

## OCUPAR O ESPAÇO PÚBLICO! OS MÚSICOS DE RUA E A LUTA PELO DIREITO À CIDADE<sup>1</sup>

**Recebido em:** 27/04/2018

**Aceito em:** 27/09/2018

*Denise Falcão<sup>2</sup>*

Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte – MG – Brasil

**RESUMO:** Encontrar músicos tocando nas ruas de cidades turísticas é cada vez mais corriqueiro. A condição básica para que essa prática social aconteça é a ocupação do espaço público. Os processos de turistificação dessas metrópoles, acarretam a privatização do espaço social transformando-o em espaço para consumo. Nesse ponto nevrálgico, essa investigação, fruto de uma pesquisa etnográfica, debruça-se na intenção de compreender as relações presentes na ocupação dos espaços públicos pelos músicos de rua em duas cidades cosmopolitas e turísticas: Rio de Janeiro e Barcelona. Recorte de uma tese doutoral, esse artigo, envolveu observação de campo e 23 entrevistas. As análises, seguindo os pressupostos etnográficos de reconhecimento de significados culturais e pessoais, evidenciaram tanto a luta dos músicos de rua pelo “direito à cidade”, como suas “artes de fazer” em táticas cotidianas para resistir e não ser banido pela ordem social vigente na ocupação do espaço público.

**PALAVRAS CHAVE:** Antropologia Cultural. Atividades de Lazer. Música.

### TO OCCUPY THE PUBLIC SPACE! THE STREET MUSICIANS AND THE STRUGGLE BY THE RIGHT TO THE CITY

**ABSTRACT:** It is more and more trivial to find musicians playing on the streets of tourist towns. The basic condition for this social practice to occur is the occupation of the public space. The process of touristification of the metropolis, cause the privatization of the social space transforming into space for consumption. In this crucial matter, that investigation, result of ethnographic research, intends to understand the present relations in the occupation of public spaces by street musicians in two cosmopolitan and tourist cities: Rio de Janeiro and Barcelona. Clipping a doctoral thesis, this article, involved field observation and 23 interviews. The analysis, following the ethnographic assumptions of cultural and personal recognition meanings, evidenced both the struggle of the street musicians for the "right to the city" and their "art of making" in everyday tactics to resist and not be banished by the current social order in the occupation of public space.

<sup>1</sup> Artigo premiado no III Congresso Brasileiro de Estudos do Lazer/XVI Seminário “O Lazer em Debate”, realizado em Campo Grande/MS em 2018.

<sup>2</sup> Doutora em Estudos do Lazer pela UFMG.

**KEYWORDS:** Anthropology, Cultural. Leisure Activities. Music.

### **Paisagem do Estudo**

As artes ocupando as ruas apresentam seu caráter reivindicatório de expressão e comunicação entre aqueles que circulam pelas cidades, desde tempos longínquos. A cidade, que se constitui para além de suas edificações e urbanizações, é constituída por sua urbanidade. A urbanidade, representando a experiência do mundo social, é reflexo das mediações entre planejamentos urbanos, sujeitos, práticas sociais e normativas, possibilitando reconhecer as diferenças nas quais forças antagônicas coexistem num mesmo tempo/espço social e revelam o jogo de poder, de forças e de transgressões.

Os músicos de rua revestem a cidade de simbolismos ligados a mobilidade, a impermanência, a sensibilidade, ao lazer. Na contemporaneidade, podemos acrescentar a experiência estética, o glamour das artes a céu aberto bem como a ambiência provocada e provocante da música. A atratividade que essa prática exerce sobre os sujeitos transeuntes, tocados pela emoção, pode tanto romper o acelerado tempo cotidiano de quem está de passagem como fazer parte de uma atração turística de sujeitos ávidos por encantamentos. Fato é, que para essa prática possa se realizar, a condição básica é ocupar o espaço social. Porém, a lógica capitalista, que segue orientando a organização das cidades e das urbanizações, constitui-se sobre uma contradição central da vida social: a apropriação privativa do espaço público. Essa lógica tenta determinar os usos dos espaços e os propõe como um espaço homogêneo, um espaço que, sem conflitos ou diferenças, escamoteia os mecanismos de segregação (DELGADO, 2010). Esse mecanismo, entre outras coisas, difere as boas das más

práticas, para um espaço regulado, ordenado e preparado para consumo. Afinal, quem pode ocupar o espaço público?

A partir dessa indagação esse artigo discute algumas relações presentes na ocupação do espaço público pelos músicos de rua. Da glamourização à mendicância, do lazer gratuito e irrestrito à exploração do artista, das ordenanças às transgressões, o foco da pesquisa recai sobre a luta dos músicos de rua pelo “direito à cidade” (LEFEBVRE,1974) bem como suas “artes de fazer” (DE CERTEAU, 2014) como táticas para resistir e não ser banido pela ordem social vigente na ocupação do espaço público em duas cidades cosmopolitas e turísticas: Rio de Janeiro e Barcelona.

