
Músicos de rua e a turistificação das cidades: Um jogo tático para viver da arte na ocupação do espaço público no Rio de Janeiro e em Barcelona

Street musicians and touristification of cities: A tactical play to live from art in the occupation of public space of Rio de Janeiro and Barcelona
Street musicians and touristification of cities: A tactical play to live from art in the occupation of public space of Rio de Janeiro and Barcelona

Denise Falcão e Christianne Luce Gomes



Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/4618>

DOI: 10.4000/pontourbe.4618

ISSN: 1981-3341

Editora

Núcleo de Antropologia Urbana da Universidade de São Paulo

Refêrencia eletrónica

Denise Falcão e Christianne Luce Gomes, « Músicos de rua e a turistificação das cidades: Um jogo tático para viver da arte na ocupação do espaço público no Rio de Janeiro e em Barcelona », *Ponto Urbe* [Online], 23 | 2018, posto online no dia 17 dezembro 2018, consultado o 10 dezembro 2020. URL : <http://journals.openedition.org/pontourbe/4618> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pontourbe.4618>

Este documento foi criado de forma automática no dia 10 dezembro 2020.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Músicos de rua e a turistificação das cidades: Um jogo tático para viver da arte na ocupação do espaço público no Rio de Janeiro e em Barcelona

Street musicians and touristification of cities: A tactical play to live from art in the occupation of public space of Rio de Janeiro and Barcelona
Street musicians and touristification of cities: A tactical play to live from art in the occupation of public space of Rio de Janeiro and Barcelona

Denise Falcão e Christianne Luce Gomes

NOTA DO EDITOR

Versão original recebida em / Original Version 07/08/2018

Aceitação / Accepted 23/11/2018

Considerações iniciais

- 1 As artes nas ruas ganham força e admiradores pelo mundo. Ao extrapolar as áreas confinadas de museus, galerias e salas de concertos, as expressões artísticas nos espaços públicos carregam certa polaridade. Se por um lado, já são consideradas como um museu a céu aberto e, claro, já passam a fazer parte das rotas turísticas das cidades que as acolhem e exploram, em alguma medida, também são consideradas marginais e ilegais por transgredirem o ordenamento proposto para o espaço público homogêneo, controlado e preparado para o turismo.

- 2 Principalmente nas cidades turísticas, é corriqueiro encontrar músicos tocando por ruas e praças. Um violino ao redor dos cafés de Paris, uma bateria de baldes em Manhattan, uma guitarra flamenca em Sevilla, um samba no centro do Rio e muitos outros espalhados pelo mundo, estão nas ruas. Essa presença vivifica os espaços urbanos afluindo o poder da arte e da rua entre comunicações e encontros. As imagens e performances da arte nas ruas circulam o mundo, principalmente pelas redes sociais, apontando que essa prática milenar segue encantando os passantes que com ela se deparam.
- 3 Os músicos de rua que se apropriam dos espaços públicos para exercerem suas artes apresentam uma parte sensível da cidade. Em suas apresentações pode-se notar um apoio, um encantamento, uma adesão do público, que interrompe o caminho traçado para usufruir esse momento como possibilidade de lazer presente nos espaços sociais. Por serem gratuitas, as 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 democrática propõe aos passantes uma parada no caminho traçado e os convida a se deleitarem num regozijo em tempos tão corridos. Captada e veiculada pelo processo de estetização do mundo e pelo aumento do apetite estético dos sujeitos (Lipovetsky & Serroy 2015), essa prática social integra a experiência turística como uma forma de interagir com o mundo das emoções.
- 4 Como princípio básico, para tocar nas ruas, é preciso que os sujeitos músicos ocupem um espaço social. Esse espaço social é construído com a transformação do espaço concebido em espaço vivido (Lefebvre 2001, Harvey 2005), ou seja, a relação entre o modo de vida idealizado e a apropriação do espaço pelos sujeitos em seus usos diversos (Jacobs 2003[1966]). Nessa apropriação do espaço público pelos músicos para o desenvolvimento de suas artes revela-se um jogo de forças existente entre o Estado, o sujeito e a sociedade. Nas cidades turísticas esse jogo de forças se apresenta de forma contundente, pautada pelas tensões provocadas pelos usos diversificados dos espaços sociais, que muitas vezes se chocam com as idealizações estéticas das cidades. Essas idealizações tentam promover a estetização da forma urbana como homogênea, sem conflitos ou diferenças e escamoteiam os artifícios de segregação econômico-social propiciados pelos interesses no processo de “turistificação”.
- 5 Considerado um dos maiores fenômenos sociais contemporâneos, o turismo movimenta fortemente a economia mundial, especialmente nas grandes metrópoles. As viagens, atreladas às possibilidades de escape da realidade cotidiana ou à busca do autoconhecimento, atualmente também carregam desejos de promover experiências estéticas que façam sentido para o sujeito ávido em busca do prazer. Desse modo, muitas cidades passam por um contínuo processo de estetização urbana com claras intenções de permanecerem competitivas no seleto grupo de destinos turísticos. No bojo desse processo, são implementados planos estratégicos de desenvolvimento e urbanização, encarregados de promover uma espetacularização de seus centros históricos e de destacar a cultura como forma de diferenciação, aumentando assim os atrativos de determinadas cidades.
- 6 Os músicos, ao apresentarem suas artes pelas ruas, vivificam as cidades culturalmente e propõem um lazer democrático e gratuito. Propõem também uma forma não capitalista para seu sustento, uma forma que pode ser lida como uma relação de troca, advinda de contribuições espontâneas. Essa troca ou reciprocidade, utilizando as premissas de

Mauss (2003[1925]), pressupõe a presença do outro com quem trocar e apresenta uma função que é a do equilíbrio e da estabilidade social sugerido em três abordagens distintas da reciprocidade: a de Lévi-Strauss, a de Sahlins e a de Bateson (Villela 2001)¹. Uma questão interessante nessa prática é que a música, para a maioria das pessoas, está socialmente relacionada ao lazer e não a uma atividade produtiva ou rentável, o que deixa essa prática distante de seu entendimento como trabalho, como sustento. De maneira geral, a sociedade costuma pensar que o músico de rua está nesse espaço por puro prazer ou porque lhe falta trabalho de verdade. Mas para os músicos de rua essa prática é trabalho, um trabalho que se mistura com prazer, com ativismos e lutas, com expressão dos sujeitos, mas sem dúvidas, é daí que conseguem seus sustentos.

