



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

O TRABALHO DOS MÚSICOS DE RUA: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

VENÂNCIO MARQUES

RIO DE JANEIRO
2021

VENÂNCIO MARQUES

O trabalho dos músicos de rua: uma revisão bibliográfica

Trabalho de Conclusão de Curso
submetido ao Instituto Villa-Lobos do
Centro de Letras e Artes da UNIRIO,
como requisito parcial para obtenção do
grau de Licenciado em Música, sob a
orientação do Professor Vincenzo
Cambria

Rio de Janeiro, 2021

M357 Marques, Venâncio
O trabalho dos músicos de rua: uma revisão
bibliográfica / Venâncio Marques. -- Rio de Janeiro,
2021.
36

Orientador: Vincenzo Cambria.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro,
Graduação em Música - Licenciatura, 2021.

1. Músicos de rua. 2. Educação Musical. 3. Espaço
público. 4. Revisão bibliográfica. I. Cambria,
Vincenzo, orient. II. Título.

MARQUES, Venâncio. O trabalho dos músicos de rua: uma revisão bibliográfica. 40 f. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música), Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

RESUMO

A partir de 2012, com as reformas urbanísticas feitas para a Copa do Mundo e as Olimpíadas, foi percebido um crescimento expressivo na utilização do espaço público por músicos nas grandes capitais brasileiras como Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo e Belo Horizonte. Esses artistas exercitam, todos os dias, habilidades e conhecimentos relevantes para a Educação Musical, porém, ainda estão às margens da produção acadêmica. Na presente pesquisa, primeiramente, fiz um levantamento histórico sobre a música de rua no Brasil, com foco na cidade do Rio de Janeiro. Posteriormente, fiz uma revisão bibliográfica em textos acadêmicos de diversas áreas, explorando os aspectos relacionados ao trabalho desses músicos: suas estratégias para cativar o público, suas motivações, e as dificuldades da profissão. Por fim, sugeri estratégias para integrar os músicos de rua à universidade, e para utilizar seus conhecimentos na formação de músicos e professores.

Palavras-chave: Músicos de rua. Espaço público. Revisão bibliográfica. Educação Musical



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA Instituto Villa-Lobos - IVL
Curso de Licenciatura em Música

“O TRABALHO DOS MÚSICOS DE RUA: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA”
por

VENÂNCIO MARQUES

BANCA EXAMINADORA

VINCENZO CAMBRIA *Vincenzo Cambria*

Professor (orientador)

SILVIA GARCIA SOBREIRA *Silvia Garcia Sobreira*

Professor

PEDRO DE MOURA ARAGÃO *Pedro Aragão*

Professor

Nota : 8,5

FEVEREIRO DE 2021

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	07
1.1 A MÚSICA DE RUA NO BRASIL E O CASO DO RIO DE JANEIRO.....	08
1.2 OBJETIVO.....	11
1.3 JUSTIFICATIVA.....	12
1.4 METODOLOGIA	13
1.5 OS MÚSICOS.....	13
2 PRODUÇÃO SOBRE O TEMA	14
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	36
4 REFERÊNCIAS.....	39

INTRODUÇÃO

Embora o assunto desta monografia possa ter a aparência de fugir do tema das questões referentes à educação musical, advogo que um maior conhecimento sobre as práticas dos músicos de rua é um conhecimento que pode colaborar na formação de qualquer tipo de aluno, seja na área especializada da música, na graduação, seja na Educação Básica. Conforme será demonstrado no estudo aqui apresentado, ao conhecer mais profundamente as práticas dos músicos de rua o professor pode retirar elementos que, de forma análoga, possa ajudá-lo a atrair a atenção de seus alunos. Essas seriam estratégias muito válidas, principalmente para os anos iniciais na educação infantil. Por outro lado, questionamentos a respeito dos fatores sociais que impõe ao músico esse tipo de trabalho, bem como reflexões a respeito de uma arte que passa ao largo dos grandes meios de informação também são assuntos relevantes a serem considerados com estudantes a partir dos 14 anos de idade. Portanto, espero que o tema possa ser apreciado levando em consideração suas potencialidades educativas.

Apesar disso, o assunto é pouco discutido nas universidades, inclusive na área musical, o que indica que o tema também não chega a escolas e cursos de música. O presente trabalho pretende conhecer melhor o trabalho desses artistas. Isso será alcançado a partir de uma revisão bibliográfica sobre o tema para entender como é o trabalho desses músicos, quão relevante financeiramente é a atuação na rua e quais as principais dificuldades da profissão. A partir desta pesquisa, será possível compreender melhor o trabalho desses músicos e pensar em maneiras de trazer a realidade desses músicos de rua para mais perto da academia.