### **Metodologia**

Esta pesquisa de abordagem qualitativa adotou múltiplas estratégias metodológicas. A pesquisa bibliográfica em livros, periódicos, artigos acadêmicos, dissertações e teses, nas diversas áreas que se inter-relacionam e compõem o escopo teórico da investigação, foi utilizada para um aprofundamento na temática, que é primordial, pois, potencializa o espectro da diversidade de olhares sobre o que está sendo estudado (GALVÃO, 2010).

A pesquisa de campo, guiada pela etnografia, foi realizada durante 24 meses nas duas cidades turísticas escolhidas como *locus* da investigação. Foi desenvolvida de dezembro de 2014 a dezembro de 2016, sendo 12 meses dedicados ao Rio de Janeiro e 12 meses a Barcelona.

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

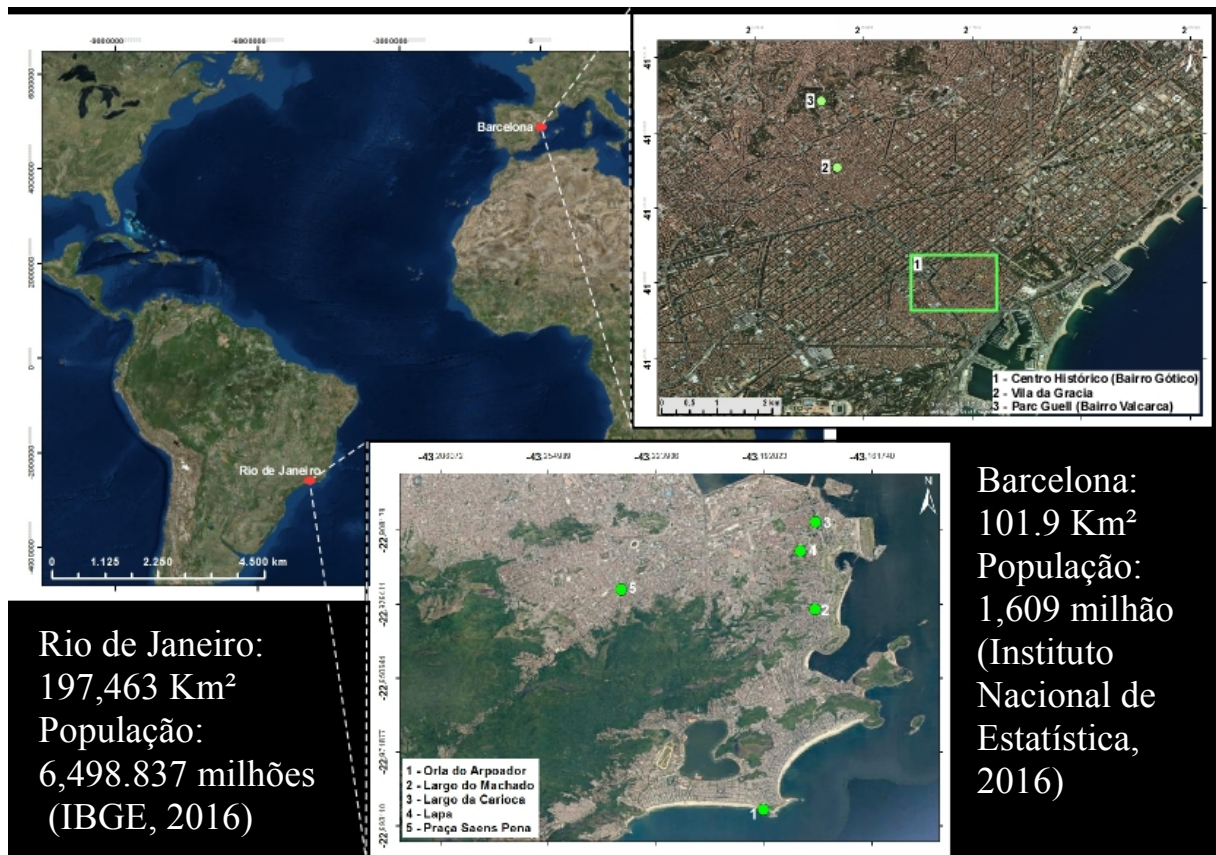
pulsção da cidade. Como pontua Benjamin (1989, p.38), “se o *flâneur* se torna sem querer detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, pois justifica a sua ociosidade”. Neste sentido, foram percorridos vários espaços de circulação nas cidades escolhidas a fim de encontrar e mapear os 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 se locomoviam-se num certo nomadismo, fosse ele regular ou imprevisível. Essa busca foi essencial para mapear possíveis circuitos<sup>3</sup> nos quais eles atuam.

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 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*n). Esses pontos estão demarcados na Figura 1.

---

<sup>3</sup> Utilizamos aqui a proposta do antropólogo Magnani (2014, p. 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”.

Figura 1: Pontos de observação dos músicos de rua nas cidades do Rio de Janeiro e Barcelona



Fonte: Elaboração própria. ArcGis X.

Concomitantemente ao método *flâneurese 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 em *full time*.

