam cada apresentação, o que faziam depois das apresentações. Para entender essa dinâmica, eu precisava de tempo, acompanhamento e atenção para conhecer a amplitude da prática.

Não tardou para eu reconhecer que os músicos, que tocavam ao redor da catedral, faziam um rodízio mais frequente do que o que era feito pelos músicos que tocavam no Parc Güell. Esse rodízio se mostrava no tempo e no ponto de execução. Também chamava a atenção o que se poderia chamar de “fila para tocar”, presenciada por mim várias vezes, em alguns pontos perto da catedral. No Parc Güell, poucas vezes observei isso. No metrô, eles nunca tocam no mesmo vagão e poucas vezes vi mais de um músico no mesmo trem.

Os músicos se conheciam (em todos os campos) e era possível observar que tipo de relação mantinham no momento da troca de “turno” (nos pontos fixos) ou quando um músico passava pelo outro que estava tocando. Na troca de turno, as conversas aparecem com mais frequência e muitas vezes se prolongam enquanto um recolhe seu material e o outro organiza o espaço para a sua apresentação. Esse momento de troca foi utilizado várias vezes, por mim, como possibilidade de aproximação e se tornou uma fonte muito rica, pois os músicos sempre falavam das condições que estavam encontrando para tocar no dia e, às vezes, sobre aspectos mais amplos, como momento político, ação da polícia, grupos de turistas, gestão do projeto e toda sorte de elementos que influenciam o dia a dia dessa prática.

O horário mais cedo em que pude acompanhar um músico foi tocar foi às 10h da manhã em volta da catedral. E o horário mais tarde foi 22h no verão (nota-se que o horário oficial é das 11h às 21h). No Parc Güell, os horários acompanham mais o ritmo da natureza, ou seja, quando começa a escurecer, as atividades vão se encerrando. Agora é importante notar que no verão, em Barcelona, é possível ter claridade solar até 22h.

Observável também foi a diferença que se apresentou na postura física dos músicos. Essas diferentes expressões da dimensão corpórea refletem, conseqüentemente, no aspecto relacional dos músicos com o público. Ao redor da catedral, a relação se apresenta mais rígida/tensa, com apresentações que se aproximam dos “concertos”. Eles desenvolvem menos inter-relações com os ouvintes/passantes e possuem estilo de música mais erudita, mais tranquila. No Parc Güell, há um relaxamento corporal maior, a apresentação tem caráter de “espetáculo”, de “show”, promove inter-relações mais próximas com a plateia e possui uma diversidade maior nos estilos musicais e nas formações - existem vários grupos, coisa que não se vê ao redor da catedral. Nos metrôs, as apresentações são ligeiras, durante duas ou três estações, compostas na maioria por músicas

mundialmente conhecidas. Possuem grande impacto nos viajantes devido à proximidade e ao volume do som. Nas praças, as apresentações se assemelham ao Parc Güell e também fazem uma ambiência sonora para aqueles que estão por ali.

A observação de campo me aproximou dessa prática social, propiciando o olhar de longe, aquele olhar sobre a prática desses sujeitos, e abriu o caminho para o olhar de perto nas entrevistas (LÉVI-STRAUSS, 2005; MAGNANI, 2002; DELGADO, 2011). Ao observar o dia a dia desses músicos, como eles se apresentavam, como se relacionavam com o público, como ocupavam o espaço, saltava aos olhos que era necessário compreender o porquê de tanta diferença entre os pontos escolhidos. No processo investigativo, alguns indícios, como a força da ação policial sobre a ocupação dos espaços e a ação política frente à regulação das normas, foram identificados. Essas variáveis influenciam diretamente a reflexão desta investigação.

Para tocar nas “ruas” de Barcelona, todos os sujeitos necessitam ter uma permissão concedida pelo *Ayuntamiento*. Essa permissão, doravante denominada “carnê”, concede aos músicos o direito de tocar em alguns pontos demarcados pela cidade. Esses são os únicos pontos onde é permitido tocar pela cidade. São 23 pontos mapeados. Sendo divididos entre pontos do bairro Gótico - Zona de música melódica (assim está redigido no regulamento) - e pontos exteriores ao bairro Gótico. A organização também abrange as categorias de carnês individuais (que permitem até três pessoas tocarem, dependendo do ponto) e carnês de grupo (que permitem até seis pessoas). Foram identificados 11 pontos de carnê individual e 12 pontos de carnê de grupo (Normativa Músics de Carrer /2015, ANEXO 1).

A parte que interessa a esta pesquisa está circunscrita na zona do bairro gótico, com carnê individual. É a zona ao redor da catedral.

A legislação para esses pontos permite a interpretação de todos os gêneros musicais, mas determina que o repertório seja melódico e suave;

- determina que o som emitido pelos músicos não pode exceder 65 decibéis;
- limita o número de membros;
- indica que os horários variam das 11h (a primeira entrada) às 21h (a última saída), sendo que cada turno dura duas horas seguidas;

- determina que os músicos poderão tocar sete (7) vezes na semana, fazendo um total de 14 horas semanais. Máximo de 4 horas por dia, trocando de ponto. O limite é de duas vezes por semana no mesmo ponto. (Os pontos 3, 8, 9 e 10 só podem ser escolhidos uma vez no sábado e no domingo). O ponto Bisbe com Pietá uma vez entre sábado e domingo (esse é o ponto com melhor acústica e de maior fluxo de passagem);

- determina que, segundo a normativa de via pública, está proibida a venda de CD(entretanto, todos os músicos vendem seus CDs);

- prevê que as atuações, em pontos concretos, serão suspensas ocasionalmente em caso de incompatibilidade com atividades lúdicas e culturais que tenham licença municipal correspondente. (Nesse tópico existe uma contradição, um paradoxo. Então, os músicos que tocam nesses pontos não são qualificados nem como atividade lúdica nem como cultural, pois terão suas atividades suspensas frente a essas atividades. O que são eles então? Que tipo de qualificação recebem?).

Os pontos para tocar são determinados por um sistema de sorteio no qual só participam os músicos presentes na reunião (geralmente o sorteio ocorre na última segunda-feira do mês anterior às apresentações). A ordem dos músicos sorteados é o que determina a ordem das escolhas dos pontos. Participar da reunião não garante que você terá um ponto para tocar, mas não participar significa exclusão daquele mês. Essa dinâmica de escolhas dos pontos se repete para cada semana do mês, havendo algumas inversões na ordem dos sorteados (1ª semana, ordem sorteada; 2ª semana, ordem de baixo para cima; 3ª semana, ordem do meio para cima; e 4ª semana, ordem do meio para baixo). Segundo o gestor do projeto, essa forma de sorteio aumenta as possibilidades de os músicos escolherem bons pontos.

No Parc Güell, não existe permissão para tocar. Mas a música está, e sempre esteve, presente ali, como em toda Barcelona. Devido ao grande número de ações policiais de repressão, que impediu/interrompia suas apresentações e muitas vezes lhes apreendia os instrumentos, foi criado, em junho de 2006, a AMUE (Associação de Músicos e Artistas do Parc Güell). A criação dessa associação visava a fortalecer os músicos em uma espécie de regulação alternativa, já que não existia vontade, por parte das autoridades, em regular oficialmente esse espaço, para minimizar a ação coercitiva da polícia.

Mas essa entidade, até hoje, não é representativa e sofre com a falta de legitimação de uma parte dos músicos que tocam por ali. As opiniões entre os músicos, que ali exercem sua arte, quando o assunto é a regulação dos músicos do Parc, variam muito: há os que acreditam que a regulação ajudaria a organizar os músicos e os espaços e há aqueles que se sentem oprimidos por mais uma regra imposta. Mas a associação segue tentando atuar e está com a pauta para a regulamentação em trânsito junto ao *Ayuntamiento* de Barcelona. Esse ponto será retomado retomando, reflexivamente, mais à frente.

Com a privatização da “zona monumental” no Parc Güell, em outubro de 2013 (parte onde se concentram as obras de Gaudí), o acesso a essa parte passa a ser paga e os músicos ficam impedidos de tocar ali, sendo obrigados a se deslocarem para fora da zona contornada. O impedimento se dá por duas vias: pela proibição de tocar e pela necessidade de pagar para ter acesso ao espaço. A lei que proíbe os músicos nas ruas já estava em vigor. Com essa nova regulamentação de entrada a uma zona do Parc Güell, os músicos “perdem” totalmente os lugares onde tocavam, são empurrados para fora da zona monumental e a polícia passa a reprimilos de forma mais ostensiva (relato de Uirapuru-BCN /parc, 51, México). Observável também é que, em muitos pontos do Parc Güell, já existe uma demarcação de tempo/espaço por seus “donos”, “ocupantes”. Grupos e/ou músicos que estão ali diariamente no mesmo horário, no mesmo lugar. Uma autorregulação que, a princípio, parece ser respeitada por quem chega para tocar.

Para encontrar os músicos no metrô e/ou nas praças, era preciso contar com a sorte. Não existe uma regularidade por parte dos músicos. Era preciso estar na hora e no lugar em que eles passariam e/ou tocariam. Mas como os trajetos foram feitos inúmeras vezes durante um ano, foi possível encontrá-los com alguma frequência no início e depois combinar encontros.

Ao aprofundar o conhecimento em cada campo, algumas particularidades emergiram e alguns pontos foram observados: na região em torno da Catedral, na região do Parc Güell, nos vagões do metrô e nas praças do bairro, existem atuações de músicos sem carnê. O único ponto, onde os músicos possuem carnê, é no entorno da Catedral. A atuação da guarda urbana é sempre presente, em maior ou menor intensidade e o fluxo de pessoas, diariamente nesses pontos, é intenso, sendo em grande parte turistas (no centro e no parc) e habitantes e turistas (nos vagões e nas praças).

Antes de seguir com os apontamentos da investigação, torna-se necessário a apresentação dos sujeitos que participaram da pesquisa. Esse fato possui relevância, pois os olhares dos sujeitos, que vivenciam e discursam sobre sua prática social, ditam o tom e sinalizam o caminho trilhado na análise.

4.1.3 Os sujeitos da pesquisa

A ideia de descrever brevemente algumas características de cada sujeito se pauta na convicção de que eles atuam em função de suas ideias e de suas subjetividades. A subjetividade constituinte de cada sujeito e a individualidade dos significados, nessa prática, apontam uma diversidade de pensamentos e ações de “um coletivo”, que atua nessa sociedade contemporânea, tensionando algumas normativas.

Para refletir e conhecer o universo dos músicos de rua em Barcelona, é necessário refletir sobre as condições sociais nas quais vivem esses sujeitos, não deixando de lado as histórias de vida de cada um, seu processo migratório, já que todos os pesquisados eram migrantes. É preciso dar voz aos sujeitos e, assim, escutar atentamente as histórias que os conduziram e os mantêm nesse espaço, nesse tempo e com essa prática. Sendo assim, ter conhecimento desses perfis representa a possibilidade de adentrar no mundo particular, único e irrepetível de cada sujeito por suas posturas e discursos.

Discurso esse que também é uma prática social constituinte do sujeito e da sociedade que o produz e uma possível representação e significação de uma forma de pensar e agir no mundo. Sendo assim, pelo discurso, pode-se conhecer os valores e "pessoalidades" do discursante. Também é interessante notar que todo discurso carrega em si uma ideologia, ou seja, um conjunto de ideias, pensamentos, visão de mundo, que, longe de qualquer neutralidade, busca, ao ser enunciado, uma visibilidade, um reconhecimento e até mesmo uma adesão aos princípios expostos. Desse modo, é preciso estar atento ao dito e ao silenciado nos discursos, pois daí pode aparecer sua força.

São treze os sujeitos que participaram desta pesquisa no campo Barcelona e estão divididos em três grandes grupos: o primeiro grupo formado pelos músicos que tocam em torno da catedral; o segundo grupo formado pelos músicos que tocam no Parc Güell; e o terceiro grupo formado por pessoas que têm algum

vínculo com os músicos e/ou a música de rua, incluindo os músicos do metrô e das praças. Os nomes dos músicos que aparecem nas entrevistas são fictícios para preservar a identidade dos sujeitos conforme prevê o TCLE.

4.1.3.1 *Em torno da Catedral*

Sabiá: natural da Romênia, está com 45 anos. Sua formação é clássica. Aprendeu a tocar violino sob a influência de seu pai. Estudou música erudita, formando-se na escola sinfônica da Romênia. Mudou-se para Barcelona, na década de 1990, com o sonho de viver da música, já que a música é sua vida. Toca há mais de 20 pelas “ruas” de Barcelona. Possui o carnê para tocar na Ciudad Vieja. Seu instrumento é o violino. Já teve seu instrumento confiscado dezesseis vezes. E, na maioria das vezes, pelo mesmo policial, a quem se refere como “meu amigo”. Já recebeu multa cinco vezes. Como já dito, ele possui permissão para tocar. Mas sempre é possível encontrá-lo, tocando fora dos horários que lhe são permitidos. Foi o músico que mais encontrei tocando, tanto em diferentes lugares (permitidos e não permitidos) quanto em distintos horários. Está sempre de cara fechada e basta passar um set de sua apresentação para observar expressões de “de saco cheio” e insatisfação. Por várias vezes, observei-o brigando/reclamando com turistas pelas fotografias e filmagens que eram feitas e que não rendiam contribuições. Não possui uma relação cordial com o público e não se esforça para tê-la. Foi difícil conseguir a entrevista, mas ela aconteceu depois de mais de sete meses de investigação. Mora na periferia de Barcelona e não quis dar mais detalhes de sua residência.

Tico-tico: venezuelano, 48 anos, está há 12 anos em Barcelona. Seu instrumento é a harpa. Aprendeu a tocar na escola sinfônica de Venezuela. Já tocou em outras sinfônicas. Considera-se músico profissional, mas defende a possibilidade de outros músicos também tocarem no espaço em torno da catedral. Pensa que a qualificação do profissional é a garantia das contribuições que recebem. Veio para Barcelona com o sonho de tocar em grandes orquestras, mas rapidamente esse sonho foi perdendo lugar para a realidade da vida e para a necessidade de buscar sobrevivência. É um dos articuladores entre os músicos para as reivindicações diante das normativas do projeto. Sente-se um pouco sozinho na batalha. Pensa que muitos não querem se envolver politicamente e preferem ficar reclamando das péssimas condições de trabalho. O período de observação da pesquisa foi

concomitante a uma mudança nas ordenanças para tocar, que passa a prever o pagamento pelos músicos de uma taxa por pertencerem ao projeto. Tico-tico estava encabeçando a organização e o processo de discussão entre os músicos para que fosse anulada essa medida. Vive num povoado a cerca de uma hora de Barcelona, mas preferiu não revelar a localização exata.

Periquito: paquistanês, 35 anos. Toca Sitar (instrumento de cordas de origem indiana). Aprendeu a tocar o instrumento por achar lindo seu som e ter a cultura indiana como parte de sua história (sua avó era indiana). Mora em Barcelona há quinze anos e mudou-se em busca de emprego e de sonhos. Não gostou de trabalhar no comércio, o que, segundo ele, é muito fácil para quem é paquistanês, pois existe uma grande rede de compatriotas nesse segmento de mercado. Tentou ganhar a vida tocando nas ruas e percebeu que era possível. Gostou da forma que podia exercer sua atividade. Era menos desgastante que o comércio e mais prazerosa, pois fazia o que gostava. Conseguiu o carnê há cinco anos. Antes tocava sozinho pelas ruas e agora faz parte de um grupo que toca no Gótico. Acha melhor tocar em grupo, porque o tipo de música que desenvolvem merece uma composição cênica e fica mais bonito com outros instrumentos juntos. Acha ótimo ter o carnê e não ser incomodado pela polícia enquanto toca, mas acha um desrespeito a forma pela qual o *Ayuntamiento* lida com a cultura em Barcelona. “Esse projeto começou muito bem, mas agora nos exploram e não tem contrapartida”. Acha que não devem distribuir mais carnês se não aumentarem os pontos permitidos para tocar. Pensa que, com o que ganha no verão, dá para viver tranquilo, mas que no resto do ano é mais duro. Não se envolve nas questões políticas referentes aos músicos.

Rouxinol: russa, cantora lírica de voz potente e afinada que reverbera pelas ruas do entorno da catedral quando está a cantar. Encanta e atrai os passantes por sua presença de palco e amabilidade com o público. Quase sempre forma uma roda de pessoas para ouvi-la. Rouxinol e seu parceiro (voz e violão) foram acompanhados durante muito tempo de investigação mas se recusaram de forma rude e literal a participar e/ou tecer qualquer tipo de comentário sobre sua prática, alegando estarem cansados de responder perguntas. Mas, em suas recusas, já me deram dados de que não estão satisfeitos com a forma posta para eles. “Não, não vamos conversar. Sobre o que você quer falar?” *Sobre essa prática nas ruas.* “Todos vocês querem saber de muitas coisas, fazem muitas perguntas, mas na realidade não muda nada. Não faz diferença nenhuma. Tudo permanece

igual. As péssimas condições de trabalho seguem piorando e não vamos falar nada. Não temos nada a dizer. Vocês antropólogos³⁰...”. Demonstrando muita irritabilidade, seguem organizando seus pertences para irem embora. O dia tinha sido muito fraco financeiramente. Era o último turno, 19h a 21h, de uma noite fria em Barcelona. Cheguei em um mal dia e todas as vezes que me aproximei de onde estavam se apresentando, fingiam não me conhecer. Com eles a entrevista não aconteceu, fiquei com a interessante observação do campo que se apresenta polarizada em suas relações. Com os espectadores desenvolviam uma relação de amabilidade e encanto, com a pesquisadora a relação foi dura e com pouco espaço.

4.1.3.2 No Parc Güell

Uirapuru: mexicano, 51 anos. Sua formação musical vem “acontecendo pela vida”, como ele mesmo fala. Aprendeu os primeiros acordes em rodas de músicos e parentes que se juntavam para tocar em seu país. Mudou para Barcelona há 7 anos, depois de tocar por outros países. Partiu do México na década de 1990, fazendo parte de um grupo de música latina para participar de um festival em Milão. Mas o grupo não conseguiu sucesso nem suportou as intempéries e as dificuldades encontradas na Europa pós-circuito de shows agendados e em pouco tempo se dissolveu. Ele resolveu que não voltaria para o México e tentaria a vida pela Europa. Depois de viver alguns anos em Milão, mudou-se para Barcelona. Acha a cidade mais aberta à diversidade, mais acolhedora. Até hoje está ilegal no país e parece se interessar por esse tema agora. Relata que está tramitando “os papéis”. Posicionou-se a favor da regulação, pensa que traria tranquilidade para trabalhar, mas é contraditório quando existe a possibilidade de ficar de fora do que está regulado, pois, afinal, ele não possui um espaço para tocar no Parc. Ele não é associado da AMUE. Seu instrumento é o violão. Mora em uma casa “okupada”³¹ em um povoado

³⁰ Essas reticências me levaram a boas conversas sobre o ofício do antropólogo e à visão que é veiculada (estigmatizada ou não) junto ao orientador Professor Manuel Delgado e ao grupo de pesquisa GRACU. Mas, primeiramente, me gerou um susto, pois, diferentemente do Brasil, ser antropólogo é uma profissão altamente reconhecida pela sociedade barcelonesa. Um detalhe: eu não sou antropóloga.

³¹ *Una casa okupada es un grito de lucha contra este sistema económico que nos obliga a dedicar la mayor parte de nuestro sueldo/dinero para pagar por un techo, algo que es de primera necesidad. Es un acto de insumisión contra la lógica del sistema capitalista que todo lo convierte en mercancía. Es un acto de ruptura a la oferta y la demanda, es un espacio fuera del intercambio monetario. Es un stop, un basa, una parada. Un lugar que permite huir del chantaje económico y permite relacionarse*

chamado Floresta a cinquenta minutos de trem de Barcelona. Uirapuru tem uma música, composta e gravada, que fala exatamente sobre a corrida louca que os “sem papéis” sofrem em Barcelona e outra, que satiriza a polícia em sua abordagem por “papéis”.

Pintarroxo: uruguaio, 56 anos. De formação clássica, passou por escolas e métodos de ensinos em toda sua trajetória pela música. Gosta das músicas populares e prepara um repertório clássico (no sentido de conhecido) para tocar no Parc. Toca músicas de diferentes países e varia o ritmo e os estilos das canções. Acha que isso é fundamental para seu sucesso com os turistas. Possui uma forma mais tímida de se relacionar com os expectadores, mas sua música se expande pelas palmeiras e convida os passantes a uma parada. Muitos turistas sentam nos bancos, que existem perto do “seu” ponto, para escutar sua música que embala, num fundo sensível, a apreciação da bela paisagem. Pintarroxo também dá aulas de violão para conseguir sobreviver. Toca no Parc todos os dias, menos domingo, e quando chove. É associado à AMUE Parc Güell, mas não considera de grande efetividade a atuação da associação. Acredita que os músicos do Parc devem ser regulados, pois isso evitaria o excesso de músicos que por hora se encontram ali.

Pintassilgo: argentino, 39 anos, está em Barcelona desde 2009. Mora em um *pueblo* perto de Girona a 25 minutos de trem. Seu instrumento é o violão. Nos dois primeiros anos, não tinha documentação e passava muito sufoco em tocar na rua. Tinha medo de ser expulso do país, além de ter que arcar com multas de valor muito alto. Conseguiu seu documento assim que saiu a dupla cidadania de sua esposa na época. Seu documento é válido até 2017, mas se renovará, pois agora tem um filho barcelonês e já tem mais de cinco anos de residência fixa na cidade com apartamento alugado em seu nome. Trabalha de segunda a sexta e, às vezes, aos sábados. Domingo nunca, pois é seu dia de descanso e de brincar com o filho. Não reclama das condições que o Parc lhe oferece para trabalhar, mas pensa que é muito inseguro poder ser multado a qualquer instante. Já foi multado duas vezes, mas nunca lhe confiscaram o instrumento. É profissional de música e toca também, uma vez por semana, em um hotel de luxo na zona do mar. Não tem contrato e diz que apenas dois grandes hotéis em Barcelona contratam músicos. Os outros hotéis “contratam” na informalidade. Pertence à associação dos músicos do Parc, mas não

credita que esse grupo conseguirá alguma coisa com o *Ayuntamiento*. Pensa que ao governo não interessa essa regulação. A ele tampouco. “Não acho que deve ter uma regulação para tocar”. Pensa que ela já existe (a autorregulação) e os músicos respeitam a essa prática. Quando questionado se já havia passado por alguma briga por espaço e/ou como tinha conquistado seu espaço, ele me explicou: “Todos os músicos aqui nos conhecemos. E nos conhecemos porque brigamos por espaços. Uma vez cheguei aqui e tinha outro músico tocando. Conversei com ele. Ele não saiu. Segui conversando, brigamos, até que ele cedeu e eu fui tocar. Disse-lhe que buscasse outro espaço. Há muitos no Parc. E hoje ele toca em cima (fazendo alusão a um outro canto no Parc que fica mais alto e que sempre tem músico também) e somos colegas”. Atualmente pensa que seu espaço é respeitado. Todos sabem que tem um filho, que precisa sustentar, que mora longe e que não pode perder um dia de passagem para ir ao local e não tocar... Pintasilgo acredita que o que os músicos precisam não é regulamentação, mas sim a retirada da perseguição pela polícia. Quando indagado se havia lazer em sua prática, me disse que quando toca se esquece de todas as outras coisas. Como uma terapia. Concentra-se no que faz e disso ele gosta muito. Mas isso não acontece apenas quando está no Parc. Isso sempre se passa quando toca, seja em sua casa, na rua...tocar é uma forma de entrar em outra dimensão. Sobre seu repertório, afirma que o faz pensando em seu público. Então procura colocar músicas mais conhecidas, que as pessoas gostam, mas que ele gosta de tocar também. Diz que prefere tocar tango, mas não poderia fazer um set de tango, porque não atrairia as pessoas para ouvi-lo. Inclui um ou dois mais conhecidos como também umas três canções de sua autoria.

Pardal: argentino, 32 anos. Aprendeu violão quando jovem. Veio para Barcelona buscar “um lugar ao sol”. Gosta da cidade, da liberdade e da possibilidade de sobreviver com a música. Para ele, Barcelona é uma cidade receptiva e ninguém se incomoda com ninguém. Acha o Parc Güell um espaço maravilhoso para tocar, porque ali se sente conectado com a natureza. Não tem o carnê nem tampouco conseguiu um “horário/lugar” para tocar em Parc Güell. Está sempre buscando possibilidades em lugares vazios. Tocava junto com um amigo que desistiu de seguir tocando no Parc Güell e partiu para outros caminhos. Passou a tocar só, mas prefere tocar com outra pessoa. Acha mais divertido. Tocar sozinho é mais cansativo, afirma ele. Posicionou-se radicalmente contra a regulação dos músicos no Parc. Acha que cada um deve tocar onde quiser e quando quiser. Não quer ser

obrigado a cumprir regras. Por duas vezes, presenciei a guarda impedindo-o de tocar, mas era como um aviso: “se estiver aqui quando voltar, confiscarei seu instrumento”. Sobrevive com pouco. O que ganha dá para comer. Divide uma casa com mais dois amigos num povoado perto de Barcelona, cujo aluguel é bem mais barato que na cidade. Partiu atrás de um amor antes que a pesquisa fosse concluída. Mas os encontros realizados trouxeram contribuições importantes para este estudo, pois apontaram um “fazer mais livre”, com menos compromissos sociais e financeiros.

Cacatua: italiano, 37 anos. Toca no Parc Güell há 6 anos. Está sempre lá, perto das três cruces. Sua apresentação é bastante performática, com utilização de vestimentas ao estilo safari/Fred Flinstons para compor seu visual. Seu repertório é rock’n’rol e, na maioria das vezes, canta em inglês ou num emaranhado de sons intraduzíveis. Seu instrumento é o violão elétrico. Sua apresentação passa pelo bizarro e sua relação com o público é sempre provocativa. Não possui carnê, mas não só apoia como faz parte do grupo que organiza a associação de músicos. Totalmente a favor da regulação dos músicos do Parc, relata que dessa forma ficaria mais tranquilo para trabalhar e, no verão, não precisaria ficar madrugando no Parc Güell para conseguir espaço para tocar. Toca em outros espaços, desenvolve outras atividades com música, pois também é DJ. Diz que a vida no Parc Güell é dura, mas que dá para levar e ajuda a sobreviver. Veio para Barcelona por ser uma cidade mais aberta às diferenças e por apresentar mais oportunidades para um músico. Hoje pensa que é uma ilusão, mas não tem planos de ir embora. Mora num Pueblo perto de Barcelona.

Melro: espanhol de Cadis, região da Andaluzia, 51 anos. Começou a tocar aos 15/16 anos. Aprendeu em seu povoado, com sua cultura, e com um amigo em especial que considera ótimo violonista. O flamenco, com suas variações, é sua preferência e seu instrumento principal é a guitarra flamenca, mas sabe tocar de tudo. Toca em Barcelona há mais de 30 anos, sempre na rua. Domina bem as formas e artimanhas do estar/tocar na rua. Veio jovem para a cidade, no “tempo que era possível tocar nas ruas livremente”, relatou Melro. Já tocou muitos anos ao redor da catedral, mas hoje não tem mais permissão para isso. Perdeu em um momento da vida que não mais conseguia cumprir as exigências. Toca regularmente no Parc

Güell. É integrante de um conjunto de “*gitanos*³²” que toca e dança flamenco (todos migrantes). É considerado mentor e maestro do grupo pelos outros integrantes. Toca também com vários outros músicos e cantantes que necessitem de uma boa guitarra flamenca. É profissional. Já tocou em grandes casas de concerto dentro e fora de Barcelona. Desde que começou a tocar na rua e viu a possibilidade de sobreviver, nunca mais saiu dela. Ocupa esse espaço como expressão de sua arte e garante que ele é bem divertido. Tive a oportunidade de vê-lo tocando em diferentes espaços e para diferentes públicos.

4.1.3.3 *Em torno da música*

Rolinha: chilena, reside em Barcelona há 10 anos. Não é música, mas atua com dois conjuntos em torno da cathedral. Sua função é a de relações públicas do grupo com os ouvintes. Apresenta o chapéu para recolher dinheiro, vende os cds, baila e aproxima os transeuntes das apresentações. É sensível e perspicaz nas horas de intervir junto ao público. Sempre de forma amável e delicada, coloca beleza e feminilidade na dura tarefa de arrecadar dinheiro. Seu trabalho é esporádico e mais requisitado no verão, época em que o público aumenta muito. Convive intensamente com os músicos e divide as alegrias e as tristezas dessa prática. Sua percepção é que todos os músicos têm, nessa prática social, a expressão de seus sentimentos e de suas raízes mais profundas. “Eles tocam com a alma”. Mas também afirma que esse é um meio de sobrevivência para todos e que isso, às vezes, endurece a relação prazerosa. Pontua que quando se apresentam, os problemas ficam para trás e que “a música leva o grupo para uma dimensão mais astral e menos mundana”. Ou seja, “enquanto eles tocam, eles se desconectam um pouco da relação música/dinheiro, porque, de alguma forma, esse trabalho fica para mim”.

Curió: italiano, 36 anos, doutor em antropologia social pela universidade autônoma de Barcelona. Nascido em Nápoles, veio para Barcelona fazer o doutorado. Foi bolsista em um programa de estudos, tem a música como hobby e

³² O termo *gitano* se refere aos ciganos. Povo nômade com origem provável da Índia e que se estendeu pelo mundo. A forte cultura gitana que se observa na Espanha traz consigo a tradição do canto, da música, da dança e do entretenimento. Muitas vezes sofrem preconceitos e estigmas por serem considerados vagabundos e um povo que não gosta de trabalhar. <http://es.thefreedictionary.com/gitano> .

uma forma de melhorar os rendimentos, já que a bolsa era insuficiente para o sustento e morar em Barcelona é caro. Já viveu em vários países, inclusive no Brasil. A música sempre lhe proporcionou prazeres pelo gosto de tocar, pela interação e pela possibilidade de fazer dinheiro. Não se considera profissional, nem tem intenção de sê-lo. Não tem carnê para tocar, mas atua de forma *callejera* pelas praças de Barcelona. Faz parte de um grupo que toca músicas de ritmo quente, músicas conhecidas. Músicas para dançar e alegrar os ouvintes. Partilha um apartamento com outras pessoas em Barcelona. A vida *callejera* lhe atrai, mas tem planos muito diferentes para o futuro, como seguir a vida acadêmica. Estar na rua tocando é uma forma de se manter conectado com traços de sua cultura Napolitana. Ao finalizar a pesquisa de campo em Barcelona, Curió já estava empregado em uma faculdade particular e tinha diminuído suas apresentações de música nas ruas por falta de tempo e compromissos acadêmicos.

Calopsita: barcelonês, cerca de 40 anos, é coordenador do projeto músicos de rua que organiza e regulamenta essa prática no centro histórico. É funcionário público e está designado para essa função há três anos. Organiza os sorteios, faz, com os músicos, reuniões coletivas e individuais, se necessário. Ajuda a gerir os vários problemas com os músicos, dedicando seis horas semanais para o projeto, cuja sede é o Centro Cívico San Agustí. Normalmente, na última segunda feira do mês, é dia de sorteio e de reunião com os músicos. Nessa reunião define-se o calendário com os horários e os pontos de cada músico que for contemplado. Relata que é muito difícil essa gestão, porque os músicos nunca estão satisfeitos e muitos saem sem ter um horário disponível para o mês subsequente. Aponta que a maioria deles é individualista, não se preocupando com os outros músicos e querem apenas reivindicar mais e mais coisas. Segundo Calopsita, os músicos não compreendem o projeto como uma ação cultural e uma oportunidade de mostrarem sua arte em Barcelona, nos melhores pontos turísticos, que o *Ayuntamiento* oferece. Acredita que o projeto necessita melhorar em alguns pontos para atender melhor as demandas, mas não consegue vislumbrar muitas saídas, já que a organização de tudo é muito complexa e envolve toda a comunidade e conjuntura que se “relacionam” com essa prática, como os vizinhos, os comerciantes, os músicos; as *ordenanzas*, os espaços públicos, os guias turísticos etc.

Colibri: libanês, 58 anos, seu instrumento é o acordeom. Vive tocando pelos vagões dos metrô de Barcelona, em especial na linha 4, que dá acesso a

muitos pontos turísticos da cidade. Acompanhado por seu amplificador, passa boa parte do dia nos vagões. Diz que não consegue ganhar muito dinheiro, porque não tem tempo para tocar. “No metro é tudo muito movimentado. As pessoas entram e saem. Tenho que ser rápido também”. Executa duas músicas e passa recolhendo a sua contribuição. Seu repertório é pequeno, na maioria das vezes, repete músicas mundialmente conhecidas e que agradam o público. Apresenta músicas alegres e esse é seu chamariz para iniciar: “senhores passageiros, desculpem a moléstia. Mas trago boa música para alegrar sua viagem. Tenham todos um bom dia! ” Já foi retirado do metrô algumas vezes, mas somente uma vez teve seu instrumento confiscado. Pensa ser muito desgastante e tenso seu trabalho, gostaria muito de ter o carnê para poder tocar tranquilo. Mas é migrante e não possui autorização para viver, muito menos para trabalhar. Está “ilegal” no país, tentando regularizar-se. Diz que os tempos agora estão muito difíceis e que o governo está dificultando muito a regularização. Veio parar em Barcelona, porque tinha amigos na cidade que o incentivaram a vir em busca de uma vida melhor. Por enquanto, afirma ele, não encontra outra forma para ganhar a vida e assim vai sobrevivendo de vagão em vagão.

4.1.4 Apropriação e ocupação no tempo/espço social

A produção do espaço e as relações de sociabilidade são dois eixos que constituem e integram a vida social. O espaço, compreendido como a interação de sua forma física com o repertório simbólico gerado pelas práticas sociais, acaba por refletir a lógica social (CAIAFA, 200; DELGADO, 2010; JACOBS,2003; LEFEBVRE, 1993).

Se a lógica social está marcada pela transformação da economia de mercado, o espaço se apresenta ordenado para produção, distribuição e consumo capitalista. Essa fragmentação revela os espaços concebidos para a segregação e a desigualdade. Sendo assim, as práticas sociais passam por uma clivagem, na qual são hierarquizadas, sendo, em alguma medida, possibilitadas e/ou impedidas de ocupar determinados espaços públicos. É a marginalização de práticas sociais que não condizem com as expectativas das classes dominantes.

Quando uma rua, uma praça ou qualquer espaço se torna espaço público, recaem sobre ela as normativas e a força coercitiva da classe dirigente seguindo

suas regras, valores e crenças. No ano 2006, foi editada a Portaria para incentivar e assegurar a coexistência entre os cidadãos em espaços públicos de Barcelona³³ (Tradução nossa). A partir desse documento, a prática dos músicos de rua passa a ser criminalizada e sua ocupação em qualquer espaço público passível de sanção. Assim dita a portaria no artigo 3 sobre o âmbito de aplicação:

2 - Em particular, o regulamento aplica-se a todos os espaços públicos da cidade, como ruas, estradas, calçadas, praças, avenidas, passeios, boulevards, avenidas, parques, jardins e outros espaços ou parques ou florestas, pontes, túneis e passagens subterrâneas, parques de estacionamento, fontes e lagos, edifícios e outros espaços públicos para uso público ou serviço público de municipal e construções, instalações, mobiliário urbano e outros bens e itens colocados naquele domínio público municipal. (2006)³⁴ (Tradução nossa).

E determina a prática como proibida no capítulo cinco: outras condutas em espaço público.

CAPÍTULO CINCO: outras condutas em espaço público

Primeira Seção: Ocupação de espaço público por condutas que adotam formas de mendicância

Artigo 35 - Normas de conduta

1. São proibidas aquelas condutas que, sob a aparência de mendicância ou sob formas organizadas, representem atitudes coercitivas e de acoso, obstrua ou impeça de maneira intencionada a livre circulação de cidadãos por espaços públicos. (Tradução nossa).

2. Especificamente, esta seção tende a proteger as pessoas que estão em Barcelona diante as condutas que adotem formas de mendicância insistente, invasiva ou agressiva, como também organizada, de forma direta ou encoberta sob a prestação de pequenos serviços não solicitados ou de qualquer outra fórmula equivalente, bem como qualquer outra forma de mendicância que, direta ou indiretamente, utilize crianças como reivindicação ou elas acompanhem a pessoa que exercer esta atividade.³⁵ (Tradução nossa)

³³ *Ordenança de mesures per fomentar i garantir la convivència ciutadana a l'espai públic de Barcelona. 2006.*

³⁴ 2 - *Particularment, l'Ordenança és d'aplicació a tots els espais públics de la ciutat, com ara els carrers, les vies de circulació, les voreres, les places, les avingudes, els passeigs, els passatges, els bulevards, els parcs, jardins i altres espais o zones verdes o forestals, els ponts, els túnels i els passos subterranis, els aparcaments, les fonts i els estanys, els edificis públics i els altres espais destinats a l'ús o al servei públic de titularitat municipal, així com a les construccions, instal·lacions, el mobiliari urbà i la resta de béns i elements de domini públic municipal situats en aquells.* (2006)

³⁵ *CAPÍTOL CINQUÈ: altres conductes a l'espai públic*

Secció Primera: Ocupació de l'espai públic per conductes que adopten formes de mendicitat.

Article 35.- Normes de conducta

1. *Es prohibeixen aquelles conductes que, sota l'aparència de mendicitat o sota formes organitzades, representin actituds coactives o d'assetjament, o obstaculitzin i impedeixin de manera intencionada el lliure trànsit dels ciutadans i ciutadanes pels espais públics.*

2. *Especialment, aquesta secció tendeix a protegir les persones que són a Barcelona davant conductes que adopten formes de mendicitat insistente, intrusiva o agressiva, així com organitzada, sigui aquesta directa o encoberta sota prestació de petits serveis no sol·licitats, o qualsevol altra fórmula equivalent, així com davant*

Ao igualar a prática dos músicos de rua à mendicância e à prostituição (que também passa a ser proibida por essa mesma normativa na seção 2: utilização do espaço público para oferecimento e demanda de serviços sexuais), coloca-se essa prática sob estigmas que a sociedade, de forma geral, rejeita e não quer ver, empurrando-a como parte das mazelas sociais. Assim, uma prática tão antiga passa a gerar distintos sentimentos na sociedade inserida.

Mas a urbanidade é marcada pela convivência com a diversidade. Cada lei criada para impedir determinada prática acaba por gerar segregações. Nesse caso, observamos que houve uma tentativa não de extinguir a prática, porque essa também serve para alavancar o projeto cultural e turístico da cidade, mas sim de ordenar a efervescência e a autorregulação existentes, uma vez que, na sequência da publicação dessa ordenança, foi criado um projeto *Music al carrer* para regularizar os músicos em Barcelona. Importante é não perder de vista que todo processo de segregação gera tensão naqueles que são empurrados para a parte baixa da linha hierárquica. Assim, criou-se uma divisão entre os músicos, pois existe muito mais músicos fora do projeto do que abarcado por ele.

As normativas sempre vão ao encontro de interesses das classes dominantes, daqueles que detêm o poder. E para esses, as leis seguem protegendo segundo a sua própria lógica. Em Barcelona não é diferente. Muitos músicos, que vivem o dia a dia enfrentando essa lógica, acabam de alguma forma se conformando a ela e se reordenando para caber dentro das regras, pois as regras trazem certa tranquilidade para aqueles que são contemplados por elas. Os músicos, que possuem carnê para tocar, estão insatisfeitos com as regras do projeto, mas se utilizam dela como possibilidade para obter alguma segurança e não serem perseguidos pela guarda urbana. Mas, um grande ponto de segregação está na questão: quem pode possuir um carnê? Esse direito é permitido a todos?

