



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA
INSTITUTO VILLA-LOBOS – IVL
LICENCIATURA EM MÚSICA

CHRISTIAN DE ABREU LIMA DIAS

**A MÚSICA DE RUA DOS ANOS 2010 NO RIO DE JANEIRO:
MOTIVAÇÕES, TRAJETÓRIAS E O LUGAR SOCIAL DO MÚSICO**

RIO DE JANEIRO - RJ

2016

CHRISTIAN DE ABREU LIMA DIAS

**A MÚSICA DE RUA DOS ANOS 2010 NO RIO DE JANEIRO:
MOTIVAÇÕES, TRAJETÓRIAS E O LUGAR SOCIAL DO MÚSICO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Graduação em Música do Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, como exigência parcial para a obtenção do título de Licenciado em Música.

Orientador: Prof. Ms. Leonardo Corrêa Bomfim

RIO DE JANEIRO – RJ

2016

RESUMO

A presente pesquisa possui como tema a música de rua, movimento que vem retomando espaço na década atual, o que fica evidente na criação de leis que regulamentam e ratificam tal atividade. Propõe-se uma investigação da música de rua na cidade do Rio de Janeiro, levando em conta, sobretudo, os diversos lugares ocupados pelos músicos na sociedade, ao longo do tempo. Entende-se que a visão que determinada sociedade tem da arte, da música e do músico é crucial para definir as possibilidades de atuação de quem se dedica ao fazer musical. Nesse sentido, são traçadas diversas correlações entre a visão do músico que se manifestou a partir do século XVIII e XIX, no período conhecido como *romantismo*, e a atual - sobretudo no caso dos músicos “ambulantes”. Os objetivos, de modo geral, são investigar as razões pelas quais diversos músicos escolhem a rua como palco principal ou alternativo, averiguar como eles percebem sua prática e o retorno do público e, finalmente, quais as semelhanças e diferenças perante a visão romântica do artista. Tendo isso em vista, a metodologia adotada foi a combinação entre pesquisa bibliográfica e realização de pesquisa qualitativa através de entrevistas semiestruturadas. A escolha do tema é consequência da vivência prática do autor como músico de rua no Rio de Janeiro e em outras cidades.

Palavras-chave: educação musical, música de rua, romantismo, história da música, posição social do músico

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
OBJETIVOS.....	10
METODOLOGIA	11
1. A MÚSICA DE RUA NA ATUALIDADE.....	12
1.1. LEGISLAÇÃO DENTRO E FORA DO RJ.....	13
1.2. HISTÓRICO QUE ANTECEDE A LEGISLAÇÃO.....	15
1.3. A RUA	17
1.4. A MÚSICA DE RUA NO RIO DE JANEIRO.....	20
1.5. POTENCIAL PEDAGÓGICO DA MÚSICA DE RUA	24
2. REFLEXÃO HISTÓRICA – DISCUSSÃO TEÓRICA.....	27
2.1. PANORAMA HISTÓRICO DA MÚSICA DE RUA MUNDIAL.....	27
2.2. ROMANTISMO.....	28
2.3. MÚSICO ARTESÃO X MÚSICO GÊNIO (PROFISSIONAL X AMADOR).....	30
2.4. MÚSICO AUTÔNOMO – PASSADO E PRESENTE.....	34
2.5. MOZART E BEETHOVEN.....	37
3. O LUGAR DO MÚSICO E DA MÚSICA NA CONTEMPORANEIDADE.....	41
3.1. INTERNET E REVOLUÇÃO DIGITAL.....	42
3.2. GRANDES GRAVADORAS X PRODUÇÃO INDEPENDENTE.....	43
3.3. MAINSTREAM X UNDERGROUND (<i>DO IT YOURSELF</i>).....	46
3.4. MÚSICO EMPREENDEDOR	48
CONCLUSÕES.....	50
BIBLIOGRAFIA.....	53

ANEXOS.....	56
LEI MUNICIPAL 5429 - RIO DE JANEIRO	56
PERGUNTAS-GUIA PARA ENTREVISTAS.....	58
TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS.....	59
AUTORIZAÇÕES DE USO DE IMAGEM.....	105

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como pano de fundo e força motriz a experiência do autor como músico de rua no Rio de Janeiro e em outras cidades, desde fevereiro de 2015 até o momento presente. Durante esse período, uma série de vivências intensas e experiências musicais e humanas completamente novas foram marcantes.

Assim como no caso de diversos músicos da capital carioca, sempre enfrentei muitas dificuldades para “ganhar a vida” com música, ou seja, ter um retorno financeiro que possibilite a minha subsistência. Isso se aplica especialmente no caso da performance, visto que os contratantes raramente oferecem pagamentos satisfatórios. Nessa situação, é muito comum que os músicos se dividam em diversas funções, geralmente dando aulas ou buscando empregos alternativos que possam ser combinados com as atividades musicais.

Nesse contexto, eu já vinha percebendo que muitos amigos músicos iam escolhendo a rua como local de trabalho; geralmente trabalhavam de dia na rua e de noite em bares e casas noturnas. Em janeiro de 2015 eu estudava métodos de viabilizar apresentações na rua. Desta forma, inúmeras questões surgiram em mente: Eu deveria montar um projeto novo, do zero? Fazer alterações em um projeto “convencional” para adaptá-lo às especificidades da rua? Fazer composições novas ou utilizar repertório já conhecido, buscando mais empatia por parte do público? Quais instrumentos; qual a formação do grupo? Tocar sozinho ou buscar mais músicos?

Exatamente no meio desse processo recebi o convite para integrar a banda *Astro Venga*, um *power trio*¹ de rock instrumental, conhecido por suas performances nas ruas do Rio e de outras cidades, além de uma consistente trajetória tocando em palcos e festivais. Eu prontamente aceitei o convite, pois vi na música de rua uma maneira de praticar diariamente o meu instrumento, um auxílio financeiro, uma porta para atingir público novo e, além disso, uma intervenção cultural interessante, num sentido social e político, principalmente pela democratização da arte; na rua, o poder aquisitivo não é um critério para consumir música ou não. Desde então fiquei curioso para saber se outros músicos de rua, que passei a conhecer em número cada vez maior, também eram motivados pelos mesmos fatores e se enxergavam a prática de tocar na rua de maneira semelhante.

¹ Formação musical minimalista composta por guitarra, baixo e bateria, bastante comum em grupos de rock e blues.

Atualmente, a trajetória de adotar a rua como mais um possível local de trabalho para a música não é incomum no cenário do Rio de Janeiro. Desde a promulgação e vigoração da "lei do artista de rua", a lei municipal 5429, de 2012, uma série de músicos passou a usar as calçadas, largos e praças da cidade como palco alternativo ou principal.

A presença de artistas de rua na cidade, por sua vez, não é novidade alguma, mas um novo paradigma vem se consolidando: ao invés de músicos esparsos, solitários, discretos, tocando sozinhos seus instrumentos sobre playbacks, entram em cena grupos e bandas organizados. Duplas como *Os Camelos*, trios como o próprio *Astro Venga* ou *O Velho se Foi* e *Beach Combers*, quartetos como a banda *Tree* e grupos ainda maiores, como o *Bagunço*, mudam a dinâmica da cidade e apontam para uma nova compreensão do espaço e do valor da música e da arte, bem como das relações de interação e consumo por parte do público, através de contribuições voluntárias e da venda de CDs e outros produtos.

Vale frisar que esses artistas de rua vêm ganhando reconhecimento na mídia e no mercado fonográfico, com matérias em jornais e revistas, aparecendo em programas de televisão como o *Sons Urbanos*, do *Canal Bis*, que documenta artistas de rua do mundo todo, e também passando pela curadoria de eventos de grande porte como o *Rock In Rio 2015* e as Olimpíadas Rio 2016. Até mesmo o *Circo Voador*, icônica casa de shows do Rio de Janeiro, tem um evento específico para artistas que utilizam a rua como linguagem, chamado *Praça*.

Não só a experiência nas ruas, mas também a trajetória enquanto músico *freelancer* no mercado musical brasileiro, pós-revolução digital, me levaram à percepção de que diversas questões fundamentais na vida de quem se dedica ao fazer musical atualmente são as mesmas do que séculos atrás, principalmente a partir do início do período chamado de *romantismo*. Essas conexões entre minha trajetória profissional e de outros músicos, inclusive contemporâneos e do passado, tiveram como base materiais estudados em duas disciplinas ministradas pelo professor Eduardo Lakschevitz, no curso de graduação Licenciatura em Música na UNIRIO, intituladas História da Música - Romantismo e LPM (Legislação e Produção Musical) no segundo semestre de 2014.

O período romântico, geralmente associado ao século XIX, não promoveu apenas mudanças na música propriamente dita, mas também teve impacto social e cultural definitivos. Questões como autonomia criativa, a necessidade de ganhar seu próprio sustento, a ideia de compor para si e não para satisfazer demandas dos outros, o conceito de gênio, a compreensão da arte como algo importante em si, como um fim - a arte pela arte - são alguns

dos pontos presentes no dia a dia dos músicos desde então. A partir disso, o autor percebeu que a música de rua apresenta, paradoxalmente, ruptura e continuidade a algumas dessas propostas. Ao mesmo tempo que aponta novos caminhos e rompe com os status quo, uma série de elementos, comportamentos e pensamentos se mostram inalterados ou em desenvolvimento.

Para fins objetivos, foram selecionados como exemplos históricos os compositores Mozart e Beethoven. Considerando o primeiro como um artista de ruptura com a ordem social vigente em diversos aspectos, sobretudo no que tange ao espaço do músico na sociedade. Apesar de estar geralmente associado ao Classicismo, muitas semelhanças com as tendências românticas podem ser encontradas ao olharmos para aspectos “extra musicais” de sua carreira. A trajetória de Mozart foi marcada por um grande esforço para alterar certas relações de poder e reconhecimento no que tange à música, especialmente no sentido de que ele queria ser um profissional autônomo, ao invés de mero funcionário da corte - o que era o padrão de sua época. Segundo Norbert Elias (1991, p.32):

A decisão de Mozart de largar o emprego em Salzburgo significou, na verdade, o seguinte: ao invés de ser o empregado permanente de um patrono, ele desejava ganhar a vida (...) como artista autônomo, vendendo seu talento como músico e suas obras no mercado livre.

Pode-se dizer que trata-se de uma figura fundamental na transição do período clássico para o romântico, no que tange à postura social e econômica do músico. É comum dizer que Mozart estava “a frente do seu tempo”, exigindo de sua sociedade uma posição vanguardista que só se mostrou presente e factível anos depois. Em outras palavras: “A decisão de Mozart de se estabelecer como artista autônomo ocorreu numa época em que a estrutura social ainda não oferecia tal lugar para músicos ilustres” (ELIAS, 1991, p.32).

Já Beethoven é tido como um exemplo desse processo, de mudança do prestígio e significado social do músico, já em andamento. Seu ambiente é o período romântico propriamente dito, ou ao menos, um ambiente que possibilitou a disseminação dos ideais românticos. Suas obras atingiram uma sociedade com outros hábitos culturais, que de certa forma se sustentam até hoje.

A música no século XVIII era um meio diplomático e de troca cultural, um pretexto para socialização ao introduzir-se um compositor para um público novo

e curioso (DENORA, p. 141) - o que não é diferente hoje em dia, dentro da multiplicidade de manifestações musicais (CÂMARA DE CASTRO, 2012, p.81).

Cabe deixar claro que no presente trabalho compreendemos o termo romantismo mais como uma visão de mundo e da vida opostas ao racionalismo e ao iluminismo do que no sentido musical que lhe é comumente designado. Portanto, entende-se por tendências românticas atitudes e estados de espíritos ligados ao indivíduo e à valorização do eu. O isolamento, a metáfora da torre de marfim, o mergulho em si mesmo e na subjetividade bem como a valorização das emoções são característicos do período romântico.

Vivendo e presenciando a cena da música de rua em "ebulição" e tendo essa visão histórica sobre o lugar da música em diferentes culturas e sociedades, uma série de questões tornaram-se recorrentes na consciência do autor, culminando no desejo de saber o que outros músicos de rua pensam sobre temas como: subsistir da música; rua como fonte de renda; preconceito e estereótipos; ocupação do espaço público; o mercado da música; músico como profissional autônomo; arte de artista/de artesão, entre outros.

O presente trabalho foi organizado em capítulos conforme seus temas. O primeiro capítulo trata, de modo geral, sobre a vivência do autor enquanto músico de rua e dos interesses que motivaram a escolha do tema.

No segundo capítulo, tendo como centro a música de rua na atualidade, busca-se compreender a legislação sobre tal prática dentro e fora do Rio de Janeiro, o histórico que antecede tais leis sobre a rua enquanto espaço socialmente construído e sobre as especificidades da música de rua na capital carioca.

O capítulo terceiro, por sua vez, tem como norte a reflexão histórica e discussão teórica sobre a música de rua no mundo, romantismo, música de artesão em oposição a de artista, o conceito de genialidade, a oposição entre músico profissional e amador e também considerações sobre Mozart e Beethoven.

Já o quarto e último capítulo discorre sobre o lugar do músico e da música na contemporaneidade. Para isso, são esmiuçados temas como a internet e a revolução digital, bem como suas consequências no mercado da música. A partir disso, são realizadas análises dos dados e as conclusões do autor. Importante frisar que trechos da fala dos entrevistados estão presentes no capítulos 2, 3 e 4, dialogando com o bibliografia pesquisada, considerando sua relevância com relação aos temas abordados.

OBJETIVOS

Diante das questões elencadas acima, os objetivos desta pesquisa foram sintetizados e organizados em gerais e específicos.

GERAIS

Verificar se a presença dos músicos na rua é consequência da falta de um mercado que possa garantir a subsistência através da atividade e/ou performance musical, exclusivamente. Identificar se esses músicos possuem outras opções de vida, tanto na área musical quanto extra musical, investigando os graus de educação/formação e as razões pelas quais estão levando sua música para as ruas do Rio de Janeiro.

ESPECÍFICOS

- Avaliar a possível existência de uma manifestação ideológica, estética ou postura política por parte dos músicos de rua, buscando compreender se a atividade dos mesmos excede uma estrita performance musical, sendo, de fato, um ato político sobre reocupação e ressignificação dos espaços públicos urbanos.
- Analisar a hipótese de que a ascensão da arte de rua nas principais capitais do mundo se relaciona com uma visão romântica do artista – considerando que, paradoxalmente, esta perspectiva alterou drasticamente as maneiras através das quais os músicos se inserem na sociedade e sobrevivem. Avaliando, assim, como os músicos de rua do Rio de Janeiro percebem seu posicionamento social e sua atividade nas ruas *em termos de ruptura ou continuidade com o significado social da música*.

METODOLOGIA

Tendo em vista os objetivos da pesquisa, a metodologia consistiu em duas abordagens básicas; 1) análise da literatura referente ao tema, englobando assuntos como a visão romântica do artista e da arte; música de rua; rua como espaço socialmente construído; mercado fonográfico pós-revolução digital e legislação sobre arte de rua e 2) realização de pesquisa qualitativa através de entrevistas semiestruturadas com músicos que integram grupos e bandas que adotaram a rua como local (principal ou alternativo) de trabalho.

A primeira etapa consistiu basicamente na busca e fichamento da bibliografia pertinente, tomando como expoentes da ruptura os casos de Mozart e Beethoven, no que tange a uma nova visão sobre a música e o lugar social do músico. Na segunda etapa, por outro lado, o processo foi a realização de entrevistas semiestruturadas com 7 músicos de rua, que integram diversos grupos musicais.

As entrevistas foram constituídas por questões/assuntos, temas de interesse conduzidos de forma aberta e interativa. Ao invés de mero questionário, o procedimento foi dialógico, uma vez que as questões se associavam; muitas vezes a resposta para uma questão já trazia, em si, a resposta para diversas outras. Além disso, vale frisar que as entrevistas foram filmadas por 2 câmeras e tiveram seu áudio captado através de microfone de lapela. Portanto, as conversas se deram com a presença do entrevistador acompanhado por dois auxiliares, além do entrevistado. A presença das câmeras e da parafernália para gravação de áudio são fatores a ser levados em conta para a compreensão do clima e do ambiente das entrevistas. Tanto a filmagem quanto a gravação de áudio foram autorizadas por todos participantes, bem como o uso de seus nomes². O motivo para tal procedimento foi a futura realização de um documentário curta metragem sobre a pesquisa e suas conclusões.

Vale frisar que o planejamento inicial era realizar entrevistas com um número maior de sujeitos, a princípio dez. Porém a dificuldade em conciliar agendas, desmarcações de última hora e o curto prazo para a entrega do trabalho fizeram o número ser reduzido. Apesar disso, tal redução foi considerada uma opção benéfica, tomada principalmente a partir da riqueza de matéria prima e de detalhes observados no discurso dos primeiros entrevistados,

² Termos de autorização disponíveis na seção "Anexos".

mostrando que sete entrevistas seriam mais do que suficientes para a obtenção de resultados satisfatórios.

A realização de pesquisas desse tipo demanda, obviamente, uma análise minuciosa do discurso dos entrevistados. Nesse ponto, a abordagem escolhida foi a de buscar estar atento para além do conteúdo explícito, levando em conta fatores latentes e implícitos. A transcrição literal muitas vezes pode resultar numa colagem de palavras de difícil compreensão e que não transmite ao leitor as emoções e dúvidas inerentes ao discurso. De acordo com GOMES (1998, p. 28):

Na transcrição, procurei registrar (...) considerando as risadas, interjeições e silêncios, bem como todas nuances da fala (...) BOURDIEU (1997) evidencia dois conjuntos de obrigações difíceis de conciliar: as obrigações de fidelidade com todas manifestações da entrevista e a preocupação com as questões de legibilidade das mesmas.

Desse modo, procurei fazer das transcrições um texto claro, tendo como meta uma leitura compreensível, em oposição a uma transcrição literal, abordagem tida por alguns como "fiel" (GOMES, 1998, p.29). Os comentários mais relevantes por parte dos entrevistados serão comentados de acordo com os tópicos que os dizem respeito, bem como as entrevistas na íntegra, disponíveis em "*Anexos*". Nesta seção encontra-se, também o questionário completo, que teve como norteadores os seguintes itens: um breve relato do trabalho que desenvolve na rua; há quanto tempo; rua por motivos estéticos ou financeiros; mercado de trabalho; formação; preconceito e estereótipos e subsistir da música.

1. A MÚSICA DE RUA NA ATUALIDADE

Em tempos onde as conexões digitais são as mais comuns e as principais trocas são através de relações de consumo, a música de rua traz um contato humano direto, sem necessária relação de consumo, despontando com grande aceitação do público e da crítica especializada. Programas de televisão, como o já citado "Sons Urbanos" atentam para artistas de rua do mundo inteiro. O *Street Music Map*, uma página na rede social *Instagram* criada em 2014, tem como objetivo mapear artistas de rua do mundo todo, além de ser uma

central de conteúdo relativo ao tema. Seu perfil já tem mais de 42 mil seguidores com mais e 1.200 vídeos que atingiram milhões de visualizações, com músicos de rua de 93 países. Além disso, a notoriedade do projeto fica evidente por matérias em grandes veículos mundiais de comunicação como BBC, Huffington Post, GloboNews e The Guardian, como também a conquista do Prêmio Vivo Música Que Transforma, na categoria “Música Que Conecta”, em 2016.

No que tange à música de rua, um fator marcante é a intensa troca entre músicos e público; não há rituais preparatórios, o público não utiliza roupas sofisticadas ou “adequadas” para a ocasião, não espera pelo sinal, compra ingressos, busca lugares, ou sequer vai a uma casa de shows ou teatro. Os transeuntes simplesmente se deparam com uma surpresa no cenário urbano. Não há palco nem há holofotes, não há segurança, não há área VIP, não há camarim. Tudo é livre. Os ricos podem assistir, os pobres também. Moradores de rua são bem vindos. Os que podem contribuir financeiramente podem fazê-lo, enquanto os que não podem são bem vindos para assistir a apresentação como quaisquer outros. Os que não se interessam pela performance simplesmente seguem seus caminhos. Tais pontos têm sido interpretados como indícios de uma relação mais democrática e menos verticalizada entre performers e público.

1.1. LEGISLAÇÃO DENTRO E FORA DO RJ

No Rio de Janeiro, especificamente, os artistas de rua conseguiram, após longa batalha e duros esforços, reconhecimento através da Lei Municipal 5429, de 2012. Tal lei, disposta na íntegra na seção reservada aos anexos, tem entre seus principais pontos o fato de permitir manifestações culturais sem prévia autorização dos órgãos públicos municipais, desde que observados determinados requisitos como a gratuidade, a ausência de patrocínio, a permissão da livre fluência do trânsito e dos pedestres, bem como limites de horários e da potência dos equipamentos (a lei não menciona, contudo, nenhum limite de decibéis, mas sim de Kva's, que relacionam-se com a quantidade de energia consumida pelos aparelhos elétricos). Trata-se de uma lei moderna, em comparação com a de outras cidades e até mesmo outros países, principalmente pelo fato de não exigir autorização prévia nem qualquer tipo de

cadastro ou audição por parte dos artistas e, principalmente, por permitir a comercialização de bens como CDs, DVDs, livros e quadros.

Em Nova Iorque, por exemplo, são comuns performances nas ruas, parques e estações de metrô. Desde que prescindam de alto-falantes, as performances são livres e não exigem autorização. Para o uso de equipamentos elétrico e eletrônicos, por outro lado, existem as “Sound Device Permits”, que exigem o pagamento de uma taxa no valor de \$45 (SOUND DEVICE PERMITS, 2016). No caso de apresentações no metrô, a presença de músicos nos vagões é terminantemente proibida, enquanto as apresentações em estações são permitidas. Apesar de não exigir permissão, a própria Agência de Transporte Metropolitano (MTA) tem um programa chamado “Music Under New York” (MUNY), que seleciona artistas através de audições. Muitos artistas preferem a associação ao MUNY para evitar conflitos com agentes e para ganhar tratamento prioritário, como locais de alto tráfego, horários garantidos, banners personalizados para disposição durante as performances e convite para apresentações especiais.

A associação ao MUNY, porém, exige uma aplicação com envio de material e outras informações opcionais como biografia. As inscrições são aceitas anualmente, de Janeiro a Março e executadas em meados de Março. Se aceito, o artista passa para a segunda etapa, de audições; uma vez aprovado nesta etapa, a vaga na Music Under New York é vitalícia. As doações são permitidas mas é proibida a comercialização CDs ou merchandising. Há algumas regras que organizam as apresentações, como locais permitidos ou não, distância de cabines e limite de 85dB (TAKING IT TO THE STREETS, 2016).

Apresentações em parques ainda exigem uma terceira licença, específica, chamada “Special Event Permit”. Além disso, alguns parques tem marcações geográficas que indicam pontos exclusivos que autorizam doações. Para compreender tais exigências no contexto natural nova iorquino, faz-se necessário mencionar tratar-se de uma cidade extremamente burocratizada; até mesmo para jogar tênis em uma das diversas quadras da cidade, é preciso um credenciamento específico.

Londres também possui legislação específica, segundo a qual a performance de artistas de rua é livre e independe de autorização prévia. Certos locais, porém, precisam de autorização específica ou não permitem a coleta de contribuições financeiras. A venda de produtos é proibida; para isso é necessário uma “Street Trading License” (BUSK IN LONDON, 2016).

De volta ao Brasil, outra metrópole que possui legislação específica para a arte de rua é a cidade de São Paulo. A Lei Municipal 15.776 de 2014 é bem similar à do município do Rio de Janeiro; algumas questões precisam ser observadas, principalmente sobre o livre fluxo de pedestres e do trânsito, bem como horários e duração das apresentações. Também são permitidas as colaborações espontâneas, proibidos patrocínios de quaisquer tipo e liberada a venda de artigos como CD's DVD's e livros (PREFEITURA DE SÃO PAULO, 2013). Um ponto importante é que há a delimitação de volume, em 65 dB. Alguns músicos de rua questionam tal limite, posto que é comum que o ruído urbano de diversas ruas da capital paulista já ultrapassem tal marca.

1.2. HISTÓRICO QUE ANTECEDE A LEGISLAÇÃO

Os artistas de rua, apesar de grande aceitação do público, costumam enfrentar problemas com agentes do Estado e até mesmo com moradores e comerciantes que passam muito tempo ou transitam com maior frequência em regiões onde há grandes índices de apresentações. Nesse sentido, a ratificação da arte rua através do poder Legislativo se fez necessária.

A atuação dos músicos nas ruas é, muitas vezes, considerada uma ameaça à ordem pública por causar barulho, por obstruir o tráfego de pedestres e por ocupar indevidamente o espaço para a venda ilegal de fitas cassete e CDs (GOMES, 1998, p.183).

No caso do Rio de Janeiro, esse processo se deu através da noção de *Arte Pública*. Tal conceito foi idealizado pelo ator, teatrólogo e artista de rua brasileiro Amir Haddad e colocado em prática por artistas circenses e do teatro. Ou seja, através de um exame histórico minucioso, percebemos que, apesar do grande número de músicos que hoje ocupam praças e calçadas, a maior parte da batalha pelo reconhecimento e institucionalização da arte de rua carioca foi travada por artistas circenses e do teatro.

Há muito tempo o teatro e o circo adotam estratégias nômades e itinerantes, aportando nas praças de pequenas e grandes cidades, trazendo entretenimento e alegria para a

população. No caso específico do Rio de Janeiro do século XXI, tal prática começou a encontrar grande repressão por parte das autoridades, principalmente a partir do chamado “Choque de Ordem”, operação criada em 2009 com a finalidade de “combater a desordem urbana” (CHOQUE DE ORDEM, 2016).

A Operação Choque de Ordem, criada pelo então prefeito Eduardo Paes, apresentava a “desordem” como causa para a desocupação das ruas e o aumento da criminalidade. “A desordem urbana é o grande catalisador da sensação de insegurança pública e a geradora das condições propiciadoras à prática de crimes, de forma geral” (CHOQUE DE ORDEM, 2016). Ou seja, através de tal “álibi”, a recém criada Secretaria de Ordem Pública começou a reprimir a arte de rua, sob a alegação de que a suposta desordem levaria à criminalidade. O que se mostra um absurdo, atualmente, visto que a ocupação das ruas aponta para uma relação mais humana entre os cidadãos, bem como para uma sensação de maior segurança. Conforme o relato de um dos entrevistados:

A gente já tocou numa rua que tava num clima meio esquisito assim, às vezes até as pessoas com medo de serem roubadas um pouco, no centro né, em hora de almoço, rola muita caso de furto, é muito, as mulheres segurando bolsas, os homens evitando de olhar no celular. Aí quando vem uma banda de rua, esquece um pouco do medo, o medo é tão ruim, quando é generalizado. E ter uma atividade na rua, né, desse porte, faz com que a rua seja vista como um lugar pra se divertir. Como um lugar não apenas de passagem pra você sair o mais rápido possível. [Um espaço] de convivência, de convivência. Muito interessante. É muito legal poder contribuir com isso de alguma forma (Daniel Pimenta, banda Bagunço: depoimento [out. 2016] Entrevistador Christian Dias).

