

MÚSICOS DE RUA EM BARCELONA: UM OLHAR SOBRE ESSA PRÁTICA SOCIAL

Denise Falcão¹
Belo Horizonte, MG, Brasil

RESUMO: Esse trabalho traz à tona reflexões sobre a realidade vivida pelos músicos de rua em Barcelona. Imbricados entre o glamour das artes nas ruas ostentada pela espetacularização das cidades turísticas contemporâneas e a precarização do trabalho ao qual esses sujeitos estão submetidos, a investigação teve uma abordagem qualitativa desenvolvida por uma etnografia com imersão no campo de 12 meses. Essa pesquisa teve como objetivo compreender as relações e as tensões desenvolvidas na ocupação dos espaços públicos e nas relações com o mundo do trabalho e do lazer desvelando os sentidos que a prática social possui para os sujeitos praticantes bem como os caminhos trilhados para que ela se mantenha viva se reestruturando através dos tempos.

Palavras-chave: Músico de rua. Trabalho. Lazer.

STREET MUSICIANS IN BARCELONA: A LOOK AT THIS SOCIAL PRACTICE

ABSTRACT: This work brings to light reflections on the reality lived by street musicians in Barcelona. Imbricated between the glamor of the arts on the streets boosted by the spectacularization of the contemporary tourist cities and the precariousness of the work to which these subjects are submitted, the research had a qualitative approach developed by an ethnography with immersion in the field of 12 months. This research aimed to understand the relationships and tensions developed in the occupation of public spaces in the relations with the world of work and leisure to reveal the meanings that social practice has to subject practitioners as well as the paths for her to stay alive restructuring itself through the ages.

Keywords: Street musicians. Work. Leisure.

MÚSICOS CALLEJEROS EN BARCELONA: UNA MIRADA SOBRE ESTA PRÁTICA SOCIAL

¹ Doutora e Mestre em Estudos do Lazer. Pesquisadora do grupo LUCE Ludicidade, Cultura e Educação/UFMG; GRECS Grup de Recerca sobre Exclúsio i Control Social (Universitat de Barcelona); Oricolé Laboratório de Pesquisa sobre Formação e Atuação Profissional em Lazer/ UFMG. Email: defalcao1@gmail.com

RESUMEN: Este trabajo reflexiona sobre la realidad que viven los músicos callejeros en Barcelona. De solapamiento entre el glamour de las artes en las calles sostenido por el espectáculo de las ciudades turísticas contemporáneas y la precariedad laboral a la que están sometidos los sujetos. La investigación se realizó con un enfoque cualitativo desarrollado por una etnografía con inmersión en el campo de 12 meses. El objetivo de la investigación es la comprensión de las relaciones y de las tensiones desarrolladas en la ocupación de los espacios públicos y en las relaciones con el mundo del trabajo y del ocio, buscando revelar los significados que tiene la práctica social para los profesionales, así como las formas recorridas por ella para mantenerse viva y reestructurándose a través de los siglos.

Palabras-clave: Músicos callejeros. Trabajo. Ocio.

Paisagem do estudo

Esse estudo desenvolvido com os músicos de rua em Barcelona traz à tona reflexões sobre a realidade vivida por esses sujeitos em suas práticas sociais. Essa milenar atividade expressiva e de lazer, que se apresenta desde os remotos tempos da Grécia antiga na qual artistas líricos iam de cidade em cidade representando histórias épicas e lendas acompanhadas de música, danças e canções, tem seus sentidos e significados alinhados ao tempo espaço social. Atualmente Barcelona, uma cidade referência no turismo mundial, é conhecida como cidade que “respira cultura” e seus músicos de rua fazem parte dessa construção social imaginária.

Mas a imagem de uma cidade não é construída apenas por projeções imaginárias e midiáticas. Ela também se constitui pela realidade de sua gente, que no dia a dia vivencia os encontros e os choques em sua urbanidade. Compreender como se dá a relação dos músicos de rua com a urbanidade contemporânea barcelonesa, desafia essa investigação a tocar a condição humana, pela experiência de vida individual e coletiva, que a cidade toma forma. Nesse sentido, adentrar nessa urbanidade é sobretudo investigar uma experiência do mundo social.

A arte desenvolvida nas ruas suscita uma gama de questões sociais, econômicas e relacionais interessantes no processo formador da urbanidade. Através da ocupação que os músicos fazem do espaço público com suas práticas sociais, observa-se a cidade bem como a rua como espaço de sociabilidades e confrontos diversificados e complexos, no qual o estado, a sociedade e os sujeitos promovem relações com focos de poder e trocas. Apropriar-se das ruas com apresentações musicais representa, em certa medida, a luta pelo que Lefebvre (2001) entende como “direito à cidade”. Esse autor defende que essa apropriação do espaço público está vinculada ao direito à vida urbana renovada e transformada. Nesse sentido, as manifestações dos músicos que tomam a rua como palco de suas artes se confrontam com os limites impostos pela política de ordenamento

do espaço público. Essa política, muitas vezes com caráter de “racionalidade instrumental”², a favor de uma “higienização” dos espaços públicos principalmente dos espaços turísticos, pretende dar forma regular, padronizando e controlando, por assim dizer, tudo o que acontece nesses espaços.

Pautada nos discursos dos sujeitos e nas observações paulatinas de suas práticas sociais essa investigação desvela relações e tensões que se apresentam sobre duas facetas da vida social dos músicos de rua em Barcelona: a ocupação do espaço público para desenvolverem sua arte e a relação com o mundo do trabalho e do lazer que tocar na rua representa.