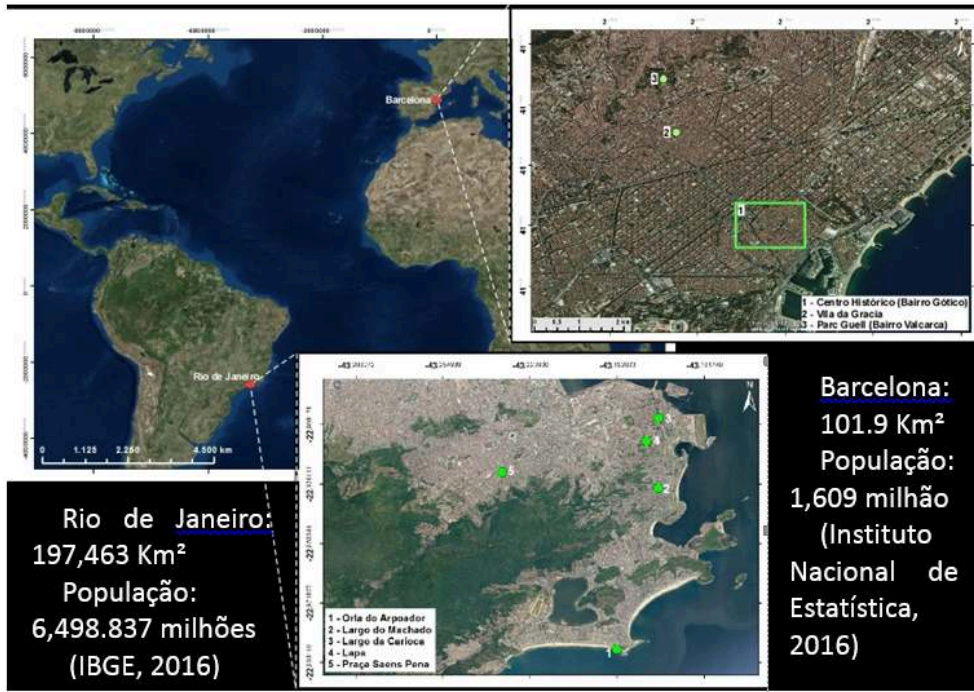
- 7 A partir dos pressupostos explicitados, este artigo se debruça sobre a prática social dos músicos de rua em duas cidades cosmopolitas e turísticas: Rio de Janeiro e Barcelona. Seu objetivo é compreender suas “artes de fazer” (De Certeau 2014), bem como suas possibilidades táticas de sobrevivência ou possíveis resistências contra a ordem social vigente na ocupação do espaço público e na forma de seu sustento.

Escolhas metodológicas

- 8 Nesta pesquisa qualitativa foram empregadas múltiplas estratégias metodológicas. Para aprofundar a temática, foi realizada uma pesquisa bibliográfica em livros, revistas especializadas, periódicos, artigos acadêmicos, dissertações e teses, nas diversas áreas que se inter-relacionam e compõem o escopo teórico da investigação. Esse aprofundamento é primordial, pois, potencializa o espectro da diversidade de olhares sobre o que está sendo estudado (Galvão 2009).
- 9 Foi também realizada uma pesquisa de campo, guiada pela etnografia, nas duas cidades turísticas escolhidas como *locus* da investigação. A pesquisa de campo foi desenvolvida no período de dezembro de 2014 a dezembro de 2016, sendo 12 meses dedicados ao Rio de Janeiro e 12 meses a Barcelona.
- 10 No primeiro estágio da etnografia foi utilizado o método criado para esta pesquisa intitulado *flâneurese dans la métropole* (Falcão 2017), inspirado em Baudelaire (2001), que consiste em flunar pelas ruas de uma metrópole para perscrutar a pulsação da cidade. 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”. Neste sentido, foram percorridos vários espaços de circulação nas cidades escolhidas a fim de encontrar e mapear os sujeitos da pesquisa no exercício de sua arte. Foi observado se os músicos de rua tinham pontos fixos para tocar no Rio de Janeiro e em Barcelona, ou locomoviam-se num certo nomadismo, fosse ele regular ou imprevisível. Essa busca foi essencial para mapear possíveis circuitos² nos quais eles atuam.
- 11 No segundo estágio foram selecionados os campos nos quais a observação da pesquisa aconteceria. A escolha desses pontos foi respaldada pela constância de músicos tocando nas localidades e na grande circulação de pessoas nesses locais. No Rio de Janeiro esses pontos foram a orla do Arpoador, o centro antigo do Rio (rua São José e rua do Lavradio), e três praças com estações de metrô: Largo da Carioca, Largo do Machado e Praça Saens Peña. Já em Barcelona, os locais de observação foram a região do entorno da catedral, no centro histórico de Barcelona, o *Parc Güell* e as praças do bairro Gracia

(*Plaza del sol*, *Plaza de la Vila de Gràcia* e *Plaza de la Revolució*). Esses pontos estão demarcados na Figura 1.

- 12 Um quarto ponto de observação foi incorporado em ambas as cidades devido à grande incidência de músicos tocando: os vagões dos metrô. Assim, em Barcelona observou-se a linha L4 e, no Rio de Janeiro, a linha 1.



Pontos de observação dos músicos de rua nas cidades do Rio de Janeiro e Barcelona. Fonte: Elaboração própria. ArcGis X.