A partir dessa atmosfera repressiva, grupos como *Tá Na Rua* e o *Grupo Offsina* começaram a reunir-se semanalmente num fórum que tem como proposta discutir a construção de políticas públicas para as artes públicas. Em um desses encontros:

Foi lembrado todo o processo, quando a guarda municipal começou a proibir os artistas de rua de se apresentarem nos espaços públicos, chegando a utilizar da força e confiscar o material de trabalho dos artistas, dentro da operação denominada “Choque de Ordem” (DIAS *apud* RIGUETTI & MORAES, p.58)

Grupos e artistas passaram a organizar um movimento contra a ação empreendida pela prefeitura, realizando uma grande manifestação na Cinelândia, em frente à

Câmara dos Vereadores. Dessa forma, pressionando as autoridades, chegou-se à criação da Lei Municipal 5.429. Ela foi inicialmente vetada pelo Prefeito Eduardo Paes, o que resultou em novas manifestações. Houve até mesmo um encontro do prefeito com os artistas de rua, onde o mesmo garantiu que orientaria sua bancada a derrubar o veto, o que de fato ocorreu. Segundo Amir Haddad (RIGUETTI & MORAES, 2014):

A Arte Pública não é e não pode ser produção do Poder Público. Não é! Mas, cabe ao Poder Público reconhecer sua existência e importância. E, como faz com as Artes Privadas, criar para elas Políticas Públicas de estímulo e amparo.

1.3. A RUA

Todo esse processo traz em si uma discussão sobre o conceito de *rua*. Afinal, o que é a rua? Os artistas de rua e o presente trabalho propõem uma ampliação do conceito de rua para além do senso comum; a rua, aqui, se apresenta não como mero espaço que liga um ponto a outro, um local de passagem, mas sim um local de convivência e troca humana. A rua se apresenta, portanto, como ambiente socialmente construído. O espaço físico, desta forma é a resultante não apenas das relações humanas perante o meio, mas também é produto das relações entre os seres humanos, ou seja, das relações sociais (GOMES, 1998, p.113).

Conforme o discurso de alguns entrevistados, passar longos períodos na rua e adotá-la como local de trabalho, provoca nestes artistas de rua uma ampliação da percepção de respeito e igualdade perante toda sorte de pessoas que habitam a cidade.

Acho que o respeito na rua é muito importante... Você chegar e fazer o seu trabalho não só chegar e fazer seu trabalho. É você chegar, fazer seu trabalho observando tudo que está a sua volta porque na rua você é só mais um ali, tem um monte de gente trabalhando ali, camelô, igual a você. Então tem que ter esse respeito recíproco, isso que eu acho importante. (Zozio Leão, fundador Astro Venga: depoimento [out. 2016] Entrevistador Christian Dias)

De acordo com COSTA (1989), a essência do espaço é dada pelo social. Logo, vemos na força social uma potência criativa e transformadora. O contexto urbano não é apenas palco ou pano de fundo para as relações socioculturais: ele é reflexo delas, é expressão

delas. A rua é vista também, como síntese das “contradições que envolvem o processo de modernização da sociedade” (GOMES, 1998, p.133).

A maneira como as ruas são tratadas passou por profundas alterações no século XIX. Segundo PESAVENTO (1992), tais mudanças aconteceram a partir da transformação capitalista e pela progressiva ideia de expansão de uma ordem burguesa, com suas crenças, valores e ideias. As ruas, tão velhas quanto as cidades, deixaram de ser elemento de separação entre as casas e se definiram, a partir da segunda metade do século XIX, como espaço *público*, em oposição ao privado. Dessa forma, a ocupação dos espaços públicos com atividades e presença humana torna-se força criadora de um novo espaço:

(...) é uma necessidade, né cara. Pô, se você for ver a sociedade como anda assim, classe média por exemplo, que sai no fim de semana, marido e mulher, pegam o carro vão pro shopping, voltam, porque o shopping é um ‘ambiente seguro’, e tá lá. E vão se divertir, a diversão deles é passear num lugar que eles já conhecem, com iluminação e temperatura adequadas, as pessoas adequadas, a vestimenta adequada, pra poder comprar e comer a comida adequada, e voltar no carrinho deles. E não trocam olhares com ninguém, não trocam nada com ninguém e ficam nesse mundinho e chegam em casa e vão ver novela (...) Cara, esse estilo de vida não tá com nada, cara. Sinto lhe dizer. Porque, sei lá, as pessoas têm que usar mais a rua, as vezes a gente tenta complicar coisas que são tão simples, sabe? Pô, levar criança pra pracinha pra ver, conhecer crianças que não necessariamente moram no mesmo condomínio, mas tão lá também, tem interesses comuns sabe (...) Quando você faz um evento aberto, não só um evento mas tocar na rua, você vê pessoas que não se conhecem mas passam a se olhar, (...) param de sair do mundinho delas de ficar só no celular, parem de usar a rua apenas como um grande asfalto de pedestre, é mais que isso. E a música de rua faz esse movimento [sic]. (Daniel Pimenta, banda Bagunço: depoimento [out. 2016] Entrevistador Christian Dias)

Numa sociedade onde as palavras de ordem são a privacidade, a posse e a segurança, onde as relações com pessoas pertencentes às mesmas classes sociais, e que compartilham valores éticos e morais similares são as mais comuns, a rua se apresenta como ambiente de troca, de contato com a diferença - o que leva, conseqüentemente, a uma ampliação da percepção do outro e a relações mais respeitadas. O diferente costuma gerar medo e distância. Mas através do contato, da proximidade e da interação, percebe-se que o diferente não é tão diferente assim. O diferente, por assim dizer, torna-se cada vez mais normal.

O sociólogo polonês Zigmunt Bauman, inclusive, define os princípios de liberdade e de segurança como inversamente proporcionais. Nesse contexto da música de rua,

o foco é na liberdade; liberdade para interagir, para se deslocar pela cidade, em oposição à "segurança" de um condomínio cercado por grades ou de um shopping repleto de guardas terceirizados.

Você quer segurança? Abra mão de sua liberdade, ou pelo menos de boa parte dela. Você quer poder confiar? Não confie em ninguém de fora da comunidade. [...] Você quer essa sensação aconchegante de lar? Ponha alarmes em sua porta e câmeras de tevê no acesso. [...] Há um preço a pagar pelo privilégio de “viver em comunidade” [...] Qualquer que seja a escolha, ganha-se alguma coisa e perde-se outra [...] A segurança e a liberdade são dois valores igualmente preciosos e desejados que podem ser bem ou mal equilibrados, mas nunca inteiramente ajustados e sem atrito (BAUMAN, 2003, p. 10).

A música de rua, portanto, apresenta poder socialmente transformador por instaurar no espaço público a troca, a convivência e a interação - não apenas entre público e artistas, mas também entre público e público. Manifesta-se uma força que transcende a atividade musical, tornando-se expressão política e ideológica, onde se amenizam, ainda que por instantes, as desigualdades sociais, e as diferenças podem ser vistas como elementos enriquecedores e não excludentes. O próprio fato de o poder aquisitivo não ser um critério, uma “peneira” através da qual uns são tratados de forma diferentes de outros já é fato raro em nossa sociedade. Segundo Thiago Scarlata, baixista da banda *O Velho Se Foi*, o movimento de ocupação artística do espaço público:

é benéfico; quanto mais bandas estiverem ocupando o espaço público, quebrando um pouco a barreira entre o público e o privado, você dá sentido, verdadeiramente à palavra público, de ser uma coisa gratuita. Você dá a chance prum cara que não teria a grana pra pagar um show ou que tem um contexto de vida completamente diferente, que não propiciaria ele ir num evento cultural (...). (Daniel Pimenta, banda Bagunço: depoimento [out. 2016] Entrevistador Christian Dias)

1.4. A MÚSICA DE RUA NO RIO DE JANEIRO

A partir da Lei Municipal “do artista de rua”, vigente no Rio de Janeiro desde 2014, as performances musicais foram se multiplicando pela cidade. Curiosamente, a presença de bandas, em oposição a músicos isolados, foi proporcionada por uma descoberta tecnológica que possibilitou ligar instrumentos elétricos e seus amplificadores sem a necessidade de tomadas. Através de aparelhos chamados *inversores* ligados à baterias automotivas, os grupos conseguem energia elétrica própria e portátil.

Tal “descoberta” foi feita pelo baterista Zozio Leão ao integrar o conjunto argentino *Dominga Petrona* durante alguns meses, no mesmo ano de 2014. O baterista original da banda precisou retornar ao país de origem e o brasileiro Zozio foi convidado para substituí-lo. A partir dessa experiência o músico aprendeu sobre o aparato elétrico necessário para viabilizar performances na rua e também sobre as especificidades das apresentações em espaços públicos. Tendo adquirido tais conhecimentos, Zozio fundou a banda *Astro Venga* com o objetivo/propósito específico de ir para rua, pensando repertório e formação mais adequadas à proposta. Outras bandas não foram fundadas tendo a rua como finalidade; grupos como o Velho Se Foi e os Beach Combers, (este último já possuindo trajetória consolidada com diversos shows e discos lançados) incluíram a rua como espaço de atuação, após perceber o sucesso de outros músicos cariocas em tal empreitada.

Entre os motivos que levaram os entrevistados a realizar performances nas ruas estão, em suma, a necessidade financeira e, por outro lado, o desejo de atingir público novo e expandir relações e contatos profissionais. Muitas vezes as duas abordagens se sustentam:

A troca [com o público] e a questão financeira, elas estão intimamente ligadas. Eu acho que uma coisa gera a outra, porque por mais que você esteja se expondo ali e trocando, é uma consequência; não necessariamente você está pensando na grana. Mas óbvio que não dá pra ser hipócrita de falar que eu vou pra rua e não to me importando se vou ou não receber grana, porque no fim do mês o aluguel tá lá, as contas todas pra pagar (Fábio Hirsh, saxofonista d’Os Camelos: depoimento [out. 2016] Entrevistador Christian Dias)

A rua encarada como “vitrine”³ leva tais grupos a novas apresentações, pois muitos espectadores se encantam e realizam convites ou produzem material audiovisual que acaba chegando em produtores, casas de show, jornalistas, contratantes, etc... Ainda de acordo com Fábio, “a rua é interessante por isso também, que ela te traz muitas pessoas que vem falar 'quero dar uma força, conheço fulano, que de repente vai gostar do teu som' (...). Você acaba fazendo contatos”. Seu companheiro de banda, Glauber, confirma: “com a rua a gente tá conseguindo se organizar para conseguir outros tramos. E não fazer da rua só uma aparição; colher o máximo que a gente consegue”.

Um fato curioso é que, para alguns, a música de rua já é, em si, um fim; exercer a profissão de músico e obter certa remuneração já justificam tal prática. Antonio Paoli, baixista da banda Astro Venga, afirma que “a rua foi a chance de poder exercer a profissão de músico, né?! Sem depender de mídia e tudo mais. Uma chance de trabalhar, né, como músico, ser um trabalhador braçal normal”. Isso, para ele, já basta. Nesse sentido, a rua se apresenta como *fim*, enquanto para outros a rua é um *meio*, um “trampolim”⁴, um estágio transitório ou uma atividade paralela às abordagens musicais “convencionais”.

A rua também foi encarada como finalidade pelos integrantes do duo Os Camelos: inicialmente “foi de experiência, foi maneiro, mas aí a gente começou a ver que de alguma forma isso podia se organizar pra gente também fazer daquilo um trampo, sacou?!” (Glauber Airola, Os Camelos: depoimento [out. 2016] Entrevistador Christian Dias). Ou seja, nesse caso ir para a rua já era um fim em si, no sentido de uma experiência humana de troca e de satisfação pessoal que, posteriormente, passou a tornar-se um *meio*, conforme os integrantes viveram o cotidiano de músicos de rua, tornando-se um meio reconhecido de subsistência.

A disseminação da música em espaços públicos da capital carioca acabou por provocar, segundo os entrevistados, um maior respeito pela música enquanto trabalho, não só por parte do poder público, mas também dos espectadores. “Cada vez mais a gente tá conseguindo fazer com que, não só o público, mas também o poder público, representado pela polícia e a guarda municipal, entender [sic] que aquilo ali é um trabalho” (Antonio Paoli, banda Astro Venga: depoimento [out. 2016] Entrevistador Christian Dias).

³ Conceito utilizado de maneira recorrente por diversos músicos de rua entrevistados

⁴ Outro conceito bastante observado na fala dos entrevistados, compreendendo a rua como catalisador de um processo já em andamento ou que aconteceria independentemente dela.

Entre outros fatores relevantes mencionados, está o fato de que os músicos de rua tocam quase diariamente, o que culmina em estudo recorrente dos respectivos instrumentos, bem como em bandas muito bem ensaiadas. Além disso, foi evidente que, no contexto da música de rua, a praticidade é um fator de extrema importância. Um exemplo disso é que entre os grupos entrevistados são todos instrumentais. Zozio Leão comenta o porquê dessa opção: “Cara, nem sei, eu adoro voz também. Foi pela facilidade mesmo, pra facilitar o trabalho, pra se tornar uma coisa mais simples. Quanto mais simples melhor, porque é muito trampo”.

A partir da rua, certas bandas cariocas tem ganhado notoriedade pelo país afora; Astro Venga e Beach Combers realizam viagens recorrentes para outros estados, onde realizam performances em casas de show e também nas ruas, têm discos lançados, vídeos circulando na internet e em programas de televisão, já tocaram em palcos das principais casas de show cariocas, como Teatro Rival, Imperator e Circo Voador e também em eventos de grande porte, tais quais Rock In Rio 2015 e Olimpíadas Rio 2016. A banda Bagunço, por exemplo, acaba de voltar de uma turnê pela Europa.

Percebe-se então que a rua se apresenta como *mais* um campo de atuação; as bandas continuam seguindo certos padrões do mercado fonográfico como lançar álbuns, vídeos e merchandising. Muitos dos sujeitos da pesquisa relatam ter ambições que transcendem o que as ruas proporcionam; “Eu não quero deixar de tocar na rua, mas eu não quero ficar no meu ciclo a vida inteira, eu quero expandir meu som pra outros lugares. Eu quero mostrar pro máximo de pessoas que eu puder apresentar” (Fábio Hirsh, banda Os Camelos: depoimento [out. 2016] Entrevistador Christian Dias). Apesar disso, todos entrevistados, sem exceção, manifestam desejo de continuar tocando na rua no futuro.

Outro fator importante é que, mesmo com a conquista da Lei Municipal 5.429, alguns artistas de rua desejam mais por parte do poder público e das autoridades, no sentido de reconhecimento e de políticas públicas. Antonio Paoli manifesta o desejo de “ser encarado como patrimônio de cultura da cidade, como o bloco. É uma cidade turística, eu acho que tem tudo a ver isso. A gente quer que o Governo reconheça a gente e cuide da gente pra gente poder fazer arte pro povo”. Em sintonia com tal discurso, Thiago Scarlata (depoimento [out. 2016] Entrevistador Christian Dias) chama atenção para a necessidade de maior apoio:

A gente vê uma nulidade total de apoio, de patrocínio, no sentido de uma organização de festivais, de chamar a galera que tá tocando na rua (...) acho que realmente a gente deveria evoluir um pouco nesse quesito, no nosso governo, de apoio a esses artistas.

Apesar do grande valor da conquista da Lei Municipal 5.429, no Rio de Janeiro ainda há um campo de atuação escolhido por alguns artistas onde a legislação não é clara ou não dá conta da realidade; o metrô. A “Lei do Artista de Rua” não menciona essa situação específico e não há legislação específica sobre performances em transportes públicos. Ou seja, não há legislação que permita nem proíba explicitamente tal prática, o que gera grandes mal entendidos e até mesmo conflitos.

A performance em vagões de trem e metrô tem uma especificidade que a diferencia das demais apresentações públicas, que ocorrem em ruas calçadas e praças; os passageiros estão “presos” dentro do vagão. Ou seja, cria-se um contexto que pode ser considerado mais invasivo, pois os passageiros não podem, como na rua, continuar sua caminhada caso não tenham interesse pelo trabalho dos artistas. Para tentar minimizar isso, geralmente os artistas perguntam se alguém se incomoda, tentando criar uma clima menos invasivo, mas acolhedor e aberto ao diálogo.

Os fiscais dos trens e principalmente do metrô, contudo, reprimem a prática. Entre os 7 músicos entrevistados, dois deles realizam intervenções musicais em trens e metrôs, e contam que:

(...) o metrô rio ele encara o músico de rua como mendicante, ele tá ali mendicante, você está ali pedindo esmola. Isso demonstra uma ótica (...) bem pejorativa do trabalho que você está fazendo ali. Aquilo ali não é considerado um trabalho. Então a partir do momento que você considera aquilo ali um trabalho ou não, então eu acho que está a diferença. Considerar a arte de rua um trabalho. Porque a partir do momento que é um trabalho, é um trabalho como outro qualquer. Mas como tem muita gente que enxerga isso sob outra ótica, de não trabalho, aí você é encarado às vezes como vagabundo, se eu for falar aqui abertamente. (Fabio Hirsh, Os Camelos: depoimento [out. 2016] Entrevistador Christian Dias)

No ano de 2016 uma série de vídeos contendo cenas de agressão e violência descabida por parte dos agentes do metrô contra artistas e músicos que se apresentam nos vagões surtiu grande repercussão na internet, culminando na criação de Coletivo AME -

Artistas Metroviários. Dessa forma, manifestam-se principalmente contra a violência dos agentes, mas também contra ações que consideram ilegais, como expulsar os artistas dos vagões, impedindo o direito constitucional de ir e vir.

Especificamente no metrô rola essa repressão, que isso é uma verdade. Não tem outra coisa. Quem toca sabe que tem algum momento que vai vir, vai querer que você pare. Por quê? Nem ele sabe porquê... Acontece. (Glauber Airola, Os Camelos: depoimento [out. 2016] Entrevistador Christian Dias)

1.5. POTENCIAL PEDAGÓGICO DA MÚSICA DE RUA

A música de rua, além dos aspectos financeiros e de entretenimento, traz em si uma série de questões pedagógicas, entre elas o estudo do instrumento, a prática da performance, a prática de conjunto, estudo de arranjo, improvisação, entre outros. Isso, no que tange aos músicos. Para a plateia, por outro lado, também podemos perceber diversas questões pedagógicas. Para aprofundar esse assunto vamos começar pela distinção entre ensino formal e informal.

De acordo com GOHN (2006), o ensino formal é o que acontece em um ambiente destinado especificamente para atividades educativas, como a escola. Além disso, mediante a participação do professor, o ensino formal tem como objetivos principais o ensino e a aprendizagem de conteúdos historicamente sistematizados, regimentados por leis. Nesse contexto, podemos compreender como ambientes de ensino formal as escolas, universidades, cursos, entre outros.

Já no que diz respeito ao ensino informal, o ponto mais importante é a socialização. É claro que não aprendemos apenas na escola; estamos o tempo todo expostos à conteúdos e informações. Nesse sentido, a educação informal ocorre na família, na igreja, com amigos, no bairro, através da *interação com grupos sociais*. Tais grupos são carregados de valores e informações herdados historicamente e que, através das interações, são repassados adiante. Portanto, temos aqui um conceito maior de educação, compreendida não apenas como aprender os conteúdos que serão cobrados na próxima avaliação da escola, mas sim como um crescimento para a vida social, para a inserção do indivíduo no mundo. As oportunidades de aprendizagem e, conseqüentemente, de ensino, são infinitas: aprendemos a dirigir, a tocar um instrumento, a pintar, a fazer ioga, a praticar esportes ou até mesmo como

operar novos aparatos tecnológicos, cada vez mais modernos. Estamos falando de um conceito maior de aprendizagem e ensino; "ensinar não é *transferir conhecimento*, mas criar as possibilidades para sua produção ou sua construção" (FREIRE, 1996, p.24).

Voltando ao caso específico da música, é muito comum o aprendizado de teoria musical ou de instrumentos em situações de ensino não formal, seja através de aulas particulares, lendo cifras, ou até mesmo tirando músicas "de ouvido". No contexto do espectador/ouvinte, esse processo também acontece, há algum tipo de aprendizagem/educação quando ouvimos um disco novo, quando conhecemos um estilo musical até então desconhecido ou quando assistimos uma performance ao vivo. No caso da música de rua, diversos instrumentistas entrevistados na presente pesquisa relataram que a prática recorrente em logradouros públicos trouxe aperfeiçoamento técnico, devido ao fato de estarem quase todo dia tocando seus instrumentos; além das já mencionadas atividades de arranjo e composição. Como as apresentações são recorrentes, é muito comum o desenvolvimento de improvisações e variações notáveis, tendo como objetivo trazer alguma novidade, ao invés de executar meras repetições das mesmas músicas, dia após dia.

Para o público que assiste às apresentações na rua, podemos também perceber potencial aprendizagem e educação. Isso se dá através do contato com novas informações, ou novas maneiras de organizar conteúdos já conhecidos. Pode parecer incomum, mas não é raro que as pessoas nunca tenham visto um saxofone na vida, por exemplo. Ainda mais sendo tocado ali, na sua frente. Vivemos em um país onde condições básicas de vida já são privilégio de poucos; o acesso à arte e à cultura, então, são mais excludentes ainda.

Portanto, a música de rua proporciona o aprendizado através do mero contato com a diferença que, seguindo a citação de Paulo Freire, já apresenta a possibilidade para o surgimento de um processo de aprendizagem. É muito comum, nas apresentações de música de rua que, após o encerramento do show, o público se aproxime dos músicos para conversar. As pessoas, então, fazem perguntas sobre o repertório, sobre o equipamento, sobre os instrumentos, pedem para segurar os instrumentos, demonstram um interesse difícil de descrever. As crianças, principalmente, agem como se um novo mundo houvesse se apresentado a elas. Pessoas perguntam se os músicos dão aulas dos seus respectivos instrumentos, onde comprar, como aprenderam etc.. Muitas vezes a plateia é composta por músicos, também, que se aproximam para trocar informações e fazer perguntas mais técnicas e específicas. Em suma, a música de rua tem grande importância pedagógica por mostrar para o

grande público que não tem acesso à cultura, como se dá uma apresentação musical. Como funcionam os diversos instrumentos e também um viés de formação de público, que é um benefício cultural para o mercado musical e artístico do Rio de Janeiro como um todo. É recorrente que pessoas que assistem às bandas nas ruas apareçam em shows fechados em casas noturnas, posteriormente.

2. REFLEXÃO HISTÓRICA – DISCUSSÃO TEÓRICA

2.1. PANORAMA HISTÓRICO DA MÚSICA DE RUA MUNDIAL

Um olhar mais atento mostra que “a história dos apresentadores nas ruas está relacionada com a história da civilização urbana, pois, logo que se criavam, nas cidades, ruas e espaços públicos de reunião, os artistas passavam a frequentá-los” (CAMPBELL, 1981). A própria noção de arte pública só passa a fazer sentido no contexto de uma arte privada, objeto restrito de consumo. Só através da instauração de um paradigma no qual a música tem um “espaço” (teatro, palcos, estúdios) faz sentido denominar a “outra” música, que na verdade sempre existiu, de música de “rua” ou “pública”.

Foi apenas no século XX que a música tornou-se uma “indústria”, no panorama do capitalismo contemporâneo. A partir das evoluções tecnológicas que permitiram os primeiros registros fonográficos e do surgimento das rádios, criou-se a ideia de “consumir música”. O público, então, ou o consumidor, ouvia novos artistas das ondas do rádio e, posteriormente, através da televisão, passando a desejar consumir ou possuir o disco, CD ou DVD que contém a obra que o atraiu. Nesse sentido, a música de rua remonta a uma relação mais “primitiva” e direta entre o executante e o espectador. Ao contrário das divisões sistematizadas que costumam ser empregadas no estudo da história da música, a música de rua mundial não tem um ponto de referência nítido, sendo notável que há pouca literatura específica sobre o tema. Registros oficiais são raros e oblíquos, muitas vezes associados à origem teatral e a termos associados ao charlatanismo e a mendicância (CAMPBELL, 1981). Ainda de acordo com a teórica em Relações Internacionais Patricia J. Campbell, há registros históricos que remontam ao Egito e à Grécia antiga, onde já era comum a prática de “passar o chapéu” para recolher contribuições financeiras. Na Idade Média, por sua vez, era notável a receptividade do povo para com os artistas, pela alegria que eles traziam para a aquela vida tão difícil. Por outro lado, muitas vezes esses músicos “eram vistos como mendigos e recolhidos das ruas por serem considerados vagabundos” (GOMES, 1998, p.6).

Curiosamente, essa música em estado mais “cru”, passou a ser algo raro; estamos acostumados a ouvir música pela televisão, e nossos celulares, fones ouvido, rádios ou até mesmo toca discos, enquanto assistir, de fato, a música sendo produzida pelos

instrumentos em nossa frente se tornou algo raro, com shows que muitas vezes cobram fortunas pelos ingressos.

A música de rua, portanto, cumpre um curioso papel de levar à população a música viva, sem cobrança de ingresso, sem pré-requisitos e sem aviso prévio. Numa sociedade onde tudo é controlado, cronometrado e previsto, os artistas promovem uma arte pública, inesperada, democrática e livre. Movimento esse que reverbera cada vez mais, mundo afora.

2.2. ROMANTISMO

O romantismo, no presente trabalho, tem como foco o caráter idiossincrático de certos músicos sobrepondo-se a fatores especificamente musicais, geralmente associados ao período romântico. Essa visão de mundo tem entre seus principais norteadores a negação da racionalidade; ou melhor, a compreensão dos limites de tal capacidade humana. Nesse sentido, os sentimentos ganham espaço como ferramentas capazes de compreender e traduzir a vida. Tal oposição ao racionalismo e ao iluminismo leva a atitudes e estados de espíritos ligados ao indivíduo e à valorização do eu.

Nesse contexto, são valorizados o isolamento, geralmente associado à metáfora da torre de marfim, o mergulho em si e a subjetividade. A visão romântica geralmente associa o artista a uma figura detentora de um contato com algo que os seres humanos “normais” não compreendem ou não acessam. A partir disso, os artistas são tratados como seres excepcionais, especiais (SILVA, 2016).