Metodologia

A abordagem de natureza qualitativa tornou-se fundamental nessa investigação, pois a mesma se debruça sobre os sujeitos em suas relações com o mundo. Como aponta Yin (1989, p.23): “A pesquisa qualitativa investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto de vida real, quando as fronteiras entre o fenômeno e o contexto não são claramente evidentes”.

A apresentação desse artigo é resultado do trabalho de campo etnográfico desenvolvido em Barcelona, como parte da pesquisa doutoral que se realizou na Pós-graduação em Estudos do Lazer - UFMG/Brasil com uma instância na Pós-graduação em Antropologia Social-UB/ Barcelona. Esse campo foi realizado entre setembro de 2015 a agosto de 2016.

Os métodos utilizados para a realização desta pesquisa foram: para a fundamentação teórica e investigação preliminar sobre o campo e as normativas da cidade, a pesquisa bibliográfica; para o trabalho de campo, a etnografia aliada às entrevistas em profundidade; e para análise e interpretação dos dados utilizou-se o discurso dos sujeitos mediados pelas observações e anotações de campo.

Seguindo os pressupostos da prática etnográfica com intenção de apreender a partir da “descrição densa”, em caderno de campo, a experiência vivida pelos sujeitos em suas práticas sociais, avança-se na interpretação desses dados recolhidos à medida que se busca a interpretação dos próprios sujeitos para suas experiências, culminando com a narrativa da etnografia como “poíeses”³, detentora de um olhar de dentro e de perto,

² Max Weber (2004) sugere que esse é o princípio operativo da civilização moderna. Centra-se no desenho de modos de realizar mais rapidamente as tarefas, eliminando assim o tempo improdutivo, ocioso, vazio. Jane Jacobs (2003) utiliza-o para referir-se ao tipo de planejamento urbano segregador adotado no início do século XX e que ainda perdura na maioria dos espaços urbanos.

³ Poíesis é o vigorar da mediação como medida de tudo que é e não-é. O vigorar da medida denominou-se em grego *lógos*, sendo uma tradução possível para o português linguagem. Por isso a *poíesis* se torna em arte a medida de toda obra uma vez que ela opera o manifestar a realidade e o humano de todo ser humano no e enquanto diálogo. (Manuel Antônio de Castro) em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Po%C3%ADesis>

como propõe Magnani (2002) e Delgado (2010) para as pesquisas em antropologia urbana.

Em Barcelona foram escolhidos como campo de investigação alguns espaços de lazer e de ampla circulação, turística e local, nos quais essa prática pode ser observada em abundância. Tem-se o centro histórico, mais precisamente a região em torno da Catedral de la Santa Cruz y de Santa Eulalia (Catedral de Barcelona), o Park Güell, a linha amarela do metro- L4 e algumas praças do bairro Gràcia. Os diferentes pontos selecionados justificam-se a partir das diferentes formas e possibilidades de apropriação e ocupação do espaço por esses músicos em suas práticas sociais.

As entrevistas foram semiestruturadas (MINAYO, 2001; MARCONI e LAKATOS, 1999) utilizando um roteiro previamente elaborado que visava atingir, ou pelo menos direcionar, as questões aos objetivos da pesquisa. Como a entrevista objetivava conseguir informações mais profundas para níveis não quantificáveis da realidade, certa liberdade nas perguntas e nas respostas eram necessárias, permitindo que os entrevistados relatassem de forma mais fluída acerca dos sentidos, das experiências, das emoções, no contexto social que viviam. Essa escolha fundamenta-se pelo fato de a pesquisa tratar-se de um estudo no qual a subjetividade dos sujeitos representa algo predominante.

Catorze pessoas foram acompanhadas durante essa investigação em suas práticas. Foram entrevistados onze músicos, um gestor do projeto music al carrer, uma “relações públicas de grupo” e houve uma recusa em participar formalmente da pesquisa. Nesse contingente havia doze homens e duas mulheres. Esse dado sobre gênero não será analisado por se afastar do objetivo da pesquisa, mas demonstra um aspecto a ser explorado em análises sobre práticas nas ruas.

Seguindo as diretrizes do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), o anonimato desses sujeitos foi preservado. Eles foram identificados no texto por nomes de pássaros. Nas citações referentes aos músicos aparecem, entre parênteses, a cidade/local onde realizam a prática, a idade e a naturalidade.

A análise dessa investigação procura discutir e apontar as atuais condições para os músicos de rua desenvolverem suas artes em Barcelona. Um olhar atento que observou as relações que passam por trás dos holofotes do imaginário social, propagado pela mídia e pelo *ayuntamiento*⁴, dessa cidade turística e cultural e de seus músicos de rua.

Barcelona: a transformação em uma cidade modelo

Atualmente, não há quem não se encante ao conhecer Barcelona. A cidade conhecida e divulgada mundialmente por sua cultura, beleza e diversidade vem sendo

⁴ Orgão de gestão municipal correspondente a prefeitura no Brasil

planejada e reorganizada desde longínquos tempos. A cidade passou por grandes transformações. Essas transformações que concretamente ocorrem na forma física – reestruturação do planejamento urbano – e transcorrem pelo processo de produção da/na cidade, modificaram e ampliaram as relações de força e poder entre os sujeitos e o estado. Não se pode afirmar que as estruturas físicas determinam a forma de viver, pois assim negaríamos a presença dos sujeitos e suas interações, mas elas certamente traçam, ordenam, direcionam utilizações e ditam caminhos. Afinal, para isso foram planejadas, algo que Lefebvre (1974) denominou como “espaço concebido”. A escolha em 1986 de Barcelona como sede dos Jogos Olímpicos de 1992 dispara um novo e objetivado impulso arquitetônico, urbanístico e financeiro que toma conta da cidade e promove um ideal social pautado na melhoria da qualidade de vida para os cidadãos (mesmo sem explicar quais cidadãos). Esse fato torna-se um marco temporal sobre a realidade atual das transformações urbanísticas sofridas na cidade e a transformação social advinda do novo contexto.