Segundo Calopsita (BCN/*Ayuntamiento*, 40, Espanha), há dois anos a distribuição das licenças estava congelada (desde 2013). Em 2007, havia 500 músicos cadastrados e, em 2013, esse número tinha reduzido para 140. Em dezembro de 2015, época desta entrevista, o contingente credenciado era de 85 músicos. A brusca diminuição da quantidade de carnês, segundo o coordenador, ocorreu mediante a grande crise econômica sofrida na Espanha a partir de 2008,

qualsevol altra forma de mendicitat que, de manera directa o indirecta, utilitzi menors com a reclam o els menors acompanyin la persona que exerceix aquesta activitat.

quando muitos músicos voltaram para suas cidades ou arrumaram um emprego, não conseguindo mais cumprir as exigências do projeto. Foi possível constatar que entre os 85 músicos cadastrados, havia 35 nacionalidades diferentes, sendo grande parte do Leste Europeu e América Latina. Não foi encontrado nenhum músico de Barcelona, porém alguns são de outras partes da Espanha, em especial da região de Andaluzia. Na entrevista foi revelado que existe uma recepção diária de 7 a 9 currículos com pedidos de carnê. E que esse número de músicos é impossível de ser absorvido pelo projeto. Existia uma previsão de abertura para novos credenciamentos entre janeiro e março de 2016 (o que ainda não havia acontecido em setembro/2016). Mas certamente uma seleção para essa distribuição seria feita, de acordo com o entrevistado.

Nesse sentido, podemos observar que a demanda por essa legalidade é bem maior do que a organização do projeto pode abarcar. Então o que acontece com esse “excedente”? O que se passa com os sujeitos excluídos pela lei?

4.2 RIO DE JANEIRO

O Rio de Janeiro continua lindo, o Rio de Janeiro continua sendo...

Entre músicas que enaltecem e músicas que ditam o ritmo da cidade maravilhosa, marcada pelas batidas dos surdos que desceram os morros cantando samba, entre as paisagens naturais consagradas nos cartões postais, que emolduram os quatro cantos da cidade, deixando todos que por aqui circulam boquiabertos, entre sua gente festiva e faceira, que mesmo diante de todo caos urbano carrega no peito a alegria de viver e “não foge da fera e enfrenta o leão”³⁶, entre corpos bronzeados, diversificados, que convidam todos a se desnudarem em uma grande efervescência coletiva e ocuparem, sim, um espaço democrático possível: a praia! O Rio de Janeiro continua sendo muito mais coisas do que a veia dos poetas pode expressar e do que os olhos dos turistas podem alcançar. E assim, não se sabe bem se por vocação natural ou por criação “midiática”, o imaginário coletivo sobre o Rio de Janeiro segue encantando a todos que aqui chegam ou vivem. O orgulho de ser/estar carioca!

³⁶ Trecho da música “E vamos à luta” (1980), de Luiz Gonzaga Júnior, conhecido como “Gonzaguinha”.

Mas o Rio de Janeiro também é a cidade das contradições. Sua exuberante paisagem natural foi se mesclando, através do tempo, com as obras dos homens. Homens esses que, fazendo parte das elites sociais, sempre estiveram à frente do poder político e econômico, tentando determinar que rumos a cidade trilharia. Antes mesmo da vinda da família real portuguesa (que transformou a colônia em metrópole) até os dias de hoje, o que se pode observar são projetos hierárquicos e excludentes que seguem norteando os princípios de urbanização. A mudança de cidade escravocrata para de livres trabalhadores bem como a mudança de Império para República igualmente deixam de fora grande parte da população. Como pontua Neves (1986, p.2-3):

A República recém-estreada dará lugar a uma reordenação dos antigos e dos novos grupos dominantes regionais, consubstanciados com o pacto oligárquico que sustentará a Primeira República. A nova institucionalidade recobre com novas formas a velha sociedade excludente e hierarquizadora.

Mesmo não sendo uma opção do povo a transformação em um Brasil republicano, trata-se de um projeto de modernização aos moldes europeus. Retira-se do centro a pobreza, dá-se um banho de higienização, beleza e glamour, promovendo assim o Rio de Janeiro, cidade maravilhosa, ao nobre estilo europeu da *Belle Époque*. Em relação aos sujeitos menos favorecidos socioeconomicamente, inviabiliza-se sua permanência na região devido ao aumento do valor do solo e/ou sua retirada forçada. Algo já descrito antes neste trabalho. Desse modo, seguiram-se séculos. A falta de planejamento urbano e social, a longo prazo, que também abarcasse as zonas periféricas da metrópole que se expandia, concentrava as melhorias na zona central da cidade. Esse fato acabava estimulando as pessoas a permanecerem no entorno dessa zona e a forma possível de permanência foi montando barracos nos morros e compartilhando cômodos. É a transferência dos cortiços das zonas centrais para os morros, instituindo as favelas que vão se ampliando, até os dias de hoje, pelo inchaço de pessoas economicamente desfavorecidas juntamente com os migrantes, vindos de outras regiões e países, que chegam em condições socioeconômicas também desfavorecidas.

Nas favelas coabitam sujeitos em condições precárias de sobrevivência com o velho sonho de “ganhar” a vida na cidade grande. Essa parte da sociedade, considerada como “lixo social” e é empurrada morro acima, transborda as barreiras

hierárquicas, transgride os anseios burgueses e se apresenta como incômodo social, voltando ao asfalto e se apresentando como resistência e “produto”, ao mesmo tempo, desse sistema capitalista desumano, que, ao valorizar o solo e definir a utilização dos espaços públicos, cria espaços de segregação em vez de convivência.

Chega-se ao século XXI com um Rio de Janeiro polarizado socialmente. De um lado, o centro histórico, da zona sul, da zona turística e encantadora da cidade, encontra-se as belezas naturais propagadas, os monumentos históricos, as riquezas arquitetônicas, as praias e tudo que constrói esse ideal de cidade maravilhosa, mas ao mesmo tempo, de outro lado, tem-se as favelas, tem-se a pobreza, tem-se moradores de rua, pedintes, transporte público precário, tem-se milícias, tem-se tráfico de arma, de drogas e de gente, e níveis de violência assustadores também.

Nas ruas convivem, lado a lado, o glamour e a precariedade. O formal e o informal. O legal e o ilegal. O “cidadão” e o “marginal”. O sagrado e o profano. Tudo isso numa coexistência não pela polarização, mas por seus interstícios. E é nesse tecido urbano tramado pelas diferenças sociais e pelas distintas formas de ocupação e uso do espaço público, que adentramos com a pesquisa para compreender como a prática social de tocar nas ruas acontece nessa cidade.

4.2.1 Situando o campo

A investigação no Rio de Janeiro passou por três temporadas distintas de trabalho de campo. A primeira imersão aconteceu no período de dezembro de 2014 a fevereiro de 2015. A intenção era mapear os possíveis *loci* para a observação de campo e conhecer os sujeitos que circulavam por essa prática.

De maio a setembro de 2015, a segunda imersão no campo promoveu a definição de alguns espaços e músicos, a observação de campo, o contato com os músicos e algumas entrevistas (cinco) que foram realizadas, o que possibilitou uma primeira impressão sobre esta prática.

A terceira imersão de campo ocorreu no período de setembro a dezembro de 2016 um ano depois da segunda imersão. Esse último período aconteceu após a pesquisa no campo Barcelona e foi motivado por uma necessidade de investigar e aprofundar determinados aspectos relevantes no campo Barcelona e não

registrados no campo Rio de Janeiro. O retorno ao campo, buscando reencontrar os músicos já entrevistados bem como conhecer novos atores sociais (quatro), promoveu uma rica profusão de sentidos frente às questões dessa prática.

Buscar músicos de rua na cidade do Rio de Janeiro parecia ser uma tarefa fácil, mas foi se tornando difícil, na medida em que havia muitas possibilidades de espaços que poderiam ser escolhidos. Basta sair caminhando pelo centro histórico da cidade, pelos calçadões nas praias e pelo metrô para encontrar algum músico. O primeiro problema era encontrar o mesmo músico no mesmo lugar. E a pergunta inquietante era: por que tal lugar e não outro? Como definir os campos de observação? Parti para as ruas, buscando que o próprio campo me orientasse nessas escolhas.

Rio de Janeiro é a cidade onde nasci e cresci, portanto, boa parte dos espaços pelos quais circulei, em alguma medida, já era conhecido por mim. Se, por um lado, isso traz certo conforto naquilo que antevia, por outro me obriga a buscar o estranhamento no familiar. Nesse sentido, me inspiro em Gilberto Velho (2013, p.72), quando, ao falar de sua prática etnográfica, traz para o debate DaMatta ao afirmar que “o que sempre vemos e encontramos pode ser familiar, mas não necessariamente conhecido”. Seguindo os pressupostos desses antropólogos, procurei, em cada caminhada, em cada encontro, em cada ida ao campo, abandonar as referências prévias. Como afirma DaMatta (1978, p.6),

a transformação do familiar em estranho é realizada fundamentalmente por meio de apreensões cognitivas (...) é necessário um desligamento emocional, já que a familiaridade do costume não foi obtida via intelecto, mas via coerção socializadora.

A ideia preponderante era seguir os caminhos no entorno turístico (o que era uma intencionalidade gerada no foco da pesquisa) e lugares em que eu já sabia que existiam músicos tocando, pela própria vivência na cidade. Então, voltei a flunar pelas ruas e praças cariocas. Caminhar na famosa orla entre Ipanema e Arpoador (orla que imortalizou a garota de Ipanema e a beleza carioca), com sua larga calçada portuguesa em desenho de ondas infinitas, com o vai e vem dos turistas, dos passantes, dos banhistas, dos camelôs. Esse vai e vem dá o tom e dita o ritmo dessa parte da cidade, permitindo perceber seus diferentes fluxos e coreografias por horários e dias da semana. Tanto o Pão de açúcar, situado na praia vermelha/Urca, quanto o Corcovado, situado no Cosme Velho, dois símbolos iconográficos da

cidade, foram pontos em que, apesar de estarem sempre com grande fluxo turístico, não encontrei nenhum músico. Depois compreendi, pela fala dos músicos, que até o ponto onde eles teriam acesso (antes de qualquer tipo de bilheteria), as pessoas sempre passavam “apressadas” e a energia era sempre difusa, ou seja, não eram bons locais para tocar. Além do mais, sentiam também certo impedimento da polícia. Não que fosse proibido, mas também não era permitido, algo apenas possível de entender pela coerção autoritária velada advinda do patrulhamento policial. O Centro Histórico da cidade e a praça Saens Peña (Tijuca) também foram percorridos amplamente. O que se observou, e foi comprovado pelas entrevistas, é que os músicos preferiam tocar perto de lugares de grande fluxo de passagem e que poderiam dar acesso aos pontos turísticos, mas não tão perto a ponto de serem expulsos por “atrapalharem a ordem e tranquilidade dos acessos turísticos” (Mergulhão Rio/praçã, 28, França).

As praças, que tinham estação de metrô, a orla da praia, os vagões do metrô e também algumas ruas do centro, incluindo a Lapa, se apresentaram como grande espaço de ocupação dessa prática.

Depois de longo período de imersão no campo, verificando que tanto a diversidade de músicos nos locais quanto a ocupação dos espaços pelos músicos eram muito imprecisas, acabei optando, diferentemente de Barcelona, em acompanhar os sujeitos em suas práticas e não os locais nos quais as práticas aconteciam. Desse modo, com a permissão e a informação dos músicos que aceitaram participar da pesquisa, acompanhei-os por diferentes locais de apresentação, sendo, assim, possível observar um pouco de suas realidades e trajetos no dia a dia de suas práticas e de suas práticas no dia a dia da cidade.

As escolhas pelos espaços que vão tocar são temporais, afirmam os músicos. Os lugares são determinados por tentativas, acertos e indicações de outros músicos. O rodízio onde tocam é parte de uma estratégia para que o público não se canse muito rápido do(s) músico(s) e do repertório. A escolha dos horários também é feita mediante o tipo de público desejado. Buscam sempre lugares onde a música tenha boa receptividade e não incomode muito as pessoas. Portanto, tentam se afastar de prédios residenciais, ruas estreitas e locais muito barulhentos. Como a cidade é muito grande, também se considera a facilidade/dificuldade de acesso (dos músicos) ao ponto escolhido. É fundamental, relatam os músicos, que a quantidade

de pessoas, que passam por onde tocam, seja grande e, de preferência, que essas pessoas tenham tempo para desfrutar.

4.2.2 (Des)ordenanças e (auto)regulações: compreendendo o sistema II

Nos primeiros meses de campo, quando ainda tateava sobre os espaços nos quais buscava os músicos de rua, a primeira imersão foi perto dos pontos turísticos da cidade, como já mencionado. Pão de açúcar, Corcovado, orla de Ipanema, praça Cinelândia (onde tem-se o teatro Municipal, a Biblioteca Nacional etc.), a Lapa e a praça Saens Peña, onde existiam músicos que tocavam lá há anos.

Passei dias circulando em diferentes horários ao redor desses pontos turísticos e, para minha surpresa, quanto mais próximo de um monumento turístico menos se encontravam os músicos. Esse fato foi me intrigando e, aos poucos, me afastando dos mesmos. Como essa circulação pela cidade estava sendo feita de forma proposital por transporte público, preferencialmente metrô, inúmeras vezes me deparei com essa prática nas praças das estações de metrô, nas quais eu saía ou entrava, e dentro dos vagões do próprio metrô ao me locomover.

Essa movimentação me permitiu conhecer pontos nevrálgicos da prática na cidade. Observável foi que o mesmo comportamento de desconfiança e atenção dos músicos dentro dos vagões do metrô no Rio de Janeiro como acontecia em Barcelona. Afinal esse transporte público é privado e não sendo permitido tocar, vender, mendigar etc, e estando os sujeitos submetidos às regras de conduta ao usarem tal meio de locomoção. A punição para os casos de flagrantes de músicos tocando nos vagões é sua retirada do veículo com a consequente saída forçada das instalações do metrô.

Outro ponto interessante observado, na terceira parte do campo, ainda nas dependências do metrô, é que foram instalados dentro de três estações de metrô (Carioca, Siqueira Campos e Maria da Graça), pequenos palcos nos quais músicos podem tocar e apresentar sua arte. Esse projeto cultural, intitulado “Palco Carioca”, teve seu início em 18 de janeiro de 2016 (portanto, antes dos Jogos Olímpicos) e segue em andamento sem prazo pré-determinado para sua finalização. Para tocar nesses espaços, os músicos precisam estar cadastrados gratuitamente e seguir uma série de normas vinculadas ao regulamento. Todas as informações

podem ser encontradas no site do metrô³⁷. Chamou minha atenção, a semelhança com a organização desse tipo de projeto encontrado em Barcelona, um projeto cultural sem vínculo empregatício, mas com regras a cumprir. A pesquisa não incorporou esses espaços em seu campo por compreender que o mesmo foge aos requisitos definidos. Mesmo assim, a aparição desse tipo de projeto mostra mais uma tentativa, senão uma tendência, de manter, sob controle, as expressões artísticas nos espaços, no caso específico, no metrô, que por hora seguem sendo transgressoras dentro dos vagões.

A arte nas ruas sempre esteve presente na história, sendo parte das sociedades que resistem às ordenanças e revelam formas de apropriação dos espaços pelos sujeitos sociais. A arte nas ruas revela o apoderar-se do espaço vivido, pleiteado por Lefebvre (1992), concomitante com o uso diversificado dos espaços, salientado por Jacobs (2003). Mas a intencionalidade de promover o bem social, pela qual o governo responde, acaba sendo travestida por uma suposta tentativa de homogeneização e harmonia dos espaços através do controle social, que sempre aparece de forma velada por ideologias, que agenciam as políticas públicas implementadas pelos governos, e por interesses, pelos quais essas políticas se sustentam.

Um dos episódios, característicos desse controle social, ocorreu nessa cidade no ano de 2009, quando o prefeito eleito, era Eduardo Paes, cria um decreto, proibindo as apresentações artísticas nos espaços públicos e passa a obrigar os artistas, interessados em apresentar suas artes nas ruas, a inscreverem-se em um cadastro no município e procurar a subprefeitura da região para conseguir uma licença. Esse decreto fazia parte de um pacote de medidas intitulado “Choque de Ordem”, colocado em execução por esse governo “com o objetivo de pôr um fim à desordem urbana, combater os pequenos delitos nos principais corredores, contribuir decisivamente para a melhoria da qualidade de vida em nossa Cidade” (Prefeitura do Rio de Janeiro, 2009). É importante não perder de vista que, nesse período, o Rio de Janeiro já tinha a confirmação dos dois megaeventos que aconteceriam na cidade (Copa do Mundo de Futebol em 2014 e Jogos Olímpicos em 2016) e já era pauta dos governos (municipal, estadual e federal) o projeto olímpico. Com isso, o que se quer apontar é que uma “preparação” da cidade entra em curso

³⁷ <https://www.metrorio.com.br/Novidades/PalcoCarioca> Acesso em: 10 nov.2016

para atender as expectativas mundiais e dos comitês de organização desses eventos sobre uma cidade olímpica. Como aponta Silva (2010, s.p.):

Se, por um lado, a experiência de Barcelona é considerada uma das principais referências internacionais na organização dos jogos (de fato, o antigo prefeito de Barcelona entre 1982 e 1997, Pasqual Maragall, foi contratado como assessor pela prefeitura do Rio de Janeiro), pelo outro, as medidas que estão sendo tomadas pelo governo municipal no plano social espelham-se mais na política de “tolerância zero” implementada pelo ex-prefeito de Nova York entre 1994 e 2002, Rudolph Giuliani. Ou seja, o projeto das Olimpíadas transformou-se numa poderosa justificativa para a repressão do trabalho informal (em um país onde o mercado de trabalho formal não alcança os 50% da população economicamente ativa), e, sobretudo, para a remoção de favelas (quando o que se impõe, na maioria dos casos, é sua urbanização), a expulsão da população de rua e o despejo das ocupações do centro da cidade³⁸. Entre os movimentos sociais que começam a esboçar alguma resistência já se fala do “choque de ordem” como uma operação de “limpeza social”.

Mediante tanta austeridade do poder público, vários artistas de rua e simpatizantes às causas da arte pública reuniram-se na Cinelândia (espaço simbólico de mobilizações cidadãs, palco de diversas expressões culturais e onde se localiza a câmara de vereadores), no dia 5 de novembro de 2009, em protesto a essas medidas, que impediam o livre exercício do ofício dos artistas/trabalhadores de rua, como forma de representação desse desagrado social. Pontuou o Portal Vermelho (2009) ³⁹:

Segundo os organizadores do ato, desde que se instalou a iniciativa da atual administração da cidade do Rio de Janeiro intitulada “Choque de Ordem”, os artistas, trabalhadores, fazedores de cultura em espaços abertos, estão sendo, de forma agressiva, impedidos pela Guarda Municipal de exercer o seu ofício. As entidades alegam ainda que esta ação estaria ferindo os direitos de liberdade de expressão, resguardados pela Constituição Federal, conforme citado no artigo quinto, parágrafo nove, que diz: “É livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença.

Essa luta da sociedade civil, que reuniu os artistas de rua para reivindicar os direitos à liberdade, à expressão e contra a extinção do direito à apropriação do espaço público, travou um longo ‘cabo de guerra’ com forças contrárias. Essa batalha deu-se por vencida pelo coletivo de artistas e parte da sociedade que

³⁸ A pressão sobre a população de rua e as ocupações do centro da cidade se devem principalmente ao projeto “Porto Maravilha”, que assume claramente uma dimensão de especulação imobiliária de natureza financeira (cf. Eduardo Domingues, *Operações Urbanas Consorciadas e o Projeto Porto Maravilha*, 2010, mimeo.).

³⁹ <http://vermelho.org.br/noticia/118644-8> Acesso em: 10 out.2016

apoiava o movimento, quando, em maio de 2012, o veto do prefeito Eduardo Paes ao projeto de lei 931/2011 (lei que regulamentava a apresentação dos artistas de rua) foi derrubado. Desse modo, em 5 de junho de 2012, esse direito passa a estar garantido pela promulgação da Lei ordinária nº 5.429, que dispõe sobre a apresentação de Artistas de Rua nos logradouros públicos do Município do Rio de Janeiro.

Art. 1º As manifestações culturais de Artistas de Rua no espaço público aberto, tais como praças anfiteatros, largos, boulevards, independem de prévia autorização dos órgãos públicos municipais, desde que observados, os seguintes requisitos:

I - sejam gratuitas para os espectadores, permitidas doações espontâneas;

II - permitam a livre fluência do trânsito;

III - permitam a passagem e circulação de pedestres, bem como o acesso a instalações públicas ou privadas;

IV - prescindam de palco ou de qualquer outra estrutura de prévia instalação no local;

V - utilizem fonte de energia para alimentação de som com potência máxima de trinta kwatts;

VI - tenham duração máxima de até quatro horas e estejam concluídas até às vinte e duas horas; e,

VII - não tenham patrocínio privado que as caracterize como um evento de **marketing**, salvo projetos apoiados por leis municipal, estadual ou federal de incentivo à cultura.

§ 1º Para os fins desta Lei, bastará ao responsável pela manifestação informar à Região Administrativa sobre o dia e hora de sua realização, a fim de compatibilizar o compartilhamento de espaço, se for o caso, com outra atividade da mesma natureza no mesmo dia e local.

§ 2º As atividades desenvolvidas com base nesta Lei não implicam em isenção de taxas, emolumentos, tributos e impostos quanto aos patrocínios públicos diretos ou a eventuais pagamentos recebidos pelos realizadores, efetuados através de leis de incentivo fiscal.

Art. 2º Compreendem-se como atividades culturais de Artistas de Rua, dentre outras, o teatro, a dança, a capoeira, o circo, a música, o folclore, a literatura e a poesia.

Parágrafo único. Durante a atividade ou evento, fica permitida a comercialização de bens culturais duráveis, como CDs, DVDs, livros, quadros e peças artesanais, observadas as normas que regem a matéria.

Art. 3º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Mas as questões relativas à apropriação do espaço público estão sempre tensionando interesses diversos e divergentes. Quem pode ocupar o espaço público? Quem se incomoda com essa ocupação? Quais práticas são aceitas nesse espaço? Em maio de 2016, houve uma nova tentativa de cercear as apresentações dos artistas de rua, limitando seus espaços através de um projeto de lei. Mas, outra vez, como afirma o jornal on-line Brasil de Fato (2016)⁴⁰, “com intensa

⁴⁰ <https://www.brasildefato.com.br/2016/05/19/mobilizacao-retira-de-pauta-lei-contra-artistas-de-rua-do-rio/> Acesso em: 10 out.2016

movimentação dos artistas e pressão sobre a vereadora⁴¹ que pretendia por em pauta o projeto a mesma resolveu retirar de cena, mas não descarta a possibilidade de reenviá-lo”.

O que se observa é que marcos regulatórios de condutas e comportamentos estão sempre entrando em discussão e em terrenos de disputas quando, de fato, o que está em jogo é a privatização de espaços públicos, impedindo que usos “insurgentes” por distintos sujeitos sociais violem a “ordem e o bem-estar social” desejado. Nesse sentido, procurou-se conhecer as histórias, visões e atuação de/no mundo de alguns músicos de rua que desenvolvem essa secular prática social no Rio de Janeiro.

4.2.3 Os sujeitos da pesquisa

A apresentação dos sujeitos músicos, embalada por suas histórias e pelas formas de agir diante do mundo, bem como o conhecimento acerca de sua prática com a arte nas ruas dão o norte para a compreensão de qual seria o sentido que essa prática tem para esses sujeitos e possibilitam um entendimento, pela ótica dos músicos, de como essa prática sobrevive na sociedade contemporânea.

Foram nove músicos entrevistados. O grupo do Rio de Janeiro foi tratado como único, não sofreu divisão, pois não foi encontrada nenhuma característica relevante que justificasse tal separação. Um detalhe, na forma de ocupação dos espaços, foi encontrado apenas com aqueles músicos que se aventuram a tocar pelos vagões do metrô, o que é proibido. Mas os que tocam no metrô também tocam nas praças e nas ruas. Então optei por manter todos os entrevistados como um grupo apenas.

Os músicos no Rio de Janeiro foram mais receptivos nas conversas iniciais e mais “enrolados” para marcar entrevistas. Por diversas vezes, tive entrevistas suspensas ou remarçadas e por duas vezes “leveí bolo”⁴², esperando em vão o músico. Depois de perceber que não eram tão confiáveis as marcações acertadas, passei a combinar entrevistas após alguma apresentação. Assim, garantia o encontro. Nas entrevistas, a conversa fluía bem, parece que o “jeito carioca de ser” já havia se incorporado aos músicos.

⁴¹ Vereadora Leila do Flamengo.

⁴² Levar bolo: expressão que significa que a pessoa com quem foi marcado o encontro não aparece.

Atobá: 32 anos, venezuelano de nascimento, mas criado na Argentina, tocador de violão. Chegou ao Brasil em maio de 2015, depois de uma temporada por vários países (Colômbia, Peru, Argentina), junto com seu amigo francês, que também conheci tocando em dupla. Tocavam em alguns cantos da cidade, como no centro na rua São José, em Santa Teresa, e no metrô. Estava vivendo da música há algum tempo, mas não estava seguro que seria sempre assim. Trabalhava de cozinheiro na Argentina, antes de partir com seu amigo pela América do Sul. Sonhava em conhecer o Rio de Janeiro com toda sua beleza e ter uma vida com mais diversão e liberdade. Os planos eram seguir para uma *tournee* na Europa, mas gostou tanto da cidade que os adiou.. Seu companheiro foi. Na primeira vez que fizemos a entrevista, ele morava numa casa em Santa Teresa, dividindo com vários “amigos”, a grande maioria composta de artistas também. Não disse quantos, mas afirmou que era mais do que a casa poderia acomodar. Não tinha uma agenda certa para se apresentar. Tocava quando precisava de dinheiro, mas afirma que precisava de pouco para viver. Quando estava precisando de dinheiro, apresentava-se mais vezes na semana até conseguir o que era necessário, dando um descanso na sequência. Acredita que tocar na rua também traz outras possibilidades de trabalho. “Porque alguém passa, gosta e te convida para tocar num bar ou em uma festa ou em qualquer lugar”. Não pensa em ficar rico. Quer “curtir” a vida e poder andar por onde quiser. Considera o Rio como uma cidade muito boa para se viver e aqui se pode viver da música. A polícia, às vezes, pede para parar, mas é possível fazer o trabalho sem muito estresse. Seu repertório é formado por canções desconhecidas do povo carioca e, provavelmente, dos brasileiros de forma geral. É um repertório baseado em músicas folclóricas da Argentina, da França e da Colômbia. Apesar de ter um repertório desconhecido, sua música atrai muita gente, pois é vibrante e animada. Gosta de tocar na rua, porque toca o tempo que quiser e quando quiser. Se está em um bom dia (ganhando dinheiro, boa energia), a apresentação demora mais. Se o dia está fraco, ou muda de lugar ou para de tocar e volta outro dia, depende de como se sente. Compreende essa atividade como trabalho. Toca na rua para poder sobreviver.

Atobá relata que tocar na rua dá muito trabalho, pois tem que se deslocar carregando peso, montar o amplificador, bateria, escolher um bom lugar e ficar exposto ao clima e aos barulhos da rua também. Então, “dependendo do lugar que você está, seu som fica baixo, é preciso escolher bem o lugar pra tocar”.

Compreende a música como parte de sua vida e que esta é vivida mais intensamente quando toca com os amigos. Depois que seu parceiro partiu, sentiu mais dificuldade para tocar sozinho, sente falta do acordeom e da alegria de seu companheiro. Está em busca de outro parceiro, mas admite certa dificuldade por causa do seu repertório. Como lazer, além do “fazer nada”, participa de várias festas tipo *jam session*⁴³ e sente esses momentos como processo de muita aprendizagem pela troca que faz com outros músicos. Acredita que as pessoas no Rio são mais fáceis de se relacionar, todo mundo fala com todo mundo e se ajuda também. Já conhece, em pouco tempo de Brasil, vários outros músicos que também tocam na rua. É uma rede. Um vai apresentando outro, que apresenta outro e, nesse processo, conhece-se muita gente. Foi por essas comunicações que chegou à casa onde mora.

Ao procurá-lo novamente, quando retornei ao campo Rio (mais de um ano depois da primeira entrevista), para minha surpresa, Atobá havia voltado para Argentina e estava trabalhando de cozinheiro outra vez. Fiz uma nova entrevista, via *facebook*, e obtive um relato atualizado da situação. Ele me contou que não estava conseguindo sobreviver no Rio. Tentou outras parcerias que não deram muito certo. Passou a frequentar mais amiúde o submundo. Aumentou demais seu consumo de álcool e drogas e não estava conseguindo trabalhar. O que ganhava gastava na “farra” e acabava ficando sem dinheiro para o aluguel, para comer, para viver. Teve que sair da casa (foi expulso), depois de dois meses sem pagar. Foi morar em Santa Teresa, mas em uma parte da favela, alugava um sofá para dormir. Sua vida ficou “muito louca” e, depois de mais dois meses, achou melhor voltar para a Argentina. A vida pelo Rio tinha transformado o sonho de liberdade em um pesadelo. Está com a intenção de trabalhar por um tempo nesse emprego para conseguir dinheiro, comprar a passagem que é cara (provavelmente para Europa) e ir encontrar seu parceiro, que segue rodando o mundo.

Mergulhão: francês, 28 anos. Toca clarinete. Saiu da França, vendendo seu carro, e comprou uma passagem de ida e volta para Buenos Aires. Chegou ao Brasil, viajando junto com mais dois amigos (sendo um violonista, com quem fazia um dueto) em uma Kombi, vindo em uma “*tournee*” de três meses pela “América

⁴³ “Una reunión informal de músicos de *jazz*, con afinidad temperamental, que tocan para su propio disfrute música no escrita ni ensaiada” (Clayton & Gammond: **Jazz A-Z**, Ed. Taurus, 1989, p.153). A utilização desse termo ultrapassa seu conceito, sendo ampliado na forma prática pelos músicos como um encontro entre amigos para fazer música de improviso.

Latina” (Argentina, Uruguai e Paraguai) até chegar ao Rio de Janeiro um pouco antes da copa de 2014. Começou a tocar clarinete aos sete anos no conservatório clássico. Não se formou, porque desistiu, ensinavam-lhe o que não gostava e o que gostava não ensinavam. Aos treze anos de idade, mudou para uma escola de música na qual ficou até os dezesseis/dezessete anos, quando passou para faculdade de engenharia. Largou a música por cinco anos. Sentiu vontade e retornou com ela quando conheceu esse amigo argentino (que veio junto com ele para o Brasil), ao fazer um trabalho ligado à engenharia na Argentina. Antes de se lançar nessa nova fase de sua vida, já havia morado também no Rio de Janeiro durante seis meses em seu mestrado, mas disse que não chegou a conhecer a cidade, porque ficava trancado no laboratório de pesquisa. Morou na Kombi durante a copa (a Kombi foi levada pela polícia até o terreirão do samba⁴⁴ local que deveria ficar e não no Leme como estava). Depois, quando tudo se desfez (o terreirão do samba e o fim da copa), foi morar no Morro do Vidigal⁴⁵ com uma galera que conheceu do circo, malabares, pessoas que também viviam do trabalho nas ruas, todo mundo junto. Eram doze pessoas numa casa de dois quartos. Uma loucura, afirma ele. Na data dessa entrevista, estava morando em outra comunidade, no centro, também compartilhando. Atualmente toca em uma banda de jazz cigano, que formou junto com outros músicos que conheciam os temas (quase todos estrangeiros, apenas um brasileiro). Na primeira fase de campo que o encontrei, atuava várias vezes por semana em diferentes lugares. No centro (rua São José), em Santa Teresa (largo das Neves), na orla da praia etc. Atualmente, foi definido que o grupo toca de quinta-feira a domingo. Os pontos também são outros. “É preciso mudar de lugar quando as pessoas já te conhecem, pois aí não dão mais dinheiro”, explicou Mergulhão. De tempos em tempos, buscam novo lugar para tocar. Na época da segunda entrevista, Mergulhão e seus companheiros estavam

⁴⁴ Terreirão do Samba é uma área destinada para eventos que fica situada ao lado do Sambódromo do Rio (centro). Foi aberta esta área para que os estrangeiros (a maioria sul americanos) que chegavam com seus carros e trailers pudessem estacionar e hospedar, liberando, assim, a orla do Rio que estava ficando lotada desses veículos estacionados há vários dias. Para maiores informações: <http://www.copa2014.gov.br/pt-br/tags/terreirao-do-samba>; <http://copadomundo.uol.com.br/noticias/redacao/2014/06/20/rio-tira-trailers-de-copacabana-e-leva-torcedores-a-terreirao-sem-chuveiro.htm?mobile>

⁴⁵ Favela situada em um dos morros da zona sul que possui uma das vistas mais lindas da cidade, entre bairros nobres do Rio de Janeiro (São Conrado, Leblon), apresentando o contraste social da cidade. Atualmente sofre um processo de gentrificação “às inversas”, pois a especulação imobiliária já acontece por lá e o turismo já se faz presente com o aumento cada vez maior de bares, hostels, restaurantes e festas promovidos para os forasteiros e curiosos. Mas, até hoje, os problemas de infraestrutura e saneamento básico persistem.

com um compromisso de tocar às quartas-feiras em um bar na Gávea (zona nobre/bar chique). O combinado era para um mês com uma conversa no final do período para avaliar. Estavam experimentando essa modalidade, mas já se sentiam explorados. “Tocar em bar é bom porque você fica conhecido, mas o que pagam é muito pouco. Na rua a gente ganha melhor”. Nunca tiveram problemas com a polícia nem com ninguém. “Aqui no Rio é muito tranquilo para tocar na rua. Passam muitas pessoas de todo o tipo e acaba que de vez enquanto rola uns convites para alguns trabalhos”. No fim do ano passado, saíram com uma equipe de filmagem sonorizando para eles. Segundo ele, foi uma experiência incrível. “Não ganhamos nada, mas eles pagaram tudo e durante dez dias comemos, bebemos, conhecemos muitos lugares no litoral do Espírito Santo e nos divertimos muito. Trabalho também rolava, mas era tão divertido que tocávamos horas seguidas e todo mundo ‘pilhadão’”. Mergulhão está ilegal no país. Reclama da burocracia e dos empecilhos para conseguir ficar. Fala que está se cansando de ter que sair de tempos em tempos do país, para não ter problemas com o visto. Está tentando se regularizar, pois assim poderia tentar entrar em editais de cultura, que acha muito interessantes, e ter mais tranquilidade para desenvolver sua arte. O que mais o fascina na rua é a possibilidade dos encontros que ela proporciona. “Ir tocar na rua não te dá certeza de nada, tudo pode acontecer. É sempre inesperado”.

Biguá: peruano de Puno. Tem 58 anos. Está no Brasil há muitos anos, mas não precisou quantos. Seguramente mais de vinte. Toca flauta pan, aprendeu desde criança em seu povoado, uma região dos Andes. Veio para o Rio, junto com sua família, e já tinha amigos por aqui. Começou a tocar na rua, junto com seu filho e alguns amigos como forma de ganhar dinheiro, pois perceberam que as pessoas aqui gostavam de sua música. Formavam um grupo com cinco pessoas. Entende que sua música é *folklore*, o que poderíamos traduzir pela diferença linguística como “música de raiz”. Atualmente a banda é formada por ele e mais dois artistas com duas outras flautas. Seu filho arrumou emprego em outra coisa e “trabalha de carteira”. Quando fala de sua música, é possível perceber uma certa nostalgia. Diz que, no seu povoado, a música era utilizada sempre como parte de rituais e não era tocada em qualquer lugar e em qualquer tempo. Havia músicas especiais para cada ocasião. No início, isso lhe incomodou, mas agora, depois de tanto tempo, afirma que ainda pede permissão para seus superiores e toca as canções mesmo sem sentido. Afirma que a prática mudou muito desde quando chegou. No início,

ganhava mais dinheiro, as pessoas gostavam mais e contribuía mais. Sua atividade agora exige que ele vá para lugares diferentes para poder tocar. Toca as sexta-feiras, sábados e domingos. Sempre escolhe as praças e os dias de feira de artesanato. “Tem mais pessoas passando e que gostam da nossa música. ” Também está vendendo CDs de vários outros “músicos andinos”⁴⁶, tem uma “estante de rodas”, que mantém os CDs, a caixa de som e a bateria. Não consegue sobreviver bem com a música na rua, mas é o que gosta e sabe fazer. Vive com sua família em uma casa compartilhada com mais duas famílias na Lapa. Gosta muito do bairro, pois se sente em casa. “Aqui tem muita gente de todo lugar, então você não se sente de fora”. Conheceu outros companheiros, também peruanos, e várias vezes eles se reúnem para tocar, dançar, fazer comidas típicas do Peru e aproximar as famílias da cultura de origem. “Esses encontros, que fazemos, alimenta nosso espírito. Traz a harmonia interior, porque invocamos nossos ancestrais e por um tempo esquecemos os problemas. As crianças precisam conhecer suas origens”. Durante a semana, faz pequenos “free”, como bombeiro hidráulico, eletricista... o que precisar. Não consegui reencontrá-lo no segundo campo.

Fragata: cearense, 25 anos, toca guitarra elétrica. Aprendeu a tocar, fazendo aulas particulares em Fortaleza. Já participou de conjuntos de garagem em sua terra, mas nunca conseguiram lugares interessantes para tocar, ficando suas apresentações restritas a pequenos festivais e festas entre amigos. Recém-chegada de Fortaleza (quatro meses), veio para o Rio com a certeza de poder tocar seu rock’n’roll pelas ruas da cidade. Conheceu, no verão passado (verão do ano 2014), seu atual namorado, que passava suas férias em Fortaleza e tocava no calçadão da orla da praia de Iracema. A partir desse encontro, tocaram algumas vezes junto pela cidade de Fortaleza e o desejo de mudar para o Rio de Janeiro foi se construindo. Durante quase um ano, esse sonho foi sendo alimentado pela relação afetiva estabelecida. Chegou ao Rio em fevereiro de 2015, às vésperas do carnaval. Nunca tinha vindo ao Rio antes e estava encantada com a beleza da cidade, com a hospitalidade e a quantidade de pessoas que mexiam com música pelas ruas. “A cidade é uma festa”, me contava com muita euforia. Junto com seu namorado e

⁴⁶ Coloquei entre aspas o termo música andina para relativizar essa genérica categoria. Conforme Cavalcanti-Schiel (2005), esse tipo de denominação poderia se assemelhar à categoria música brasileira, ou seja, o que incluir e o que excluir nessa categoria? É uma categoria demasiadamente sem contornos, a não ser num imaginário social construído. Fato é que ao se referir à música andina, o entrevistado fala da música de seu povo indígena peruano.

mais dois amigos, formaram uma banda que tocava um rock metálico. Encontrei-os no Largo do Machado, um de seus lugares preferidos para as apresentações. Estavam sobrevivendo do dinheiro que conseguiam nas ruas. Tinham muita vontade de tocar e tocavam, em média, seis dias na semana. Revezavam os locais de apresentação com a praça Nelson Mandela (estação Botafogo) e com a rua Lavradio (Lapa). O dinheiro não era muito, mas estava feliz com a aceitação do grupo pelas pessoas que paravam para ouvir. “O Rio tem público para o rock pesado! Isso é incrível!”, afirmava Fragata com brilho nos olhos. Vivia com seu namorado e mais alguns amigos, dividindo uma casa na Ladeira dos Tabajaras, uma comunidade em Copacabana. Acredita que a rua é um local “megafoda” para se apresentar e conseguir difundir sua arte. “Aqui você pode fazer o seu som que ninguém se ‘aperreia’⁴⁷. Às vezes, alguém pede para gente diminuir um pouco o volume, aí nós damos um grau no som. Mas, rock’n’roll é pra tocar fazendo convulsão nas cordas”. Seu sonho com o Rio de Janeiro está ligado à fama e à boa vida. A liberdade que sente nas ruas para tocar é fundamental para seguir compondo. Tocam um repertório mesclado entre músicas conhecidas e músicas autorais. Acredita que na cidade maravilhosa tem muito mais chances de se tornar uma artista reconhecida no cenário musical. Vendem CDs da banda em suas apresentações e esse dinheiro ajuda bem. O CD foi gravado em um estúdio caseiro de amigos músicos também. Sua vida no Rio se divide entre as ruas, os ensaios, os passeios nas praias e os encontros com outros músicos para tocar. “Ah! Curto demais encontrar a galera e fazer um som arretado! Quando a gente começa e bate aquela energia... rapaz, a gente vai até o sol raiar”. Parece que esse é seu lazer preferido. Sua juventude e a crença nas novas possibilidades de desenvolver sua arte nas ruas do Rio de Janeiro lhe fazem acreditar que todas as dificuldades pelas quais está passando são passageiras e que, com a música, vai conseguir um futuro melhor.