A MÚSICA DE RUA NO BRASIL E O CASO DO RIO DE JANEIRO

Pude observar que, a partir de 2012, houve um crescimento da arte de rua em algumas das maiores capitais do país, principalmente em função do aquecimento do turismo, das reformas urbanísticas feitas em preparação a Copa do Mundo e Olimpíadas, e da criação da Lei do Artista de Rua. Apesar disso, há séculos os músicos brasileiros utilizam as ruas como palco.

No século XVIII já se tem relatos de músicos atuando nas ruas dos centros urbanos brasileiros. Cantores de serenata encantavam suas amadas à beira de suas janelas e, a partir da segunda metade do século XIX, surgiram os primeiros cantores de modinhas populares. Posteriormente, com o aprimoramento da economia, devido à descoberta do ouro e a chegada da família real, a vida social nos altos ciclos da sociedade ganha uma certa animação e, com isso, os músicos ligados a ela deixam as ruas para transformarem-se em cantores de salão (TINHORÃO, 2005, p. 13-15). O convívio desses músicos nas ruas, bares e salões deu origem a diversas expressões da cultura popular como o choro, as marchinhas e o samba, estilos que são marcados por uma transmissão de conhecimentos predominantemente baseada na tradição oral.

Esses estilos já começam a apresentar a figura da síncope, conhecida como característica na música brasileira. Caldas Barbosa, conhecido por popularizar modinhas e lundus, segundo Sandroni (2001, p. 42), tinha “como principal formação musical a frequência das canções populares brasileiras” e “estava longe de ser o que se costumava chamar um músico ‘erudito’: não frequentara escolas de música”. Segundo Tinhorão (2005, p. 23), a maioria desses cantores de modinhas “gravitava em torno dos conjuntos de choro que funcionavam como orquestras de pobre, fornecendo música para festas em casas de família à base de flauta, violão e cavaquinho”. A imagem desses seresteiros, que geralmente não possuíam emprego fixo, e viviam de biscates e de jogatinas, posteriormente foi assimilada à imagem do malandro do centro urbano carioca.

O advento da imprensa e do rádio transformou o mercado da música gerando uma profissionalização da carreira musical e aumentando as disparidades entre o músico reconhecido como “profissional”, aquele que tem trabalhos fixos, pagamento certo e que tem a música como única forma de sustento, e o músico “amador”, que possui menor fluxo de trabalho e muitas vezes precisa recorrer a outras formas de sustento que não a música. Ainda assim, a rua é o lugar onde toda essa cultura popular transita e em seus músicos pode-se observar importantes processos de transmissão de conhecimento que deram origem aos estilos musicais considerados típicos da cultura popular brasileira como choro, maxixe e samba.

Reformas urbanísticas como a promovida por Pereira Passos, no Rio de Janeiro, no começo do século XX mostravam uma característica da sociedade da época de ter na rua um espaço de lazer e sociabilidade. A abertura da Avenida Central atraiu os mais diversos profissionais que faziam dali sua forma de ganhar dinheiro em troca dos mais diversos serviços. O músico de rua também está nesse grupo. Essas manifestações culturais urbanas muito se misturaram, como diz Sandroni:

E é nesse contexto - o da 'enorme mistura' mencionada por Mário de Andrade - que o problema da terminologia aparece embaralhado, e ele não se desembaralha completamente até meados dos anos 1920 - até que a 'mistura' se resolva pela imposição do samba como 'tipo característico e principal da dança brasileira de salão' e pela adoção de um novo paradigma rítmico; contexto em que finalmente o verdadeiro fator de confusão era algo de novo que se estava criando, algo que ainda procurava forma definitiva e com mais razão, nome. (SANDRONI, 2001, p. 83).

A partir da segunda metade do século XX, com o acesso à Zona Sul facilitado e a valorização da orla carioca, o centro perde força como palco principal da cultura popular. As belas praias e paisagens de Copacabana e Ipanema se tornaram um contraste com o barulho, a sujeira e a desorganização do centro da cidade, que passa a ser visto como uma parte indesejada da cidade, que apenas voltada para o mundo do trabalho.