Os artistas passam a ser *romantizados*, engrandecidos, venerados, endeusados. Essa valorização é diametralmente oposta à do período anterior, onde o artista era algo mais próximo de um artesão, um ser humano “normal”, experiente em realizar determinado tipo de trabalho manual, no caso - a música. Mas a cultura e a sociedade transformam-se de modo a ter outro olhar sobre o artista e sobre o papel da própria arte. Esta passa a ser valorizada como uma possível explicação da natureza, do cosmos, do universo. Força essa que alguns privilegiados, apenas, são capazes de perceber, sintonizar, para depois traduzir ou expressar para os que não possuem tal sensibilidade. Noção que, de certa forma,

permanece até a atualidade, relacionada ao conceito de “dom”, entendido como uma “dádiva divina”, inata, e não aprendida e exercitada.

Alguns pontos importantes emergem, entre eles a diferença entre artista e espectador, a necessidade de tratamento especial para com os artistas, a noção de gênio e de genialidade e também uma nova posição social do músico, que deixa de ser um servo para ser um profissional autônomo.

A música de rua dialoga com esse processo histórico, num primeiro momento, buscando a não romantização do artista de rua. Busca-se algo mais horizontal, marcado pela troca entre dois indivíduos tidos como iguais. Os artistas se apresentam buscando essa igualdade, mas muitas vezes a cultura já instaurada faz com que o público acabe por projetar nos músicos uma *aura* que os torna diferentes. João Ribeiro, da banda Bagunço diz que ”a gente procura romper essa separação de artista/espectador. Isso é também um ideal, é claro que você não consegue todas as vezes realmente promover algo assim, mas você, mas a gente busca, a gente tem como objetivo”.

Foi justamente no período romântico que uma série de rituais que envolvem a prática musical se disseminaram, como as luzes, o silêncio, entre outros (CÂMARA DE CASTRO, 2012, p.81). A arte passa a ser cada vez mais institucionalizada. Em oposição a isso, a música de rua caracteriza-se pela ausência de ritos e pela eliminação ou diminuição de artefatos que levam à romantização e engrandecimento do artista. Não há palco, não há fumaça, o músico não surge magicamente de trás de uma cortina, limpo e bem arrumado, com todos equipamentos prontos; ele carrega seus instrumentos, monta os equipamentos, sua e cansa antes mesmo da performance começar. Não há separação física nem subjetiva; os músicos de ruas estão acessíveis através da palavra e até mesmo pelo toque. Trata-se de uma arte que não exige para si um suposto lugar privilegiado, um lugar de arte. O lugar da arte de rua é o mesmo da vida cotidiana, é o mesmo onde se caminha, pega o metrô, onde se lancha e onde os camelôs vendem seus produtos. Vemos que, nesse sentido, a arte de rua propõe uma ruptura com a visão romântica do artista e da arte. “Então pra mim é isso que é música de rua: é uma arte fora da instituição da arte. É um palco onde não há palco. É um palco horizontal” (João Ribeiro, banda Bagunço: depoimento, out. 2016).

Em outros sentidos, contudo, a intenção dos músicos de rua de estabelecer uma conexão mais horizontal e democrática esbarra nos hábitos da própria população; o público, mesmo sem palco ou ornamentos, acaba por colocar os artistas de rua em outro

patamar, como possuidores de algo que os seres humanos “comuns” não possuem. Ainda de acordo com João: “Meu ideal seria que essa diferença não existisse mas acho que ela acaba acontecendo, sim”. Dessa forma, mesmo que sem querer, a atividade dos músicos de rua acaba dando continuidade a idolatria e visões que engrandecem o músico. Trata-se de um fenômeno paradoxal que tangencia a dificuldade ou lentidão da quebra de um paradigma já estabelecido.

2.3. MÚSICO ARTESÃO (AMADOR) X MÚSICO GÊNIO (PROFISSIONAL)

Como mencionado anteriormente, o período chamado *romantismo* alterou em vários sentidos a maneira de produção e de interpretação da arte, bem como o significado e a posição social do artista. Um dos fatores importantes para essa transformação sócio-cultural é a ideia de genialidade. O músico *gênio*, que se diferencia do mero artesão, torna-se símbolo de um ser especial, que merece tratamento e prestígio diferenciados. Atualmente, esse conceito da genialidade se manifesta na cultura da celebridade e em algumas concepções da história da música clássica eurocêntrica. Os músicos geralmente só são alçados ao patamar de *gênios* através de uma ascensão, sobretudo midiática. Um dos entrevistados afirma que “essa ideia de gênio é muito perigosa, assim, porque na verdade é um culto à personalidade de alguém que você ama pelo que a pessoa fez, e todas as pessoas são seres humanos” (João Ribeiro, Bagunço: depoimento, out. 2016).

Wolfgang Mozart foi um dos primeiros músicos a ser englobado pela aura da genialidade. Apesar de associado ao período clássico pelo conteúdo e características de sua obra, sua visão sobre a arte, sobre a vida de um músico e sobre o prestígio social de quem se dedica ao fazer musical estavam em grande sintonia com o que posteriormente veio a ser conhecido como *romantismo*.

Mozart representava o artista livre que confia acima de tudo em sua inspiração individual, numa época em que a execução e a composição da música mais valorizada pela sociedade repousavam (...) exclusivamente nas mãos de músicos artesãos com postos permanentes, seja nas cortes ou nas igrejas (ELIAS, 1991, p.34).

A noção de genialidade, ao longo dos séculos, tornou-se insustentável. Muitos músicos afirmam que são diferentes, que trazem em si algo especial. Mas a própria ideia do gênio é um fato excludente: não pode haver vários gênios - apenas um ou outro. Desse modo os artistas de rua tentam mostrar o oposto: são pessoas normais; qualquer um poderia estar ali, seja na rua ou no palco.

A gente já discutiu o aspecto financeiro mas tem um lado que pra mim é muito importante, um lado político-cultural, que a gente vê no Brasil, tem muito essa cultura (...) de ligar o artista à celebridade. Essa cultura pra mim é muito ruim, no sentido da forma das pessoas verem e compreenderem a arte, porque elas acabam vendo o artista como alguém acima delas, como algo inatingível para elas, como algo que elas nunca poderão ser, como alguém não humano. (Daniel Pimenta, Bagunço: depoimento [out. 2016] Entrevistador Christian Dias)

Por outro lado, alguns dos músicos de rua demonstram apreço por uma visão mais romantizada do músico, afirmando que não há comparação entre o contexto de rua e o *glamour* do palco; “Óbvio que tem a questão do palco, não tem como comparar; banda de rock é palco. Que é luz na cara né, é muito bacana. Só que a gente queria ir pra rua porque queria divulgar nosso som (Thiago Scarlata, O Velho Se Foi: depoimento, out. 2016).

De certo modo, a relação entre músico artesão e músico gênio se atualizou e, atualmente, se manifesta no dualismo músico “amador x profissional”. Nesse sentido, os músicos de rua costumam estar associados ao amadorismo, por conta de uma variedade de preconceitos. Isso veio à tona no depoimento de João Ribeiro, da banda Bagunço:

Eu acho que por um lado existe um preconceito, que acho que está arrefecendo bastante, mas existe né. Uma coisa tipo, como se fosse, não sei, só, é estranha isso; justamente por estar fora de lugar, por estar fora do palco, é como se fosse deslegitimado pela ausência de palco. Isso existe, claro. Mas eu vejo que a prática da rua muda essa opinião, é capaz de transformar mesmo a percepção que as pessoas têm do que é a música, do que é a arte.

Vale frisar, contudo, que a linha divisória entre o amadorismo e o profissionalismo não é nada clara. Mesmo adotando diversos critérios como renda, qualidade enquanto instrumentista, tempo dedicado à função ou outros, os resultados não são claros, dificilmente levando a conclusões gerais plausíveis. "O termo 'amador' é utilizado de forma

muito ampla e, até certo ponto, é compreendido. Mas é também surpreendentemente vago (...)" (FINNEGAN, 1989, p.1). Ainda de acordo com Finnegan, socióloga e antropóloga, muitos músicos se definem como profissionais por conseguirem sustento financeiro através da prática musical - o que se confirmou na presente pesquisa. Embora a divisão entre profissional, que se dedica exclusivamente à música, e amador, que faz música “por amor” enquanto sua renda vem de outras fontes, possa parecer clara, ela se complexifica muito ao ser aplicada em casos reais. Muitos músicos entrevistados se dedicam principal, mas não exclusivamente à performance musical, fazendo “bicos” para complementar a renda. A própria expressão “ganhar a vida” é vaga, variando muito de pessoa para pessoa. A isso, somam-se diversos sentidos nos quais a palavra “profissional” é carregada de sentido emocional, significando qualidade ou sendo usada como um adjetivo positivo, demonstrando perfeição (FINNEGAN, 1989, p.2).

A divisão profissional/amador se mostra ainda mais complexa e complicada quando percebemos que o mesmo músico pode estar incluído em um ou outro grupo de acordo com o momento; agora ele está sendo um músico “profissional”, enquanto hoje mais cedo sua prática era “amadora”. A alcunha de músico profissional pode expressar, portanto, um caráter avaliador, mas também uma função política ou uma manifestação ideológica, ao invés de um indicador de situação financeira. Percebe-se, que “exatamente uma das características mais interessantes da organização da atividade musical local é precisamente a ausência de uma distinção absoluta entre o 'amador' e o 'profissional'" (FINNEGAN, 1989, p.3).

Embora a área central seja confusa e nebulosa no que tange a distinção profissional/amador, os músicos que estão nos extremos são facilmente associados a uma categoria ou outra. Nesse sentido, o senso comum associa de imediato os músicos de rua ao amadorismo. Para tentar reverter essa situação, esses artistas se preocupam com aspectos extramusicais:

A galera confunde as coisas, com pedinte, com falta de capacidade, com aparência, com o jeito de falar (...). Então a gente vai tocar bonitinho, a gente fala bem, tem uma... sabe, eu acho que todo mundo tem que ter mesmo, esse carinho, esse zelo mesmo, de facilitar a leitura pras pessoas, das coisas. Isso ajuda você a ser mais 'profissional' [faz aspas com as mãos] (Glauber Airola, Os Camelos: depoimento [out. 2016] Entrevistador Christian Dias)

Podemos perceber ainda, que muitas vezes a distinção entre um músico profissional e um amador passa longe dos aspectos musicais. Em algumas situações, inclusive, parece que a qualidade do instrumentista e do discurso musical pouco importam. Ganham relevância, por outro lado, questões periféricas como figurino, iluminação, produção, qualidade dos instrumentos, tamanho do palco, assessoria de imprensa, fama etc. Nesse sentido, o sucesso de um músico ou artista se mede cada vez mais pelo seu *status*. Dessa forma, o músico bem sucedido, profissional, é o que atinge o patamar de *celebridade*. O depoimento de Daniel Pimenta, da banda Bagunço, foi muito rico ao abordar essa questão:

E também eu acho que dá até pra evoluir mais no assunto sobre a questão do artista celebridade, (...) pra pessoa humanizar quem trabalha na rua, não apenas com arte. Mas não ver apenas como alguém que esteja mendigando pra conseguir um trocado pra sobreviver. Cara, a gente não é isso. A gente tá fazendo por todos esses motivos e a gente não necessariamente é ruim por fazer isso, muito pelo contrário. Uma vez a gente estava tocando na Praça XV, Davi estava passando o som, tocando guitarra, mas ele não estava usando cabo, ele tava usando transmissor que a gente gosta disso pra se movimentar aí um babaca chegou lá na rua - sempre tem um babaca, óbvio - e chegou e ‘quê isso, tocando na rua com transmissor, então pra quê tá tocando na rua?!’ O Michel, nosso saxofonista, disse - ‘que cara babaca né? O cara associa tocar na rua a ser ferrado’, se o cara tá tocando na rua ele não pode ter um equipamento melhor, ele não pode ser bom? E é um pouco dessa cultura da celebridade, um cara só é bom se vai no Faustão, o cara só é bom se está fazendo sucesso. Cara, não é assim e não pode ser assim. O artista é um ser humano qualquer e tem que ser visto dessa forma. Essa cultura da celebridade pra gente é muito nefasta. Educacionalmente, sei lá.

Ou seja, o músico de rua que estudou seu instrumento, conseguiu investir em equipamento para realizar plenamente seu trabalho é visto como alguém “fora do lugar”. A visão geral da sociedade insiste em associar o artista de rua ao amadorismo, mesmo quando todos os indícios provam o contrário. Ao invés de reexaminar a sua visão e opinião, a solução é dizer que o músico está “no lugar errado”.

2.4. MÚSICO AUTÔNOMO

Foi durante o período romântico, através de mudanças já mencionadas e da proposta de novos paradigmas, que os artistas começam a manifestar o desejo de executar seus trabalhos de forma autônoma. Esse processo começou na Alemanha, especificamente no campo da literatura – com o movimento conhecido como *Sturm und Drang* (*Tempestade e Ímpeto*). Surgia um mercado livre para os produtores literários, mercado esse que tentava se sustentar através de formas primitivas do que veio a ser a indústria das editoras. A chance desse novo contexto ter se tornado viável se relaciona com o crescimento de um público burguês instruído. Foi dessa maneira que surgiu “no século XVIII a figura social do ‘escritor autônomo’ - de modo apenas experimental, pois (...) ainda era muito difícil para um profissional manter-se e à sua família com a renda de livros vendidos no mercado” (ELIAS, 1991, p.32).

Nesse sentido que Mozart pode ser compreendido como um manifestante dos ideais do romantismo, mesmo vivendo antes do período romântico propriamente dito e estando geralmente associado ao classicismo. O renomado compositor foi o primeiro músico sobre o qual há relatos da tentativa de mudar a organização social na qual os músicos estavam inseridos. Ele propôs, curiosamente, uma organização que não foi viável em sua época - justamente a visão romântica do artista autônomo.

Mozart propôs uma ruptura radical com o paradigma vigente em sua época e sociedade. Ruptura foi tão radical que acabou por não dar certo; de certo modo seu contexto não possibilitou de fato que sua vida como músico autônomo fosse viável, no sentido de seu sustento. Em seu tempo, os músicos eram compreendidos como artesãos, sendo funcionários da corte ou da Igreja. A ideia da inspiração, de compor de acordo com os desejos e vontades do compositor, não reverberava na sociedade. Os compositores deveriam compor conforme o desejo de seus patrões e as demandas eclesiais - esse era o padrão. Foi nesse sentido que Mozart decidiu largar um emprego estável em Salzburgo, contra a vontade de seu pai - ele não desejava ser um empregado permanente de um patrono, mas sim vender seu talento e sua música em um mercado livre (ELIAS, 1991, p.32). Para Norbert Elias (1991) tal decisão de Mozart foi inviabilizada por fatores sociais e culturais; sua opção por viver como músico

autônomo “ocorreu numa época em que a estrutura social ainda não oferecia tal lugar para músicos ilustres”.

Uma sensação como esta foi encontrada também nos músicos de rua entrevistados, entre os quais muitos já foram trabalhadores “formais” em multinacionais ou carreiras fora do campo da arte. Um deles, especialmente, conta que sua vida era muito difícil trabalhando no centro da cidade do Rio, sem ter tempo para praticar ou vivenciar atividades musicais.

E em algum momento eu decidi que eu não queria mais ficar trabalhando, chegar 8:00 e sair 20:00, 12 horas de trabalho, e depois ir pra faculdade.(...) larguei meu emprego e comecei a enxergar a rua como um emprego também, como um trabalho. Se eu me dedicasse a fazer um trabalho sério, eu achava que aquilo ali podia render frutos. (Fabio Hirsh, Os Camelos: depoimento, out. 2016)

Essa sensação de aprisionamento é um fator comum entre o relato histórico sobre os dilemas vividos por Mozart e a situação na qual se encontram muitos indivíduos que escolheram a vida de músico autônomo, possibilitada ou facilitada pela música de rua. Tal desejo por parte dos músicos contemporâneos de ter tempo para compor e criar conteúdo musical que eles mesmos consideram valioso está em plena sintonia com o discurso romântico. A individualidade, a satisfação pessoal e a liberdade são muito importantes no contexto do fazer musical atualmente. Por outro lado, a sensação de prisão ao ser músico e ter que satisfazer os desejos de outrem provoca sentimentos muito ruins, similares, também, aos vivenciados por Mozart:

(...) é importante imaginar como Mozart se sentia. Seu empregador determinava quando e onde deveria fazer um concerto e, muitas vezes, o que compor (...). Provavelmente eram esses os termos usuais de um contrato de trabalho. Aceitando as condições de seu ofício, todos os músicos profissionais com empregos permanentes viveram exatamente como ourives ou pintores (...). (ELIAS, 1991, p.33)

Ficou evidente através das entrevistas realizadas que os músicos contemporâneos também manifestam grande aversão a uma rotina controlada, a exigências exteriores sobre o que e como devem realizar suas práticas musicais. Manifestam, portanto,

de maneira latente, uma total sintonia com os ideais românticos. No entanto, nota-se uma adequação do formato do grupo musical diante das possibilidades oferecidas pela rua, assim como uma influência no repertório, de modo a atingir o público de maneira mais incisiva. O relato de João Ribeiro, tecladista do Bagunço, nos dá uma amostra de como ocorre esse processo de mediação e ambivalência entre o desejo de tocar para si e o de agradar o público:

Na rua, assim, às vezes, (...) *a gente tá querendo fazer dinheiro*, então na rua a gente vai às vezes fazer umas apelações; tocar grandes sucessos que a gente não tocaria num show de palco, no qual a gente privilegiaria completamente o nosso repertório [autoral]. Isso é uma diferença que pode haver. Agora na rua, a rua também alimenta uma coisa muito experimental na gente assim, por outro lado! Então é interessante, tem esses dois aspectos que se contrabalançam assim, porque a rua também emociona muito, então nessa emoção que ela provoca ela também acende a criatividade, sabe?

Sobre ser um profissional autônomo, Thiago Scarlata afirma ser “sensacional, porque você tem uma certa liberdade, né cara você toca o que você quer, você não tem ninguém ali pra dizer o que você tem que tocar. (...) a gente tem como alterar um repertório, alterar o lugar que a gente vai tocar”. Curiosamente, um dos entrevistados utilizou o próprio termo *romântico*, jamais mencionado pelo entrevistador, para descrever sua visão perante a música, no contexto da fidelidade ao que *ele mesmo* acha importante e significativo. Ele afirma ser “romântico de não deixar, de não querer que sua música vire outra coisa. Essa coisa é uma coisa romântica assim mas que, cara, a gente tem que trabalhar” (Glauber Airola, *Os Camelos: depoimento*, out. 2016). O discurso de Glauber também manifesta a ambivalência, o conflito entre querer fazer sua música de acordo com seus próprios critérios e a necessidade de dialogar com o mundo, com os outros, fazendo certas concessões necessárias ao, por exemplo, ir a programas de televisão e abrir mão de certos valores estéticos ao realizar parcerias ou deixar parte do trabalho ser feita por outros profissionais.

2.5. MOZART E BEETHOVEN

No presente trabalho, Mozart e Beethoven foram tomados como exemplos históricos, no que tange a uma visão revolucionária sobre o lugar social da música e do músico. Ambos foram selecionados para comparação entre o contexto pré-romântico, representado por Mozart, e romântico, tendo Beethoven como referência, e o panorama contemporâneo. Ambos são representantes de um período de transição. Vale frisar, novamente, que estamos atentos para fatores sociais e culturais, em vez de conteúdos musicais propriamente ditos. Tal abordagem se explica pelo fato de que:

(...) é preciso pensar sobre a construção social da identidade e seus componentes políticos, pois a história da música não pode ser compreendida apenas pelo discurso musicológico convencional (CÂMARA DE CASTRO, 2012, p.77)

Apesar de estar geralmente associado ao período clássico, Wolfgang Amadeus Mozart manifestou desejos revolucionários em uma época em que o padrão para o músico era ser mero funcionário, seja da corte ou da igreja. Nesse sentido, ele foi pioneiro de diversas práticas e abordagens que até hoje são comuns, mas foram tidas como vanguardistas ou até mesmo inaceitáveis. Ele foi, por exemplo, um dos primeiros músicos na história a buscar uma carreira de músico autônomo, fazendo concertos por subscrição; assinantes faziam contribuições financeiras para ter acesso exclusivo aos espetáculos montados pelo compositor, algo bem próximo do que hoje está acontecendo com os mecanismos de financiamento coletivo, através da internet (*crowdfunding*).

Desde então, a partir dessa decisão de Mozart, diversas funções passaram a fazer parte da vida dos músicos;

Os músicos que desejam divulgar suas obras e ganhar dinheiro com elas sempre são mais dependentes da colaboração de outras pessoas do que seus colegas poetas ou pintores. Se eles próprios não forem capazes de desempenhar as funções de organizadores de concertos, regentes, diretores de óperas, etc., precisam de outras pessoas que o façam, para que as composições alcancem um público mais amplo. (ELIAS, 1991, p.40)

Mozart, portanto, abriu mão e rompeu com a corte. A burguesia, porém, não era uma classe social de fato consolidada em sua época. O que fez com que ele, ironicamente, dependesse de contribuições da própria corte. “Ao abrir mão do detestado serviço de corte, Mozart não ficou independente da audiência da corte” (ELIAS, 1991, p.41).

Uma das características que observamos hoje que foi colocada em prática de forma pioneira por Mozart foi a de escrever para si, em oposição a compor por encomenda, satisfazendo a necessidade de terceiros. A ideia da criação musical satisfazer os desejos do próprio compositor atualmente nos parece óbvia, mas no contexto pré-romântico era uma ideia chocante.

Muitas vezes Mozart é retratado como alguém a frente de seu tempo, o que se mostra coerente quando levamos em conta que seu ideal de músico autônomo não se mostrou possível em sua sociedade, mas tornou-se o padrão vigente para compositores subsequentes e se sustenta até os dias de hoje. Nesse sentido, como vimos, Mozart rompeu com a corte, mas continuou dependente dela, pois era esse o segmento social que apreciava e tinha poder aquisitivo para consumir música. Os investimentos em sua obra foram poucos, até o momento em que o único inscrito em sua lista de contribuidores era justamente seu antigo patrão. Desse modo, Mozart passou por grandes dificuldades financeiras e terminou sua vida em situação muito delicada. Muitos de seus ideais foram partilhados e até mesmos elevados a pilares do *romantismo*.

Beethoven, por outro lado, teve a chance de colocar em prática diversos projetos de Mozart, encontrando uma sociedade bem diferente, o que culminou em resultados bem diferentes daqueles colhidos por seu antecessor. O compositor alemão é comumente tratado como uma lenda, como uma figura romantizada e raramente como uma pessoa. É com Beethoven “que a excentricidade se torna um valor consciente e socialmente compartilhado” (CÂMARA DE CASTRO, 2012, p.78).

Ainda num período de transição, Beethoven dependeu da ajuda de aristocratas, mesmo que não fosse um funcionário - o que possibilitou seu grande sucesso como músico autônomo. Percebe-se que desde essa época a música por si só, sem vínculos sociais, não garante o êxito na carreira de um músico.

A música, nesse momento, passou por uma revolução na sua valoração e compreensão, deixando de ser feita e pensada para meramente entreter, ganhou força como

veículo de expressão pessoal e emocional. Mudanças sociais, culturais e econômicas trouxeram um novo contexto para a inserção do músico na sociedade:

A música era então o veículo mais importante através do qual se poderia demonstrar, ganhar (e eventualmente perder) prestígio e status. No final do século XVIII, as fortunas dos aristocratas perderam-se ou reduziram-se significativamente, obrigando-os a ser menos exclusivistas com relação ao patrocínio musical e levando os músicos a trabalhar num sistema de evento-por-evento (*quasi free-lance style*), ao invés de trabalhar *full time* em uma *Hauskapelle* ou *Hofkapelle*” (CÂMARA DE CASTRO, 2012, p.79)

Ou seja, curiosa e ironicamente, uma série de mudanças sociais obrigou que os músicos sobrevivessem exatamente da maneira que Mozart havia desejado trabalhar e não pôde. Fica evidente como a música está sempre inserida e até mesmo determinada pelo seu contexto. Com a queda do poder aquisitivo da nobreza, cresceram o público e patrocínio burgueses, sendo essa a classe social que acabou por ter o controle absoluto sobre os rumos da música no século XIX. “É justamente nesse momento que os músicos começam a deixar a situação de servos para se tornarem profissionais autônomos” (CÂMARA DE CASTRO, 2012, p.80).

Contudo, a democratização dos concertos reservou à nobreza algum tipo de privilégio. Com cada vez menor poder aquisitivo, o patrocínio deixando de ser uma linha divisória, coube à nobreza diferenciar-se dos demais através do “gosto” . Surge então a chamada música *séria*:

A velha aristocracia vienense (...) adota a nova ideologia da música ‘séria’ como forma de manter seu *status* (...). Isso favoreceu o surgimento de um músico *quasi free lance* protagonizando a passagem para uma estrutura organizacional que favorecia o estrelato, e cujas celebridades emergiram independentemente de Beethoven. (CÂMARA DE CASTRO, 2012, p.80)

Nesse momento, apesar de um período de transição, as conexões aristocráticas ainda eram cruciais para a sobrevivência do músico, Beethoven estava excepcionalmente bem colocado (CÂMARA DE CASTRO, 2012, p.80). O compositor, manifestando livremente o desejo de superar seu mestre, Haydn, era “protegido” por

aristocratas e conseguia trabalho através destes, enquanto os demais alunos de Haydn “permaneciam inteiramente dependentes de seu professor para recomendações e contatos” (CÂMARA DE CASTRO, 2012, p.80).

Surgia, então, uma inédita devoção à performance e o crescimento de rituais em torno das apresentações musicais - uma série de procedimentos que nos parecem naturais, mas que são históricos, datados, e por isso mesmo mutáveis. Nas palavras de Câmara de Castro (2012):

Nunca é demais lembrar da reforma da etiqueta do concerto, estratégia que Beethoven empreendeu em direção a uma solene e ritualística devoção à performance, numa época em que os participantes podiam conversar, andar pelo salão, comer e beber, jogar cartas e outros jogos de azar, e realizar encontros com amantes e cortesãs (DENORA, 1995, p.146 apud CÂMARA DE CASTRO, 2012, p.81)

Notamos como o sucesso de Beethoven não se explica apenas pela notável qualidade sua obra. Mas é necessário chamar atenção para o diálogo com o contexto, com os aspectos sociais. Paradoxalmente, instaurava-se um contexto no qual a obra musical passou a ser descolada de uma função social; a obra pela obra ganha sentido e força.

A história do sucesso de Beethoven é assim a história da criação de uma cultura, a formação e implementação de instrumentos e dispositivos através dos quais uma imagem de Beethoven como talento extraordinário pôde ser transmitida para várias audiências (DENORA, 1995, p.187-188 apud CÂMARA DE CASTRO, 2012, p.82).