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. Foram realizadas, no Rio de Janeiro, 9 (nove) entrevistas, todos músicos. Em Barcelona foram realizadas 14 entrevistas: 13 músicos e 1(um) 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. 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.

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.

### **Ocupar o Espaço Público: A Quem Pertence esse Direito?**

Cidades turísticas, como Rio de Janeiro e Barcelona, carregam em sua história traços das urbanizações projetadas com claras intenções de promover a cidade para o turismo. Seus centros históricos revitalizados, via de regra, são as partes mais antigas que detêm o lugar simbólico da história e da memória coletiva. Suas construções arquitetônicas transformadas em símbolos iconográficos disseminam belezas únicas.

Suas relações com as manifestações culturais promovem um imaginário de interação com o mundo das emoções. Todos esses fatores associados alimentam o “apetite estético” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015) que promovido pela indústria de consumo cria produtos, envoltos por sedução, tentando, assim, veicular afetos e sensibilidades. É uma questão que se pode observar com os músicos de rua. O real passa a se constituir com imagens da dimensão estética.

Os centros históricos se assemelham aos parques temáticos, apontam Delgado (2015) e Muxí (2010), pois é possível observar que todos os centros históricos, seja de pequenas cidades ou de megacidades, estão envoltos pela mesma aura de histórias e glamour, “com poder de atração sobre os habitantes e turistas, como foco polarizador da vida econômica e social” (CAVÉN, 2007, p.16). Esse fato não é mera coincidência e vem, sim, de um processo planejado e estético de cidades que desejam promover esse espaço público da cidade como centros turísticos. Esse processo acaba por banir, em certa medida, o que é real na constituição histórica desses lugares<sup>4</sup>, promovendo a estetização de uma forma urbana homogênea com claros interesses no processo de turistificação.

As ruas, com todas as transformações urbanas ocorridas em seus aspectos físicos e intervenções políticas de ordenamento, passaram a ser idealizadas como espaços de circulação, de mobilidade e de controle social pela visão do Estado. Mas o fenômeno urbano, com a intensa ação de seus sujeitos, contrapõe essa lógica com a ocupação e os usos dos espaços de forma diversificada. Em sua essência, podemos compreender a rua

---

<sup>4</sup> O Colóquio de Quito (1977) estabelece como definição de centro históricos “todos aquellos asentamientos humanos vivos, fuertemente condicionados por una estructura física proveniente del pasado, reconocibles como representativos de la evolución de un pueblo”. Inclui ainda como requisito fundamental “un núcleo social y cultural vivo”. Delgado (2015) afirma que, mediante o quadro que se impõe de assepsia nos centros históricos como áreas museificadas, protegidas, turistificadas, uma parcela da vida real e continuada é retirada. Ou seja, os efeitos sociais de tais dinâmicas implicam a expulsão de vizinhos e usuários desses espaços que não condizem com a imagem desejada.

como local de expressão de um povo. As atuações dos músicos, que tomam a rua como palco de suas artes, muitas vezes, confrontam-se com os limites impostos pela política de ordenamento do espaço público. Políticas essas, afirma Jacobs (2003), muitas vezes, segregadoras, que atreladas à infraestrutura em relação à função, ao uso e à ocupação dos espaços, não valorizam a escala humana, propondo um crescimento e uma ocupação urbana indiferente às necessidades de cunho social, sendo a favor de uma “higienização” dos espaços públicos e, atualmente, com mais intensidade, dos espaços turísticos.

A produção do espaço bem como sua ocupação integram e refletem a vida e a lógica social (CAIAFA, 2002, 2007; DELGADO, 2010, 2014; JACOBS, 2003; LEFEBVRE, 1974). 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.

As cidades turistificadas se maquiam para os olhos dos forasteiros apresentando suas belezas, artes e cultura, enquanto suas mazelas sociais, produzidas por esse processo de privatização dos espaços públicos, são colocadas embaixo do tapete. Esse é um processo longo da história apontado no próximo tópico.



### **A Lógica Regulatória: O Poder em Questão**

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

Pela voz dos cantantes, informações e culturas circulavam por longas distâncias e através do tempo. Desde os remotos tempos, a rua se apresenta como lugar de excelência para as expressões e as manifestações culturais e sociais, bem como lugar de insatisfações e reivindicações de um povo. Porém, não se pode negligenciar que as metamorfoses sociais também se dão à medida que são tensionados os valores e as regras dominantes vigentes. Em outras palavras, as mudanças produzidas no tempo/espaço/sociabilidade têm, como um dos propulsores, as tensões exercidas entre a cultura dominante e a cultura popular.

O século XVII, como consequência de mudanças econômicas, sociais, políticas e religiosas, foi um período histórico de retrocesso e marginalização da cultura popular.