A partir de meados de 2009, com o anúncio da cidade como sede de grandes eventos esportivos internacionais como a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016, o interesse na cidade como destino turístico aumentou e foram feitas diversas reformas na região central, como o Boulevard Olímpico e Porto Maravilha. Toda essa mobilização fez com que o trabalho na rua se tornasse mais atrativo e, assim, vários artistas começaram a resgatar o interesse em atuar nas ruas da capital carioca. Um fenômeno similar também é observado em outras grandes cidades brasileiras como São Paulo, Porto Alegre e Belo Horizonte.

A importância de organização e limpeza da cidade, principalmente no Centro, inspirou a criação do programa “Choque de Ordem” da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, que tinha como objetivo “pôr um fim à desordem urbana, combater os pequenos delitos nos principais corredores, contribuir decisivamente para a melhoria da qualidade de vida em nossa Cidade” (PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, 2009). A presença dos músicos sem nenhum tipo de sistematização e legislação que protegesse esses profissionais, somada à política de “limpeza e organização” da Prefeitura da cidade, resultou em insustentáveis casos de abuso de força em abordagens a artistas de rua. Em função disso, a classe artística organizou protestos com o objetivo de que fosse criada uma lei que regulasse o trabalho do artista de rua, o que foi feito em 5 de junho de 2012, com a criação da lei 5.429/12, a primeira Lei do Artista

de Rua do Brasil. Posteriormente foram criadas, em São Paulo, a lei nº 15.776, de 29 de maio de 2013 e, em Porto Alegre, a lei nº 11.586, de 5 de março de 2014.

OBJETIVO

Sendo a rua um lugar onde é possível que os artistas se apresentem livremente sem prévia autorização ou contrato, acredita-se que nesse ambiente há uma grande diversidade de música e de músicos. Artistas que não possuem trabalho gravado, que estão iniciando sua carreira musical ou que exercem amplamente a atividade musical, buscam na rua uma forma de alcançar um maior número de ouvintes. Esses profissionais vêm de todas as partes da cidade, por causa do grande movimento de pessoas. Essa grande variedade de músicos se apresentando na mesma área sempre chamou a minha atenção e me levou a pensar esse trabalho de pesquisa para o meu trabalho de conclusão de curso, no qual tento conhecer melhor os músicos e seu trabalho nas ruas, entender a forma como organizam suas apresentações no ambiente urbano, a forma que estabelecem seus repertórios, a relevância financeira que a atuação nas ruas possui na vida desses músicos e os principais desafios que eles enfrentam.

Em relação aos objetivos da pesquisa, foi uma pesquisa exploratória pois propõe “proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito” (GIL, 1987) e servir de consulta para futuros trabalhos na área. Segundo Conforto e Silva:

Além de economia de tempo e recursos, os resultados de uma revisão sistemática permitem identificar lacunas na teoria que podem ser exploradas por outros pesquisadores, mas que não foram identificadas em estudos semelhantes devido à superficialidade e falta de rigor na revisão bibliográfica (CONFORTO, SILVA, 2011, p. 2).

Para responder às questões acima citadas, realizei uma revisão bibliográfica sobre o tema, a partir de buscas feitas em alguns dos principais canais de produção acadêmica na *internet*.

JUSTIFICATIVA

O tema da arte de rua foi escolhido pelo fato de eu mesmo já ter me apresentado na rua diversas vezes, por isso me interessou muito a oportunidade de me aprofundar no assunto. Originalmente este projeto seria feito a partir de uma pesquisa de campo, caminhando pelas ruas, observando e entrevistando os artistas de rua no centro da cidade do Rio de Janeiro. Devido a pandemia do novo Corona Vírus (COVID-19), foi necessário adaptar-me à quarentena e decidi fazer uma revisão bibliográfica sobre o tema, para esclarecer questões sobre as práticas do músico de rua, como se organizam, como trocam seus conhecimentos e acerca da vida profissional. Com essa nova metodologia, foi possível abranger uma maior gama de locais e realidade, formando assim, um resultado que fala mais sobre a realidade geral do músico no Brasil que sobre as histórias de vida de cada músico. Essas informações são importantes para que sejam traçadas estratégias que possam agregar esses músicos aos processos da pedagogia musical.

A rua é um local de fácil acesso e com poucas restrições para a apresentação dos músicos. Basta que possua o material como instrumento e, quando necessário, um sistema de amplificação. Ao discutirem repertório, equipamento e horários de apresentação, esses músicos levantam importantes questões sobre a vida profissional e estética musical, além de trocarem suas influências musicais e partilharem as diferentes formações musicais.