Gaivota: toca acordeom, tem 22 anos e é natural da Paraíba. Está no Rio de Janeiro há dois anos. Toca nos vagões do metrô e pelas ruas da cidade. Faz parte de um coletivo de artistas de rua do metrô e toca junto com a orquestra sanfônica⁴⁸ do Rio de Janeiro. Com ela, pela primeira vez, encontro um coletivo

⁴⁷ Causar ou sofrer incômodo ou aflição. = apoquentar, atormentar, oprimir “**aperreia**”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/aperreia> Acesso em: 02 dez.2016.

⁴⁸ Orquestra Sanfônica do Rio de Janeiro, formada por sete sanfoneiros e dois percussionistas, resgata os áureos tempos do instrumento de fole no Rio de Janeiro e no Brasil. Inova, ao incluir em

organizado, com intenções de discutir a prática das artes nas ruas. A artista me convida para assistir a uma reunião que acontecia de quinze em quinze dias, mas, nos dois meses que mantivemos um contato mais próximo, esse encontro não aconteceu. É estudante universitária de filosofia. Veio para o Rio estudar e tocar e tem, na música, a possibilidade de ganhar seu sustento, se apresentando pelas ruas e metrô. Divide seu tempo entre a universidade, a rua e os amigos. De sorriso frouxo, Gaivota esbanja simpatia e conquista seus ouvintes pela alegria com que toca. Vinda do nordeste brasileiro, seu repertório musical está enraizado no forró, baião e xaxado, mas também gosta e se arrisca em outros gêneros musicais. Seu repertório está composto por músicas conhecidas do clássico forró (Gonzagão, Dominginhos, Trio Nordestino etc) e de música boa para dançar, afirma a musicista. Faz aula de acordeom e adora tocar nas ruas. Sente que sua música nas ruas e nos metrô é parte de um ativismo social, porque “levar a arte para todas as pessoas sem se importar com a classe social é ampliar a sensibilidade de uma sociedade. A música não tem barreiras, ela entra dentro da alma da gente”.

Pelicano: uma das articuladoras do coletivo AME (Artistas Metroviários). Participa do grupo para discutir as condições e os direitos de os músicos exercerem suas artes nas ruas e nos metrô (onde são proibidos de tocar). Mora no Rio a 4 anos. Foi nômade por muitos anos, sobrevivendo de arte de rua, por todas as regiões do Brasil e em alguns países vizinhos. Inicialmente com artesanato, depois com circo. Veio para o rio a primeira vez, por curiosidade, da mesma forma que conhecia outras cidades. A segunda vez, foi para concorrer um prêmio, num festival de circo promovido pela Funarte (Fundação Nacional de Artes). Resolveu parar de viajar e foi morar em Porto Alegre, dois anos depois, decidiu mudar para Florianópolis. Havia praia, fazia menos frio. Não satisfeita com a falta de infraestrutura da cidade e também de atividades culturais, mudou-se para o Rio de Janeiro. A primeira vez que se aproximou de um acordeom foi em uma casa ocupada em Buenos Aires com um chileno que tocava e lhe ensinou os primeiros passos. “A sanfona sempre foi um instrumento lúdico para o circo, então, sempre me interessei”. Resolveu comprar uma. Não tinha dinheiro, era cara. E o peso dela era demasiado, para uma mochileira que viajava com material de trabalho, artigos

seu repertório, canções regionais nordestinas, ao lado de peças clássicas, além de músicas autorais. A Orquestra revitaliza o acordeom no cenário contemporâneo, dando ao fole um novo “sotaque”, em diálogo com o choro, baião, tango e outros gêneros latinos. (Texto adaptado da apresentação da orquestra no Facebook).

peçoais, um cachorro e um monociclo. Desistiu da ideia, até que um dia já morando no Rio e sofrendo com a especulação imobiliária resolveu participar dela. Sublocou sua casa para a Copa do Mundo. “Ficou como disse: cheia de dinheiro!” Foi viajar por um mês. Encontrou um amigo tocando sanfona, relembrou da velha vontade, comprou uma e começou a nova paixão. Dedicava tantas horas ao estudo, que deveria trabalhar com isso o mais rápido possível. Sempre viveu da arte de rua, a partir dos 17 anos, antes disso teve empregos formais, dos mais diversos desde os 13 anos. Não pensa em outra forma de trabalho que não seja a arte independente. Foi “tentar a vida com a sanfona, e deu certo, está dando”. As motivações são diversas: “o dinheiro é uma, mas não da forma mais capitalista possível. Sou formada, estou na minha segunda faculdade. Se o dinheiro fosse quesito tão importante, eu não estaria trabalhando na rua.[...], é por necessitar dele para viver na sociedade que escolhi e conseguir ganhar ele de maneira que não entre em conflito com meus ideais. Não estou sendo escrava de um sistema (pelo menos com o trabalho não!). Não estou enriquecendo um patrão que vive às custas da exploração do trabalhador. Não estou fazendo a máquina capitalista girar (não com meu trabalho e nem sendo peça fundamental dela). E mais, ir contra a ideia de trabalho como sofrimento, eu trabalho com algo que eu gosto e ainda é prazeroso. As minhas alegrias e motivações se misturam. Uma das alegrias em fazer arte de rua e também motivação, é levar a alegria pras pessoas. É ver a mudança na fisionomia de várias pessoas, antes cabisbaixas a sorrir, interagir. Também é maravilhoso ouvir os elogios e agradecimentos, como mudo o dia de várias pessoas.” Financeiramente, relata Pelicano, que não existe salário certo. Um dia ganha três vezes o que imaginava, no outro não ganha quase nada. Então dureza mesmo é a repressão. “Já me deparei com pessoas que não lhe agradavam a arte, que reclamaram, que foram inconvenientes. Mas o número de pessoas que levantam sua estima é significamente maior. A repressão é o único triste nessa arte, ver algo tão bonito ser proibido, os “homens da lei”, as vezes seguranças, as vezes a polícia tratar artista como criminoso. Dá um desanimo, que se não há um preparo psicológico desestabiliza.[...] Para alguns trabalho tem que ser sofrido, se não é uma tortura, não é trabalho. Então, não existiria trabalhar com o que gosta. Para mim arte de rua é um trabalho como outro qualquer. Eu apenas trabalho com o que eu gosto, que para muitos é muito difícil compreender, trabalhar e se divertir ao mesmo tempo. Meu trabalho não é sofrimento. Meu trabalho talvez não mova a economia do país,

também não produz nada (nada material), mas vejo necessário como muitos outros. A arte, o lazer, entretenimento são necessários. ” Tocar na rua é sua única fonte de renda. “Não tenho responsabilidade nenhuma com um patrão, ou com horas a cumprir, mas tenho responsabilidade com minha subsistência. ” Relatando seu entendimento sobre sua prática social, Pelicano afirma: “A música é apenas mais uma arte, é a que eu escolhi no momento pra me dedicar. Se apropriando de Friedrich Nietzsche, pontua: “A arte deve antes de tudo e em primeiro lugar embelezar a vida, portanto fazer com que nós próprios nos tornemos suportáveis e, se possível, agradáveis uns aos outros. E segue relatando: ” Acho que a arte é necessária para a vida saudável. Embeleza a vida, ameniza sofrimentos, transforma, educa, informa. Sobre seu repertório, afirma escolher “músicas famosas e que mexem com as pessoas, que elas sabem cantar, que gostam de cantar e que provocam sentimentos. Sempre toco três músicas, duas que sei que as pessoas gostam e uma que eu gosto [...] tenho poucas músicas autorais, mas por enquanto guardadas para mim apenas. Vejo a arte como forma de resistência. A arte é transformadora, vai de contra a regra que nossa vida é apenas produzir, que tempo é dinheiro... Tempo é vida! Temos que aproveitar cada minuto, aproveitar não é fazer dinheiro, é viver da melhor forma possível e o lazer, o amor, a arte, estão aí! ” E conclui: ”Ser um artista é ser também um transformador social”.

Tesourão: Toca guitarra, tem 32 anos, nasceu no Rio de Janeiro. Desde adolescente, toca nas ruas. Começou nos blocos de carnaval e foi tomando gosto pela efervescência que causava. Atualmente é integrante em um “grupo de fanfarra” (banda em que todos podem caminhar - origem francesa), formado em 2013. Afirma que é um tipo de banda que vem crescendo pelas ruas do Rio, mas o que o faz sair para tocar continua sendo o prazer que sente pela capacidade que o grupo tem de mexer com as pessoas, de mobilizar, de trazer o público para participar da apresentação e de alegrar o ambiente em que estão. A música do grupo possui muita improvisação e transita em diversos gêneros musicais brasileiros aliados ao groove afro-americano e à energia do rock e do jazz. “Nossa música não tem muita definição. Meio forró, meio jazz, meio brega, meio baião, meio tudo. Aí, todos os tipos de público se interessam um pouco... param para ouvir...”. Tem como meta tocar toda semana, às vezes duas ou três vezes. Intitula o grupo como itinerante, porque os integrantes gostam de tocar sempre em lugares diferentes, experimentando novos públicos, de preferência onde tem poucos artistas. No Largo

da Carioca, por exemplo, nunca foram. Na Barra também não, acham longe e pensam que não tem público para eles. Tentando viver das ruas, Tesourão afirma que no Brasil ainda não dá para viver do chapéu e relata que alguns amigos, que estão na Europa, conseguem no verão, mas no inverno também sofrem devido ao clima. Com ideia de tocar, viajar e sobreviver, afirma que conseguiram esse feito quase 100% das vezes, o que é uma evidência de que o que faturam não é tão ruim assim, mas “não paga todas as contas”. Possuem dois CDs gravados em estúdio. Acredita na rua como uma doação, ou melhor, uma permuta com o público em troca de ajuda financeira e de grande aprendizado pessoal. “Dá rua nunca se tem certeza de nada e tudo pode acontecer”. Para sobreviver da música, o grupo também faz parcerias com empresas, toca em shows e participa de editais públicos. “Os editais são uma grande forma de capitalização, de patrocínio público da arte, que dá uma grande ajuda, mas não dá para depender deles porque você nunca sabe quando ganha ou quando perde”.

Pretende seguir tocando nas ruas e sonha em ter sua profissão com um reconhecimento maior, principalmente pelo público, em suas contribuições. “Ainda tem muita gente que acha que estamos pedindo esmola. Não! Nós não precisamos de esmolas. Acho que a galera tá começando compreender que, pro músico, tocar na rua, ele também tem que fazer dinheiro, porque todo mundo tem conta pra pagar. E se você gosta do som, se a música te toca e você quer ouvir o músico aí, nas ruas, você precisa contribuir. É uma troca, um agradecimento, ou melhor, um reconhecimento da tua arte”. Em novembro de 2016, sua banda participou do HONK! Rio 2016. O Festival Internacional de Fanfarras Ativistas de Música de Rua foi a segunda edição brasileira. “É evidente que quando vamos para a rua, queremos mais que uma estética, queremos sacudir o povo, é uma ferramenta de transformação social. Tocar na rua humaniza o espaço público e dá mais segurança”.

Albatroz: 31 anos, carioca, baterista em um grupo de rock soul funk jazz. O grupo foi criado para tocar na rua no final de 2013. Já tocou em outro grupo, conhecido na cena de música de rua, mas agora montou sua própria banda, definindo-as como “uma banda móvel-sustentável, um projeto vivo de instalação em meio ao caos urbano. Somos um trio que se completa na afinidade musical e na experimentação”. O móvel-sustentável explica a condição nômade, de liberdade de movimento, sem fixação espacial e que carrega consigo a energia necessária para

as apresentações em qualquer lugar (a bateria). Começou fazendo releituras de músicas conhecidas. Como ele mesmo disse, “toco distorcendo Gilberto Gil misturado com Jimi Hendrix” e agora já começa a mesclar com músicas autorais. As apresentações nas ruas exigem trabalho árduo e possuem duas etapas, segundo Albatroz: “Primeiro um trabalho operário que é de carregar. Depois que tudo está montado vem o trabalho de músico, quando muda o astral [...] Aí você esquece de todo trampo que teve”. Acredita que a música na rua tem aumentado em quantidade e qualidade. “Aqui no Rio sempre existiu os músicos de rua e agora o movimento é de bandas de rua”. Para o músico, as bandas têm se multiplicado e potencializado seus sons. Ele afirma, baseando-se em suas apresentações, que “aqui no Rio a gente tenta tocar alto mesmo”. E realmente seu som se ouve de longe... A atitude de tocar nas ruas vai contra a exploração que fazem com os músicos de todo o sistema de divulgação musical (que envolve desde a produção até a distribuição). “Todo mundo ganha dinheiro: o produtor, a gravadora, as rádios e seus jabás⁴⁹..., o músico é o peão, o explorado e o último a ver algum dinheiro. Então, vamos pra rua. Tiramos esses urubus de nossas vidas e fazemos nosso som vibrar pela cidade”.

Albatroz afirma que o que ganham dá para sobreviver. Mas é um dinheiro suado. Participaram do 3º Festival Internacional de Música de Metrô com bandas de rua (2014). A banda foi selecionada através de edital. Isso garantiu uma “grana”, mas os deixou menos independentes também, afirmou o músico. Outro fato que Albatroz expôs é que, depois que as “mídias” começaram a pesquisar os músicos de rua, que toda hora tem entrevista com algum artista no mundo, que tem gravações rolando nas redes etc., ele sente que aumentou o número de artistas nas ruas e que mais pessoas têm parado para curtir o som. “Sabe como é, né?! A galera adora uma novidade. Agora tocar na rua tá virando moda. É *cult*.” Albatroz pontua que sua banda começou antes desse movimento. “A gente faz isso [tocar na rua] livremente enquanto pode, mas se não puder, também não vamos parar porque não pode. A rua é acesso público. Em Niterói, a gente tentou tocar, mais foi expulso”, lembra Albatroz, apresentando uma contradição do dia a dia da vida na pólis. A música faz parte, quase que em tempo integral, de sua vida. Quando não está tocando nas ruas, dedica horas pesquisando, ensaiando e criando arranjos para ampliar seu

⁴⁹ Jabá é um termo utilizado, com frequência, na indústria da música brasileira para denominar uma espécie de suborno que gravadoras pagam a emissoras de rádio ou TV pela execução de determinada música de um artista.

repertório. “A vida de músico é assim, quando você tá trabalhando, você toca pra ganhar dinheiro e quando você tá se divertindo você também toca. Só que não ganha dinheiro (risos). ” Quando indagado se a relação com o trabalho estava atrelada ao “ganhar dinheiro”, ele pensou um pouco e respondeu: “só ao dinheiro não! Carregar, montar, instalar, desinstalar, desmontar, carregar de novo, guardar. Isso é muito chato e desgastante! Outra coisa é que tem que ter horário para tocar. Apesar da gente fazer o horário, tem algumas coisas que pegam. Tem horários melhores para tocar. A gente curte muito tocar na hora do almoço ali na Carioca (se referindo ao Largo da Carioca, no centro), mas no verão não rola esse horário, porque senão a gente frita. Na Lavradio (outra rua no Rio Antigo/Lapa), o melhor é sábado que tá todo mundo tomando um chopp descontraído”.

Para Albatroz, o trabalho e o lazer se misturam, não sendo possível definir fronteiras claras. “O melhor do sábado é que, enquanto a gente trabalha, a galera se diverte curtindo um som, mas a gente se diverte também. Outro dia piramos quando uma “velhinha” parou para curtir nosso som e começou a dançar. Quebramos tudo. Foi muito louca a sintonia que rolou e aí tocávamos para ela e quanto mais ela dançava mais a gente pirava. Foi um transe!”. E o músico completa que essa relação estabelecida com o público é o melhor da rua, “você nunca sabe quem vai se conectar com sua música”.

Quero-quero: argentino, seu instrumento é o violão, 52 anos. Toca em duas bandas do circuito de rua. A mais antiga foi fundada em 2009 na Argentina (Buenos Aires). Em agosto de 2012, os integrantes vieram tentar a sorte no Brasil. Ouviram falar que por aqui a vida andava melhor. Na Argentina, viviam tempos difíceis com a arte, com a vida, com a política. A outra banda se formou mais recente, em 2015, no Rio mesmo. A ideia de sair para tocar nas ruas é como ter um trabalho. “Você tem que fazer todos os dias. Tem horário, dia e tudo. O interesse maior é promover a banda, a nossa música, de repartir um pouco do CD, um pouco diferente do que fazem a maioria”. Ao tentar compreender o que ele queria dizer com esse “diferente do que faz a maioria”, Quero-quero explicou: “uma das bandas o repertório é autoral e a ideia da banda é viver da rua. ” Nesse sentido, “é preciso tornar conhecidas as músicas que são autorais. E isso só acontece quando a música começa a entrar na escuta das pessoas. Por isso, a gente escolhe um lugar e fica nele durante um tempo, tocando um mesmo repertório, tentando acostumar e também agradar as pessoas”. Com o gênero musical, atravessado pelo rock,

possuem um pouco de música funk também em seu repertório. A estratégia utilizada para ganhar o público e se tornarem conhecidos é a de repetir. Repetir o lugar e repetir o repertório por um tempo. Quero-quero relata que é difícil as pessoas pararem para escutar uma melodia que não conhecem. Mas se contradiz ao afirmar: “a música é linguagem universal. Para você gostar dela não precisa ser conhecida. Ela tem que te tocar. Pulsar lá dentro”.

Quando chegou ao Rio de Janeiro, a banda passou por vários problemas com a polícia sobre a questão da ocupação do espaço. Afirmava o entrevistado que a lei que permitia tocar nas ruas já existia, só que ninguém conhecia, principalmente os guardas. “A lei já existia, só que não era conhecida”. Quero-quero conta que foi feito um grande trabalho pelos artistas de rua mais antigos e envolvidos na luta, tentando conscientizar os músicos, a população e as guardas sobre a nova lei e assim coibir os abusos policiais. E que a banda foi aconselhada por um advogado (que sempre os assistia e os ajudou a sair de uma repressão da guarda municipal) para manterem junto a eles uma cópia da lei, caso acontecesse uma nova ocorrência como a que passaram. Esse evento ocorreu no Largo da Carioca, um dos points onde o músico toca, e no posto 9 na orla de Ipanema. Quero-quero tem pouco tempo para si. Toca todos os dias nas ruas (às vezes duas vezes ao dia, às vezes três, depende das agendas), revezando-se nas duas bandas, o que me permite afirmar que isso lhe consome muito tempo ao longo do dia entre deslocamentos, organização das apresentações etc. Mora numa comunidade, conhecida como fazenda, e divide uma casa com outros artistas de rua. Pretende seguir a vida assim, tocando pelas ruas do Rio. Gosta de viver na cidade, gosta da gente e da forma como o carioca se relaciona. Mas acha a vida dura por aqui também. “Tem que ultrapassar muita desilusão para seguir nas ruas”, conta o músico sobre o perseverar desenvolvendo sua arte nas ruas.

4.2.4 A diversidade na e da ocupação das ruas

Atualmente, no Rio de Janeiro, existe reconhecimento, incentivo e liberdade para as expressões de arte nas ruas. Praças, calçadas, esquinas e tantos outros espaços são passíveis de serem ocupados pelos músicos. É assim que diz a lei, mas nem sempre é assim, com tanta tranquilidade, que essa prática acontece no dia a dia. A questão se volta para as relações estabelecidas entre sujeitos,

sociedade e Estado, na esfera de apropriação e uso do espaço público por práticas sociais.

O movimento de tocar nas ruas do Rio de Janeiro vem paulatinamente ganhando força e maiores adesões. O número de artistas, espalhados pela cidade, vem aumentando desde os meados da década de 1990. Esse fato se alinha com dois importantes fatores: a melhora da economia no Brasil e as políticas de aproximação desenvolvidas com os países da América Latina. Grande número desses artistas é migrante, seja oriundo de países vizinhos ou de outras regiões do próprio Brasil. Atraídos pelas belezas e boa vida que a cidade maravilhosa promete em sua circulação midiática, a cidade viu aumentar exponencialmente seus artistas nas ruas na era de megaeventos (século XXI). Há muitos cariocas também tocando pelas ruas, mas esses ficaram mais evidentes num tipo de apropriação do espaço público/privado com características mais de festa, de espetáculo, de efervescências coletivas (rodas de samba, rodas de choro, blocos de carnaval, fanfarras, rodas de jongo etc).

Os músicos, que atualmente tocam pelas ruas do Rio de Janeiro, compõem uma vasta diversidade sonora. Seria leviano afirmar a supremacia de um estilo musical sobre outro. A cidade musical, que tem no samba, por excelência, sua raiz e que viu nascer pelo choro a música urbana, apresenta um repertório eclético de ritmos musicais espalhados pelas ruas cariocas. Seja com um único sujeito tocando, seja com uma banda, a cidade está aberta a essas diferenças. Essa diversidade, como diria João da Rio, reflete a “alma das ruas”, a rua que, em sua profusão de possibilidades e usos, revela, entre encontros e choques, que o convívio com as diferenças é possível.

Um ponto comum, entre os vários músicos entrevistados, é que tocar nas ruas é excitante, mantém o artista aberto ao mundo, representa a capacidade de lidar com o inesperado. “Você nunca sabe o que pode acontecer quando sai para tocar nas ruas” (Mergulhão/ Rio/praçã, 28, França). As interlocuções promovidas por esses artistas percorrem um leque imenso de possibilidades: tem gente que se aproxima perguntando alguma curiosidade, tem gente que pede música, tem gente que canta, que dança, que reclama, que passa direto, que dá dinheiro, que fica assistindo e tampa o ouvido, que compra o CD, que quer o contato do grupo/músico etc.

O morador de rua, presença habitual pela cidade, é sempre um participante das apresentações, ora roubando a cena como muitas vezes pode presenciar, ora sendo mais um na plateia a desfrutar de um tempo de lazer. Sua presença sempre causa alguma reação no público. Muitas vezes pela graça que apresenta, outras pelo medo que as pessoas sentem, mas indiferente a esse sujeito, ninguém fica. Nem mesmo os músicos que ora gostam, porque interagem com a música, mas ora atrapalham, porque geram desconfiança e desconforto dos ouvintes.

A música nas ruas, bem como toda prática de arte nelas, tende a ser um catalisador urbano, que cria, nas tramas do tempo/espço, conexões entre sujeitos (individuais e coletivos) que, por alguma razão, se ligam à prática de perto ou de longe, com participação ativa ou na espreita. A ligação proporcionada pela música fala do sentido intangível que a música aciona nos sujeitos e do fator essencial da rua: o desconhecido, o inesperado que propicia encontros e/ou choques. Nesse sentido, ao tocar nas ruas, os músicos assumem o papel provocador de contatos, trombadas, quebra de rotina, aglomerações, enfim, algum nível de efervescência coletiva. O viés pelo qual utilizo esse termo cunhado por Durkheim (2003), efervescência coletiva, reflete a ideia de como um fenômeno de quebra do cotidiano pode ter consequências saudáveis, como as interações sociais que se vive de forma mais intensa do que nos tempos normais. Esse estado se caracteriza por sua curta duração e, em determinadas situações, é capaz de modificar as normativas sociais e dar lugar às mudanças.

Algo que também chamou a atenção é a consciência social e política que esses artistas demonstram. Ocupar as ruas é um direito de todos os cidadãos e é para eles que os músicos tocam. “As praças são incríveis para encontros. Aqui fomos perdendo esse costume de passear na praça. Virou lugar perigoso. Mas a música ocupa e enche de gente. E a praça passa a ter vida. Vida social” Pelicano (Rio/AME, metrô, 29, Rio). Alguns músicos, com atuações ativistas mais declaradas, outros, compactuando com um pensamento social menos fragmentado, mas foi possível perceber, mesmo com diferentes níveis de interação, que muitos desses artistas possuem a intenção de levar ao público mais que a sua virtuosidade artística, parecem que se empenham em propiciar momentos de prazer, uma espécie de bálsamo para o dia a dia corrido e sofrido do povo carioca. Quando perguntados se havia um público alvo a que o repertório se dirigia, a maioria não

teve um direcionamento objetivado, e acabaram por concluir que tocam mais para a população local do que para os turistas, mas todos são unânimes em afirmar que os turistas são mais generosos nas contribuições.

5 LUZES E SOMBRAS SOBRE UMA PRÁTICA SOCIAL NO RIO DE JANEIRO E EM BARCELONA

A partir do panorama, descrito sobre como se apresenta a arte dos músicos de rua em Barcelona e no Rio de Janeiro, tecido com os diferentes fios condutores que envolvem essa prática em ambas as cidades e com a fundamental ajuda dos músicos, gestores e pesquisadores que apontaram distintos olhares, é possível compreender que, por traz de certa visão romantizada veiculada pelas mídias em geral e que compõe o imaginário coletivo, tem-se uma prática milenar que se mostra complexa, ora como luz irradiando alegrias, belezas, utopias e ativismo, ora como sombra que esconde as mazelas sociais, a precarização do trabalho, o preconceito social e a arte como mercadoria, constituindo e sendo constituída pelo/no mundo contemporâneo. Tecer as luzes e as sombras de forma dialógica, como partes de um todo, representa compreender os distintos pontos de vista, que mesmo antagônicos não são contraditórios, mas se complementam realçando a complexa rede de conexões dessa prática social.

Não objetivando elaborar uma teoria, que seja capaz de explicar exhaustivamente o processo de existência de músicos nas ruas, nem demonstrar uma realidade social concreta e acabada para esse fenômeno na contemporaneidade, o esforço desta investigação se concentra em analisar os aspectos dessa prática que sobressaíram durante a pesquisa nos dois campos. Ora se aproximando, ora se afastando, as duas diferentes realidades sociais ampliam a compreensão de como essa prática social resiste no tempo, remodela-se com e nas sociedades atuais e tensiona, ao mesmo tempo que compõe, a estetização idealizada para as cidades turísticas e para as artes de rua.

Buscando captar, pela ótica dos sujeitos músicos, as singularidades que suas práticas apresentam, assumo o risco de, ao eleger analisar determinados aspectos que sobressaíram no caminho trilhado pela pesquisa, deixar para trás tantos outros que não se fizeram relevantes. Aponto, assim, limites que toda pesquisa no campo social apresenta e a visão da pesquisadora, que não acredita ser possível abarcar toda realidade de um fenômeno (se é que ela existe), mas se

esforça para que as escolhas feitas possam dar um panorama contemporâneo da prática.

Para tanto, dois aspectos e seus entornos, que interferem e se apresentam como relevantes nesta análise, foram focados: A relação tempo/espço social em que essa prática se desenvolve, que desvela a onipresença da música, a estetização das cidades turísticas e o jogo de forças nas disputas pelas formas de ocupações e apropriações dos espaços públicos; e os interstícios da relação lazer/trabalho, que apresentaram nuances, que vão do glamour à precarização nessa prática social, e apontaram a relação com o sujeito migrante, com o turismo e com as TICs, nas circulações e nos imaginários de suas imagens.

Toda prática social carrega, em si, rastros da própria história que a constitui e que se modifica por vincular-se diretamente ao tempo/espço social em que ela se materializa, ou seja, é ilusório pensar que uma prática social pode ser compreendida fechada em si mesma, sem mudanças, sem observância do contexto social em que ela se desenvolve, sem considerar o tempo histórico em que ela se realiza. Se um dia trovadores, bufões e menestrelis precisavam percorrer longos caminhos, de cidades em cidades, para encontrar um novo público e proporcionar diversão, gargalhadas e emoções por suas versões irônicas e sensíveis das situações sociais, através da música e da poesia, atualmente os artistas de rua não precisam se locomover tanto, pois quem circula com maior intensidade é o público, que vai em busca dessas experiências sensíveis com a arte das/nas ruas.

As ruas, com todas as transformações urbanas ocorridas em seus aspectos físicos e intervenções políticas de ordenamento, passaram a ser idealizadas como espaços de circulação, de mobilidade e de controle social na visão do Estado. Mas o fenômeno urbano, com a intensa ação de seus sujeitos, contrapõe essa lógica com a ocupação e os usos dos espaços de forma diversificada. Em sua essência, podemos compreender a rua como local de expressão de um povo. As atuações dos músicos, que tomam a rua como palco de suas artes, muitas vezes, confrontam-se com os limites impostos pela política de ordenamento do espaço público. Políticas essas, afirma Jacobs (2001), muitas vezes, segregadoras, que atreladas à infraestrutura em relação à função, ao uso e à ocupação dos espaços, não valorizam a escala humana, propondo um crescimento urbano indiferente às necessidades de cunho social, sendo a favor de uma “higienização” dos espaços públicos e, atualmente, com mais intensidade, dos espaços turísticos. Os músicos

resistem, insistem e seguem com suas práticas sociais pelas ruas das cidades, sendo uma realidade concreta e sensível no Rio de Janeiro e em Barcelona.

A veiculação midiática dessa prática assume um papel importante nas imagens dessas cidades. São milhares de vídeos e fotos que, postados diariamente nas distintas redes sociais, enaltecem essa prática, evidenciando-a como um oásis em meio à concretude urbana, como o lado sensível das cidades cosmopolitas, como um momento de virtuosismo e riqueza cultural. As músicas, os músicos e as pessoas nunca circularam tanto pelos espaços físicos e virtuais. O mundo virtual encurtou o atual. Muitas fronteiras caíram, possibilitando maiores interações e trocas, tantas outras foram construídas, bloqueando passagens, impedindo acessos. O sonho de um mundo globalizado, em interação social, vai se desfazendo por muros “simbólicos”, capitalistas e excludentes que vão se elevando. As possibilidades de comunicação e circulação de pessoas, ideias e cultura ganham em dinamicidade e em velocidade, mas também se cercam com a seletividade e a criação de guetos na contemporaneidade.

Adentrando nesse universo das cidades turísticas, que possuem, salpicados em suas ruas, os músicos, encontram-se, nas condições sociais, econômicas e políticas, algumas explicações para o “parecer ser”, que essa prática ecoa mundo afora, e “o ser”, a que os músicos estão submetidos. Nesse sentido, o próximo subitem procura analisar os tempos/espacos sociais em que essa prática se desenvolve.

5.1 OCUPAR, ESTETIZAR, SER PRESENÇA: RELAÇÕES DA MÚSICA NA CONTEMPORANEIDADE

Atualmente observa-se, com facilidade, que a música se apresenta onipresente nas megacidades. Esse apontamento vem respaldado pelo alto consumo musical generalizado que culmina no mundo contemporâneo. Em todos os eventos, todos os lugares e por toda a mobilidade urbana, tem-se a música ambientada e ambientando, seja pelo consumo individual ou pela escuta coletiva, seja por um desejo pessoal ou porque ela está no ar. São centros comerciais, elevadores, restaurantes, salas de espera, parques de diversão, transportes públicos, carros particulares, lojas, academias, transeuntes com seus auriculares em alto volume, “o vizinho” escutando sua preferência, a igreja entoando seus louvores

etc. Não se pode negar que a grande propulsora dessa circulação e massificação musical foi gerada pelo avanço das TICs. Acompanhando a revolução tecnológica e o mundo conectado em redes, a música rompeu fronteiras territoriais e temporais, passando a ser consumida de maneira ilimitada e em tempo integral no tempo/espaço social contemporâneo.

Há algumas décadas, o consumo musical se restringia à programação das rádios e dos outros meios de comunicação como televisão, cinema etc., aos lançamentos e às vendas de LPs e às turnês com shows de divulgação. Logo, com a chegada inovadora na forma de armazenar músicas em CDs e a sequente criação de outras mídias de armazenamento (mp3, mp4 etc.), tornou-se visível a velocidade promovida na mudança da forma de armazenar, distribuir e comercializar música. Com a criação dos reprodutores musicais portáteis, inclusive os individuais, no final do século XX (walkman, cd players, ipods etc.) e, em seguida, com a explosão dos smartphones⁵⁰, na primeira década do século XXI, o consumo musical se amplia exponencialmente. Atualmente qualquer pessoa no mundo, que tenha condições econômicas para ter um aparelho celular com conexão à internet⁵¹, pode carregar uma gama infinita de bibliotecas musicais consigo e não precisa nem ter as músicas armazenadas, pois os serviços especializados *streaming* de músicas como Spotify, Deezer, GVT music, Google music, Napster, Rdio, Apple music, dentre outros, já deixam milhões de músicas disponibilizadas para seus usuários. Músicas de toda e qualquer parte do mundo, passando por todos os estilos musicais e temporais. É a possibilidade de acesso às músicas nunca antes alcançada em quantidade, variedade e velocidade. Estamos na era *on line*, na qual tempo e espaço não se dissociam, dando a vez ao simultâneo e ao imediato como também à impermanência e à novidade.

A música, desde os tempos mais remotos, sempre esteve presente em todas as manifestações sociais e pessoais do ser humano. A música é constituída e constituinte do contexto social e pessoal, no qual ela nasce e/ou se reproduz, sendo capaz de expressar crenças, identidades, modos de viver e distintos elementos

⁵⁰ Celular com conectividade e funcionalidades semelhantes às de um computador pessoal, notadamente com um sistema operacional capaz de correr vários aplicativos. "**smartphone**", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/smartphone> Acesso em: 06 jan.2017.

⁵¹ É preciso esse adendo para reforçar que se está consciente que a explosão tecnológica também promove a exclusão digital de uma camada da população mundial economicamente desfavorecida. O acesso à tecnologia digital está diretamente ligado a questões econômicas dos países e dos sujeitos.

singulares da cultura. Com a universalização das músicas em suas mobilidades espaço/temporal, as interferências permitidas, como releituras, mixagens, mudança de ritmo, paródias, apresentam ilimitadas possibilidades para novas configurações sobre a mesma (a música). Assim, observa-se como a música imbricada na contemporaneidade também abarca aspectos ligados à necessidade de renovação, ao hiperconsumo e à estetização generalizada que a vida cotidiana impõe (LIPOVETSKY; SERROY, 2015).

A música possui efeitos emocionais sobre os seres humanos. Operando de forma interativa com os sujeitos, pode trazer à tona sentimentos de experiências passadas reveladas pela memória de instantes, épocas, pessoas, situações. A música também opera, como aponta DeNora (2000), como um possível dispositivo de autorregulação, que permite ao sujeito transitar de um estado de ânimo a outro. A utilização da música como instrumento para alcançar determinadas emoções já é observado desde os trovadores na Idade Média e se evidencia nos tempos modernos com o cinema mudo. Hoje em dia, uma trilha sonora é tão importante quanto o roteiro que ela sonoriza.

Mas a música sempre esteve presente alcançando e provocando emoções não como instrumento, mas por sua essência invocadora do oculto, do intangível, do sentido que é percebido. As músicas seguem acompanhando ritos e dando o tom de seus rituais e, entre o profano e o sagrado, na contemporaneidade, tem-se na música um poderoso instrumento catalisador e, porque não dizer, organizador de emoções.

Estudos revelam, sobre distintas óticas, possíveis relações entre música e poder embasados nessa constante presença da música a que estamos submetidos e/ou nos submetemos diariamente (CORREA, 2016; LIPOVETSKY; SERROY, 2015; AUGOYARD, 2011, 2007, 2004; MARTÍ, 2009; BULL, 2009; KASSABIAN, 2008; DENORA, 2000; FORTUNA, 1998). O poder, aqui, reflete uma gama de possibilidades de controle, seja por regulação, por indução, por identidade e inclusive por alienação. Encontram-se, fartamente, esses princípios de controle quando os estudos se voltam para a relação das músicas e as megacidades imbricadas no que Bauman (2013) denominou de “sociedade de consumo”. Nesse sentido, temos sociedades marcadas profundamente, mas não exclusivamente, pela presença estética do consumo, na qual consumir está para além de satisfazer um desejo, uma necessidade, mas se pauta como uma construção de identidade para

se pertencer a determinado grupo. Então, consumir música está na moda e a utilização dela, como instrumento regulador, também está expandida na contemporaneidade. Os meios de comunicação e informação relacionados às políticas públicas, ao marketing, ao comércio, ao lazer, ao planejamento urbano sabem bem disso.

Augoyard (2011, 2008, 2004), em seus estudos, afirma que as ambiências, ou seja, as configurações de ambientes cotidianos são práticas estéticas que visam a criar uma urbanidade focada nos efeitos da arte na cidade. Esse autor investiga os espaços criados com determinadas intenções, mas não se pode deixar de pontuar sobre qual intenção político-social-mercadológica se promove essa criação.

DeNora (2000, p.158) aponta que, na vida cotidiana, as pessoas interatuam e se apropriam da música de modo que esta se constitua em um dos recursos privilegiados da prática estética reflexiva de subjetivar-se a si mesmo e aos outros como agentes emocionais e estéticos através dos distintos contextos sociais.

Lipovetsky & Serroy (2015, p.12) proclamam que “o capitalismo artista” se volta ao mercado de consumo, multiplicando os estilos, as tendências, os espetáculos, os lugares de arte, lançando constantemente novas modas em todos os setores, criando, em grande escala, os sonhos, o imaginário, as emoções, tornando, artístico, o domínio da vida humana.

Correa (2016, p.157) aponta que a música em nossa cotidianidade tem uma função utópica na medida em que nos dá a ilusão de construir espaços perfeitos de comunidade. Um lugar onde sempre reina a harmonia.

Bull (2007) invoca Adorno ao afirmar que o consumo de música mecânica está sendo utilizado como conexão que as culturas modernas não têm. Sendo assim, afirma o autor, a música é utilizada para ter uma experiência comunitária mediada em vez de uma experiência direta. Ou seja, através da música, procura-se alcançar um ambiente de familiaridade em contraposição à frieza do espaço urbano.

Kassabian (2008), em seus estudos sobre *world music*, coloca em dúvida, ao mesmo tempo que evidencia, as novas e complexas relações que se apresentam entre a escuta “do aqui”, contexto da escuta efetiva, e a escuta do “de lá”, contexto da música evocada, no que se refere ao alcance dessa escuta como uma possível experiência turística. Aponta também que, promovidos por estratégias de

comercialização e distribuição, criou-se uma associação desse estilo de música com um estilo de vida objetivado pelos ambientes por elas sonorizados.

Segundo Martí (2009, p.157), mesmo em ambientes sonorizados, a música apresenta certo ritual em seu contexto. Sendo a onipresença uma de suas características (na contemporaneidade), a música serve tanto para vestir espaços vazios como para dissimular suas carências ou disfarçá-las.

Compreendendo que todas as cidades apresentam uma sonoridade, Fortuna (1998, p.27) evidencia, em seus estudos, que a multiplicidade de sons oriundos de diversas fontes, impostas aos sujeitos nas grandes cidades, as chamadas paisagens sonoras modernas, “sugerem um estado de espírito condicionado de forma permanente pelo som ambiente, socialmente vivido”. Sendo assim, sustenta seu argumento com Norbert Elias (1989) sobre a histórica regulação de que “continuamos no domínio das sonoridades sociais, a cultivar formas elementares de modelação civilizacional das pulsões e a procurar regular a nossa capacidade reativa”.

Essa compilação de estudos sobre a música na contemporaneidade com seus usos e poderes abre um leque de referenciais que permite uma aproximação e consequente reflexão sobre os músicos de rua que desenvolvem suas artes tanto no Rio de Janeiro quanto em Barcelona. No centro histórico de Barcelona, como uma prática regulada e conformada aos moldes do sistema regulado; no Rio de Janeiro e os que não possuem carnê em Barcelona, como uma prática autorregulada e que, em alguma medida, tensiona o sistema conformado.

Os músicos, especificamente os que possuem carnê, estão distribuídos de maneira planejada pelo espaço de forma que uma performance não interfira na outra. Mas, ao mesmo tempo, de forma que também não se perca a sonoridade que embala e ambienta o centro histórico barcelonês para os transeuntes que por ali circulam.