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

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

Seguindo os pressupostos de Lefebvre, Gonzáles (2002) sinaliza que o aumento progressivo e massivo de campanhas para denegrir e marginalizar os costumes e formas de vida populares, que se realizam prioritariamente pela socialização nas ruas, evidencia a diferenciação. Ou seja, as diferenças das classes dominantes para as classes populares passam a apresentar um distanciamento por adoção de normas de conduta distantes dos costumes das classes populares. Autocontrole das emoções, cultivo de elegância,

refinamento de atitudes afirmam, assim, a distinção social e justificam, por esses motivos, seus privilégios e sua superioridade. Algo que deve ser seguido e almejado se se anseia pela “aceitação”.

Dessa forma, as dinâmicas das ruas e dos espaços públicos perdem a quase totalidade da vida comunitária (SENNETT, 2009[1978]). Dificulta-se a rua como o eixo da fruição de cultura e da vida cotidiana nas relações. Impede-se o encontro, eliminam-se as efervescências. Dilui-se o poder do coletivo para levar as convivências para espaços fechados, controlados, sejam públicos ou privados, nos quais a vigília se torna mais fácil. É o “início” do que se pode compreender como ordenamento da rua junto com sua estigmatização de local impróprio para boas práticas. Goffman(1986) aponta que os estigmas são predicativos profundamente desacreditadores. Ou seja, à medida que se desqualifica um atributo, seja pessoal ou social, a relação diretamente vinculada é creditar valor a outro atributo, confirmando, assim, o status de “normalidade”, superioridade e excelência, evidenciando, dessa forma, a indesejável diferença e postulando um modelo a ser reproduzido.

Analisando a prática social dos músicos de rua na contemporaneidade, observa-se um paradoxo. Ao mesmo tempo que esses artistas circulam pelas redes sociais e no imaginário coletivo como um atrativo glamoroso e sensível das ruas das cidades, uma parcela da sociedade os concebe como vagabundos sem trabalho, pesando sobre eles um olhar de mendicância.

### **A Rua e as “Boas Práticas”: Sobre o Legal e o Ilegal**

Parece cada vez mais difícil lidar com os desafios da construção de espaços públicos democráticos, tendo em vista, de um lado, a responsabilidade do poder público de planejar, promover e fiscalizar os usos da cidade, e de outro, a inserção de um grande contingente de grupos sociais cujas atividades profissionais são marcadas pela

informalidade, nas quais várias dinâmicas se pautam por certa aspereza com a esfera pública (FRÚGOLI, 2012 p.1).

Esse dilema pontuado por Frúgoli aparece nas tensões que os músicos vivenciam ao desenvolverem suas práticas sociais nas ruas de Barcelona e do Rio de Janeiro. A luta pelo direito à cidade (LEFEBVRE, 1974), em contraponto à “*Barcelona, posa’t guapas*” (Barcelona ponha-se bela) em Barcelona ou ao “Choque de Ordem” no Rio de Janeiro, aponta divergências entre os diferentes pontos de vista da complexa realidade urbana. O que é possível observar é que o discurso sobre a igualdade de direitos e sobre a necessidade de manutenção de uma boa qualidade de vida está direcionado a uma camada da população e não consegue propiciar os mesmos acessos a todos os sujeitos que tentam utilizar o espaço público como um espaço de expressão. O espaço público não pertence ao povo e representa o ordenamento segundo os interesses hegemônicos de uma lógica capitalista e fragmentária da classe dominante. Essa lógica segrega as “boas” práticas (práticas que interessam e reforçam o sistema – músicos tocando pelas ruas desde que cadastrados, ordenados) das práticas indesejáveis (músicos tocando sem cadastro, desordenadamente pelas ruas). Mesmo com as diferenças que perpassam as duas realidades sociais (detalhadas mais à frente), a arte perde sua liberdade e possibilidade de expressão e ganha regras, ganha formas.

O que é possível ter como evidência é que as normativas são criadas com o discurso de promover o bem-estar social. Como observável na redação da "Portaria Municipal dos usos da paisagem urbana da cidade de Barcelona"<sup>5</sup> (2006, p.2) –.

---

<sup>5</sup> “Ordenanza municipal de los usos del paisaje urbano de la ciudad de Barcelona” (2006, p.2) **Exposición de motivos**

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

## Exposição de motivos

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

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

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

Quando a ocupação do espaço público traz à tona o conflito urbano, torna-se necessário pensar as relações estabelecidas entre o poder público, o lúdico, as práticas culturais e os modos de produção e reprodução dominantes. A fruição da rua, como um direito à cidade (LEFEBVRE, 1974), não deve dissimular a presença das disputas em curso com intenções de atribuir uma eficácia simbólica (DELGADO, 2003), promovendo um pseudo bem-estar social. Mas deve apresentar a realidade vivida própria do urbano entre tensões e disputas nas possibilidades e nas transgressões.

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

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

É preciso resistir e até mesmo misturar-se quando as forças em lutas são desproporcionais. Pequenas práticas de resistências cotidianas impedem o mundo de seguir de forma linear.