METODOLOGIA

Foi feita uma revisão da literatura acerca do tema, buscando informações que sejam pertinentes às perguntas feitas anteriormente. Foram usados monografias, teses, dissertações e artigos para que fosse possível ter uma melhor compreensão da situação do artista de rua, quais as vantagens e as dificuldades de exercer um trabalho tão desvalorizado em nossa sociedade. A pesquisa foi feita em plataformas *online* de produção acadêmica como Google Acadêmico, portal de periódicos do CAPES/MEC, portal ERIC Institute of Education, *site* da Revista da ABEM, revista Flamecos e da plataforma Scielo. Foram pesquisados os termos “músicos de rua” e selecionados os textos que se referiam ao trabalho dos músicos no ambiente urbano. A categoria de música de rua relacionada a blocos de Carnaval, eventos na rua e músicos que atuam em transportes públicos foi desconsiderada, pois o foco da pesquisa foi artistas que fazem da rua seu lugar de trabalho regular em troca da contribuição voluntária de pedestres.

Foram escolhidos 12 trabalhos que se encaixaram nos interesses da pesquisa e serão discutidos no capítulo “Produções sobre o Tema”.

OS MÚSICOS

A pesquisa considera músicos de rua aqueles que se apresentam no espaço público, lucrando pela contribuição voluntária dada pelas pessoas que passam e/ou pela venda de material de divulgação, como CDs, camisetas, etc. Esses músicos e bandas geralmente são donos do seu próprio equipamento e são os únicos responsáveis pela organização das apresentações. Apresentam-se geralmente sozinhos ou em grupos pequenos de até quatro pessoas, em função do tamanho do espaço disponível para a apresentação. Consideramos como profissionais todos os músicos que, de alguma forma, lucram com o trabalho musical, não importando se a música é sua principal forma de sustento ou não. Sua formação é variada, muitas vezes feita por meios informais, aprendendo em casa, com os pais ou amigos, mas também há os que possuem formação acadêmica e optam pela atuação na rua pela grande abrangência de público (GOMES, 1998, p. 123).

Esses músicos possuem papel importantíssimo no cotidiano de toda a cidade, porém, a produção acadêmica sobre o tema ainda é pouca. Como a atuação nas ruas crescentemente se mostra uma opção válida para músicos de todas as formações, é importante que a academia dialogue com essa realidade e contribua no entendimento dos significados e das possibilidades do trabalho desses profissionais. A partir das leituras, discutirei, entre outras coisas, sobre a escolha do local ideal para tocar, de equipamentos e repertórios, sobre questões de acústica para lugares abertos e sobre as legislações que regulamentam as atividades desses músicos (como a lei 5.429/12 do município do Rio de Janeiro e outras leis similares das cidades de São Paulo, Belo Horizonte e Porto Alegre).

PRODUÇÃO SOBRE O TEMA

Uma das motivações para escrever sobre músicos de rua foi justamente a pouca produção que há sobre esse tema e a percepção da ausência do mesmo nos cursos de formação superior na área de música. Ao buscar no site da Associação Brasileira de Educação Musical, por exemplo, pela produção sobre o tema, encontrei apenas um artigo publicado em todo o acervo disponível na *internet*. A maioria dos trabalhos que encontrei são monografias, dissertações e teses escritos por autores de outras áreas. Isso mostra que o assunto pouco chega ao âmbito acadêmico da nossa área e, menos ainda, a outros níveis de ensino como escolas e cursos de música.

Celso Henrique Sousa Gomes, em 1998, produziu um dos poucos trabalhos encontrados na área da Educação Musical. Trata-se de um trabalho etnográfico com dezessete músicos nas ruas de Porto Alegre. O grupo de músicos estudados compreende homens e mulheres, com idades entre dezoito e setenta anos, que atuam em duos, bandas ou solo. Nesse trabalho, Gomes busca responder questões acerca da formação e da atuação desses artistas. O trabalho entende a formação de um indivíduo como o conjunto de experiências adquiridas não só na escola ou universidade, como também no ambiente familiar, com amigos e no trabalho. É considerada toda a informação ou experiência que garanta a independência, liberdade e autonomia do artista na sua profissão. Com isso, o autor considera as experiências de vida relatadas nas entrevistas como “experiências de aprendizagem”, e assim defende que essas possuem relevância na formação desses músicos (GOMES, 1998, p. 119).