A Figura 1, a seguir, apresenta a localização dos pontos disponíveis para os músicos de rua tocarem no distrito Cidade Velha em Barcelona. É uma distribuição oficial e se encontra nas diretrizes do projeto *Music al carrer*. São vinte e três pontos demarcados pela cidade. Nove desses pontos se concentram no bairro Gótico e os outros 14 estão distribuídos por perto, abarcando boa parte da região de alto fluxo turístico da cidade. Esses são os únicos pontos permitidos para os músicos tocarem em toda Barcelona. A investigação, nessa região, se limitou aos

músicos que tocam no centro histórico da cidade, mais especificamente ao redor da catedral de Barcelona. Para situar o leitor, há uma marcação minha, demonstrando a região abarcada por este trabalho, que engloba os pontos 2, 4, 5, 8 e 10, acompanhados de perto durante a pesquisa de campo.

Figura 1 – Pontos de música disponíveis no bairro Gótico - Distrito Cidade Velha em Barcelona



Plànol dels punts de música disponibles al Districte Ciutat Vella.

Punts al barri Gòtic. Zona de música melòdica. 65 DB.

1. Portal de L'Àngel. Corte Inglés.
2. Portal de L'Àngel. C/ Cucurulla.
4. Av. Catedral
5. Plaça Nova (Davant Càrtils)
6. Mercat de santa Caterina (av.Francesc Cambó)
7. Pl. Sant Just
8. C/ Bisbe xamfrà C/ Pietat
10. Pl. Sant Iu
12. Plaça Catalunya



- Área de estudo deste trabalho

Fonte: Normativa Músics de Carrer 2015.

Os centros históricos das cidades, via de regra, são as partes mais antigas que detêm o lugar simbólico da história e da memória coletiva. Atualmente, segundo Delgado (2015; 2008) e Montaner e Muxí (2008), os centros históricos se assemelham aos parques temáticos, pois é possível observar que todos os centros históricos, seja de pequenas cidades ou de megacidades, estão envolvidos pela mesma aura de histórias e glamour, “com poder de atração sobre os habitantes e

turistas, como foco polarizador da vida econômica e social” (CAVÉN, 2007, p.16). Esse fato não é mera coincidência e vem, sim, de um processo planejado e estético de cidades que desejam promover esse espaço público da cidade como centros turísticos. Esse processo acaba por banir, em certa medida, o que é real na constituição histórica desses lugares⁵², promovendo a estetização de uma forma urbana homogênea com claros interesses no processo de turistificação e se apropriando, no caso Barcelona, da prática social dos músicos de rua como elemento estético social.

Os músicos que tocam de forma legalizada nesses espaços possuem uma série de normas a serem cumpridas, o que, a princípio, revela um paradoxo a uma prática nascida e desenvolvida na rua. A primeira norma diz respeito à necessidade de participar do projeto *Music al carrer* e isso implica aceitar as regras do mesmo. Durante a entrevista, o gestor do projeto nega que um dos objetivos seja criar uma ambiência no centro histórico (AUGOYARD, 2011). Mas o regulamento do projeto determina três regras norteadoras e, porque não dizer, cerceadoras da liberdade expressiva dos artistas: a música deve ser melódica e suave, sendo proibida a utilização de percussão; o volume não pode ultrapassar 65 decibéis e não pode haver mais de três músicos tocando juntos, sendo que, em alguns pontos, o limite são dois músicos e até mesmo um. Nesse sentido, nota-se que existe uma tentativa de controle na perspectiva de criar um “estilo” para o repertório dos músicos que desenvolvem sua arte nesse espaço. Tranquilidade, harmonia e segurança estão na linha de frente dos sentimentos desejados para esse espaço, onde a circulação turística é grande. Não se permitem ritmos excitantes, que possam levar os ouvintes a algum tipo de perda de controle, à efervescência.

A segunda norma reguladora, imposta aos músicos que ocupam esse espaço, diz respeito ao tempo para a apresentação, limitado em duas horas, podendo ser duplicado no mesmo ponto. Ou seja, o músico pode tocar até por

⁵² O Colóquio de Quito (1977) estabelece como definição de centro históricos “todos aquellos asentamientos humanos vivos, fortemente condicionados por una estructura física proveniente del pasado, reconocibles como representativos de la evolución de un pueblo”. Inclui ainda como requisito fundamental “un núcleo social y cultural vivo”. Delgado (2015) afirma que, mediante o quadro que se impõe de assepsia nos centros históricos como áreas museificadas, protegidas, turistificadas, uma parcela da vida real e continuada é retirada. Ou seja, os efeitos sociais de tais dinâmicas implicam a expulsão de vizinhos e usuários desses espaços que não condizem com a imagem desejada.

quatro horas seguidas (se assim o sorteio lhe permitir⁵³), mas, obrigatoriamente, tem que mudar de ponto depois de vencido o prazo.

Os pontos permitidos são marcados por placas metálicas sinalizadoras (como se pode observar na Fotografia 1A a seguir), o que facilita o controle da guarda urbana, dá legitimidade ao artista que precisa ter seu carnê exposto (apesar de quase nenhum músico fazer) e mantém registrado o ordenamento do espaço. A marca é sutil (FOTOGRAFIA 1B) e passa despercebidamente para aqueles que transitam, até porque muitos dos músicos a encobrem de forma proposital com seus aparatos.

Fotografia 1 – A - Placa metálica sinalizadora de ponto permitido para os músicos de rua em Barcelona; B – Detalhe da placa indicativa do projeto músicos de rua em Barcelona



Legenda: Ponto nº 8 Bisbe com Pietá

Fonte: Material da pesquisadora.

⁵³ Para detalhes sobre o sorteio rever o item 5.3.

Os músicos, que participaram desta investigação, são unânimes em afirmar que não gostam nem dessa rigidez nos pontos para tocar nem da limitação do tempo. A justificativa apontada é que são poucos os pontos permitidos, e que, devido às regras do sorteio, muitas vezes, não é possível conseguir um bom ponto para tocar. Para os músicos, quando eles conseguem um ponto e só podem tocar duas horas, esse tempo não é capaz de gerar bons rendimentos. Como afirma Sabiá (BCN/centro, 45, Romênia), “se você não é um dos primeiros a ser sorteado você não consegue um ponto bom para tocar naquela semana, então será uma semana ruim, mas se você consegue um bom ponto e você só pode tocar por duas horas...isso também é ruim. Nesse projeto a gente sempre está ruim. Ele [o projeto] não foi feito pensando no músico, a organização não está para os músicos. Eles querem é música bonita para os turistas pensarem que em Barcelona tudo é lindo. Mas, a realidade é outra”.

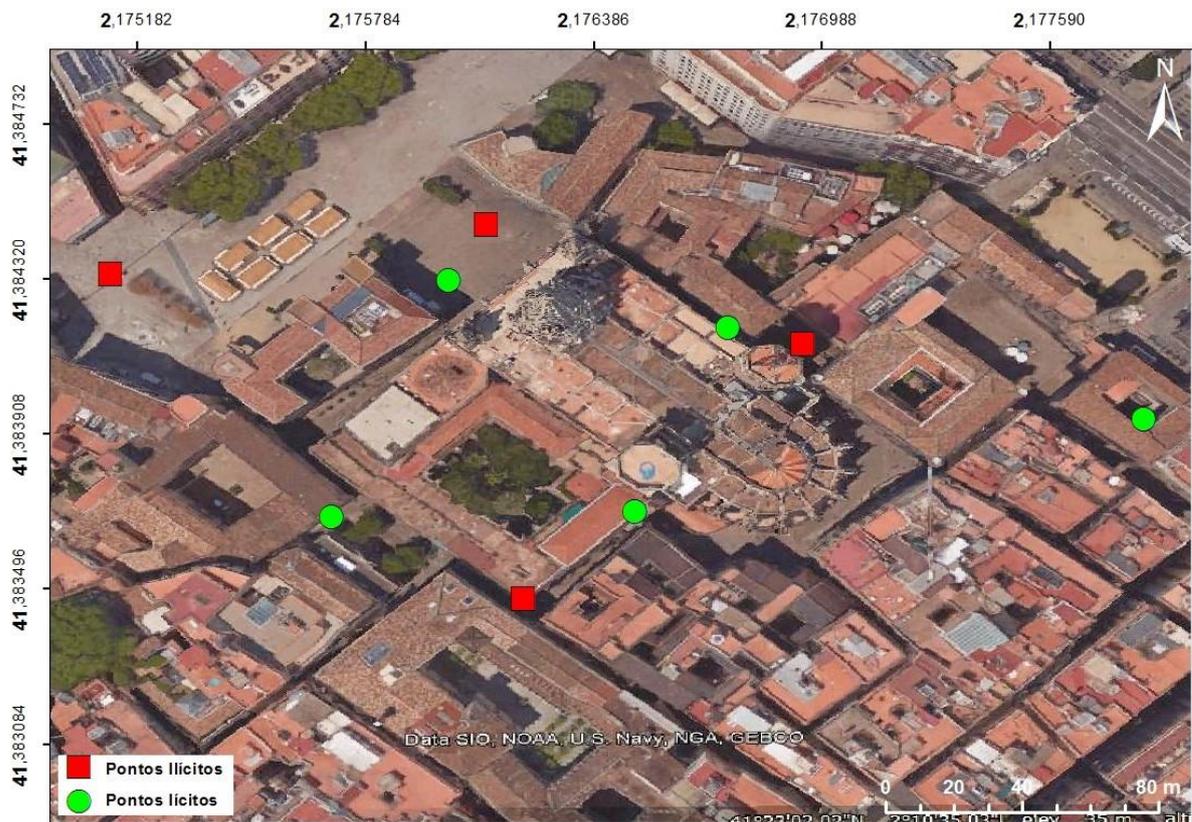
Nessa mesma linha de pensamento Tico-tico (BCN/centro, 48, Venezuela) pontuou:

Trabalhar na rua é muito duro e eles [se referindo aos mentores do projeto] não se importam com a gente. O trabalho é pesado, você tem que carregar seu instrumento, o amplificador e tudo que você precisa. Se eu tocasse flauta seria bom, mas olha o tamanho do instrumento [ele toca harpa]. E não tem garantia nenhuma de conseguir algum dinheiro. Se quando chega a sua hora começa a chover... você perdeu o dia, a passagem, seu tempo. Mas, você acha que eles importam com isso? Se no seu dia choveu, o problema é seu. Mas, se você não for em três sorteios eles te dão advertência e até tiram seu carnê.

Tocar ao redor da catedral de Barcelona é uma possibilidade legal para poucos atualmente. Observa-se que a busca dos músicos por espaços de grande movimentação, junto com a impossibilidade de muitos deles obterem o carnê, acaba por criar um circuito no qual vários músicos ultrapassam a legalidade, transgredindo as delimitações impostas, principalmente nos requisitos “pontos permitidos” e “horários a cumprir”, nos espaços em torno da catedral. Essa irregularidade já possui certa organização também. Não se vê um músico tocando perto de um ponto demarcado que interfira no trabalho de outro músico. Com a aproximação de um músico para tocar, o que está tocando deve ceder a vez - a referência são as duas horas impostas pela regulação oficial, afirmam os entrevistados. Com a ajuda de alguns músicos que tocam pelos espaços não regulados, foi possível criar um mapa

não oficial dos músicos que tocam ao redor da catedral. O que se pode denominar de mapa, de fato e não de direito, dos pontos com músicos no entorno do centro histórico. Uma rota alternativa aos sem carnê.

Figura 2 – Pontos lícitos e ilícitos de músicos no Centro Histórico de Barcelona



Fonte: ArcGis, 2017.

Na Figura 2, observa-se que a quantidade de músicos tocando quase duplica. Alguns desses pontos, nos quais é muito comum ver músicos, me surpreenderam por ser ilícitos. Outra constatação interessante é que muitos dos músicos dos pontos ilícitos têm carnê. Eles ocupam esses espaços para tocar, geralmente antes ou depois de suas apresentações, burlando as regras do projeto, na tentativa de aumentar seus ganhos, ampliando o tempo que tocam na região.

A rotatividade obrigatória, nos pontos lícitos, segundo o gestor, vem atender as demandas e os interesses de parte da população (os vizinhos) e dos comerciantes (da região) que se aborreciam e se cansavam com a repetição do mesmo repertório durante horas. Afirma Calopsita (BCN/*Ayuntamiento*, 40, Espanha) que

deve-se levar em conta que as músicas são muito agradáveis, porque você está de passagem, mas as pessoas que ali residem ou os comércios que têm de suportar por duas horas o mesmo cara com as mesmas músicas ... se o repertório não é muito bom e muito grande ... é para "matar-lo".

Tudo está pensado, como determina a *ordenza* de Barcelona, para o bem-estar da população, afirma o gestor. Mas o que não parece entrar nas considerações do gestor e do *Ayuntamiento*, é que os músicos que tocam também fazem parte da população e deveriam ter assegurado os direitos a livre expressão que a mesma *ordenanza* preconiza⁵⁴. Nesse sentido, a pergunta que os músicos fazem ao se referirem a tal *ordenanza* é: Por que não se pode tocar nas ruas? A quem pertence o direito de livre expressar-se? Os músicos que participam do projeto se sentem explorados e cerceados em seus direitos de cidadãos. Existem muitas regras que devem cumprir quando têm a licença para tocar e nenhuma contrapartida. Essa é uma afirmação quase unânime: o direito não é de todos!

Já os músicos que não têm carnê questionam a impossibilidade de conseguirem tocar nos “melhores” pontos da cidade, a transformação e a elitização das ruas do centro histórico como lugares “sagrados e protegidos”. O reconhecimento de que existe um circuito alternativo, ilegal, concomitante ao legal (pontos no espaço público que são apropriados pela prática dos músicos onde não existem placas) demonstra a impossibilidade de controle sobre o urbano que as políticas públicas perseguem. O que denominei de circuito alternativo representa a luta dos músicos pelo direito à cidade defendida por Lefebvre (2001). Os músicos que se arriscam, transgredindo as regras, sujeitos às sanções da lei, por se apropriarem dos espaços públicos, já perceberam que fazem parte de um jogo. Um

⁵⁴ Artigo 1. - Objetivo da Portaria (Tradução nossa)

1. A presente portaria visa preservar o espaço público como lugar de harmonia e civilidade, onde todas as pessoas são capazes de desenvolverem em liberdade suas atividades de livre circulação, lazer, recreação e prazer, com pleno respeito à dignidade e aos direitos dos outros e à pluralidade de expressões culturais, políticas, linguísticas e religiosas e das formas de vida diversas existente em Barcelona. A cidade é um espaço coletivo, onde todos têm o direito de encontrar condições para sua realização pessoal, política, social, e com condições de ótimo ambiente, o que significa também assumir os deveres de solidariedade, de respeito mútuo e de tolerância.

Article 1.- Finalitat de l'Ordenança

1. Aquesta Ordenança té per objecte preservar l'espai públic com a lloc de convivència i civisme, on totes les persones hi puguin desenvolupar en llibertat les seves activitats de lliure circulació, oci, trobada i esbarjo, amb ple respecte a la dignitat i als drets dels altres i a la pluralitat d'expressions culturals, polítiques, lingüístiques i religioses i de formes de vida diverses existents a Barcelona.

La ciutat és un espai col·lectiu on tothom té dret a trobar-hi les condicions per a la seva realització personal, política, social, amb les condicions ambientals òptimes, la qual cosa comporta assumir també els deures de la solidaritat, el respecte mutu i la tolerància.

jogo entre o sujeito e a força pública. Um jogo entre o individual e o coletivo. Um jogo entre a estetização e a arte. Esse jogo, em que a estética e a cultura propagada da cidade os tomam de assalto desumanizando-os e transformando-os em cenário, também lhes “dá a oportunidade” de tocarem nos lugares com maior fluxo turístico da cidade e nos pontos em que os turistas mais contribuem. Afinal, muitos turistas também vão a esses locais para vê-los, pois já sabem de sua existência, nem que seja de passagem para bater uma foto, uma filmagem ou ainda uma postagem em tempo real.

A época, em que essa pesquisa de campo se realiza (ano 2015/2016), os músicos sinalizaram que existia certa flexibilização por parte da guarda urbana em relação a alguns anos anteriores. Na gestão de Ada Colau, alcaidessa de Barcelona⁵⁵, a perseguição da polícia é sentida com menor rigidez e, assim, torna-se mais tranquilo, menos tenso e arriscado tocar nas redondezas, afirmaram vários músicos. Eles, os músicos, sabem que estão ali “decorando” e “ambientando” o centro histórico, que não existe interesse por parte do governo em acabar com suas práticas devido a sua importância para o marketing de cidade cultural.

Entretanto, pode-se dizer que o governo procura manter o controle sobre os músicos e os espaços. Todo conhecimento sobre o papel estético que desempenham parece não incomodar muito os músicos, desde que haja mais liberdade para tocar. É como se estivessem conformados com o sistema que os coloca como mercadoria de consumo, pois, ao mesmo tempo, tiram algum proveito disso, afinal eles são os músicos creditados (ou não) no projeto cultural, que podem atuar no centro histórico. E esses pontos, exatamente por estarem dentro do centro histórico com alto índice de circulação turística, “preparados” para o deleite dos que vêm se encantar com Barcelona, rendem os melhores ganhos.

Como sinaliza Sennett (2009), na era da incerteza, a flexibilidade torna-se essencial. Bauman (2001, p.158) afirma que “o estar-no-mundo é sentido menos como um desencadear de ações legal, obediente, lógico, consistente e cumulativo, e mais como um jogo” que, a todo momento, pode mudar. Então, aproveitar o “vento a favor”, com a diminuição do controle da guarda urbana, é o que muitos músicos que tocam fora dos pontos permitidos fazem.

⁵⁵ Prefeita de Barcelona, gestão 2015/2019.

Se, no centro histórico, encontramos o poder do estado revelando toda sua intenção de controle sobre o urbano, à medida que os músicos se afastam do mesmo, essa austeridade no controle vai se diluindo também. É possível passear por várias praças de Barcelona e encontrar músicos tocando tranquilamente sem a mesma tensão gerada no centro. Uma cidade não pode ser reduzida apenas ao seu centro histórico! Os bairros que a compõem, com seus moradores, trabalhadores, estudantes, idosos, crianças e toda sorte de pessoas comuns, que vivem e fazem a cidade no seu dia a dia, vão matizando e gerando uma estética menos artificial do que a produzida para consumo externo, trazendo, à tona, expressões de cidade que emergem pela convivência, pelo conflito e pela negociação entre aqueles que a usufruem em seus múltiplos usos.

O bairro Gràcia, pelo qual a pesquisa também se enveredou, apresentou outra realidade para a prática. Esse bairro, que hoje está “super badalado” e faz parte da moda na cidade, leia-se processo de turistificação, tem sua história cultural e social de longas datas. É reconhecido como um dos bairros mais independentistas de Barcelona⁵⁶ e um dos mais conservadores também. Nesses tempos de turistificação generalizada é um bairro que tenta resistir, impedindo os avanços hoteleiros e de aluguéis turísticos (airbnb, bed and breakfast, booking etc.) em sua direção⁵⁷, mas, diga-se de passagem, uma luta para muito desigual, pois a especulação imobiliária, embasada em forte capital financeiro, a ideia de crescimento turístico, como gerador de melhorias urbanas, e as “oportunidades” vistas por proprietários de imóveis na região não medem esforços para alcançar seus objetivos.

O marketing veiculado pelo Ayuntamiento de Barcelona apresenta esse bairro da seguinte maneira:

O distrito de Gràcia é carismático, movimentado, cosmopolita e boêmio. Em Gràcia convivem **vizinhos** ao longo da vida com estudantes de intercâmbio, **ciganos** que tocam na rua com **artistas boêmios** em busca de inspiração, jovens e não tão jovens que se cumprimentam pelas praças enquanto fazem filas em frente ao cinema mais independente. É uma grande família,

⁵⁶ Posição política que luta pela independência da Catalunha como comunidade autônoma espanhola. No último plebiscito, essa afirmação foi confirmada pelo mapa divulgado em: <http://www.lavanguardia.com/vangdata/20150929/54437748951/partes-barcelona-area-metropolitana-independentistas.html>

⁵⁷ Esse fato tem tido grande repercussão nos jornais locais (El diario, El país, El periódico)

são os de Gràcia, e no distrito há espaço para todos. (Negrito do autor).⁵⁸
(Tradução nossa)

A partir dessa apresentação oficial, é possível perceber, mais uma vez, a forma pela qual o estado se apropria de uma prática social comum, nas praças do bairro, como um elemento estético para divulgação turística, só que, dessa vez, agregando um componente pejorativo aos músicos: *gitanos que tocan en las calles*. Nesse contexto, pode-se inferir que o termo *gitano* está carregando a ideia subjetiva de aceitação da diversidade cultural travestida com certa irreverência pelo estigma que possuem (*los gitanos*) de não gostarem de trabalhar. Ressalto o pensamento de manter essa prática como parte da diversidade cultural barcelonesa existente no afamado bairro, que é socialmente aceita, porém marcada pelo estigma de vagabundos. Mas, não parece estranho e até paradoxal o Estado promover algo que considera ilícito?

São muitos os contrassensos, percebidos ao longo da pesquisa, nesse jogo de força e porosidades entre os músicos, a sociedade e o Estado. Mais do que incoerências, poderíamos chamar de disputas de poder sobre a ocupação do espaço público em seus usos junto com a necessidade de estetizar culturalmente a cidade.

Nas muitas praças desse bairro, encontrei uma grande diversidade nos usos do espaço promovido pela música em alguma medida. São DJs, malabaristas, grupos de amigos tocando violão, performers, música ambientando os bares (apenas nas partes internas, em Barcelona raramente se vê um bar com música nas varandas) e uma variada circulação de músicos de rua. A afirmação de que o termo *gitano* representa uma forma pejorativa para os sujeitos dessa prática é validada pelo fato de que, durante o ano pesquisado, em que as praças desse bairro estavam sobre intensa vigília, não foi encontrado nenhum *gitano* tocando, embora tenha sido vista toda sorte de músicos que tentam ganhar a vida com suas práticas.

As apresentações eram bem mais diversificadas em gênero musical e em tempo de performance. Os músicos, nessas praças, apresentam uma relação mais direta com seu público. A interação é mais sentida e, muitas vezes, a participação

⁵⁸ *El distrito de Gràcia es carismático, bullicioso, cosmopolita y bohemio. En Gràcia conviven **vecinos** de toda la vida con estudiantes de intercambio, **gitanos** que tocan en la calle con **artistas bohemios** que buscan inspiración, jóvenes y no tan jóvenes que se saludan por las plazas mientras hacen cola ante el cine más independiente. Es una gran familia, son los de Gràcia, y en el distrito hay sitio para todos.* Disponível em: <http://meet.barcelona.cat/es/descubre-barcelona/distritos/gracia> Acesso em: 24 maio 2016.

dos sujeitos, que também usufruem da praça, acontece. “É preciso encantar as pessoas para que as contribuições apareçam” (Curió /BCN /rua, 40, Itália). E esse é um grande desafio, porque a diversidade de pessoas e de usos, nessas praças, é muito grande: crianças brincando, feiras de artesanato e alimentos, jovens, idosos, bolas, skates, bicicletas, piqueniques, bares, contemplações, turismo. Como em quase todos os espaços sociais, pode-se fazer uma análise dos tipos de ocupações por horários e usos⁵⁹. Essas variáveis ajudam a entender a diversidade dos músicos que atuam nesses espaços. Constatei, nas entrevistas, que existe uma preocupação maior por parte dos músicos, que atuam nessas áreas, em estabelecer certo vínculo com o público, em chamar a atenção para a apresentação, em tentar envolver os presentes com a música.

As praças, em Barcelona, principalmente fora do inverno, são espaços de convivência. Muitas pessoas as frequentam, são espaços onde também se fica e não apenas onde se passa. Essa condição de ocupação é muito diferente do centro histórico, lugar de passagem, e acaba constituindo outra forma performática dos músicos em questão. Uma forma que interage mais leve, mais ludicamente.

A intervenção da guarda urbana também acontece nesses espaços, impedindo o início de uma apresentação ou parando no meio alguma que esteja em andamento. Geralmente, não ocorre um patrulhamento intensivo com esse objetivo. Algumas vezes, eu os vi passando e até parando para apreciar a apresentação. É difícil compreender, prever ou mesmo diagnosticar quando ou como essa atuação policial contra os músicos ocorre. Quais são as flexibilizações das regras já que essa prática está proibida na cidade? Fato certo é que, se houver alguma reclamação de vizinho, do comércio e/ou de qualquer pessoa que se sinta incomodada com a música e telefone para a guarda urbana, ela aparece e a música para. Essa possibilidade é um grande “fantasma” na vida dos *músicos callejeros*.

Os músicos negociam mais com seu público e com o entorno para suas apresentações do que com as leis propriamente ditas. É a vida na/da rua: mediar encontros e confrontos, flexibilizar diferenças, negociar com o inesperado. Existem algumas regras que já se mostram incorporadas socialmente, como, por exemplo, a do volume permitido. Barcelona possui um mapa acústico que deve ser seguido por todos os cidadãos. E esse mapa determina o limite do volume, que varia conforme a

⁵⁹ Esta pesquisa não irá aprofundar nessa especificação, mas utilizará dessa observação como elemento indicador da fluidez dessas ocupações.

região e o horário do dia⁶⁰. Também não se vê apresentações noturnas nas praças após 21h, 22h, salvo raras exceções com autorização, ou seja, evento programado. Todas as praças desse bairro são rodeadas por prédios residenciais. A intensidade do som dificilmente chega ao ponto de ser insuportável, incomodativa para os presentes (isso acarretaria ligações para a guarda). Os músicos reconhecem que a percepção de incômodo auditivo é subjetiva e está ligada a diversos fatores, inclusive ao gosto musical. É fácil notar que existe um respeito, ou um medo, por parte dos músicos para que seja evitado o incômodo e o conseqüente confronto. Esse ponto incomodativo, afirmam os músicos, está vinculado ao volume do som, à música alta. “Se o som não está alto, a maioria das pessoas é mais tolerante em relação ao estilo” (Curió/ BCN /rua, 40, Itália). Os músicos têm consciência de que estão na ponta mais frágil dessa luta sobre o uso do espaço público e o choque com a guarda poderia gerar a perda de seus instrumentos e, inclusive, a aplicação de multas.

A questão relativa ao volume permitido passou recentemente por uma reestruturação dos limites. Há um tempo, nem era permitido o uso de amplificadores. Com contínuas reivindicações, por parte dos músicos, de que tocar sem amplificação não permitia uma escuta de qualidade, devido aos ruídos no ambiente, o *Ayuntamiento* decidiu fazer nova avaliação e verificou que os níveis sonoros da cidade haviam aumentado, decidindo, assim, permitir o uso dos amplificadores pelos músicos dentro dos novos limites definidos (Calopsita/ BCN /*Ayuntamiento*, 40, Espanha).

Nessas praças acompanhadas não foi possível detectar nem uma regularidade dos músicos que passavam por lá, nem alguma característica peculiar que ditasse uma supremacia de algum estilo musical. Os músicos que desenvolvem suas práticas apresentam uma lida mais leve em relação ao entendimento dessa prática como trabalho. Todos também têm, nesses espaços com essas atuações,

⁶⁰ El mapa del ruido representa gráficamente sobre plano los niveles sonoros por tramo de calle, por lo tanto, es una herramienta que permite conocer la situación acústica de la ciudad. A nivel europeo se siguen las mismas pautas para su elaboración. Así por ejemplo, los niveles sonoros indican con cuatro índices diferentes en función de la franja horaria:

- Ld (periodo diurno, de 7h a 21h),
- Le (periodo tarde, de 21h a 23h),
- Ln (periodo nocturno, de 23h a 7h),
- Lden (nivel equivalente ponderado día-tarde-noche)

É possível consultar o mapa de ruídos acessando o link: http://w20.bcn.cat/WebMapaAcustic/mapa_soroll.aspx

suas fontes de renda. Mas, por não terem obrigações a cumprir, sentem que o trabalho pode se configurar como algo mais prazeroso e não tão penoso, afinal não existe horário para tocar, nem lugar fixo, nem dia. Seu repertório é mais livre, permitindo que sua atuação seja mais espontânea. A diversidade, junto com a rotatividade, e a espontaneidade constatada desvelam que, mesmo em Barcelona, uma cidade com tantas regulações, ainda é possível encontrar brechas nas quais os músicos de rua fazem suas experimentações individuais, sobre o urbano, dando continuidade a uma prática social milenar em suas raízes.

Não se pode negar que em uma cidade como Barcelona, que direciona suas potencialidades artísticas para fins turísticos, promovendo uma estetização de quase tudo, os espaços públicos estão transformados ou se transformando em mercadorias para consumo econômico e, seguindo essa lógica, as práticas sociais também. Então, espaços, como o Parc Güell, que já foi um parque aberto aos cidadãos barceloneses, no qual crianças brincavam no pós-aula, adultos passeavam, interagindo com a arte ali presente, músicos tocavam, cachorros e seus donos davam sua volta diária estão fragmentados e cerceados para fruição de lazer dos moradores. Pelas grades e portarias que cercam a zona monumental, os moradores foram empurrados para os espaços periféricos e foram colocadas roletas e bilheterias para a entrada de seus “ilustres visitantes” que pagam pela visita. Retira-se a população e entram os turistas!

Os músicos, juntos com os moradores, estão fora dessa zona monumental. Mas fazem parte da paisagem e dos atrativos já divulgados oficialmente para os diversos roteiros de caminhadas dentro do Parc. Roteiros que levam os visitantes aos mirantes, aos monumentos, ao contato com a natureza. Como o Parc tem uma área muito grande, é possível encontrar muitos músicos tocando em diferentes lugares. Os músicos, que desenvolvem sua arte nesse local, estimam que, atualmente, existam cerca de 70 músicos/ conjuntos que tocam com regularidade no Parc. Credenciados a AMUA Parc Güell são 36 músicos. Como não existe uma estatística oficial desses artistas e pelo percentual entre os entrevistados que não fazem parte da associação, me pareceu pertinente essa estimativa⁶¹. Muitos músicos, que tocam no Parc, não querem se associar a AMUA por não reconhecerem sua legitimidade e por crerem que pertencer a uma associação de

⁶¹ Entre entrevistados e/ou alguma conversa que tive com os músicos do Parc, tive contato com 15 artistas. Dentre eles, eram sete os associados.

músicos de rua rompe com o princípio básico de tocar na rua: a liberdade de expressão sem regras e sem organização a priori.

O espaço, em que a prática social acontece, molda, em alguma medida, as possibilidades de expressão que os músicos possuem. Se no centro histórico tem-se uma ambiência clássica, quase erudita para um “espaço histórico”, no Parc Güell junto à natureza, à arte e às belas paisagens, a música ganha contornos mais leves, mais fluidos, chegando a representar uma hierofania⁶², como sugere Miguel Ángel em uma entrevista a Nelson Poblete (2009) sobre tocar no Parc Güell:

É normal ter este sentimento no Parc Guell, uma vez que estamos em contato diário com os elementos naturais, e nosso lugar, onde nós fazemos música inevitavelmente tem um significado especial. Pouco importa as crenças que cada um pode ter sobre a existência do outro mundo e outras realidades. [...] A música leva você para diferentes estados de espírito e pode mudar a percepção do lugar, pode enriquece-la; e pode fazer você sentir que está em um lugar especial. Como é. Mas a música te mostra, te evidencia. ⁶³ (Tradução nossa)

Os artistas são unânimes em afirmar a influência da natureza e das artes no estado de espírito das pessoas que circulam no Parc e em seus próprios ânimos. Na escolha de seus repertórios, todos apontam a intenção de proporcionar ao público momentos de alegria, de prazer, de conexão com o transcender. “O Parc com todas essas belezas de Gaudí pede uma música que toque direto ao coração e é isso que fazemos, música para os corações” (Melro/ BCN/ parc, 51, Espanha). Quando indagado sobre o que significava isso, sua resposta foi objetiva: “música que todos gostam”, “música que faz recordar, que gera sentimentos”. Analisando sua fala e as de outros músicos, foi possível compreender que a resposta seguia uma direção parecida para todos: um repertório mais conhecido e difundido, ou seja, os “clássicos”. Entendendo que, aqui, o termo clássico se refere ao sentido que os músicos deram: a música que faz sucesso “mundialmente”. Voltaremos a essa discussão mais adiante. Sendo assim, a música que vai direto ao coração tem a

⁶² O termo hierofania foi cunhado por Mircea Eliade (2000) em seu livro “*Tratado de Historia de las Religiones*”, para se referir a tudo que visibiliza o sagrado através de algo mundano. O pensamento simbólico faz explodir a realidade imediata, mas sem diminuí-la ou desvalorizá-la.

⁶³ *Es normal para uno tener esta sensación en el Parc Güell, ya que estamos en contacto con los elementos naturales diariamente, y nuestro sitio en donde hacemos música posee inevitablemente una significación especial. Poco importan las creencias que uno pueda tener acerca de la existencia sobre el otro mundo u otras realidades. [...] La música te lleva a estados de ánimo distintos y te puede cambiar la percepción del lugar, te la puede enriquecer; y te puede hacer sentir que estás en un lugar especial. Como lo es. Pero la música te lo manifiesta, te lo evidencia.*

intenção de encontrar, no público, uma caixa de ressonância, na qual sentimentos como a alegria, a liberdade, o desejo de cantar e dançar, de transcender, são despertados pela música, com o entrelaçamento da natureza e das artes presentes no ambiente.

A presença da guarda urbana é fortemente sentida no Parc. Por ser um local de intenso fluxo turístico, os cuidados com segurança e manutenção da ordem pública são mais percebidos. Por várias vezes, presenciei o desmonte de apresentações pela guarda, em especial um guarda que todos já conhecem: “no seu dia de plantão vai haver repressão” (Pardal/BCN/parc, 32, Argentina). É um “tanga”, conhecido pela sua postura austera. Quando ele passa pela portaria do Parc, um sistema de alerta entre os *manteros* (camelôs) é disparado. São avisos via celular e homens passando e gritando “tanga, tanga” no percurso. Todos rapidamente recolhem suas mantas (pano em que estendem as mercadorias) e saem rapidamente, se escondendo pelos matos - a polícia só anda pelos passeios. Os músicos se utilizam desse código alheio para ficar mais ligados à situação, mas não fogem como os *manteros*. Esse policial (específico) sempre está à paisana e, quando interrompe as apresentações, faz sem alarde. Chega perto do(s) músico(s) como um turista qualquer e avisa que eles têm que parar no mesmo instante. Ameaçando o sujeito, o policial afirma que, quando voltar, se o músico tiver insistido em tocar, seu instrumento será recolhido e vai ser aplicada a multa. Tentei entrevistá-lo, mas ele não aceitou participar da pesquisa, desvencilhando-se das perguntas e declarando que era seu dever manter a ordem no Parc.

No Parc, também não é possível prever quando a guarda urbana irá atuar. Muitos simplesmente passam em suas rondas e não interferem nas apresentações. Fato é que nenhum músico insiste quando avisado para parar.

Como já demonstrado nas configurações do campo, tanto a força das urbanizações, incidindo em seus usos, quanto a força das *ordenanzas*, representada pela repressão policial nos diferentes espaços que os músicos tocam, propiciam nuances nas posturas dos músicos. Viver na “ilegalidade” acarreta tensões pelo estado de alerta sempre presente, mas, nesse caso, parece que viver na legalidade também não é um fator de tranquilidade, não quando o que está em jogo é o sustento. Modificam-se os pontos de tensão, mas permanece uma prática social cheia de entraves para sua realização. Nesse sentido, reforça-se a atenção de que

as práticas sociais estão totalmente imbricadas e, por isso, se modificam, mediante as condições tempo/espaço social em que se situam.

Dando sequência aos diferentes espaços ocupados nas cidades, chega-se ao Rio de Janeiro, cidade em que essa prática lida com outro contexto urbano-social. A Figura 3, a seguir, apresenta a localização dos pontos de observação dos músicos em diversos bairros do Rio de Janeiro.

Figura 3 Pontos de observação de músicos de rua no Rio de Janeiro



Fonte: ArcGis X, 2017.

O Rio de Janeiro sempre apresentou uma efervescência cultural de rua muito significativa. A música nas ruas e seu poder nas sociabilidades sempre foram uma marca da cidade e é provável que seja esse um dos motivos de tantos encantamentos, como ocorreu com a poeta francesa Jeanne no início do século XX. Mas essas efervescências, que, em sua maioria, refletem uma prática social popular, sempre estiveram marginalizadas, como na perseguição e na criminalização da capoeira, das manifestações religiosas afro-brasileiras e no reconhecimento tardio da valorização cultural do samba. Esses indícios e outros mais sinalizam a

musicalidade presente na constituição popular do povo carioca, ao mesmo tempo que demonstram o afastamento do Estado como apoio a essas manifestações sociais. Sendo assim, é possível afirmar que essas manifestações culturais se mantêm presentes e sempre estiveram repletas de lutas pelos direitos dos excluídos, tornando-se símbolo de resistência pela “ginga e malandragem” do povo carioca. O que ainda se observa nos dias atuais.

De maneira significativa, é possível observar, ao longo da história, que essa diversidade cultural promovida nas ruas vai se incorporando oficialmente à imagem do Rio de Janeiro. Seja pela veiculação midiática para o mundo, como um atrativo para os turistas, seja pelo boca a boca daqueles que vivenciaram essa experiência e divulgam entre suas relações sociais. A cidade tem, em suas ruas, um grande espaço de socialização, reconhecido por aqueles que transitam. Toda essa veiculação imagética e simbólica da cidade, que mostra apenas o lado bonito e feliz de sua população, ao mesmo tempo, retroalimenta a autoimagem de cidade hospitaleira e festiva e reforça as lutas sociais pelo direito à cidade por aqueles que, mantidos à distância, sonham com esse Rio cidade maravilhosa.

Atualmente, verifica-se um novo movimento de apropriação das ruas pelo povo e suas práticas sociais, como apontam as pesquisas de Herschmann(2013) e Herschmann e Fernandes (2012). Esse movimento de retomada do espaço público, como forma de expressão, pode ser observado em várias frentes: dos malabares, que se apresentam em formato relâmpago nos sinais, ao teatro de rua, que provoca aglomeração e precisa de um tempo maior para sua realização. Diversificadas formas de artes voltam a ocupar, com mais presença e mais frequência, as ruas da cidade.

Essa crescente forma de apropriação do espaço urbano, como possível espaço de interação e expressão, ganhou visibilidade e ampliou o debate sobre essas práticas nas ruas da cidade, quando, em 2009, a partir da política de choque de ordem⁶⁴, os artistas ficaram cerceados em suas apresentações. A força de resistência dos artistas de rua emergiu em um movimento pró-arte pública, que unindo diversos coletivos de artistas de rua e a sociedade civil simpatizante à causa, conseguiu, após três anos de muita disputa de forças, a aprovação, em 2012, da “lei

⁶⁴ Política de ordenamento implantada pelo prefeito Eduardo Paes que, entre várias proibições, também impede as apresentações artísticas nos espaços públicos. Para maiores detalhes, voltar ao item 5.10.

dos artistas às ruas”. Essa lei permite e incentiva as ruas como espaço apropriado para as apresentações artísticas, como já detalhado no item 4.2.2. Foi uma vitória do coletivo de artistas de rua sobre as normativas da cidade, que tentam definir e impor usos predeterminados para o espaço público.

Esse momento de luta coletiva foi muito importante para fortalecer os artistas de rua como uma categoria de “arte pública”, conquistando, através dos movimentos coletivos, avanços na compreensão de seu significado. Amir Haddad (2011), teatrólogo e ativista da arte na rua, afirma, na justificativa do então projeto de lei nº 931/2011, que a arte pública é uma arte

que se faz e se produz para todos, sem distinção de classe ou nenhuma outra forma de discriminação, podendo ocupar todo e qualquer espaço, e com plena função social de organizar o mundo, ainda que por instantes, fazendo renascer na população a esperança. Um direito de todo e qualquer cidadão.

Os direitos conquistados vão se consolidando pouco a pouco. Principalmente quando esses direitos estão vinculados a uma camada popular da sociedade. O fato de ter sido sancionada a lei não retira as mazelas, os entraves e os preconceitos sociais que a arte na rua e seus artistas sofrem, em alguma medida, principalmente pelo estigma de que as pessoas que estão na rua são vagabundas, não querem trabalhar e não produzem riquezas econômicas.