### **As Astúcias de um Cotidiano: Como Sobreviver sem ser Banido**

Os músicos de rua que enfrentam as diferentes realidades sociais para a ocupação do espaço público nas duas cidades pesquisadas, têm em comum a necessidade de criar táticas cotidianas (DE CERTEAU, 2014) para o enfrentamento da ordem social. Seja ela mais explícita como no caso de Barcelona, ou seja ela mais velada como no caso do Rio de Janeiro, o cotidiano desses sujeitos exige a capacidade de “surfear” nas brechas do sistema.

Na cidade de Barcelona essa prática social é regulada por leis. No ano 2006, nessa cidade, foi editada uma Portaria para incentivar e assegurar a coexistência entre os cidadãos em espaços públicos. A partir desse documento tocar na rua sem a permissão do *ayuntamiento* passa a ser um delito, sendo considerada como mendicância. No mesmo ano cria-se o projeto *music al carrer*, projeto esse que regula os músicos que tocam no centro histórico da cidade e em seu entorno. A partir do projeto, a hora, o dia e o local para tocar na cidade são determinados por sorteio àqueles que pertencem ao seletivo grupo. Em 2016 existiam 85 músicos cadastrados. Mas, quando o projeto iniciou 500 músicos faziam parte. Todos os outros músicos que tocam espalhados pela cidade

(centenas deles) se encontram em situação ilegal, podendo sofrer sanções que vão da apreensão do instrumento a aplicação de multa no valor de 200 euros. Atualmente existem 23 pontos permitidos para tocar nas ruas e uma forte reivindicação por parte dos músicos não pertencentes ao projeto para que se abra novas inscrições (já fazem quatro anos que está fechado).

No Rio de Janeiro a situação é diferente. Atualmente, existe uma lei que incentiva as artes nas ruas. Mas essa conquista advém de uma retomada dos direitos dos artistas de rua, após um período de três anos de lutas, contra um decreto promulgado em 2009, que proibia as apresentações artísticas nos espaços públicos e passava 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 pelo governo municipal “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). Essa luta da sociedade civil que reuniu os artistas de rua e os simpatizantes a causa, reivindicava os direitos à liberdade, à expressão e contra a extinção do direito à apropriação do espaço público. 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.

É interessante notar que as duas normativas que visam regular os espaços públicos trazem como ideal a melhoria da convivência para os cidadãos em espaço público. O que elas não especificam é quem são esses cidadãos a quem elas se destinam.

Com a estetização das cidades promovida para o aumento do turismo, o que se observa é um esforço maior de controle social com policiamento reforçado nas zonas turísticas na intenção de apresentar a cidade em harmonia. A ocupação dos espaços públicos com arte é parte da imagem difundida e esperada para as cidades que, em suas entranhas, possuem a prerrogativa de abarcarem a diversidade cultural. Mesmo os músicos sendo abarcados pela estetização das cidades e compondo seu caráter performativo, o Estado mantém suas atuações sobre vigília e controle.

No processo investigativo, tanto observou-se como ouviu-se relatos das “artes de fazer” (termo cunhado por De Certau) que os músicos desenvolvem no seu dia a dia para lidar com esses ordenamentos sociais impeditivos ou cerceadores de suas práticas. Nos três espaços de imersão etnográfica em Barcelona, Centro Histórico, Parc Guell e praças do bairro Gràcia as táticas dos músicos apresentam diferenças fazendo uma relação proporcional com a força da ação policial e a necessidade de negociar a ocupação do espaço com outros usuários.

No centro histórico, local de policiamento mais ostensivo e com pontos demarcados para a prática, encontrou-se um circuito alternativo (sem marcação oficial) que os músicos sem permissão utilizam para suas práticas (Figura 1). Nesse circuito também entram os músicos que possuem permissão, mas querem aumentar o tempo que tocam na região. Esses pontos ficam em lugares que possuem ampla visibilidade para que os policiais possam ser detectados à distância e assim a prática poder ser interrompida antes da abordagem. Verificou-se também, que fazer parte da rede social dos músicos com permissão possibilita tocar nos pontos marcados quando algum músico falta e ainda que, arriscar tocar em diferentes pontos de passagem na alta temporada pode render boas moedas, apesar do risco. Os músicos que desenvolvem



suas artes nesses espaços apresentam uma tensão constante pela eminência do flagrante ilícito.

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



Fonte: Elaboração própria.

No Parc Guell, apesar de ser uma grande atração turística o policiamento da guarda urbana é menos ostensivo e não possui uma regularidade em coibir a prática, muitas vezes, o policiamento passa pelo músico sem reprimi-lo. Sendo assim, foi possível encontrar um certo nível de relaxamento nos músicos que desenvolvem suas práticas aí. Encontrou-se também uma diversidade maior em termos de repertório, de número de integrantes e de grupos percussivos (no centro é proibido usar percussão). Verificou-se também, que existe uma associação chamada AMUA Parc Güell (*Associació de músics i artistes del Parc Güell*) que visa regulamentar essa prática e proteger os músicos das intervenções policiais, e com isso, foi possível reconhecer que

por ali existe uma “regulação própria” de espaços e horários que mantém certa regalia para os músicos mais antigos do local. Esses músicos do Parc contam também com a vigília dos *manteros* (ambulantes) que possuem uma rede de comunicação própria espalhada pelo Parc para alertar no dia que a guarda passa reprimindo as práticas ilegais.