Os músicos entrevistados possuem as mais diversas concepções de formação, muito mais “abrangentes que aquelas encontradas nos estudos correntes sobre a formação de músicos instrumentistas ou cantores” (GOMES, 1998, p. 129). Alguns afirmam ter cursado a “faculdade da vida”. Geralmente esses músicos possuem familiares ou amigos que influenciam na formação musical, frequentam lugares onde entram em contato com outros músicos e assim trocam informações. Um músico viajante peruano entrevistado afirma que as viagens que faz levando seu trabalho são parte de sua formação.

Em relação aos caminhos da formação, um dos entrevistados afirma reconhecer dois, “um, por teoria; e outro, por experiência” (GOMES, 1998, p. 122), sendo teoria o ensino em escolas de música e a experiência a aprendizagem em lugares onde há outros músicos que auxiliam de alguma maneira ou a presença de algum amigo ou familiar que facilite o acesso e aprendizado desses artistas. Outro entrevistado divide os estágios formativos em três: primeiro com parentes, segundo na escola e, no terceiro estágio, o indivíduo estaria pronto para decidir

sobre a própria formação. O entrevistado continua, e diz que a educação na escola é limitada e que os estágios de aprendizado “devem caminhar para a autonomia do indivíduo”. Outro entrevistado diz que o ensino de artes nas escolas pode favorecer “formas de sociabilidade necessárias à formação dos indivíduos, que, para ele, ‘se alimentam com arte do outro’” (GOMES, 1998, p. 122). O mercado, na visão dele, é um obstáculo à essa formação pois é voltado à obtenção de lucros e não à aprendizagem. Ele ainda relaciona a situação educacional brasileira à crise econômica no país.

O autor constata que o principal fator no aprendizado de habilidades musicais dos entrevistados foi o seu meio de convivência. Apesar de alegarem ter aprendido sozinhos, os entrevistados relatam que tiveram alguém em seu meio que ensinou noções de técnica e teoria, ou tiveram facilidade de acesso a um instrumento musical.

Alguns justificam a própria habilidade musical como “dom” ou “vocação”, afirmam que a habilidade lhes foi passada como “herança biológica” de seus pais, e adicionam que não é todo mundo que pode desenvolver habilidades musicais pois alguns não possuem o “dom”. A única mulher entrevistada define habilidade como “vocação” e relata que sempre teve muita vontade de aprender a “vocação musical”. Outros entrevistados falam que a habilidade musical é uma dádiva divina, mas que o indivíduo precisa buscar seu aprendizado e desenvolvimento (GOMES, 1998, p. 123-124).

O autor afirma que a justificativa do “dom” pode estar relacionada à vontade do indivíduo de escolher uma justificativa segura para suas habilidades, que na verdade, vem de um aprendizado social. A maioria dos músicos que considera suas habilidades um dom ou dádiva, cresceu em um ambiente onde a música era muito presente, ouviam música, viam outras pessoas tocarem e tiveram acesso a instrumentos musicais. Alguns foram influenciados a tocar por pessoas próximas e tiveram algum tipo de orientação nas primeiras tentativas. A escolha de instrumento e repertório, é, inclusive, parte desse contexto.

Os músicos que afirmam ter tido aulas de música relatam desapontamento com as aulas, pois não cumpriram suas expectativas, e/ou dificuldades financeiras no pagamento das mensalidades. O único entrevistado com formação acadêmica em música afirma que a opção de trabalhar nas ruas nunca lhe foi apresentada, “tanto em relação à escolha de repertório, quanto a questões técnicas de como tocar nesses espaços, demonstrando haver uma certa distância entre essas aulas e suas expectativas como músico profissional” (GOMES, 1998, p. 129). Ainda segundo ele, a escolha de repertório e o uso de novas tecnologias também faltaram na sua formação.

Em relação aos significados atribuídos ao fazer musical, os entrevistados acreditam que “a música que executam faz parte do contexto sociocultural onde aprenderam e atuam, tendo valor dentro desse contexto”. O entrevistado que cursou graduação em música acredita que “todas as músicas são importantes dentro do contexto das pessoas que as executam” (GOMES, 1998, p. 130). Uma musicista entrevistada afirma que a música nas ruas pode causar transformações no contexto socioeconômico dos que passam e ouvem, pois evidencia os problemas de desigualdade social na população. A música nas ruas também pode melhorar a qualidade de vida ou dar conforto emocional para essas pessoas. Um entrevistado revela que a atuação nas ruas é necessidade emocional e espiritual de troca com o público, outro, que a música somente existe para essa troca com o público. Outro afirma que tocar é sua razão de viver.

