

42° Encontro Anual da ANPOCS

SPG10 – Dissidência, independência e heterodoxia nas produções culturais

**O duplo movimento reivindicatório das bandas de/nas ruas do Rio de Janeiro:  
independência musical e direito à cidade**

Renan do Nascimento Santos

## INTRODUÇÃO

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

Essas sonoridades me tomavam de surpresa, me faziam tirar os fones dos ouvidos para localizar precisamente sua posição e então me juntar àquelas aglomerações de algumas dezenas que estavam ali ocupando o espaço público da cidade, resignificando territórios, alterando imaginários, paisagens, ritmos do cotidiano e expressando reivindicações muito próprias. Atualmente, cinco anos depois de começar a me dar conta da multiplicação de iniciativas dessa natureza, continuo alongando trajetos e seguindo o som desses artistas pelas ruas. Agora, contudo, a presença e a atenção não são apenas de apreciador mas também de pesquisador interessado nas dinâmicas que esta manifestação cultural evidencia da relação entre música independente, trabalho cultural e cidade, qual seja, a interface que norteia o questionamento central da minha investigação em curso: a compreensão do que considero um duplo e interdependente movimento reivindicatório nesta manifestação cultural, um associado à reivindicação de independência musical, o outro associado ao direito à cidade e de resignificá-la.

Nesse sentido, considero que o debate sobre independência musical, pensado nesta interface entre música, cidade e trabalho, ganha em consistência e complexidade quando se ocupa de compreender i) como estes artistas estão reivindicando esta independência tanto discursivamente quanto na operação da cadeia produtiva da música, ii) as outras relações de dependência que se configuram quando esses artistas se reivindicam como independentes das grandes companhias fonográficas e/ou de um circuito tradicional de circulação e iii) os efeitos dessa reivindicação da independência e da rua para o exercício de seu trabalho.

Da observação mais sistemática das apresentações, já orientada para os objetivos da investigação, escolhi dois grupos para observar numa abordagem etnográfica e apreender a partir das suas trajetórias as informações necessárias para a compreensão das questões desta pesquisa. Um desses grupos é o Beach Combers, trio de *surf music* autoral e instrumental que já tem dois álbuns lançados e uma intensa agenda de shows nas ruas, mas também em festivais, pequenas casas de show e bares. Na rua, os shows são chamados *Beach Attacks*. O outro grupo, também composto por três integrantes, chama-se Plataforma 7 e apresenta-se de segunda à sexta-feira nos vagões dos trens da cidade. O repertório da banda é composto principalmente por covers de *hits* do reggae e do pop nacional e internacional, apresentados numa formação de voz, violão e cajón. A escolha destes dois grupos se justifica pelos aspectos que os aproximam, no modo geral de operar as demandas de circulação da sua música, ocupando o espaço público. Mas além disso, também interessam as singularidades em termos de clivagens sociais e da escolha dos locais para apresentação, ruas e trens.

Para compor de maneira mais ampla, complexa e relevante o campo desta pesquisa, também incorporo os dados recolhidos numa observação mais ampliada dos demais artistas que encontro espontaneamente ou não nos meus deslocamentos pela cidade. A principal implicação diz respeito à possibilidade de verificar a diversidade de feições que a música de rua pode assumir em termos de formações dos grupos, repertórios e estilos musicais, sua distribuição e deslocamentos pelo território, frequência, dentre tantas outras dimensões variáveis e necessárias de serem consideradas para alcançar uma visão tão complexa quanto possível da prática em questão.

Como referenciais teóricos para minhas interpretações, tenho partido principalmente da Sociologia, sobretudo dos Estudos Culturais, em busca de uma perspectiva que “considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável” e marcado por “relações que continuamente estruturam esse campo em formações dominantes e subordinadas” (HALL, 2003, p. 257). Nessa concepção de cultura dinâmica, variável e de constante disputa entre os agentes do campo pela legitimação das representações sociais, a luta pode assumir feições diversas como “incorporação, distorção, resistência, negociação, recuperação” (HALL, 2003, p. 259) e permite que sejam continuamente criados “novos significados e valores, novas práticas, novas significações e experiências” (WILLIAMS, 2005, p. 219) em relação à cultura hegemônica, ou seja, manifestações culturais emergentes, nos termos de Williams, e

segundo os quais tenho analisado o fazer musical independente na atualidade.

Prossigo recuperando Williams quando ele nos afirma que as dificuldades que essas práticas emergentes e contra hegemônicas encontram no campo podem variar de acordo com o interesse da classe e cultura dominantes, assim, “se o interesse e o investimento são explícitos, muitas das novas práticas serão identificadas e possivelmente incorporadas, ou, se isso não for possível, extirpadas com vigor extraordinário.” (2005, p. 220). Essa lógica da incorporação se verifica na indústria fonográfica e nas dinâmicas em torno da reivindicação de independência em relação às *majors*. Márcia Tosta Dias (2008) toca nesse assunto e aponta para uma relação complementar entre o universo das *majors* e das *indies*. Em seus termos:

A complementaridade pode, então, ser vista das seguintes perspectivas: a indie, ao absorver parte do excedente da produção musical não capitalizada pelas majors, além de permitir a diminuição da tensão no panorama cultural, derivada da busca de oportunidades, acaba por testar produtos, mesmo que num espaço restrito, permitindo à major realizar escolhas mais seguras no momento em que decide investir em novos nomes. Nos dias de hoje, assistimos a um aperfeiçoamento dessa relação, quando a major busca, na indie, produtos acabados, prontos para a difusão. (DIAS, 2008, p. 129).

Não são poucos os exemplos da realização desta dinâmica no cenário musical brasileiro atualmente. Contudo, muito mais me interessam os exemplos da sua não realização, porque é a partir deles que observo as brechas por onde estes artistas estão disputando sua independência e eventualmente reorganizando as relações de poder nesse campo. Quero dizer: os músicos independentes não estão de modo algum como se à disposição das companhias fonográficas para que estas disponham de produtos já testados no mercado e façam investimentos mais seguros. Muito antes pelo contrário, tenho trabalhado pondo ênfase no entendimento de uma abertura cada vez maior para a negociação a ponto de, atualmente, vermos artistas independentes recusarem não só o modo de produção, mas efetivamente propostas e contratos das *majors* por considerá-los incompatíveis com suas pretensões e de certa forma se insubordinando a esta relação de poder e dependência.

É nesta perspectiva que formulo duas categorias que me têm sido úteis no esforço de empreender estas análises e são elas “independência como opção” e “independência como condição”. Em síntese, tratam-se de dois modos de os artistas lançarem mão de certo capital simbólico em circulação no campo (BOURDIEU, 1989) para disputar sua

situação de independência nos campos em que estão inseridos. Sendo assim, me valendo do debate até aqui e certo de que se tratam de duas categorias ainda em processo de formulação, aproveito esta comunicação como mais uma tentativa de apresentar o entendimento que tenho de cada uma delas até este momento e estimular o debate para eventualmente trazer à tona dimensões que meu olhar ainda despreza.

A “independência como opção” corresponderia a uma lógica de produção deliberadamente autônoma da lógica de operação das *majors*, centralizando na figura do artista muitas das etapas da cadeia produtiva, com objetivos que podem variar entre ter mais liberdade artística e estética na criação musical, ter maiores retornos financeiros sobre a comercialização de sua obra ou pela manutenção de um valor simbólico positivo gerado pela situação de independência, o que tenho chamado por enquanto de aura independente, no sentido benjaminiano no termo. Além disso, também se conformaria num posicionamento político diante das *majors* – e dos detentores do poder hegemônico do campo, de maneira geral – marcado pela recusa deste modo de operação voltado para a produção e difusão em larga escala de canções (em geral, *hits*), álbuns e turnês, padronizados e orientados para o atendimento de demandas de mercado e não a partir do desejo criador do músico.