A veiculação midiática do Rio de Janeiro, como cidade maravilhosa do samba e do carnaval, das festas nas ruas e suas efervescências coletivas, das belezas naturais, do futebol e recentemente dos megaeventos, atraiu muitos artistas de rua, principalmente os sul-americanos, pelas boas condições econômicas que o país atravessava no início do século XXI. Assim, como se pode compreender pelas entrevistas, o imaginário coletivo desses músicos associa todo esse potencial festivo, sempre embalado pela música, a uma boa qualidade de vida. Vida mais leve, mais alegre, com menos regras e ainda com a possibilidade de ganhar dinheiro nas ruas, pois nessa cidade as ruas são vivas. Como confirmou Mergulhão (Rio/prça, 28, França), “aqui é muito bom de viver, tem sempre gente na rua, mas às vezes fica um caos. Ninguém gosta de trabalhar, tem praia, sol e não sei como as coisas vão acontecendo (se referindo ao seu grupo e às dificuldades que já tiveram para organizar as apresentações) mas a gente tá aí tocando”.

A realidade social com que os músicos se deparam, ao tentar viver de música nas ruas cariocas, traz à tona as discrepâncias nas relações econômicas e sociais no dia a dia da cidade, revelando a distância entre o imaginário produzido e veiculado e a realidade nua e crua. Algo que o escritor Ítalo Calvino (2016, p.71), pela narrativa de Marco Polo, um viajante veneziano, adiantou sobre interpretações subjetivas e metáforas descritivas: “(...) nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve. E, contudo, entre eles há uma relação”.

Rio de Janeiro é uma cidade cara de se viver. A hipervalorização dos preços das moradias, alavancada pelos megaeventos, foi desproporcional e já apontava para a especulação sobre o valor do solo, como afirmaram Neto (2012), do portal Puc Rio, e Andrade (2015), do portal Uol. Essa realidade é sentida de perto pelos músicos que, geralmente, chegam à cidade desprovidos de economias financeiras e precisam arrumar um teto para dormir. De maneira quase unânime, nesse grupo pesquisado, eles vivem em comunidades e dividem suas moradias com outras pessoas, em sua maioria artistas também. O que todos comentam, de maneira geral, é que chegaram a essas residências por intermédio de algum conhecido que já morava por ali. Observa-se que, em alguma medida, existe uma rede solidária e um certo acolhimento entre os artistas de rua. Algo que se apresenta como um elo de ligação e um reconhecimento da situação do outro que chega e também vive pela rua. Pelo que foi exposto nas entrevistas, um artista de rua sempre conhece outro artista de rua, que apresenta um terceiro artista também, formando uma espécie de teia de contatos. E, assim, eles vão se conhecendo e criando redes pelas ruas e moradias, compartilhando as dificuldades e as alegrias.

Os músicos entrevistados apontam o Rio de Janeiro como um local possível para realizar a expressão de suas artes e para ganhar dinheiro com isso. A liberdade sentida nas ruas para tocarem o que desejam é algo relatado e motivo de orgulho. Muitos tocam músicas de outros artistas, que já são sucessos, fazendo, entretanto, releituras dessas canções. “Tocar músicas conhecidas chama o público pra perto”, afirma Gaivota (Rio/metrô, 24, Paraíba). Outros têm, nas músicas consagradas, uma tática para poder intercalar as músicas autorais e, assim, torná-las conhecidas de seu público. Outros assumem as músicas autorais como seu repertório, como uma marca do grupo e, assim, se lançam nas ruas, buscando conquistar o próprio público. Independentemente do tipo de repertório que tocam, todos os artistas afirmam que cativar o público carioca não é uma tarefa difícil, pois é

um público que gosta de música, que vibra com a música. Fragata (Rio/prça, 23, Ceará) pensa que o carioca tem “um jeito curioso que para pra escutar, mas que também vai embora se não estiver gostando”. Albatroz (Rio/rua, 31, Rio) afirma que a cidade, com toda a violência vivida pelo povo diariamente, está carente de alegria. “A música leva esse momento de quebra da rotina e de estresse na vida de quem tá passando, envolvido em seus problemas”. “O Rio é uma cidade musical. E sempre tem gente tocando e gente passando. É só você começar a tocar que logo vai gente parando para ouvir. E é como um imã, gente chama gente. Às vezes tem uns que param só por parar tão nem aí pra música não (risos)” relatou Biguá (Rio/prça, 58, Peru). Esse ponto que Biguá evidencia sobre o parar diante de uma apresentação, e não necessariamente estar interessado nela, foi relatado por outros músicos como parte da diversidade e sociabilidade que tocar nas ruas propicia. Algo que Loureiro (2012, p.8) já havia percebido em sua pesquisa sobre a arte ambulante:

Interessam-nos os usos coletivos do espaço urbano e práticas espaciais que, por meio da arte, animam a cena urbana e (re)constróem lugares. A arte nas ruas alimenta manifestações reveladoras de racionalidades alternativas na experiência urbana e cria redes sociais com ampla capacidade de propagar valores culturais. Acreditamos que (...) arte feita nas ruas demonstra a existência de sujeitos que (re)conquistam o espaço público, revelando a potência societária dos encontros espontâneos e carregados de emoção e criatividade.

Ao abordar o tema de ocupar as ruas com música e do aumento paulatino dessa prática, Tesourão (Rio/rua, 32, São Paulo), que toca pelas ruas do Rio há alguns anos, afirma: “A cidade está acostumada com a música na rua... Na copa, durante os jogos [olímpicos], tinha muito mais gente trampando pra se sustentar por aqui. Curtir a cidade, sabe? Tinha muito gringo querendo conhecer a cidade. Em toda esquina, praça, sinal, você tropeçava com alguém se apresentando”. Parece que a escolha do lugar para se apresentar, em alguma medida, também está relacionada com essa espacialidade capaz de atrair os sujeitos passantes para serem vistos. “O Centro da cidade, alega Quero-quero (Rio/prça, 52, Argentina), é um ótimo lugar para se tocar. Tem de tudo. Belezas, olha essa igreja! [apontando o Convento e a Igreja de Santo Antônio no alto do Largo da Carioca]. Turistas e tem muita gente que trabalha por aqui também. É o Centro, né?! Tocar por aqui é uma grande vitrine. Todo mundo que passa te olha. Às vezes para pra te ouvir, às vezes

para só pra curtir o ambiente. Tem de tudo como te disse, porque é na rua, e a gente gosta da rua. A rua é assim, tem de tudo“

Ocupar as ruas do Rio de Janeiro com músicas nem sempre foi tranquilo. Quando a cidade conquistou o direito para sediar megaeventos, de imediato, políticas urbanas, com intenção de ordenar e melhorar os espaços públicos por onde circulam os turistas, entraram em vigor. O discurso conclamava uma melhoria das condições de vida para a população, mas o que, de fato, o “choque de ordem” promoveu foi certa “higienização” desses espaços. Como pontua Santos (2013), na esteira dos Jogos Pan-Americanos de 2007, vem a política “choque de ordem” que se apresenta como parte das políticas regulatórias das condutas e dos comportamentos dos cidadãos cariocas. Segundo o pesquisador,

devemos ainda destacar que a prefeitura da cidade do Rio de Janeiro firmou contrato com a Rudy's Giuliani, firma de consultoria em segurança do ex-prefeito de NY, para assessorar a cidade na preparação da candidatura à sede dos Jogos Olímpicos de 2016.

Outra empresa contratada pela prefeitura do Rio foi a catalã PROCIVESA (Promoció Ciutat Vella S.A.), com a finalidade de contribuir com a candidatura Olímpica da cidade do Rio de Janeiro. (...) Deve-se destacar que a realização de megaeventos estava presente, como estratégia, no primeiro Plano Estratégico de 1996. (SANTOS, 2013, p.86-87).

Criar novos projetos urbanísticos, com intenção de preparar a cidade para ser atrativa para os turistas, tira o foco da população da cidade para colocar o foco no turista, significando, assim, que os projetos não serão de cunho social e, sim, mercadológico. Com a implementação do “choque de ordem”, foi retirada de circulação a camada da população que tinha nas ruas seus espaços de interação e de “ganha pão”. Os pedintes, os moradores de rua, os que trabalham nas ruas, como os vendedores ambulantes, as(os)prostitutas(os), os artistas de rua, dentre outros, ficaram impedidos de ocupar esses espaços centrais e foram empurrados para as zonas afastadas, leia-se não turísticas. Promoveu-se um embelezamento da cidade. Revitalizaram-se espaços antes abandonados pelo poder público. A ideia não era melhorar a vida urbana na metrópole. A intenção foi projetar a cidade para tornar-se mais atrativa para os turistas e para quem pode consumi-la. Empurraram-se, para baixo do tapete, as mazelas sociais aparentes, dando a impressão que existia uma organização social adequada, que possibilitava tranquilidade e segurança aos turistas e aos economicamente favorecidos.

Nos períodos dos eventos, e pode-se citar alguns como a ECO 92, os Jogos Pan-Americanos 2007, a Jornada da juventude 2013, a Copa das Confederações 2013, a Copa do Mundo de Futebol 2014 e os Jogos Olímpicos 2016, é possível considerá-los como um tempo de suspensão da caótica realidade social da metrópole. Os turistas e demais pessoas circulam com certa segurança por lugares lindos e limpos. A cidade é invadida por uma áurea de alegria. Tudo funciona, desde que o circuito percorrido seja o preparado para isso. Mas é ilusório, é só aparência. Algo que está se repetindo com certa regularidade nessa cidade. Nos períodos dos megaeventos, sufocam-se as desigualdades sociais da cidade e vive-se um simulacro social.

O que se percebe é que essas regulamentações de condutas carregam a intenção de controlar os usos insurgentes do espaço social. Quero-quero (Rio/prça, 52, Argentina) afirma que, logo que chegou ao Rio de Janeiro (2012), a lei era muito recente e, com isso, sofreu inúmeras intervenções de agentes da prefeitura tentando impedi-lo de tocar. “Uma vez, enquanto tocávamos, a polícia mandou a gente parar. Era hora de almoço. Tinha uma roda boa escutando a gente. Deu uma confusão, porque a gente que escutava começou a vaiar, eles mandavam a gente parar...até que chegou um advogado que tava ali ouvindo e veio ajudar. Ele conhecia a lei. Mostrou aos guardas uma cópia da lei e disse que eles não podiam impedir a gente de tocar. Eles, desconfiados, ligaram não sei pra quem, e o povo vaiando eles, eles ficando irritados com a situação. No final, eles foram embora e nós tocamos um pouco mais. Foi estressante”. O advogado, que segundo Quero-quero era um amante do rock e sempre dava uma parada para escutá-los, deu para eles a cópia da lei e avisou: “mantenham essa cópia com vocês, se alguém vier importunar vocês apresentam a lei”.

Em um dia de trabalho de campo no Largo do Machado (08/2016), onde presenciei quatro apresentações simultâneas, fui testemunha de uma repressão policial contra o grupo de Fragata (Rio/prça, 23, Ceará). O fato que chamou a atenção é que, após a abordagem da dupla de policiais pedindo para que a banda encerrasse a apresentação e o grupo negociar a continuação, com o apoio popular, visto que não estavam fazendo nada ilegal, presenciei um cidadão, que era dono de algum comércio local próximo, dirigir-se aos policiais, muito irritado, ameaçando-os de fazer uma denúncia ao “coronel” por tamanha incompetência no exercício de seus ofícios e exigindo atitudes mais severas com o grupo de baderneiros. Os

policiais voltaram a interferir na apresentação dos músicos. O grupo diminuiu o volume de seu som e parou de tocar umas cinco músicas depois. Enquanto não pararam de tocar, a dupla de policiais ficou parada, de plantão, ao lado do grupo, pressionando visivelmente para que a apresentação terminasse.

Nessa mesma perspectiva de análise do direito de fato e as possíveis coerções que sofrem os músicos, Mergulhão (Rio/prça, 28, França) revela, na entrevista, que nunca teve problemas com a polícia. Não com a música na rua, pois, sempre que os policiais se aproximaram, foram gentis e que, pelo contrário, sente que eles, ao perceberem que o grupo é de fora (estrangeiro), dão mais valor e até gostam muito das músicas que tocam. Em sua percepção, ele relata que por serem estrangeiros e brancos, a polícia os trata bem, e conta que tem vários amigos, que moram juntos na comunidade, que por serem negros, já sofreram várias repressões e situações humilhantes, sendo tratados como bandidos em vez de músicos. “Isso no Rio é difícil de entender. A gente tem a sorte de ser estrangeiro... aqui o policial tem ressentimento. Se é estrangeiro *jamais*. Se for brasileiro, o tratamento é diferente, seguro! Se é estrangeiro tem uma reserva, porque é músico, não tem dinheiro e toca na rua. Mas se for brasileiro e preto piorou...”.

Tocar dentro dos metrô do Rio é proibido. Como uma forma de lutar pela ocupação dos espaços, Pelicano (Rio/AME, metrô, 29, Rio de Janeiro), criou o coletivo AME. Esse grupo de músicos de rua, e em especial os que tocam pelos metrô, se reúne regularmente para trocar informações, ideias e discutir as possibilidades de ocupação das ruas e dos transportes públicos com a música. “A gente toca no metrô, um transporte público. Leva alegria e boa música para os usuários que estão ali parados esperando chegar sua estação, muitas vezes conectados com seu celular. A proposta é interagir. São espectadores prontos”. Parafrazeando Milton Nascimento, Pelicano afirma: “O artista tem de ir aonde tá o público! E a gente põe um pouco de cultura na vida do trabalhador carioca, mostra pro gringo nossa música e “salva um qualquer” (referência a ganhar dinheiro com a música).

Apropriar-se dos espaços públicos no Rio de Janeiro para tocar não parece ser uma tarefa difícil atualmente, mas ainda se observa que existem certas coerções sociais que ultrapassam as leis e são regidas pelas inconstâncias de quem detém o poder. Algo sutil, mas que expõe contradições nos direitos à cidade com grandes diferenças sociais. Para Gaivota (Rio/metrô, 24, Paraíba), “a repressão é o

único triste nessa arte, ver algo tão bonito ser proibido, os “homens da lei”, às vezes seguranças, às vezes a polícia, tratar artista como criminoso. Dá um desânimo, que se não há um preparo psicológico, desestabiliza.”

Essas diferenças e injustiças sociais, muitas vezes, embalam e são o combustível que alimenta esses músicos. É possível perceber, em muitos deles, seja de forma declarada ou nas entrelinhas de suas falas, que estar na rua tocando é uma espécie de ativismo social. É ir contra todo um sistema que enxerga o sujeito não em sua singularidade, em sua arte, mas como um produtor de mercadorias. Que mais vale, quanto “mais valia” ele for capaz de produzir. Quando um músico desenvolve sua arte na rua, ele já tensiona o sistema pela sua forma de remuneração. Não é nem a venda de seu tempo, nem a venda de sua mercadoria, mas sim, um sistema de trocas, no qual ele está sujeito à subjetividade do sujeito receptor, que contribuirá com boas moedas pelo grau de reconhecimento de sua performance ou pela intensidade com que o sujeito foi afetado. Alguns também tensionam o sistema, reivindicando uma forma mais justa de acesso à cultura, pois os lazeres, promovidos pela indústria do entretenimento, deixam de fora grande parte da população cidadina que não consegue pagar por eles. A música, tocada nas ruas de forma livre, gratuita, amplia o contato do povo com a arte, com a cultura. Como afirma Gaivota (Rio/metrô, 24, Paraíba), “uma das alegrias em fazer arte de rua e também motivação é levar a alegria pras pessoas. É ver a mudança na fisionomia de várias pessoas, antes cabisbaixas a sorrir, interagir. Também é maravilhoso ouvir os elogios e os agradecimentos quando mudo o dia de várias pessoas”.

Sobre esse entendimento da música na rua como ativismo social, Albatroz (Rio/rua, 31, Rio de Janeiro) é claro em afirmar que sua banda tem caráter reivindicatório sim. “Nosso estilo já rompe com o politicamente correto. É nosso direito ocupar a cidade e levar música pra nossa gente. Nossa música já grita por seu espaço na cena carioca. Tamos aqui, batalhando... Nós somos a arte da rua, a arte que é marginalizada junto com esse grafite aqui [mostrando a parede que servia de fundo para sua apresentação]. (...) A intenção é mostrar pra essa gente, que passa, que a rua é nossa, que a cidade é nossa. Minha, deles! Não desses abutres [políticos] que estão no poder e querem dizer o que se pode ou não fazer. A rua é do povo.”

Sobre essa apropriação do espaço pelos sujeitos praticantes da cidade e, conseqüente, sobre a transformação em espaço de sociabilidade, Herschmann e Fernandes (2014, p.3) apontam uma visão menos crítica às sequelas sociais provocadas pela revitalização, de cunho capitalista do centro do Rio de Janeiro, e provocam nova discussão sob outro olhar. Um olhar a partir da ideia de que esse processo de revitalização foi um incentivador do retorno da música às ruas no centro da cidade.

É preciso recordar que, após um longo e lento período de decadência socioeconômica, política e cultural, essa cidade vem recuperando nos últimos quinze anos um lugar de protagonismo no cenário nacional, e surpreendentemente, no mundo globalizado. Se, por um lado, os investimentos públicos e privados que vêm sendo direcionados à cidade por conta da realização de megaeventos (nacionais e internacionais) esportivos e de entretenimento têm um significativo papel para a reversão desse quadro; por outro, é possível constatar que as atividades musicais vêm também desempenhando relevante e estratégica função na ressignificação da cidade do Rio de Janeiro, tal como pode ser constatado pelo crescente e estrondoso êxito de algumas áreas do Centro que passaram nos últimos anos a gravitar em torno das atividades musicais.

O que é possível compreender a partir dessa diversidade de elementos que se fizeram visíveis durante a pesquisa, é que a força dessa prática, na cidade do Rio de Janeiro, se apresenta como a possibilidade de o sujeito se expressar através da prática social de tocar nas ruas. Que a música nas ruas propõe uma ressignificação dos sentidos desse espaço social. E esse sentido está ligado à possibilidade de apropriação desse espaço social pelos sujeitos, sendo que a noção de apropriação, ao longo desta pesquisa, “é por algo a serviço das necessidades humanas.”⁶⁵ (DELGADO, 2015, s.p.) (Tradução nossa).

A partir dessas primeiras considerações sobre como os músicos significam suas práticas em ambas as cidades, o próximo tópico aponta o olhar para as conexões existentes entre a arte, que se apresenta nas ruas das cidades, e o marketing turístico, no intuito de compreender a reflexividade dessas relações.

5.2 AS ARTES NAS RUAS E O TURISMO

⁶⁵ “es poner algo al servicio de las necesidades humanas;” (DELGADO, 2015, s.p.)

No mundo globalizado, encurtado e conectado, olhar para cidades como Rio de Janeiro e Barcelona que carregam em comum o glamour de serem cidades turísticas, já as coloca em um mesmo patamar imaginário de cidades nas quais se realizam sonhos e desejos. Ir a uma dessas cidades e usufruir de experiências únicas, em contato com a cultura, a beleza e a diversidade urbana que elas proporcionam, ganham certo status que ultrapassa seu valor financeiro e adquire um valor de experiência - coisa que não tem preço que pague. E é sobre o que não basta pagar para ter, aquilo que tem que ser vivenciado para sentir, o filão explorado pelo turismo, inserido na cultura do hiperconsumo, que segue em crescimento contínuo e possui uma profunda diversificação em seu segmento de negócios, oferecendo a seus clientes mais que viagens, mas um elixir anti-estresse aliado a novas experiências, sensações e estilos de vida.

Hoje se pode falar de inumeráveis segmentos do turismo que, na relação produção/consumo, desenvolvem um produto para cada suposto desejo e/ou valor que aflora: turismo de massa, turismo de aventura, turismo de exploração, turismo cultural, turismo social, turismo romântico, turismo ecossustentável, turismo gastronômico, turismo cemiterial, turismo sexual, turismo de experiência etc. Esses exemplos e muitos mais visam a atingir as necessidades criadas em todas as classes econômicas e abarcam cada vez mais grupos diversificados e os sujeitos em suas individualidades. Como aponta Falcão (2013, p.53), “nesse contexto, a indústria turística, atenta aos valores que emergem da prática do turismo, cria no imaginário coletivo lugares fantásticos capazes de simbolizar a satisfação das necessidades produzidas pelo próprio sistema”, o que conduz os sujeitos a uma completude ilusória e efêmera (BAUMAN, 1999). Mais do que viagens, vendem-se pseudossonhos com promessas de realização de uma vida melhor.

Na circulação de imagens sobre essas cidades, a arte na rua ganha espaço e visibilidade. Os músicos são elevados à condição de *experts* e veiculados como cultura viva, representantes de uma parte sensível, emotiva e glamorosa da cidade, como já discutido no item 4.6 deste trabalho. Compreendendo esse fazer artístico como expressão humana imbricada na realidade tempo/espaço social contemporâneo, neste tópico, o esforço se debruça sobre o entendimento da arte dos músicos de rua e suas relações com duas esferas da vida: o trabalho e o lazer. A arte, em todos os tempos e ao mesmo tempo, possui potencialidades não só para

transgredir, mas também para ir além de tal realidade prescrita. A arte como expressão dos sujeitos e sociedade suscita toda sorte de utopias.

Atualmente, a arte de rua se apresenta no cenário mundial como a arte da moda. Após longo período de reclusão e encarceramento em museus, galerias, salas de concertos, nos quais a arte se mantinha presa a espaços fechados, de acesso elitizado e distanciado da vida e da cultura popular, na contemporaneidade, ela volta a ter seus tempos de glória pelas ruas. Sua ocupação maciça nos espaços urbanos visibiliza sua existência, seja pelo seu caráter reivindicatório de direito à cidade, seja por sua relação de informalidade, seja por seu caráter transgressivo, seja pelo encantamento que produz, seja por propiciar lazer, seja por seu ativismo social, seja pela grande circulação midiática, seja por todos os motivos juntos e/ ou nenhum deles, fato é que a arte nas ruas ganha espaço, adeptos e, cada dia mais, admiradores.

Pensar sobre a arte nas ruas é refletir sobre o interagir na cidade. Pensar sobre a interação dos músicos que tocam nas ruas é refletir sobre essa prática social e seus significados. Para Pesavento (2007, p.14), cidades “são, por excelência, um fenômeno cultural, integradas a esse princípio, de atribuição de significados ao mundo”. A autora entende a cidade como sensibilidade, por ser produção de imagens e discursos que a representa. Os músicos de rua, nessa interação, em alguma medida, propõem a quebra do cotidiano, apresentando através de suas performances, formas de ser e estar no mundo, expressões de seus sentidos através de suas artes. Estar ali, nas bordas do caminho, apresentando seu repertório musical, convida o passante a um momento de ruptura no destino traçado e a um regozijo em tempos tão corridos. Uma experiência com a sensibilidade cidadina. Um fruir lazer a céu aberto e gratuito.

Quando se pensa sobre a fruição de lazer que os músicos de rua propiciam aos passantes, essa prática se recobre de *glamour* e perspectivas sociais, analisadas sob a ótica de um lazer constituinte das culturas, de um lazer com perspectiva relacional, de um lazer de acesso democrático, mas poucos param para refletir do que sobrevivem esses músicos que estão na rua, sob as intempéries da natureza com um chapéu a sua frente. Pensar essa condição da vida humana para os músicos de rua, o sustento, é desconectar-se de uma visão unilateral falaciosa veiculada, para conectar-se à realidade social que esses sujeitos vivenciam. É

colocar sobre a mesa a questão: A arte nas ruas possibilita o sustento de seus artistas? Sob quais condições?

Cidades como o Rio de Janeiro e Barcelona, cidades cosmopolitas e turísticas, apresentam a arte nas ruas como traços de sua cultura. A arte carrega a expressão de seus sujeitos, a arte nas ruas é a expressão de seus sujeitos marginais! Esses sujeitos são aqueles que, muitas vezes, transgridem os códigos e as hierarquias postuladas. A marginalidade, ainda hoje, se apresenta como um forte estigma da rua. E, ao longo desta tese, é possível confirmar que, mesmo com todo ressignificado que essas práticas alcançam em tempos contemporâneos, a rua segue como o lugar dos desprestigiados socialmente.

Tem-se um paradoxo que compõe a realidade social desses sujeitos e suas práticas. Se existe o glamour dos talentosos músicos de rua, que embelezam e encantam as cidades turísticas, também existe a incômoda mendicância praticada por sujeitos vagabundos que tocam nas ruas em troca de gorjetas/esmolos. Seja como talentoso músico ou músico mendigo, a música, para a grande maioria das pessoas, está socialmente relacionada ao lazer e não a uma atividade produtiva ou rentável, o que deixa essa prática distante de sua classificação como trabalho, como sustento. A sociedade, de uma maneira geral, costuma pensar que o músico de rua está nesse espaço por puro prazer ou porque lhe falta trabalho de verdade! Esse é mais um contrassenso entre o imaginário social e a realidade dos sujeitos músicos.

A apropriação dessa prática social pela indústria turística, como elemento estetizante das cidades, representante emérito da diversidade social e cultural que tais metrópoles possuem, promove a transformação de uma parte sensível da cidade em mercadoria. Transformar a prática social dos músicos de rua em mercadoria representa, na configuração capitalista, prepará-la para consumo. Nesse sentido, afirmam Lipovetsky & Serroy (2015, p.14):

O desenvolvimento do capitalismo financeiro contemporâneo não exclui de modo algum a potencialização de um capitalismo de tipo artista em ruptura com o modo de regulação fordiano da economia. Não se deve entender com isso um capitalismo que, menos cínico ou menos agressivo, daria as costas aos imperativos de racionalidade contábil e de rentabilidade máxima, mas um novo modo de funcionamento que explora racionalmente e de maneira generalizada as dimensões estético-imaginárias-emocionais tendo em vista o lucro e a conquista dos mercados.

É fácil reconhecer a exploração estética, a que muitos desses músicos acabam sendo submetidos. Estar nas ruas de cidades turísticas, que se vangloriam de possuir arte nas ruas, alimenta o desejo de consumo dessa arte (para os turistas, os passantes), que alimenta o desejo de estar na rua para ser consumido (os artistas, os músicos). É difícil separar a responsabilidade do sujeito sobre sua própria condição social, mas é fácil reconhecer a força de uma engrenagem sedutora, e ao mesmo tempo maquiavélica, que o sistema capitalista impõe. A indústria de consumos vem paulatinamente abarcando as práticas sociais e transformando-as em desejos, em necessidades, em mercadorias. Foi assim com o turismo e com o lazer. “A economia liberal arruína os elementos poéticos da vida social” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.12). Como apontam os autores, com o incremento do consumo, estetizou-se também a percepção, a sensibilidade paisagística numa espécie de fetichismo e de voyeurismo estético generalizado. “O consumo estético-turístico no mundo não cessa de se propagar” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.32).

Corroborando o pensamento de Lipovetsky & Serroy (2015), a estetização generalizada tenta retirar das artes a educação para a liberdade. A mercantilização estética não intenciona a ruptura com a vida cotidiana, mas trata, sim, de uma estética para consumo e divertimento. “Não mais artes destinadas a comunicar com as forças invisíveis ou elevar a alma pela experiência extática do Absoluto, mas sim “experiências” consumatórias, lúdicas e emocionais aptas a divertir, a proporcionar prazeres efêmeros, a vitaminar as vendas” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.34).

Sob todo esse imaginário estetizado, produzido e reproduzido das cidades turísticas, é possível afirmar que a mesma intensidade que a imagem de tais cidades alcança os sonhos e os desejos de milhares de pessoas que se propõem a conhecê-las, desfrutando das belezas e das culturas (os turistas), é possível observar que essa imagem atinge os sonhos daqueles que se imaginam usufruindo da “qualidade de vida” por viver nessas cidades que o imaginário simbólico e midiático projeta (os músicos).

Constatou-se, na pesquisa, que tanto no Rio de Janeiro como em Barcelona, a maioria dos músicos que está pelas ruas, praças, metrô e até no centro histórico é migrante. Os migrantes nas ruas, que desenvolvem suas artes, são partes de uma interessante relação observada nessa prática nômade (que será abordada mais à frente).

Quando as apresentações no espaço público envolvem a música identificada nas raízes culturais da cidade, observa-se a inversão na composição dos músicos. No Rio, tem-se forte presença de cariocas entre os músicos nas rodas de samba, jongo, fanfarras (já apresentada no item 4.2.4); em Barcelona, os músicos, que compõem as *collas castellers*⁶⁶, as *collas de carnaval* etc., são catalães em sua maioria. Essa característica da condição de migrante dos músicos de rua ratifica e potencializa que os aspectos atrativos, que são produzidos e veiculados nas mídias, sobre a possível “qualidade de vida” com perspectivas culturais e financeiras, atingem seu objetivo para além do desejado. Atraem os turistas, é certo, mas também os artistas em número maior do que o desejado.

Dos vinte e dois músicos que participaram desta pesquisa, quase todos são migrantes. A grande maioria é composta por migrantes internacionais e uma pequena porcentagem de migrantes dentro do próprio país. Em Barcelona, dos doze músicos que participaram da pesquisa, apenas um tinha nacionalidade espanhola, mas não era de Barcelona. No Rio de Janeiro, foram nove músicos, sendo quatro estrangeiros e cinco brasileiros. Destes cinco brasileiros, apenas dois cariocas. As diferenças nas dimensões territoriais entre os dois países e as diferenças culturais e econômicas dentro dos próprios países são indícios importantes que apontam motivos para as migrações. Um fator comum em atratividade para os músicos nos dois campos é que ambas as cidades pertencem ao seletivo grupo de cidades com alto índice turístico. É pertinente afirmar que o movimento migratório dos músicos tem relação direta com a dinâmica econômica da cidade/país escolhidos e, em alguma medida, com o grau de insatisfação vivido no país/cidade de origem. Os músicos acrescentam que a ideia de cidades turísticas com elevado apreço pelas artes nas ruas foi um fator motivante para o deslocamento. Nas entrevistas, todos os músicos foram unânimes em afirmar que, na migração, havia intenção de sustento e de melhora da qualidade de vida com a realização dessa prática e quase todos já migraram com o objetivo de tocar nas ruas. Em Barcelona, de forma recorrente, os sujeitos compreendem essa prática como trabalho e, portanto, como provedor do

⁶⁶ Los *castells* son una de las manifestaciones culturales más genuinas y singulares de Europa, que consiste en la construcción de torres humanas de hasta nueve y diez pisos de altitud. Bajo el lema tradicional identificativo “fuerza, equilibrio, valor y juicio”, los *castells* constituyen una excelente tarjeta de presentación de Cataluña al mundo. En las *collas* tocan *gralles* y *timbal*. La música de las *gralles* indica la evolución del *castell*, en el momento de cargarlo como en el descargado. El grupo se compone de *gralles* y *timbals*. Así desde la pinya se puede saber las fases del *castell*. <http://www.cccc.cat/los-castells>. Acceso em: 10 out.2016

sustento. No Rio, fica evidenciada uma relação maior com a qualidade de vida e isso relaciona-se com possibilidades de formas mais alternativas de viver, incluindo-se a esfera do trabalho e do lazer, o que indica que os músicos além de se sustentarem, desejam uma vida mais livre.

Para compreender o nomadismo em que essa prática se circunscreve e o processo migratório dos músicos, foi necessário adentrar em suas histórias de vida e, a partir de suas subjetividades, conhecer essa construção imaginária que embalou um sonho.

5.3 MIGRAÇÃO: EM BUSCA DE UM SONHO

Compreender que o nomadismo é tão antigo, que se confunde com a própria história da humanidade, remete ao questionamento de qual significado essa mobilidade possui para os sujeitos que se arriscam a essa aventura. Sendo assim, pensar no contexto de músicos migrantes remete a pensar nas tensões emergentes pela mobilidade desses sujeitos, que saem de sua terra natal para desenvolverem sua arte em outra sociedade, em outra cultura.

O processo de migração, identificado nesta pesquisa, inicia-se no sonho. O sonho de ter uma vida melhor, de alcançar o “sucesso” com seu trabalho, de ter acesso a bens materiais, de viver em uma cidade cultural e bela, de ser reconhecido em sua arte e “ser feliz” com essas conquistas. Esse sonho, também motivado e desenvolvido por algum nível de desconforto nas condições econômicas, sociais e/ou políticas que os músicos viviam em seus países/cidades de origem, impulsionou o desejo de buscar um lugar possível para realizá-lo. A cidade eleita quase nunca é conhecida em profundidade, nas condições sociais oferecidas, nas políticas migratórias praticadas, mas é construída no imaginário pessoal desses sujeitos como o “lugar possível” para se “ganhar a vida”. Esse imaginário vai se constituindo por variadas práticas sociais, com que os sujeitos mantêm contato como livros, guias turísticos, cinema, televisão e, principalmente, as tecnologias informacionais. A internet, com sua ampla possibilidade de pesquisa, comunicação e veiculação de informações, incluindo suas redes sociais, permite contatos acessíveis e regulares com conterrâneos que já estão no local almejado. O contato com todas essas imagens e ideias circulantes idealiza a cidade como cidade-lazer, cidade-

cultura, cidade-qualidade de vida. Tal idealização é produzida e reproduzida, como já visto no item 3.2, sobre a estetização da vida urbana e sobre a construção do imaginário social coletivo.

Escolher as cidades do Rio de Janeiro e de Barcelona para viver, na condição de músico de rua, aponta, como relatado pelos entrevistados, para uma escolha calcada na ideia de cidades alegres, cheias de vida, com ruas movimentadas, com muitos turistas, com grande diversidade cultural, com qualidade de vida e de ampliação das possibilidades de desenvolver sua arte, pois são cidades turísticas que valorizam a cultura. É ter a “certeza”, como quase todos relataram, de que em tais cidades, pelo menos nas ruas, seria possível conseguir o sustento fazendo o que gostam – música!

O que também foi possível constatar, com as entrevistas, é que o sonho desses músicos migrantes, ao se deparar com a realidade encontrada nessas cidades, se choca e vai se adequando, se reorganizando em uma nova realidade social, econômica e política do país/cidade escolhidos, procurando encontrar, nas brechas dos sistemas vigentes, formas de sobreviver e seguir sendo músico. O processo migratório coloca o sujeito frente a novas realidades sociais, causando um rompimento com seu cotidiano conhecido e seguro. A condição de migrante projeta o sujeito, a princípio, a uma condição de não pertencimento, mas também a uma condição desconhecida, na qual qualquer possibilidade dessa constituição de sujeito é permitida (real e/ou imaginária). Essa dupla condição do migrante é pontuada por Delgado (2009, p.14) quando afirma que

É verdade que, enquanto estrangeiro, o imigrante pode ser imaginado como uma criatura que traz todo o temido existente nos mundos exteriores que nos cercam, assediando-nos. Mas esta é a mesma condição na qual ele também pode se tornar um portador de todos os tipos de expectativas para renovação ou mudança.⁶⁷(Tradução nossa)

O estrangeiro é um sujeito social que, ao mesmo tempo, desestabiliza e atrai a atenção dos sujeitos locais, promovendo mudanças. Responsável pela circulação de diferenças culturais, ele possui uma posição no grupo pelo fato de não pertencer a ele, desde o início, e pelo fato de introduzir “qualidades” que não

⁶⁷ Es cierto que en tanto que alienígena, el inmigrante puede ser imaginado como criatura que trae consigo todo lo que de temido existe en los mundos exteriores que nos circundan asediándonos. Pero esa misma condición es la que lo puede convertir también en un portador de todo tipo de esperanzas de renovación o cambio.

poderiam se originar no próprio grupo, como sinaliza Simmel (1983). Pode-se destacar que as diferenças culturais que os migrantes “carregam em sua bagagem” promovem a experiência de alteridade⁶⁸, propiciando o convívio e/ou choque com as diferenças.

Para além de todas as diferenças culturais que encontram, no século XXI, os músicos também vivem questões sociais e de políticas duras. São duas as correntes de pensamento para a reflexão do processo migratório: a pulsão da errância (MAFFESSOLI, 2001), que incita a necessidade de romper com a rotina do cotidiano, ou seja, a errância “também exprime a revolta, violenta ou discreta, contra a ordem estabelecida” (MAFFESSOLI 2001, p.16) e as diásporas que, forçadas ou incentivadas, pela força da ordem econômico-social-colonizadora, se relacionam sob as condições contemporâneas de globalização, trazendo à tona questões como a multiculturalidade, a plurietnia e a polifonia presentes nessas metrópoles turísticas.

A partir das constituições dos Estados de direito e suas soberanias, as fronteiras demarcadas impõem uma nova ordem para suas transposições. Pela convicção de que há uma igualdade entre os homens, seus direitos devem ser resguardados, acima de qualquer soberania de Estado, que negue sua condição humana. No pós-guerra da segunda guerra mundial, entre 1945 e 1948, os Estados, reconhecendo as atrocidades vividas nesse período, criam a ONU (Organização das Nações Unidas), com a intenção de promover a cooperação internacional e assegurar a ideia de igualdade entre os seres humanos.

Na Declaração dos Direitos Humanos (1948), promulgada por essa instituição, no segundo parágrafo do artigo 13, lê-se: “Todo ser humano tem o direito de deixar qualquer país, inclusive o próprio e a esse regressar. ” Sendo assim, a migração torna-se um direito humano. Esse direito declarado foca na liberdade de partir, mas não garante o direito de ingressar e nem de permanecer no país de destino. Ou seja, segue, outorgado aos Estados, o poder de gerenciar e controlar suas fronteiras. O que, de antemão, possibilita a utilização de critérios eletivos na seleção dos sujeitos, considerando-os adequados ou inadequados a entrarem e/ou permanecerem no país (MERIGUETI, 2016; INGLÉS, 2016).

⁶⁸ A experiência da alteridade se dá pela perplexidade provocada pelo encontro das culturas, as quais transformam o olhar que se tem sobre si mesmo (LAPLANTINE, 2006). A noção de alteridade pela visão antropológica, que envereda seus estudos, como o estudo do Outro, entendido como outra sociedade, outra cultura, outro grupo social, enfim, aquele que se apresenta de forma diferente de mim. Temos, então, uma abordagem como uma tentativa de compreender a diversidade cultural.

A prática dessa seletividade conduz a compreensão, ao longo desses anos “que as migrações acabam sendo desejadas nas condições que atendam ao mercado de trabalho e não aos direitos dos migrantes” (VENTURA, 2016, s.p). E que, cada país, dependendo de seus interesses e de suas relações internacionais, impõe maiores ou menores barreiras ao sujeito migrante. Na maioria dos casos, mesmo que o sujeito consiga entrar no país, a ele não é concedido o direito de trabalhar, ficando assim, impedido de ter acesso à vida econômica e social (promovida pelo Estado). O sujeito que migra dentro de seu próprio país não sofre com esse problema de regulamentação, mas pode sofrer igualmente com o estigma de ser migrante, ou seja, um sujeito forasteiro que vem disputar emprego, responsável pelo aumento da pobreza, da violência e da marginalidade, pela sua condição econômica precária (ZAFFARONI, 2007; DELGADO, 2009; INGLÊS, 2016; MERIGUETI, 2016; VENTURA, 2016).

Segundo Rocha (2004), o paradoxo da globalização aparece nas políticas de imigração e controle da mão de obra quando restringe e constrange a circulação dos trabalhadores migrantes “ilegais” ao mesmo tempo que incentiva a interconexão das economias e a livre circulação do capital. É exatamente sobre esse sentido que Ventura (2016, s.p) afirma que

a liberdade de circulação que de fato encontra pleno respaldo na contemporaneidade é a vinculada ao turismo e aos negócios, ou de pessoas com renda suficiente para que o seu livre estabelecimento em outro país não constitua um obstáculo. Assim, para que a globalização funcione, é preciso que esses fluxos dessas pessoas sejam encorajados. Aos Estados é reservada, porém, a prerrogativa de interrompê-los a qualquer momento, por variadas razões (econômicas, de segurança, de saúde pública, etc.). Quanto ao trabalhador migrante, não é que sua migração seja indesejada; ela pode ser desejada, mas nas condições que atendam ao mercado de trabalho, amiúde precárias, e enquanto tal necessidade existir. Quem é livre, na verdade, é o mercado, e não as pessoas. A cada vez que se consagram os direitos dos migrantes — tanto o direito de migrar como, uma vez instalados, o “direito a ter direitos” (a expressão é de Hannah Arendt, em seu extraordinário livro sobre as origens do totalitarismo) —, reduz-se a capacidade dos atores do mercado e dos Estados de desfazer-se dos contingentes indesejados. Isso explica que países com políticas migratórias altamente restritivas mantenham um vasto “mercado negro” em que trabalhadores em situação migratória irregular submetem-se a condições de trabalho igualmente irregulares, não raro desumanas ou análogas à escravidão.