A expressão de diversas linguagens artísticas pelas ruas de Barcelona sempre demonstrou o potencial cultural da cidade. A música pelas ruas sempre foi observada. O aumento do contingente de imigrantes que chegam à cidade, na década de 1980, é provocado pela necessidade de mão de obra (técnica, especializada, obreira) para trabalhar na cidade olímpica. O aumento de artistas de rua na cidade também é observado nos fins da década de 1980 e perdura na década de 1990 criando novas relações e tensões nas ruas. A cidade ferve artisticamente. A transformação urbana posta em curso com explícitas intenções de melhorar a atratividade e promover o turismo denominado por: “modelo de transformación urbana, mejora de la atraktividad y de la posición estratégica de la ciudad” (BRUNET, 2002 p.270), produz uma Barcelona com ares cosmopolitas e de vanguarda. Medidas para a apropriação e manutenção dessa meta turística são implementadas. Entra elas “Barcelona, posa't guapa” (Barcelona, ponha-se bela), uma campanha do governo municipal de Barcelona que amplia a divulgação do “Programa de Medidas para Proteção e Melhora da Paisagem Urbana” (1985/2009). Pouco a pouco Barcelona vai se transformando em um dos principais polos turísticos europeus.

A fama de cidade cultural e turística cresce e se espalha mundo afora com o sucesso dos Jogos Olímpicos. A transformação posta em curso ganha visibilidade e acaba se transformando em referência para outras cidades, “o modelo Barcelona”. Um modelo de intervenção urbana e transformação social, selando assim, Barcelona como uma das cidades mais atrativas do circuito turístico mundial. Mas, o que não se pode perder de vista é que, à sombra de toda essa transformação em Barcelona espetáculo, em Barcelona cidade cosmopolita e turística, há uma Barcelona em que os sujeitos músicos vivem seu dia-a-dia. Sobre esse dia-a-dia, que tentando sobreviver sem ser engolidos pelo sistema em conformidade, coloca-se o foco sobre as práticas sociais dos músicos de rua e as transformações que os afetaram e seguem afetando. Pois, todo

modelo desenvolvimentista está sobre o domínio do capital e o outro lado da moeda se apresenta como um modelo com cuidado extremo para que as mazelas sociais fiquem ocultas. O que sinaliza Delgado (2010, p.12), ao definir esse modelo de transformação social como “cena de uma falsa vitória sobre as patologias urbanas e uma enganosa eficácia na hora de produzir bem-estar humano e qualidade de vida”.

Desde o ano 2006 a prática desses músicos nas ruas sofre mudanças. A proibição da ocupação dos espaços públicos por condutas que adotem formas de mendicância apontadas pela Ordenanza municipal de los usos del paisaje urbano de la ciudad de Barcelona (2006)⁵ junto com a ordenança de mesures per fomentar i garantir la convivència ciutadana a l'espai públic de Barcelona (2006)⁶, passa a compreender os artistas de rua como mendigos e esse fato propicia, em alguma medida, que suas práticas sejam marginalizadas. Ao possibilitar a interpretação de que tocar na rua é uma forma de mendicância porque os músicos adotam “a gorra” como forma de ganhar algum dinheiro, evidencia-se o papel higienista, controlador e regulador do espaço público que o estado adota, empurrando essa categoria de artistas para a zona de marginalidade.

Não se pode mais tocar livremente nas ruas. Não se pode mais ocupar a rua. A arte recebe um duro golpe ao qual tem que se adequar. Sobre a égide da promoção do bem-estar social e da organização do espaço público, desde 2006 fica proibido tocar nas ruas de Barcelona, transformando essa antiga prática social em um delito. Porém, ao Estado não interessa exterminar essa prática. É preciso mantê-la de forma regulada, ordenada, pois ao final, Barcelona é uma cidade que respira cultura e os músicos pelas ruas emolduram e sustentam essa imagem propagada.

Na mesma época que foi proibido tocar nas ruas também foi criado o projeto músic al carrer (música na rua). Esse projeto cultural gestado pelo ayuntamiento de Barcelona regulamenta essa prática no centro histórico da cidade (distrito da Cidade Velha) criando normas para a prática e distribuindo permissões para a atuação dos músicos nas ruas, permanecendo, entretanto, como proibido todos os outros pontos da cidade.

Mas a urbanidade é incontrolável e a realidade que se apresenta pelas ruas da cidade é outra. Por onde se passa se pode ver essa arte milenar seguindo o seu pressuposto básico: a ocupação dos espaços com sua expressão.

Entre ruas e espaços públicos: as diferentes apropriações dos espaços barceloneses

A mudança na possibilidade de ocupação das ruas de Barcelona por artistas ou qualquer sorte de atividade está diretamente ligada ao que podemos chamar de

⁵ Lei municipal dos usos da paisagem urbana da cidade de Barcelona 2006. Tradução livre do espanhol.

⁶ Portaria de medidas para estimular e garantir a convivência aos cidadãos que vivem juntos em espaço público de Barcelona _ 2006. Tradução livre do catalão.

transformação da rua em espaço público. Essa transformação vem se consolidando e ganhando força política/econômica juntamente com a transformação de Barcelona em uma cidade referência para o turismo.