Posteriormente, o autor evidencia a importância da rua como um espaço socialmente construído, sendo ela produto das relações do ser humano com a natureza e com outros humanos, onde a sociedade se reflete e as desigualdades se manifestam de maneira mais clara: “A partir de uma perspectiva histórico-social, a rua pode ser vista, também, como síntese das contradições que envolvem o processo de modernização da sociedade” (GOMES, 1998, p. 133). A partir disso, são estudadas as motivações dos músicos para tocar nas ruas. É interessante observar que alguns trabalhavam em outras áreas antes de tocar nas ruas e, devido à falta de emprego ou dificuldade financeira, encontraram na música de rua uma forma de sustentar suas famílias. Alguns já conheciam o trabalho nas ruas, outros se interessaram pelo trabalho ao ver outros artistas tocando. Os músicos que já trabalhavam em espaços privados viram na rua uma forma de melhorar sua renda e divulgar seu trabalho em busca de contratações futuras.

Sobre os espaços procurados pelos artistas, geralmente são locais com algumas características comuns:

[...] são áreas públicas de comércio e lazer, zonas de pedestres, onde o movimento de pessoas pode ser constante e intenso. São ruas transformadas em grandes calçadas, os calçadões, permitindo que as pessoas transitem sem o tráfego de automóveis. Porém, cada um desses espaços de atuação tem suas peculiaridades para os músicos. Os espaços públicos do centro da cidade, além de abrigarem o comércio varejista, são ocupados por um grande número de pessoas, com quem os músicos se relacionam, as quais exercem as mais diversas atividades (GOMES, 1998, p. 141-142).

Ao escolherem o espaço, os músicos delimitam de forma imaginária a área que irão usar para a apresentação. O ponto, também, precisa ter certa segurança e lugar para se proteger do sol ou da chuva. Os artistas costumam evitar lugares com muito barulho. O fato de o músico possuir sistema de amplificação também interfere na escolha do ponto. Em locais onde há mais

artistas tocando, os músicos mais novos procuram evitar competir por espaço com os mais assíduos. Todos procuram evitar atrapalhar o movimento de pessoas no local. O horário é escolhido respeitando o trabalho dos vendedores de rua, que também ocupam o local.

Há músicos que relatam a diferença na atenção do público dependendo dos locais. Nas ruas do centro da cidade, a maioria das pessoas está apenas de passagem e não dá muita atenção à música. Em outros locais, onde as pessoas vão esperando ouvir música ou algo diferente, elas interagem mais com a apresentação. Muitos dos músicos se conhecem e trocam informações e favores relacionados às *performances*, pontos das apresentações e estrutura para tocar na rua.

O clima é fator decisivo na hora da apresentação. Os artistas geralmente dão preferência aos dias de sol, inclusive devido à quantidade de pessoas na rua, que também é maior. Os dias de chuva, por outro lado, dificultam a utilização de equipamentos eletrônicos. Apesar disso, em épocas de festas comemorativas, quando o movimento é consideravelmente maior, os músicos procuram sair mesmo com tempo chuvoso.

O horário das atuações é bastante flexível, podendo ir de manhã até o fim da tarde, de acordo com a disponibilidade do músico e o movimento de pessoas. Durante o verão é possível uma atuação prolongada. Outro dado apresentado por Gomes (1998) é que os músicos preferem tocar nos dias próximos ao pagamento dos salários, pois é quando as pessoas vão para a rua consumir.

Quanto à execução musical nas ruas, a questão da acústica faz a amplificação ser uma boa opção para alguns, pois chama mais atenção e reduz o esforço na execução das músicas. Para outros, todavia, é inviável em função do alto valor e da dificuldade de transporte desses equipamentos. Nesse caso, alguns buscam adaptações técnicas como uso do diafragma no canto em função de obter melhor projeção da voz. Os músicos necessitam de uma autorização da prefeitura para ligar os instrumentos à energia elétrica da rua ou utilizar um outro tipo de alimentação. Muitos utilizam uma bateria automotiva ou utilizam amplificadores que funcionam com pilhas. A utilização nas ruas desgasta bastante os instrumentos musicais. Muitas vezes os músicos não conseguem os instrumentos desejados, tendo que vender os atuais para comprar novos, ou adaptar instrumentos antigos. Alguns adquirem equipamentos sonoros em conjunto para facilitar no pagamento. O desgaste da exposição ao sol, chuva, frio, barulho e violência nas ruas também é sentido no corpo do artista e requer, muitas vezes, esforços extras nos cuidados com o corpo.