Nesse sentido, novos parâmetros ganham importância para a valorização de uma obra musical, sobretudo a *originalidade*. Antes, inclusive, a regra era diametralmente oposta; os compositores que não se adequavam aos padrões tradicionais eram considerados *outsiders*. Esse modelo de genialidade, inaugurado com Beethoven, se sustenta até hoje e suas implicações nos atingem diretamente.

3. O LUGAR DO MÚSICO E DA MÚSICA NA CONTEMPORANEIDADE

Atualmente, em pleno século XXI, é comum ouvir que o mercado da música é difícil, ou mesmo relatos de pessoas que têm dificuldade de compreender que ser músico é um trabalho. Muitas vezes a função é tratada como um hobby ou atividade de lazer. Em uma sociedade que valoriza apenas o que é concreto e palpável, tendo como principal critério a *utilidade* e o *lucro*, a vida dos que decidem ter a música como atividade principal não tem sido muito fácil, sobretudo no Rio de Janeiro. “Ah, não é um mercado muito fácil, é um mercado difícil, porque é um mercado pouco rentável né” (João Ribeiro, tecladista Bagunço: depoimento [out. 2016] Entrevistador Christian Dias).

Há inúmeros exemplos, entre os entrevistados, sobre as dificuldades encontradas na trajetória musical, bem como indícios de que a música não é compreendida como trabalho digno, ou sequer como trabalho.

Pois é cara, não trata muito como um trabalho não né, a gente tem um bando de dificuldade aí. Isso, assim, posso dar um exemplo direto do cachê, a gente ganha pouco. A maioria das pessoas que contratam a banda ou músico nunca oferecem o que você realmente precisa pra pegar seu instrumento, sair de carro, gastar gasolina, ônibus, comer. Isso aí... a gente não é reconhecido. Aqui no Rio, não. (Zozio, fundador Astro Venga: depoimento [out. 2016] Entrevistador Christian Dias)

Esse mercado difícil, autônomo e informal acabou sendo força motriz para que Zozio fosse para rua: “o meu trabalho como músico de rua começou por necessidade pura, tendo que inventar alguma coisa (...) porque aqui no Rio é fogo, como músico. Não é muito fácil você conseguir, enfim, sobreviver mesmo, de tocar”.

Outros relatos nos mostram que na cidade do Rio de Janeiro há poucos espaços e oportunidades - quando há, são ofertas indignas e injustas. “A gente ama muito o que faz, mas você tem que ter um mínimo retorno, né?! Não dá pra você pagar pra tocar.” (Thiago Scarlata, baixista O Velho Se Foi: depoimento, out. 2016). Veremos a seguir alguns dos pontos fundamentais que organizam o mercado musical contemporâneo, entre eles a revolução digital, as grandes gravadoras, produção independente e a “filosofia” *do it yourself*.

3.1. INTERNET E REVOLUÇÃO DIGITAL

Um dos fatores revolucionários no mercado da música contemporâneo é o advento da internet, inovação tecnológica que alterou drasticamente os sistemas de produção e distribuição no segmento musical. A revolução digital atingiu quase todos os parâmetros da vida em sociedade; com a música não poderia ser diferente: "Dos primórdios (...) o ser humano emergiu de sua inconsistência comunicativa para a maravilhosa Internet, (...) com suas virtudes e sua capacidade de alterar relações de poder aparentemente consolidadas há pouco tempo" (NEGREIROS, 2001, p.150).

A conexão entre pessoas e a oferta de informações através da internet provocaram mudanças drásticas no mercado cultural, sobretudo no musical. Ao longo do século XX, o mercado musical se organizou com grandes gravadoras, corporações internacionais de grande poder aquisitivo que acabaram por “dominá-lo”. Nesse panorama, há debate sobre a internet ter promovido crise ou revolução no setor. "Reorganizaram-se as relações de trabalho, como já haviam feito o fonógrafo, rádio e TV, e isso tende a ser positivo" (NEGREIROS, 2001, p.152).

Os músicos entrevistados, apesar de terem a rua como grande foco, reconhecem imediatamente o poder e a importância da internet para divulgação e interação com público; “a internet tem um papel fundamental nessa questão da divulgação, sim” (Thiago Scarlata, baixista O Velho Se Foi: depoimento, out. 2016). Também é necessário ressaltar o baixo custo – ou ainda custo zero – dessas divulgações e propagandas na internet, democratizando as relações entre músico e público (consumidor).

Além de romper com os padrões de produção e distribuição, talvez a revolução digital tenha alterado, sobretudo, como se dá o *consumo* de música. Desde o vinil até a evolução das mídias que culminaram nos mais modernos CD's e DVD's, o consumo de música sempre se deu através de produtos físicos. A internet, contudo, inicialmente através do mercado informal e muitas vezes pirata dos *downloads*, promoveu uma relação de consumo até então inédita; paga-se por algo exclusivamente virtual – com a possibilidade de tornar-se palpável –, consome-se conteúdo. Em outras palavras "a efetivação do comércio virtual de

música vem desorganizando o tradicional sistema de poder da indústria fonográfica” (DE MARCHI, 2006, p.178).

Esse processo gerou uma grande mudança no panorama das grandes gravadoras, pois agora muitas das principais plataformas de comercialização de conteúdo musical são controladas pelo setor de informática e tecnologia. Nesse sentido, (quem é) De Marchi (2006, p.178) afirma que atualmente os serviços de distribuição online "são oferecidos por empresas de informática, a necessidade de relações com as grandes gravadoras para fazerem os produtos alcançar o mercado consumidor diminui significativamente”.

A evolução tecnológica que se iniciou com o download e com a criação de dispositivos reprodutores de arquivos MP3, alterou drasticamente todas as etapas da cadeia produtiva da música, desde o compositor até o consumidor. Mudança essa que afetou principalmente as grandes gravadoras, que, após um século de hegemonia, precisam se reinventar e se adaptar a um novo mercado, em constante desenvolvimento. Por conta da internet e da revolução digital,

as principais empresas fonográficas estão tendo de se adaptar às novas regras do mercado, estipuladas por outros agentes industriais, sendo sintomática a experiência do iPod e seu software, o iTunes, criado por uma companhia de informática, a Apple, que está ditando os rumos do consumo formal pela internet (DE MARCHI, 2006, p.173)

3.2 GRANDES GRAVADORAS X PRODUÇÃO INDEPENDENTE

Ao longo do século XX uma série de inovações tecnológicas fez surgir, ascender e tremer o mercado fonográfico. As primeiras tecnologias possibilitaram a gravação e a distribuição de fonogramas, o que de fato transformou a música em produto e mercadoria. Com o advento das rádios, já mencionadas, as mercadorias eram exibidas, em uma espécie de vitrine, atraindo consumidores. Focaremos, aqui, o desenvolvimento desse mercado como foco no caso do Brasil:

A história da indústria fonográfica brasileira remonta ao início do século XX (...) Desde então, essa indústria tem passado por períodos de reformulação de sua cadeia produtiva e economia política. Um importante momento foi a década de 1930, quando as adoções de novas tecnologias, como a gravação elétrica e o microfone, permitiram a expansão do mercado, com a entrada de importantes gravadoras internacionais, como a Columbia e a RCA-Victor (...). (DE MARCHI, 2006, p.169)

A produção musical brasileira sempre foi reconhecida internacionalmente, chegando a ser um dos cinco maiores mercados do ramo no mundo. Contudo, a entrada de gravadoras internacionais provocou uma espécie de concentração, tanto das produções como dos recursos econômicos. Em ambas as situações, o artista que não estava no *casting* de uma grande gravadora tinha poucas ou nenhuma chance no mercado musical.

Ainda que as empresas brasileiras tenham buscado se adaptar à concorrência, a produção fonográfica do Brasil caminhou no sentido da concentração. Aos poucos, as transnacionais passaram a dominar o mercado enquanto diminuía o número de empresas nacionais, que, incapacitadas de concorrer, acabavam falindo ou sendo compradas pelas estrangeiras. Já nos anos 1980, das seis líderes do mercado, apenas uma era de capital nacional. (DE MARCHI, 2006, p.171)

Por conta das turbulências políticas e econômicas nos anos 1980 e no início dos anos 1990, marcadas pelo encerramento da ditadura militar no país, e também por grande inflação, as gravadoras tiveram poucos momentos de bonança. Como tentativa de solução, começaram a reduzir gastos, diminuindo a quantidade de artistas, propondo relações empregatícias mais “flexíveis” e usando como critério, ainda mais, parâmetros de venda e lucro, levando cada vez menos em conta fatores musicais. Além disso, foi de grande importância o uso de novas tecnologias para otimizar lucros, como a adoção dos CD’s (*compact disc*) como principal produto. “Tal cenário provocou mudança nas características do mercado nacional, como a significativa diminuição do mercado formal e déficits das grandes gravadoras” (DE MARCHI, 2006, p.168). Foi a partir daí que surgiram os argumentos para sustentar a chamada “crise” da indústria da música. “Para reverter o quadro de déficit, (...) a maior parte das grandes gravadoras sublocou serviços como a gravação, prensagem, gráficos e distribuição” (DE MARCHI, 2006, p.171).

Contra o argumento da crise, por outro lado, surge a noção de reformulação do mercado fonográfico. Como exemplo disso, temos a emergência da chamada *produção independente*. Uma série de artistas “descartados” das grandes gravadoras passaram a fazer uso das novas tecnologias para produzir seu próprio material.

Obviamente, as grandes gravadoras têm recebido esse novo cenário com apreensão, o que cristaliza no uso constante do argumento de ‘crise’ da indústria. Para essas empresas, tal situação reforçou a necessidade de políticas conservadoras de gerência, inclusive reduzindo lançamentos e contratações de novos artistas e aumentando a rescisão de contratos de nomes com baixa performance comercial. (DE MARCHI, 2006, p.174)

A nova organização do mercado fonográfico tem como principais indicadores a terceirização das etapas da produção, por parte das gravadoras, ou aumento da economia informal e da pirataria, tanto na internet quando em mídias físicas e, por fim, o aumento da produção independente, que, ao contrário das grandes gravadoras, tem como característica marcante a concentração das diversas etapas da produção fonográfica.

Se por um lado as mudanças tecnológicas e culturais dificultam o trabalho e a lucratividade das grandes gravadoras, por outro as atuais transformações foram muito apropriadas para a produção independente que, ao invés de depender de lojas revendedoras, de acordo com o padrão fonográfico do séc. XX, interagem diretamente com os indivíduos. Essa relação direta, tendo o indivíduo como consumidor principal se dá tanto online quando no mundo físico. Ao invés de apenas oferecer uma solução aos que não têm oportunidade, o mercado independente passou a ser priorizado por diversos artistas, sobretudo pela chance de controlar todas etapas da produção (gravação, mixagem, capa, merchandising, etc.) mantendo a estética criativa intacta. Segundo o relato de Glauber Airola (depoimento, out. 2016) "tem vários exemplos de bandas maravilhosas, que dão certo hoje, bandas que eu sou fã e que são totalmente independentes, trabalham com selo".

Apesar do impacto das transformações acima mencionadas, as grandes empresas continuam dominando lugar central na economia do mercado musical, "controlam os mais valorizados catálogos e são parte de conglomerados industriais de múltiplos investimentos, inclusive em tecnologia e outros setores do entretenimento" (DE MARCHI, 2006, p.179).

Portanto o surgimento e crescimento do mercado independente se dá não "por uma 'crise' da indústria de música, mas pela complexificação da cadeia produtiva do mercado fonográfico, reorganizada pelo surgimento de novas tecnologias e por novos hábitos de consumo (DE MARCHI, 2006, p.167).

Ainda há, quem considera ser independente uma opção secundária, uma solução para quem não consegue entrar no mercado fonográfico "tradicional"; "isso acontece com várias bandas de várias partes do país. Bandas sensacionais que não conseguem ter o apoio, seja do governo ou de gravadoras privadas" (Thiago Scarlata: depoimento, out.2016). Cabe ressaltar que, nesse sentido, um grande número de festivais independentes tem se consolidado cada vez mais no Brasil, entre eles o *Psicodália*, *Aldeia Rock*, *Morrostock*, *Vaca Amarela*, *DoSol*, *JoãoRock*, *SeRasgum*, entre outros.

3.3. MAINSTREAM X UNDERGROUND (*DO IT YOURSELF*)

Por conta da reorganização do mercado fonográfico, sobretudo em termos de uma nova função para as grandes gravadoras e da emergência da produção independente, uma ideologia punk ganhou ressonância e voltou a ser a solução adotada por um grande número de artistas: o chamada *do it yourself* (*DIY*). Essa abordagem está em plena sintonia com as mudanças observadas no mercado, onde a produção independente ganha espaço através do controle de todas etapas da produção fonográfica – indo contra esse fluxo capitalista moderno ou neoliberalista de terceirizações e de “flexibilizações” nas relações de direitos trabalhistas. Nesse sentido, artistas têm a chance, principalmente, graças à evolução tecnológica e ao consequente barateamento (e pirateamento) de softwares e hardwares que eram caríssimos no século XX, de gravar seu material em casa, distribuí-lo online, fazer o design gráfico em seus próprios computadores e ter acesso a veículos midiáticos também na plataforma virtual, como blogs e sites especializados. Shows e turnês também são agendados pela internet, bem como a venda de produtos. Dessa forma, os músicos e bandas não dependem de mais ninguém para a produção de material fonográfico. Bandas de rua do Rio de Janeiro têm adotado essa abordagem, como os Beach Combers, que gravam e produzem seu material audiovisual,

assim como o Astro Venga que, ao lado do Bagunço, possuem material e conhecimento de gravação e mixagem para realizar suas próprias produções.

Buscando evitar parcerias desfavoráveis com as grandes gravadoras e/ou outros agentes do mercado de música, os novos independentes têm desenvolvido sistemas próprios de produção e distribuição. É possível notar que, apesar de flexível, as estruturas das principais empresas independentes tendem à concentração de etapas produtivas, já terceirizadas nas grandes gravadoras, como estúdios de gravação e, principalmente, sistemas de distribuição. (DE MARCHI, 2006, p.177)

Os novos artistas independentes, assumindo por conta própria a produção de materiais que antes estavam na mão das grandes gravadoras e que eram executados por profissionais especializados, adotam o *do it yourself* como maneira profissionalizar e reinventar o mercado musical. De acordo com DE MARCHI (2006) os novos independentes se caracterizam pelo engajamento na reformulação do mercado fonográfico brasileiro, buscando profissionalizar o setor”.

Através do controle das diversas etapas de produção de uma obra fonográfica, os artistas independentes conseguem uma autonomia artística e criativa bem maior, mesmo que essa escolha implique numa longa lista de tarefas a serem executadas com as próprias mãos – músico multifuncional (polivalente). Nesse sentido, é possível também compreender a música de rua como consequência de uma abordagem DIY no campo das performances; ao invés de depender de empresários, agentes, produtoras, casas de show, entre outros, os artistas decidem fazer um espetáculo do zero, na rua:

bacana esse movimento dessas bandas, de tocar em rua, de levar nosso som, não ter que depender de nenhum intermediário para isso, a gente tem nossa própria energia, a gente chega e toca, chega lá e toca’. E é uma experiência fenomenal, é muito interessante essa interação muito direta com o público (Thiago Scarlata: depoimento [out. 2016] Entrevistador Christian Dias)

Ainda nesse sentido, percebe-se a rua como aposta comercial: em vez de depender da curadoria de lojas ou gravadoras, os artistas levam seu material para a curadoria do próprio consumidor; cabe ao próprio público valorizar a obra e produto: "A onda é vender disco das músicas que a gente vai produzir e a coisa vai se retroalimentar porque você tem que sempre

fazer produto novo e tudo mais. Então a rua é um estímulo" (Antonio Paoli: depoimento [out. 2016] Entrevistador Christian Dias).

3.4. MÚSICO EMPREENDEDOR

Nesse contexto de reformulação do mercado musical, de ascensão da produção independente, de novas tecnologias que afetam a produção e o consumo de música e da disseminação da cultura *do it yourself*, os músicos tornam-se muito mais do que meros compositores e intérpretes; surge uma noção de *músico empreendedor*. Na verdade esse processo dialoga diretamente com o passado, como por exemplo a escolha de Mozart de ser um músico autônomo. A partir dessa decisão não bastava apenas compor ou tocar; era preciso buscar um teatro para as apresentações, contratar músicos, buscar contribuições, divulgar as apresentações, etc. Ou seja, o sucesso de um músico começa a depender cada vez mais do seu êxito em atividades “extramusicais”.

Esse processo se mostra cada vez mais comum, não sendo exceção o artista que desempenha uma gama de funções num projeto musical, desde a gravação e a produção fonográfica, até a distribuição online e offline do material, além da criação de arte visual em *flyers* e capas de discos, fotos, entre outros. As tarefas ainda incluem vender e negociar shows, montar equipamentos, muitas vezes dirigir veículos próprios como meio de transporte, ser o próprio técnico de som nas apresentações, fazer contato com a mídia, organizar finanças etc.

Percebemos que os projetos são encarados cada vez mais como pequenas empresas, sendo os músicos, agora, *empreendedores*:

MUITAS funções extramusicais, faço produção pra caramba, vendo show pra caramba, a gente organiza tudo, agora a gente tá autogestão mesmo. E pô, tem as planilhas, contabilidade, tudo isso a gente faz. Porque precisa né, a gente tem que fazer e tem que gerir nosso negócio, na verdade é isso. É como uma empresa mesmo. (João Ribeiro, tecladista Bagunço: depoimento [out.2016] Entrevistador Christian Dias).

No caso dos músicos de rua, isso parece ser ainda mais intenso, pois o trabalho de empreendedor se dá no dia a dia, desde carregar os equipamentos para as apresentações quase diárias, à divulgação dos locais e horários dos shows, bem como o cuidado com o aspecto financeiro, seja passando o chapéu ou vendendo discos e merchandising:

(...) a gente é músico de rua a gente faz de tudo; eu sou o cara que olho lá meu facebook, tento fechar show, negociar, faço meu marketing (...) basicamente na internet. E também o boca a boca é interessante. E estar na rua, também, é o principal, né, de você estar em movimento” (Fabio Hirsh, Os Camelos: depoimento [out. 2016] Entrevistador Christian Dias)

CONCLUSÕES

A partir de toda essa reflexão sobre o processo histórico de consolidação da música enquanto trabalho autônomo, das transformações culturais e sociais e da análise do mercado musical contemporâneo e do discurso dos músicos de rua entrevistados, uma série de percepções vieram à tona.

Felizmente podemos dizer que os objetivos foram alcançados, uma vez que todos os tópicos levantados foram contemplados tanto na literatura como no discurso dos músicos de rua do Rio de Janeiro que participaram da pesquisa.

O objetivo geral, de investigar se a presença dos músicos na rua é consequência da falta de um mercado que permita a subsistência destes exclusivamente através da performance foi atingido com êxito. Os músicos de rua afirmam que nas novas condições do mercado, com número cada vez maior de artistas e produtos, vide a facilidade de produzir e distribuir material online foram catalisados pelas novas tecnologias, a música tornou-se pouco rentável para a grande maioria. Dificuldades econômicas levaram muitas casas de show a fecharem suas portas e disseminou-se a cultura de que música é um bem a ser consumido de graça na mentalidade da grande maioria das pessoas.

Nesse contexto, a rua se apresenta como solução, tanto no sentido financeiro quanto no de alavancar a carreira dos artistas e bandas em termos de mídia e fãs. Aprofundando a análise, notamos que alguns dos entrevistados possuem o desejo de manter as apresentações musicais na rua como atividade principal, enquanto outros encaram a prática como um complemento, tendo em vista atingir mais espaço no mercado fonográfico através de estratégias mais tradicionais, como lançamento de discos e clipes e buscando contratos com selos independentes ou até mesmo gravadoras de grande porte.

Sobre os objetivos específicos, percebemos que há, de fato, entre os artistas de rua, uma manifestação ideológica, estética e política, indo além de uma estrita performance musical, sobretudo no que diz respeito a uma nova visão sobre a rua e sobre uma compreensão de que os espaços públicos urbanos são socialmente construídos. Diversos relatos mostram como está em pauta uma visão de sociedade que prima pela troca direta de experiências entre indivíduos, não havendo discriminações quanto ao poder aquisitivo ou status social. Além disso, mostra-se também a aplicação de uma noção de que a ocupação dos

espaços públicos traz um sentimento de segurança e de maior abertura para o contato com o próximo. Esse caráter político e ideológico é ratificado quando a maior parte dos entrevistados afirma que quer manter a prática de se apresentar nas ruas para a vida, independente do sucesso artístico ou financeiro. De acordo com eles, é uma experiência transformadora e de extrema importância para a sociedade, pois contrapõe diretamente os processos de privatização dos espaços públicos, promovendo uma democratização e uma maior sociabilização desses locais.

Finalmente, percebe-se grande relação entre a visão romântica da arte e do artista, ilustradas aqui através de Mozart e Beethoven, e da visão atual sobre a música e sobre o músico. Ainda há, pode-se dizer, uma *aura* em torno do músico, aura essa que descende diretamente da visão romântica do artista como um ser diferente dos demais, pela sua sensibilidade e criatividade supostamente únicas. Nesse sentido, os artistas de rua propõem, de modo geral, uma ruptura, mostrando que a música é um trabalho como qualquer outro, e que o artista é um ser humano “normal” (comum).

Verificou-se, também, que as relações entre o mercado musical e as inovações que se consolidaram durante o período denominado pelo termo romantismo não são percebidas pelos músicos. De certa forma, eles não mostram um conhecimento das etapas históricas pelas quais a música passou dentro das sociedades eurocêntricas. Desse modo, muitos artistas buscam uma estabilidade enquanto músicos autônomos sem saber que Mozart, por exemplo, já havia traçado o mesmo caminho, séculos atrás. Em suma, os músicos de rua mostram uma relação ambígua e paradoxal com os ideais românticos; por um lado mostram uma força de ruptura, indo contra a ideia de romantização do músico e contra a noção contemporânea do artista celebridade, mas por outro, têm como objetivo para suas carreiras, ideais norteados pela própria ideologia romântica, como a ideia de que a música deve ser escrita para agradar o próprio compositor, antes de tudo, além de não quererem utilizar seus conhecimentos musicais de forma a serem meros empregados, tais quais os antigos artistas "artesãos".

Conclui-se, portanto, que a relação entre a visão romântica do artista e a visão narrada pelos músicos de rua que atuam no Rio de Janeiro dos anos 2010 é marcada por uma

relação de ruptura e continuidade simultâneas, dependendo dos fatores analisados. Enquanto rompem com ideias românticas como a de que o músico é um ser "superior" e que merece tratamento diferenciado, ou enquanto carregam equipamentos para a rua, abdicam do palco, das luzes, do glamour e de rituais preparatórios compreendidos como criações do período romântico, os músicos de rua afirmam uma série de padrões românticos ao lutarem por prestígio social, com diversas ressalvas sobre sua própria produção artística. Vide a grande preferência de inúmeros artistas por integrar o mercado independente, onde precisam desempenhar uma grande variedade de tarefas extramusicais, mas onde ganham em termos de liberdade pessoal e autonomia criativa.

BIBLIOGRAFIA

ATTALI, Jacques. *Noise: the political economy of music*. 3a ed. Minnesota, University of Minnesota, 1989.

BOURDIEU, Pierre. Compreender. In: BOURDIEU, Pierre (Org.). *A miséria do mundo*. Petrópolis, Vozes, 1997. p. 693-713.

BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

_____ (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo, Unesp, 1992.

BUSK IN LONDON. Collecting Money. Disponível em: < <http://buskinlondon.com/code>>. Acesso em: 18 de nov. 2016.

CÂMARA DE CASTRO, M. O Beethoven de DeNora: o contexto está no texto. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.26, 2012, p.77-85.

CAMPBELL, Patrícia. *Passing the hat: street performers in America*. New York, Delacorte Press, 1981.

CHOQUE DE ORDEM. Um fim a desordem urbana. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?article-id=87137>>. Acesso em 18 nov. 2016.

COSTA, Elizabeth G. *Anel, cordão, perfume barato: uma leitura do espaço do comércio ambulante na cidade de São Paulo*. São Paulo, Edusp, 1989.

FINNEGAN, Ruth. *The hidden musicians: music making in an english town*. Middletown: Wesleyan, 1989.

FRÚGOLI JR., Heitor. *São Paulo: espaços públicos e interação social*. São Paulo, Marco Zero, 1995.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia - Saberes necessários à prática educativa*. Editora Paz & Terra. São Paulo, 1996.

GOMES, C. "Formação e atuação de músicos das ruas de Porto Alegre: Um estudo a partir dos relatos de vida". Porto Alegre, 1998.

GOHN, Maria da Glória. Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas. 2006, vol.14, n.50, pp. 27-38.

HUMMES, J. "As funções do ensino de música na escola, sob a ótica da direção escolar: um estudo nas escolas de montenegro". Porto Alegre, 2004.

PESAVENTO, Sandra J. *Porto Alegre: espaços e vivências*. Porto Alegre, Ed. da Universidade/UFRGS, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1991.

_____. *O Espetáculo da Rua*. Porto Alegre, Ed. da Universidade/ UFRGS, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1992.

_____. *Os pobres da cidade*. Porto Alegre, Ed. da Universidade/ UFRGS, 1994.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. LEI Nº 15.776. Disponível em:

<http://www3.prefeitura.sp.gov.br/cadlem/secretarias/negocios_juridicos/cadlem/integra.asp?alt=30052013L+157760000>. Acesso em: 18 de nov. 2016

RIGUETTI, R. & MORAES, L. *Offsina 25 anos: Almanaque Comemorativo de 25 anos*. Rio de Janeiro, 2014.

SILVA, Marina Cabral da. "Características do Romantismo"; *Brasil Escola*. Disponível em: <<http://brasilecola.uol.com.br/literatura/caracteristicas-romantismo.htm>>. Acesso em 05 de dezembro de 2016.

SOUND DEVICE PERMITS. Musician or Performer Permit. Disponível em:
<<http://www1.nyc.gov/nyc-resources/service/3003/musician-or-performer-permit>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

STROH, Wolfgang Martin. Was soll Strassenmusik in Schule?. *Musik und Bildung*, Germany, v. XVIII/4, 1986. p. 338-342.

TAKING IT TO THE STREETS. Disponível em: <<http://blog.sonicbids.com/taking-it-to-the-streets-nyc-busking-basics>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

ANEXOS

LEI MUNICIPAL 5429 - RIO DE JANEIRO

O Presidente da Câmara Municipal do Rio de Janeiro nos termos do art. 79, § 7º, da Lei Orgânica do Município do Rio de Janeiro, de 5 de abril de 1990, não exercida a disposição do § 5º do artigo acima, promulga a Lei nº 5.429, de 5 de junho de 2012, oriunda do Projeto de Lei nº 931, de 2011, de autoria do Senhor Vereador Reimont.