Compreende-se a rua como espaço de livre acesso, ambiente favorável às comunicações e interações, que quando ocupado coletivamente, propicia grande experiência de alteridade, pois a diversidade humana agregada ao anonimato dos sujeitos, propicia uma atmosfera de descontinuidades privilegiando o contato com o desconhecido, o inesperado, o outro. Então, a rua se apresenta como um lugar onde tudo pode ocorrer, um lugar de instabilidades e possibilidades, espaço de luta, de práticas sociais, de subversão da ordem pública, local de moradia, de trabalho e de lazer, lugar de desconfiança, lugar de passagem, um caos em potencial.

Já o espaço público se refere a um espaço idealizado, um espaço ordenado, um espaço que se pretende previsível, no qual as relações produzidas sejam pacíficas, domesticadas. A visão de espaço público está sempre associada a espaços de “qualidade”. Espaços propícios para realizações de práticas sociais aprovadas e reconhecidas “boas”. Como pontua Delgado (2011), são espaços que de uma forma ou de outra apostam no discurso de cidadania e invocam que o espaço público é um espaço que se produz a igualdade e a liberdade de seres racionais. E assim sendo, é algo que se impõe diante das políticas de exclusão. Pois, projeta que ao reduzir a tensão urbana nesses espaços controlados possa gerar e intercomunicar os valores socioculturais bem como os comportamentos adequados (DELGADO, 2010). Ou seja, o espaço público sob a égide do poder político tem sobre si as normas e regras de condutas sociais e civis compatíveis com a moral, com o costume e com a “determinação de uso do espaço” promovido por aqueles que as formulam, que as planificam, que procuram transformar a rua em espaço harmônico, belo e previsível.

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; DELGADO, 2010; JACOBS, 2003; LEFEBVRE, 2001). Se a lógica social está marcada pela transformação da economia de mercado, então, o espaço se apresenta ordenado para produção, distribuição e consumo capitalista. Essa fragmentação acaba por revelar 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 possibilitada e/ ou impedida de ocupar determinados espaços públicos. É o princípio para a marginalização de práticas sociais que não condizem com as expectativas das classes dominantes. Como pontua Goffman (1986), é a criação do estigma. Esse autor afirma que os estigmas são predicativos profundamente desacreditadores, desqualificadores que são imputados a uma pessoa e/ou grupo com claras intenções de hierarquizar valores sobre os mesmos. Mas o que se pode observar em Barcelona é um movimento paradoxal. Ao mesmo tempo que se cria

um estigma social com os músicos de rua, como “vagabundos”, aproximando-os à condição de mendicância, suas práticas também são elevadas ao glamour de expressão cultural da cidade. Nessa ambiguidade sentimental projetada sobre os músicos de rua, torna-se claro que a intenção não é a de acabar com a prática, mas sim, de controlá-la. Não que a prática em si lhes pareça mal, mas principalmente porque o aumento da ocupação dos espaços desordenadamente já molestava a boa e tranquila imagem da cidade.

As diferentes possibilidades para tocar que os músicos se encontram: Músicos regulamentados, que possuem carnê (centro histórico), músicos que sempre tocam no mesmo lugar conferindo assim uma espécie de “espaço marcado” (Park Güell) e músicos itinerantes que tocam pelas praças e vagões de metrô, determinaram os campos. Para tanto, o trabalho de campo realizado concentrou-se nesses espaços: o centro histórico (especificamente a região em torno da catedral); o Parc Güell; os vagões do metrô linha amarela L4 e algumas praças do bairro Gracia.

As categorias foram criadas sobre a forma de ocupação, tendo a clara compreensão que nunca se esgotam as possibilidades de outras categorizações, mas essas se mostraram relevantes para esta investigação.

O campo ditou o caminho, como assim se espera de uma etnografia. Ao iniciar o trabalho de campo percorri a cidade “ao léu” e me deixei envolver por sua urbanidade. A ideia era penetrar a cidade e observar como a música a penetrava. Perceber onde a relação músicos/música/cidade se desenvolvia, e se possível, mapeá-la no intuito de encontrar as fontes da pesquisa.

Ver e ouvir músicos tocando de distintas formas: entre mesas de bares, no centro histórico, nas estações de metrô, nos parques, em escadarias, dentro dos vagões do metrô, nas praças dos bairros, é de fácil observação. Também é comum observar essa atividade sendo reprimida pela polícia em diferentes situações: músicos parando no meio de canções e “disfarçando” a prática porque se aproximava a guarda urbana; Músicos sendo interrompidos diretamente pela mesma guarda, músicos se misturando na multidão para não serem encontrados; Músicos olhando para fora dos vagões em cada estação do metrô para ver se a guarda entrava, outros fazendo apresentações rápidas e “passando o chapéu”; E toda sorte de artimanhas para driblar a fiscalização, que mais tarde foi possível compreender a dimensão do que passava. Mas ficava claro que existia um cuidado para não ser flagrado tocando em qualquer lugar.

Alguns fatos determinantes em relação à forma de ocupar os espaços, não possibilitaram concentrar a pesquisa em apenas um campo. As diferenças apontavam que quase todos os músicos que tocam ao redor da catedral possuem o carnê⁷, portanto músicos regularizados e livres do acosso policial; Os que atuam no Parc Güell possuem uma “regulação própria” pois, apesar de não terem carnê nem regulamento, seus

⁷ Carnê é o nome dado à permissão concedida pelo ayuntamiento que torna legal a atuação dos músicos de rua em zonas pré-definidas. Para tanto é necessário participar do projeto music al carrer.

espaços são demarcados inclusive com horários, em “acordos de cavalheiros”⁸, promovido pelos próprios músicos mais antigos. Mas são coibidos pela repressão policial; E os músicos itinerantes, que estão por todos os lados, que além de não terem carnês estão sempre em situação vulnerável frente à guarda urbana e/ou guarda particular.