Já a “independência como condição” diria respeito a uma lógica de produção circunstancialmente independente, ou seja, o artista também centraliza em si várias etapas da cadeia produtiva do trabalho, mas como alternativa de produção por não haver uma gravadora viabilizando e dirigindo o projeto, ou ainda como uma reação às condições adversas que eventualmente estejam postas no campo. Dito de outra forma, na “independência como opção” o artista é independente porque pode e quer sê-lo, na “independência como condição”, porque pode e precisa. Embora neste debate inicial a ênfase esteja sobre as relações do artista com as *majors*, considero viável e útil me valer deste raciocínio para também analisar relações outras desses artistas com diferentes instâncias e agentes do campo musical, como as casas de espetáculo, por exemplo.

Isto posto, encaminho o debate organizando-o em três partes. Na primeira delas, apresento uma série de iniciativas que tematizam a música de rua na forma de pesquisas, mapeamentos, compilações, programas de televisão, com vistas a atestar sua expressiva ocorrência ao redor do mundo, sobretudo no Rio de Janeiro. Na sessão seguinte, apresento parte da descrição da ocupação musical nas ruas e nos vagões do Rio, observada no trabalho de campo realizado até este momento da pesquisa. Na terceira e

última parte, todo este material é analisado e problematizado posto em perspectiva diante das atuais condições de circulação musical independente na cidade, tanto num circuito tradicional quanto no espaço público.

### **“É o maior palco do mundo”<sup>1</sup>: iniciativas sobre música de/na rua ao redor do mundo**

Seguramente, a música de rua e na rua não é uma manifestação homogênea e exclusiva do território carioca ou deste tempo, muito antes pelo contrário. A arte de/na rua altera e compõe paisagens sonoras ao redor do globo e ao longo da História, assumindo diversas formas e tendo registros de sua ocorrência desde a Grécia Antiga. A respeito da ancestralidade desta prática, encontro uma série de fontes e documentos examinados por Jhébica Reia (2017) apontando para os processos que legitimaram músicos perante os poderes político e econômico, contratados pelas cortes, por exemplo, enquanto os outros “que não se enquadram nesses moldes são relegados a formas de trabalho itinerante, informal e moralmente julgadas como inferior” (p. 48). A recuperação histórica feita pela autora evidencia que o desprestígio dos artistas de rua na sociedade, as condições precárias de trabalho e os esforços de regulação e/ou repressão da atuação desses músicos já são realidade desde séculos antes.

Saltando no tempo, é possível encontrar atualmente músicos em plena atividade pelas ruas de diversas cidades pelo mundo. Uma primeira iniciativa que registra essa movimentação global é a série de televisão Sons Urbanos<sup>2</sup>, exibida em 15 episódios pelo Canal Brasil em 2015, que registrou e entrevistou mais de 40 bandas em cidades como Berlim, Londres, Lisboa, Tel Aviv, Bogotá, Buenos Aires, São Paulo e Rio de Janeiro. As performances registradas e exibidas pelo programa evidenciam recorrências no modo de operação, como a preferência por locais turísticos e de grande circulação de pessoas para as apresentações e o emblemático gesto de *passar o chapéu* para receber contribuições financeiras do público, geralmente representado por uma *case*<sup>3</sup> de instrumento aberta em frente aos músicos.

Ainda mais impressionante em termos quantitativos, é o mapeamento realizado

---

<sup>1</sup> Depoimento de Mariô Onofre, baterista da banda Mescalines, em entrevista para Street Music Map Short Docs, publicada em 26/05/2016. Disponível em <<http://bit.ly/2koGctx>>. Acesso em 04/08/2018.

<sup>2</sup> <<http://canalbis.globo.com/programas/sons-urbanos/>>

<sup>3</sup> Termo em inglês para a capa ou bolsa usada para guardar instrumentos musicais.

pelo site Street Music Map<sup>4</sup>. O projeto, iniciativa do jornalista de Daniel Bacchieri, é o maior canal colaborativo de música de rua do mundo, onde os usuários podem cadastrar os músicos de rua que encontram em suas cidades em pequenos registros audiovisuais. De 2014 a 2017, a plataforma já catalogou mais de 1200 artistas de 93 países e mais de 700 colaboradores.

Outro projeto centrado nos músicos de rua é o *Playing for Change* (Tocando por Mudança)<sup>5</sup>, criado por Mark Johnson e Whitney Kroenke. O projeto une músicos de rua do mundo todo, não necessariamente encontrando-se presencialmente, mas dialogando através da música e registrados pelo estúdio móvel de gravação montado por Johnson. Os artistas de rua participantes do *Playing for Change*, dentre eles vários brasileiros, executam canções consagradas internacionalmente com discursos de paz, tolerância e apelos por um mundo melhor.

Além destes produtos midiáticos registrando artistas e grupos levando suas apresentações individual e autonomamente para o espaço público, no Rio de Janeiro vê-se também a rua ser transformada em palco por festivais de música. Desde 2008, o Dia da Rua<sup>6</sup>, festival de música e ocupação urbana, produzido por músicos e produtores independentes atuantes na cidade, já realizou 71 shows de artistas independentes em sete edições. Em todas elas, o festival aconteceu na orla da zona sul da cidade, no trecho entre o Leblon e o Arpoador. Pequenas estruturas de som e cenário são montadas ao longo de uma das faixas da avenida da praia que é fechada para o trânsito e liberada para o lazer aos domingos. O festival tem autorização da prefeitura da cidade e já foi financiado por patrocinadores como Oi Novo Som, Radio Farm e Escola Parque.

Com uma proposta muitíssimo semelhante, o evento Rio na Rua<sup>7</sup>, ação de marketing da marca de cerveja Itaipava, ocupou no domingo, 10 de dezembro de 2017, o mesmo trecho da orla com apresentações musicais de pequeno porte simultâneas e distribuídas por seis pequenos palcos. O evento encerrou a edição 2017 que aconteceu desde junho com apresentações também em outros bairros como Lapa, Botafogo, Gávea e Tijuca.

Além dos eventos e artistas disputando a orla e os bairros da zona sul – sabidamente privilegiada na quantidade de equipamentos e eventos culturais –, um outro

---

<sup>4</sup> <<http://streemusicmap.com>>

<sup>5</sup> <<https://playingforchange.com/>>

<sup>6</sup> <<http://www.diadarua.com>>

<sup>7</sup> <<http://glab.oglobo.globo.com/rionarua/>>

festival de música no espaço público se voltou para a questão da circulação musical independente em outras regiões cidade. O Festival Circuladô – Novos sons no coreto<sup>8</sup>, patrocinado pela prefeitura do Rio através do edital municipal Viva a Cultura, transformou em palco dez dos antigos coretos espalhados por todas as regiões da cidade e os ocupou com artistas independentes entre os dias 5 e 27 de novembro de 2016. Com os objetivos de “reterritorializar o mapa da música independente carioca” e “arejar o circuito”<sup>9</sup>, a primeira edição do projeto – e por enquanto, única – circulou pelos bairros de Paquetá, Gamboa, São Cristóvão, Méier, Quintino, Marechal Hermes, Vigário Geral, Realengo, Praça Seca e Sepetiba.

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

Uma última iniciativa que gostaria de mencionar, desta vez no âmbito acadêmico científico, é o mapeamento apresentado na Cartografia Musical de Rua do Centro do Rio de Janeiro<sup>10</sup>, realizada pelo Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação (NEPCOM/UFRJ) e o Grupo de Pesquisa Comunicação, Arte e Cidade (CAC/UERJ) e publicada em 2014. Assim como os demais, este projeto atesta a importância e a presença expressiva de música de rua, mas nesse caso também deixa à disposição dos usuários um conteúdo que inclui um rico material iconográfico, depoimentos dos artistas e do público, lista de espacialidades, circuitos e gêneros musicais.