LEI Nº 5.429, DE 5 DE JUNHO DE 2012

Dispõe sobre a apresentação de Artistas de Rua nos logradouros públicos do Município do Rio de Janeiro.

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

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

II - permitam a livre fluência do trânsito;

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Câmara Municipal do Rio de Janeiro, em 5 de junho de 2012

Vereador JORGE FELIPPE

Presidente

PERGUNTAS-GUIA PARA ENTREVISTAS

1. Você poderia falar um pouco do seu trabalho?

Por quê toca na rua? Só toca na rua? (Estética ou Suporte financeiro?)

2. Há quanto tempo?

3. O que mais gosta em tocar na rua?

4. Tem algum outro trabalho? Dentro fora da música?

5. Principal fonte de renda?

6. Ocupação dos espaços públicos?

7. Percepção do músico pela sociedade?

8. Músico profissional x amador

9. Mercado da música

10. Você observa alguma diferença entre um músico de palco e um músico de rua?

Solenidade? Aura durante a performance? Músico = gênio?

11. Músico autônomo (do it yourself): Além da atividade musical propriamente dita, você realiza mais alguma função extra musical ligada ao projeto? Possui alguma estratégia de marketing ou divulgação?

12. Formação (musical ou não; superior completo etc...)

13. Subsistir da música? Quais suas perspectivas para o futuro como músico?

TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS

Entrevista 1

João Ribeiro (tecladista banda Bagunço)

Idade: 26

C - 1) 1. Você poderia falar um pouco do seu trabalho?

João - "Eu sou João Ribeiro, do conjunto Bagunço, e através do conjunto Bagunço eu conheci a arte de rua, a música de rua e o Bagunço foi uma banda que tirou sua energia, assim, e foi fundada já com o propósito de buscar a rua. Então tem na concepção essa energia que é muito forte. Mas isso levou pra outras coisas também, a longo prazo. Mas enfim, na rua a gente procura fazer música mas também buscar outro tipo de interação e explorar uma coisa meio cênica mesmo.

C - "Há quanto tempo você toca na rua?"

J - Dois anos.

C - Essa coisa que você falou de tocar na rua como algo teatro, talvez mais do que apenas musical e essa coisa da rua já ter vindo como proposta quando o projeto foi montado, você diria que é uma questão estética ou de subsistência talvez até financeira, o que a rua diferencia do palco nesse sentido?

J - "Era uma questão de subsistência mas acho que eu estaria enganado, seria injusto se eu dissesse que... depois tem uma estética ligada à isso, com certeza. Quer dizer, alimenta a estética com certeza".

C - Isso faz a banda ser diferente do que se só tocasse em palco?

J "Com certeza. Mas nasceu certamente como uma coisa de subsistência, de querer tocar, na verdade. De ter apetite por tocar."

C - 3) O que você mais gosta de tocar na rua?

J - "Eu gosto de tocar músicas autorais, músicas da banda.

C - Em outro sentido, qual coisa na rua mais te diverte, o que mais te agrada de estar tocando na rua?

J - (Longo silêncio...)

C - O que tem de gostoso de tocar na rua que em outro lugar não tem?

J - “Tem uma coisa... Uma vez eu vi uma coisa do, uma entrevista do Hélio Oiticica, aí ele falava assim, que a arte, nego coloca a arte num lugar. Tipo, você vai numa galeria pra ver os quadros, tá ligado? Aí você entra numa galeria e quando você entra na galeria você já está pré-disposto a ver os quadros, você já tá aberto pra isso. Mais que isso, você meio que ritualiza isso. Aí, ele parece que estava buscando uma arte que era tipo, para além do lugar, da instituição artística. Quer dizer, que não precisasse de uma instituição, quer dizer, imagina um quadro que não é um quadro que tá pendurado numa parede numa exposição e por isso você está prestando atenção nele; é um quadro que vai de encontro a você, na sua vida, na sua vida ordinária, do dia a dia assim. Então pra mim é isso que é música de rua: é uma arte fora da instituição da arte. É um palco onde não há palco. É um palco horizontal.”

C - E tu desenvolve algum outro trabalho, tanto dentro como fora da área da música? (4)

J “Bem, eu sou pesquisador... de física, eu estudei, me graduei em física, fiz um mestrado em física, publiquei alguns artigos, no momento eu tô parado porque eu me dediquei à música mas eu desenvolvi esse trabalho por um tempo. Fui pesquisador, trabalhei lá no CBPF [Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas].

C - Mas a música é tua atividade principal?

J - “Agora é, com certeza”

C- E tu diria que é tua principal fonte de renda

J [Interrompe] - “ É, é”

C - Através da rua?

J - “Através da rua, porque mesmo as coisas que dão mais dinheiro que a rua, que a gente conseguiu, a gente conseguiu porque a gente tava tocando na rua, porque alguém veio a conhecer a gente, conhecia o som...”

[interrupção por conta da filmagem]

C - A gente tava falando dessa coisa da arte “fora do lugar” e do lance de se dedicar à música e da rua te dar renda e subsistência e abrir outras oportunidades, era a última coisa que a gente tava falando, e aí eu queria te perguntar como você sente, em contexto de rua e não, enfim, um quanto outro se houver diferença ou se você achar que é igual, sobre a percepção da sociedade do lugar do músico. Se a rua mexe isso.

J - “Com certeza [a música de rua] muda. Eu acho que por um lado existe um preconceito, que acho que está arrefecendo bastante, mas existe né. Uma coisa tipo, como se fosse, não sei, só, é estranha isso; justamente por estar fora de lugar, por estar fora do palco, é como se fosse deslegitimado pela ausência de palco. Isso existe, claro. Mas eu vejo que a prática da rua muda essa opinião, é capaz de transformar mesmo a percepção que as pessoas têm do que é a música, do que é a arte. E eu acho que eu pude observar isso, pude ver, eu pude ver acontecer com algumas pessoas assim, que eu conheci.

C - Como se fosse algo menor?

J - “Justamente. uma coisa de status mesmo, porque as pessoas têm internalizado várias lógicas de status, sem nem perceber, muitas coisas que a gente... e lógicas vazias, que ensinam, que não correspondem à coisa alguma. E quando você vê, chega no mundo e vê aquilo acontecendo, vê a arte acontecendo ali e muda de opinião.

C - Você acha que tem uma coisa de profissional e amador, que tem a ver com isso?

J - “ Sim, claro. É paralela à essa ideia de que é um profissional e um amador.”

C - E o músico de rua se insere aonde nisso?

J - “Estaria no amador né? Hahahahahaha!”

C - O que as vezes é estranho, porque você tá ali profissionalmente

J - “Totalmente, você tá ali muito engajado profissionalmente, muito engajado.”

C - E o que você acha, digamos assim, do mercado da música?

J - “Ah, não é um mercado muito fácil, é um mercado difícil, porque é um mercado pouco

rentável né. Tipo, eu vejo assim... tipo, a gente trabalha “pra caralho” e consegue ganhar alguma coisa, mas a gente ganha mal, tá ligado? E a gente trabalha pra caraaalho. A gente toca sem parar.”

C - E tu acha que a rua funciona como na relação com esse mercado?

J - “Como uma brecha. Realmente, é uma boa imagem essa.” [telefone do entrevistado toca] “Como se fosse uma brecha do mercado, de certa maneira tem um... me perdi! Mas sim, a rua funciona como um lugar que você pode passar, a despeito de você não ter contatos, de você tá inserido num certo grupo de pessoas, é uma brecha pra você se mostrar e vender seu trabalho, simplesmente isso né. Você, por esse lado você expor mesmo a sua capacidade de promover certas coisas, de fazer música. No nosso caso, no caso do Bagunço, tem essa coisa de promover uma festa, de animar uma festa.”

C - Isso já me remete a algo que transcende a música, que é uma ideia de ocupação do espaço com algo.

J - “Sim, sim, claro, de perturbar... Assim, não sei, tem uma... você pode pensar de maneira bem filosófica assim, e você entende, no momento que você chega na rua, que você vai lá e monta seu instrumento, você se propõe a transformar aquele espaço, a trazer uma ruptura assim, na ordem ordinária das coisas. Mostrar uma possibilidade de uma coisa totalmente fora, totalmente... é como se fosse...”

C - uma coisa fora mas plausível né?

J - “Exatamente, mostrando a possibilidade de uma coisa que antes era considerada estranha assim ou sei lá... É, traz a experiência de algo novo. E no comportamento, também, no vestuário, a gente se veste esquisito. A gente se mostra como personagens estranhos, assim, então isso causa essa estranheza. Mas a gente procura passar pela música e pelo afeto uma cumplicidade de todas as coisas, seja as pessoas vestidas mais normalmente e nós nos apresentando como coisas assim, quase como entidades, assim, coisas esquisitas mesmo.”

C - Então tu acha que, pensando nisso que a gente tá falando, nesse contexto, tu acha que tem diferença entre músico de palco e música de rua (10) ? [silêncio]

Tanto no sentido da pessoa que toca no palco e não toca na rua e até você, quando ta no palco e ta na rua?

J - “Talvez haja, mas eu gostaria que não houvesse. Meu ideal seria que essa diferença não existisse, mas acho que ela acaba acontecendo, sim.”

C - E tu acha que esse contexto de rua que vocês estão falando, de criar uma festa e de, enfim, de provocar uma intervenção, tu acha que tem uma aura do músico? Que ao mesmo tempo que você ta na rua fazendo uma troca muito direta, não tem palco, mas ao mesmo tem uma certa “moldura” na situação. Não tem palco, mas você acha que tem uma coisa do “artista” e do espectador”?

J - “É verdade, mas a gente procura romper essa separação de artista/espectador. Isso é também um ideal, é claro que você não consegue todas as vezes realmente promover algo assim, mas você, mas a gente busca, a gente tem como objetivo.”

C - Porque geralmente assim, nos contextos culturalmente aceitos, hegemônicos, do palco né, existe, talvez não seja a palavra, um certo tipo de solenidade, uma etiqueta, a luz, silêncio etc...

J - “É! Essa solenidade faz parte do ritual da instituição, porque a instituição ela está, assim, simbolizada naquele ritual, que é isso: todo mundo entra, se é lugar de sentar, por exemplo o teatro municipal; as pessoas vão se sentar, vai haver o sinal, tudo isso vai contribuindo... [telefone do entrevistado toca de novo]. O ritual que traduz a instituição. Você vai no teatro municipal, você entra naquela sala de espera, você senta na cadeira de couro, você ouve o sinal, as luzes abaixam, tudo isso é uma moldura né, como você diz, e a moldura produz um certo efeito no espetáculo, uma certa concentração. Na rua você não tem isso, você tem uma outra moldura, que em geral é a ausência de rituais preparatórios. Como esses, que é você esperar na sala, apagar a luz, ou você já ir pro lugar com esse objetivo. A pessoa ta passando pela rua, te vê no caminho ali tocando...

C - Isso pro público, e pra vocês como é essa questão do processo? Vou fazer um show, vai

começar do início ao fim? Você aborda a apresentação igual, a de palco, fechada, e a de rua?

J - “A gente procura abordar da mesma maneira.”

C - Isso tudo que a gente tá falando se manifesta musicalmente?

J - “Na rua, assim, as vezes, quando a gente tá, em geral a gente tá tocando na rua também porque a gente tá precisando de dinheiro, a gente tá querendo fazer dinheiro, então na rua a gente vai as vezes fazer umas apelações; tocar grandes sucessos que a gente não tocaria num show de palco, no qual a gente privilegiaria completamente o nosso repertório [autoral]. Isso é uma diferença que pode haver. Agora na rua, a rua também alimenta uma coisa muito experimental na gente assim, por outro lado! Então é interessante, tem esses dois aspectos que se contrabalançam assim, porque a rua também emociona muito, então nessa emoção que ela provoca ela também acende a criatividade, sabe?”

C - E essas noções de genialidade, como o músico quase extraterreno?

J - “Acho horrível! Acho um pensamento ruim pra todos; essa ideia de gênio é muito perigosa, assim, porque na verdade é um culto à personalidade de alguém que você ama pelo que a pessoa fez, e todas as pessoas são seres humanos. Acho que é um erro, mesmo. Mas tem pessoas que a gente admira mesmo, que são nossos heróis, mas acho a palavra ruim - “gênio”, porque já conheci pessoas muito viciadas nessa palavra, procurando gênios, sabe?”

C - E tu acha que o contexto de rua ...

J [interrompe] “desmistifica?”

C - Ou você acha que é igual, que tá no olhar?

J - “Eu acho que é igual”

C - Então isso pode ser projetado?

J - “Isso pode ser projetado nos dois contextos [rua e palco]”.

C - E aí, pensando no músico como um profissional autônomo, principalmente nessa lógica de do it yourself, tu desempenha nesse projeto funções extramusicais?

J - “MUITAS funções extramusicais, faço produção pra caramba, vendo show pra caramba, a gente organiza tudo, agora a gente tá autogestão mesmo. E pô, tem as planilhas, contabilidade, tudo isso a gente faz. Porque precisa né, a gente tem que fazer e tem que gerir nosso negócio, na verdade é isso. É como uma empresa mesmo”.

C - Músico empreendedor

J - “Tem esse lado sim”

C - E tu acha que isso é dos nossos tempos ou você acha que a rua te leva a fazer algo diferente?

J - “Eu acho que a ocasião faz o ladrão [risos]. Eu acho que eu cheguei até isso por causa da rua, se não houvesse a rua não sei se eu chegaria a isso.

C - Digo no contexto desse conglomerado das grandes gravadoras, a revolução digital...

J - “Com certeza tem a ver com isso, com você jogar na sua timeline, todo mundo pode ver, é como se fosse na rua, tem a ver com isso.”

C - Vocês trabalham isso, tipo estratégia de divulgação?

J - “Sim, comunicação digital, a gente faz, eu programo as publicações da página do Bagunço, eu faço com antecedência... Tipo, três semanas eu já programei tudo.

C - E fora da internet?

J - “Tem, tem pô, tem pessoas que a gente conhece que têm contatos, a gente ta sempre passando as coisas novas, novas gravações, novos vídeos, a gente faz novos emails pra vender, sabe.

C - E sua formação como músico, como foi?

J - “Eu fui estudar piano clássico, tinha 8 anos, e estudei por dez anos, até os 18. Mas assim, eu era um aluno muito relapso, eu não estudava direito, mas eu estudei por muito tempo, então aprendi algumas coisas. Mas o clássico eu abandonei, não sei, tinha muita dificuldade de ler partitura, também, pra mim sempre foi difícil pra caramba e pra mim era muito devagar assim. Eu gostava de blues, queria tocar blues, aí comecei a improvisar, comecei a gostar de improvisar e comecei a estudar sozinho música popular. E hoje toco música popular, me dedico a isso mesmo.

C - E pra encerrar, tanto dentro da banda [Bagunço] como músico instrumentista, tu tem planos pro futuro?

J - “Eu não planejo muito. Eu penso mês a mês assim... Talvez eu devesse pensar em anos, mas.... Porque eu tinha, por exemplo, eu nunca poderia imaginar que eu ia fazer certas coisas que eu fiz com o Bagunço. Quando eu comecei, se eu fosse planejar assim, pensar ‘ah, daqui a um ano o que vou estar fazendo’, eu não ia ter uma boa perspectiva, mas pensando só dia a dia, agora ta muito legal. Então eu não tenho um plano muito pra frente não, porque eu me dedico muito ao presente.

C - E a questão da rua, daqui pra frente?

J - “Eu acho que... eu queria que mantivesse sempre. Eu queria que mantivesse sempre.”

Entrevista 2

Thiago Scarlata (Baixista - O Velho Se Foi)

Idade: 27

1) 1. Você poderia falar um pouco do seu trabalho (prática ou atividade)?

T - “(...) toco na banda O Velho Se Foi, nós fazemos um rock instrumental e meio que o movimento que aconteceu, natural né, eu, particularmente, trabalhei 10 anos em empresa privada, eu sempre passava ali pela Rua da Carioca, via os caras do Dominga Petrona (ARG) tocando, porque já existia antes um movimento né, mas sempre de artistas isolados, um cara tocando guitarra, aquela galera peruana tocando flauta e tal. Tudo bacana pra caramba, assim, sempre me chamou muita atenção. Mas quando essa galera trouxe esse formato de banda pra rua, realmente me chamou muita atenção, assim. Eu trabalhava de office boy, eu parava sempre pra ouvir os caras... Realmente acaba tocando as pessoas, uma galera que gosta e que não gosta de rock, é apresentado um formato de rock n roll, uma linguagem mais direta, que é a linguagem instrumental né. Eu acho muito bacana essa relação de, até por uma questão de logística - de não ter vocal - de ser uma parada mais direta, assim, sem meio termo. A questão da incorporação pra banda brasileira teve o ASTRO VENGA, parei muito pra ver ASTRO VENGA, desde a época do dony, nas ruas né, e achei muito massa isso. E nessa questão, eu já tinha uma banda de rock n roll e era uma banda tradicional do rio de

janeiro, só tocava em lugares fechados, sempre nessa movimentação do cenário underground, que é muito fraco aqui, e eu achei muito bacana quando essa galera foi pra rua; a banda brasileira incorporou isso, e você tinha shows que não eram numa casa fechada, era meio dia no largo da carioca. E meio que tornou o movimento [de ir pra rua] natural. A minha banda, por exemplo, começou a pensar nisso: ‘Poxa, que bacana esse movimento dessas bandas, de tocar em rua, de levar nosso som, não ter que depender de nenhum intermediário para isso, a gente tem nossa própria energia, a gente chega e toca, chega lá e toca’. E é uma experiência fenomenal, é muito interessante essa interação muito direta com o público. E é mais ou menos por aí.

C- Há quanto tempo?

T - “A gente toca há mais ou menos um ano na rua”.

C - A mesma banda que já existia antes passou a ir pra rua?

T - “Sim, a gente começou a amadurecer a ideia de ir pra rua e acabou levando isso para a prática né”.

C - Então a banda já fazia shows fechados e assumiu uma nova faceta?

T - “Isso, isso”

C - E como foi essa transição?

T - “Quando a gente foi pra rua (...) a gente tocou o que a gente tinha, umas seis músicas, no máximo. E a gente tava com tanta vontade de ir pra rua que a gente falou; a gente faz algum esquema. Tem os caras dos *Beach Combers* que a gente acompanhava, (...) a gente foi influenciado por isso, eles tinham um modelo de tocar uma [sic] set, descansar e tocar outra [sic] set. A gente falou, ah, vamos fazer isso! A gente não tinha tempo de set... E acabou fazendo isso e deu certo, foi bacana. Depois a gente foi colocando, pouco tempo atrás a gente foi colocando mais cover e tal, que a gente sentiu essa necessidade também para atingir, para fazer meio que uma quebra né que às vezes o público que está recebendo um autoral, um rock n roll instrumental um pouco diferente as vezes do que muitas pessoas estão acostumadas. E a introdução dessas músicas covers foi fundamental, a gente percebeu uma experiência mais bacana em relação ao público.”

C - E por que vocês foram tocar na rua?

T - “Foi justamente assim, porque a gente percebeu essa movimentação de bandas a começar a tocar em rua e tal e a gente gostou muito. E tem a questão também financeira né cara, depois, agora há pouco tempo, a gente começou a ver uma questão financeira bacana. Você consegue tirar um troco com a colaboração espontânea e tal, mas fundamentalmente foi porque a gente queria mostrar nosso som.”

C - A gente tava falando sobre porque tocar na rua e você falou de perceber um retorno financeiro, como foi isso?

T - “A gente pensava assim, porque não tem muito espaço pra música aqui. Geralmente as casas do cenário underground, ainda mais pra banda que ta começando e tal, é uma coisa assim, muito desleal; você tem que levar tudo, bateria, amplificação e o cara não te dá nem uma água. A gente ama muito o que faz, mas você tem que ter um mínimo retorno né. Não dá pra você pagar pra tocar. É complicado assim essa relação. E a gente pensou, pô, bacana; rua ta sendo mais vantagem até do que palco. Óbvio que tem a questão do palco, não tem como comparar; banda de rock é palco. Que é luz na cara né, é muito bacana. Só que a gente queria ir pra rua porque queria divulgar nosso som. Foi bacana, nossas primeiras experiências foram bacanas. Deu pra tirar uma grana mínima pra gente poder funcionar, entendeu?”

C - Atualmente você tem algum outro trabalho?

T - “Tenho um novo trabalho com um amigo, pensando em rua, pensando em rua mesmo”.

C - E fora da área da música?

T - “Não, no momento to só estudando história e trabalhando com música.”

C - É sua principal fonte de renda?

T - “Sim, hoje [a música de rua] é. Eu trabalhei 10 anos em empresa privada e multinacional, essas coisas aí, só que eu vi que dava pra se manter com isso, assim, entendeu? E é uma coisa que eu amo fazer e eu larguei tudo. Fui fazer música. Dou aulas também, de violão e música e tal. E essa é minha fonte de renda, a música mesmo.

C - E tu acha que tem uma percepção diferente do música de rua de ser profissional ou amador por parte das pessoas, percebe alguma diferença entre o músico de rua e do palco?

T - “Não, não consigo enxergar isso não, só vejo bandas muito boas tocando na rua. O instrumental tem uma coisa do arranjo, de preencher espaços geralmente preenchidos pela letra ne. Pelo que eu percebo, percebo uma movimentação das bandas de rock n roll mais pro rock progressivo, algo mais cheio e diferenciado, que pro meu gosto é muito bom. A simplicidade do rock ta sempre ali, mas é uma coisa que eu percebo.

C 10) Você observa alguma diferença entre um músico de palco e um músico de rua?

T - “Quando você vai tocar numa casa de rock o público ta ali pra ouvir rock, a aceitação é uma coisa até que um pouco natural, só que ao mesmo tempo, quando você toca na rua, tem a questão da surpresa, é muito mais bacana as vezes você despertar o interesse numa pessoa que as vezes nunca ouviu um rock n roll ou seja a música que for, do que uma galera que é nicho já muito predefinido de rock n roll e tal e que naturalmente vai ter dar um tapinha nas coisas e dizer po, bacana, na rua você percebe uma coisa muito mais espontânea, quando a pessoa vai falar contigo e tal.

C - 3) O que mais gosta em tocar na rua?

T - “Eu me sinto mais a vontade ao tocar na rua do que num palco, porque num palco às vezes tem a pessoa ouvindo teu som e querendo uma crítica (...) eu percebo que na rua você tem uma situação um pouco diferente; ao mesmo tempo que existem preconceitos, não existem... eu não sei bem definir. A pessoa vai ouvir o que ta ali pra tocar. Tem a surpresa e tal.

C - Quer saber qual tua percepção do papel do músico na sociedade, como as pessoas enxergam o papel do músico.

T - “Percebo duas situações; existe uma questão de grande mídia, o que toca em rádio. Particularmente, não dá pra tratar o músico como uma coisa só. O músico de música clássica, sei lá, você percebe que ali já tem um prévio respeito, ah, o violino, a coisa erudita, esse aí estudou pra ta aí. Já o músico que toca um rock n roll na rua, que é o nosso caso, tem uma percepção diferente. Por exemplo, tem a questão do preconceito também com o rock instrumental, porque música instrumental sempre existiu né, cara, o choro, a música clássica, agora o rock instrumental (...) a gente meio que dá uma quebrada nisso, no preconceito. A pergunta é: ‘cadê o vocalista?’. Eu tenho percebido que essa movimentação ta caindo um pouco. Justamente por essa quebra, esse movimento, essa rede de bandas tocando em tudo

quanto é canto e tal, ocupando os espaços da cidade, com cultura, música. Mas a aceitação tá ótima.

C - Tu acha que a profissão de música é valorizada na nossa sociedade?

T - “Não, acho que não. Acho que a profissão de músico não é valorizada, já começa um monte de preconceito, vagabundo, não sei o quê (...). De uma maneira geral né, a gente tá falando de uma maioria.

C - Como tu acha que a música de rua se insere nisso?

T - “Justamente pra quebrar isso. A gente dá uma quebrada nisso, a gente tá mostrando ali que isso tem um desejo de regulamentação futura, não sei, a gente tá mostrando que música pode ser trabalho, que música é trabalho. E que isso pode cada vez mais valorizar o trabalho do músico e essa relação com a sociedade, de quebra de preconceito de afirmação e tal.”

C - E a ideia de música profissional x amador, você percebe?

T - “Você tá falando dum cara que toca numa filarmônica, sei lá?”

C - Isso, você acha que ele é mais profissional?

T - “Não, claro que não”.

C - Você acha que o público percebe alguma diferença?

T - “Sim, sim tem uma diferença. O cara tocando numa rua, com uma caixinha, não vai ter o mesmo prestígio social dum cara que toca numa filarmônica, que vai de terno e gravata com seu violoncelo. É uma percepção diferente porque eu acho que a música de rua tem como quebrar isso. A movimentação dos músicos de rua colabora um pouco pra isso. Não que eu ache que isso vai ser quebrado, esse tipo de preconceito; não, não acho. Ainda mais na sociedade brasileira que é altamente complexa. E conservadora também né. Mas...”

C - E o que você acha da ideia de músico autônomo; porque esse caso do músico da filarmônico, ele é um empregado né?

T - “Eu acho sensacional [ser músico autônomo], porque você tem uma certa liberdade, né cara você toca o que você quer, você não tem ninguém ali pra dizer o que você tem que tocar. (...) Não que pra gente não exista isso, mas a gente tem como alterar um repertório, alterar o lugar que a gente vai tocar. Quer tocar em ipanema? Vamos pra praia, sair do centro, sabe.

Vamos pro museu do amanhã. Claro que a cidade ajuda, a cidade do Rio de Janeiro, geograficamente, é maravilhosa. Acho que essa relação do cara ser mais preso né, esse tipo de rotina e a gente é um pouco mais livre em relação à isso.

C - E você tinha falado da carência de espaço pra bandas novas, e pensando nisso e nessa cultura do do it yourself, você desempenha alguma atividade extra musical nesse projeto? De divulgação, planejamento, técnica?

T - “Com certeza, tem que ter uma divulgação. Você acaba trabalhando como produtor, sabe, você faz tudo ali pro seu projeto de banda. E eu acho que é bacana isso, ser independente, eu acho legal. Ta cada vez mais, é uma movimentação. Em São Paulo você consegue perceber isso até mais que no Rio. Tem gente que quer ser independente. Por outro lado, tenho amigos que, já perguntei pruma galera independente de São Paulo (...), no nível de produção patrocinada, mas que já mandou material pra gravadora e não conseguiu (...). E isso acontece com várias bandas de várias partes do países. Bandas sensacionais que não conseguem ter o apoio, seja do governo ou de gravadoras privadas.

C - Tu acha que o mercado ta mudando, nesse sentido, de poder se apresentar no mercado por si só?