- 13 Concomitantemente ao método *flâneuse dans la métropole*, o “plantão antropológico” (Falcão 2013,2016) foi sistematizado como estratégia que possibilitou observar e acompanhar o desenvolvimento da arte dos músicos, a ocupação do espaço, as relações/tensões estabelecidas/vivenciadas, o início e o fim das apresentações musicais. Consistindo em um posicionamento estratégico nos diferentes pontos de observação, essa estratégia não teve hora para começar e nem para terminar, o tempo da observação foi determinado pelas práticas dos sujeitos e em alguns momentos ocorreu *full time*.
- 14 O terceiro estágio da pesquisa foi deflagrado com a aproximação dos músicos de rua que demonstraram abertura para contribuir com a pesquisa, por meio da concessão de uma entrevista com roteiro semiestruturado. As entrevistas foram realizadas conforme a disponibilidade dos sujeitos e o local foi definido em comum acordo entre as partes. A escolha pela entrevista semiestruturada (Minayo 2001; Marconi & Lakatos 1999) deveu-se à possibilidade de utilizar um roteiro previamente elaborado que visasse atingir, ou pelo menos direcionar, as questões aos objetivos da pesquisa. Esse roteiro foi flexível, permitindo um reordenamento das perguntas e até mesmo a inclusão ou exclusão de outras, no intuito de propiciar maior fluidez e aprofundamento ao tema investigado.³
- 15 A análise interpretativa dos dados deu-se, sobretudo, pela articulação entre o que foi observado no trabalho de campo, as regulamentações políticas locais, as entrevistas e a pesquisa bibliográfica. Este artigo, no entanto, privilegia alguns registros efetuados no

diário de campo, por meio das observações realizadas em Barcelona e no Rio de Janeiro. Os resultados desse processo investigativo serão apresentados nos tópicos a seguir.

Em questão: o direito à cidade e o processo de turistificação

- 16 Barcelona e Rio de Janeiro são exemplos de cidades turísticas que possuem uma constituição simbólica mundial pautada nas belezas, nas culturas e nas artes. A exuberância dessas metrópoles é retroalimentada pelas imagens e imaginários produzidos e circulantes nas mídias, e também pelas pessoas que delas desfrutam. Para que essas cidades e suas urbanidades se mantenham atrativas, seguem a lógica capitalista que promove a transformação do espaço social em produto. Pressionadas pelo mercado internacional, Barcelona e Rio de Janeiro implementam a linha “estetizar a cidade”, transformando-se elas próprias em mercadorias destinadas ao consumo.
- 17 Esse espaço produzido como mercadoria não é acessível a todos, pois converte-se em uma gama de especulações de ordem econômica, ideológica e política, que isoladamente ou em conjunto, geram a segmentação da cidade, promovendo espetáculos em algumas de suas partes. Segundo Debord (2016:30), o espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Os processos de transformações não são lineares, são tensionados pelas contradições, divergências e interações das práxis no tempo/espaço social que não se subordina a modelos prescritos. Esse tempo/espaço social, compreendido como constituição da humanidade, assinala a inseparabilidade entre a produção espacial (planejamento urbano) e a vida em sociedade (práticas sociais). 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.
- 18 Nesse sentido, o que se percebe é que enquanto diversas políticas econômicas, urbanísticas e de ordenamento são colocadas em marcha para enaltecer as belezas naturais, culturais e estéticas, as políticas sociais vão ficando para trás, em uma clara tentativa de camuflar os problemas sociais e econômicos gerados por esse direcionamento nos planos gestores. Em decorrência, o processo de gentrificação é intensificado, assim como a privatização do espaço público e a segregação de práticas sociais. Nesse sentido, ocupar as ruas e outros espaços públicos com arte é uma forma de reivindicar “o direito à cidade”. Como postula Lefebvre (2008), o direito à cidade é muito mais que a liberdade individual para acessar os recursos urbanos: é o direito de mudar a si mesmos por mudar a cidade. É, sobretudo, um direito coletivo, ao invés de individual, pois esta transformação inevitavelmente depende do exercício de um poder coletivo para dar nova forma ao processo de urbanização. Pode-se compreender o direito de fazer e refazer nossas cidades e nós mesmos como um dos mais preciosos, e ainda assim mais negligenciados, de nossos direitos humanos.
- 19 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. Nesse conjunto inconsistente formado em torno da arte pelas ruas, que se modifica o tempo todo pelo vai-e-vem cidadão, nota-se um encantamento do público e a vigília do Estado, em certa medida.

- 20 No que se refere ao Rio de Janeiro e a Barcelona, essas cidades utilizaram como catalisador financeiro a organização de megaeventos, apostando no discurso de grandes transformações urbanísticas em prol da melhoria da qualidade de vida de seus habitantes. Em Barcelona, os Jogos Olímpicos de 1992 promoveram a mais forte transformação urbana e social a partir de 1986, data do anúncio de sua escolha como cidade sede desse evento midiático-esportivo. Posteriormente, em 2004, sedia o *Fórum Universal de las Culturas*, mas, diferentemente da recepção ocorrida com os Jogos Olímpicos, a cidade não acolhe com bons olhos esse novo certame porque a população já deixava claro que a cidade necessitava de investimentos que fossem ao encontro do interesse dos próprios residentes, e não de mais um espetáculo promovido para “os de fora”.
- 21 No Rio de Janeiro, por sua vez, tem-se a Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento - Eco 92, os Jogos Pan-americanos em 2007, 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.
- 22 De evento em evento, seja no Rio de Janeiro ou em Barcelona, as cidades mantêm constantes movimentações em seus planejamentos urbanísticos. Para justificá-las, o discurso político governamental defende sua contribuição para a melhoria das condições de vida da 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”.
- 23 É preciso compreender que a partir da privatização dos espaços sociais, dos espaços públicos e das ruas, a apropriação e o uso dos mesmos por pessoas “comuns”, pelos músicos ou por outros sujeitos em suas práticas sociais adquirem novas configurações, enquanto o Estado se esforça para ocultar as mazelas sociais advindas de todo esse processo. Observa-se então, a consequente transformação da música nas ruas em mercadoria pelos “olhos do Estado” a partir da apropriação da cultura, da beleza e da arte como elementos estetizantes e essenciais para a divulgação e manutenção dessas cidades como polos turísticos.

Ordenanças e possibilidades de ocupação

- 24 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, 2002, 2007; Delgado, 2010, 2014; 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 dos segmentos privilegiados da população.