Os espaços e as relações mediadas ou impostas para a apropriação

Fato é que, desde 2006, está proibido tocar nas ruas de Barcelona. Existe um salvo conduto para aqueles que participando do projeto *music al carrer* possuem o carnê que lhes permite atuar, cumprindo as regras do sorteio, em 23 pontos licenciados da cidade. Quando o projeto iniciou havia cerca de 500 músicos cadastrados, afirma Calopsita (BCN/Ayuntamiento, 40, Espanha), e em 2016 o número de participantes cai para 85 músicos⁹. Dois fatores que explicam essa questão foram abordados pelo gestor: A crise econômica de 2008/2009, na qual muitos músicos foram embora de Barcelona, e que, há quatro anos, não se abriam novas inscrições para o projeto.

Não tardou para perceber que os músicos que tocavam ao redor da catedral faziam um rodízio mais frequente no tempo e no ponto de execução que os músicos que tocavam no Parc Güell. Os músicos do parque tocavam por mais tempo no mesmo lugar e os músicos itinerantes não possuíam uma prerrogativa que estimasse o tempo. Estava relacionado com o local que atuavam e a frequência de ronda da guarda urbana.

Os músicos de forma geral se conhecem. Era possível observar que tipo de relação mantinham no momento da troca de “turno” ou quando um músico passava pelo outro que estava tocando. Na troca de turno as conversas aparecem com mais frequência e muitas vezes se prolongam enquanto um recolhe seu material e o outro organiza o espaço para a apresentação. Esse momento de troca foi utilizado diversas vezes como possibilidade de aproximação e que, por fim, se tornou uma fonte de informações muito rica. Sempre falavam das condições que estavam encontrando para tocar no dia, e às vezes, sobre aspectos mais amplos, como momento político, ação da polícia, grupos de turistas, da gestão do projeto e toda sorte de elementos que influenciam o dia a dia dessa prática.

Observável também foi a diferença que se apresentou na postura física dos músicos. Essas diferentes expressões da dimensão corpórea refletem consequentemente no aspecto relacional dos músicos com o público. Ao redor da catedral apresenta-se mais rígida/tensa, com apresentações que se aproximam aos “concertos”, eles desenvolvem menos interrelações com os ouvintes/ passantes e

⁸ Acordo de cavalheiros: pacto verbal em que as partes envolvidas dispensam formalidades legais. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/acordo> Acesso em: 13 fev. 2017.

⁹ Dados retirados da entrevista feita com o gestor do projeto *music al carrer* no ano 2016 - Calopsita (BCN/Ayuntamiento, 40, Espanha).

possuem estilo de música mais tranquila, mais melodiosa. No Parc Güell há um relaxamento corporal maior, a apresentação tem caráter de “espetáculo”, de “show”, promovem interrelações mais próximas com a plateia e possuem uma diversidade maior nos estilos musicais e nas formações - existem vários grupos, fato que ao redor da catedral não é permitido. Os músicos do metrô normalmente estão tensos, são rápidos nas apresentações passando o chapéu a cada duas/três músicas, tempo esse regulado pelo trajeto entre as estações. Tocam mais tempo se percebem um engajamento dos usuários e principalmente se há grande entrada de novos passageiros na estação.

A observação de campo junto com o conhecimento das regras tácitas ou prescritas para a ocupação dos espaços, propiciou o olhar de longe sobre a prática desses sujeitos, conforme sugerem Durkheim (2003), Magnani (2002) e Delgado (2011) abrindo o caminho para o olhar de perto nas entrevistas.

Na Normativa Músics de Carrer (2015) estão mapeados 23 pontos. Esses pontos são divididos entre: Pontos do bairro Gótico - Zona de música melódica e pontos exteriores ao bairro Gótico. A organização também abrange as categorias de carnês individuais (que permite até 3 pessoas tocarem, dependendo do ponto) e carnês de grupo (que permite até 6 pessoas), são 11 pontos de carnê individual e 12 pontos de carnê de grupo.

A parte pesquisada está circunscrita na zona do bairro gótico, com carnê individual. É a zona ao redor da catedral. A legislação para esses pontos determina que:

- Permite a interpretação de todos os gêneros musicais, mas determina que o repertório seja melódico e suave.
- O som emitido pelos músicos não pode exceder 65 decibéis.
- Os pontos possuem número de membros limitados (1,2 ou 3).
- Os horários variam de 11h (a primeira entrada) às 21h (a última saída), sendo que cada turno dura duas horas seguidas.
- Os músicos poderão tocar sete (7) vezes na semana fazendo um total de 14h/semanais. Máximo 4 horas por dia, trocando de ponto. O limite é de duas vezes por semana no mesmo ponto. (Os pontos 3,8,9 e 10 só pode ser escolhido uma vez no sábado e domingo). O ponto Bisbe com Pietá uma vez entre sábado e domingo (esse é o ponto com melhor acústica e de maior fluxo de passagem)
- Segundo a normativa de via pública está proibida a venda de CD. Segundo a realidade, todos os músicos vendem seus CDs.