Nas praças do bairro Grácia a maior negociação dos músicos é com os moradores e com os outros ocupantes do espaço público. Com um índice de repressão muito pequeno por parte da polícia, essas praças se apresentam como um espaço tranquilo para os músicos desenvolverem suas artes, desde que não incomodem os moradores com um volume excessivo ou qualquer outro tipo de perturbação passível da polícia ser acionada. Também é preciso negociar o espaço dividindo com os outros usuários (ciclistas, skatistas, crianças, idosos, turistas etc.). Então, a relação artista/público precisa ser cativada com maior afincamento inclusive para que as contribuições ocorram.

Mas se as praças de Grácia, depois o Parc e por último o centro histórico tem uma repressão policial com forças diferenciadas, por que os músicos insistem e preferem tocar no centro histórico? A resposta se justifica na possibilidade de maior arrecadação. Os artistas reconhecem que os turistas são mais benevolentes em suas contribuições. Portanto, quanto mais turistas mais possibilidades de ganhos, mesmo que a vida possa ficar mais estressada.

No Rio de Janeiro a repressão policial já se encontra de forma mais velada. Ela não deveria reprimir tal prática já que a legislação permite, mas, ainda hoje, alguns artistas são abordados por policiais pedindo para que encerrem a apresentação, que abaxem o som ou ainda que mudem de lugar. Muitas dessas intervenções passam por

interesses particulares: do dono do comércio em frente que se incomoda com o som ou do amigo do “comandante” que não gosta do repertório ou ainda mesmo por uma tentativa de deixar livre, “mais limpo” os espaços de circulação dos turistas perto dos pontos turísticos. Os músicos entrevistados apontam que preferem não confrontar com a polícia tentando sempre negociar pela garantia da lei, mas que as vezes é preciso ceder pela ação impositiva e coercitiva da mesma.

Outro fator que os músicos de rua no Rio de Janeiro têm que lidar é a grande população de moradores de rua que acabam participando das apresentações. Em alguns momentos eles chegam a roubar a cena por suas graças, em outros, podem espantar o público amedrontado por suas aparências e atitudes. Outro fator também é que, durante as apresentações o chapéu (elemento simbólico para recolher o dinheiro) fica muito próximo dos músicos por causa do medo de roubo e isso dificulta que as pessoas contribuam por vergonha, sinalizou um músico.

Figura 3 - Interação músico de rua e morador de rua.



Fonte: Arquivo pessoal

A rua é o lugar da imprevisibilidade por excelência e muitos músicos apresentam esse fato como algo estimulante de suas práticas. “Nunca se sabe ao certo o que vai acontecer quando se sai para tocar na rua”. [...] “Foi uma puta sorte. De repente ele parou e começou a cantar com a gente”. Relata um músico sobre o encontro

inesperado com Alceu Valença<sup>6</sup> que parou e tocou com eles algumas músicas quando percebeu que tocavam uma música de sua autoria. Seguindo o relato, o músico entrevistado conta que a roda do público cresceu e que além do dinheiro que muitos colocaram (com o estímulo do artista) o mesmo também colaborou com uma contribuição “gorda”.

Figura 4 – Encontros inesperados



Fonte: Acervo do Grupo Dr. Swing.

Tocar nas praças das estações dos metrô também faz parte das táticas empreendidas pelos artistas para alcançar um grande número de transeuntes, tanto para aumentar a possibilidade de arrecadação quanto para divulgarem para um contingente maior seu trabalho artístico. Nessa cidade os músicos apontam que tocam mais para a população local do que para os turistas, apesar de serem unânimes em concordar que os turistas dão melhores contribuições.

Um ponto em comum, nas duas cidades, como uma tática para melhorar as contribuições foi revelado pelos artistas. Todos os músicos que participaram dessa

---

<sup>6</sup> Famoso cantor Pernambucano que passeava nas ruas do Rio de Janeiro.

pesquisa 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”<sup>7</sup>, os músicos afirmam que preparam algumas canções infalíveis para uma melhor arrecadação. Essas “músicas infalíveis”, como pude perceber no trabalho de campo e foi confirmado pelos músicos nas entrevistas, são sempre canções de grande apelo sentimental (alegria, nacionalismo, paixão, euforia etc.), são hits conhecidos da grande maioria e/ou músicas que os artistas se entregam de alma à execução, uma preciosidade virtuosa. Depois da execução, é seguro o tilintar de moedas e a chuva de notas no chapéu dos sujeitos.

Para concluir esse artigo é preciso partir da compreensão que ocupar o espaço público e viver dessa arte exige dos sujeitos uma capacidade de reinventar-se dentro das estetizações contemporâneas e rebelar-se dentro do processo homogeneizador para os usos dos espaços. Sendo assim, segue-se para o desfecho.