A condição não regularizada e/ou precarizada de acesso aos meios formais de trabalho condiciona muitos desses músicos migrantes a optarem pela rua como o primeiro lugar possível para exercerem sua arte e conquistarem seus

sonhos. Entretanto, não se pode negar nem esquecer que, desde que o mundo é mundo, as artes, incluindo a música, sempre ocuparam as ruas como expressão de seu tempo e muitos desses músicos pesquisados já nutriam essa ideia como ponto de partida, como possibilidade de sobrevivência e expressão de sua arte. Portanto, a possibilidade de ocupar as ruas era um dos maiores motivos para desejarem cidades turísticas. Argumentam os músicos que os turistas se mostram mais receptivos com a música na rua e generosos em suas contribuições com os artistas. “Eles param para apreciar, têm prazer em escutar a música bem tocada” (Tico-tico, BCN/centro, 48, Venezuela). Um detalhe especial vem dos músicos do Rio de Janeiro, que acreditam que o brasileiro começa agora a ter essa “cultura” de contribuir com o artista de rua. Concomitante a esses pontos marcados pelos músicos, pode-se acrescentar que, de maneira geral, os turistas estão mais abertos às experiências culturais e de lazer, e, como já salientado anteriormente, a música nas ruas tem forte representação entre os atrativos turísticos dessas cidades. “Muitos turistas ficam aqui, nas escadarias [da Catedral], descansando e apreciando uma boa música. Toda gente gosta de música e contribuem, porque estão felizes” (Rolinha, BCN/centro, 30, Chile).

Ultrapassar os desafios políticos na migração é um desafio concreto pelas leis que regem os Estados, mas ultrapassar as condições socioeconômico-afetivas provenientes desse deslocamento é um desafio relacional que provoca ressignificações de ideias, valores e normas concebidas. Como pontua Monteiro (2009, p.5):

Na diáspora, o imigrante [...], que se envolve numa pluralidade de mundos sociais e vive, simultaneamente, uma multiplicidade de experiências socializantes, num contexto diferente, procura manter vivas as suas tradições fortemente interiorizadas onde quer que se encontre em grupo, num processo de resistência cultural, do mesmo passo que vai incorporando alguns elementos culturais da sociedade de acolhimento, através, designadamente, de contactos culturais e das respectivas permutas.

Se a diferença, o desconhecido representa um fator que afeta diretamente o sujeito, possivelmente esse sujeito músico, que experimenta a deslocação, a incerteza, a insegurança, o constante desafio, a ausência de familiaridade e uma possível discriminação, pode apresentar como mais significativo “relocar-se” no tempo/espaço contemporâneo por via da música. Segundo Turino (2008), em todas

as culturas, estejam elas onde estiverem localizadas no planeta, a música não só é constituinte como constituída como parte das experiências que são importantes para o processo de integração pessoal e social. Os sons musicais representam um poderoso recurso humano. “A música desempenha indubitavelmente um papel vital entre os inúmeros modos nos quais nos “relocamos” a nós próprios, pontua Stokes (1997, p.3). O autor ratifica sua argumentação ao afirmar que, em contexto migratório, “a música é socialmente significativa, não inteiramente, mas largamente porque promove meios pelos quais as pessoas reconhecem identidades e lugares, e as fronteiras que os separam” (STOKES, 1997, p.5).

Foi possível observar essa relocação dos sujeitos pela música quando, em pauta, durante as entrevistas, estavam suas relações com o lazer e o trabalho. Vários músicos relataram ser comum, nos encontros entre amigos (observa-se nesse momento uma separação das práticas nas ruas), tocarem, dançarem e se divertirem ao som de suas raízes. Transcrevo algumas falas que elucidam esse fato. Biguá (Rio/praç, 58, Peru), um sujeito que ainda tem fortes relações com suas raízes indígenas afirma que “é muita alegria quando nos reunimos. É como se entrássemos em contato coma nossa velha *Pachamama*” (Mãe Terra). Já Uirapuru (BCN/parc, 51, México) apresenta uma realidade um pouco mais centrada em si mesmo: “quando me sinto fragilizado, exausto com toda essa dificuldade de obter os papéis, eu pego meu violão e toco, toco, toco até me sentir menos angustiado. Toco, buscando o contato com a essência do homem, a força desconhecida, a força para seguir”. Uirapuru, nesses momentos, toca músicas que conhece desde sua infância ou músicas mexicanas ou ainda músicas latinas que lhe fortalecem como “Comandante Che Guevara”.

Em um estilo totalmente diferente se encontra Pardal (BCN/parc, 32, Argentina), que revela sempre estar tocando músicas argentinas, porque ele gosta muito e sabe tocar sem muito esforço. “Eu tenho no meu repertório muitas músicas argentinas que tocava na adolescência. Elas me animam. E eu toco pros turistas também, porque aqui passam muito argentinos e eles ficam felizes em escutar música de lá, tem uma sincronia entre a gente”. Colibri (BCN/metrô, 58, Líbano), cansado pela luta diária nos metrôs, afirma que alegria tem quando toca as canções que fazem seu povo chorar nas festas familiares (estão incluídos os amigos também). “É muito bonito sentir o coração chorando de alegria. Lembrando do que

ficou para trás, infância, amigos, parentes e da falta que faz nossa terra. Mas é lembrança pra sentir, porque ninguém quer voltar”.

Nas distintas formas que os músicos tocam as músicas de sua terra natal, foi possível compreender que esse contato com elas se dá como um apoio afetivo, como um acalanto que revigora. E, para a maioria deles, esse contato está em suas fruições de lazer. Fruições essas que não compactuam com o lazer mercadoria, o lazer consumo, mas revelam um lazer que é constituinte dos sujeitos e da expressão de suas culturas.

E, dessa forma, o sonho da migração em busca de uma melhor qualidade de vida vai se diluindo e se adaptando à realidade encontrada. A rua em sua profusão de ocupações e usos segue como o espaço possível para esses músicos desenvolverem suas artes e a cidade, que antes irradiava somente luz, começa a apresentar suas sombras.

No tópico a seguir, a intenção é, a partir da realidade de cada músico no exercício de sua arte, observar as relações e tensões que esses artistas enfrentam em distintas esferas da vida social.

5.4 AS OCUPAÇÕES DOS ESPAÇOS COMO CONDIÇÃO PARA O TRABALHO

Parte da realidade concreta que esses músicos encontram para desenvolverem suas artes são as condições para ocuparem as ruas com sua música. O fato de, na cidade do Rio de Janeiro, a música na rua ser incentivada por lei propicia uma ocupação do espaço de forma mais democrática e dependente do desejo do ocupante. Quem determina quando e onde vão tocar são os próprios músicos, mas isso não elimina as disputas por territórios, ou melhor dizendo, a necessidade de uma autorregulação por parte dos usuários do espaço. Esse fato não é sentido como um problema, muito pelo contrário, os músicos demonstram tranquilidade nessa situação, apresentando grande grau de flexibilidade para esse ponto.

É possível observar esse contexto nas falas dos entrevistados quando, durante as entrevistas, abordávamos o tema “escolha dos espaços para tocar” ou, seguindo os pressupostos lefebvrianos, “como os sujeitos se apropriam da cidade”. Mergulhão (Rio/prça, 28, França) relata:

Ah, nossos pontos preferidos? Tem que ser lugar que passa muita gente e de preferência sem pressa, sabe?! [...] às vezes rola que a gente chega no ponto e já tem alguém tocando. Não tem nada a fazer. Todo mundo pode tocar. A gente pergunta se ainda vai tocar muito tempo e dependendo da resposta a gente espera ou vai procurar outro lugar por perto. Mas se a gente perceber que a pessoa também tá gostando do lugar e o horário é parecido, a gente tenta conversar e fazer um acordo. *E os acordos dão certo? (perguntei)* Não rola muito isso. Uma vez só. Sempre tem muito espaço, ninguém é dono da rua e se tem alguém a gente se vira (risos).

Gaivota (Rio/metrô, 24, Paraíba), que se apresenta pelos vagões do metrô, afirma que não existe nenhum problema em relação à escolha do vagão, a não ser pela segurança. Ela procura ficar nos primeiros vagões, porque dá para ver se o guarda está na estação e vai entrar. Se tiver alguém já tocando, é só trocar de vagão. E afirma que acha bom quando encontra alguém e acabam tocando juntos. Nesse momento, pega seu celular e me mostra, via “youtube”, um vídeo que algum passageiro lhe enviou com a gravação de uma apresentação no dia em que encontrou um amigo e tocaram juntos. “Foi muito massa. Tem uma galera da música, dos malabares, que a gente já se conhece. Quem tá na rua sempre está se esbarrando. E quando a gente encontra e tem uma liga, sempre rola coisa boa. Geral gosta e a gente se diverte!”. Atobá (Rio/rua, 32, Venezuela) afirma que não existe lugar marcado pra tocar, então não tem esse problema de alguém tocando no seu lugar. “Se tem gente onde eu tinha pensado, eu escolho outro lugar por perto que eu possa pegar o mesmo movimento de gente. Mas não pode ser lugar de apressado, porque é preciso tempo para parar e ouvir”.

A mesma linha de pensamento e de atuação para ocupar as ruas também foi encontrada em alguns músicos em Barcelona. Curió (BCN/rua, 36, Itália) relata:

Sempre combinamos um horário na praça e aí começamos a organizar nosso espaço para tocar. Se tiver alguém tocando damos um tempo e vamos ver até que horas vai tocar. Sempre dá certo. Porque o outro músico já viu a gente, ele sabe que a gente também quer tocar e dependendo do tempo que ele está tocando logo encerra a apresentação e começamos a nossa.

Tocando dentro dos vagões do metrô na linha 4, Colibri (BCN/metrô, 58, Líbano) afirma que o único problema é a guarda que muitas vezes está de prontidão. É difícil encontrar com outro músico no mesmo metrô. Ele mesmo nunca encontrou.

Por aqui tem que ser rápido. Toca uma, duas músicas e “passa a gorra”. Tem que tocar entre as estações enquanto o metrô anda. Na estação é bom

estar em movimento, mudando de vagão porque disfarça com a guarda. Claro que eles já te conhecem, mas não podem te pegar tocando. Não é proibido carregar instrumento. Uma vez uma dupla de guardas entrou e ficou me seguindo. Eu trocava de vagão, eles também. Eu mudava de lugar, eles me acompanhavam. Até que eu desci e eles também. Voltei pra casa nesse dia, não iam me deixar trabalhar.

Gerir o espaço e o tempo das apresentações, nas interações sociais com outros músicos e/ou artistas nos espaços públicos, parece que é um jeito tranquilo de autorregulação entre esses atores sociais das duas cidades. É preciso ressaltar que, nesse momento, as falas são dos músicos que não têm espaços demarcados para a prática, ou seja, não existe uma regra pré-determinada para a situação-problema, não existe uma hierarquia instalada. O que se observa é que a ação é sobre a ocupação da rua (local de interações, encontros e confrontos) e não sobre o espaço público (local ordenado e regulado pelo governo).

Uma outra perspectiva, na forma de apropriação do espaço, se apresentou com os músicos do Parc Güell. As relações entre os músicos já não são tão negociadas, pois existem espaços mais ou menos demarcados. Ou seja, já existem horários e locais em que determinados músicos tocam regularmente, mas isso não se constitui como uma lei ou qualquer regulamento. É um “acordo de cavalheiros”⁶⁹ entre os mais antigos músicos dali. Esse acordo não impede que um músico desavisado e/ou transgressor comece a tocar e o músico que sempre toca por ali chegue e veja “seu” espaço ocupado. Mediante tal situação, os entrevistados tiveram uma fala muito parecida sobre a conduta adotada. Ao encontrar o espaço ocupado, todos esperam um pouco até o músico perceber e liberar o espaço. Se esse tempo for prolongando, o músico da vez avisa que é seu turno. Os músicos do Parc afirmam que dificilmente têm problemas com isso, porque, normalmente, quando o outro músico é avisado, quase sempre, ele para sem muitos problemas. Ao entrevistar Uirapuru (BCN/parc, 51, México), um dos músicos do Parc que não tem lugar marcado, ele afirma não ter feito nenhum acordo de cavalheiros, estar buscando um “lugar ao sol” e ficar sempre procurando uma oportunidade para tocar.

A gente vai conhecendo os músicos e eles vão conhecendo a gente. Conversa, entende como funciona, e vai tocando enquanto dá. Eu sempre chego mais cedo nos pontos e vou tocando. Se o ponto tiver ocupado vou pra outro, mas eu gosto mesmo é daqui das pedras [um ponto de passagem

⁶⁹Acordo de cavalheiros: pacto verbal em que as partes envolvidas dispensam formalidades legais. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/acordo> Acesso em: 13 fev. 2017.

obrigatória para quem caminha na área não paga] e das palmeiras [outro ponto no Parc que parece um oásis e tem uma linda vista sobre Barcelona até o mar].

“Seria muito bom se regulassem logo os músicos aqui no Parc” afirma Cacatua (BCN/parc, 37, Itália) na entrevista. “A gente ia poder trabalhar mais tranquilo. No verão não ia precisar chegar mais cedo para garantir o lugar e evitar estresse.” Essa afirmativa demonstra que, durante o período de verão, no qual Barcelona aumenta muito o fluxo turístico, também aumenta a quantidade de músicos querendo tocar no Parc e o “acordo de cavalheiros” fica mais tensionado, tornando-se frágil pela pressão exercida por aqueles que não estão contemplados por ele. Ainda conversando sobre o tema encontrar espaço para tocar, Uirapuru (BCN/parc, 51, México) relata que “o Parc é grande e sempre se pode achar um lugar para tocar, mas existem lugares melhores para você ganhar dinheiro, onde os turistas passam. Lá em cima do Parc é lindo, vista, tranquilidade, mas o turista não vai lá! Eu subo quando quero tocar sozinho, músicas que componho.”

Na região do entorno da catedral de Barcelona, não existem, a princípio, problemas na ocupação do espaço, já que nessa região tudo está regulado. Só tem direito a ocupar o espaço aqueles que possuem o carnê. O espaço e o tempo para tocar estão garantidos pelas normativas do projeto. Mas, nas brechas do sistema, existem redes de comunicação entre os próprios músicos (os que são amigos) que se comunicam, avisando quando alguém vai faltar e, assim, abrem um espaço para outro músico (conhecido, é claro) assumir o horário. Já houve uma situação em que um músico que buscava tocar pela região, mas não era conhecido, foi denunciado à guarda urbana pelos próprios músicos. Sabiá (BCN/centro, 45, Romênia) narra o fato:

Como alguém chega sem saber de nada e pensa que pode tocar aonde quiser. Aqui no Gótico tem que ter permissão e não aceitamos aventureiros tocando. Imagina a confusão que seria com todo mundo que quisesse tocando aqui. Ele que busque um lugar para tocar. Aqui já tem muitos músicos.

Essa afirmação deixa claro que a lógica do pensamento em relação à ocupação desses espaços não passa por nenhuma negociação. O espaço está regulado e quem não pertencer à pequena “confraria” está fora. Mesmo todos os músicos sendo unânimes em afirmar que estão insatisfeitos com a estrutura do

projeto *Music al carrer*, que regula a música no centro histórico, a atitude que se observa é de sujeitos em suas individualizações tentando preservar as vantagens da pequena condição conquistada, o carnê! Ou, melhor dizendo, o direito de tocar no centro histórico. Direito que pertence a poucos.

Todas essas considerações entre atitudes mais solidárias e/ou mais individualizadas, que ficaram evidenciadas nas formas de ocupação dos espaços, ganham peso e fazem sentidos diferenciados quando se confirma que essa prática está inserida na condição de trabalho para os músicos e a condição básica para esse trabalho é o direito à cidade, é a possibilidade de ocupar as ruas. A escolha e/ou a manutenção de um espaço, considerado bom para o exercício do ofício, sempre estão associadas aos locais por onde circulam mais pessoas, o que possibilitaria maiores ganhos. A ocupação se apresenta mais democrática quando não existe hierarquia entre os músicos e a disputa se torna mais acirrada quando algum músico se sente invadido em seus direitos e/ou impedido de usufruí-los. Afinal, é a luta diária por seus sustentos ou, como sinalizou Bauman, uma das mudanças sociais contemporâneas: “é a perspectiva da passagem de estruturas de solidariedade coletiva para as de disputa e competição” (BAUMAN, 2009, p.1).

Desvendando pouco a pouco essa prática social e seus sujeitos, no próximo subitem, o mergulho abarca duas dimensões da vida: lazer e trabalho, Procurando compreender as relações estabelecidas entre e com ambos, em tempos contemporâneos.

5.5 INTERSTÍCIOS ENTRE LAZER E TRABALHO: DO GLAMOUR À PRECARIZAÇÃO

A arte, sempre relacionada ao belo e à expressão dos sujeitos, sofre metamorfoses de sentidos quando é abarcada pelo capital sobre a necessidade humana de sustento. Reconhecida em seu glamour elitizado, as artes, ininterruptamente, sobreviveram em suas marginalidades também. Afinal, a arte sempre existiu indistintamente da classe social a que o artista pertence, o que modifica é a valorização dada em determinada cultura e em determinado tempo social para a arte produzida. Como expressão dos sujeitos, seus componentes estéticos e comunicativos invocam aqueles, que com as artes se deparam, a infinitas interpretações e sentimentos subjetivos. Mas, para realizar-se socialmente, sua expressão está submetida às coerções sociais e materiais concretas.

A arte, como atividade criadora, provoca utopias e necessita de liberdade. Porém, quando transformada em instrumento para o sustento, a arte ganha contornos mais rígidos e dilui a possibilidade de expressão de sentidos em objetividade de produção para consumo. E isso se pode constatar quando os sujeitos músicos relataram que, em seus repertórios, incluem várias músicas de sucesso, porque isso atrai os passantes e lhes rendem boas moedas.

Os músicos, ao longo dos anos, de forma geral, sempre estiveram conectados, de maneira informal, com as relações trabalhistas. Essa informalidade é fortalecida no entendimento de que a habilidade do músico é um dom divino, um talento inato, um amor à arte. Dessa forma, desconsidera-se todo o esforço necessário para o alcance da *expertise* e que, ao galgar o status de profissão, esse músico precisa de remuneração para sobreviver. Nesse sentido, ratificando o significado social que a música possui relacionado ao lazer, à diversão, aos prazeres e aos rituais, silencia-se a posição de ofício para o músico, silencia-se o sujeito que sobrevive dessa arte.

Muitos músicos apontaram que o maior contexto de exploração trabalhista, sentido por eles, evidencia-se em suas relações com casas noturnas, bares, hotéis e comércios (livrarias, lojas de roupas, armazéns etc.), que intencionam atrair a clientela com boa música - talvez o maior campo de atuação para os músicos hoje em dia. Requião (2010, p.177), em sua pesquisa com músicos que tocam em casas noturnas na Lapa (bairro boêmio do Rio de Janeiro), confirma essa premissa:

A exploração da força de trabalho se dá através de mecanismos criados pelos empregadores que, ao possuírem os meios de produção, detêm o controle da produção, da determinação do preço pago pela força de trabalho e da forma de pagamento, entre outros. São fixados limites sobre a quantia paga (em geral na forma de cachê ou de porcentagem sobre o ingresso ou *couvert* artístico), porém, não há limites para o lucro. Nesses ambientes de trabalho as relações informais predominam e mesmo sendo a música ao vivo a mola mestra que impulsiona a agitação das casas de shows, o músico é frequentemente sujeito a condições cada vez mais precarizadas de trabalho. Essas são as condições de trabalho no modo de produção capitalista.

A escolha por desenvolver a música nas ruas é uma tentativa de driblar essa condição de exploração dos empresários do setor de entretenimento, do setor cultural (mercantilizado), como quase todos os músicos afirmaram. Porém, ao irem para a rua desenvolverem suas artes, os músicos não escapam da precarização

trabalhista. Na rua, a perspectiva de remuneração está na relação direta com seu público, o que se poderia caracterizar como uma relação de troca. O músico desenvolve sua arte, apresenta sua performance, e o espectador, em reconhecimento ao talento, ao lazer usufruído, contribui financeiramente de forma espontânea. Se o público gosta tende a contribuir com dinheiro diretamente em seus chapéus e/ou comprando seus CDs. Esses CDs geralmente são gravados em estúdios caseiros ou de amigos e reproduzidos pelos próprios músicos, tendo em suas capas de papel um design estilizado para o álbum do grupo e/ou do sujeito e a relação de músicas que compõe o CD. Dos 22 músicos que participaram da pesquisa, apenas um não vendia CD de seu repertório. Eles afirmam que, dessas vendas, vem boa parte de suas remunerações.

A precarização do trabalho também está embutida na forma de apropriação que as cidades estetizadas fazem dos sujeitos músicos. Os músicos, fazendo parte desse cenário atrativo das cidades turísticas, ajudam a compor a áurea glamorosa de vida cultural das cidades. Têm suas imagens circulando mundo afora, mas não têm nenhuma contrapartida em relação a esse fato. Suas imagens são exploradas mercadologicamente e seus trabalhos também. Um exemplo dessa situação (e um paradoxo encontrado em Barcelona) é o que ocorreu com o dançarino de tango Pablo (Argentino). Pablo já teve seus instrumentos de trabalho confiscados (som e amplificador) pela guarda urbana de Barcelona quando fazia uma apresentação na região do bairro Gótico. Mesmo com todo estresse e o consequente prejuízo financeiro acarretado, pois para recuperar os instrumentos deve-se pagar em torno de 200 euros ou comprar novos instrumentos, Pablo seguiu trabalhando nas ruas. É um risco do qual está ciente. Certo dia, um pequeno grupo munido de filmadoras e aparatos tecnológicos propícios as filmagens aproximou-se do casal de dançarinos, oferecendo aos artistas 50 euros para que permitissem a filmagem de sua apresentação. Estavam, disse o interlocutor, fazendo *takes* de Barcelona em seus movimentos de rua. Por ingenuidade e necessidade, o casal aceitou a proposta. Não tinham nada a perder, pensaram. O que eles não sabiam, pois não foi dito e nem estava escrito, é que a filmagem era para um trailer oficial de turismo da cidade de Barcelona. Quando esse trailer começou a rodar nas mídias, no ano de 2016, o casal se sentiu traído e usado. Ficaram furiosos e foram procurar seus direitos. Afinal, como uma cidade que lhes impede de ganhar dinheiro nas ruas vai utilizar sua imagem para se promover e divulgar a cultura de rua? Como

previsto, não havia direito algum, pois haviam assinado um termo cedendo o direito de imagem. Porém, com a pressão de toda a comunidade dos artistas de rua e seus representantes, o trailer teve sua circulação suspensa.

Ainda se encontra, no centro histórico de Barcelona, outro ponto evidente de precarização trabalhista. Com a obrigação de participarem de um projeto cultural, é outorgado, aos músicos que tocam na região de maior concentração turística da cidade, o direito de tocar nos pontos demarcados em contrapartida ao valor incerto que o público lhes conceder durante duas horas.

Apesar de haver horários e cronograma de dias a cumprir, nenhum direito trabalhista lhes é concedido. Além disso, se descumprirem alguma das inúmeras regras do projeto seu carnê pode ser cassado. Esse tema foi bem detalhado no item 4.1.2.

No Rio de Janeiro e nos espaços de menor vigilância policial de Barcelona, observa-se a mesma relação precarizada de trabalho. Os sujeitos entendem e fazem dessa atividade seus trabalhos, mas o governo ignora. As políticas públicas não reconhecem essa música na rua como um ofício e, dependendo da possibilidade de apropriação do espaço, essa prática pode cair na ilegalidade, chegando a ser enquadrada como um delito. Fato é que, com a fetichização das cidades, com a produção dos lugares turísticos e culturais criados e veiculados pelas TICs, os músicos de rua são ancorados no imaginário social, fortalecidos pelos modismos culturais e pelas estratégias de mercado para a estetização do mundo. Nesse sentido, já observava Debord, em sua obra “A sociedade do espetáculo” (2016, p.126)

A cultura tornada integralmente mercadoria deve também se tornar a mercadoria vedete da sociedade espetacular. [...] A cultura deve desempenhar na segunda metade do século XX o papel motor no desenvolvimento da economia, equivalente ao do automóvel na primeira metade e ao das ferrovias na segunda metade do século XIX.

Verifica-se que Debord tem razão. Em publicação oficial do site portal Brasil (2016), a participação do setor cultural no PIB brasileiro pode variar de 1,2% a 2,6%, de acordo com o Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil, com base nos anos de 2004 a 2013. Na Espanha, a *12ª edición del Anuario de Estadísticas Culturales* (2016), elaborada pelo *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*, aponta dados do quinquênio 2011 a 2015, no qual a variação das contribuições de

atividades culturais para o PIB foi de 2,8% a 2,5%. Esses índices apontam um faturamento oficial, portanto, legalizado e reconhecido. A contribuição dos músicos de rua não entra nessa contabilidade. Mensurar o poder de atratividade que esses sujeitos e suas práticas culturais possuem não é uma tarefa fácil. Muito menos mensurar o giro econômico que os cerca. Certo mesmo é que, inseridos no trabalho informal e absorvidos pela estetização das cidades, esses sujeitos estão à mercê do capitalismo artista (LIPOVETSKY; & SERROY, 2015).

Na direção inversa em que a arte transformada em mercadoria ganha contornos mais rígidos, o trabalho na condição informal se apresenta na forma flexível. A música na rua ganha em glamour, em contornos estéticos e, em determinados espaços, torna-se ambiência, emoldurando e promovendo um “tipo” de espaço (AUGOYARD, 2011). Entrando na dimensão mercadológica, a música na rua sofre pressão para fazer parte da cadeia produtiva.

O trabalho, nos últimos séculos está associado às virtudes dos sujeitos e aos efeitos benéficos sociais. A ele imputa-se o aumento da riqueza e a eliminação da miséria. Sobre ele também recai a “suposta contribuição para o estabelecimento da ordem, para o ato histórico de colocar a espécie humana no comando de seu próprio destino” (BAUMAN, 2001, p.157). Se um dia o sonho moderno de progresso se apresentou na quebra das burocracias rotineiras com a flexibilidade proposta pelas novas formas de gerir o trabalho, atualmente, vê-se a nova faceta que essa flexibilidade gerou. Bauman (2009) aponta que a nova faceta é a perspectiva de desintegração social, pois, com a mudança da ideia de progresso, transferida da ideia de melhoria partilhada para a de sobrevivência do indivíduo, instala-se a competição entre os pares, é o “salve-se quem puder”. Nessa mesma linha de pensamento Sennett (2009, p.9) argumenta:

É bastante natural que a flexibilidade cause ansiedade: as pessoas não sabem que riscos serão compensados, que caminhos seguir. [...] Hoje se usa a flexibilidade como outra maneira de levantar a maldição da opressão do capitalismo. Diz-se que, atacando a burocracia rígida e enfatizando o risco, a flexibilidade dá às pessoas mais liberdade para moldar suas vidas. Na verdade, a nova ordem impõe novos controles, em vez de simplesmente abolir as regras do passado — mas também esses novos controles são difíceis de entender. O novo capitalismo é um sistema de poder muitas vezes ilegível. Talvez o aspecto da flexibilidade que mais confusão causa seja seu impacto sobre o caráter pessoal.

Colocar o sujeito como o único responsável pelo seu próprio destino é tirar a responsabilidade social do Estado sobre as condições geridas em que o sujeito está inserido, ou seja, é o caminho para a desintegração social. A análise aqui não tem intenção de colocar juízo de valor sobre as atitudes dos sujeitos classificando-os, mas compreender as formas variáveis que podem assumir as relações entre os sujeitos quando existem regras de coerção social. A diferença de postura nas ações de alguns sujeitos frente às possibilidades na apropriação do espaço parece indicar significados de poderes diferenciados. Quando os músicos não têm nenhuma garantia sobre o lugar em que desenvolvem sua arte, a forma, com que lidam com os encontros/confrontos proporcionados pela diversidade nas ocupações das ruas, apresenta características mais coletivas com soluções mais democráticas, já quando existe alguma regra ou pseudorregra determinada, os princípios de igualdade desaparecem e vale a força da ordem estabelecida a priori. Esses matizes, encontrados nas relações estabelecidas entre os sujeitos que pertencem a um mesmo grupo de práticas sociais, apontam que o nível de coerção social vivenciado pelos músicos em suas práticas é reflexivo em seu ser/estar/atuar no mundo. Quanto mais os espaços sociais são hierarquizados, ordenados, regulamentados, estetizados, mais se vê a arte transformada em mercadoria e o sujeito tentando vender (se) arte. Quanto menos o estado gere a prática, mais os sujeitos compartilham a precariedade trabalhista, mas, em alguma medida, parece ser mais acessível como sustento a todos.

Algumas ponderações feitas no relatório do desenvolvimento humano 2015, vinculado ao Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), reconhecem um esforço na tentativa de conceituar o trabalho em termos de desenvolvimento humano e assumem (até por coerência tempo/espaço social) que existe uma tendência em direcioná-lo aos termos econômicos. Transformações nas relações trabalhistas podem ser observadas. O relatório afirma, como pressuposto, que o trabalho pode reforçar o desenvolvimento humano, entendendo que esse “desenvolvimento significa alargar as escolhas humanas atribuindo maior destaque à riqueza das vidas humanas, e não, de forma redutora, à riqueza das economias.”

Contudo, esse pressuposto vai na contramão do sistema neoliberal, ao qual a contemporaneidade está submetida, reconhecendo que ainda existem trabalhos forçados que destroem a dignidade humana, sacrificam a liberdade e a autonomia dos sujeitos. O relatório também sinaliza que situações prejudiciais como

discriminação (racial, sexista, religiosa, migratória etc.), violência e insegurança se apresentam como elementos existentes na precarização do trabalho. “Sem políticas adequadas, a desigualdade de oportunidades e de recompensas no mundo do trabalho pode gerar divisões, perpetuando as desigualdades na sociedade” (PNUD, 2015, p.1). Um cuidado a ser observado na tendência ocidental à adoção do Estado mínimo, como complementação de políticas econômicas neoliberais. A informalidade mundial no mundo do trabalho cresce. A arte na rua como componente estético cresce. O número de músicos migrantes que tocam nas ruas cresce.

A relação músico de rua e migração se apresentou acentuada à medida que a pesquisa se desenvolvia. É difícil determinar se o movimento migratório desses músicos passa pela leveza da arte e sua expressão capazes de fazer-se linguagem universal ou se está ancorado na perspectiva econômica associada ao país receptor. A mim parece que uma perspectiva complementa a outra e não podem ser analisadas de forma isolada. Atualmente, os processos de migrações internacionais entram nos debates políticos sobre a responsabilidade dos países de acolherem ou não essas pessoas, principalmente se essas migrações têm caráter de refúgio. Essa discussão gira em torno de algumas perspectivas pontuais: “os impactos do influxo migratório nos mercados de trabalho dos países receptores; a pressão desse influxo migratório sobre o sistema de bem-estar social dos estados acolhedores; além de questões xenófobas, como o impacto cultural e religioso do estrangeiro sobre as sociedades locais” (VALDEZ, 2016, p.1).

Os músicos que tocam nas duas cidades evidenciam de que maneira a arte não é compreendida como trabalho formal, com carteira assinada, salário e assistência de seguridade. Nenhum músico que participou dessa pesquisa possui algum tipo de “emprego fichado”, nem para tocar nas ruas, nem nos bares, nem nas casas de espetáculos. O único momento, relatado por um músico que já teve uma remuneração fixa, foi quando alguns deles participavam de orquestras sinfônicas ainda em suas terras natais.

Em Barcelona, esse entendimento fica evidenciado, por parte do governo, quando é criado um projeto para os músicos de rua, mas para eles só existem obrigações: horários a cumprir, lugares a ocupar e nenhum tipo de assistência social ou de saúde ou para a aposentadoria lhes é outorgado. O Estado se coloca distante, sem nenhuma responsabilidade sobre esses sujeitos, omitindo-se nas relações de

seguridade social. Mesmo assim, utiliza suas imagens e simbolismos no marketing estético/cultural da cidade.

No Rio de Janeiro, a relação de trabalho segue a mesma linha da informalidade. O Estado não regula em nada a prática. Na última década, foram criadas políticas públicas com incentivos financeiros para projetos culturais na esfera Federal, Estadual e Municipal, o que pode ser compreendido como um pequeno passo no reconhecimento da importância da arte na cidade. Muitos músicos e artistas de rua tentam entrar nessa lógica de projetos financiados pelo governo para garantir uma remuneração. Entretanto, as formalizações necessárias para inscrição e a relação percentual de demanda, que supera em muito a de oferta, acabam ratificando o fato de a grande maioria dos músicos não conseguir acessar esses financiamentos. Sendo assim, seguem sobrevivendo com as contribuições da rua. No Rio, nenhum tipo de benefício de seguridade existe, pois o sujeito “não está trabalhando”.

Sobreviver da arte nas ruas é, a cada instante, reinventar-se. Quando se diz que os músicos de rua procuram vender-se, está se falando sobre a performance do artista, sobre os contornos estéticos/mercadológicos/sensíveis que são utilizados pelos músicos com intenção de sensibilizarem seus públicos em seus anseios de consumidores/ expectadores. Ao se transformarem em mercadoria, o que os músicos buscam é aumentar sua renda. É ver o seu talento reconhecido em contribuições em seus chapéus. Em várias entrevistas, pude escutar que o repertório montado para as apresentações parte de dois pontos específicos: música que o músico domina e gosta de tocar e músicas que fizeram grande sucesso. Todos afirmam que é mais difícil tocar quando não gostam da música, mas exceções são feitas quando a música é parte do *mainstream*, essas são imprescindíveis. “Podem não ser boas para tocar, mas são boas para o bolso”, afirmou Pardal (BCN/parc, 32, Argentina), ao se referir a algumas músicas que executa apenas porque lhe rendem boas moedas.

Todos os músicos que participaram da presente pesquisa também incluem em seus repertórios músicas de própria autoria. Todos compõem, todos criam, todos revelam o desejo de tornarem suas canções conhecidas e, para isso, muitos utilizam das redes sociais e canais tecnológicos de comunicação para divulgação. Suas músicas se mesclam em seus repertórios, mas eles assumem que a grande maioria do repertório é composto por músicas consagradas. Como “carta

na manga”⁷⁰, os músicos afirmam que preparam algumas canções infalíveis para uma melhor arrecadação. Essas “músicas infalíveis”, como pude perceber no trabalho de campo e foi confirmado pelos músicos nas entrevistas, são sempre canções de grande apelo sentimental (alegria, nacionalismo, paixão, euforia etc.), são hits conhecidos da grande maioria e/ou músicas que os artistas se entregam de alma à execução, uma preciosidade virtuosa. Depois da execução, é seguro o tilintar de moedas e a chuva de notas no chapéu dos sujeitos. Funciona!

Nesse jogo entre o sensível e o rentável está o sujeito músico engolido, mas também resistindo, pelo sistema que o enxerga como mercadoria. Ao levar para seu repertório músicas autorais e/ou executá-las de forma primorosa e/ou como uma forma de reivindicação, esses sujeitos, em alguma medida, permitem a “emergência do seu Eu” (REY, 2004), colocando-se presentes na execução de seu ofício. O prazer que sentem ao executarem parte de seus repertórios restitui, o lado sensível e expressivo da arte. Devolve aos sujeitos a essência de sua prática social, contrapondo, em alguma medida, ao trabalho alienado. Certo é que todos são encantados pela arte de tocar.

Uirapuru (BCN/parc, 51, México), um músico que ainda não está legalizado na Espanha, me apresentou músicas de sua autoria compostas em uma perspectiva crítica ao sistema em que ele vive e cujas influências diretas são sentidas em sua vida: a dificuldade de conseguir os “papéis”, ou seja, as questões migratórias presentes na Espanha para conseguir um *NIE* (número de identificação de estrangeiros), documento que o transforma em cidadão legal no país. Em duas de suas músicas intituladas, “*El corrido de Barcelona*” e “*El blues de la luz*”, tem-se essa referência. Na primeira canção, a letra remete à dificuldade de se conseguir a legalidade, como ser visto na frase “Es del corrido desde que vino a Barcelona, que fue corrido por no llevar papel. Era clandestino como dice Mano Chau, era su sueño un carnet de identidad, es mexicano, de Nicaragua, es de la Italia, de la India y Pakistán, es africano, es de Sevilla; perdió su silla y encontró su identidad”. Na segunda canção, sua abordagem se volta para a repressão policial frente aos

⁷⁰ É uma expressão utilizada como plano de emergência, como uma arma secreta, como um último recurso a ser utilizado na resolução de um problema.

migrantes: “los paró la poli⁷¹, les pidió papeles, lo siento mía gente, dejé de fumar ayer, ayer...”⁷².

Outra forma de se expressar contra o sistema foi verbalizada por Cacatua (BCN/parc, 37, Itália), ao definir sua apresentação como uma performance produzida para que não se entenda com a mente, mas se conecte com a vibração do diferente e, claro, para que os ouvintes contribuam. A mim, me pareceu uma mescla entre o bizarro e o grotesco dos bufões medievais, mas certamente impossível de passar em branco, pois chama muito a atenção. Segundo Cacatua (BCN/parc, 37, Itália), “é assim que o mundo está funcionando atualmente. Ninguém entende ninguém, isso já não importa, mas se você faz alguma coisa diferente, mesmos sem sentido, as pessoas gostam. Eu tô sempre surpreendendo os turistas, mexo com todo mundo. Faço careta e toco rock’n’roll”.

Como parte de seu corpo, Gaivota (Rio/metrô, 24, Paraíba) sente seu instrumento. Ela comenta que o acordeom é capaz de expressar emoções, tem uma receptividade muito grande no Rio de Janeiro e que as pessoas gostam muito de forró. “É só começar a tocar que sempre tem gente para cantar... e até dançar! (risos)”. Ela fazia alusão a um casal que começou a dançar no metrô um dia desses. Com os dois (acordeom e forró), ela nasceu e cresceu escutando. “Tocar grandes mestres, como Gonzagão, Dominginhos, Trio nordestino, faz matar a saudade de casa, da minha gente e leva alegria para o povo que, muitas vezes, volta cansado depois de um dia de trabalho”. Gaivota (Rio/metrô, 24, Paraíba) toca preferencialmente à noite no metrô.

Lemos, um músico que toca nos metrôs do Rio de Janeiro e participa do coletivo AME (artistas metroviários), acredita que as intervenções em transportes coletivos educam a sociedade. Em uma entrevista à Cena da música independente (2016)⁷³, ele afirma:

Vivo de arte de rua, mesmo sendo considerado um dos melhores pandeiristas da atualidade. Não o faço apenas por necessidade, e sim por acreditar no propósito de levar a música a quem menos tem acesso. É uma saída, mesmo que em doses homeopáticas, de saúde mental pública. A intervenção dentro dos vagões é muito importante, porque a grande maioria

⁷¹ Polícia.

⁷²Em Barcelona, entre os fumantes, é comum pedir papel (para fazer o cigarro), pois o fumo solto é muito utilizado. Na música, Uirapuru (BCN/parc, 51, México) utiliza a expressão de duplo sentido como ironia.

⁷³<http://cenadamusicaindependente.blogspot.com.br/2016/11/percussionista-ve-arte-de-rua-como.html>
Acesso em: 15 dez. 2016

das pessoas que não possuem condições de ter acesso à cultura sequer têm tempo para acessá-la.