A maioria dos artistas toca músicas que fizeram parte de sua vida ou veiculadas pela mídia. Somente dois dos entrevistados tocam músicas autorais. É observada muita variedade musical, música latina, rock, música erudita, MPB e outros. O contexto também interfere na

escolha do repertório. Um dos músicos entrevistados, por exemplo, ao perceber que uma missa acontece próximo ao seu local de apresentação, dá preferência a um repertório mais leve e a um volume que não atrapalhe a cerimônia. Os músicos de rua costumam atender os pedidos do público. Apesar de alguns permanecerem em seus repertórios, geralmente, o *setlist* é decidido no momento da atuação, pois assim o músico pode observar o público e escolher a próxima música de acordo com sua reação. Para não ficarem repetitivos e caírem numa previsibilidade, os artistas procuram sempre renovar o repertório ou variar de local.

Os músicos têm que, ainda, escolher espaços que permitam a formação de uma roda de pessoas, pois, dessa forma, mais pessoas podem apreciar o show. No caso de bandas grandes, eventualmente, algum membro passa pelas pessoas do círculo coletando contribuições e vendendo CDs. Alguns utilizam-se de cartazes e cartões de visita para a divulgação, outros utilizam da fala para interagir com o público:

Utilizam-se da oralidade para anunciar o repertório, convidar o público para participar da performance, contar algo de sua vida, fazer alguma referência sobre a data comemorativa do dia e pedir a colaboração do público por meio de doações espontâneas ou pela compra de fitas, CDs e instrumentos musicais (GOMES, 1998, p. 167).

Coreografia e figurino também são formas de atrair o público. Uma parte dos artistas sai com roupas velhas e gastas, óculos escuros e até bengalas na intenção de aparentarem necessitados e deficientes. Outra, utiliza fantasias ou roupas diferentes para cativar a curiosidade do público.

A hora de desfazer os círculos de pessoas formados nas apresentações é crucial para que o público seja renovado. Depois de um tempo o repertório fica repetitivo e é necessário fazer um intervalo para que as pessoas se dispersem e, posteriormente, começar de novo, formando um novo público.

Essas pessoas interagem das mais diversas formas com os shows:

Se a performance agrada, o público reage positivamente através de aplausos, gritos, gestos corporais com os dedos das mãos, acompanhamento do ritmo da música com os pés, dançando, expressões faciais, solicitações de músicas, através do ouvir de olhos fechados, contribuições e ainda da compra de fitas ou CDs (GOMES, 1998, p. 175-176).

Também são relatadas reações negativas, geralmente relacionadas à repetição do repertório, som muito alto, quando as músicas são muito calmas ou desconhecidas pelo público. Muitas vezes, um repertório já conhecido pela plateia chama mais atenção que o domínio técnico do músico.

Segundo Gomes, apesar de haver regulamentos para as apresentações de rua em Porto Alegre, a maioria dos músicos desconhece os parâmetros e procedimentos para adquirir e renovar as licenças, e assim, ficam à mercê da opressão dos órgãos de fiscalização.

A instabilidade dos lucros é apontada por alguns dos entrevistados como um problema na atuação nas ruas, sendo as contribuições muito baixas em alguns períodos e melhores em outros, como os próximos a festas comemorativas. Para melhorar os ganhos, alguns tocam também em rodoviárias e viajam para cidades próximas. É comum, também, que os músicos sejam contratados para apresentações privadas por pessoas que conheceram seu trabalho nas ruas. Alguns desses músicos, contudo, alegam lucrar satisfatoriamente com a atuação nas ruas. O autor fala de um violinista que prefere a rua à orquestra: “Para este músico, que atuou na Orquestra do Teatro São Pedro, tocar nas ruas passou a ser mais lucrativo que tocar na orquestra, dizendo que os lucros aumentaram mais ainda quando, junto à atuação, começou a vender fitas cassete e CDs [...]” (GOMES, 1998, p. 201-202).

Os músicos reclamam que muitas vezes seu trabalho não é considerado profissional e, comumente, é confundido com mendicância. Os próprios músicos entrevistados por Gomes não possuem uma definição única para a atividade profissional. A maioria acredita ser profissional, mas as justificativas são variadas, como desenvolvimento técnico, lucros e experiência na profissão.