### **Palcos cobiçados: uma descrição da ocupação musical dos espaços públicos no Rio de Janeiro**

---

<sup>8</sup> <<https://www.festivalcirculado.com/>>

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> <<http://www.cartografiamusicalderuadocentrodorio.com/>>



Os relatos que compartilho a partir de agora são baseados no trabalho de campo realizado para esta pesquisa. Para além de todos os exemplos anteriormente mencionados para demonstrar a presença expressiva de músicos pelas ruas do Rio de Janeiro, minha observação como pesquisador é o atestado mais contundente que posso apresentar sobre esta afirmação. Seguramente, trata-se de uma descrição situada, necessariamente parcial e incompleta, mas suficientemente complexa para os objetivos desta comunicação. Divido os relatos a partir das duas espacialidades principalmente apropriadas pelos músicos pesquisados – as ruas e os vagões de trem e metrô – porque identifico significativas descontinuidades na forma de atuação dos artistas e na recepção do público, a depender do espaço.

### **Na rua**

Pensando numa descrição abrangente dos sujeitos – artistas e público – é possível apontar algumas recorrências. A maioria dos artistas observados são aparentemente do gênero masculino, jovens e brancos. Contando apenas com a observação não é possível afirmar sua classe social, porém não deixa de ser significativo notar como em alguns casos os instrumentos e equipamentos utilizados são de alto valor econômico e podem ser interpretados como marcadores das condições materiais desses mesmos sujeitos. Os níveis de instrução formal básica e musical também não são percebidos sem uma conversa com os músicos.

Como público, estou considerando somente as pessoas que param por pelo menos um instante diante da apresentação do artista e lhe dedicam algum tempo de observação, que seja a duração de apenas uma música, ou ainda menos, como o curto tempo de fazer uma foto ou vídeo<sup>11</sup>. A diversidade é o que caracteriza este público em termos de gênero, faixa etária, cor da pele, classe social, etc. A propósito desta diversidade, identifico que ela é acionada como um argumento recorrente no discurso dos artistas como um aspecto positivo e legitimador da sua prática. Muitos deles argumentam que nas ruas conseguem ampliar o alcance de sua música para um novo público, além daquele que normalmente

---

<sup>11</sup> Compreendo que, além dos pedestres, as pessoas que vivem ou trabalham no entorno das espacialidades escolhidas para as apresentações, podem muitas vezes compor um tipo de “público compulsório” daquela música, o que pode trazer à tona conflitos de interesses. Essa dimensão será explorada adiante, contudo, para efeitos de descrição do público desses artistas, estou considerando apenas as pessoas espontaneamente interessadas e que interagem diretamente com a apresentação, porque foi esse grupo que pude observar.

pagaria ingresso para vê-los numa sala de concerto.

As espacialidades apropriadas pelos artistas evidenciam diferentes estratégias de ocupação e circulação pelo território, mas mantém em comum a circulação de pessoas constante e numerosa como principal argumento para a escolha dos locais. A partir desse argumento, outros fatores também são associados e considerados, por exemplo, o caráter turístico do local, a qualidade do relacionamento estabelecido com moradores e comerciantes do entorno, outros eventos acontecendo na rua, etc. Na prática, isso pode significar uma lista enorme de espacialidades possíveis para a apropriação. Citarei as mais recorrentes durante a observação.

Os acessos de algumas estações de metrô são frequentemente escolhidos como locais de apresentação. As estações mais procuradas são Carioca, Cinelândia, Glória, Largo do Machado, Botafogo, Nossa Senhora da Paz e Jardim Oceânico. Não posso afirmar se o mesmo acontece no entorno das estações do subúrbio, embora suspeite que apenas em raros episódios. A zona sul e o Centro são as duas regiões da cidade mais ocupadas por músicos de rua. No mesmo raciocínio, registrei artistas se apresentando na Praça XV, também no Centro, nas proximidades da saída da estação das barcas. É interessante observar uma certa renovação do público seguindo os intervalos de desembarque de passageiros na estação. A cada nova barca ou trem chegando em suas respectivas estações, chega também uma nova leva de pedestres e ouvintes em potencial.

Quando nos pontos turísticos, a apresentação acaba ganhando contornos de atração turística também. Por se tratarem de espacialidades, em tese, voltadas para o lazer, para momentos de paragem e contemplação (da natureza, de monumentos), para a fruição cultural, as apresentações ficam aparentemente mais integradas ao território do que em outros espaços associados ao trabalho, ao trânsito acelerado de pessoas, coisas e dinheiro e também em regiões mais residenciais, onde os conflitos de interesses (com autoridades, moradores, trabalhadores do entorno) parecem mais iminentes. As aglomerações também costumam ser maiores diante das apresentações nos locais turísticos, provavelmente pelo mesmo motivo: os turistas (locais ou estrangeiros) e os moradores da cidade passeando, estão experimentando a cidade noutro ritmo, sem a velocidade que costuma ditar o ritmo dos deslocamentos no Centro da cidade em dias úteis e horário comercial. A orla marítima da zona sul, a Praça Mauá, o Boulevard Olímpico e a Mureta da Urca, são algumas das localidades turísticas frequentemente ocupadas por músicos.

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

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

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

Pensando na performance artística propriamente, também identifico uma diversidade grande em termos de formações dos grupos, dos instrumentos utilizados, dos gêneros musicais e repertórios. Grande parte dos artistas observados apresenta música instrumental, sem acompanhamento vocal, mas não é regra, também há cantores,

cantoras e grupos com vocalista em atividade pela cidade. Os gêneros e repertórios também variam muito, mas o rock foi o mais ouvido – e as várias subdivisões referentes ao gênero. Alguns artistas e grupos se apresentam com repertório completamente autoral, outros apenas com canções de música popular brasileira e/ou internacional amplamente conhecidas e outros fazem a apresentação inteira com improvisações no instrumento. Na maioria das vezes, uma combinação destas três formas é o que se ouve e observa. Além da formação *power trio* dos roqueiros, também registrei muitos guitarristas solitários, cantores com bases pré-gravadas e ainda grupos maiores, como as bandas de fanfarra.

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

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

A interação entre artistas e público costuma ser bastante amistosa. No decorrer da apresentação, os artistas anunciam mais de uma vez – afinal, o público muda constantemente – os seus nomes ou da banda, convocam as pessoas a acompanharem nas redes sociais e a contribuírem financeiramente com o trabalho. O convite para contribuição é mais ativo no caso dos Beach Combers, quando o guitarrista Bernar deita sua guitarra no chão e circula no meio do público recolhendo as contribuições. Bernar também vende os produtos da banda neste momento. Nem todos os presentes contribuem e também não é possível contabilizar apenas com a observação as quantias arrecadas.

O comportamento do público é geralmente bastante receptivo. Quando a apresentação agrada, as pessoas não poupam aplausos, comentários elogiosos e principalmente muitos aparelhos celulares apontados na direção dos artistas, registrando

o evento em foto e vídeo. Os próprios artistas muitas vezes incentivam que esses registros sejam feitos e publicados nas redes sociais. Estes posts são depois republicados nas redes sociais dos artistas, dando continuidade no relacionamento com o público.

### **Nos vagões**

O sistema ferroviário urbano no Rio de Janeiro é composto por 102 estações, organizadas em 8 ramais, distribuídas ao longo de 270 quilômetros de trilhos e 12 municípios da Região Metropolitana do Estado do Rio de Janeiro. Em 1998 a operação do sistema é transferida do Estado para a iniciativa privada, através de concessão pública à empresa Supervia e assim permanece até hoje. Já o sistema metroviário, atende somente à capital Estado, composto por 41 estações divididas em 3 linhas. O sistema também é operado desde 1998 pela iniciativa privada através da concessionária MetrôRio.