- 25 A observação de campo, como prática etnográfica, possibilitou a aproximação da prática social dos músicos de rua no Rio de Janeiro e em Barcelona, propiciando o olhar de longe, aquele olhar sobre a prática desses sujeitos, e abriu o caminho para o olhar “de dentro e de perto”, como sugere Magnani (2002). Em suas pesquisas com foco na antropologia urbana, o autor aponta 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 2009:4).
- 26 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 as tantas diferenças entre os pontos escolhidos para as observações nas duas cidades. No processo investigativo, alguns indícios como a força da ação policial, a ação política frente à regulação das normas, a autorregulação entre os próprios músicos e o jogo entre os usos diversificados nos diferentes espaços dessa cadeia infinita, influenciaram diretamente a reflexão desta investigação.
- 27 No ano 2006, na cidade de Barcelona, foi editada uma Portaria para incentivar e assegurar a coexistência entre os cidadãos em espaços públicos. A partir desse documento, a prática dos músicos de rua em qualquer espaço público não autorizado, ou em horário não previsto, é passível de sanção, com apreensão do instrumento musical e multa de 200 euros. Naquela mesma época, foi criado o *proyecto music al carrer*. Esse projeto legitima os músicos cadastrados a tocarem nos pontos demarcados pela cidade, em horários preestabelecidos. A partir de então, para tocar nas ruas de Barcelona, todos os sujeitos necessitam ter o “carnê” que é a permissão concedida pelo *Ayuntamiento* (prefeitura). São 23 pontos mapeados pela cidade sendo que a grande concentração fica no bairro Gótico e seu entorno, ou seja, no centro histórico de Barcelona. No ano de 2016 havia 85 músicos participantes, mas quando o projeto iniciou, em 2007, cerca de 500 músicos se cadastraram. Paulatinamente, esse número decresce, pois, desde 2013, quando o número já era de 140 músicos, não foram abertas novas inscrições no projeto e, conseqüentemente, novos carnês não foram emitidos. Esse cenário é acompanhado de uma forte reivindicação por parte dos músicos que continuam tocando em Barcelona de forma “ilegal”.
- 28 Na cidade do Rio de Janeiro, atualmente, encontra-se uma decisão inversa em forma de normativas: ali existe uma lei que incentiva as artes nas ruas. Tal deliberação foi uma retomada dos direitos dos artistas de rua, mediante uma grande luta social que apontou a tensão provocada pela ocupação do espaço público com práticas sociais. Um dos episódios característicos desse controle social ocorreu no ano de 2009, quando o prefeito eleito, 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 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).

- 29 É importante não perder de vista que, nesse período, já estava confirmado que o Rio de Janeiro sediaria dois megaeventos - Copa do Mundo de Futebol em 2014 e Jogos Olímpicos em 2016 - e o projeto olímpico já era pauta dos governos municipal, estadual e federal. Com isso, o que se quer apontar é que entra em curso uma “preparação” da cidade para atender as expectativas mundiais e dos comitês de organização desses eventos para uma cidade olímpica.
- 30 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 cidade. Entre os movimentos sociais que começam a esboçar alguma resistência já se fala do “choque de ordem” como uma operação de “limpeza social”.
- 31 Mediante tanta austeridade do poder público, vários artistas de rua e simpatizantes às causas da arte pública, no dia 5 de novembro de 2009 reuniram-se na praça Cinelândia – espaço simbólico de mobilizações cidadãs, palco de diversas expressões culturais e onde se localiza a câmara de vereadores –, em protesto a essas medidas que impediam o livre exercício do ofício dos artistas/trabalhadores de rua, como forma de representação desse desagrado social.
- 32 Assim pontuou o Portal Vermelho (2009: s.p.):
- 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.
- 33 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, após três anos, deu-se por vencida pelo coletivo de artistas e parte da sociedade que 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.

Artes do fazer: as astúcias de um cotidiano

- 34 A reflexão sobre as artes nas ruas depara-se com a cidade em suas interações, o urbano em seu estado bruto, ou seja, tudo potencialmente em relação: pessoas, espaços/tempos, edificações, normativas etc. Essas interações são lidas, aqui, a partir das provocações despertadas pelos músicos nas ruas, propiciando pensar a cidade pelo lado sensível, pelo lado relacional, buscando compreender essa prática social pelo olhar dos que, no dia a dia, fazem acontecer a música na rua atribuindo significados às suas práticas.
- 35 Os músicos de rua, nessa interação urbana, propõem a quebra do cotidiano previsível, apresentando através de suas performances, formas de ser e estar no mundo. Expressando seus sentidos através de suas artes, afetam o outro pela emoção, pela capacidade que a música tem em ser um elo entre emoções vividas no passado e o presente, de ser um dispositivo afetivo de autorregulação. Essa prática social aflora também a imprevisibilidade que a rua possui e, como expressado pelos próprios músicos, essa é uma das maiores riquezas dessa prática. Nunca se sabe o que pode acontecer quando se toca na rua; que tipo de interação irá ocorrer, ou mesmo se ocorrerá.
- 36 Seguro é afirmar que o processo de estetização pelo qual as cidades turísticas passam, acaba formatando os espaços públicos com intenções padronizadas de organização muito parecidas, como sinaliza Delgado (2015). Cada vez mais, as metrópoles contemporâneas possuem um centro histórico que se assemelha aos parques temáticos, criando uma ambiência⁴ (Augoyard, 2008, 2011) na qual os sujeitos veem-se limitados no seu agir, no seu expressar, sendo possível reconhecer que esse ideal de criação nega a espontaneidade da sociabilidade inerente à rua para assumir a regulação, a desigualdade e a separação como valor de organização.
- 37 Ainda assim, por mais que o Estado tente regular formas e condutas nos espaços públicos, o potencial relacional e de imprevisibilidade passível nesse ambiente evidencia que as ruas e os sujeitos, em suas ações, são incontroláveis. A resposta possível para essa tentativa de encarceramento é a transgressão dos sujeitos que se opõem a esses limites.
- 38 É preciso compreender que a apropriação dos espaços sociais é constituída por um jogo de forças entre os sujeitos, o Estado e a sociedade. Se por um lado encontram-se as redes de poder, gestão e controle, por outro, observa-se o uso diversificado dos espaços pelas práticas cotidianas, que acabam encontrando brechas no sistema e apresentando as astúcias dos sujeitos em suas artes do fazer (De Certeau, 2014). Neste tópico, a intenção é debulhar essas pequenas astúcias diárias no jogo de apropriação desses espaços pelos músicos em seus cotidianos, que, tensionando o prescrito, seguem desenvolvendo suas artes nas duas cidades pesquisadas.
- 39 O centro histórico de Barcelona apresenta uma patrulha regular da guarda urbana sobre o cumprimento do ordenamento para ocupação do espaço público. É o espaço com maior circulação e concentração turística da cidade. Por aí se encontram marcados os pontos lícitos para se tocar e, dificilmente, há músicos sem permissão tocando neles. Não obstante, essa pesquisa identificou um circuito alternativo praticado por músicos de ruas. Pontos onde não existem marcações, mas que são apropriados por músicos com e sem carnê. Enquanto os músicos com carnê utilizam esses pontos alternativos com

intenção de ampliar o tempo em que tocam na região, os músicos sem carnê procuram ter acesso ao espaço mais cobiçado da cidade para fazerem sua arte. Fato é, que esse espaço, palco de disputa e vigília, se mantém desejado porque propicia os melhores rendimentos para os músicos.