### **À Guisa de Conclusão**

A arte de rua se apresenta no cenário mundial como a arte da moda. Após longo período de reclusão e encarceramento em museus, galerias, salas de concertos, nos quais a arte se mantinha presa a espaços fechados, de acesso elitizado e distanciado da vida e da cultura popular, na contemporaneidade, ela volta a ter seus tempos de glória pelas ruas. Sua ocupação maciça nos espaços urbanos visibiliza sua existência, seja pelo seu

---

<sup>7</sup> É uma expressão utilizada como plano de emergência, como uma arma secreta, como um último recurso a ser utilizado na resolução de um problema.

caráter reivindicatório de direito à cidade, seja por sua relação de informalidade, seja por seu caráter transgressivo, seja pelo encantamento que produz, seja por propiciar lazer, seja por seu ativismo social, seja pela grande circulação midiática, seja por todos os motivos juntos e/ ou nenhum deles, fato é que a arte nas ruas ganha espaço, adeptos e, cada dia mais, admiradores.

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

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

É reconhecer as duras condições que possuem para exercerem suas artes, é perceber o quanto esses artistas, em alguma medida, são explorados ao mesmo tempo que exaltados pela espetacularização das cidades, é reconhecer suas práticas como trabalho, informal, mas que exige um longo caminho até alcançar a expertise.

A condição requerida para essa prática ser concretizada é o direito à cidade, ou seja, a possibilidade de ocupar os espaços sociais com tempo para desenvolver a arte de tocar nas ruas. Como postula Lefebvre (2001), 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.

Os músicos lidam com uma possível mercantilização de sua arte. A estetização urbana que as metrópoles turísticas perseguem, acaba abarcando a prática dos músicos de rua como o lado sensível das cidades, como um momento de virtuosismo e riqueza cultural, que os passantes podem aproveitar como em um oásis em meio à concretude urbana. Elemento constituinte da espetacularização das cidades, suas práticas passam a ser consumidas por espectadores ávidos por encantamentos e sedentos por vivenciarem experiências estéticas únicas. Mas todo esse glamour veiculado e circulante, não reflete a realidade vivida por esses artistas que em seu dia a dia tem como um desafio ocupar o espaço público para exercerem suas artes.

Os espaços públicos regulados e ordenados, dirigidos a uma parcela da população com intenções de melhorar a cidade como atrativo turístico, apresentam uma

perspectiva higienista com intenções privatistas para a ocupação, tensionando, assim, a apropriação das ruas pelas artes como expressão dos sujeitos. Quando as ruas são ocupadas pelos sujeitos com suas práticas sociais em seus usos insurgentes, essa ocupação passa a tensionar os marcos regulatórios de condutas e comportamentos pondo em xeque a “ordem e o bem-estar social” desejado. Ocupar o espaço público é um jogo de forças entre o Estado, o sujeito e a sociedade.

A compreensão de que, por mais que esses sujeitos estejam envolvidos e pressionados por todo processo estético que abarca o mundo contemporâneo, cerceados na liberdade de ocupação do espaço público, essa prática social resiste como possibilidade de expressão desses músicos pelo seu fazer artístico e seguem encantando aqueles que com ela se deparam. Ao escorregar pelas brechas do sistema homogeneizador, transgredindo os códigos e as hierarquias postulados, os músicos de rua mantêm viva uma prática social que sensibiliza as cidades, pois a arte como expressão dos sujeitos e sociedade suscita toda sorte de utopias.

## REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Sobre a modernidade. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BIRMAN, Joel. Nas bordas da transgressão. In: PLASTINO, Carlos A. **Transgressões**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

CÁVEM, Mara C. dos S. **Centros históricos contemporâneos: mudanças de perspectiva na gestão – caso de estudo de Lisboa e Bruxelas**. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana, Planeamento Regional e Local) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007.

CAIAFA, Janice. Comunicação e diferença nas cidades. **Lugar comum** n. 18, p.91-102, 2002.



\_\_\_\_\_. **Aventura das cidades: ensaios e etnografias.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

CARTA DE QUITO. Conclusiones del Coloquio sobre la Preservación de los Centros Históricos ante el Crecimiento de las Ciudades Contemporáneas. UNESCO/PNUD, Quito, Ecuador, 1977. **Informes de la Construcción**, v. 41 n. 405, enero/febrero, 1990 Disponível em: <https://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/index.php/informesdelaconstruccion/article/viewFile/1473/1639> Acesso em: 20 abr. 2016.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano.** Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2014.

DELGADO, Manuel. **La ciudad mentirosa.** Fraude y miseria del ‘modelo Barcelona’. Madrid: La Catarata, 2010.

\_\_\_\_\_. O Espaço Público como Representação. Espaço urbano e espaço social em Henri Lefebvre. **Revista Punkto.** Porto. Portugal, 2014. Disponível em: [https://www.revistapunkto.com/2014/01/o-espaco-publico-como-representacao\\_9694.html](https://www.revistapunkto.com/2014/01/o-espaco-publico-como-representacao_9694.html) Acesso em: 06 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. **Carrer, festa i revolta.** Barcelona: Generalitat de Catalunya/Institut Català d’Antropologia, 2003.