O trabalho de observação dos músicos nos vagões tem algumas particularidades que devem ser mencionadas antes da descrição propriamente. Diferentemente das ruas, em que os sujeitos escolhem uma espacialidade para realizar a apresentação e, salvo algumas exceções, permanecem no local até o final dela, nos vagões, as apresentações são itinerantes e acontecem numa espacialidade, ela mesma, também itinerante. Ou seja, os músicos estão em constante deslocamento, dentro de composições ferroviárias e metroviárias também em movimento.

Em função desta característica, estabelecer relacionamento com um grupo para poder acompanhá-los foi uma estratégia fundamental para uma observação um pouco mais prolongada. A banda Plataforma 7, o grupo escolhido, se apresenta de segunda à sexta-feira nos trens da Supervia e permitiu que eu os acompanhasse em algumas ocasiões para observá-los. Nós marcamos um horário de encontro na Estação Central do Brasil, terminal de todos os ramais da rede, e de lá eu os seguia na viagem escolhida por eles. Fazer diferente disso significaria, por um lado, grandes chances de desencontros com os sujeitos – a considerar pelo número de ramais, estações e viagens –, por outro, submeteria a observação estritamente ao acaso, à sorte de encontrar ou não os músicos nos trens ou nos metrô.

Na prática, a sorte esteve a meu favor e pude observar espontaneamente diversos músicos nos meus deslocamentos cotidianos de trem e, mais frequentemente, de metrô

pela cidade. Numa dessas ocasiões, por volta das 15 horas, entrei no metrô na estação Jardim de Alah, sentido Tijuca, e já havia um músico no vagão, cantando e tocando ao violão uma música do Cazuzá. Rapidamente peguei o celular e fiz um registro daquele momento, quando então comecei a ouvir outra música vindo do outro vagão. Eu estava numa das extremidades que divide dois vagões, o que me permitia ouvir, meio confuso, a música em ambos. Virei para o outro lado, registrei o outro músico, este cantando rap acompanhado por uma base pré-gravada e amplificada por uma pequena caixa de som presa em sua cintura. Quando me viro de volta para o músico ao violão, a música tinha sido interrompida por agentes do MetrôRio, que coíbem apresentações artísticas dentro dos vagões atendendo às normas da empresa. O músico seria conduzido para fora da composição na estação seguinte, mas não deixou de aproveitar os instantes finais da sua presença ali para discursar a respeito da importância da arte, sobretudo da arte de rua. Eu e alguns passageiros aplaudimos ao final do seu discurso e o músico foi retirado do vagão. Olhei novamente para o vagão de trás à procura do músico que antes cantava rap, mas ele não estava mais lá. Talvez ele tenha percebido a ação dos seguranças do metrô e interrompido a apresentação para evitar a abordagem que, como será explorado adiante, tem um histórico de ser agressiva e por vezes até violenta.

Todo esse episódio aconteceu no curto tempo entre a minha entrada no vagão na estação Jardim de Alah e a saída do músico na estação seguinte, Nossa Senhora da Paz. Durou cerca de 3 minutos, talvez? Segui a viagem fazendo anotações sobre o ocorrido, até chegar ao meu destino, na estação Glória. Subindo as escadas da estação, ouço mais música. Dessa vez, era um senhor sentado num banquinho ao lado da escada, tocando um contrabaixo com um pequeno chapéu verde à sua frente, e dessa vez pude observar que ele estava completamente vazio. Talvez o senhor tivesse começado há pouco, talvez o dia não tivesse rendido mesmo. Parei por uns instantes para assisti-lo (eu era o único naquele momento), nos cumprimentamos com um aceno com a cabeça e contribuí com uns trocados que eu teria dado aos músicos no metrô se tivesse tido tempo. Novamente, o campo se dando à minha observação e me permitindo experimentar espontaneamente os instantes em que a música de rua toma o ouvinte de surpresa e provoca uma alteração no ritmo do seu cotidiano.

Assim como a condição de constante deslocamento dos trens e dos artistas é uma diferença marcante em comparação à atuação dos músicos efetivamente nas ruas, outro aspecto fundamentalmente marcante da sua diferença é a construção da ideia de público.

Na rua, se o pedestre passa por um artista e não tem interesse ou tempo, ele segue seu percurso; nos vagões, não há muitas opções para os passageiros que são surpreendidos pelos artistas e a apresentação pode ganhar, para os não interessados, um caráter de imposição. Nesse sentido, considerar que todos os presentes no vagão no momento da apresentação seriam, *a priori*, “o público”, me parece equivocado. A identificação de qual grupo de passageiros compõe o público efetivamente interessado fica mais evidente no decorrer da apresentação, quando estes reagem com aplausos, pedidos por mais músicas, registros em fotos e vídeos e com as contribuições financeiras quando o artista passa o chapéu.

É durante a apresentação também que podemos perceber que há, afinal, uma outra parcela de passageiros indiferentes ou insatisfeitos com a presença dos artistas e que, portanto, não interrompem suas leituras, não retiram os fones dos ouvidos, não aplaudem ou contribuem e alguns dirigem olhares e comentários de desagrado. A distinção entre um público interessado e um público compulsório é fundamental para compreender as dinâmicas desta manifestação cultural sobre trilhos, principalmente em relação às tensões com os atores que se opõem à sua realização – não apenas passageiros, mas outros trabalhadores ambulantes e informais que ocupam o mesmo espaço e as empresas concessionárias.

Nos trens e metrô, os marcadores sociais tanto dos artistas quanto do público apresentam muitas semelhanças com o perfil observado nas ruas. A maioria das artistas é aparentemente do gênero masculino e jovem, sem marcadores muito expressivos e aparentes da sua classe social e nível de instrução básica e musical. Embora ainda estejam em menor número na comparação geral, registrei a ocorrência de mais artistas mulheres, negros (ou não brancos) e estrangeiros (principalmente da América Latina) na observação nos vagões. Já os passageiros apresentam a mesma diversidade vista nas ruas, como é esperado numa metrópole como o Rio de Janeiro.

A performance artística em si se ajusta ao espaço físico possível de ser apropriado. A espacialidade nesse caso também é apropriada em função do número de pessoas presentes, no entanto, os horários de pico do transporte público – entre 6 e 9 horas, pela manhã, e 17 e 20 horas, à noite – são evitados devido à superlotação que inviabiliza qualquer possibilidade de apresentação musical. Apesar das diferenças de tamanho e disposição dos assentos entre os modelos de trem nos dois sistemas, e as próprias diferenças entre trens mais novos e mais antigos nas frotas de ambos, o que se

observa são artistas que se posicionam na frente das portas mais ao meio dos vagões, para poderem equilibrar o alcance do som entre os dois lados. Em função do espaço bastante reduzido, instrumentos pequenos são os mais recorrentes, como violão, violino, acordeón, escaleta, pandeiro, cajón. A amplificação também costuma ser menos utilizada. A banda Plataforma 7, composta por um trio, acaba por ser um exemplo diverso nesse sentido, porque vão aos trens equipados com violão, cajón, ovo<sup>12</sup>, dois microfones, dois pedestais e um amplificador. Impressiona a maneira como eles conseguem posicionar a si e aos equipamentos num espaço tão pequeno, obstruindo o mínimo possível da passagem para os outros passageiros. Outro fator que impressiona na performance é a destreza desses artistas que conseguem tocar com a precisão e técnica que um instrumento musical requer, ao mesmo tempo em que mantém-se em equilíbrio e de pé num meio de transporte coletivo em movimento, sujeito a frenagens bruscas, por exemplo.