- 40 Nos pontos nos quais os músicos têm hora e dia marcados para tocar, não há negociação: existe um “dono” daquele local, por um tempo determinado. No circuito intitulado alternativo, a apropriação do espaço se dá mediante uma negociação entre os pares, geralmente pautado por quem chega primeiro e a formação de uma “fila” para a sequência. Mas foi interessante perceber que a regra do tempo se repete mesmo no espaço alternativo, pois, ao chegar no ponto desejado e encontrar outro músico tocando, esse por sua vez, ao completar o tempo de duas horas, cede o espaço ao outro músico, evidenciando que a lógica de ordenação do tempo-espaço em cada território já foi assimilada por esses sujeitos.
- 41 A busca de um ponto para tocar em torno do centro histórico de Barcelona exige paciência e conhecimento do funcionamento da organização. Pois, perpassa a necessidade de driblar a guarda urbana, o conhecimento para não invadir os espaços demarcados e a busca por um ponto estratégico por onde circulem os turistas. Uma boa rede de relacionamento entre os músicos que possuem carnê também ajuda a conseguir um espaço para tocar, pois, quando algum músico vai faltar no ponto demarcado, rapidamente são acionados outros músicos para assumir seu lugar. Mas a guarda urbana não pode desconfiar da falta de carnê, pois a isso caberia sanções.
- 42 Dentro do Parc Güell, um famoso e turístico parque de Barcelona projetado por Gaudí, também se encontram muitos músicos tocando. Esse parque, gestado pela prefeitura (*Ayuntamiento*) de Barcelona, teve entrada franca até o ano 2013, ano em que passou a ser cobrado o ingresso na parte denominada “zona monumental”, na qual se localiza a maior parte das obras de Gaudí. A partir dessa cobrança, os músicos que por ali tocavam migraram para fora da zona monumental, mas ainda dentro dos limites do parque. Não é permitido que os músicos toquem por aí, como em toda Barcelona, mas eles tocam e são muitos. São tantos que, em 2006, criaram a AMUA Parc Güell (*Associació de músics i artistes del Parc Güell*) com o objetivo de regulamentar essa prática e proteger os músicos das intervenções policiais. Mas, até hoje, essa associação não conseguiu o reconhecimento de todos os músicos e a regulamentação junto ao *ayuntamiento* não aconteceu. Os músicos seguem tocando de forma ilegal, sem permissão, porém é visível certa tolerância por parte da guarda urbana e uma “regulação própria” que mantém uma regalia para os músicos mais antigos do local.
- 43 A apropriação dos espaços por músicos no Parc para desenvolverem suas artes está sujeita a um “acordo de cavalheiros” entre os músicos mais antigos. Eles possuem um local demarcado com horário para tocar, porém o tempo é prolongado chegando a girar em torno de três/quatro horas o turno de cada um. Quando algum músico desavisado chega e se apropria de um dos locais gestados por esses músicos, ele é notificado sobre a ocupação e deve se retirar. Mas não existe legislação regulamentada, o que existe é uma apropriação de determinados músicos sobre o espaço público e em alguma medida os outros músicos respeitam. Às vezes, como foi relatado, acontecem estresses entre o músico da hora e o que se apropria do espaço, ou mesmo entre o músico da vez e a guarda urbana. Fato é que quando a guarda passa e manda parar, nenhum músico segue tocando com medo de sofrer as sanções. E quando o “dono do ponto” chega, o músico que toca deve ceder o lugar e procurar outro ponto. Afinal, o parque é grande e pode

comportar todos os interessados, afirmam os músicos compactuados. Mas os locais com maior fluxo turístico, consequentemente com melhores ganhos, são reduzidos principalmente por ficarem por fora da zona monumental.