T - “Sim, eu acho que o movimento ta todo nesse sentido, a própria banda paga sua prensagem, paga sua gravação, paga manutenção de instrumento, equipamento, pedal etc. Tudo com dinheiro próprio. Muito bacana isso.

C - E você acha que a internet tem um papel fundamental nisso?

T - “Tem, na divulgação, com certeza. A internet tem um papel fundamental nessa questão da divulgação, sim”.

C - Queria saber sua formação:

T - “Eu sou estudante de história, já cursei administração e já trabalhei com isso, como te falei, durante 10 anos; auxiliar administrativo, office boy, passei toda essa escadinha até chegar num ponto que eu falei que não era isso. Eu tava infartando de estresse, era complicado cara. Não era o lugar que eu queria estar. E ai teve esse movimento da minha banda que eu vi que era possível. E agora eu to continuando com a minha faculdade mas to

tocando na rua, to tocando em lugar fechado também, ta pintando um show aqui e outro ali mas a gente consegue se segurar.

C - Então a rua virou uma alternativa de trabalho em oposição ao que você fazia?

T - “Sim, sim”.

C - E o que você pensa da ideia de subsistir de música. O que você que é necessário?

T - “Primeiro o reforço da nossa lei do artista de rua. Você, como eu, sabe que às vezes a gente chega num local e chega um cara mandando tirar tudo e a gente apresenta a lei do artista pro cara e o cara nem conhece, o guarda municipal . E claro, a gente tenta fazer da melhor forma possível, uma mediação bem tranquila, mas as vezes o cara nem sabe. Teve a questão da Leila do Flamengo. Graças a Deus ela não se reelegeu, ela tava tentando revogar essa Lei e depois, por causa da pressão dos artistas de rua, ela acabou arquivando né, essa questão. Então, primeiramente, na legislação né cara. E o movimento é benéfico; quanto mais bandas estiverem ocupando o espaço público, quebrando um pouco a barreira entre o público e o privado, você dá sentido, verdadeiramente à palavra público. De ser uma coisa gratuita, você dá a chance prum cara que não teria a grana pra pagar um show, ou que tem um contexto de vida completamente diferente, que não propiciaria ele ir num evento cultural e até mesmo as pessoas que estão passando e não estão esperando nada. Eu acho bacana isso, essa movimentação e como é importante o papel da arte, da arte de rua né, na vida das pessoas. Como eu te falei, eu já cansei de passar estressado do meu trabalho, durante o meu expediente, entregando documento no centro da cidade e quando eu parava pra ouvir um artista, uma banda, isso realmente melhorava o meu humor. E eu pensava, eu quero estar ali um dia, eu quero ser livre disso aqui e conseguir tirar um mínimo de sustento pra eu conseguir ser feliz e fazer o que eu gosto. Esse é o fundamental de tudo né, se não tiver tesão, não rola nada.”

C - E quais são suas perspectivas pro futuro como músico, tu acha que a rua é uma finalidade, um meio?

T - “Eu acho que é um dos meios mas não é o único né. Minha intenção é gravar álbum como qualquer artista, conseguir minimamente vender, ter uma venda ali. A primeira coisa é acreditar no teu trabalho. Se tu curte o que você faz, você vai fazer e tal. E a rua eu acho que é

uma ponte muito interessante, tanto pra divulgação quanto pela questão da interação, da afirmação do músico de rua, do artista de rua e ao mesmo tempo uma fonte de renda. Não uma fonte de renda pra pagar a conta de luz, mas você reinveste no projeto. Você pega uma grana, consegue fazer uma manutenção. O que eu acho é que deveria haver uma mobilização muito maior em relação ao Estado, em relação a esses artistas de rua. A gente vê uma nulidade total de apoio, de patrocínio, no sentido de uma organização de festivais, de chamar a galera que tá tocando na rua. Não só músico, né, aí eu acho que realmente a gente deveria evoluir um pouco nesse quesito, no nosso governo, de apoio a esses artistas.

Entrevista 3

Glauber Airola (percussão, Os Camelos)

Idade: 29

C - 1. Você poderia falar um pouco do seu trabalho?

G - "Então, a gente montou na verdade Os Camelos não foi na onda de ir pra rua diretamente, assim, foi numa na onda de tocar coisas mais calmas que a gente gostava assim, e a gente experimentou fazer rua num dia e nesse dia não rolou, porque a gente não fazia ideia de como ia funcionar, A gente foi pro Arpoador, parou e começou a tocar e a gente viu que não rolava. Aí a gente foi tocar no trem e aí no trem o bicho pegou, foi um lugar que as pessoas abraçaram muito, muito, muito. E a gente começou a tomar mais coragem pra ir pra rua sacou e aí a gente viu que a rua é um grande canal. Pelo menos no Rio né cara, a rua é nossa pra ali pra todo mundo ver a gente a hora que for, quantas vezes a gente quiser mostrar. E sei lá, eu sou muito grato à rua, porque foi a rua que meu deu um gostinho de estar trabalhando com música.

C - Há quanto tempo vocês fazem rua?

G - "Vai fazer dois anos. Rua e a gente também trabalha no metrô, assim, a gente tem uma relação direta, que é também uma parada que acontece: mas acontece em cima e embaixo [da terra] também, ao mesmo tempo."

C - Mas acabou sendo mais especificamente...

G - "É, especificamente em metrô e trem."

C - E isso foi surgindo mais na ideia de divulgar o som, da música, ou até que ponto foi como um trabalho?

G - "É, surgiu tipo assim, a galera começou a ficar meio pilhada de tocar na rua, a gente tava no meio dessa coisa quando começou 'vamo pra rua, vamo pra rua, vamo pra rua'. Foi de experiência assim, sacou? Foi de experiência, foi maneiro, mas aí a gente começou a ver que de alguma forma isso podia se organizar pra gente também fazer daquilo um trampo, sacou..."

C - Você estava trabalhando com alguma coisa antes?

G - "É, eu estava trabalhando, fiquei trabalhando um tempo com estúdio, como técnico de som, em cima das bandas, passando som, fazendo agendamento e saí do trampo. Fabiola que é camarada que toca comigo [n'Os Camelos"] também tava trabalhando no mesmo lugar e a gente resolveu ir pra rua mesmo. Ver no que que ia dar".

C - Abandonaram o lugar?

G - "Sim, abandonamos, [risos].Vamos pra rua!"

C - E hoje em dia por que você toca na rua, por que isso foi se intensificando?

G - "Cara, tocar na rua trouxe tudo... tudo que me deixa tranquilo hoje, sabe? Tipo... uma vez eu vi uma capa duma revista do Criolo e ele disse assim, 'a música é muito grata', e eu estava em São Paulo e pensei 'pô, queria que a música fosse grata comigo também em algum momento'. E hoje em dia eu acho que a música é grata; é lógico que você tem que ter uma porrada de formas de fazer isso dar certo, mas é um lugar que eu vou e pô, eu consigo pagar meu aluguel, consigo fazer compras, consigo viajar, consigo guardar uma graninha, sabe? E consigo estar mostrando o trabalho ao mesmo tempo! E é .. encarar como um trabalho mesmo. Porque é decidido isso, vai fazer isso.

C - E além de tocar na rua você vai desenvolvendo outras atividades?

G - "Sim"

C - E o que você mais gosta de tocar na rua, talvez dentro dum vagão, enfim, nessa estética mais inusitada, do espaço público.

G - "O que me chamou mais a atenção cara, foi a coisa do olho. Porque no vagão, você está ali, você está tomando, de certa forma, você está intervindo num tempo ocioso da pessoa, porque ela está sentada, está indo pra lá, indo pra cá, as vezes está ali pensando em alguma coisa e você apresenta o trabalho. Na rua você está tocando, as pessoas param porque elas quiseram realmente parar, que também é diferente você chegar numa casa de show e vai ter uma festa, você vai tocar e vai estar todo mundo lá para ver o show. Do que a pessoa passar e voltar e fica ali, sabe. A gente já teve uns depoimentos assim sabe... legal. Porque Os Camelos, a gente vem numa onda mais leve sabe, a gente acaba indo em outros lugares assim que a gente, antigamente, quando a gente pilhava mais no rock n' roll sabe e uma coisa mais energética, não chegava nesse lugar. A galera chega 'pô maneiro e lalalalá!'. E quando a gente toca uma música mais relax assim, a galera fica, 'pô, pensei numa parada maneira que eu não pensava há o maior tempão, sabe". No meio da rua! Pô, isso é maneiro pra caralho. O olhar mesmo, da pessoa.

C - E tu diria que é a rua é tua principal fonte de renda?

G - "É, é... com a rua a gente ta conseguindo se organizar para conseguir outros trampos. E não fazer da rua só uma aparição; colher o máximo que a gente consegue."

C - Isso me faz pensar em mercado da música... E como tu acha que tua atividade na rua te coloca em relação ao mercado, porque pelo que tu falou isso te coloca em outros e lugares. São lugares que você não chegaria se não tocasse na rua, ou que alguma hora chegaria?

G - "Não, acho que [a música de rua me colocou] totalmente em lugares que eu nunca achei que ia parar sabe. Porque é muito doido sabe, uma coisa é fato: a gente tem que trabalhar, a gente tem que se organizar, sacou. Então ninguém, em momento nenhum do início da nossa trajetória, tava falando não; ali eu não quero, ali eu não gosto. Então a gente tá num aniversário, daqui a pouco a gente tá numa cobertura numa parada, daqui a pouco num lugar cheio de gente de terno, daqui a pouco tá num show na rua. Ta onde a gente escolhe estar, pô, com uma galera que a gente gosta e é... eu acho que isso dentro do mercado mesmo, de trabalho, eu acredito que o nosso trabalho, especificamente, tem uma coisa popular, que hoje em dia eu vejo com outros olhos que é o pop né. O que é popular? Quando eu era mais novo eu achava que popular era ruim porque todo mundo gostava! [risos] Na real popular é o que chega no ouvido de todo mundo, sabe. A gente procurou botar tudo

que a gente gosta; peso, groove, funk, baião, a coisas que a gente gosta, nossa viagem, tudo numa coisa só e incrivelmente os velhinhos gostam, as pessoas gostam. Pô, isso é bom e eu acho que isso, se alguém estivesse olhando pra isso, de alguma forma, poderia dar muito certo. Mas a gente tem que ir com unha e dente porque a galera está olhando para outra coisa.

C - Você vê alguma diferença entre um músico de palco e um músico de rua?

G - “Sinto tensão quando to tocando no metrô e ninguém sabe se pode ou se não pode aí o segurança vem atrás de tu e te enche o saco, como se você estivesse cometendo um crime, como se fosse um absurdo você estar ali tocando, sacou? Pras pessoas... E isso me desequilibra assim, em algum momento, mas eu to com a mesma força que eu estou em qualquer lugar (...) Especificamente no metrô rola essa repressão, que isso é uma verdade. Não tem outra coisa. Quem toca sabe que tem algum momento que vai vir, vai querer que você pare. Por quê? Nem ele sabe porquê... Acontece.”

C - E tu acha, percebe alguma diferença entre músico profissional e amador?

G - “ Eu pensei nisso tem tempo. Eu me considero um músico porque eu vivo disso. Eu convivo com pessoas que fazem isso o tempo inteiro, as minhas coisas, o meu estudo são totalmente voltados pra música, a música ta em volta de mim o tempo inteiro. Mas eu sei que existe uma diferença que é a comunicação; você saber se comunicar com as outras pessoas faz você talvez um músico profissional ou não. Isso é muito bom, sabe? Antigamente uma visão de músico amador é um músico que não sabia de porra nenhuma, você não consegue ler, você não consegue se comunicar, você é um músico amador. Então eu fiquei refletindo um tempo sobre isso depois que eu comecei a estudar e aí você vai “tutututum”, as portas vão abrindo, e aí você vê que é isso, sacou, não tem diferença. Se a música toca a gente, tocou, tocou, já era. Igual o cara que vai voar, vai nadar, é isso que tá pra ele fazer, ele vai fazer. Eu não sei; cada pessoa é uma pessoa. Na minha visão...”

C - E na visão da sociedade, você acha que o músico de rua é encarado como um profissional, como algo a menos, como algo diferente?

G - “Cara, o músico de rua, eu acho que no social a galera não encara como um profissional. Eu vejo, por exemplo, a gente tocando no metrô, eu vejo as pessoas olhando quando a gente tá tocando com um sax tenor e um djembe, não são dois instrumentos comuns que você vê o

tempo todo juntos, e um cara entrando, indo tocar provavelmente sabe, numa orquestra, alguma coisa, todo tã, senta ali... As pessoas olham pra ele e olham pra gente; tipo... 'ta vendo'? Mas ja tem gente que ' como vocês conseguem estar aí tão de boa, apresentando isso como a coisa mais natural do mundo' e, sei lá. A galera confunde as coisas, com pedinte, com falta de capacidade, com aparência, com o jeito de falar. Então tudo isso, a gente que vai pra rua e tem essa coisa na cabeça de pô, eu preciso desse trabalho preu poder chegar em algum lugar, então você pensa nos mínimos detalhes. Então a gente vai tocar bonitinho, a gente fala bem, tem uma... sabe, eu acho que todo mundo tem que ter mesmo, esse carinho, esse zelo mesmo, de facilitar a leitura pras pessoas, das coisas. Isso ajuda você a ser mais 'profissional' [faz aspás com as mãos]

C - E tu acha que na performance isso faz mudar o jeito que vocês tocam, que vocês abordam, dependendo se é uma apresentação noturna, uma situação de palco?

G - "Muda, muda, com certeza. Porque na rua nem sempre a gente tem os recursos que a gente precisa pra fazer um show, sacou? Na rua as vezes a gente vai, a gente leva uma caixa com entrada pra dois microfones. Em show a gente tem tudo, os efeitos, com voz, são outros recursos e aí com certeza a gente vai em outra onda, tesão mesmo. "

C - E o que você pensa sobre a ocupação dos espaços públicos?

G - "Cara, eu acho essencial. Eu convivo com várias pessoas que fazem isso. Eu vejo várias coisas nascendo no Rio. Vejo vários amigos, de perto, fazendo as coisas acontecerem. Só agradeço. Eu tava tocando esses dias num lugar, inclusive, da cidade, que não era nada e agora é um pico que a rua dá mil pessoas. A galera 2a, 3a ,4a, 5a 6a tem show, sabe? E todos outros lugares é isso aí mesmo. Porque não tem né cara? Se você não ocupar ninguém vai te chamar. Não tem ninguém interessado nisso, em te levar pra tocar num palco grande, em ver se teu trampo pô... vamos investir nesse trabalho, 'por que você ta indo tanto pra rua, por que você não desiste'? Essas perguntas ainda nos chegam".

C - Alguma atividade extra musical?

G - "Ah, praticamente relações humanos [risos]. A gente acabou se dividindo assim né, entre eu estar em contato energeticamente com as pessoas; eu gosto de falar, me comunicar e acabo

sempre conhecendo algumas pessoas. O Fábio [hirsh] e o Leo [contreiras] já tem uma onda mais, sabe, eu levo as pessoas até eles... A gente acabou dividindo as coisas, sabe.”

C - Em funções?

G - “É, em funções. Cada um da gente está aberto, por exemplo, pra fechar um show. A gente acaba sendo meio que produtor de nós mesmos... E essas coisas assim. Mas acaba que a gente faz, cara, ter uma banda ocupa um tempo sabe, a gente acaba fazendo muita coisa mesmo; é ensaio, aí reúne não sei aonde pra tentar fechar alguma coisa, a gente que tem que aprender a correr atrás de edital de não sei quê, coisas que a gente nunca fez, sabe? Mas é isso”.

C - Como foi sua formação?

G - “Eu fiz publicidade e travei o quarto período. Porque começou muito computador, muito computador e eu não sou da onda do computador não... E aí conheci a galera de uma outra banda que eu trabalhava também, o Reflézia, e a gente foi e começou a ensaiar e aí na época eu tava querendo trancar a faculdade e a gente começou a emendar e eu comecei a trabalhar em estúdio, como técnico de som, trabalhava em festa e montagem e isso e aquilo. E de lá pra cá, praticamente, hoje em dia eu só toco. Era sempre alguma coisa ligada à música.”

C - E estudo de música?

G - “Foi um lance meio autodidata, e de um tempo pra cá eu tenho feita umas aulas, aprendendo a ler e estudando coisas básicas mesmo de percussão que eu toco há pouco tempo, tem nem dois anos [glauber cantava].

C - Em relação à subsistir da música, é essencial pra você viver disso, falta alguma coisa? Como subsistir no mercado que temos hoje?

G - “Cara, eu já consegui viver de música, na minha cabeça assim, falta uma pessoa, uma empresa, um produtor, um olhar, alguma coisa que vá só apresentar, de uma forma como se faz com qualquer produto mesmo, sabe. Você que vender uma garrafa você pega um monte de foto dela, você fala sobre o trabalho dela. E a gente ainda não conseguiu achar essa pessoa, essa produtora, esse selo que vá ajudar a gente a entrar nessa. Eu entendo claramente, eu sou

bem romântico com a ideia da música mas também entendo que a gente tem que estar muito esperto o tempo todo pra daqui a pouco não estar mais trampando com música. E aí a ideia é justamente essa.”

C - O que você quer dizer com romântico em relação à música, em que sentido?

G - “Ai cara... Romântico de não deixar, de não querer que sua música vire outra coisa. Essa coisa é uma coisa romântica assim mas que, cara, a gente tem que trabalhar. Esse romantismo de ‘ah, não vou vender minhas paradas, nunca vou fazer isso, não vou na televisão’ ... Pô vai lá sim cara! Se te chamarem vai lá. Pô, não tem quase oportunidade, ninguém te oferece nada. Também você não vai sair fazendo qualquer coisa né, porque tem um conceito sobre o seu trabalho, o trabalho tem todo um sentido...”.

C - Você ta falando de ter autonomia criativa, expressar o que você quer?

G - “Exatamente, ter essa ligação com essa pessoa, essa coisa, mas ter controle da sua identidade, do seu audiovisual, ninguém melhor do que você pra mostrar a intenção do seu trabalho”.

C - O mercado musical vem se reinventando, principalmente com as novas tecnologias... tinha aquela coisa das grandes gravadoras, você acha que esse ainda é uma caminho a ser trilhado?

G - “Não não não, tem vários exemplos de bandas maravilhosas, que dão certo hoje, bandas que eu sou fã e que são totalmente independentes, trabalham com selo. Isso já foi já. Essa galera que ta olhando pra outra coisa”.

C - Quais suas perspectivas pro futuro enquanto músico de rua ou enquanto músico sem a rua

G - “Cara, eu espero que a rua continue sendo o que ela é; um trampolim pra outras oportunidades. Enquanto eu puder e der preu tocar na rua, eu vou com certeza sabe? Levar meu trabalho... Mas a intenção de ir pra rua é que a rua te leve a algum lugar também, sabe? Porque.. porque é isso. A gente tem que parar em algum lugar e tentar chegar em outro sempre. E a rua é isso. Eu acredito que a rua me leve prum lugar bom ainda, um dia. Ta me levando já, inclusive!!!

C - Tu acha que a rua se sustenta como uma finalidade ou um meio pra chegar em algum

lugar?

G - "É um meio... um meio. A rua... não é todo dia que as pessoas podem colaborar com o trabalho de todo mundo. Se você acompanhar - as pessoas acho que não tem noção - mas o nosso trabalho funciona como um comércio mesmo; você toca e você sente que no fim do mês, realmente, você vai receber menos, porque as pessoas colaboram menos e essa é a real, como funciona. E dali a gente espera que passe um passe outro, passa aquele, passe outro, a gente vai trampando e vai prosperado".

Entrevista 4

Antonio Paoli (baixista Astro Venga)

Idade: 42

C - poderia falar um pouco do seu trabalho como músico de rua?

P - "a rua foi a chance de poder exercer a profissão de músico, né. Sem depender de mídia e tudo mais. Um chance de trabalhar, né, como músico, ser um trabalhador braçal normal".

C - Então foi basicamente mais como uma alternativa de trabalho ou financeira do que uma escolha estética?

P - "Não, foi trabalho mesmo, questão de trabalho e financeira também, como, né, escassez de casa de show...e isso possibilitou atingir um público também que não é o público do roque normal, isso foi bem legal."

C - Há quanto tempo?

P - "..acho que dois anos e meio....três anos!"

C - O que mais gosta em tocar na rua?

P - "Eu gosto do público, eu acho o público muito legal. Um público eclético. Não é um público preparado de roque, né, é um público de gente normal, consumindo música. Acho isso a parte mais interessante do trabalho".

C - Tem algum outro trabalho? Dentro fora da música?

P - "Tenho outros trabalhos dentro do meio, eu produzo e trabalho com trilha [sonora]".

C - mas fixo é isso?

P - "É, rua"

C - Principal fonte de renda?

P - "É"

C - Ocupação dos espaços públicos?

P - "Pô, é uma sorte eu acho tanto pra nós músicos quanto pro público também porque é bem fraco de cultura, o Rio de Janeiro e tudo mais, então, quer dizer você tem uma praça onde possa levar arte é tão bom pra gente enquanto músico quanto pro público também. Eu acho legal pra caramba poder ter uma arte na rua pro povo consumir uma coisa diferente do que tá, do que a gente tá acostumado a ver, que a mídia impõe".

C - Você acha que o músico de rua tem um olhar diferente do que do músico de palco, na opinião do público.

P - "Eu acho que a diferença é que perde um pouco do glamour, o cenário é a vida e é uma coisa sem luz. Eu acho que a grande diferença mesmo é que a coisa fica direta, o som né, não tem aparato não tem nada, então a pessoa tem que consumir aquilo do jeito que é sem nenhum aparato e é legal ver que a coisa dá certo, sem fazer concessão de estilo a gente vai lá e faz a arte que a gente acha devida e o público consome. isso pra mim é muito surpreendente".

C - E tu acha que a galera percebe o músico de rua como um músico profissional? Reconhece ele ou como uma coisa meio amadora?

P - "Eu acho que cada vez mais a gente tá conseguindo fazer com que, não só o público mas também o poder público representado pela polícia e a guarda municipal, entender que aquilo ali é um trabalho. E eu acho que tem isso também porque apesar de ser uma coisa na rua [queremos] levar uma qualidade de som, de coisa como se fosse um show numa casa normal".

C - E o que você acha da percepção da sociedade sobre o trabalho do músico?

P - "Eu acho que cada vez mais as pessoas tão entendendo e respeitando, como eu disse..."

C - Mas eu digo não só do músico de rua, mas a função do músico em geral seja na rua, seja tocando em outras situações, você acha que é uma profissão reconhecida?

P - "Eu acho que fica mais reconhecida e mais firme quando você tá na rua. A rua ajuda as pessoas a entenderem que isso é um trabalho mais do que se você tivesse numa casa fechada, eu acho".

C - E como você percebe a relação da música de rua e o mercado da música hoje em dia?

P - "Eu acho que eles têm influência direta uma coisa na outra. Eu acho que por exemplo, já tinha comentado isso, a economia tá fazendo com bandas pequenas, eu acho assim, que funcionem pra rua. Pergunta de novo, ah então! Eu acho que ela influencia nisso porque o trabalho instrumental fica melhor pra fazer, já tem uma influência da rua na estética do trabalho no sentido de ser mais fácil, mais viável fazer isso instrumental. E a contramão disso é a gente tá levando um tipo de arte pro público que eles não são acostumados a ouvir".

C - O que você acha dessa ideia do músico autônomo, no sentido que, existe alguma outra atividade que você desempenha além de tocar?

P - "Não, eu sou músico, né. Eu vivo muito em função do trabalho que eu tenho no sentido de tentar compor música, a gente tem um disco pra fazer e tudo mais".

C - Sim, mas o que eu quero dizer é mais no sentido de, tá na rua te fazer outras tarefas pra rua além de apenas tocar?

P - "Não, é o trabalho de ser músico de rua é uma coisa que não envolve só você ir lá e tocar, tem todo um lance braçal mesmo, tá muito incluído aí no nosso trabalho esse lance do braço".

C - E em termos de estratégia de divulgação e marketing?

P - "A rua é uma vitrine".

C - mas tem alguma outra estratégia ou basicamente é essa?

P - "Rede social, que é bem alimentado pelo próprio público".

C - Formação (musical ou não; superior completo etc...)

P - "Eu sou completamente autodidata, tanto na questão da música quanto na questão da produção de áudio".

C - Subsistir da música? Quais suas perspectivas para o futuro como músico? + você acha que essas coisas estão ligadas a rua ou você acha que a rua é algo temporário?

P - "Não, eu pretendo que isso se institucionalize totalmente, que a rua seja um espaço de trabalho pro artista que não tá na mídia. Pergunta de novo, desculpa. Sim eu quero que cada vez mais fique institucionalizado isso da rua pra gente poder ter um local pra trabalhar".

C - e fora a rua você não pensa em outras abordagens?

P - "Eu acho que a rua pode levar a outras coisas assim: formação de público novo, pro futuro, e eu acho que é isso. Acho que é manter a rua como espaço de trabalho e ver o que que vai além disso. O que que pode proporcionar estar tocando na rua e se vai ter alguma coisa além. Não tendo, já ter a rua como local de trabalho acho que já é o objetivo final".

C - Mas assim, em termos de projetos, como que eu posso dizer, no padrão formal tem objetivo gravar e lançar vídeo, de entrar e gravar disco, ter uma gravadora etc isso faz parte ou é o oposto disso?

P - "A onda é vender disco das músicas que a gente vai produzir e a coisa vai se retroalimentar porque você tem que sempre fazer produto novo e tudo mais. Então a rua é um estímulo pra você continuar criando. Uma parada interessante qu" acho legal dizer é que a gente quer ser encarado como patrimônio de cultura da cidade, como o bloco. É uma cidade turística, eu acho que tem tudo a ver isso. A gente quer que o Governo reconheça a gente e cuide da gente pra gente poder fazer arte pro povo".

Entrevista 5

Fábio Hirsh (Sax tenor - Os Camelos / Tree)

Idade: 30

C - 1) Me fala um pouco do seu trabalho como músico de rua?