As performances apresentam algumas recorrências entre os artistas observados. Assim que chegam ao vagão, os artistas se posicionam estrategicamente e fazem uma fala introdutória que inclui uma saudação, seus nomes e/ou do grupo, um pedido de desculpas de antemão pela interrupção do silêncio na viagem – muito embora essa ideia de silêncio seja questionável, porque uma viagem no transporte público será sempre bastante ruidosa. Não presenciei nenhum caso, mas ouvi relatos de que alguns artistas acrescentam a esta introdução um pedido de autorização a todos os presentes para a realização da apresentação; no caso de algum passageiro não concordar, a apresentação não acontece e os artistas seguem para o vagão seguinte. Quando a apresentação de fato acontece, não costuma durar mais que duas ou três músicas por vagão. No caso da Plataforma 7, eles preparam um repertório determinado de canções que vão se alternando e repetindo em combinações variadas a cada novo vagão. Depois da última música, o público interessado aplaude e o artista (um deles, no caso de duplas ou grupos) percorre todo o corredor do vagão recolhendo as contribuições. Por fim, um agradecimento dos artistas a todos que contribuíram ou não e um convite para acompanhá-los nas redes sociais. Os músicos guardam rapidamente os instrumentos e se encaminham para o próximo vagão.

Conforme o relato que compartilhei anteriormente evidencia, há repressão da atividade desses músicos por parte do MetrôRio. Nos trens da Supervia, por sua vez, a

---

<sup>12</sup> Pequeno chocalho de formato oval.



fiscalização e repressão de atividades ilegais ou indesejáveis é mais rara e não foi observada durante o trabalho de campo, apesar dos relatos. Um mercado informal e ambulante de bens e serviços funciona intensamente no interior do vagão, obedecendo a regras muito particulares deste universo, formando um vai e vem constante de vendedores disputando aos gritos e com criativos bordões a atenção dos possíveis clientes. Além do comércio, também há voluntários de instituições de caridade arrecadando donativos, religiosos realizando pregações e distribuindo panfletos com mensagens bíblicas, pessoas em situação de miséria, desemprego, doença, também fazendo apelos à caridade dos passageiros do trem. Artistas de outras linguagens, como slam e *break dance*, também ocupam os trens e disputam a atenção dos passageiros.

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

### **Ocupação do espaço público e as atuais condições de circulação musical independente no Rio de Janeiro**

Nos limites desta pesquisa, as questões de circulação são centrais para a argumentação que estou desenvolvendo e justifico chamando atenção para algumas

configurações e reconfigurações da cadeia produtiva da música. Enquanto as *majors* ocupavam posição de maior centralidade na indústria fonográfica, cabia a elas um domínio muito maior na operação das fases dessa cadeia. Contudo, a partir de sucessivas transformações tecnológicas e estruturais, em que pese o barateamento dos custos de produção e serviços de estúdio, o desenvolvimento de tecnologias digitais e virtuais voltadas para a música e as consequentes mudanças nos hábitos de consumo musical, a cadeia produtiva musical vem passando por reorganizações que facilitaram simultaneamente a multiplicação das iniciativas independentes e mudanças nas relações de poder entre *majors* e independentes nos processos produtivos dos negócios musicais.

Nessa perspectiva, trabalho com o entendimento que verifica-se empiricamente sem muito esforço e mesmo como tônica de muitos debates: atualmente, os processos de produção, distribuição e divulgação parecem ter sido significativamente facilitados pelos meios técnicos e tecnológicos. Com isso, recoloco a questão da circulação: e quando as demandas destes artistas são as apresentações ao vivo? Como esses sujeitos reivindicam independência na fase da circulação? Que outras relações de dependência se configuram nesse caso? Nesse sentido, se faz necessário identificar e problematizar as condições em que esta independência está sendo buscada através da ocupação do espaço público.

O ano de 2012 é considerado o marco de início desta movimentação independente de ocupação musical das ruas do Rio de Janeiro. Não se trata, é óbvio, de desconsiderar ou negar a presença de músicos nas ruas da cidade anterior a esta data, mas de situar algumas condições que, a partir de então, impulsionaram a multiplicação de artistas ocupando as ruas desta forma. Uma das razões frequentemente acionada pelos sujeitos é a iniciativa pioneira da banda argentina Dominga Petrona que passou a ocupar as ruas do Centro da cidade naquele ano. Os músicos Zózio e Paoli – àquela altura integrantes da banda Astro Venga, em atuação até hoje com outra formação – contam um pouco melhor essa história.

Minha experiência de artista de rua começou com a primeira banda que eu vi trabalhar assim, que eram os argentinos do Dominga Petrona. Então quando eu vi, fiquei empolgado pra caramba com a atitude deles ali no meio da Carioca e, por alguma razão, algum tempo depois eles me capturaram e eu toquei durante alguns meses assim. Conseguia pagar meu aluguel e fui aprendendo os macetes de como se virar com esse novo trabalho e foi fácil montar meu primeiro projeto. Eu chamei o Doni e o Paoli pra se aventurarem nessa e nasceu o Astro Venga. (ZÓZIO, 2016)<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Depoimento do músico Zózio da banda Astro Venga publicado em 22/06/2016. Cf. “Vertigem nas

Sempre teve música aqui na Carioca, né? Mas banda? É que sempre era individual, tocando guitarra, sozinho. Mas banda mesmo, quem inspirou a gente foi o Dominga Petrona. Inspirou no sentido da cara de pau de levar uma banda com baixo e bateria pra rua e no sentido da gente aprender como é que fazia isso, que foi através das baterias de carro, né? (PAOLI, 2016)<sup>14</sup>

Outra razão diz respeito à aprovação da lei municipal 5.429 de 05 de junho 2012, conhecida como Lei do Artista de Rua, que autoriza a apresentação de artistas de rua em logradouros públicos da cidade sem a necessidade de autorização prévia bem como lista as regras para sua realização. A referida lei não resolve uma série de problemas enfrentados pelos artistas de rua, mas encorajou muitos deles a se organizarem e criarem bandas para tocar exclusivamente na rua e em outros casos, adaptarem seus projetos e bandas já existentes para apresentações também nas ruas.

Além disso, os sujeitos também associam a multiplicação de músicos nas ruas à escassez de pequenos palcos na cidade que recebessem artistas novos e independentes em sua programação e à precariedade na infraestrutura, condições de trabalho e remuneração oferecidas pelos donos dos estabelecimentos. Os depoimentos a seguir ajudam a demonstrar o teor das queixas que se ouviam entre os músicos independentes na cidade insatisfeitos e confinados neste cenário restrito de circulação.

Percebemos que estávamos tocando cada vez menos aqui [no Rio de Janeiro]. E sempre nos mesmos lugares, para as mesmas pessoas e ganhando pouco. Quando nos apresentamos na rua, conseguimos alcançar um público novo, com a vantagem de não depender de ninguém, só de nós mesmos. Chegamos no local definido, montamos o som e atacamos, simples assim. (BERNAR, 2014)<sup>15</sup>

Comecei com o Tree” porque tive que brigar muito nos bares para ter um cachê digno. Na rua, paga quem realmente gosta. É a minha alternativa para trabalhar com o que quero. Trabalhar com música só nos lugares fechados estava ficando difícil. (TUTUKA, 2016)<sup>16</sup>

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

---

ruas cariocas: origens do Placemaking musical.”. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1RY6rz5tYzc>>. Acesso em 20/07/2018.

<sup>14</sup> Depoimento do músico Paoli da banda Astro Venga publicado em 22/06/2016. Idem.