\_\_\_\_\_. **La expulsión de la historia de los centros históricos.** Blog El cor de les aparences, 15 out. 2015 Disponível em: <https://manueldelgadoruiz.blogspot.com.br/2013/09/la-expulsion-de-la-historia-de-los.html> Acesso em: 03 fev. 2016.

FALCÃO, Denise. **Experiências de mochileiros: sentidos e significados em uma dinâmica de lazer na sociedade contemporânea.** Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional. 2013.

FALCÃO, Denise. **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. 2017

\_\_\_\_\_. “Ser mochileiro: uma constituição social e pessoal do ‘mochilar’”. **Caderno Virtual de Turismo (UFRJ)**, v.16 n.3, p: 76-90. 2016. Disponível em: <https://www.ivt.coppe.ufrj.br/caderno/index.php/caderno/article/view/1066> Acesso em: 14 set.16.

FRÚGOLI JR., Heitor. Sobre usos populares dos espaços públicos. **Revista Fórum Permanente**, n. 6, 2012. Disponível em: <https://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero6/seisheitorfrugoli> Acesso em: 08 março 2016.

GALVÃO, Maria Cristiane B. O levantamento bibliográfico e a pesquisa científica. In: FRANCO, Laércio Joel; PASSOS, Afonso D. C. (Org.). **Fundamentos de epidemiologia**. São Paulo: Manole, 2010.

GOFFMAN, E. **Estigma: la identidad deteriorad**. Buenos Aires, 1986.

GONZÁLES, Antonio M. Espaço público, sociabilidade coletiva y mestizaje cultural. In: LUNA, Manuel (ed.) **La ciudad en el tecer milenio**. España: Fundación Universitaria San Antonio. p. 49-80, 2002.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1966].

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

\_\_\_\_\_. **La production de l'espace**. Paris: Ed. Anthropos, 1974.

\_\_\_\_\_. **The production of space**. Oxford: Blackwell, 1992. [Production de l'espace, 1974].

LEI ORDINÁRIA nº **5.429/2012** Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/50ad008247b8f030032579ea0073d588/67120c4c1ae54a6603257a14006d2b1d?OpenDocument> Acesso em: 18 de março de 2016

LIPOVETSKY, Gilles. & SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MAGNANI, José Guilherme C. O Circuito: proposta de delimitação da categoria, **Ponto Urbe** [Online], 15 | 2014. Disponível em: <https://pontourbe.revues.org/2041> Acesso em: 22 Abril 2016.

MARCONI, M. de A., LAKATOS, E. V. **Técnicas de Pesquisa: planejamento e execução de pesquisa, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados**. São Paulo: Atlas, 1999.

MINAYO, Maria Cecília de S (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

MUXI, Zaida. Episódios da transformação urbana de Barcelona. **Revista Arqtexto**. Porto Alegre, v. 17, p.104-123, 2010.

**ORDENANÇA DE MESURES PER FOMENTAR I GARANTIR LA CONVIVÈNCIA CIUTADANA A L'ESPAI PÚBLIC DE BARCELONA** 2006. Disponível em <https://w110.bcn.cat/fixers/home/noticies/ordenansacivisme.639.pdf> Acesso em: 14 fev. 2016.

**ORDENANZA MUNICIPAL DE LOS USOS DEL PAISAJE URBANO DE LA CIUDAD DE BARCELONA** \_2006a . Disponível em:

<http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiugPiPx9HUAhUFkpAKHRB9DfAQFggnMAA&url=http%3A%2F%2Fw110.bcn.cat%2FPaisatgeUrba%2FContinguts%2FPresentacions%2FDocuments%2FOUPU%2520Cast.pdf&usg=AFQjCNG3rfX218NigNiEKkQPUBv7elkcCg>  
Acesso em: 14 fev. 2016.

PESAVENTO, Sandra. Cidades Visíveis, Cidades Sensíveis, Cidades Imaginárias. **Revista Brasileira de História**, v. 27, n. 53, junho 2007.

**PLANEJAMENTO ESTRATÉGICO DA PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO 2009-2012.** Disponível em:

[https://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/6616925/4178940/planejamento\\_estrategico\\_site\\_01.pdf](https://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/6616925/4178940/planejamento_estrategico_site_01.pdf) Acesso em: 14 out. 2016.

SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo.** Rio de Janeiro: Record, 2009 [1978].

SHAW, Martínés C. Cultura popular y cultura de las élites en la edad moderna, en VV.AA. **Sobre el concepto de cultura.** Barcelona, 1984.

VILAR-BOU, José Miguel. **Diario de un músico callejero.** Sevilla: Ediciones Espuela de Plata, 2013.

#### **Endereço da Autora:**

Denise Falcão  
EEFFTO/UFMG  
Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha  
Belo Horizonte – MG – 31.270-901  
Endereço Eletrônico: defalcao1@gmail.com