F - "Eu trabalho como músico de rua há alguns anos, tem dois projetos; Os Camelos e o Tree. Em 2013 eu trabalhava em empresa, engravatadinho, engomadinho e não tinha tempo pra quase nada. Fazia faculdade, trabalhava e isso consumia 20 horas do meu dia, sei lá. E chegou em algum momento que eu comecei a sentir necessidade de ter minha liberdade, de fazer o que eu realmente tava afim de fazer, que era tocar. E em algum momento, por acaso, ensaiando no casarão ali, onde a galera se reunia pra tocar, eu peguei um sax antigo que tava lá sobrando, fiquei soprando um pouquinho, tinha tocado na época do colégio, e aí comecei a participar dos ensaios e a galera 'pô, ta na banda, tá na banda!'. Começou a botar uma pilha que eu tava na banda, no Tree [Fabio era baterista nd banda Reflézia]. E aquilo foi mexendo comigo e eu fui sentindo necessidade de fazer mais parte, de tomar partido, de estar mais presente. E em algum momento eu decidi que eu não queria mais ficar trabalhando, chegar 8:00 e sair 20:00, 12 horas de trabalho, e depois ir pra faculdade. Além disso os trajetos que eu fazia eram sempre longos, que eu morava em São Gonçalo, fazia faculdade aqui e trabalha aqui [no centro do Rio de Janeiro]. Chegou um momento que eu meio que dei um 'staff', né,

cansou, e aí eu parei de trabalhar, larguei meu emprego e comecei a enxergar a rua como um emprego também, como um trabalho. Se eu me dedicasse a fazer um trabalho sério, eu achava que aquilo ali podia render frutos. Eu já tava conhecendo outras bandas... a galera do Dominga Petrona (ARG) já tava tocando, eu conhecia o Zozio, era mais próximo dele, que tava tocando com a galera e isso aí também despertou. Você começa a ficar mais perto e vê que aquilo é mais palpável. Então, é uma série de coisas que acabaram mexendo comigo (...).

C - Quando você entrou no Tree a banda já tocava na rua?

F - "Não, a banda estava ensaiando. Tinha feito um show que eu não participei, inclusive eu tinha chamado os caras para irem tocar no evento que a gente fazia, lá no Tico e Taco [da Lapa] e aí a banda acabou que não apareceu. E aí eles começaram a ensaiar lá no casarão, porque vinha da ramificação de outra galera, do Encontro com Rama, que tava sempre tocando na [festa] Junkie Session, e aí era mais *jam* mesmo. A galera ia pra lá tocar e aí po, eu comecei a botar pilha, o Zozio começou a botar pilha de que a gente tinha que ir pra rua. E aí a gente decidiu levar o projeto pra rua e aí isso foi levando a inúmeras outras coisas a partir do momento que a gente foi a primeira vez.

C - Mas então a banda já existia e decidiu encarar a rua?

F - "É, decidiu ter isso como uma proposta também."

C - Teve que fazer alguma alteração na banda, por questões técnicas, de logística?

F - "Ah sim, né, tem que fazer essas alterações técnicas... Pra você tocar na rua você precisa de uma estrutura básica; uma bateria de carro, um inversor pra você transformar essa energia em 110 [volts], pra você ter a possibilidade de ligar seu amplificador, microfone, o que você precisa..."

C - Mas mudou formação, mudou arranjo?

F - "Não, no nosso caso não mudou arranjo, a única coisa que a gente plugou inicialmente era o baixo e era cru; baixo, bateria, 3 saxofones e é isso, som rolando".

C - O que você mais gosta de tocar na rua?

F - "Cara, eu gosto de tocar na rua pela honestidade de você estar apresentando seu trabalho e tá parado ali vendo quem quer, você não está obrigando ninguém a ficar ali. A pessoa tá passando e se ela se encantar em algum momento pela sonoridade que você está produzindo ela vai parar, vai se identificar, as pessoas as vezes trocam ideias, isso gera outros frutos também, outros trabalhos, enfim. Essa generosidade que a rua proporciona".

C - E tu diria que esse lance de ir pra rua tem mais a ver com isso, com essa troca ou com a música de rua como suporte financeiro?

F - "Eu acho que as duas coisas são (...) tanto o suporte financeiro quanto (...). A troca e a questão financeira, elas estão intimamente ligadas. Eu acho que uma coisa gera a outra, porque por mais que você esteja se expondo ali e trocando, é uma consequência; não necessariamente você está pensando na grana. Mas óbvio que não dá pra ser hipócrita de falar que eu vou pra rua e não to me importante se vou ou não receber grana, porque no fim do mês o aluguel tá lá, as contas todas pra pagar. Então aquilo é um trabalho também, que exige uma dedicação, um pensamento. Às vezes você acaba vivendo isso integralmente, o dia inteiro você tá pensando naquilo, trabalhando por aquilo. Sei lá, a gente é músico de rua a gente faz de tudo; eu sou o cara que olho lá meu facebook, tento fechar show, negociar, faço meu marketing (...)"

C - Principalmente na internet?

F - "É, basicamente na internet. E também o boca a boca é interessante. E estar na rua, também, é o principal, né, de você estar em movimento. Não só estar todo dia fazendo a mesma coisa no mesmo lugar, pra não ficar maçante, ficar rotineiro, que eu acho que o lance da música de rua (...) é interessante nesse aspecto de você quebrar um pouco da rotina das pessoas. Mas se você acaba no mesmo lugar, fazendo a mesma coisa, isso também se torna rotineiro. Então é interessante pensar em outras coisas também, estar em outros lugares. Fazer coisas diferentes, mesmo que seja no mesmo projeto."

C - E hoje em dia você tem algum outro trabalho? Tanto dentro quanto fora da música?

F - "Olha, dentro da música, acontece as vezes de alguém vir chamar. As pessoas que conhecem 'pô, grava um sax pra mim, grava uma batera pra mim', mas os meus projetos são o Tree e Os Camelos, que são os projetos que eu trabalho diariamente. Até o Tree agora nem

tanto, mas o Camelos, a gente toca no metrô quase que diariamente. Metrô, trem, pra também alternar essa rotina de não ficar na mesmice.

C - Principal fonte de renda?

F - "A rua é minha principal fonte de renda".

C - Você acha que a rua está associada a alguma separação entre músico profissional e amador? Acha tocar na rua diferente de tocar no palco?

F - "Olha, eu acho que tocar na rua é sempre um estudo também, de tocar nos palcos, de se apresentar num palco. Geralmente quem toca na rua toca quase que diariamente. Ou semanalmente; você tem ali uma periodicidade. E aquilo ali desenvolve suas habilidades, sua destreza, com o tempo você tá praticando mais o conjunto, praticando mais você. E hoje eu vejo vários músicos tecnicamente habilidosos, muito habilidosos. Então não sei se é isso que separa um músico de rua de um músico profissional. Se for pensar nesse aspecto (...). Mas eu acho que existe uma ótica de pessoas que vêem diferença sim, o músico de rua é músico de rua e não é, sei lá, 'gigieiro'."

C - Tu acha que quem tá de fora pode diferenciar?

F - "Pode diferenciar sim, mas eu acho que tem muita gente com o olhar aberto, assim. As vezes você não tem como não reconhecer pra você mesmo que você tá vendo o cara ali e o cara tá tocando bem pô. Então, o que diferencia o músico de rua do músico profissional?"

C - Tu acha que tem uma diferença entre músico de palco e de rua? Tanto entre um cara que só toca em palco e um que só toca na rua quanto em você mesmo, nas duas situações...

F - "Olha, tocando no metrô, particularmente, é uma relação muito mais intimista. Você está num vagão, você está num trem, então você está falando baixinho, tocando baixinho, as pessoas ficam mais perto, também. Elas se aproximam mais, sentem mais então eu acho que essa troca fica mais intensa. Quando você está fora, pensando no palco, é (...) na rua, por exemplo, com Os Camelos que eu estou falando que toco no metrô, eu tenho esse tipo de reação com o público mais intimista nos vagões. Quando a gente vai prum show, eu acho que o que muda é mais a interação de proximidade mesmo. É um ambiente maior (...) pô, não sei, tô confuso. Começo a falar uma parada e vem outra e outra e outra!"

C - Agora eu queria saber o que você acha do mercado da música de hoje em dia. Você possível trabalhar com música se não fosse a rua, a rua é uma maneira de diferente ou se ela se comunica com o mercado?

F - "Eu tenho me questionado muito sobre isso... sobre o mercado da música. Porque eu toco na rua, toco diariamente, quase, e isso gera outros trabalhos. Você, também, fazendo seu marketing, investindo em você, isso varia gerando outras coisas, shows fechados, enfim. E eu tenho dificuldade de fechar shows que não sejam (...) Porque, por exemplo, eu acho que o mercado da música tá meio que subdividido; tem uma galera que toca na rua, tem uma galera que toca numas casas pequenas, por bilheteria, e geralmente isso no final da noite não rende quase nada, que são casas de pequeno porte. E tem as casas de grande porte! Talvez falte um pouco de casas de médio porte, assim, que agreguem um público maior que esses inferninhos que rolam, mas casas não tão grandes quanto fundição progresso, circo voador (...) Aqui no Rio, particularmente, onde eu vivo, tem rolado muito forte uma tendência da galera querer ir pra rua, eventos gratuitos nas ruas. Geralmente esses eventos, aqui o pessoal não tem a cultura de investir nesses eventos. Então geralmente a banda que vai lá tocar, vai tocar de graça, vai tocar pelo chapéu que está passando. E aí falando, enquanto projeto, acho que até certo momento essas coisas são interessantes para apresentar seu projeto mas acaba sendo muito desgastante também, você se deslocar, locomover, levar equipamento e chegar lá, tá pagando pra tocar. Complicado. Eu acho que, eu tenho uma visão em relação à São Paulo que o mercado é um pouco melhor. Mas a gente fica um pouco restrito ao nosso ciclo então as vezes é difícil fazer conexões, você tem que conhecer (...) a rua é interessante por isso também, que ela te traz muitas pessoas que vem falar 'quero dar uma força, conheço fulano, que de repente vai gostar do teu som' (...). Você acaba fazendo contatos. Mas desses contatos a virar realmente, você ter uma agenda fixa, todo mês estar rolando e ficar tranquilo (...) Eu acho que eu não cheguei nesse lugar pra poder falar sobre isso. Mas eu tenho pensando sobre como chegar. Não porque eu não queira tocar na rua! Eu não quero deixar de tocar na rua, mas eu não quero ficar no meu ciclo a vida inteira, eu quero expandir meu som pra outros lugares. Eu quero mostrar pro máximo de pessoas que eu puder apresentar."

C - E tu acha que aquelas estratégias mais, digamos, convencionais, são interessantes? Esse

processo de carreira já esboçado, de lançar disco, vídeo, fechar com gravadora, você acha que tem a ver?

F - "Eu acho que esse é um processo que faz parte do crescimento do projeto, vai crescendo, daqui a pouco você lança um disco, ou um EP, uma coisa demonstrativa pra você apresentar e ir levando o projeto em si. E aí você vai produzindo material, produzindo conteúdo, aproveitar todo material que você tá produzindo e agregar os conceitos que você, que o grupo ali quer expor né (...)"

C - Como você acha que é percebida a profissão de músico pela sociedade?

F - "Eu acho que tem muita gente que (...) Existem pessoas que enxergam o músico como um artista e ele está ali fazendo um trabalho de interação com as pessoas, despertando alguma coisa, quem trabalha com música trabalha muito a sensibilidade (...) Eu vou partir de um exemplo; trabalhei no metrô, o metrô rio ele encara o músico de rua como mendicante, ele tá ali mendicante, você está ali pedindo esmola. Isso demonstra uma ótica (...) bem pejorativa do trabalho que você está fazendo ali. Aquilo ali não é considerado um trabalho. Então a partir do momento que você considera aquilo ali um trabalho ou não, então eu acho que está a diferença. Considerar a arte de rua um trabalho. Porque a partir do momento que é um trabalho, é um trabalho como outro qualquer. Mas como tem muita gente que enxerga isso sob outra ótica, de não trabalho, aí você é encarado às vezes como vagabundo, se eu for falar aqui abertamente. 'Pô, o cara aí não gosta de fazer nada, tá aí tocando na rua porque não quer fazer nada',"

C - Você sente essa percepção do público?

F - "Eu sinto que isso é real, não é mito. Isso é realidade, cara. Muita gente pensa dessa forma mas muita gente também pensa o contrário. Eu acho que as pessoas mais jovens têm mais o instinto de reconhecer que isso é um trabalho e que o cara não tá ali brincando. Até porque como a gente falou, isso envolve outras coisas; você está trabalhando às vezes integralmente ali, o dia inteiro naquela função."

C - Para terminar, como é sua formação, tanto em música como fora?

F - "Eu cursei 3 anos de psicologia na UFF, aí mudei pra Letras, Literatura na UERJ. Não

terminei e tô terminando agora o curso [de música] na Villa Lobos. Tô estudando música.".

Entrevista 6

Zozio Leão (fundador/ ex-baterista na banda Astro Venga)

Idade: 25

C - 1) Me fala um pouco do seu trabalho como músico de rua?

Z - “ (...) o meu trabalho como músico de rua começou por necessidade pura, tendo que inventar alguma coisa mesmo pra poder dar um jeito na vida né, porque aqui no Rio é fogo, como músico. Não é muito você conseguir, enfim, sobreviver mesmo, de tocar.”

C - “Necessidade financeira, basicamente?”

Z - “Financeira, isso aí.”.

C - Só tocava na rua?

Z - “Então, eu já tocava ali nas calçadas da rua né, nos barezinhos, rodava tudo ali, já tocava em bastante lugar, então já era meio que da rua. Daí eu conheci os argentinos do Dominga Petrona, Eles me chamaram pra tocar, eu fui, aí a gente ganhou - eu! - ganhei essa experiência, vi como é que funcionava lá o esquema desse trabalho. E aí eu saí do Dominga, para montar o Astro Venga.”

C - E quanto tempo rolou isso? Quanto tempo você tocou com os caras?

Z - “Eu toquei menos de um ano com os caras, uns dez meses. E aí deu pra sacar bastante coisa assim.”

C - E com o Astro Venga tu ficou quanto tempo na rua?

Z - “(...) um ano? mais? Eu não sei muito bem não, mas pra mim foi coisa pra caramba porque pelo trabalho que a gente tem né, a gente que sabe o trabalho que é... a gente acha que porra...”

C - E o que você mais gosta de tocar na rua?

Z - “Da espontaneidade de tudo. De nenhum dia ser igual o outro. Em todo esse tempo assim, não existiu. A gente sabe...”

C - Fora tocar na rua você estava com algum outro trabalho? Você ainda toca na rua?

Z - “ Eu toco de vez em quando, porque eu me mudei, então me mudei pro mato, então lá não tem muita rua, não tem muito movimento. E aí quando eu venho pra cá, boto tudo no carro e vambora. Muito assim, não é aquele trabalho semanal.”

C - Nesse momento que era mais intenso era tua atividade prioritária?

Z - “Era”

C - Era única ou você fazia outra coisa?

Z - “Tocava! Mas eu botava em primeiro esse trampo [de rua].”

C - E só música?

Z - “Nunca né, eu nunca só trabalhei com músico, sempre inventando coisa. Vídeo.. vídeo eu edito direito hein?” [risos]

C - Era tua principal fonte de renda a rua?

Z - “Era, era a principal fonte de renda. Com certeza. A gente ficava louco atrás de conseguir isso. A meta, a gente botava as metas, senão não funcionava muito bem.”

C - E o que você acha da ocupação dos espaços públicos, dessa forma?

Z - “Acho demais, acho que quanto mais espaço for ocupado, melhor. E é isso, gosto de espaço ocupado mesmo. A gente tem que ocupar. Se for com arte, melhor ainda.”

C - Percepção do músico pela sociedade?

Z - “Legal! No começo, quando, acho que foi 2014, começou de 2014, sou muito ruim de data (...) não era muito comum da gente ver os músicos trabalhando na rua. Então a gente teve que vencer algumas barreiras e tal, de polícia, dos olhares das pessoas, que não era comum assim ver. Mas isso foi se tornando cada vez mais comum. Porque foi, muito gente ficou envolvida com o negócio. As pessoas começaram a fazer a mesma coisa, outras bandas começaram a ir pra rua também. Então acaba que fica no, vira uma coisa ‘comum, comum não né (...) que não é comum.’”

C - E em relação não só ao músico de rua mas o músico em geral, tu acha que é uma carreira consolidada, uma profissão que tem espaço?

Z - “Pois é cara, não trata muito como um trabalho não né, a gente tem um bando de dificuldade aí. Isso, assim, posso dar um exemplo direto do cachê, a gente ganha pouco. A maioria das pessoas que contratam a banda ou músico nunca oferecem o que você realmente precisa pra pegar seu instrumento, sair de carro, gastar gasolina, ônibus, comer. Isso aí... a gente não é reconhecido. Aqui no Rio, não.”

C - Tu acha que tem alguma diferença, da comparação profissional x amador?

Z - “Putz, que pergunta difícil cara... Muito difícil essa pergunta cara, porque... Eu não sei nem dizer eu, se eu me considero, o que é profissional? Não faz sentido, profissional... eu as vezes admiro mais o não profissional. Não sei te responder...”

C - Mercado da música hoje em dia?

Z - “Pô eu tinha que estar mais ativo né cara (...) O mercado? Olha só, todo trabalho que você fizer, se você realmente correr atrás, fizer ali tudo com seu esforço, se você quiser realmente, você consegue. A alternativa disso é a rua, a gente vai pra rua porque a gente faz o nosso, independente de qualquer coisa. Aliás, a rua também não pode estar vazia, mas isso é muito difícil [risos]”

C - Músico de palco x músico de rua?

Z - “ O jeito de tocar não, mas se você pegar o mesmo músico tocando no palco e tocando na rua, você vai ver que o suor já muda. Na rua é mais intenso.”

C - O palco tem uma aura? Mais alto, luz? A rua desconstrói isso ou só de estar tocando já te olham diferente?

Z - “Travei (...) Algumas pessoas têm essa coisa de achar que só porque ela ta ali num palco, com luz... mas a música ela corta tudo isso. O músico tá ali... O músico que é músico mesmo tá ali pela música, não pela luz, pela altura que ele ta tocando.”

C - Mas e percepção do público?

Z - “É... da percepção do público rola. Rola os dois lados né! Porque é muita gente, muita cabeça pensando... Mas sim, tem isso do pessoal achar que você tá trabalhando na rua ali, você está muito necessitado, vai morrer de fome - ‘poxa o menino não quer morrer de fome, tá ali’. ‘ Podia estar num palco né?’. Algumas pessoas pensam assim, mas nada a ver.”

C - Nesse contexto de músico autônomo, tu fazia alguma função extra musical?

Z - “Total. Tipo assim, antes de ir pra rua, eu sou um pouco virginiano, então eu já anoto tudo. Anoto não, mas eu já fico na minha cabeça esquematizando tudo como vai ser. Antes de ir pra rua minha cabeça já tava lá pra frente. Eu pensei quem eu vou chamar, quais são as pessoas que vão encarar a rua de uma forma, encarar mesmo a rua, porque não é fácil. A logística, como a gente vai fazer. O equipamento, como vai ser. Na hora de tocar já deixava tudo como vai ser (...)”

C - E de divulgação na internet, vocês faziam?

Z - “Sim sim, uma estratégia de um marketing não agressivo, uma coisa natural mesmo.”

C - Quando você falou de ter feito o Astro Venga, por quê instrumental?

Z - “Pois é, né. Porque... limitação de equipamento e, eu pensava que, eu tocava no Dominga Petrona com uma cabeçada, muita gente. E na hora de dividir o dinheiro dava aquela coisa né(...)? Eu pensei num trio pra facilitar tudo, a divisão do dinheiro e eu sempre tive banda power trio mesmo, sempre nessa linha (...)”

C - Então teve um pouco de logística mas de estética também?

Z - “Cara, nem sei, eu adoro voz também. Foi pela facilidade mesmo, pra facilitar o trabalho pra se tornar uma coisa mais simples. Quanto mais simples melhor, porque é muito trampo.”

C - Como foi tua formação musical?

Z - “A gente sempre gostou, a gente digo eu e meu irmão... Eu sempre gostei muito de som mesmo, de instrumento, então a gente já tinha desde pequenininho. A gente era diretamente influenciado pela minha mãe. A gente tinha instrumento de brinquedo tal (...) então a gente já

foi influenciado por isos. Eu aprendi um pouco de violão mas deixei pra lá... e segui. Deixa eu ser mais prático aqui. Estudei um pouco de violão mas fiz pouco tempo. O negócio foi bateria mesmo. A gente sempre gostou de bateria, mesmo. A gente que eu digo - eu e meu irmão. Eu sempre gostei muito de todo tipo de instrumento (...). Aula mesmo eu fiz pouco tempo de violão, mas era péssimo aluno, não sabia ler muito bem, era preguiçoso. Mas adorava violão. Juntei dinheiro pra comprar viola, viola caipira. Aí veio uns pedaços de bateria, sempre pelo som mesmo, não por um instrumento.

C - Subsistir de música? Palpável, possível, te atrai?

Z - “ Gente, eu acho possível viver de qualquer parada. Qualquer parada que você queira assim mesmo, não tem nada que possa te impedir. Assim, se você quiser mesmo é isso, só meter a cara e ir. Eu sou muito otimista também, né, então talvez isso que tenha me levado ir pra rua assim. Tem que ter uma certa coragem, né, pra você se expor ali... Mas eu acho que a barreira você que inventa mesmo, não existe não.”

C - Gostaria de manter, continuar tocando na rua?

Z - “Não tenho nem escolha, já é uma coisa pré-determinada, assim. Quanto você vai uma vez pra rua você já entende aquele universo ali, que é uma coisa diferente de qualquer [outra] coisa. Eu sempre vou querer, sempre vou pra rua. Acho que não como um trabalho semanal, como era assim, rotineiro, mas acredito que a rua nunca vai me deixar em paz [risos!]”

Z - “Acho que o respeito na rua é muito importante... Você chegar e fazer o seu trabalho não só chegar e fazer seu trabalho. É você chegar, fazer seu trabalho observando tudo que está a sua volta porque na rua você é só mais um ali, tem um monte de gente trabalhando ali, camelô, igual a você. Então tem que ter esse respeito recíproco, isso que eu acho importante.”

Entrevista 7

Daniel Pimenta, (Baixista Bagunço)

28 anos

C - Me fala um pouco do seu trabalho?

D - "Eu comecei a tocar na rua em 2013, quando o Bagunço foi formado. Nessa época eu não tinha muita idéia na cabeça, era relativamente ingênuo sobre o que era o ato de tocar na rua. Eu via como mais uma diversão mesmo, uma forma de poder fazer um show num horário em que eu não faria, num momento em que eu não taria fazendo nada, pá vou tocar na rua. Só que desde a primeira experiência cara, a gente tinha tanto entusiasmo que de alguma forma as pessoas viam e, pessoas nada a ver assim, que a gente nunca imaginava que iam gostar, gostavam. Formavam uma roda observando e tal e isso tudo, quando a gente reparava era muito, era muito legal, era muito animador e isso nos fez, contribuiu para que a banda fosse crescendo, pra que a banda fosse tocando cada vez mais na rua e com a experiência que a gente foi pegando a gente foi descobrindo uma novas linguagens pra rua, pra fazer um espetáculo legal. Foi vendo cada vez mais a importância, a nobreza do ato que é tocar na rua e isso só foi nos animando e nos ajudando a ver quem éramos, o que fazíamos, o que estávamos fazendo mesmo e foi muito interessante mesmo, desde o início a gente teve essa percepção, mesmo sem saber o que representava mas depois a gente foi desenvolvendo cada vez mais uma ideia, até hoje".

C - Como é que foi a formação da banda, se ela foi feita pra tocar na rua, se já ensaiava e foi pra rua depois, como é que foi essa...

D - "A ideia inicial do Bagunço veio do nosso trombonista, o Clement. Ele veio da França e queria formar uma fanfarra aqui no Brasil. Aí ele foi conhecendo as pessoas pra tocar na banda, conheceu os meninos do sopro, aí depois conheceu o guitarrista, aí já conhecendo um guitarrista já foge um pouco do que é uma fanfarra que ele tava acostumado a tocar na França que só tinha sopros e percussão. Aí ele procurava um tubista pra fazer o grave e não achava tubista aqui, sei lá, não achava mesmo. Até que ele me conheceu num dia aleatório, numa festa com amigos em comum, eu falei que tocava baixo. Eu tava bêbado, tocando violão mal pra caramba até (risos) e mesmo assim ele me chamou "Vamos ensaiar!" não sei o que, com aquele sotaque francês dele todo errado, e me chamou pra ensaiar. Ai no primeiro ensaio do Bagunço eu nem fui muito feliz " Ah! Tava numa festa benedo, pô francês aleatório me chamou pra tocar, vamo ver qual é vai...". Cheguei com uma hora de atraso num ensaio que só tinha duas horas, ai deu pra tocar algumas músicas e, o legal do Bagunço, até o processo de tocar na rua, como a ideia inicial era uma fanfarra a gente vinha com uma ideia de tocar na rua, o David trazia da Europa uma experiência em que ele viu vários músicos tocando na rua

através daquela gambiarrazinha com bateria de carro ligada no inversor ai surgia a estrutura pra poder ligar o amplificador. E a gente, ele ja tinha essa estrutura. Aí a partir disso eu e ele ligávamos nossos amplificadores nisso e éramos felizes".

C - Mas a ideia tu diria que veio como uma questão de estética de tocar na rua ou como uma questão também de suporte financeiro. Como é que era isso? Vocês pensavam no retorno financeiro antes de ir ou for virando uma.. (Daniel interrompe)

D - "Olha, desde a nossa primeira tocada na rua a gente passou o chapéu. A gente passou o chapéu porque a gente achava que merecia pô, a gente tava divertindo pessoas e vai ser legal. A gente nem esperava muito, no caso eu lembro éramos seis pessoas tocando, era a banda inteira na época, que hoje em dia somos 8 mas na época éramos 6. E deu 30 reais por pessoa e a gente ficou super feliz! A gente foi comer depois lá no Ximenes, jantar um baião de dois. Todo mundo pagou certinho. E era o que a gente queria. E depois que a gente viu, pô isso pode nos ajudar financeiramente mesmo, em vários aspectos. Talvez não pra ser nossa principal fonte de renda, nem quero isso, porque se não ferrou né, a gente vai ser bem pobre. Mas pra ser um apoio mesmo, pra ser como se diria financeiramente ser um bico".

C - Um suporte, né?

D - "Claro, claro. Mas óbvio que a gente tem uma expectativa de ganhar mais através de shows com cachê. Isso vai ser muito mais bem aproveitável pra gente".

C - Então a rua nesse sentido é mais um meio do que uma finalidade em si

D - "Sim"

C - Nesse sentido de finança?

D - "Financeiramente, ó, pensando no aspecto do retorno financeiro, a rua funciona também como um belo marketing. Pô, tu sabe isso benzão. Cara, a gente toca na rua e a pessoa pode não dar dinheiro pra chapéu mas a pessoa vai conhecer a banda vai adicionar no FB, vai gerar uma certa, uma certa fidelidade ao que é a banda. Ai, a partir disso a pessoa pode ir num show futuro, a pessoa pode chamar a gente pra tocar no casamento dela, pode chamar a gente pra tocar na festa dela, em qualquer evento futuro e isso já aconteceu com a gente. Vários clientes

surgiram porque conheceram a gente na rua. Também tem isso e é um marketing que a gente não paga, inclusive a gente ganha"!