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

No Parc Güell não existe permissão para tocar. Mas a música é e sempre esteve presente ali, como em toda Barcelona. Devido ao grande número de ações policiais de repressão que impediam/interrompiam suas apresentações e muitas vezes lhes apreendia os instrumentos, foi criado em junho de 2006 a AMUE (associação de músicos e artistas do Parc Güell). A criação dessa associação visava fortalecer os músicos em uma espécie de regulação alternativa, já que não existia vontade por parte das autoridades em uma regulação oficial para este espaço, visando minimizar a ação coercitiva da polícia. Mas essa entidade até hoje não é representativa e sofre com a falta de legitimação de uma parte dos músicos que tocam por ali. As opiniões entre os músicos que ali tocam, quando o assunto é a regulação dos músicos do Parc, variam muito entre os que acreditam que a regulação ajudaria a organizar os músicos e os espaços e aqueles que se sentem oprimidos por mais uma regra imposta. Mas a associação segue tentando atuar e está com a pauta para sua regulamentação em trânsito, junto ao ayuntamiento de Barcelona.

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

No metrô só não se toca no mesmo vagão, quando já existe um músico. A cada estação um olhar atento para fora da porta observando a plataforma e verificando se a guarda irá entrar. Os músicos circulam pelos vagões e trocam de trem em um ir e vir dentro de um percurso de mais ou menos 8 estações na linha amarela.

Com toda essa diversidade nas possibilidades para ocupar os espaços públicos de Barcelona, restava a indagação: O que fazem os músicos de rua? A música, que

socialmente está vinculada às práticas lúdicas, aos momentos de prazer, apresenta algumas instigantes questões: a música na rua é uma forma de trabalho ou seus praticantes o fazem por amor à arte, por lazer? Os músicos de rua são elementos estetizantes das cidades ou suas práticas tem algo a dizer?

Nos interstícios de trabalho e lazer

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

Os músicos que participaram desta investigação quando questionados sobre o que faziam tocando nas ruas, foram unânimes em dizer que é uma forma de ganhar a vida, um trabalho. Trabalho artístico disseram alguns pontuando que não era um trabalho “comum” e qualificavam o tipo de trabalho, possibilitando dessa forma uma compreensão ampliada e polissêmica do termo trabalho.

Já Calopsita (BCN/Ayuntamiento, 40, Espanha), o gestor do projeto, em sua entrevista diz:

Não, trabalho não. De forma nenhuma isso é trabalho. O projeto “música nas ruas” é um projeto cultural e os músicos participam por vontade própria. Os músicos querem tocar no centro histórico de Barcelona. Não existe a relação de trabalho nesse projeto. Nós possibilitamos a expressão da arte, porque Barcelona inspira arte¹⁰.

Pode-se observar que, diferentemente do entendimento do gestor do projeto music al carrer, para os músicos, essa prática estabelece relação direta com o mundo do trabalho, possuindo uma significação objetiva: a remuneração. Porém, a dinâmica desse trabalho já não compactua com os pressupostos Marxianos sobre venda de mão de obra e/ou trabalho abstrato instaurado na era da industrialização. Pois, a princípio, esse trabalho resiste como prática de expressão do sujeito em alguma medida, e pode ser

¹⁰ O gestor faz uma relação com o movimento que existe e passou a ser uma marca publicitária da cidade Barcelona: Barcelona inspira. Un artista (Franc Aleu) ha creado un elemento publicitario interactivo y muy llamativo que consiste en una escultura móvil con forma de nube pensativa. La idea de esta acción es que invite a los visitantes y ciudadanos de Barcelona a tomarse una fotografía con la nube y después compartirla en las redes sociales con la etiqueta #barcelonainspira. Disponível em: <http://www.molabarcelona.es/2015/09/27/barcelona-inspira-en-que-consiste/>

compreendido como trabalho concreto, já que o sujeito é o autor do que produz sendo responsável por sua intencionalidade e sua realização, justificando assim os fins que se propõem. Nesse trabalho o ser humano é capaz de auto expressar-se. Porém, esse tipo de relação trabalhista estabelecida reflete a contemporaneidade na forma mais flexível de gestar o tempo/espço. Relações mais livres, menos rotineiras, sem contratos ou garantias. Impregnadas de incertezas e impermanências. Relações informais e/ou flexíveis. Como aponta Sennett (2009 p.60): “o regime flexível é tão político quanto econômico”. Segundo o autor,

Em termos ideais, o comportamento humano flexível deve[...]: ser adaptável a circunstâncias variáveis, mas não quebrado por elas. A sociedade hoje busca meios de destruir os males da rotina com a criação de instituições mais flexíveis. As práticas de flexibilidade, porém, concentram-se mais nas forças que dobram as pessoas [...], a nova economia política trai esse desejo pessoal de liberdade. A repulsa à rotina burocrática e a busca da flexibilidade produziram novas estruturas de poder e controle, em vez de criarem as condições que nos libertam. (SENNETT, 2009, p.53-54)

A escolha por desenvolver a música nas ruas é uma tentativa de driblar essa condição de exploração dos empresários do setor de entretenimento, do setor cultural (mercantilizado), como quase todos os músicos afirmaram. Porém, ao irem para a rua desenvolverem suas artes, os músicos não escapam da precarização trabalhista. Na rua, a perspectiva de remuneração está na relação direta com seu público, o que se poderia caracterizar como uma relação de troca. O músico desenvolve sua arte, apresenta sua performance, e o espectador, em reconhecimento ao talento, ao lazer usufruído, contribui financeiramente de forma espontânea. Se o público gosta tende a contribuir com dinheiro diretamente em seus chapéus e/ou comprando seus CDs. De todos os músicos que participaram da pesquisa, apenas um não vendia CD de seu repertório. Eles afirmam que, dessas vendas, vem boa parte de suas remunerações.