São inúmeros os motivos que fazem da arte a expressão de seu artista. Talvez existam tantos motivos quantos sujeitos. É importante atentar que, apesar de comprimidos pela lógica contemporânea de produção/consumo efêmeros, os músicos de rua mantêm essa prática social como algo que, mesmo sendo igual, nunca se repete: o jogo do porta voz da cultura popular, seja como bufão, seja como trovador, seja como contestador. É possível perceber que quanto mais liberdade têm os sujeitos para se expressarem, mais essa característica da linguagem sensível aparece, mais sua relação com o público se faz negociada e negociável, mais sua ocupação do espaço se faz democrática e evidencia o usufruir do “direito à cidade” (LEFEBVRE, 2001). Mas não é possível ser tolo e esquecer que os músicos precisam sobreviver de sua arte e isso implica conseguir ganhar dinheiro; encher o chapéu e pagar as próprias contas como todos. Daí a necessidade das cartas nas mangas... o sistema se retroalimenta.

Muitos músicos entendem que a rua representa um ótimo canal para serem “descobertos”. Vários entrevistados afirmam que conseguiram outros trabalhos com pessoas que lhes assistiram em apresentações pelas ruas, metrô, parques etc. Os sonhos existem e eles alçam voos altos. A arte necessita de admiradores e o artista deseja reconhecimento. Todos ficam felizes quando conseguem fazer uma roda cheia para ouvi-los, não só porque poderão ter um bom ganho, mas porque sua música está atraindo muitas pessoas. Melro (BCN/parc, 51, Espanha) já foi convidado para tocar em uma festa de aniversário em Madrid. Mergulhão (Rio/praça, 28, França) já tocou com Alceu Valença, que parou para cantar quando ouviu que tocavam sua música. “Tá gravado”, diz com orgulho. Sabiá (BCN/centro, 45, Romênia) toca em casamentos e, pelo menos uns cinco, ele conseguiu graças a sua atuação nas ruas. Quero-quero (Rio/praça, 52, Argentina), que toca em duas bandas de rua, diz que é o melhor lugar para ganhar dinheiro, mas já arrumou muito “trampo” em bar por causa da rua⁷⁴. “A rua é melhor que bar. No bar, eles te exploram. Querem pagar nada pela banda, somos 5 ou 6 músicos, depende, querem que o show seja longo, com bom repertório e, muitas vezes, só

⁷⁴ Trampo é uma gíria utilizada para trabalho.

pagam a gente uma semana depois...eu prefiro a rua”. E conclui: na rua “se gostam te pagam, se não gostam vão embora”.

A relação de prazer, satisfação e expressão do sujeito, que também se encontra imbricada na luta do dia a dia desses músicos, levou à reflexão sobre se, em suas práticas sociais, o trabalho e o lazer, em alguma medida se interpenetram, eram vivenciados ao mesmo tempo. Justamente por a música estar inserida no imaginário social como pertencente ao campo do desfrute (lazer) e os músicos pontuarem, também, como trabalho, esse tema tornou-se interessante. Seriam os músicos de rua, eméritos representantes do propiciar lazer gratuito aos passantes, fruidores dessa prática social como lazer também? Algumas pistas já foram dadas na apresentação de cada músico, quando narraram seus entendimentos.

É preciso não perder de vista que as relações de lazer e de trabalho se configuraram nessa prática social. O tempo/espço social, no qual ela se materializa, está diretamente relacionado à possível sobreposição de uma esfera sobre a outra, pois, como aponta Bauman (2001), nos tempos atuais, diversas esferas da vida cotidiana se apresentam nas relações em formato líquido, ou seja, é difícil colocar uma barreira separando-as. As fronteiras são porosas e se inter-relacionam, mas o formato é dado por aquilo que as contém, nesse caso, o sistema e o sujeito em suas relações com ele.

Nesse sentido, é possível afirmar que quanto mais regulado está o espaço de atuação do músico, mais ele (o músico) compreende sua prática como trabalho. E quanto mais liberdade, ou a busca por ela, o sujeito está imbuído, mais sua prática demonstra a porosidade existente na relação com o lazer. Esse entendimento, seguindo a compreensão de trabalho como algo duro, um sacrifício que precisa ser vencido em nome do sustento, se apresenta de sobremaneira, nos músicos que atuam sob as forças das regulamentações.

Os sujeitos, com mais liberdade e menos segurança em suas práticas, parecem lidar melhor com as imprevisibilidades. Os músicos que desenvolvem suas práticas no Rio de Janeiro colocam, como grande atrativo da prática nas ruas, o inesperado, a possibilidade de tudo acontecer. “Todo dia alguma coisa diferente acontece” (Mergulhão, Rio/prça, 28, França); “nenhum dia é igual ao outro” (Atobá, Rio/rua, 32, Venezuela); “tocar na rua é uma caixinha de surpresa” (Fragata, Rio/prça, 23, Ceará); “o rio e a rua sempre estão em movimento (Biguá, Rio/prça,

58, Peru) ”. A capacidade de lidar com o imprevisível, de relacionar-se com situações adversas e compreendê-las como um desafio a ser vencido de forma lúdica, sem estresse, representa uma perspectiva mais leve diante da vida, que não é fácil de ser levada, já que do “trabalho lúdico”, vem o sustento. Nesse momento se coloca uma relativização do termo trabalho, antes pontuado por outros músicos, quebrando sua dureza com a possibilidade de estar integrado a sentimentos prazerosos e vivências lúdicas.

Outra percepção firmada, que pode parecer um contrassenso, mas talvez seja reflexo dos tempos contemporâneos e suas transformações efêmeras, pode se apresentar na seguinte configuração: o lazer foi apropriado pela indústria de entretenimento, logo uma mudança da dimensão cultural para a dimensão de consumo. O músico de rua foi apropriado pela estetização das cidades, novamente a mudança da dimensão cultural para a do consumo. Os músicos de rua se apropriam de sua própria estetização para serem consumidos como lazer e, assim, a música nas ruas, que vem de uma tradição nas práticas sociais de acesso ao lazer gratuito e popular, passa da dimensão cultural para a dimensão econômica, pois se configura como trabalho pelo menos para os músicos. Será que nesse movimento os músicos se fazem mais engrenagem ou mais transgressores do sistema?

“O trabalho desenvolvido por artistas, músicos e escritores enriquece as vidas humanas”. Essa afirmação está contida no relatório do desenvolvimento humano (PNUD, 2015, p.4) e tenta aguçar a compreensão de que o desenvolvimento mundial necessita de uma perspectiva mais humana, em que é preciso refrear os efeitos avassaladores que metas pautadas apenas em referenciais econômicos alcançam. É necessário investir em políticas públicas que sejam capazes de diminuir as diferenças sociais, minimizar os maus tratos de qualquer forma de discriminação e ajudar o desenvolvimento das potencialidades humanas. As artes, como expressões das culturas, precisam ser preservadas e incentivadas como parte desse desenvolvimento e não apenas como consumo alienado.

A investigação, com vistas a compreender como essa prática sobrevive atualmente, deixou o “porquê” das ações à margem para centralizar o olhar no “como” agem, buscando, assim, refletir sobre o poder secreto que quebra uniformidades e expressa o sentido através dos caminhos percorridos (AUGOYARD, 2011). Os músicos, em suas subjetividades, em suas “fórmulas” irrepetíveis, que evidenciam que habitar o mundo é uma experiência pessoal e única, porém

respaldada e influenciadas pelas crenças e visões de mundo, criam estratégias para seguir em suas práticas.

Os músicos desta investigação, quando questionados sobre o que faziam tocando nas ruas, foram unânimes em dizer que é uma forma de ganhar a vida, um trabalho. Trabalho artístico disseram alguns, pontuando que não era um trabalho “comum”, possibilitando uma compreensão ampliada e polissêmica do termo trabalho. É o que se pode observar em alguns trechos das entrevistas: “Seguro que é trabalho!”, afirmou Sabiá (BCN/centro, 45, Romênia). “Essa é minha profissão. Sou obrigado a estar nos pontos marcados na hora que eles escolhem, no dia que eles determinam, mas não tenho salário para isso. Tenho que me virar com as migalhas que me dão.”

“É a forma que tenho de ganhar algum dinheiro, fazendo o que eu gosto. Não preciso de muito, mas preciso. Todos precisamos. Faço o que sei e assim consigo levar a vida mais tranquilo, mais integrado com a natureza e com as coisas que eu acredito. Tem épocas que trabalho muito, no verão. Tem época que é menos (Pardal, BCN/parc, 32, Argentina).”

“Todos os dias estou aqui embaixo dessa palmeira. Frio...sol... Vir ao Parc tocar é o meu trabalho. Mas já foi mais agradável e já ganhei mais dinheiro. Quando não tinha tantos músicos recebia mais dinheiro. Agora aonde você vai tem um músico tocando. O Parc está cheio de músicos e todo dia chega mais gente querendo tocar por ali, por aqui...(Pintarroxo, BCN/parc, 56, Uruguai).”

“É trabalho e trabalho duro. Muita gente acha que músico não trabalha. As pessoas não sabem do tanto que é desgastante trabalhar ao ar livre. A gente pode tocar em qualquer lugar, mas tem que carregar o instrumento, bateria, cabos, pedais, microfone, tudo nesse carrinho aqui. Eu não tô reclamando, mas dá trabalho e muita gente não valoriza. [...] quando o som começa e o público vai parando para ouvir, muda de trabalho para show. Muda tudo. A gente se entrega praquela onda e vai. [...] Tem dia que dá tristeza porque quando termina nem dá um galo⁷⁵ pra cada um (Quero-quero, Rio/praçã, 52, Argentina).”

“Olhe, é trabalho e diversão. Não dá para separar. Eu gosto de tocar. Mas eu vou pro metrô fazer um dinheiro... e dar alegria pra galera também. Desse jeito, eu vou me divertindo. É melhor fazer a coisa que você gosta e eu gosto de tocar e

⁷⁵ Um galo se refere a R\$ 50,00.

eu preciso de grana pra viver. Resolvi tocar nos metrô porque ajuda nas despesas. Pô, aqui é caro pra caramba e tô tocando direto pra poder seguir, sabe? Toco também com a orquestra sanfônica, aí quando rola show já alivia. Pinga aqui, pinga lá e a gente vai forrozeando com a vida (Gaivota, Rio/metrô, 24, Paraíba). ”

Tico-tico (BCN/centro, 48, Venezuela) relata que “é um trabalho incerto. Uma semana você pode ter o melhor ponto, na outra não ter nada, nenhum ponto para tocar. Conseguir a vida por aqui não é fácil não. Mas eles te exigem muitas coisas. Tem um monte de regras para estar aqui. Horário, dia certo, lugar certo, você tem que ir aos sorteios. Mas não te dão nada. É só obrigação. Se você não conseguir dois euros enquanto toca esse problema é seu. Não vai ter dinheiro nem pro transporte, então vai ter que voltar a pé pra casa (risos). ”

“Eu venho aqui tocar. A música é a minha arte, minha comunicação. Se as pessoas gostam elas contribuem. Eu vivo com esse dinheiro. Eu venho aqui atrás disso. Tocar e poder ganhar dinheiro com isso. É um tipo de trabalho, mas é música, exige muito do profissional. Não é qualquer pessoa que pode executar esse trabalho. Tem que ser profissional. Tem que ser músico (Melro, BCN/parc, 51, Espanha). ”

“Sou artista. Minha arte é minha música e minha música meu sustento. Venho aqui, toco minhas músicas e vou embora. Tem dia que eu me divirto muito. Criei um personagem. Um roqueiro americano dos anos 70. A ideia é agradar o pessoal e conseguir um trocado. Turista feliz sempre dá dinheiro. Então eu sempre mexo com eles. Faço graça. Falo um monte de coisas e eles não entendem nada (risos). Faço uma performance que eles não estão acostumados, é uma caricatura. Os músicos tocam todos certinhos e eu não, sou loucão. As pessoas gostam e contribuem... (Cacatua, BCN/parc, 37, Itália). ”

“Esse é meu trabalho há muitos anos. Com ele e outros bicos que sustento minha família. Não é muito. Mas a gente se vira com o que ganho. Agora os tempos estão mais difíceis. Tem mais músico na rua também. Eu já toquei durante a semana, quase todos os dias, mas agora eu toco nos fins de semana. As feiras são bem movimentadas, tem sempre muita gente passando, outros aproveitando pra passear e eu fico ali fazendo um som pra eles. [...] Não, eu não acho que isso é lazer. Meu lazer é quando toco com meus amigos, pra minha gente. Aí sim eu tô despreocupado e posso aproveitar a música. Aqui na rua eu toco pra ganhar dinheiro (Biguá, Rio/prça, 58, Peru). ”

A única ponderação contrária foi de Calopsita (BCN/*Ayuntamiento*, 40, Espanha), o gestor do projeto *Music al carrer*. “Não, trabalho não. De forma nenhuma isso é trabalho. O projeto “música nas ruas” é um projeto cultural e os músicos participam por vontade própria. Tem muitos músicos que querem participar do projeto. Os músicos querem tocar no centro histórico de Barcelona. Nós regulamos essa atividade porque estava insuportável a quantidade de músicos na rua. Era muita gente tocando e atrapalhando o ir e vir das pessoas, incomodando os vizinhos, o comércio. Não existe a relação de trabalho nesse projeto. Nós possibilitamos a expressão da arte, porque Barcelona inspira arte⁷⁶.”

Pode-se observar, pela análise das entrevistas e por essas falas transcritas que, diferentemente do entendimento do gestor do projeto *Music al carrer*, para os músicos essa prática estabelece relação direta com o mundo do trabalho, possuindo uma significação objetiva: a remuneração. Porém, a dinâmica desse trabalho não compactua com os pressupostos marxistas sobre venda de mão de obra e/ou trabalho abstrato, instaurada na era da industrialização, pois, a princípio, esse trabalho resiste como prática de expressão do sujeito, em alguma medida, e pode ser compreendido como trabalho concreto, já que o sujeito é o autor do que produz, sendo responsável por sua intencionalidade e sua realização, justificando assim os fins a que se propõem. É possível pensar que, nessa forma de trabalho, o ser humano é capaz de autoexpressar-se. Em contrapartida, como também já foi visto, essa arte, quando transformada em mercadoria, adquire um valor de trabalho alienado. As duas situações nas relações trabalhistas, que a princípio se apresentam como antagônicas, são encontradas concomitantemente na realização das práticas sociais dos sujeitos músicos na liquidez da contemporaneidade.

A forma mais flexível de gestar o tempo/espço, as relações mais livres, menos rotineiras, sem contratos ou garantias, impregnadas de incertezas e

⁷⁶ O gestor faz uma relação com o movimento que existe e passou a ser uma marca publicitária da cidade de Barcelona: Barcelona inspira. “Um artista (Franc Aleu) criou uma peça publicitária interativa e muito chamativa que consiste em uma escultura com movimento com a forma de nuvem pensativa. A ideia dessa ação é convidar aos visitantes e aos cidadãos barceloneses a tirar uma fotografia com a nuvem e depois comparti-la nas redes sociais com a hashtag #barcelonainspira”. (Tradução nossa) “Un artista (Franc Aleu) ha creado un elemento publicitario interactivo y muy llamativo que consiste en una escultura móvil con forma de nube pensativa. La idea de esta acción es que invite a los visitantes y ciudadanos de Barcelona a tomarse una fotografía con la nube y después compartirla en las redes sociales con la etiqueta #barcelonainspira. Disponível em: <http://www.molabarcelona.es/2015/09/27/barcelona-inspira-en-que-consiste/> Acesso em: 02 março 2016

impermanências, certamente gera outros tipos de controles. “O regime flexível é tão político quanto econômico” aponta Sennett (2009, p.60). Segundo o autor,

Em termos ideais, o comportamento humano flexível deve [...]: ser adaptável a circunstâncias variáveis, mas não quebrado por elas. A sociedade hoje busca meios de destruir os males da rotina com a criação de instituições mais flexíveis. As práticas de flexibilidade, porém, concentram-se mais nas forças que dobram as pessoas [...], a nova economia política trai esse desejo pessoal de liberdade. A repulsa à rotina burocrática e a busca da flexibilidade produziram novas estruturas de poder e controle, em vez de criarem as condições que nos libertam. (SENNETT, 2009, p.53-54).

A maioria desses músicos vive somente da música. Não somente no tempo em que desenvolvem essa prática nesses espaços, mas sobrevivem tocando de várias formas. Tocam em outras ruas e praças, nos bares, nos *clubs* (bares noturnos), substituem outros músicos em conjuntos com shows agendados, têm seus próprios conjuntos, e são professores de música. O certo é que todos estão dispostos a tocar naquilo que aparecer e, assim, possibilitar um ganho, e, às vezes, até sem o ganho, como uma possibilidade de se fazer conhecido e estar circulando no meio. Essa é uma estratégia utilizada por donos de bares que, de certa forma, exploram os músicos que buscam reconhecimento artístico.

Com essa descrição dos meios e das formas utilizados pelos músicos para desenvolver sua arte e sobreviver dela, é pertinente afirmar que a relação de informalidade trabalhista está totalmente imbricada na vida desses sujeitos. E a força coercitiva de uma falsa liberdade e flexibilidade, em seus trabalhos, apresenta-se massacrante. A informalidade aqui é compreendida como relação de trabalho que não possui proteção das leis trabalhistas e sociais. Pode-se observar, pela fala do gestor do projeto, que o Estado não quer se comprometer com esses sujeitos numa relação trabalhista, porém se aproveita de “sua mão de obra”, de “sua arte” para divulgar, manter e expandir o ideal da cidade como uma cidade que “respira cultura”.

E, de fato, essa informalidade, observada em ambas as cidades, pode ser constatada, porque nenhum dos músicos entrevistados possui um emprego com contrato. Há aqui um parêntese importante a ser feito em relação à cidade de Barcelona. Para se ter um contrato de emprego em Barcelona, é preciso estar legal no país, ou seja, ter *NIE* (número de identificação de estrangeiro), mas para ter *NIE* um dos requisitos é ter uma comprovação de emprego! Então tem-se um paradoxo e praticamente uma impossibilidade para uma regularização desses músicos, já que

todos são migrantes (apenas um é migrante espanhol). Os que migram de outras regiões da Espanha não passam por essa questão da legalidade; menos mal para os que imigram de países pertencentes à União Europeia, pois esses têm uma permanência legal garantida no país; e é tanto mais sofrido para os migrantes do “resto” do mundo que, após três meses, passam a estar ilegais em território espanhol.

No caminho dos sujeitos músicos contemporâneos, “a rua, possuidora do estigma de ser local de vagabundos, de desempregados e de marginais, ganha outras possibilidades de apropriações, transformando-se em cenário ideal para o trabalho informal. Mas se a rua, local por excelência dos encontros, dos acasos, das possibilidades, cambiante pela natureza imprevisível, apresenta-se como possibilidade de ser local de trabalho, ela seguramente não perde sua condição básica de também ser espaço para o lazer. Se o lazer se apresenta em potencial, onde ele se realiza que não era reconhecido nessa prática? É importante ressaltar que uma das referências para a presente pesquisa é a fruição de lazer na vida e na prática dos músicos e não o lazer que eles proporcionam para os passantes. Desse modo, era necessário investigar em que medida esses sujeitos, que ocupam as ruas com suas músicas, fruem lazer nesse tempo/espaço e qual a relação que essas duas dimensões da vida social, lazer e trabalho, possuem.

Quando indagados sobre qual espaço/tempo que o lazer ocupava dentro de suas práticas sociais, as respostas imediatas foram dando pistas, por um lado, para a compreensão difusa do significado de lazer e para a compreensão dicotômica do termo em relação ao trabalho na maioria dos músicos de Barcelona; por outro lado, verificou-se um entendimento maior de lazer imbricado no trabalho nos músicos do Rio, como se pode observar através das falas dos sujeitos.

“Não. Aqui não existe tempo para o lazer. Tenho duas horas parar tocar e nessas duas horas eu trabalho duro para conseguir algum dinheiro. Porque depois dessas duas horas, eu tenho que ir embora, deixar o ponto, já tem outro músico esperando e aí acabou. Eu toco para os outros se divertirem. Não posso ter lazer precisando todo dia sair de casa para fazer o almoço (Sabiá, BCN/centro, 45, Romênia).

“Ah...lazer? Não. Quer dizer...um pouco. O que você quer saber? Se eu toco pra me divertir? Eu gosto de tocar. Toco com prazer. Isso é lazer? Muitas vezes o dia é corrido e divertido. Passa muito turista. Eles vão colocando dinheiro...você

fica mais animado e o tempo passa rápido que você nem percebe ele passando. Mas tem dia que é sofrido. Você fica tocando e não passa nada (...) as horas passam muito devagar. Você para, fuma um cigarro, toca mais um pouco, para outra vez...aí, nesses dias eu toco músicas que eu gosto, músicas da minha terra, que eu escuto desde criança... ajuda o tempo a passar e me traz boas recordações...eu gosto de tocar essas músicas...às vezes eu fico triste, outras fico feliz. Não sei. Depende do dia”. (Uirapuru, BCN /parc, 51, México).

“Eu já trabalhei com horário, com salário e patrão. É muito estressante essa vida. Eu não te disse que já morei aqui e não conheci a cidade? Como pode? Você tem algum dinheiro certo, mas nenhuma vida. Essa forma de trabalho mata o homem por não deixá-lo viver. Trabalhar nas ruas tocando é outra vibe. Você faz o horário. Se tá bom, a gente segue tocando. Se não tá, a gente para. Minha clarineta é minha companheira e meu sustento. Com ela posso rodar o mundo trabalhando e me divertindo. Eu me divirto quando toco nas ruas também. Muita coisa interessante acontece” (Mergulhão, Rio/praça, 28, França).

“Eu sempre saio de casa com vontade de tocar. Ir para rua fazer o que gosto e ainda ganhar dinheiro é muito bom. Mas a realidade, às vezes é dura. Como naquele dia que você viu o “tanga”⁷⁷ mandando eu parar. Poxa, eu tinha começado a tocar. Não consegui ganhar nada e tive que parar. Eu não sei porque ele faz isso. É sempre o mesmo homem que manda a gente embora. Ele persegue a gente. Acho que ele tem prazer em nos expulsar”. (Pardal, BCN/parc, 32, Argentina).

“O projeto visa proporcionar arte e lazer. Arte também é lazer. Um dos objetivos do projeto é divulgar a música, os músicos e proporcionar experiência auditivas e sensíveis para quem visita Barcelona. A música faz parte da vida de Barcelona. A cidade, na forma desse projeto, busca proporcionar esse espaço de lazer para seus visitantes e moradores. ” (Calopsita, BCN/*Ayuntamiento*, 40, Espanha).

“Ah esse trabalho é sempre motivado pela curtição. A gente se junta quando tá precisando de dinheiro e vai tocar na praça. Nós temos umas duas (praças) escolhidas que sempre funcionam. A gente toca coisa que gosta e que o público também gosta. É música que todo mundo conhece. A música da gente mexe com as pessoas, faz elas dançarem, movimentarem, é mais quente, mais animada.

⁷⁷ Apelido dado aos guardas urbanos que fazem a ronda do Parc Guell entre os músicos e os ambulantes.

E pra gente é muito divertido. O repertório vai saindo no improviso. Depende do público, mas temos umas músicas ensaiadas”. (Curió, BCN/rua, 36, Itália).

“Não tem como ter lazer sabendo que a qualquer hora pode passar a guarda e te confiscar os instrumentos. Te mandar embora. Pra ter lazer eu precisava tocar relaxado. Curtindo o que faço. Mas eu toco preocupado. Olhando para todos os lados, vigiando a guarda. Toda hora um sobressalto. É nervoso. Enquanto você toca você fica tensionado. É como o tempo todo tudo pudesse desmoronar na sua frente. Sabe o que significa uma multa de 200 euros? ” (Colibri, BCN/metrô, 58, Líbano).

“Todo dia vou tocar. É o meu trabalho como outro qualquer. A diferença é que eu gosto do que faço e tem muita gente que faz o que não gosta. A música faz parte da minha vida 24 horas. Acordo música, passo o dia com música e vou dormir sonhando com ela. A vida sem música não faz sentido. Tenho 52 anos e toco nas ruas desde jovem...essa vida não é pra qualquer um, tem que respirar música e não pode ser fraco não, porque a rua é dura. São mais de 30 anos que tô por aí tocando e te falo: é muito bom mas tem muita frustração também. Você rala, rala e não consegue ficar tranquilo. O dinheiro é sempre curto. O prazer é que alimenta” (Quero-quero, Rio/prça, 52, Argentina).

“Rapá, trabalho, não. Nós tamos na rua pra divulgar nosso rock, nosso som. Fazer a galera bater cabeça, querer mais, curtir um som de qualidade. Então, acaba que quem curte colabora. E a gente vai vivendo disso. Mas não é trabalho, não tem horário, não tem patrão e a gente zoa muito, se diverte também. [...] Vixe, mas é sério, sério tipo assim, a gente tá ali dando o melhor, tipo dando sangue, sabe? [...] Lazer também né não. É sério como já falei. Mas tem um pouco também... pode ser... porque a gente curte. É...pode ser trabalho. Se tiver ligado que é trabalho artístico” (Fragata, Rio/prça, 23, Ceará).

“Aqui no Park é mais possível tocar tranquilamente do que por aí. Se a guarda não tiver afim de sacanear você pode aproveitar bem o dia e até ter lazer com seu trabalho. O público sempre está bem-humorado. Gostam de tirar fotos e as vezes param para ouvir. Depois vão embora. Muitas vezes pedem para tirar foto comigo. Eu não ligo, até gosto. Onde será que essa foto vai parar? Outro dia, um amigo me disse que viu uma foto minha numa postagem em japonês (risos) aqui passa muito japonês. Tô rodando o mundo (risos) ” (Cacatua, BCN/parc, 37, Itália).

Pelas falas, é possível perceber que existe uma diferença de significado entre o que acreditam ser trabalho e o que acreditam ser lazer. Os dois termos, polissêmicos como são, não possuem uma concepção única nem na compreensão pelo senso comum, como pode-se observar. Nas falas de alguns músicos é revelado que na atual situação social em que os músicos se encontram, o trabalho e o lazer não conseguem conviver em harmonia, pois, em primeiro plano, parece evidenciar a necessidade de sobrevivência, de remuneração, que o ato de trabalhar deveria proporcionar. Também é possível perceber que a impossibilidade da fruição de lazer resvala na tensão que sofrem ao exercerem suas práticas, porque o entendimento de lazer, para esse grupo, demonstra estar associado ao tempo de relaxamento, de prazer, de fazer coisas de que gostam. Ao mesmo tempo, percebe-se que alguns dos entrevistados também relacionam suas práticas com o prazer que sentem ao tocar, ao irem para as ruas e já relativizam a possibilidade de um trabalho que seja também uma forma de lazer.

A forma de agir no mundo reflete a forma de se pensar o mundo. Portanto, se tornou instigante, ao longo da pesquisa, compreender como esses sujeitos, que sobrevivem em alguma medida margeando o sistema com suas práticas sociais, fruem o lazer. Durante as entrevistas, quando insisti sobre a dimensão do lazer em suas vidas, as respostas, na grande maioria, vieram acompanhadas pela presença da festa. Pela efervescência, pela ausência de regras e comportamentos-padrão, quase uma *catarse*⁷⁸. Um ponto forte que parece indicar a dimensão da força da repressão com que alguns vivem. No entanto, esse lazer fruído em outros tempos não será detalhado, por desviar o foco da pesquisa, mas registra-se uma possibilidade para novas investigações. O que é possível compreender, nessa profusão de subjetividades, é que

É inegável que a cultura se transformou em algum gênero de mercadoria. No entanto, também há a crença muito difundida de que algo muito especial envolve os produtos e os eventos culturais [...] sendo preciso pô-los à parte das mercadorias normais, como camisas e sapatos. Talvez façamos isso porque somente conseguimos pensar a seu respeito como produtos e eventos que estão num plano mais elevado da criatividade e do sentido humano, diferente do plano das fábricas de produção de massa e do consumo de massa. (HARVEY, 2005, p.221).

⁷⁸Utilizando o termo no sentido psicanalítico de “libertação de emoção ou sentimento que sofreu repressão” para designar o estado de libertação psíquica que o ser humano vivencia quando consegue superar algum trauma como medo, opressão ou outra perturbação psíquica. “*catarse*”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [on line]. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/catarse> Acesso em: 14 março 2016.

É possível ressaltar que, por mais que o sistema capitalista no qual estamos inseridos tente disciplinar os corpos, ordenar os sujeitos, mercantilizar suas expressões e transformar a rua em espaços harmônicos e idealizados, os músicos apontam que os motivos da opção pela rua e a permanência em atividades informais estão relacionados ao anseio pela independência e pela liberdade, ao desejo de escapar do controle, de ganhar a vida de alguma forma na qual se sintam menos explorados e de poder, apesar de tudo, se expressarem através de suas artes.

6 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES À GUIA DE CONCLUSÃO

A complexidade, que a prática social de tocar nas ruas em cidades turísticas contemporâneas abarca, não pode ser compreendida no fazer isolado da realidade de seu contexto. Ela está diretamente relacionada ao tempo-espaço social em que se realiza e constituída pelas subjetividades dos sujeitos praticantes. Vive-se em um tempo em que a velocidade no fluxo de informações provoca transformações em todas as dimensões da vida social. A mais profunda alteração pode ser sentida na compressão tempo-espaço. Simultaneidade e efemeridade traduzem o momento atual. A aceleração do ritmo cotidiano, a transformação de quase tudo em mercadoria e a necessidade de consumo que ganha uma roupagem estética envolta por emoções pessoais tornam as relações fluídas.

Os músicos, que desenvolvem suas artes nas ruas do Rio de Janeiro e de Barcelona, estão imbricados nesse emaranhado de consumo estético sensível transgressivo. As imagens que circulam das cidades turísticas expõem o todo maravilhoso e prazeroso que essas cidades possuem com o objetivo de atrair cada vez mais turistas. Os espaços, em que esses turistas transitam, vêm sendo remodelados e preparados para, cada vez mais, melhor recebê-los. As políticas públicas desenvolvidas nessas cidades apresentam-se mais como um plano de marketing, imobiliário e turístico, do que em benefícios para a população. O que se pode observar é que os tecidos sociais dessas cidades estão em processo de abandono, de deteriorização, passando de sujeitos de direitos a indivíduos que lutam por um lugar no espaço social. Os músicos seguem se apropriando das ruas para tocarem. Dependendo da cidade em que se encontram, esse é um tema com maior ou menor tensão. A arte nas ruas aproxima a arte da vida, transformando o espaço social em espaço afetivo. É exatamente nesse ponto que a estetização do mundo e, principalmente, das cidades turísticas, promovida por uma economia de mercado, toma de assalto esses artistas e transforma-os em mercadoria para consumo, uma mercadoria capaz de apresentar o lado sensível da cidade.

Assim, para compreender como sobrevive a prática dos músicos de rua na contemporaneidade dessas duas cidades turísticas, esta pesquisa inicia-se pelos sujeitos em suas interpretações.

O fazer musical é um elemento constituinte desses sujeitos. Suas formações são as mais variadas – da clássica em escolas sinfônicas ao aprendizado por contato. Contato com o instrumento, com outros músicos, no seio familiar ou nas relações sociais. Fato é que, para a maioria dos sujeitos, a música os acompanha desde cedo. Esse traço de forte envolvimento com a música evidenciou-se em suas falas, porque ela, para esses sujeitos, tem a capacidade de aconchegar, de dar um chão, de vibrar uma energia de conexão com suas histórias. É na expressão de suas artes que muitos se fazem presentes e se revitalizam. A música significa uma força pessoal para esses músicos. Interessante é notar que quase todos os músicos que participaram desta pesquisa são migrantes. Tal fato parece reforçar os estudos que sinalizam a música como um elo de ligação entre emoções vividas no passado e o presente como um dispositivo afetivo de autorregulação. Um facilitador de relocação, já que esses artistas se encontram em contexto migratório e, pela música, as fronteiras se tornam fluidas.

Partir atrás de um sonho e se inserir em uma nova cultura impõem o convívio com as diferenças. Diferenças que podem se chocar com os traços da cultura que cada um carrega, mas que também abrem espaço para possibilidades de trocas. As experiências de alteridade, que enfrentam por serem músicos migrantes, são vivenciadas em dois pontos. O crescimento pessoal que, pelo encontro com as diferenças, amplia as tolerâncias nas relações e, no sentido inverso, o sentimento de discriminação vivido, algumas vezes, pelas políticas migratórias, pelas regulamentações dos espaços públicos e pela própria sociedade receptora que os enxerga como improdutivos economicamente.

A migração desses músicos, impulsionada pela pulsão da errância, descrita por Mafessoli (2001) como uma necessidade de romper a ordem e aventurar-se no desconhecido, acontece pela diáspora, porque, em alguma medida, esses sujeitos músicos, insatisfeitos em seus lugares de origem, têm no sonho de uma vida melhor a mola propulsora. É possível notar não apenas uma predisposição em encontrar, na nova cidade, um bom lugar para se viver, mas também um lugar para ser feliz. Um lugar para a realização pessoal fazendo-se o que gosta. Os requisitos de preferências para onde ir apontam que o fator econômico da cidade é balizador e a ideia de alcançar uma qualidade de vida também. Rio de Janeiro e Barcelona foram as cidades escolhidas pelos músicos, com intenções de tocar nas ruas, porque são cidades vibrantes cujas ruas possuem vida. Detentoras de belezas,

com artes nas ruas e onde a diversidade cultural é bem aceita, elas se apresentam com possibilidades para se ter qualidade de vida, pois, nelas, o povo é festivo, é alegre e os turistas são numerosos! A visão das cidades, que os sujeitos músicos mantinham, está em sintonia com as imagens e imaginários circulantes pelos meios de comunicação como polos turísticos. Ou seja, esses músicos também foram atraídos pelo marketing turístico e cultural. Contudo, a realidade social de cada contexto é diferente das imagens veiculadas. Algo que esses músicos só foram entender quando viveram nas cidades escolhidas. Existe uma diferença abissal entre como a cidade é promovida para o turista e como a cidade é, de fato, para o morador, principalmente, se esse morador tem intenção de se apropriar do espaço público.

Os inúmeros processos de urbanizações, que essas cidades sofreram com claras intenções de torná-las mais belas e atrativas, acabam excluindo, em sua maioria, as classes economicamente desfavorecidas das melhorias propostas. As cidades revitalizadas e estetizadas para consumo provocaram a privatização dos espaços públicos e o aumento do valor do solo em ambas. Entre os processos de gentrificação e as políticas públicas que visam a certa higienização dos espaços sociais, observa-se uma tentativa de esconder as mazelas sociais, produzidas por essa economia capitalista, empurrando-as para as margens das zonas remodeladas. Um novo perfil de sujeitos passa a ocupar esses espaços. A utilização privativa do espaço público e um elevado custo para se morar nessas cidades emergem de forma exponencial. Em Barcelona, apenas um dos músicos entrevistados mora dentro da cidade, todos os outros moram em vilarejos ao redor e em cidades próximas. No Rio de Janeiro, eles moram na cidade, muito próximo das zonas turísticas, pois a discrepância na diferença social se apresenta mais evidente, entretanto quase todos compartilham casas em comunidades. Morar no Rio de Janeiro ou em Barcelona é caro e esses músicos não conseguem arrecadar o suficiente para viverem em melhores condições. O processo de turistificação por que essas cidades passaram, e seguem passando, deixa claro que as políticas públicas têm sido guiadas pelo poder do mercado econômico, que tornam as cidades cada vez mais confortáveis e atrativas para os turistas e mais sofrida para o dia a dia dos habitantes, principalmente os menos favorecidos economicamente.

Para os músicos desenvolverem suas práticas sociais, a condição básica é a ocupação do espaço público. Com todos os controles e as interferências

governamentais para que esses espaços sejam espaços de fruição de prazeres e consumo, (em Barcelona esse fato se apresenta com muito mais rigor do que no Rio de Janeiro), essa prática dos músicos vive sobre constante tensão dos interesses econômicos que gerem as cidades, podendo ser transformada em delito a qualquer momento, bastando, para isso, que se aprove uma lei, um decreto ou se criem novas regras para a ocupação do espaço público. A regulação dos espaços sociais é um processo que sempre aconteceu nas cidades, impondo, com intenções elitistas, o cerceamento de seus usos diversificados. A transgressão a esses usos estabelecidos segue infringindo essa tentativa de homogeneização das práticas sociais. É um jogo de forças entre poder e resistências, que vai escapando do prescrito pelos interstícios.

Para os músicos, ir às ruas tocar é um trabalho. Um trabalho que representa a forma de sustento, como qualquer outro, mas também um trabalho, como todos afirmam, prazeroso de ser desenvolvido. Porém, a relação econômica dos músicos de rua em seus trabalhos é uma relação de troca: apresentação musical em contrapartida às contribuições financeiras espontâneas. Dessa forma, o trabalho não possui nenhuma garantia de remuneração. Concluir que essa prática social se apresenta como um trabalho precarizado é pertinente pela compreensão que esses músicos têm de suas atividades e das relações trabalhistas que se desenvolvem na contemporaneidade.

A apropriação das imagens dos músicos, bem como dos simbolismos promovidos pelas veiculações midiáticas das cidades, coloca esses sujeitos como constituintes das maravilhas que podem ser usufruídas nas ruas. Veiculados, inclusive, pelo marketing governamental, esses músicos de rua representam a arte que sensibiliza a dureza urbana. Como parte da propaganda da diversidade cultural e, sobretudo, sendo um elemento estético glamourizado das ruas dessas metrópoles, o contrassenso emerge à medida que o governo se afasta de sua função de proteção estatal e abandona os sujeitos à própria sorte. O Estado inviabiliza as relações formais de trabalho e sua seguridade social, porque não reconhece os músicos de tal forma, mas os mantém na condição da informalidade, pois isso gera benefícios. Uma relação bem atual para as formas trabalhistas que se apresentam em grande escala na contemporaneidade: flexibilização, liberalização e desregulamentação.

Os músicos que têm permissão para tocar em Barcelona se sentem explorados em seus fazeres, porque o projeto, em que estão inseridos, exige o

cumprimento de uma série de normas sem nenhuma garantia social. Os que não têm permissão e circulam pelas margens do sistema, tocando onde conseguem, sentem-se discriminados em suas práticas, alegando a privatização do espaço público da cidade. Existem muitas normativas nessa cidade para a ocupação dos espaços públicos e sua vigilância também é grande, ou seja, o uso do espaço não é um direito de todos, é restrito. A maioria dos músicos relata que o público alvo de suas apresentações são os turistas que circulam pela cidade barcelonesa.

No Rio de Janeiro, os músicos não se sentem explorados em suas práticas, porque deles nada é exigido, mas também se sentem sem apoio estatal para seguirem promovendo a arte nas ruas e trazendo mais vida à cidade. Compreendem que esse trabalho permite maior possibilidade de alcançar melhores níveis de qualidade de vida, o que se articula com formas mais alternativas de viver, incluindo a esfera do trabalho e do lazer. Têm uma postura mais ativista em relação às suas práticas, pois quase todos relatam que levar a música para a rua é propiciar momentos de prazer para a população e permitir acesso à cultura para uma gente que não pode pagar por isso. Seu público alvo são os moradores e, claro, os turistas também, que, segundo os músicos, são mais generosos nas contribuições.

Uma consideração importante que pode ser feita a partir das vivências dos músicos que se apropriam dos espaços sociais é que as normativas protegem os sujeitos que por elas são abarcados, garantindo o uso do espaço e sua expressão de forma controlada, mas isso não elimina a precarização da prática. E a não regulamentação do espaço exige uma autorregulação entre os sujeitos e permite maior liberdade de expressão, mas revela maior desproteção social.

Os músicos, como uma categoria profissional, seguem com seus fazeres na informalidade. O que não se apresenta como novidade, pois as artes sempre mantiveram relações alternativas no quesito remuneração, principalmente as artes nas ruas. A rua representa um espaço possível para esses sujeitos sobreviverem de suas artes, mas aqueles que conhecem o dia a dia desses músicos compreendem as dificuldades enfrentadas por esses artistas. O glamour, veiculado pelas mídias, perde sua poesia diante da precarização encontrada na realidade.