- 44 Observou-se, no *Parc*, que a atuação dos músicos frente às normativas são menos vigiadas, tornando a prática mais relaxada, mais espontânea e de maior interação com o público. Por não estarem atrelados ao *Projeto music al carrer*, há uma diversidade maior em termos de estilos musicais, de grupos com percussões mais animadas e músicos de toda a sorte desenvolvendo suas artes. Ao mesmo tempo, percebe-se um paradoxo: o espaço é proibido para todos os músicos, mas, como foi mencionado, existe uma outra regulamentação organizada por alguns músicos que ali tocam. Isso impede que o espaço público seja utilizado como público, pois a ocupação tem uma “regra” a ser seguida e assim se repete a privatização com segmentação no espaço social, como ocorre no centro histórico, criando para os músicos que não estão acordados nesse “pacto de cavalheiros”, a necessidade de encontrar brechas na regulação seguida. Nesse sentido, os músicos que não pertencem ao seletivo grupo buscam alternativas ocupando os espaços quando desocupados, ou procuram criar novos espaços para exercerem suas artes, apontando assim, a existência de um jogo de forças na apropriação do espaço também no *Parc Güell*.
- 45 No Rio de Janeiro e nas praças do bairro Gracia em Barcelona a ocupação dos espaços é feita por outra lógica, a autorregulação. Nesses espaços não existem “donos” e o que se observou foi um exercício mais democrático e participativo para essa ocupação. O jogo de forças na apropriação desses espaços se apresenta mais entre os sujeitos e a sociedade do que entre os sujeitos e as normativas (Estado). Mesmo assim, é preciso criar estratégias para seguir tocando.
- 46 Nas praças de Barcelona é notório o respeito que os músicos têm em relação ao volume que a música é executada. Essa cidade possui um mapa sonoro que indica os decibéis máximos para qualquer som em diferentes localidades, que quando desrespeitados podem gerar multas para os infratores. Basta qualquer cidadão ligar para a guarda urbana reclamando do barulho excessivo que esta aparece para controlar o problema. Mediante esses limites, o que foi possível observar é que os músicos evitam tocar alto perto de prédios residenciais e procuram cumprir sempre o horário compreendido entre 11h-12h de início, indo até 19h-20h. Porque uma das formas encontradas para burlar esse limite é tocar enquanto a cidade pulsa fortemente, pois seu som se dilui no burburinho da praça. Outra estratégia adotada é conquistar o público interagindo com ele. Assim, pelo agrado e ambiência provocados pela música, alguns decibéis a mais são tolerados.
- 47 No Rio de Janeiro, cidade com menos entraves explícitos para a prática da música nas ruas, os músicos se veem com necessidades de jogar com as “forças ocultas” do urbano para a ocupação do espaço público. Por ali não existe uma normativa impedindo o músico tocar, mas existe uma série de situações que interferem nas performances dos músicos: o perigo do segurança da loja cujo proprietário se incomoda com esse tipo de intervenção urbana, os guardas municipais que circundam os pontos turísticos, os numerosos moradores de rua do Rio, o risco de roubo do chapéu (objeto simbólico onde se recolhe o dinheiro), as disputas com outros músicos que também querem tocar etc. Mas, segundo os próprios músicos, a negociação entre aqueles que desejam ocupar o mesmo espaço é de fácil resolução, pois quem chega depois procura outro canto para tocar.

- 48 No cotidiano das apresentações no Rio de Janeiro os músicos evidenciam uma ótima capacidade de adaptação ao inesperado das ruas. E vão encontrando soluções que permitam driblar as intempéries, procurando reverter a situação a seu favor. Assim sinalizou um músico que contou várias histórias sobre as interações com os moradores de rua que entram em suas performances e às vezes espantam seu público, ou sobre situações de pressão dos guardas municipais que pedem para o som ser diminuído, ou ainda para encerrar a apresentação porque está incomodando a vizinhança. O fato é que os músicos ora cedem a pressões, ora reivindicam seu direito à cidade. Nesse jogo de forças vence quem tem melhores estratégias, não para romper o sistema, mas para seguir sobrevivendo nele.
- 49 Com esse tipo de atuação, observou-se que muitos músicos no Rio de Janeiro assumem um papel provocador de contatos, trombadas, quebra de rotina, aglomerações, enfim, sendo propiciadores de efervescência coletiva. O viés pelo qual esse termo cunhado por Durkheim (2003) – efervescência coletiva – é compreendido, reflete a ideia de como um fenômeno de quebra do cotidiano pode ter consequências interessantes, como as interações sociais vividas de forma mais intensa do que habitualmente. Esse estado se caracteriza por sua curta duração e, em determinadas situações, é capaz de modificar as normativas sociais e dar lugar às mudanças.
- 50 A música nas ruas, bem como toda prática de arte nelas concretizada, 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.
- 51 Algo que também chamou a atenção é a consciência social e política desses artistas. Ocupar as ruas é um direito de todos os cidadãos e é para eles que os músicos tocam. Alguns têm atuações ativistas mais declaradas, outros, compactuando com um pensamento social menos fragmentado, permitiram a percepção que mesmo com diferentes níveis de interação, muitos desses artistas possuem a intenção de levar ao público mais do que a sua virtuosidade artística: parece 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. Os músicos disseram que tocam mais para a população local do que para os turistas, mas são unânimes em afirmar que os turistas são mais generosos nas contribuições.

À guisa de conclusão: As trocas e táticas contemporâneas dos músicos de rua como possibilidades para circulação de dons e bens

- 52 A arte dos músicos, quando desenvolvida nas ruas, propõe outro entendimento em relação à forma de remuneração como princípio básico do trabalho. Ao optarem por desenvolver suas artes nas ruas, esses músicos, de imediato, fazem uma escolha por terem uma remuneração baseada na troca. Não existe garantia de ganho nem valor fixado para tal feito. Para os músicos, a retribuição do público em contribuições em seus chapéus apresenta a essência dessa troca. Eles propiciam boa música, diversão e

emoção para o público, e esse, reconhecendo o valor da apresentação, paga por isso de forma espontânea.

- 53 Para que essa troca ocorra, evidencia-se a necessidade da presença do outro, aquele com quem trocar. Para o artista o público é fundamental e, sendo assim, a boa interação entre músico e público se torna primordial para que a troca aconteça.
- 54 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. A arte nas ruas, como atividade criadora, provoca utopias e necessita de liberdade. Porém, quando transformada em instrumento para o sustento, ganha contornos mais rígidos diluindo a possibilidade de expressão de sentidos e transformando em objetividade de produção para consumo.
- 55 Mas nada se apresenta tão radical quando o que se observa é o jogo desenvolvido entre os sujeitos e o contexto que o cerca no tempo-espaço social. Para seguir a vida cotidianamente, além de pequenas transgressões ao sistema imposto de regras e condutas é possível perceber, como sinalizou De Certau (2014) nas artes do fazer, as pequenas astúcias diárias que os músicos desenvolvem. 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.
- 56 Sobreviver da arte nas ruas é, a cada instante, reinventar-se. Quando se diz que os músicos de rua procuram “vender-se arte”, fala-se 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/espectadores. Falamos de astúcias para propiciar a reciprocidade, porém com o olhar para além das leituras que pontuam a reciprocidade como uma homeostase social, em detrimento do desequilíbrio das forças postas em relação nos diversos contextos.
- 57 Villela (2001) sinaliza que isso é alcançado, segundo Lefort (1979), por meio do intercâmbio de dons: uma forma de circulação na qual estão empenhados bens tangíveis e, sobretudo, intangíveis. E o autor segue pontuando que a circulação acontece
- de um modo que sempre é preciso retribuir com usura e, como notará mais tarde Pierre Bourdieu (1996), “a prazo”. O problema do tempo (Bourdieu, 1996) é importante em Lefort em virtude de um elemento introduzido por ele e não negligenciado por Bruno Karsenti: a liberdade. [...] O dom é ao mesmo tempo voluntário e absolutamente obrigatório. A liberdade, ainda que seja aparente, como quer Lefort, supõe alguns outros quesitos: o crédito, a confiança do homem no homem. (Villela 2001:191)
- 58 Ao se transformarem em mercadoria para troca, o que os músicos buscam é aumentar sua renda. É ver o seu talento reconhecido em contribuições em seus chapéus. Ao longo da pesquisa de campo, escutou-se que o repertório montado para as apresentações parte de dois pontos específicos: músicas 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*, pois essas são imprescindíveis. “Podem não ser boas para tocar, mas são boas para o bolso”, afirmou Pardoal (BCN/Parc, 32, Argentina), ao se referir a algumas músicas que executa apenas porque lhe rendem boas moedas.
- 59 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”, os músicos afirmam que preparam algumas canções que têm potencial de lhes garantir uma melhor arrecadação. Essas “músicas infalíveis”, com alto potencial de troca, como se percebeu 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 precisidade virtuosa. Depois da execução, é seguro o tilintar de moedas e a chuva de notas no chapéu dos sujeitos.