A precarização do trabalho também está embutida na forma de apropriação que a cidade estetizada faz dos sujeitos músicos. Os músicos, fazendo parte desse cenário atrativo de Barcelona, ajudam a compor a áurea glamorosa da vida cultural da cidade. Têm suas imagens circulando mundo afora, mas não têm nenhuma contrapartida em relação a esse fato. Suas imagens são exploradas mercadologicamente e seus trabalhos também. Um exemplo dessa situação (e um paradoxo encontrado em Barcelona) é o que ocorreu com o dançarino de tango Pablo (Argentino). Pablo já teve seus instrumentos de trabalho confiscados (som e amplificador) pela guarda urbana de Barcelona quando fazia uma apresentação na região do bairro Gótico. Mesmo com todo estresse e o consequente prejuízo financeiro acarretado, pois para recuperar os instrumentos deve-se pagar uma multa de 200 euros ou comprar novos instrumentos, Pablo seguiu trabalhando nas ruas. É um risco do qual está ciente. Certo dia, um pequeno grupo munido de filmadoras e aparatos tecnológicos propícios a filmagens aproximou-se do casal de dançarinos, oferecendo aos artistas 50 euros para que permitissem a filmagem de sua

apresentação. Estavam, disse o interlocutor, fazendo takes de Barcelona em seus movimentos de rua. Por ingenuidade e necessidade, o casal aceitou a proposta. Não tinham nada a perder, pensaram. O que eles não sabiam, pois não foi dito e nem estava escrito, é que a filmagem era para um trailer oficial de turismo da cidade de Barcelona. Quando esse trailer começou a rodar nas mídias, no ano de 2016, o casal se sentiu traído e usado. Ficaram furiosos e foram procurar seus direitos. Afinal, como uma cidade que lhes impede de ganhar dinheiro nas ruas vai utilizar sua imagem para se promover e divulgar a cultura de rua? Como previsto, não havia direito algum, pois haviam assinado um termo cedendo o direito de imagem. Porém, com a pressão de toda a comunidade dos artistas de rua e seus representantes, o trailer teve sua circulação suspensa.

Nesse sentido, o que aparece são as tensões que os músicos vivenciam ao desenvolverem suas práticas sociais nas ruas de Barcelona. Frúgoli (2012) pontua esse dilema:

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)

A luta pelo direito à cidade (LEFEBVRE, 1974) em contraponto à Barcelona, posa't guapa aponta a divergência 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 a necessidade de manutenção de uma boa qualidade de vida está direcionado a uma camada da população e não consegue propiciar os mesmos direitos 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 do centro histórico desde que cadastrados, ordenados) das práticas indesejáveis (músicos tocando sem cadastro, “desordenadamente” pelas ruas de Barcelona). A arte perde sua liberdade e possibilidade de expressão e ganha regras, ganha formas.

À guisa de conclusão: a incontrolável urbanidade em sua expressão

Apesar da proibição da ocupação do espaço público para desenvolverem sua arte e da impossibilidade de obtenção do carnê para legalizar a situação, basta sair pela cidade de Barcelona para verificar uma grande quantidade de músicos espalhados por diferentes pontos da cidade, a tocar. Esse fato se apresenta como um marco da apropriação do espaço concebido como uma reivindicação social e uma pressão cultural

transformando o espaço público concebido em espaço vivido. Neste sentido, verifica-se que a possibilidade para romper essa coerção social passa pela transgressão.

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

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

Como afirma Bataille (1980), a transgressão não é a negação da proibição, ela a ultrapassa e a complementa. Os músicos que seguem tocando nas ruas mesmo sem a autorização do ayuntamiento transgridem as regras, as normativas e o fazem sabendo dos riscos que correm. Encontraram pela transgressão uma forma de resistência, de sobrevivência, seja ela financeira e/ou de sua individualidade. Como é possível observar nas palavras dos entrevistados:

É impossível sobreviver tocando apenas duas horas por dia. Então preciso continuar tocando mesmo fora do permitido. Preciso sobreviver. Quando termino meu turno busco outro espaço, preciso continuar tocando. E que crime estou cometendo? Os músicos estão marginalizados. A guarda vigia mais a gente do que os ladrões. Tá cheio de ladrão roubando as bolsas dos turistas, mas eles se preocupam em tirar nossos instrumentos, em impedir que a gente toque. Mas eu toco (Sabiá, Bcn/centro,45, Romênia).

Vou tocando aqui no meu canto. Tem dia que não passa nada, mas tem dia que a guarda manda parar. Aí não tem jeito. Tem que parar. *E não pode voltar a tocar depois? perguntei.* Você corre o risco deles pegarem seu instrumento, te aplicar uma multa...e aí são duzentos euros. Quando ele passa e manda eu parar eu não volto. É melhor deixar para outro dia. Como você vai arrumar dinheiro para pagar a multa se eles tiraram seu instrumento de trabalho? (Uirapuru, Bcn/parc,51, México).

De estação em estação tenho que controlar se a guarda entra no vagão. De dentro do carro dá para ver se eles estão do lado de fora. Se eles entram eu tampo o amplificador, guardo a escaleta e espero eles passarem. Se eles não estão na estação eu sigo tocando. Toda parada é do mesmo jeito. Olhar, tocar e vigiar a guarda. Mas eles não conseguem estar o tempo todo. Então dá para tocar bem, quase sempre. Mas já fui pego algumas vezes, eles te tiram do trem te ameaçam multar e você perde muito tempo. É muito ruim. Eles te tratam como bandido, como delinquente. E você é músico tentando ganhar a vida (Colibri, Bcn/metrô, 58, Líbano).