A música, sempre conectada com vivências de prazer na subjetividade social, apresenta seu contraponto quando o olhar se vira para o trabalho. Entretanto, apesar das duras condições encontradas para o trabalho de tocar nas ruas, os sujeitos músicos, em suas interações com o mundo, têm, no fazer musical, a

expressão de suas subjetividades. Nesse sentido, a dimensão do lazer, que essa prática também abarca, emerge no lúdico do fazer musical que se faz presente nas interações estabelecidas com o público, nas expressões de sentimentos, nos virtuosismos das apresentações. Sendo assim, pode-se inferir que propiciar lazer retroalimenta o lazer pessoal pela energia pulsante que contagia os sujeitos e as ruas dessas cidades.

Com um tema de tamanha complexidade, é plausível que, no decorrer da pesquisa, algumas lacunas que se abriram não conseguiram ser aprofundadas, pois desviariam o foco dos objetivos traçados. Entretanto, tais lacunas permitem vislumbrar um solo fértil para novas investigações. Em uma perspectiva social, observou-se que determinadas práticas são mais toleradas do que outras, a partir dos interesses das classes dominantes. Algumas questões podem ser levantadas: Como se organizam, como classe trabalhadora, os músicos de rua, que, em alguma medida, também estão inseridos nesse contexto de marginalidade social? Esses profissionais se aproximam dos outros atores sociais que se apropriam das ruas ou lutam por seus direitos de forma independente dos demais?

Outro ponto instigante se apresentou na questão de gênero. Essa prática social, que tem a rua como o *locus* para sua realização, apresentou, nesta pesquisa, que a maioria dos praticantes é do gênero masculino. O que essa constatação pode ajudar na reflexão sobre a apropriação das ruas? Existem particularidades que devem ser consideradas para a ocupação desses espaços pelas mulheres inseridas nessa prática?

Procurando tecer, nas entranhas do tempo/espço contemporâneo, relações que vão do glamour à precarização na prática social dos músicos de rua, a presente pesquisa se encerra, compreendendo que os processos de estetização, em que o mundo está envolvido, promovem falácias sociais e escamoteiam as mazelas produzidas por essa lógica capitalista. O mundo, nessa lógica, está se desenvolvendo para os que podem consumir, os que têm poder aquisitivo. Os governos, ao desenvolverem planos e projetos de urbanizações nos quais a lógica é promover as cidades como turísticas, abandonam as políticas públicas sociais que se interessam pela qualidade de vida de seus habitantes para centrar seu foco no poder econômico que se movimenta nas economias neoliberais. Em meio às predisposições para as cidades ordenadas e limpas, encontra-se uma política repressiva que cerceia o direito à cidade de seus habitantes, tentando silenciar as

vozes dos excluídos. A arte na rua não é mendicância nem tão pouco deveria representar um delito. Como contraponto do estigma social, que advoga que os perigos circulam pelas ruas, talvez seja possível encontrar o grande ato transgressivo das artes nas ruas na contemporaneidade: uma forma de resistência ao sistema capitalista neoliberal. Existe algo mais perigoso? Esse sistema, que transforma tudo em mercadoria para ser consumida, tem nos sujeitos que se expressam através de suas artes uma resistência. Ao se apropriarem dos espaços sociais em um uso diversificado, legal ou transgressivo, promovem uma relação econômica de troca. Não é fácil viver assim, os ganhos financeiros são poucos. Os músicos se sentem explorados em alguma medida e discriminados em outras, mas o prazer de viver na incerteza dos encontros e confrontos das ruas, fazendo o que gostam, dá a dimensão de que essa prática social ultrapassa a simples possibilidade de se sustentar e galga o sonho de ter uma qualidade de vida melhor, na realização pessoal conquistada em sua liberdade de expressão artística. Essa, por mais que seja ordenada e controlada, sempre escapa pelas brechas sociais.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ABREU, Mauricio de A. **A Evolução Urbana no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPP, 2008.

ADERALDO, Guilherme; FAZZIONI, Natália. Choro e samba na Luz: etnografia de práticas de lazer e trabalho na R. Gal. Osório. **Ponto Urbe** [Online], v.11, 2012. Disponível em: <http://pontourbe.revues.org/1159>. Acesso em: 15 jul. 2015.

AQUINO, Cássio Adriano B. de. O tempo como elemento central de análise da relação entre ócio e trabalho na modernidade. In: (Org.) CABEZA, Manuel C.; ROCHA, Arthur; MARTINS, Clerton e BENEVIDES, Maurício *et al.* **Ócio para viver no século XXI**. Fortaleza: As Musas, 2008. p.125-143.

ALMEIDA, Aline Gama de; NAJAR, Alberto Lopes. Cidade Maravilhosa e Cidade Partida: notas sobre a manipulação de uma cidade deteriorada. **RUA** [online], n. 18. v. 1, 2012, Disponível em: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8638289> Acesso em: 18 fev. 2016

AMIGO, Jaime C. O ócio líquido: um novo paradigma de experiência. In: Org. CABEZA, Manuel C.; ROCHA, Arthur; MARTINS, Clerton; BENEVIDES, Maurício *et al.* **Ócio para viver no século XXI**. Fortaleza: As Musas, 2008. p.79-105.

ANUARIO DE ESTADÍSTICAS CULTURALES 2016. Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.mecd.gob.es; Catálogo general de publicaciones oficiales: publicacionesoficiales.boe.es Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Noviembre 2016.

ARANTES, Priscila. Espaço urbano, investigação artística e a construção de novas territorialidades. In: MEDEIROS, Maria Beatriz; MONTEIRO, Mariana F. M. **Espaço e performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

ARGIER, Michel. **Antropologia da cidade**: lugares, situações, movimentos. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

ASTROGEA.ORG. Grup d'Estudis Astronòmics Disponível em: http://astrogea.org/asteroides/barna/la_historia.htm Acesso em: 07 jan. 2016

AUGOYARD, Jean-Francois. Conférence inaugurale: Faire une ambiance? AUGOYARD, Jean-Francois. INTERNATIONAL CONGRESS ON AMBIANCES, 1, Grenoble 2008, Sep 2008, Grenoble, France. **À La Croisée**, p.17-35, 2011. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00833922> Acesso em: 17 fev. 2016

AUGOYARD, Jean-François. La construction des atmosphères quotidiennes: l'ordinaire de la culture. Culture et recherche, Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, p. 58-60, 2008. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00995558> Acesso em: 17 fev. 2016

AUGOYARD, Jean-François. Vers une esthétique des Ambiances. In: AMPHOUX, Pascal; THIBAUD, Jean-Paul et CHELKOFF, Gregoire. **Ambiances en Débat**. Bernin: À La Crossier, 2004. p.07-30.

BARBOSA, Jorge Luiz. Paisagens da natureza, lugares da sociedade: a construção imaginária do Rio de Janeiro como cidade maravilhosa. Biblio 3W. **Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales**, Universidad de Barcelona, v. XV, n.865, 2010. Disponível em: <http://www.ub.es/geocrit/b3w-865.htm> Acesso em: 01 nov. 2016.

BAUMAN, Zigmun. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BAUMAN, Zigmunt. **Amor Líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BAUMAN, Zigmunt. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

BAUMAN, Zigmunt. Entrevista em vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=POZcBNo-D4A#action=share>

BAUMAN, Zigmunt. A utopia possível na sociedade líquida. **Revista Cult**. 2009 <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevis-zygmunt-bauman/>

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização**: as consequências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BAUMAN, Zigmunt. **Diálogos com Zygmunt Bauman**. Entrevista para a CPFL Cultura e o Seminário Fronteiras do Pensamento. 2011. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=in4u3zWwxOM&feature=iv&src_vid=POZcBNo-D4A&annotation_id=annotation_3117968439 Acesso em: 17 março 2015

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BIANCHETTI, Lucídio; PEREIRA, Gilson R. de M.; DE ANDRADE, Maria da Conceição L. Transformações na educação e no trabalho: os desafios de ser professor(a) hoje. In: CUNHA, M. Daise e LAUDARES, João Bosco. **Trabalho: diálogos multidisciplinares**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p.178-203.

BIRMAN, Joel. Nas bordas da transgressão. In: PLASTINO, Carlos A. **Transgressões**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

BRASIL DE FATO – uma visão popular do Brasil e do mundo. 2016. <https://www.brasildefato.com.br/2016/05/19/mobilizacao-retira-de-pauta-lei-contr-artistas-de-rua-do-rio/> Acesso em: 10 out. 2016.

BRASILEIRO, Maria Dilma S. O lazer e as transformações socioculturais contemporâneas. **Revista Lusófona de Estudos Culturais | Lusophone Journal of Cultural Studies** v. 1, n. 2, p. 91-109, 2013.

BORJA, Jordi. El hipotético modelo Barcelona y su relación con otras ciudades. **Revista digital del Programa en Gestión de la Ciudad**. Ano 3. 2011. Disponível em: http://www.cafedelasciudades.com.ar/carajillo/10_art3.htm Acesso em: 10 fev. 2015.

BOURDIEU, P. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992.

BRUNET, Ferran. Anàlisi de l'impacte econòmic del Jocs Olímpics de Barcelona, 1986-2004. In: Miquel de Moragas y Miquel Botella. **Barcelona: L'herència del jocs**. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona/Planeta/ Centred'EstudisOlímpics, 2002.

BRUNN, S; WILLIAMS, J. & ZEIGLER, D. **Cities of the World**. [S.l.]: Rowman & Littlefield, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Sobre a modernidade. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

CAIAFA, Janice. Comunicação e diferença nas cidades. **Lugar comum** n. 18, p.91-102, 2002.

CAIAFA, Janice. **Aventura das cidades: ensaios e etnografias**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

CALVINO, Italo. **As Cidades Invisíveis**. Portugal: Publicações Dom Quixote, 2016.

CARLOS, Ana Fani. **A cidade. O Homem e a Cidade. A cidade e o Cidadão – De quem é o solo urbano**. São Paulo: Contexto, 2003.

CARTA DE QUITO. Conclusiones del Coloquio sobre la Preservación de los Centros Históricos ante el Crecimiento de las Ciudades Contemporáneas. UNESCO/PNUD, Quito, Ecuador, 1977. Informes de la Construcción, v. 41 n. 405, enero/febrero, 1990 Disponível em: <http://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/index.php/informesdelaconstruccion/article/viewFile/1473/1639> Acesso em: 20 abr. 2016.

CARULLA, Magda S. **Historia de L'Eixample: una metodologia de disseny**. Barcelona: Edicions UPC, 1997.

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. São Paulo: Editora Paz e Terra S.A., 1999.

CÁVEM, Mara C. dos S. **Centros históricos contemporâneos: mudanças de perspectiva na gestão – caso de estudo de Lisboa e Bruxelas**. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana, Planeamento Regional e Local) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007.

CENA DA MÚSICA INDEPENDENTE. Blog publicado em: 05 nov. 2016 Disponível em: <http://cenadamusicaindependente.blogspot.com.br/2016/11/percussionista-ve-arte-de-rua-como.html> Acesso em: 15 dez. 2016.

CHAUÍ, Marilena. **Simulacro e Poder: uma análise da mídia**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

CHAUÍ, Marilena. M. **A ideologia da competência**. Organizador André Rocha. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2014.

COELHO, Claudio N. P. A comunicação virtual segundo Lévy e Baudrillard. INTERCOM. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, 24. 2001. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP1COELHO.PDF>
Acesso em: 13 jan. 2017.

CONSTITUIÇÃO BRASILEIRA 1988. **Emenda Constitucional Nº 90**, de 15 de setembro de 2015
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Emendas/Emc/emc90.htm

CORDEIRO, Graça I.; VIDAL, Frédéric (org.). **A Rua: espaço, tempo, sociabilidade**. Lisboa: Livros Horizontes, 2008.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil: ensaio sobre ideias e formas**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil: ensaio sobre ideias e formas**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

DAMATTA, Roberto. O Ofício do Etnólogo ou como ter anthropological blues. Rio de Janeiro: **Boletim do Museu Nacional**, 1978.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELGADO, Manuel. **La ciudad mentirosa**. Fraude y miseria del 'modelo Barcelona'. Madrid: La Catarata, 2010.

DELGADO, Manuel. **El espacio público como ideología**. Madrid: La Catarata, 2011.

DELGADO, Manuel. **Lo urbano como melodia oculta**. Blog El cor de les Aparences. Publicado em 24 out. 2015. Disponível em:

<http://manueldelgadoruiz.blogspot.com.es/2015/10/lo-urbano-como-melodia-oculta.html> Acesso em: 05 jan. 2016.

DELGADO, Manuel. **Diferencia entre apropiación y privatización del espacio.** Blog El cor de les Aparences. Publicado em: 06 jun. 2015. Disponível em: <http://manueldelgadoruiz.blogspot.com.br/2015/06/diferencia-entre-apropriacion-y.html> Acesso em: 05 jan.2016.

DELGADO, Manuel. O Espaço Público como Representação. Espaço urbano e espaço social em Henri Lefebvre. **Revista Punkto.** Porto. Portugal, 2014. Disponível em: http://www.revistapunkto.com/2014/01/o-espaco-publico-como-representacao_9694.html Acesso em: 06 jan. 2016.

DELGADO, Manuel. Seres de otro mundo: Sobre la función simbólica del inmigrante. In: **La Dinámica Del Contacto:** movilidad, encuentro y conflicto en las relaciones interculturales. p.13-22, 2009. Disponível em: http://www.cidob.org/es/publicaciones/monografias/monografias/la_dinamica_del_contacto_movilidad_encuentro_y_conflicto_en_las_relaciones_interculturales Acesso em: 13 fev. 2015.

DELGADO, Manuel. **Carrer, festa i revolta.** Barcelona: Generalitat de Catalunya/Institut Català d'Antropologia, 2003.

DELGADO, Manuel. **La expulsión de la historia de los centros históricos.** Blog El cor de les aparences, 15 out. 2015 Disponível em: <http://manueldelgadoruiz.blogspot.com.br/2013/09/la-expulsion-de-la-historia-de-los.html> Acesso em: 03 fev. 2016.

DENORA, Tia. **Music in everyday life.** Cambridge: University Press, 2000.

DENZIN, Norman K, LINCOLN, Ivonna S. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens.** Porto Alegre: Artmed, 2006.

DO RIO, João. **A alma encantadora das ruas.** Ministério da cultura. Fundação Biblioteca Nacional Departamento Nacional do Livro. 1910. Domínio público. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000039.pdf> Acesso em: 09 ago.2015

DUBET, François. Le travail et sessociologies. In: POCHET, A. (Org.) **Sociologies du travail:** quarente ansaprès. Paris: Editions Scientifiques e MédicalesElsevier SAS, 2001.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DUMAZEDIER, Joffre. **Sociologia empírica do lazer**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ELIAS, Cosme. **O samba de Irajá e de outros subúrbios**: um estudo da obra de Nei Lopes. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

FALCÃO, Denise. **Experiências de mochileiros**: sentidos e significados em uma dinâmica de lazer na sociedade contemporânea. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional. 2013.

FAIRCLOUGH, Norman. Análise crítica do discurso como método em pesquisa social científica. **Linha d'Água**, v. 25, n. 2, p. 307-329, 2012.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: UnB, 2001.

FAIRCLOUGH, Norman; GRAHAM, P.; LEMKE, J.; WODAK, R. **Introducion**: critical discourse studies. London, v.1, n.1, p.1-7, 2012.

FARIAS, Ignácio Me sorprende que la gente no me tire sus cafés en la cara: ciudades, virtualidades y lo urbano en la mira de Rob Shields. **Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos**. 2008. Disponível em: <http://www.bifurcaciones.cl/2008/07/me-sorprende-que-la-gente-no-me-tire-sus-cafes-en-la-cara/> Acesso em: 19 dez. 2016.

FORTUNA, Carlos. Imagens da cidade: sonoridades e ambientes sociais urbanos. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 51, p.21-41, 1998.

FRIGOLI JR., Heitor. Sobre usos populares dos espaços públicos. **Revista Fórum Permanente**, n. 6, 2012. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero6/seisheitorfrugoli> Acesso em: 08 março 2016.

GALVÃO, Maria Cristiane B. O levantamento bibliográfico e a pesquisa científica. In: FRANCO, Laércio Joel; PASSOS, Afonso D. C. (Orgs.). **Fundamentos de epidemiologia**. São Paulo: Manole, 2010.

GARRUT, Josep Maria. **Exposició Universal de Barcelona de 1888** (en catalán). Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Delegació de Cultura, 1976.

GIDDENS, A. **The constitution of society: outline of the Theory of Structuration**. Cambridge: Polity Press, 1984.

GIDDENS, A. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

GIRALDI, Rita Cassia. O lazer e a cidade na pós-modernidade: do espaço material ao imaterial. **Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo**, v.11 n.2, 2011. Disponível em: <http://www.mackenzie.br/dhtm/seer/index.php/cpgau> Acesso em: 30 fev. 2016.

GOFFMAN, E. **Estigma: la identidad deteriorad**. Buenos Aires, 1986.

GOMES, Celso Henrique S. **Formação e atuação de músicos de rua de Porto Alegre: um estudo a partir dos relatos de vida**. Dissertação de mestrado do curso de pós-graduação em música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.

GOMES, Christianne L. Lazer: necessidade humana e dimensão da cultura. In: **Revista Brasileira de Estudos do Lazer**. Belo Horizonte, v. 1, n.1, p.3-20, 2014.

GOMES, Christianne L. O lazer como campo mobilizador de experiências interculturais revolucionárias e sua contribuição para uma educação transformadora. In: DALBEN, Ângela; DINIZ, Júlio; LEAL, Leiva; SANTOS, Lucíola (Orgs.). **Convergências e tensões no campo da formação e do trabalho docente: Currículo, Ensino de Educação Física, Ensino de Geografia; Ensino de História; Escola, Família e Comunidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 284-310.

GOMES, Christianne L.; ELIZALDE, Rodrigo. Produção de conhecimento sobre o lazer na América Latina. In: ISAYAMA, Hélder F.; OLIVEIRA, Marcus Aurélio T. de (Orgs.) **Produção de conhecimento em Estudos do Lazer**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GOMES, Christianne L. **Horizontes latino-americanos do lazer**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GONZÁLES, Antonio M. Espacio público, sociabilidad colectiva y mestizaje cultural. In: LUNA, Manuel (ed.) **La ciudad en el tercer milenio**. España: Fundación Universitaria San Antonio, 2002. p. 49-80.

HALL, E.T. **Más allá de la cultura**. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

HARVEY, David. A compressão do tempo-espaço e a condição pós-moderna. In: **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1989. cap. 17, p. 257-276.

HARVEY, David. Do Fordismo à Acumulação Flexível. In: **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1993. p. 135-176.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 2004.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

HERSCHAMANN, Micael. Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro no início do século XXI. **Revista Intercom** (RBCC). São Paulo: INTERCOM, v.36, n. 2, p. 267-289, 2013.

HERSCHAMANN, Micael; FERNANDES, Cintia S. **Ativismo musical nas ruas do Rio de Janeiro**. Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Comunicação e Cidadania do XXIII Encontro Anual da Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação). Belém, 2014. Disponível em: http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT02_COMUNICACAO_E_CIDADANIA/cintiafernandesemicaelherschmann-compos2014.gtcomunicacaoecidadania_2145.pdf Acesso em: 02 fev. 2017.

HERSCHAMANN, Micael. Potencial movente do espetáculo, da música e da espacialidade no Rio de Janeiro. In: RIBEIRO, Ana P. G.; FREIRE FILHO, João; HERSCHAMANN, Micael. **Entretenimento, Felicidade e Memória**: forças moventes do contemporâneo. Rio de Janeiro: Anadarco, 2012.

IGARZA, Roberto. **Burbujas de ocio**: nuevas formas de consumo cultural. Buenos Aires: La Crujía Ediciones, 2009.

INGLÊS, Paulo. A decisão de migrar é um direito humano. **Revista P@rtes**. São Paulo. 2016 Disponível em: http://www.partes.com.br/2016/06/10/a-decisao-de-migrar-e-um-direito-humano-afirma-pesquisador-angolano/#.WCM7v_krLIU Acesso em: 03 nov. 2016.

IRVING, M. A.; CORRÊA, F. V.; MORAES, E. A. Cidade maravilhosa? Interpretando a percepção do turista sobre o Rio de Janeiro. **Caderno Virtual de Turismo**. Rio de Janeiro, v. 11, n. 3, p.427-442, dez. 2011.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

JUNG, Neiva Maria. Quando o familiar se torna “estranho” e o “estranho” quase se torna familiar: duas experiências surpreendentes no campo de pesquisa. In: **Ciências & letras**, Porto Alegre, n. 23/24, p. 305-317, 1998.

KASSABIAN, A. ¿Quiere un poco de word music con su cortado? Starbucks, Puntamayo y el turismo distribuido. In: M.G. QUIÑONES (Ed.). **La música que no se escucha**: aproximaciones a la escucha ambiental. Barcelona: Orquesta del caos, 2008. p. 73-98.

KELLER, Marcello. A música como indicador de inserção social: padrões nacionais em Melbourne. In: CÔRTE-REAL, Maria de São José (Org.) **Revista Migrações** - Número Temático Música e Migração, Outubro, n. 7, Lisboa: ACIDI, p. 189-198, 2010.

KRIEGER, Fernando. **“Cidade Maravilhosa” I**: André Filho e a Saga de uma Marcha-Hino. Janeiro 2015. Disponível em: <http://www.ims.com.br/ims/explore/acervo/noticias/cidade-maravilhosa-andre-filho-e-a-saga-de-uma-marcha-hino>. Acesso em: 13 fev.2016.

LAFARGUE, Paul. **O direito à preguiça**. São Paulo: Hucitec; Unesp, 1999.

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LEFEBVRE, Henri. **La production de l'espace**. Paris: Ed. Anthropos, 1974.

LEFEBVRE, Henri. **The production of space**. Oxford: Blackwell, 1992. [Production de l'espace, 1974].

LEVI-STRAUSS, Claude; ERIBON, Didier. **De perto e de longe**. Editora: Cosac Naify, 2005.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?**. São Paulo: Editora 34, 1996.

LÉVY, Pierre. **A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço**. São Paulo: Loyola, 2007.

LIMA FILHO, Domingos L. A divisão internacional do trabalho sob a modernidade líquida do capitalismo globalizado In: CUNHA, M. Daise; LAUDARES, João Bosco. **Trabalho: diálogos multidisciplinares**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p.33-49.

LIPOVETSKY, Gilles. **A felicidade paradoxal**. Ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles. & SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LUKÁCS, Georg. **Ontologia do ser social: os princípios ontológicos fundamentais de Marx**. São Paulo: Lech, 1979.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MAGNANI, José Guilherme. **Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em antropologia urbana**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.

MAGNANI, José Guilherme. **Rua, símbolo e suporte da experiência urbana**. Disponível em: http://nau.fflch.usp.br/sites/nau.fflch.usp.br/files/upload/paginas/rua_simbolo%20e%20suporte%20da%20experiencia%20-%20magnani.pdf Acesso em: 28 jul. 2015.

MAGNANI, José Guilherme. Etnografia como prática e experiência. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul/dez, 2009.

MAGNANI, José Guilherme. Os circuitos dos jovens urbanos. **Tempo Social, revista de sociologia da USP**, v. 17, n. 2, 2005.

MAGNANI, José Guilherme. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002.

MALEÓN, Luis Miguel B. La cultura de hacer negocios. En: **El Forum de Barcelona oculta una operación de especulación inmobiliaria**. 2004. Disponível em: <http://perso.wanadoo.es/agusromero/nc46/forumba.htm> Acesso em :18 fev. 2016.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Os Argonautas do Pacífico Ocidental**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

MARCONI, M. de A., LAKATOS, E. V. **Técnicas de Pesquisa**: planejamento e execução de pesquisa, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados. São Paulo: Atlas, 1999.

MARTÍ, J. **Como el aire que respiramos**: músicas ambientales en espacio de la cotidianeidad. Musica oral del sur, p.157-169, 2009.

MARX, Karl. **O Capital**. Crítica da economia política. v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

MARTORELL, Josep María M. La evolución del modelo Barcelona (1979-2002) In: BORJA, Jordi e MUXI, Zaida. **Urbanismo en el siglo XXI**. Una visión crítica. Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona: Edicions UPC, 2004. p. 203-220.

MAS I USÓ, Pasqual. **Com la música a otra parte** Editorial. **Fiesta cultura**, n.27, 2006. <http://www.fiestacultura.com/fc27.html>. Acesso em: fev. 2016.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

MAX-NEEF, Manfred; ELIZALDE, Antonio; HOPENHAYN, Martín. Desarrollo a Escala Humana una opción para el futuro. **Development Dialogue**, n. Especial, 1986.

MAYER, A. C. A importância dos quase grupos nos estudos das sociedades complexas. In: FELDMAN-BIANCO (org.) **Antropologia das sociedades contemporâneas**. São Paulo: Editora UNESP, 2010. p.139-170.

MERIGUETI Diego S. A dimensão subjetiva do direito humano de migrar. ENCONTRO DA ANDHEP, 9. **Direitos Humanos, Sustentabilidade, Circulação Global e Povos Indígenas**. 2016.

MÉSZÁROS, István. **Marx**: a teoria da alienação. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1981.

MINAYO, Maria Cecília de S (org.). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. 29. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

MISOCZKY, Maria Ceci A.; PEREIRA, Ilídio M.; BREI, Vinícius A. Poder, produção social e análise crítica do discurso: aproximações em busca de maior potência teórico-metodológica. In: CARRIERI, Alexandre de P.; SARAIVA, Luiz Alex S.; PIMENTEL, Thiago D.; SOUZA-RICARDO, Pablo Alexandre. **Análise do discurso em estudos organizacionais**. Curitiba: Juruá, 2009.

MONTEIRO, Cesar Augusto. **Músicos imigrantes cabo-verdianos na Área Metropolitana de Lisboa**: perfis, trajectos e contactos transnacionais. CIES (centro de investigação e estudos em sociologia) e-WORKING PAPER n. 72/2009.

MORIN, Edgar. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Paris: Instituto Piaget, 1990.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.

MUXI, Zaida. Episódios da transformação urbana de Barcelona. **Revista Arqtexto**. Porto Alegre, v. 17, p.104-123, 2010. Acesso em 13 fev. 2016.

NETTO, Vinicius M. A urbanidade como devir do urbano. **EURE**. v. 39, n. 118 , setembro, p. 233-263, 2013.

NETTO, Vinicius M. A materialidade da interação econômica. **Cadernos IPPUR/UFRJ**, 2010. Disponível em: www.researchgate.net/profile/.../02e7e53b1f025ca8a5000000.pdf. Acesso em: 28 jan. 2017.

NEVES, Magda de A.; JAYME, Juliana G.; ZAMBELLI, Paulina. Trabalho e cidade: os camelôs e a construção dos shoppings populares em Belo Horizonte. In: CUNHA, M. Daise e LAUDARES, João Bosco. **Trabalho**: diálogos multidisciplinares. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p.98-123.

NEVES, Margarida de S. **As Vitrines do Progresso**. Rio de Janeiro. Editora: PUC/RIO. v. 1, 1986.

OLIVEIRA, Anita Loureiro de. **Geografia da Arte Ambulante: Arte na Rua e Direito à Cidade**. Trabalho apresentado no SIMPURB, SIMPÓSIO NACIONAL DE GEOGRAFIA URBANA, 12, 2011 <http://xiisimpurb2011.com.br/app/web/arg/trabalhos/f4c9de4b2428fe898265f2e9e4619662.pdf> Acesso em: 14 fev. 2015

OLIVEIRA, Leandro D. de. **A Conferência do Rio de Janeiro – 1992 (Eco-92): reflexões sobre a Geopolítica do Desenvolvimento Sustentável**. ENANPPAS.doc. 1992. Disponível em: <http://www.anppas.org.br/encontro6/anais/ARQUIVOS/GT15-170-31-20120626115525.pdf> Acesso em: 14 fev. 2016.

ONU - ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Declaração Universal dos Direitos Humanos, 1948. Disponível em: http://www.ohchr.org/EN/UDHR/Documents/UDHR_Translations/por.pdf Acesso em: 10 jan. 2016.

ORDENANÇA DE MESURES PER FOMENTAR I GARANTIR LA CONVIVÈNCIA CIUTADANA A L'ESPAI PÚBLIC DE BARCELONA_2006. Disponível em <http://w110.bcn.cat/fixers/home/noticies/ordenansacivisme.639.pdf> Acesso em: 14 fev. 2016.

ORDENANZA MUNICIPAL DE LOS USOS DEL PAISAJE URBANO DE LA CIUDAD DE BARCELONA _2006. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiugPiPx9HUAhUFkpAKHRB9DfAQFggnMAA&url=http%3A%2F%2Fw110.bcn.cat%2FPaisatgeUrba%2FContinguts%2FPresentacions%2FDocuments%2FOUPU%2520Cast.pdf&usq=AFQjCNG3rfX218NigNiEKkQPUBv7elkcCg> Acesso em: 14 fev. 2016.

PANORAMA OMT DEL TURISMO INTERNACIONAL 2016. Disponível em: <http://www.e-unwto.org/doi/pdf/10.18111/9789284418152> Acesso em: 30 jan. 2017.

PAULA, João Antônio. Trabalho, classe operária e luta de classes. In: CUNHA, Daise M.; LAUDARES, João Bosco. **Trabalho: diálogos multidisciplinares**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p.16-32.

PESAVENTO, Sandra. Cidades Visíveis, Cidades Sensíveis, Cidades Imaginárias. **Revista Brasileira de História**, v. 27, n. 53, junho 2007.

PESAVENTO, Sandra. **O Espetáculo da Rua**. Porto Alegre: Ed. da universidade UFRGS. Prefeitura municipal de Porto Alegre, 1992.

PICÚN, Olga. ¿Mendigo, vendedor ambulante, delinquente, o...músico? **QuAderns-e, Institut Català d'Antropologia**. n.18, p. 81-95, 2013.

PIFFER, Carla. **Transnacionalidade e imigração**: a possibilidade de efetivação dos direitos humanos dos transmigrantes diante de decisões de regresso na Itália e na União Europeia. Tese de Doutorado. Itajaí, 2014. Disponível em: <http://siaibib01.univali.br/pdf/Carla%20Piffer.pdf> Acesso 10 out. 2016.

PINTO, Tiago de O. Som e música: Questões de uma Antropologia Sonora. **Revista De Antropologia**. São Paulo, USP, v. 44 n. 1 p.221- 286, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S003477012001000100007&script=sci_arttext Acesso em: 14 nov. 2015.

PLANEJAMENTO ESTRATÉGICO DA PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO 2009-2012. Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/6616925/4178940/planejamento_estrategico_site_01.pdf Acesso em: 14 out. 2016.

POBLETE, Nelson **La música en el Park Güell de Barcelona**: los artista invisibles <http://nelsonpobletetrabajosdehistoria.blogspot.com.br/2009/09/la-musica-en-el-park-guell-de-barcelona.html> Acesso em: 18 nov. 2015.

PORTAL VERMELHO.03 de novembro 2009 Disponível em: <http://vermelho.org.br/noticia/118644-8> Acesso em: 10 out. 2016.

PRYSTHON, Angela. A grande aventura urbana. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 13, p. 151-153, jun. 2007. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1477> Acesso em: 12 nov. 2014

PUCCI, Magda. **A(s) música(s) que v(ê)m da(s) rua(s)**: reflexões sobre o centro e a periferia na música. Trabalho apresentado no Encontro de Música e Mídia - As imagens da música – Santos – SP, 2007. Disponível em: <http://www.musimid.mus.br/3encontro/files/pdf/Magda%20Pucci.pdf> Acesso em: 28 abr. 2015.

REDIN, Giuliana. **Direito de imigrar**: direitos humanos e espaço público. Florianópolis: Conceito Editorial, 2013.

REY, Fernando L. G. **Sujeito e subjetividade**. São Paulo: Pioneira, 2003.

REY, Fernando L. G. **O social na psicologia e a psicologia social: a emergência do sujeito**. Petrópolis: Vozes, 2004.

ROCHA, L.C. O perigo dos pobres. In: FRANÇA, S.M. e outros. **Estratégias de controle social**. São Paulo: Arte & Ciência. 2004. p. 43-68.

ROIG, Josep L. **Historia de Barcelona**. Barcelona: Primera Plana S.A., 1995.

SAHLINS, Marshall. D. **Cultura na Prática**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

SANTOS, Ângela M. S. P. **Economia, espaço e sociedade no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

SANTOS, Boaventura de S. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. **Revista crítica de ciências sociais**, n.63, p. 237-280, 2002.

SANTOS, Boaventura de S., MENEZES, Maria Paula (org.) **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. 5. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.

SASA, Zuhra. La transformación de Barcelona: El Modelo Barcelona a Través de sus Modelos y su Historia. **Revista de la escuela de arquitectura de la universidad de costa rica**. v. 2, n.4, p.55-81, 2013.

SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SHAW, Martínés C. Cultura popular y cultura de las élites en la edad moderna, en VV.AA. **Sobre el concepto de cultura**. Barcelona, 1984.

SILVA, Geraldo. Olimpíadas, choque de ordem e limpeza social no Rio de Janeiro. Algumas resistências em curso. **Biblio 3W Revista bibliográfica de geografia y ciencias sociales**. v. XV, n.18, 2010.

SOARES, Luiz Carlos. **O “Povo de Cam” na Capital do Brasil**: a escravidão urbana no Rio de Janeiro do Século XIX. Rio de Janeiro: Faperj-7Letras, 2007.

SOBARZO, Oscar. A produção do espaço público: da dominação à apropriação. **GEOUSP- Espaço e Tempo**, São Paulo, n. 19, p. 93 - 111, 2006.

STOKES, M. Introduction: Ethnicity, Identity and Music. In: STOKES, M. (org.) **Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place**, Oxford: Berg, 1997. p.1-28.

SMITH, A. Conceptualizing City Image: The 'Re-Imaging' of Barcelona, **Tourism Geographies**, v. 7, n. 4, p. 398-423, 2005.

SMITH, Neil. Gentrificação, a fronteira e a reestruturação do espaço urbano. **GEOUSP - Espaço e Tempo**, São Paulo, n. 21, p. 15-31, 2007.

SOUZA, Eda C. L. de; LUCAS, Cristina C.; TORRES, Cláudio V. Práticas sociais, cultura e inovação: três conceitos associados. **Revista de Administração FACES Journal Belo Horizonte (online)**. v. 10 n. 2 p. 210-230 abr./jun. 2011.

TERTULIAN, Nicolas. Sobre o método ontológico-genético em Filosofia. **Revista Perspectiva**. Florianópolis: Edufsc, v. 27, n. 2, p. 375-408, jul./dez.,2009. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/2175-795X.2009v27n2p375/15286>

TURINO, Thomas. **Music as Social Life**: the politics of participation. London: The University of Chicago Press, 2008.

VALDEZ, Robson. Migrações globais: um constante desafio para a comunidade internacional. **Revista Panorama Internacional FEE**. v. 1, n.3, 2016. Disponível em: <http://panoramainternacional.fee.tche.br/article/migracoes-globais-um-constante-desafio-para-a-comunidade-internacional/> Acesso em: 28/12/2016.

VAZ, Lilian F. **Modernidade e moradia**. Habitação coletiva no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

VELHO, Gilberto. **Um antropólogo na cidade**: ensaios de antropologia urbana. Hermano VIANNA; Karina KUSCHNIR; Celso CASTRO. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

VENTURA, Deisy. Migrações internacionais e seus fluxos de contradições. **Revista Panorama Internacional FEE**, vol.1 n 3, p.18-25, 2016. Disponível em: <http://panoramainternacional.fee.tche.br/article/migracoes-internacionais-e-seus-fluxos-de-contradicoes/> Acesso em: 28 dez. 2016.

VIEIRA, C., Lima, E. **Metodologia da Investigação Científica** – Caderno de texto de apoio, 6 ed. Coimbra, 1998.

VILAR-BOU, José Miguel. 2013. **Diario de un músico callejero**. Sevilla: Ediciones Espuela de Plata, 2013.

VILLAVERDE, S. Refletindo sobre lazer/turismo na natureza, ética e relações de amizade. In: MARINHO, Alciane; BRUHNS, Heloisa. T. (Org.) **Turismo, lazer e natureza**. São Paulo: Manole, 2003. p.53-73.

YIN, Robert K. **Case Study Research: design and methods**. Newbury Park, CA, Sage Publications, 1989.

WENGER, E. **Communities of practice learning, meaning and identity**. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1998.

ZHOURI, A. L. M. **Discursos Verdes**: as práticas da ecologia (um estudo antropológico da participação dos ecologistas paulistas nas eleições de 1986), 1992. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, SP, 1992.

ANEXO 1

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Você foi selecionado (a) e está sendo convidado (a) para participar da pesquisa intitulada: Músicos de rua: experiências no tempo/espaço contemporâneos, que tem como objetivo: Investigar como os músicos de rua vivenciam o tempo/espaço social para desenvolverem sua arte no Rio de Janeiro e/ou em Barcelona.

Este é um estudo de abordagem qualitativa que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto de vida real.

A pesquisa terá duração de 4 anos, com o término previsto para julho de 2017.

Suas respostas serão tratadas de forma anônima e confidencial, isto é, em nenhum momento será divulgado o seu nome em qualquer fase do estudo. Quando for necessário exemplificar determinada situação, sua privacidade será assegurada uma vez que seu nome será substituído de forma aleatória. Os dados coletados serão utilizados apenas nesta pesquisa e os resultados divulgados em eventos e/ou revistas científicas.

Sua participação é voluntária, isto é, a qualquer momento você pode recusar-se a responder qualquer pergunta ou desistir de participar e retirar seu consentimento. Sua recusa não trará nenhum prejuízo em sua relação com o pesquisador nem com a instituição que fomenta a pesquisa.

Sua participação consistirá em responder as perguntas a serem realizadas sob a forma de entrevista semiestruturada. A entrevista será gravada em mídia digital para posterior transcrição – que será guardada, sendo mantidas sob sigilo, no Laboratório de Pesquisa LUCE/UFMG por um período de cinco anos e deletada após esse período.

Você não terá nenhum custo ou quaisquer compensações financeiras. Os riscos ao participar da pesquisa são pequenos, podendo aparecer em forma de constrangimento ou desconforto emocional durante a entrevista e/ou observação do pesquisador. O benefício relacionado à sua participação será de ampliar o conhecimento científico para a área interdisciplinar em Estudos do Lazer.

Você receberá uma cópia deste termo onde consta o celular/e-mail da pesquisadora podendo tirar as suas dúvidas sobre o projeto e sua participação a qualquer momento: e-mail defalcao@terra.com.br e/ou telefone (0xx31) 9985-1622. Se forem questões relativas à ética da pesquisa, dúvidas poderão ser esclarecidas através do Comitê de Ética em Pesquisa da UFMG (COEP), localizado à Avenida Antônio Carlos, 6627 – Unidade Administrativa II, 2º andar, sala 2005 – Campus Pampulha - Telefone (0xx31) 3409-4592.

Desde já agradecemos!

Prof. Dr. Christianne Luce. Gomes

Orientadora da pesquisa

Denise Falcão - Doutoranda

AUTORIZAÇÃO

Eu _____ declaro estar ciente do inteiro teor deste TERMO DE CONSENTIMENTO e estou de acordo em participar do estudo proposto, sabendo que dele poderei desistir a qualquer momento, sem sofrer qualquer punição ou constrangimento.

Local e data: _____, _____ de _____ de 201__.

Assinatura do(a) voluntário(a) da pesquisa

Via do voluntário

ANEXO 2

Roteiro das entrevistas semi-estruturadas

1. Nome, idade, naturalidade.
2. (Se não for do lugar) Como ocorreu o processo para escolher essa cidade para tocar nas ruas?
3. Como você se constituiu como um músico de rua (história de vida)?
4. Qual a relação da prática de tocar nas ruas com seu próprio sustento?
5. Em que medida essa prática é permeada por lazer em sua vida? Qual sua relação com o lazer?
6. Quais as dificuldades e as facilidades para a ocupação dos espaços sociais?
7. Quais os sentidos que tocar nas ruas tem para você?