- 60 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.
- 61 Uirapuru (BCN/Parc, 51, México), um músico que ainda não está legalizado na Espanha, 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 transformaria em um 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 pode 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 aos migrantes: “*los paró la poli, les pidió papeles, lo siento mía gente, dejé de fumar ayer, ayer...*”. Em 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 uma ironia.
- 62 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. Essa performance pareceu uma mescla entre o bizarro e o grotesco dos bufões medievais e era impossível de passar despercebida, pois, chamava 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”.
- 63 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 se alegram com o forró. “É só começar a tocar

que sempre tem gente para cantar... e até dançar! (risos)”. Ela fazia alusão a um casal que, certa vez, começou a dançar no metrô. 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 [...]. Sem contar que Asa Branca (um clássico de Gonzagão) empolga a galera e muita gente contribui...nem que seja com sorrisos!”

- 64 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, cada músico de rua mantém essa prática social como algo que nunca se repete: o jogo de ser porta-voz da cultura popular, seja como bufão, seja como trovador, seja como contestador. Foi 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 se deve negligenciar o fato de 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 pequenas táticas para lidar com o sistema.
- 65 Ao longo dos anos, geralmente, os músicos 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.
- 66 A arte na rua não é mendicância, tampouco 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.
- 67 Como foi tratado neste artigo, os músicos de rua pesquisados se apropriam dos espaços públicos e promovem uma relação econômica de troca, na qual as suas táticas cotidianas para sobreviver dentro do sistema, caminham nos interstícios entre o legal e o transgressivo, entre o sensível e o rentável. A dimensão que essa prática social alcança ultrapassa a simples possibilidade de se sustentar e galga o sonho de ter uma vida melhor e com mais qualidade, assim como de se obter realização pessoal por meio da liberdade de expressão artística. Esta, por mais que seja ordenada e controlada, sempre escapa das amarras socioeconômicas pelas brechas sociais e culturais que anuncia.

BIBLIOGRAFIA

- AUGOYARD, Jean-François. 2011 Conférence inaugurale: Faire une ambiance? International Congress on Ambiances, 1, Grenoble 2008, France. À La Croisée, pp.17-35. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00833922> Acesso em: 17 fev. 2016
- AUGOYARD, Jean-François. 2008. La construction des atmosphères quotidiennes: l'ordinaire de la culture. Culture et recherche, Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, pp. 58-60. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00995558> Acesso em: 17 fev. 2016
- AUGOYARD, Jean-François. 2004. "Vers une esthétique des Ambiances". In: Amphoux, Pascal; Thibaud, Jean-Paul et Chelkoff, Gregoire. Ambiances en Débat. Bernin: À La Crossier., pp.07-30.
- BAUDELAIRE, Charles. 2001. O pintor da vida moderna. Sobre a modernidade. São Paulo: Paz e Terra.
- BENJAMIN, Walter 1989. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense.
- CAIAFA, Janice. 2002. Comunicação e diferença nas cidades. Lugar comum n. 18, p.91-102.
- CAIAFA, Janice. 2007. Aventura das cidades: ensaios e etnografias. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- DE CERTEAU, Michel. 2014. A invenção do cotidiano. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes.
- DEBORD, Guy. 2016. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto.
- DELGADO, Manuel. Lo urbano como melodia oculta. 2015. Blog El cor de les Aparençes. 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. 2014. "O Espaço Público como Representação. Espaço urbano e espaço social em Henri Lefebvre". Revista Punkto. Porto. Portugal. Disponível em: http://www.revistapunkto.com/2014/01/o-espaco-publico-como-representacao_9694.html Acesso em: 06 jan. 2016.
- DELGADO, Manuel. 2010. La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del 'modelo Barcelona'. Madrid: La Catarata.
- DURKHEIM, Émile. 2003. As formas elementares da vida religiosa. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FALCÃO, Denise. 2013. Experiências de mochileiros: sentidos e significados em uma dinâmica de lazer na sociedade contemporânea. Dissertação de mestrado em Estudos do Lazer, UFMG.
- FALCÃO, Denise. 2017. Músicos de rua: luzes e sombras sobre uma prática social contemporânea no Rio de Janeiro e em Barcelona. Belo Horizonte: Tese de doutorado em Estudos do Lazer, UFMG.
- FALCÃO, Denise. 2016. "Ser mochileiro: uma constituição social e pessoal do 'mochilar'". Caderno Virtual de Turismo (UFRJ), v.16 n.3, pp: 76-90. Disponível em: <http://www.ivt.coppe.ufrj.br/caderno/index.php/caderno/article/view/1066> Acesso em: 14 set.16.
- GALVÃO, Maria Cristiane B. 2010. O levantamento bibliográfico e a pesquisa científica. In: Franco, Laércio Joel; Passos, Afonso D. C. (Orgs.). Fundamentos de epidemiologia. São Paulo: Manole.