C - Tu falou também de ser uma espécie de bico, financeiramente falando, nesse sentido ainda, tu tem algum outro trabalho?

D - "Eu inclusive tenho passado um momento bem reflexivo na minha vida que eu não tenho qualquer outro bico fora da música. Eu tenho outros projetos. Tenho uma outra banda, Choque do Magriça. As vezes se surge uma oportunidade de tocar numa outra banda eu consigo, assim, já fiz uns subs também. Já fiz na Letuce fazendo sub. Mas realmente, financeiramente as vezes a gente sente falta e precisa achar outras soluções, eu procuro, eu tenho procurado pensar nisso também. Até na música também, achar mais coisas, eu posso dar aula apesar de não tá dando agora. Mas posso fazer várias outras coisas. Atualmente não".

C - Mas aí a rua acabou sendo tua atividade principal?

D - "Não, a atividade principal é cachê de show, assim financeiramente, é cachê de show. E isso também é muito flexível, tem meses que é muito bom tem meses que é péssimo, que não tem nada".

[Interrupção por conta da captação de áudio]

C - Aí tu tava falando que tem meses que tem mais cachê e tem meses que não tem tanto, aí nesse caso a rua é uma boa...

D - "É! Principalmente quando o mês está vazio. Até porque também quando a gente tende a tocar muito em show com cachê a gente tende a gastar muita energia pra isso, porque é um processo cansativo fazer um show. Chegar muito mais cedo pra passar som, aí pô, chega o dia seguinte a gente quer dar uma descansada também, vai chega e toca na rua, que já demanda um outro tipo de energia de carregar tralha, a gente vai de metrô pra parada. Eu carrego um peso danado. E pô, (risos) ela [aponta para a namorada] tem até pena cara, ela até me zoa. Mas é isso assim, a rua funciona muito mais pra gente quando a gente também tá com pouca demanda de show e também durante a semana a gente tenta ensaiar, tenta fazer reuniões de escritório, coisas assim. Pra decidir também o lado não musical da coisa".

C - Tu falou também agora que me chamou a atenção, tu falou de funções extras musicais. Tu desempenha funções extra musicais também no Bagunço?

D - "É uma necessidade. É, a gente via uma demanda de assuntos indo crescendo. A gente se comunicava muito por grupo do FB que a gente tinha entre a gente, mas imagina o caos que é isso. São 8 cabeças, cada um mais maluco que o outro, eu sou talvez o menos maluco. Nem todo mundo entra na internet direito, ou não vê, ou finge que não vê. Ai cada um tem uma ideia melhor e pior que a outra. Uns tem ideias muito ruins e tentam botar pra joga e pra falar isso as vezes. Pô tem francês que não escreve direito em português, ai imagina a comunicação? Fica muito louca nesse aspecto. E a gente sentiu uma necessidade mesmo de se reunir, de fazer o que a gente chama de escritório, pra decidir coisas né, sobre o que que a gente vai fazer nesse show? quanto a gente pede de cachê? o que que a gente faz nesse mês? Que lado a gente toma? Como a gente vai, na época de gravação do cd, como que a gente vai fazer o crowdfunding? Como que a gente vai fazer o video? As ideias da banda, as estratégias. Tem várias coisas. Tem muito assunto. Nunca é tempo suficiente. Sempre falta coisa, mas o fato de ter a reunião física ajudou a gente bastante a decidir coisas que a gente demorava muito mais".

C - E vocês que fazem essa parte de marketing, de fechar show, de negociar?

D - "Infelizmente sobra pra gente e com certeza tem integrantes que tem uma aptidão maior a isso, outros menos, mas a gente tenta sempre equilibrar as aptidões paralelas de cada um pra ajudá-las em prol da banda. A gente viajou recentemente pela França e teve muita sorte porque o Clement nosso trambonista ele entrou em contato, ele trabalhou, nossa, trabalhou pra caramba pra achar contato de fechar shows e festivais e conseguiu vender e foi maravilhoso! Mas por outro lado também quando a gente faz eventos tipo o luau, que a gente tem um trabalho danado pra não ganhar nada mas muita gente nos vê, assim é uma festa maravilhosa. E chega o Paninho nosso baterista e ele monta o palco inteiro, monta o PA, que também é um talento maravilhoso. Eu talvez colabore mais fazendo post no FB que eu acho importante pra caramba. Cada um dá da sua forma. Musicalmente a gente se encontra, óbvio. Todo mundo tem aptidão, é a nossa aptidão em comum (...). É uma divisão natural, a gente não formaliza isso, cada um pode fazer um pouco (...) E nem todos shows são fechados pelo Clement (...). Não é formalizado, mas é a tendência."

C - O que você mais gosta de tocar na rua?

D - “Hoje em dia, que eu já toco na rua há 3 anos (...) eu já consegui ver várias aspectos interessantíssimos que me motivam a tocar na rua. A gente já discutiu o aspecto financeiro mas tem um lado que pra mim é muito importante, um lado político-cultural, que a gente vê no Brasil, tem muito essa cultura (...) de ligar o artista à celebridade. Essa cultura pra mim é muito ruim, no sentido da forma das pessoas verem e compreenderem a arte, porque elas acabam vendo o artista como alguém acima delas, como algo inatingível para elas, como algo que elas nunca poderão ser, como alguém não humano. E quando a gente toca na rua, a gente ta no mesmo patamar, não tem palco, a gente ta no mesmo andar das pessoas, não tem ninguém entre a gente, não tem segurança entre a gente, não tem... Cara, se alguém quiser dançar enquanto a gente ta tocando, entre a gente, a pessoa vai. E isso, esse contato direto, não tem precedentes. E pô, quando a gente uma banda, modéstia a parte, o astro venga também, e faz uma música legal (...) elas vêem: o cara pra ser bom não precisa ir pro faustão. E fora que ela vai consumir uma música legal de uma forma que atinja ela. Eu acho isso muito bonito, muito nobre de tocar na rua. Fora que a gente pode trocar com ela, pode brincar com ela, pode vê-las curtindo mesma a música. Muita gente que param pra ver o Bagunço são pessoas que nunca parariam se fosse num show sem ser de rua, sabe? A senhorinha vendo, gostando (...) é muito rico pra gente isso (...) Aí tem o lado do marketing, que já falei (...) A gente tem 8 mil curtidas no facebook, imagino que dessas 8 mil umas 6, 5 mil tenham vindo de pessoas que nos viram na rua. A gente não teria o tamanho que a gente tem hoje se a gente não tocasse na rua. E também eu acho que dá até pra evoluir mais no assunto sobre a questão do artista celebridade, (...) pra pessoa humanizar quem trabalha na rua, não apenas com arte. Mas não ver apenas como alguém que esteja mendigando pra conseguir um trocado pra sobreviver. Cara, a gente não é isso. A gente ta fazendo por todos esses motivos e a gente não necessariamente é ruim por fazer isso, muito pelo contrário. Uma vez a gente estava tocando na praça xv, Davi estava passando o som, tocando guitarra, mas ele não estava usando cabo, ele tava usando transmissor que a gente gosta disso pra se movimentar aí um babaca chegou lá na rua - sempre tem um babaca, óbvio - e chegou e ‘quê isso, tocando na rua com transmissor, então pra quê tá tocando na rua?!’ O Michel, nosso saxofonista, disse - ‘que cara babaca né? O cara associa tocar na rua a ser ferrado’, se o cara ta tocando na rua ele não pode ter um equipamento melhor, ele não pode ser bom? E é um pouco dessa cultura da celebridade, um cara só é bom se vai no Faustão, o cara só é bom se está fazendo sucesso.

Cara, não é assim e não pode ser assim. O artista é um ser humano qualquer e tem que ser visto dessa forma. Essa cultura da celebridade pra gente é muito nefasta. Educacionalmente, sei lá".

C - Como é a percepção das pessoas em relação à isso? Na rua te vêem fora do pedestal ou ainda assim projetam uma aura?

D - "O público nos vê no mesmo patamar, mas como doidões. "Peraí, tocam tão bem, o que estão fazendo na rua? Tem que ir pro superstar da globo (...)' . E não cara, não, as pessoas acabam vendo a gente no mesmo patamar - sim - e é muito bacana isso." [resposta ambígua]

C - Rua como se fosse menos, desprestígio, equipamento bom e tá aqui? Tu acha que tem um pouco de profissional x amador?

D - "Sim, com certeza, com certeza. O fato de estar num ambiente não poderoso (...), não glamouroso. E talvez as pessoas vejam o músico de uma forma menos profissional mesmo. Às vezes a banda toca uma música mequetrefe pra caramba mas o iluminador é bom, talvez as pessoas elevem a música a outra patamar, com certeza. A gente vê por aí, a cena musical no Brasil, o que mais movimenta dinheiro (...) o mercado disparado que movimenta mais dinheiro, mais glamour, é o sertanejo universitário. E a maioria dessas músicas, sem entrar em preconceito, pegando músicas dessa estética, não é nada. Eu falo de uma coisa comum, uma harmonia comum, que não acrescenta em nada pra vida das pessoas. Mas esses artistas acabam sendo vistos em outro patamar porque simplesmente tem toda uma mega produção, um glamour por trás deles (...) Os vêem como mais profissionais, com certeza. Total"

C - Músico de rua associado ao amadorismo?

D - "Amadorismo, precariedade, a serem doidões, pouco profissionais e a serem ferrados né cara. O cara que precisa da grana. Tem esse lado meio do mendigo. Tem essa associação que as pessoas sempre fazem (...) Tá fazendo por uma grande necessidade. Tem que pagar as contas, a gente tem que pagar as contas mas também tem outras coisas envolvidas nisso."

C - Ocupação do espaço público?

D - "Ah [suspiro]! É uma necessidade, né cara. Pô, se você for ver a sociedade como anda assim, classe médio por exemplo, que sai no fim de semana, marido e mulher, pegam o carro

vão pro shopping, voltam, porque o shopping é um ‘ambiente seguro’, e ta lá. E vão se divertir, a diversão deles é passear num lugar que eles já conhecem, com iluminação e temperatura adequadas, as pessoas adequadas, a vestimenta adequada, pra poder comprar e comer a comida adequada, e voltar no carrinho deles. E não trocam olhares com ninguém, não trocam nada com ninguém e ficam nesse mundinho e chegam em casa e vão ver novela (...) Cara, esse estilo de vida não tá com nada, cara. Sinto lhe dizer. Porque, sei lá, as pessoas têm que usar mais a rua, as vezes a gente tenta complicar coisas que são tão simples, sabe? Pô, levar criança pra pracinha pra ver, conhecer crianças que não necessariamente moram no mesmo condomínio, mas tão lá também, tem interesses comuns sabe (...) Quando você faz um evento aberto, não só um evento mas tocar na rua, você vê pessoas que não se conhecem mas passam a se olhar, (...) param de sair do mundinho [sic] delas de ficar só no celular, parem de usar a rua apenas como um grande asfalto de pedestre, é mais que isso, a rua é um lugar pra se encontrar também. E a música de rua faz esse movimento. A gente já tocou numa rua que tava num clima meio esquisito assim, às vezes até as pessoas com medo de serem roubadas um pouco, no centro né, em hora de almoço, rola muita caso de furto, é muito, as mulheres segurando bolsas, os homens evitando de olhar no celular. Aí quando vem uma banda de rua, esquece um pouco do medo, o medo é tão ruim, quando é generalizado. E ter uma atividade na rua né, desse porte, faz com que a rua seja vista como um lugar pra se divertir. Como um lugar não apenas de passagem pra você sair o mais rápido possível. [Um espaço] de convivência, de convivência. Muito interessante. É muito legal saber que você pode contribuir com isso de alguma forma.”

C - Percepção do músico pela sociedade, enquanto trabalho?

D - “É muito comum (...) ‘é músico? Mas trabalha com o quê?’. As pessoas muitas vezes não vêem isso como um trabalho (...) A maioria dos músicos que têm no Brasil são iniciantes, mas também é uma profissão digna, bem bonita, quando feita com carinho e eu tenho o máximo orgulho de poder exercê-la [sorriso no rosto]”.

C - Como a rua é avaliada nessa ótica, ratifica o trabalho ou o oposto?

D - “As pessoas vêem talvez como um trabalho de doidão [risos] meio vagabundo mas ta ganhando um dinheiro, de uma forma que um vagabundo pode ganhar. E gera uma confusão, que é interessante. Porque também não é visto como um trabalho mas é visto como um

trabalho ao mesmo tempo, à medida que você ganha dinheiro com isso. Mas as pessoas devem achar estranho ‘ pô, como que vai ganhar dinheiro de chapéu? Chapéu deve ser tão pouco dinheiro, como é que ele sobrevive?’ Gera esse questionamento. Mas elas se esquecem que, pra músico, o dia útil em horário de trabalho, é um horário talvez que não se tenha tantas opções pra ganhar dinheiro. E o chapéu também é interessante pra isso, porque pega horários em que a gente não ganharia dinheiro normalmente”.

C - Músico de palco x rua?

D - “Olha, o músico de rua tranquilamente pode ser um músico de palco, e é até um caminho natural, quando a banda de rua consegue seguir um pouco adiante. Mas o cara que não tem experiência de rua, ele vai não ter experiência, com certeza não vai ter tanta proximidade assim com o público. Ele não vai desenvolver uma estética de espetáculo... sei lá, ele não vai olhar no olho de tantos tipos de pessoas, com certeza (...) a rua com certeza vai te deixar mais espontâneo, mais seguro - a rua é um ambiente hostil; tem muita coisa contra você, pode passar um babaca e estragar tudo, pode ter guarda (...) quando você começa a criar casca pra lidar com isso, não necessariamente de forma hostil, mas de forma a driblar isso tudo - quando você tá no palco você consegue desenvolver várias formas legais. E até pro espetáculo mesmo, a rua, pro Bagunço, funciona muito bem pra gente desenvolver nosso espetáculo de palco. Porque a gente com certeza é mais performático no palco, consegue ser mais animado, falar, ter uma comunicação com o público mais direta, porque a gente experiência de rua. Se a gente tocasse só no palco, não sei como seria”.

C - E você percebe em você mesmo uma diferença de tocar em palco ou na rua?

D - "Quando eu to tocando num palco BOM [expressivo], que é raramente, eu sinto. Palco bom, retorno no ouvido, poder falar no microfone. Normalmente não é essa condição, principalmente na rua né. Outra coisa que faz diferença na rua, como não tem microfone pra gente poder falar com a galera, qualquer um pode falar a qualquer momento e a gente, somos 8, na rua nem sempre 8, e não temos a figura do frontman, e os 8 gostam de falar (...) então sempre tem que ter muito esse exercício, se dois ou três falarem ao mesmo tempo não comunica (...). No palco tem microfone então não vai falar fora do microfone. Tá acabando a música você vê alguém se aproximar, a chance disso é menor. Isso talvez seja a principal diferença, comunicativa. Em termos de performance, de tocar, acho que não faz tanta

diferença não. Talvez pro baterista faça mais. Principalmente no sentido de se ouvir, de retorno".

C - E o que você acha do mercado de música hoje em dia?

D - "É um mercado que está voltado, falando de uma maneira geral, no Brasil, que está voltado pro sertanejo universitário. Eu imagino, 70% do dinheiro movimentado no Brasil nesse mercado deve ser pra eles. Triste assim, não promover a diversidade (...) essa coisa de ver a música mais como mercado mesmo, uma forma de ganhar dinheiro, cultura como um comércio. Na verdade não é isso. Mas ao mesmo tempo, no nosso contexto da rua, com certeza portas estão se abrindo em decorrência de bandas boas estarem surgindo desse cenário (...). E com isso o mercado se abre, há mais marcas querendo se associar à rua, com certeza. Já fomos chamados, Astro Venga já foi chamado, porque passa uma boa imagem pra marca (...) E também como a venda de CD's com a internet é muito comprometida, acaba gerando uma coisa legal no mercado de você vender CD na rua, com certeza quem toca na rua vende muito mais CD do que artista dinossauro que tá aí, que só tem o CD na loja né. E um mercado que, com avanço da tecnologia, se transforma o tempo todo. E cabe a nós ler isso, ver tendências (...) Porque a gente ao mesmo tempo não pode tentar prever o que as pessoas vão querer ouvir, a gente tem que fazer as músicas e as pessoas têm que querer ouvir porque é interessante (...) não tem que pensar no mercado nessa hora (...) Eu vejo o mercado se abrindo um pouco".

C - Como você vê as questões do mercado tradicional, de lançar disco, turnê, publicidade, vídeo?

D - "Eu não acho inacessível, mas acho que a gente tem que achar formas criativas de poder fazer isso. O Bagunço, quando lançou o Caos, Cosmos e Damião [disco] fez um crowdfunding, que foi uma bela alternativa, funcionou superbem. A gente conseguiu juntar 25 mil reais, que a gente nunca conseguiria juntar de outra forma. A gente tem que se inscrever em edital, quando a gente quer viajar a gente tem que ligar pra deus e o mundo. Tem demanda de alguma forma, só tem que achar. O desafio é achar. E ser criativo, divulgar, desenvolver um material de vendas, ter um release bom, pegar as melhores fotos, os melhores áudios, os melhores vídeos (...). Vídeo a gente conhece uma empresa que fechou pra caramba com a gente, o Cavanha filmes, os caras são maravilhosos e estão na mesma que a gente,

começando, precisando de portfólio (...) fizeram uma puta parceria com a gente. A gente também, no nosso sentido de marketing, quando a gente fez a nossa turnê de 40 dias na Europa, pô, as pessoas têm que ver que a gente tá na Europa, pra isso ser ainda mais valioso, vamos botar mais um integrante na banda pra essa viagem que só vai filmar e tirar foto (...). E funcionou pra caramba (...), tinha vídeo todo dia, tinha foto todo dia e gerou um material muito bom e as pessoas passaram a saber que banda de rua que elas vêem tocando na Carioca e no Largo de Machado, os doidões, viajaram pra Europa! Tocando em festivais no verão europeu, como isso é possível? Isso ajuda a criar aquela dúvida boa pra acabar com esse preconceito que se tem".

C - E subsistir da música, o que você pensa pro futuro?

D - "É, eu me pergunto disso todo dia. Eu vejo a rua como uma alternativa pra gente tocar sempre. Eu quero sempre tocar na rua. Torço pra fazer um grande sucesso, pra ser reconhecido musicalmente, mas eu torço também que por mais reconhecido que eu seja eu nunca desista de tocar na rua, que eu nunca me veja num patamar acima das pessoas. Socialmente falando mesmo, a gente tem que parar com essa ideia de que fulano é melhor porque é mais rico, porque é bem sucedido - todo mundo é igual. E isso vale pra artista também. Mesmo sendo reconhecido, bem sucedido na música, eu não quero deixar de tocar na rua nunca (...)".

C - E como foi sua formação?

D - "É engraçado, eu sou um exemplo raro, meu primeiro instrumento foi o baixo (...). Eu tinha 13,14 e tava lá no meu condomínio, a galera tava com a ideia de formar uma banda (...) e sobrou pra mim o baixo (...). Eu consegui evoluir no instrumento de maneira muita mais rápida que eles, que eram mais velhos, aí eu comecei a ver que eu tinha um relativo talento. E com isso eu fui tendo bandas, nenhuma com sucesso, e ao mesmo tempo tive aula com professor legal, mas não conseguia sair muito do universo dos estúdios. Eu tinha banda mas a banda só tocava em estúdio (...). Aí eu não me via sendo músico. Paralelo à isso, eu fiz faculdade de administração, onde eu me formei, e durante toda a faculdade eu tinha banda, mas nada que ia muito além, aqueles showzinhos mequetrefe. Aí eu já tava vendo em mim um talento legal pra compor música, não letra. Depois fiquei morando 5 anos em São Paulo,

fui trainee numa empresa e nem levei meu baixo, ficava só no violão (...). Eu fazia tudo errado (...), não tinha ânimo. Até que eu fui demitido desse trainee, porque não tava dando o resultado esperado, aí fiquei desempregado mó tempão, aí surgiu a oportunidade de entrar no Choque [do Magriça, banda do RJ], não que a banda me remunerava bem, eu tava com seguro desemprego, aí eu entrei na banda, a banda já começava a fazer um sucessinho com o pessoal do teatro, até que tava caminhando, empurrando tudo com a barriga, até surgiu minha banda o Bagunço. Aí sim, é isso que eu quero, não tem como fugir, vai ser pelo menos minha principal atividade. A família acha esquisito no início (...), ainda têm né um medo dessa insegurança financeira, mas eles são felizes porque me vêem felizes (...), inclusive porque eles confiam no meu talento. Isso é legal também, ter esse reconhecimento. Mas é importante ter o reconhecimento de fora e a gente tem conquistado isso cada vez mais".

AUTORIZAÇÕES DE USO DE IMAGEM**TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS**

Eu JOÃO RIBEIRO MEDEIROS, CPF 137830617-17,
RG 29173098-1, depois de conhecer e entender os objetivos,
procedimentos metodológicos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da
necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados no Termo de
Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, o
pesquisador (Christian Dias, graduando em Música pela Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO) a realizar as fotos e/ou vídeos que se façam
necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma
das partes.

Ao mesmo tempo, permito a utilização destas fotos e/ou vídeos (seus respectivos
negativos ou cópias) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos,
vídeos, slides e transparências), em favor dos pesquisadores do estudo, acima
especificados, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos das
crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/
1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com
deficiência (Decreto N.º 3.298/1999, alterado pelo Decreto N.º 5.296/2004).

Rio de Janeiro – RJ, 9 de OUTUBRO de 2016.

JOÃO RIBEIRO MEDEIROS

Entrevistado

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu Stanley Azevedo Pinheiro, CPF 122.666.377-03,
RG 21.585.047-0, depois de conhecer e entender os objetivos,
procedimentos metodológicos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da
necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados no Termo de
Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, o
pesquisador (Christian Dias, graduando em Música pela Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO) a realizar as fotos e/ou vídeos que se façam
necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma
das partes.

Ao mesmo tempo, permito a utilização destas fotos e/ou vídeos (seus respectivos
negativos ou cópias) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos,
vídeos, slides e transparências), em favor dos pesquisadores do estudo, acima
especificados, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos das
crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/
1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com
deficiência (Decreto N.º 3.298/1999, alterado pelo Decreto N.º 5.296/2004).

Rio de Janeiro – RJ, 09 de Outubro de 2016



Entrevistado

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu Thiago Teixeira Marlata, CPF 126.226.717-09,
RG 24.269.0196, depois de conhecer e entender os objetivos,
procedimentos metodológicos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da
necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados no Termo de
Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, o
pesquisador (Christian Dias, graduando em Música pela Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO) a realizar as fotos e/ou vídeos que se façam
necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma
das partes.

Ao mesmo tempo, permito a utilização destas fotos e/ou vídeos (seus respectivos
negativos ou cópias) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos,
vídeos, slides e transparências), em favor dos pesquisadores do estudo, acima
especificados, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos das
crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/
1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com
deficiência (Decreto N.º 3.298/1999, alterado pelo Decreto N.º 5.296/2004).

Rio de Janeiro – RJ, 09 de 10 de 2016



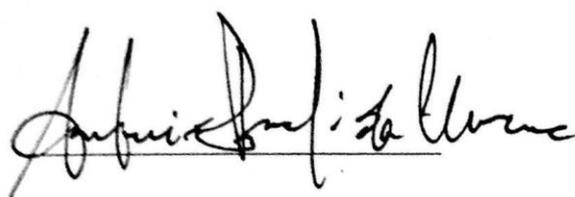
Entrevistado

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu ANTONIO PAOLI DE OLIVEIRA, CPF 029 310 35777,
 RG 098635691, depois de conhecer e entender os objetivos,
 procedimentos metodológicos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da
 necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados no Termo de
 Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, o
 pesquisador (Christian Dias, graduando em Música pela Universidade Federal do
 Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO) a realizar as fotos e/ou vídeos que se façam
 necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma
 das partes.

Ao mesmo tempo, permito a utilização destas fotos e/ou vídeos (seus respectivos
 negativos ou cópias) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos,
 vídeos, slides e transparências), em favor dos pesquisadores do estudo, acima
 especificados, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos das
 crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/
 1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com
 deficiência (Decreto N.º 3.298/1999, alterado pelo Decreto N.º 5.296/2004).

Rio de Janeiro – RJ, 09 de Outubro de 2016



Entrevistado

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu FÁBIO HIRSH DE SOUZA, CPF 118.566.407-60,
RG 26.725.281-5, depois de conhecer e entender os objetivos,
procedimentos metodológicos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da
necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados no Termo de
Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, o
pesquisador (Christian Dias, graduando em Música pela Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO) a realizar as fotos e/ou vídeos que se façam
necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma
das partes.

Ao mesmo tempo, permito a utilização destas fotos e/ou vídeos (seus respectivos
negativos ou cópias) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos,
vídeos, slides e transparências), em favor dos pesquisadores do estudo, acima
especificados, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos das
crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/
1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com
deficiência (Decreto N.º 3.298/1999, alterado pelo Decreto N.º 5.296/2004).

Rio de Janeiro – RJ, 08 de Outubro de 2014.

Fábio Hirsh de Souza

Entrevistado

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu Marcos Roberto de Souza, CPF 101.608.157-07,
RG _____, depois de conhecer e entender os objetivos,
procedimentos metodológicos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da
necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados no Termo de
Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, o
pesquisador (Christian Dias, graduando em Música pela Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO) a realizar as fotos e/ou vídeos que se façam
necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma
das partes.

Ao mesmo tempo, permito a utilização destas fotos e/ou vídeos (seus respectivos
negativos ou cópias) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos,
vídeos, slides e transparências), em favor dos pesquisadores do estudo, acima
especificados, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos das
crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/
1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com
deficiência (Decreto N.º 3.298/1999, alterado pelo Decreto N.º 5.296/2004).

Rio de Janeiro – RJ, 29 de Outubro de 2014.

Marcos Roberto de Souza

Entrevistado

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu DANIEL NOGUEIRA ALVARÉS PIMENTA, CPF 124 200 727 07
RG 20 930 874 1, depois de conhecer e entender os objetivos
procedimentos metodológicos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da
necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados no Termo de
Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, o
pesquisador (Christian Dias, graduando em Música pela Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO) a realizar as fotos e/ou vídeos que se façam
necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma
das partes.

Ao mesmo tempo, permito a utilização destas fotos e/ou vídeos (seus respectivos
negativos ou cópias) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos,
vídeos, slides e transparências), em favor dos pesquisadores do estudo, acima
especificados, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos das
crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/
1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com
deficiência (Decreto N.º 3.298/1999, alterado pelo Decreto N.º 5.296/2004).

Rio de Janeiro – RJ, 29 de OUTUBRO de 2014.



Entrevistado