<sup>15</sup> Depoimento do músico Bernar da banda Beach Combers. Cf. “Frustrados com a falta de espaços para shows, bandas vêm tomando praças públicas”, Jornal O Dia, publicado em 25/02/2014. Disponível em <<http://odia.ig.com.br/diversao/2014-02-25/frustrados-com-a-falta-de-espacos-para-shows-bandas-vem-tomando-pracas-publicas.html>>. Acesso em 07/07/2018.

<sup>16</sup> Depoimento do músico Tutuka da banda Tree'. Cf. “Bandas ocupam praças, calçadas e trens do Rio, passam o chapéu e multiplicam vendas de discos”, O Globo, publicado em 06/06/16. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/bandas-ocupam-pracas-calcadas-trens-do-rio-passam-chapeu-multiplicam-vendas-de-discos-16362472>>. Acesso em 07/07/2018.

trabalho. E o que a gente viu foi que acabou surgindo uma cena mesmo. (BERNAR, 2016)<sup>17</sup>

Este cenário de escassez de palcos percebido e anunciado por estes artistas desde 2012, mais tarde, em 2016, passou a ser preocupação também da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro que convocou artistas, produtores, sindicatos, gestores, associações e instituições de fomento para lançar o Plano de Resgate da Música ao Vivo no Rio de Janeiro, com o objetivo de criar um espaço de diálogo com estes agentes, para estudar experiências de outras cidades e países e pensar em inovações possíveis para uma mudança neste quadro. Logo no primeiro parágrafo da ata do encontro de lançamento do Plano, a constatação daquilo que os músicos já vinham experimentando e pondo em evidência com sua atuação nas ruas da cidade: “Há uma crise global em um ambiente essencial para o ecossistema da música: as casas de médio e pequeno porte – celeiro de novos artistas e também residência de músicos tradicionais – estão desaparecendo das metrópoles.” (SEC-RJ, 2016, p.2). O depoimento de Léo Feijó, então coordenador do setor de Música na Secretaria, desenvolve este argumento inicial para o caso fluminense:

Os palcos de pequeno e médio porte talvez sejam a ferramenta mais importante na formação de músicos, técnicos e produtores, além de essenciais na formação de plateia para shows e espaço social relevante nas mais diversas geografias. Ao observar o comportamento do setor da música ao vivo nos últimos anos no Rio, percebemos a valorização de grandes eventos e arenas financiadas por marcas e a redução de oferta de palcos. Para citar apenas alguns palcos que fecharam as portas nos últimos anos, podemos mencionar Ballroom, Mistura Fina, Estrela da Lapa, Centro Cultural Carioca, Cinematheque, Studio RJ e Miranda, entre tantos outros. (...) Estamos vivendo um momento especialmente difícil para a música ao vivo no Rio de Janeiro. Apesar da vocação musical, a pressão dos custos e da burocracia é imensa. Há uma regra internacional que indica ser saudável o gasto de até 10% com aluguel e IPTU. No Rio, esses custos chegam a até 30%, em muitos casos, deixando poucos recursos para investimento em infraestrutura, equipamentos, programação e divulgação. (FEIJÓ apud SEC-RJ, 2016, p. 3-4)

Os objetivos gerais almejados pelo Plano incluem o mapeamento e apoio ao circuito de casas de show, teatros e espaços de pequeno e médio porte no Estado do Rio de Janeiro; a articulação de uma rede de gestores, produtores, curadores, artistas e instituições para viabilizar a elaboração conjunta de um plano de ação; e a transformação do Estado no maior pólo de produção musical da América Latina, referência como destino musical e de inovação no mundo. Do primeiro encontro, realizado em dezembro,

---

<sup>17</sup>

Depoimento do músico Bernar da banda Astro Venga. Idem.

grupos de trabalho foram formados para debater em torno de dez eixos temáticos e apresentar suas reflexões e, eventualmente, propostas no encontro seguinte, realizado em abril de 2017. Outra edição do encontro foi realizada na cidade vizinha, Niterói, em outubro do mesmo ano.

Reconheço e valorizo o espaço de diálogo entre agentes culturais do setor da música do Estado promovido pelo Plano em seus encontros. Por outro lado, identifico também uma lógica excessivamente institucional como tônica dos debates e do Plano em si, tal qual ele vem sendo construído. Chama a atenção o fato de que nenhum grupo de trabalho formado mencionou a ocupação do espaço público como alternativa para a circulação musical na cidade. Como tornar o Estado num pólo de produção musical da América Latina desconsiderando a vitalidade da prática da música nas ruas e vagões da capital? A única menção à música na rua feita nos debates realizados está reproduzida na ata do primeiro encontro, quando o músico Jessé Mendonça questiona “Como vocês estão considerando a questão dos eventos de rua, dos *foodtrucks*? Como podemos utilizar essa modalidade de serviço em benefício da música?” e Léo Feijó responde:

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

A sustentabilidade das ações dos músicos nas ruas sem dúvidas é uma questão fundamental para a compreensão das condições deste tipo de circulação específica, dos músicos autônomos sem qualquer aporte financeiro ou estrutural além daquele que eles mesmos dispõem. No entanto, se o que faltam são palcos, os dois já referidos projetos Circuladô e Dia da Rua demonstram que há maneiras de conjugar diferentes interesses e produzir impactos positivos para o setor musical da cidade, criando palcos efêmeros no espaço público. Ambos os projetos, apoiados e autorizados pela Prefeitura do Rio de Janeiro, garantiram aos músicos remuneração e infraestrutura de som adequada e garantiram à população acesso gratuito à programação cultural, gerando em consequência uma movimentação da economia da música e da produção cultural da cidade e uma ampliação do acesso aos bens culturais.

Conforme venho argumentando, a ocupação do espaço público tem sido a alternativa encontrada por uma parcela dos músicos na cidade do Rio de Janeiro para reivindicar independência de um circuito tradicional de circulação. Para a análise das condições em que esta circulação tem acontecido, é fundamental contextualizar e refletir sobre as normas e políticas públicas que regulam a ocupação dos espaços públicos da cidade contemporaneamente e que impactam direta e indiretamente na atuação dos músicos investigados.

Na conjuntura política recente do Rio de Janeiro, a necessidade de ordenação dos espaços e das práticas no espaço público tem tido centralidade na construção do atual projeto de cidade. A racionalidade urbana vem sendo construída para que se entenda que qualquer tipo de utilização do espaço público para fins distintos do deslocamento sejam passíveis de coerção. Em 2009, na gestão do prefeito Eduardo Paes, foi criada a Secretaria Especial de Ordem Pública (SEOP), para atuação conjunta da Guarda Municipal com agentes municipais do transporte, da limpeza e da Defesa Civil na manutenção da ordem pública. Diversos episódios da Operação Choque de Ordem realizada pela SEOP demonstraram que o entendimento de ordem ou desordem urbana por parte da Prefeitura tinham como principal alvo as ocupações informais do espaço público, seja na presença de vendedores ambulantes, da população em situação de rua e os artistas de rua.

Diante de um cenário de constante repressão da atividade artística nas ruas, a aprovação da Lei do Artista de Rua em 2012, resultado de uma articulação de diversos agentes culturais da cidade, ganha ainda mais importância enquanto impulsionadora da movimentação de artistas – não apenas da música, mas de variadas linguagens artísticas – ocupando as ruas da cidade a partir de então. A legislação carioca foi a primeira no país a regular diretamente a atividade dos artistas de rua e serviu de inspiração para a formulação de leis semelhantes em outras capitais como São Paulo, Porto Alegre e Belo Horizonte.