- HARVEY, David. 2008. The right to the city. *New Left Review* 53, September-October 2008. Disponível em: <https://newleftreview.org/II/53/david-harvey-the-right-to-the-city> acesso em: 13 out. 2016.
- HARVEY, David. 2005. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume.
- JACOBS, Jane. 2003 [1966]. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes.
- LEFEBVRE, Henri. 2001. *O Direito à Cidade*. São Paulo: Centauro.
- LEFEBVRE, Henri. 1993. *The production of space*. Oxford: Blackwell, 1992. [Production de l'espace, 1974].
- LEFORT, C.1979 [1951] "A troca e a luta dos homens", In: *As formas da história _ ensaio de antropologia*. São Paulo: Brasiliense.
- LEVI-STRAUSS, Claude; ERIBON, Didier.2005. *De perto e de longe*. Editora: Cosac Naify.
- LIPOVETSKY, Gilles. & SERROY, Jean. 2015. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MAGNANI, José Guilherme. 2002 "De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 49, pp: 11-29.
- MAGNANI, José Guilherme.2014. O Circuito: proposta de delimitação da categoria. *Ponto Urbe* [Online], 15 | 2014. Disponível em: [http:// pontourbe.revues.org/2041](http://pontourbe.revues.org/2041). Acesso em 22 nov. 2017.
- MAGNANI, José Guilherme. 2009. *Etnografia como prática e experiência*. Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, ano 15, n. 32, pp: 129-156.
- MARCONI, M. de A., LAKATOS, E. V. 1999. *Técnicas de Pesquisa: planejamento e execução de pesquisa, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados*. São Paulo: Atlas.
- MINAYO, Maria Cecília de S (org.). 2001. *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 29. ed. Petrópolis, RJ: Vozes.
- MAUSS, Marcel. 2003 [1925]. "Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas". In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naif.
- ORDENANÇA DE MESURES PER FOMENTAR I GARANTIR LA CONVIVÈNCIA CIUTADANA A L'ESPACI PÚBLIC DE BARCELONA_2006. Disponível em <http://w110.bcn.cat/fitxers/home/noticies/ordenansacivisme.639.pdf> Acesso em: 14 fev. 2016.
- 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: Acesso em: 14 out. 2016.
- PORTAL VERMELHO.03 de novembro 2009 Disponível em: <http://vermelho.org.br/noticia/118644-8> Acesso em: 10 out. 2016.
- REY, Fernando L. G. 2004. *O social na psicologia e a psicologia social: a emergência do sujeito*. Petrópolis: Vozes.
- SILVA, Geraldo. 2010. "Olimpíadas, choque de ordem e limpeza social no Rio de Janeiro. Algumas resistências em curso". *Biblio 3W Revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales*. v. XV, n. 18.

VILELLA, Jorge Luiz M. 2001. A dívida e a diferença. Reflexões a respeito da reciprocidade. Revista de Antropologia. São Paulo, USP, v. 44 n° 1. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100006 Acesso em: 12 set. 17.

NOTAS

1. Para maior esclarecimento das três abordagens sobre a reciprocidade, ler: A dívida e a diferença. Reflexões a respeito da reciprocidade (Vilella 2001).
2. Utilizamos aqui a proposta do antropólogo Magnani (2014:9), que compreende circuito como “a configuração espacial, não contígua, produzida pelos trajetos de atores sociais no exercício de alguma de suas práticas, em dado período de tempo”.
3. No Rio de Janeiro foram entrevistadas 9 pessoas, todos músicos, sendo que um deles coordena um coletivo de artistas de rua. Em Barcelona foram realizadas 14 entrevistas: 13 músicos e 1 gestor do projeto *Music al carrer* na capital da Catalunha. Todos esses voluntários concordaram com o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e, sempre que autorizado, as entrevistas foram gravadas e, posteriormente, transcritas. O anonimato dos entrevistados foi preservado, sendo identificados na pesquisa por nomes de pássaros, acrescidos entre parênteses da cidade/local onde realizam sua arte, a idade e a naturalidade/nacionalidade. A escolha por pseudônimos de nome de pássaros está relacionada com a prática social dos músicos de rua, marcada pelo nomadismo e pelo canto em espaços públicos.
4. Para Augoyard (2011, 2008, 2004), a ambiência é o resultado esperado para configurações de ambientes cotidianos em que práticas estéticas 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.
5. Polícia.

RESUMOS

Este artigo é fruto de uma pesquisa etnográfica sobre a prática social dos músicos de rua em duas cidades cosmopolitas e turísticas: Rio de Janeiro e Barcelona. Seu objetivo é compreender suas “artes de fazer” (De Certeau, 2014) de músicos de rua, vislumbrando possibilidades táticas de sobrevivência e possíveis resistências desses artistas contra a ordem social vigente. A pesquisa de campo evidenciou que os músicos de rua, ao se apropriarem dos espaços públicos, promovem uma relação econômica de troca e caminham nos interstícios entre o legal e o transgressivo, entre o sensível e o rentável. A dimensão alcançada por essa prática social ultrapassa a simples possibilidade de se sustentar e galga o sonho da realização pessoal, que é conquistada em sua liberdade de expressão artística.

This article is the result of an ethnographic research on the social practice of street musicians in two cosmopolitan and tourist cities: Rio de Janeiro and Barcelona. His aim is to understand their "arts of doing" (De Certeau, 2014) of street musicians, glimpsing tactical possibilities of survival and possible resistances of these artists against the current social order. Field research has shown that street musicians, by appropriating public spaces, promote an economic exchange

relationship and walk in the interstices between the legal and the transgressive, between the sensible and the profitable. The dimension achieved by this social practice goes beyond the simple possibility of sustaining and look forward to the dream of personal fulfillment, which is achieved in their freedom of artistic expression.

ÍNDICE

Keywords: public space, street musicians, arts, tourism, city

Palavras-chave: espaço público, músicos de rua, arte, turismo, cidade

AUTORES

DENISE FALCÃO

Doutora em Estudos do Lazer, Professora da Pós-graduação PUC/MG, Pesquisadora do grupo LUCE/UFMG e Pesquisadora do GRECS/Universitat de Barcelona.

CHRISTIANNE LUCE GOMES

Doutora em Educação, Professora da UFMG e Pesquisadora do CNPq. Líder do Grupo de Pesquisa LUCE (UFMG/CNPq).