O jogo entre o legal e o ilegal traz de volta a essência da rua ao que, por força das ordenanças, se transformou em espaço público. Ao transgredirem as regras tocando em diversos pontos diferentes não permitidos, os músicos se empoderam em suas práticas sociais e apontam a impossibilidade do controle do urbano. Muitos músicos declaram esse controle como uma forma de marginalizar suas atividades. Se sentem excluídos socialmente e perseguidos pela polícia. Essa marginalização social pode ser observada a partir das ordenanças quando apontam esses sujeitos como pedintes, ou seja, pessoas que sobrevivem de esmolas:

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

A partir da compreensão da arte como expressão humana imbricada na realidade tempo/espaço social é preciso se debruçar sobre a compreensão do fazer artístico dos músicos de rua e suas relações com duas esferas da vida, o trabalho e o lazer, que se pode constatar. Não é fácil sobreviver desenvolvendo sua arte na rua. A realidade social da cidade propõe um vivenciar da arte nas ruas como protagonista do glamour contemporâneo ao mesmo tempo que vive como emérito representante do sobreviver na informalidade, e isso leva o músico ao encontro entre o fazer artístico e as precárias condições de trabalho que se apresentam. Quando a expressão da arte pela prática dos músicos de rua encontra-se com a estetização das cidades no mundo atual, observa-se o jogo de forças e porosidades nas relações entre estado, sujeito e sociedade.

A música, sempre conectada com vivências de prazer na subjetividade social, apresenta seu contraponto quando o olhar se vira para o trabalho. Entretanto, apesar das duras condições encontradas para o trabalho de tocar nas ruas, os sujeitos músicos, em suas interações com o mundo, têm, no fazer musical, a expressão de suas subjetividades. Nesse sentido, a dimensão do lazer, que essa prática também abarca, emerge no lúdico do fazer musical que se faz presente nas interações estabelecidas com o público, nas expressões de sentimentos, nos virtuosismos das apresentações. Sendo assim, pode-se inferir que propiciar lazer retroalimenta o lazer pessoal pela energia pulsante que contagia os sujeitos e as ruas dessas cidades.

Procurando tecer, nas entranhas do tempo/espaço contemporâneo, relações que vão do glamour à precarização na prática social dos músicos de rua, a presente pesquisa se encerra, compreendendo que os processos de estetização, em que o mundo está envolvido, promovem falácias sociais e escamoteiam as mazelas produzidas por essa lógica capitalista. O mundo, nessa lógica, está se desenvolvendo para os que podem consumir, os que têm poder aquisitivo. Os governos, ao desenvolverem planos e projetos de urbanizações nos quais a lógica é promover as cidades como turísticas, abandonam

as políticas públicas sociais que se interessam pela qualidade de vida de seus habitantes para centrar seu foco no poder econômico que se movimenta nas economias neoliberais. Em meio às predisposições para as cidades ordenadas e limpas, encontra-se uma política repressiva que cerceia o direito à cidade de seus habitantes, tentando silenciar as vozes dos excluídos. A arte na rua não é mendicância nem tão pouco deveria representar um delito.

Os músicos se sentem explorados em alguma medida e discriminados em outras, mas o prazer de viver na incerteza dos encontros e confrontos das ruas, fazendo o que gostam, dá a dimensão de que essa prática social ultrapassa a simples possibilidade de se sustentar e galga o sonho de ter uma qualidade de vida melhor, na realização pessoal conquistada em sua liberdade de expressão artística. Essa, por mais que seja ordenada e controlada, sempre escapa pelas brechas sociais.

REFERÊNCIAS

AUGOYARD, Jean-François. Vers une esthétique des Ambiances. In: AMPHOUX, Pascal; THIBAUD, Jean-Paul et CHELKOFF, Gregoire. **Ambiances en Débat**. Bernin: À La Crossier, 2002. p.07-30.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Lisboa: Moraes, 1980.

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

BRUNET, Ferran. Anàlisi de l'impacte econòmic del Jocs Olímpics de Barcelona, 1986-2004. In: Miquel de Moragas y Miquel Botella. **Barcelona: L'herència del jocs**. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona/Planeta/ Centred'EstudisOlímpics, 2002.

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

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

DELGADO, Manuel. **El espacio público como ideología**. Madrid: La Catarata, 2011.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

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

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

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

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

LEFEBVRE, Henri. **La production de l'espace.** Paris: Ed. anthropos, 1974.

MAGNANI, José Guilherme. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002.

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, RJ: Vozes, 2001.

NORMATIVA Músics de carrer 2015. Disponível em: https://bcnroc.ajuntament.barcelona.cat/jspui/bitstream/11703/84007/1/normmuscar_2015.pdf. Acesso em: 14 fev. 2016.

ORDENANZAS 2006. Disponível em: <http://www.dpz.es/ficheros/documentos/ordenanza01.pdf>.

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

ORDENANZA MUNICIPAL DE LOS USOS DEL PAISAJE URBANO DE LA CIUDAD DE BARCELONA 2006. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiugPiPx9HUAhUFkpAKHRB9DfAQFggnMAA&url=http%3A%2F%2Fw110.bcn.cat%2FPaisatgeUrba%2FContinguts%2FPresentacions%2FDocuments%2FOUPU%2520Cast.pdf&usq=AFQjCNG3rfX218NigNiEKkQPUBv7elkcCg> . Acesso em: 14 fev. 2016.

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

WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

YIN, Robert K. **Case Study Research:** design and methods. Newbury Park, CA: Sage Publications, 1989.

Endereço para correspondência

Grupo de Pesquisa LUCE Ludicidade, Cultura e Educação.
EEFFTO/UFMG - Av. Antonio Carlos, 6627 - Pampulha - Belo Horizonte – MG.



Recebido em:
27/07/2018
Aprovado em:
30/08/2018