O texto da lei dispõe sobre a apresentação de artistas de rua em logradouros públicos da cidade sem a necessidade de autorização prévia da Prefeitura, desde que observados alguns critérios, a saber: a gratuidade para o espectadores, sendo permitido o recebimento de doações espontâneas e a comercialização de bens culturais duráveis como Cds, DVDs, livros, peças artesanais, etc; não obstruir a fluência do trânsito, a circulação de pedestres e o acesso às instalações públicas e privadas; não dependam de palco ou

qualquer estrutura de prévia instalação no local; fonte de energia para alimentação de som com potência máxima de trinta kVAs; duração máxima de quatro horas para a apresentação e que sejam finalizadas até às 22 horas; e não tenham patrocínio privado que as caracterize como um evento de marketing. Também é responsabilidade dos artistas comunicar à Região Administrativa sobre o dia e horário da realização, o que na prática não costuma acontecer.

Antes da vigência dessa lei, as produções artístico-culturais realizadas no espaço público da cidade careciam de autorização prévia da prefeitura, fato que ocorre ainda com uma série de manifestações que não se enquadram nos termos da lei em vigor (OLIVEIRA, 2016). Nesse sentido, a lei criou um campo mais favorável para atuação destes agentes culturais em relação ao entendimento bastante restritivo de ordem pública da gestão do Eduardo Paes. Contudo, problematizando numa perspectiva diversa, a lei propõe um tipo de ordenação do espaço público que impossibilita transformações na estrutura e no modo de funcionamento das cidades. Se, por um lado, os artistas passaram a ter a seu favor o argumento da conformidade com a legislação, por outro, a própria lei evidencia uma lógica mantenedora do *status quo* do espaço público urbano e age como limitadora do potencial revolucionário que ocupação artística deste espaço pode ou poderia ter.

Um entendimento bastante restrito da relação entre ordem urbana e a arte de rua também veio à tona na cidade com Projeto de lei nº 1267/2015 de autoria da então vereadora Leila do Flamengo. A proposta da vereadora era a de alterar parte da lei do artista de rua, restringindo as apresentações a espaços públicos abertos como boulevares, praças e parques sem moradias no entorno. Até o momento da redação deste texto, o projeto segue arquivado, mas de qualquer forma a justificativa da proposta evidencia que, se aprovada, aprofundaria um sentido de regulação limitadora da atividade dos artistas de rua. O referido projeto de lei emerge num contexto de sucessivas tensões e embates entre agentes da SEOP realizando a Operação Choque de Ordem e os artistas, vendedores ambulantes e frequentadores que ocupavam e trabalhavam na Praça São Salvador, no bairro do Flamengo, onde reside a ex-vereadora. Eis a justificativa apresentada:

As manifestações culturais são de grande valia para a nossa sociedade, porém, temos que cuidar para que não virem uma bagunça generalizada. Atualmente a população vêm sofrendo após a realização dos eventos nas praças, principalmente, os noturnos quando podemos notar a aglomeração de pessoas

que insistem em permanecer no local até altas horas da madrugada e muitas vezes até o amanhecer, fazendo algazarra e brigando entre si. Podemos citar como exemplo a Praça São Salvador que vem sofrendo há muito tempo com este tipo de problema, se tornando notícia quase diariamente de vários jornais. Os moradores do entorno da referida praça não aguentam mais tanta bagunça, seus imóveis vem sendo depreciados por causa desta situação, as pessoas não possuem mais condições de dormirem em suas residências por causa do barulho excessivo que entra pela madrugada tirando o sossego de todos que ali residem.

Pelos motivos acima é que apresento mais esta matéria legislativa com o objetivo de corrigir uma falha na lei que permite a instalação da bagunça generalizada em alguns logradouros públicos da nossa Cidade Maravilhosa.<sup>18</sup>

A vigência da lei não garante que ela seja sempre e integralmente respeitada pelas autoridades. Pude observar que muitos músicos carregam consigo e deixam exposta durante as apresentações uma cópia impressa do texto da lei. Isto se justifica em função dos diversos episódios relatados pelos artistas em entrevistas sobre o desconhecimento e/ou descumprimento da lei por parte da Polícia Militar e da Guarda Municipal. O fragmento do texto jornalístico publicado em 2014 e o depoimento de alguns artistas recolocam esta questão.

No entanto, nas últimas semanas, Dominga Petrona e Tree reclamaram de repressão do poder público durante suas apresentações, no Largo do Machado e em Botafogo. Procurada pelo DIA, a Secretaria Municipal de Ordem Pública (SEOP) respondeu, através de sua assessoria de imprensa, que “houve um erro dos agentes, que já foram advertidos. Os artistas podem mostrar sua arte e até comercializar seus CDs, DVDs ou livros, a única coisa vedada a eles é cobrar ingresso”.<sup>19</sup>

Resistência por parte de políticos e policiais, sim, já tivemos algumas vezes esse problema de quererem parar a gente, mas todas as vezes, todas, todas, o povo tomava a frente pra não deixar o som parar. (ZÓZIO, 2016)<sup>20</sup>

De vez em quando a polícia contribui atrapalhando e aí com isso junta muita gente pra ajudar a gente, apoiar, e quando a gente volta tá cheio e acaba contribuindo pra bombar mais a parada. (BERNAR, 2014)<sup>21</sup>

É interessante observar que o público interessado proteste contra a repressão da

---

<sup>18</sup> Cf. <<https://goo.gl/EjkQRh>>. Acesso em 18/08/2018.

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

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

<sup>21</sup> Depoimento do músico Bernar da banda Beach Combers para o programa Rock Box publicado em 23/10/2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=dgOnel0NFf0>>. Acesso em 15/08/2018.



prática, mas também há protestos, reações negativas e desconhecimento da lei por parte uma parte da população que compõe um público compulsório, formado pelos moradores e trabalhadores do entorno dos espaços apropriados. Compartilho mais alguns depoimentos de artistas.

A gente teve alguns problemas em alguns lugares. A gente já teve reclamação de alguém da vizinhança e apareceu a Guarda Municipal (GUZZ THE FUZZ, 2014)<sup>22</sup>

[A lei] É um respaldo mas, na prática funciona de outra maneira. Nem todo mundo conhece. Acho que é mais pela localização que você escolhe tocar, entendeu? Por exemplo, uma vez a gente foi tocar ali na saída do metrô Arcoverde, a gente tava tocando, do nada, caiu uma garrafa de coca cola cheia no chão, explodiu. Do alto do prédio, podia ter caído na cabeça de uma criança, sacou? Então tem muita coisa assim, a ver com a vizinhança que você toca, não só com a polícia. (BERNAR, 2016)<sup>23</sup>

O cara daquela banca de jornal não gosta quando eu toco aqui perto. Toda vez que eu monto minhas coisas aqui, ele liga o amplificador dele tocando pagode super alto virado pra cá. Eu ligo o meu mais alto virado pra lá. (CASSIMIRO, 2018)<sup>24</sup>

A foto é bonita mas pista tava tensa ontem. Flanelinha cobrando mais caro (acho que o Beach Móvel devia ter direito à estacionamento grátis). O cara que vendia canga não querendo que a gente tocasse perto dele. O cara do milho também não. Coroa chamando a gente de perturbado (considerei elogio). Aliás, a gente também é ambulante e torce pra que todos tenham um dia de trabalho top. Não sei se essa galera que jogou contra voltou pra casa feliz. A gente voltou e o Beach Attack foi um sucesso. Obrigado quem colou e contribuiu. (LEÃO, 2018)<sup>25</sup>

Conforme venho pontuando com esta argumentação, a lei do artista de rua criou um campo favorável para a multiplicação da ocupação artística no espaço público do Rio de Janeiro, mas ainda está longe de funcionar plenamente e de conjugar os interesses dos diversos agentes sociais situados neste campo. Pois esta mesma legislação agora concorre com outra medida da prefeitura para regular as atividades artísticas e culturais no espaço público e que tende a aprofundar diversos dos problemas que apontei. Em 26 de maio de 2017, o atual prefeito Marcelo Crivella assinou o Decreto 43219 que instituiu o sistema

---

<sup>22</sup> Depoimento do músico Guzz The Fuzz, ex-integrante da banda Beach Combers no curta documentário Beach Combers: Arte na Rua publicado em 02/12/2014. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=z1RwQOI\\_2H0](https://www.youtube.com/watch?v=z1RwQOI_2H0)>. Acesso em 21/07/2018.

<sup>23</sup> Depoimento do músico Bernar da banda Beach Combers para o programa Papo Retp publicado em 22/09/2016. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=4PmLB6yyK\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=4PmLB6yyK_s)>. Acesso em 15/08/2018.

<sup>24</sup> Depoimento do músico Cassimiro em conversa informal comigo em 19/06/2018.

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

Rio Ainda Mais Fácil Eventos (RIAMFE) que “simplifica os procedimentos relativos à autorização e à realização de eventos e à realização de eventos e produções de conteúdo audiovisual em áreas públicas e particulares no município do Rio de Janeiro”<sup>26</sup>. Trata-se de um sistema digital destinado a receber, processar e emitir autorizações (ou proibições) para os eventos de rua na cidade. Antes ramificados em diversas secretarias e órgãos da prefeitura, agora os trâmites administrativos concentrados na RIAMFE estão vinculados a uma comissão dentro do Gabinete do Prefeito que delibera se um evento está ou não em conformidade com os critérios por eles estabelecidos.

A medida elaborada sem diálogo com os agentes culturais da cidade tem um caráter autoritário e deixa margem para arbitrariedades da Prefeitura. Em primeiro lugar, há a noção de evento que necessita de autorização prévia expressa no decreto: “todo exercício temporário de atividade econômica, cultural, esportiva, recreativa, musical, artística, expositiva, cívica, comemorativa, social, religiosa ou política, com fins lucrativos ou não” que gere concentração de público. Ora, diante desta definição, não apenas os artistas de rua – já liberados de autorização prévia pela Lei do Artista de Rua desde 2012 –, mas uma procissão ou um protesto, por exemplo, também dependeriam de autorização prévia? Em segundo lugar, o decreto também prevê que uma autorização concedida pode ser revogada a qualquer tempo em razão da necessidade de prevenir inconvenientes à normalidade de circulação de veículos; quaisquer particularidades que recomendem a revisão da decisão; razão de interesse público, conveniência e oportunidade; e o Gabinete do Prefeito poderá impor restrições à realização dos eventos, inclusive durante a sua realização, sempre que exigir a proteção de interesse público. A imprecisão destes critérios ao contrário de esclarecer e simplificar as condições para a realização dos eventos, deixa a impressão de que a Prefeitura a qualquer momento pode considerar um evento inadequado em função de “conveniências”, “oportunidades”, “quaisquer particularidades”. Sendo o atual prefeito bispo de uma igreja evangélica e que, contrariando a noção de Estado Laico, se posiciona publicamente a partir da sua ideologia religiosa contra o carnaval, a Parada do Orgulho LGBT e a exposição de arte Queer Museu, que garantias os agentes culturais da cidade podem ter de que “conveniências, oportunidades e particularidades” não significarão uma aplicação da religião do prefeito nas decisões sobre os eventos? Alvo destas e outras críticas, quatro

---

<sup>26</sup>

Cf. <<https://goo.gl/rhtcw2>>. Acesso em 18/08/2018.

dias depois da publicação do decreto, o prefeito expediu a Resolução CVL nº 58 de 30/05/2017 em que revia alguns pontos do decreto, liberando de consulta e autorização prévia as manifestações decorrentes da liberdade de reunião, como os protestos; e as procissões e celebrações religiosas em geral.<sup>27</sup>

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

Mostrando desconhecimento do assunto, o procurador do Gabinete do Prefeito, Felipe Taveira, perguntou: “essa lei foi regulamentada? Esse é o artista que pára na entrada do metrô?” O auditório, em frenesi, respondeu que “sim, óbvio”, a lei tinha sido regulamentada, e que “não”, não se trata apenas do artista que toca no metrô, mas qualquer peça de teatro, qualquer banda, qualquer manifestação artística. Constrangido pela gafe, Taveira se desculpou: “essa lei da ‘Expressão Artística’, do ‘Artista Popular’, se ela está regulamentada – aliás, passo vergonha na frente de vocês porque deveria saber – ela tem o mesmo valor do decreto. Ainda mais, ela é embasada numa lei. Ela tem que ser respeitada. Vou rever e peço desculpa pela vergonha que passei”.<sup>28</sup>

## **Considerações finais**

Concluo as reflexões apresentadas nesta comunicação com a certeza de que vários pontos ainda vão merecer maior atenção e serão rediscutidos até a finalização desta pesquisa. Da mesma forma em relação às condições de circulação – regulação, tensões, disputas – nos vagões dos trens e metrô, ainda em fase pesquisa e elaboração das análises e que, por este motivo, foram omitidas desta versão do texto. Assim mesmo, aponto algumas conclusões parciais, pistas e novas perguntas para prosseguir com a pesquisa.

Quando estes artistas escolhem e/ou precisam ocupar o espaço público para reivindicar relativa autonomia de um circuito tradicional de circulação, estes mesmos artistas que, na maioria das vezes, já não contam com o aporte estrutural e financeiro de companhias fonográficas, passam a acionar com uma ênfase especial de quem tem “ a

<sup>27</sup> Cf. <<https://www.legisweb.com.br/legislacao/?id=344244>>. Acesso em 18/08/2018.

<sup>28</sup> Cf. “Responsável da Prefeitura pelo decreto dos eventos de rua não conhece lei do artista de rua”, site do vereador David Miranda, publicado em 21/07/2017. Disponível em <<https://davidmirandario.com.br/2017/07/despreparo-responsavel-da-prefeitura-do-rio-pelo-decreto-dos-eventos-de-rua-nao-conhece-lei-do-artista-de-rua/>>. Acesso em 26/06/2018.

vantagem de não depender de ninguém, só de si mesmo” – recuperando uma frase de Bernar já citada aqui – a ideia de independência, o “independente” como categoria distintiva. É como se, neste caso específico dos músicos de rua, os artistas pudessem ganhar uma aura independente ainda maior quanto menos precisem de intermediários na operação da cadeia produtiva da música. Ainda que, por consequência, menos intermediários nos processos signifiquem mais etapas da cadeia produtiva assumidas pelo artista, das burocráticas às braçais, o que me leva a perguntar se esta situação de independência não aprofundaria um contexto de precarização do trabalho artístico. Ainda que, no caso investigado, signifique atuar num cenário de disputas acirradas entre interesses de diversos segmentos da sociedade porque não se trata apenas reivindicar independência musical, mas também a cidade, a rua. Insisto, é disto que se trata: reivindicar independência musical através da ocupação do espaço público implica, necessariamente, em ter que reivindicar também o direito à cidade, disputar a possibilidade de criar novos valores de uso para essa cidade, a possibilidade fazer revolução, mesmo que compulsoriamente.

## REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo; FAPESP, 2008.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- OLIVEIRA, Kyoma. **A cidade do Rio de Janeiro como arena cultural urbana: os direitos culturais e o direito à cidade como ferramentas de disputa**. In: XII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - XII ENECULT, Salvador. Anais do XII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - XII ENECULT, 2016.
- REIA, Jhessica Francielli. **Os palcos efêmeros da cidade: táticas, ilegalismos e regulação da arte de rua em Montreal e no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.
- SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. **Plano de resgate da música no estado do Rio de Janeiro: propostas para o desenvolvimento da música**

ao vivo. Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro, 2016. Ata de encontro.

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