Gomes usa seu trabalho de 1998 como base para o artigo publicado em 2003 “Formação e atuação de músicos de rua: possibilidades de atuação e de caminhos formativos”. Nesse artigo o autor retoma a questão da formação dos músicos de rua e apresenta sugestões para que a educação musical alcance esses músicos ou prepare os músicos em formação para uma atuação abrangente na área musical, inclusive nas ruas. Para isso, o autor afirma a importância de trabalhos de ensino, pesquisa e extensão na formação de professores.

O autor defende que as pesquisas feitas na universidade não devem ter como foco apenas os cursos de licenciatura, mas também cursos, escolas e conservatórios de música, de ensino básico e técnico, pois esses locais também formam músicos, mas não estão envolvidos em pesquisas acadêmicas de pedagogia musical. Essa distância entre pesquisa e ensino, abre espaço para que professores continuem exercendo práticas desastrosas como a valorização dos alunos que apresentam facilidade precoce na aprendizagem musical.

Em cerca de 10 anos, a partir do trabalho de Gomes, não foram encontradas produções sobre o assunto. Somente a partir de 2014 percebe-se um crescimento na produção de trabalhos acadêmicos sobre o tema. Ainda assim, os trabalhos encontrados são feitos em outras áreas que não a da Música, como Comunicação Social e Geografia.

Em 2014, o trabalho de Virgiliis observa que há um novo movimento de arte de rua na cidade do Rio de Janeiro e busca mostrar um panorama da vida desses músicos, como se relacionam entre si e com comerciantes, autoridades e habitantes da cidade. Foi analisado também o perfil dos músicos em busca de transformações significativas entre os músicos experientes e os que chegaram há pouco tempo. Foram feitas sete visitas às localidades Ipanema, Arpoador, Largo do Machado, Catete, Cinelândia, Largo da Carioca, Copacabana, Botafogo e Tijuca em diferentes horários e, posteriormente, foi feito um trabalho etnográfico de observação e entrevistas. Agentes da Secretaria Estadual de Ordem Pública e uma representante da Prefeitura da cidade também foram entrevistados. A internet também foi usada no trabalho com questionários interativos e a criação de um grupo no *Facebook* para compreender e ajudar nas relações entre público e artista.

O autor ressalta que no Rio de Janeiro não há registros oficiais sobre a atuação dos músicos de rua, portanto é impossível precisar o número desses artistas e que a cidade ainda está atrás de São Paulo e Curitiba em relação à cena da música de rua. Outras cidades destacadas pelo autor por terem um movimento forte de música de rua são Porto Alegre, Recife e Salvador. Na cidade do Rio percebe-se um processo de descentralização das apresentações urbanas que, no passado, ocorriam majoritariamente no centro da cidade. Os artistas atualmente também exploram bastante a Zona Sul. As Zonas Oeste e Norte, por outro lado, continuam sem receber atrações desse tipo.

O autor lembra que quando não havia a Lei do Artista de Rua, “cabia ao policial militar (ou guarda municipal) mais próximo o papel de juiz” (VIRGILIIS, 2014, p. 20), o que causava muitas vezes um descontrole na repressão às apresentações com a justificativa de que estariam “perturbando a ordem”.

A situação de trabalho desses cidadãos era completamente instável e ajudava a definir sua própria marginalidade. A forma como o Estado se porta dá exemplo aos indivíduos que o compõe e influenciam suas opiniões e atitudes. Em outras palavras, ao ver um músico enxotado de uma calçada por um policial, a imagem que se espalha na sociedade é de que este músico realmente não tem valor e que de alguma forma ele não é digno (VIRGILIIS, 2018, p. 20).

Essa repressão somada ao preconceito e falta de direitos tornavam a atividade pouco rentável e, logo, pouco atrativa para os profissionais com potencial para a atividade, e gerava inclusive preconceito dentro da área musical. Após muita repressão policial e protestos em favor dos direitos dos artistas de rua, foi criada a Lei nº 5.429/2012. Essa lei e o momento econômico

favorável colocaram o Rio de Janeiro em uma situação muito mais atrativa para a atuação dos artistas de rua.

Quanto à interação com o espaço público, o trabalho de Virgiliis mostra que existe uma diferença entre a opinião dos músicos mais experientes, a dos mais novos e a dos artistas estrangeiros. Os mais experientes costumam acreditar que o trabalho na rua é inferior e dizem que estão ali pela falta de oportunidade. Os estrangeiros geralmente estão de passagem pela cidade e “se entendem como parte daquele espaço” (VIRGILIIS, 2014, p. 22), pois são bem recebidos e se sentem no direito de atuar ali, portanto não acreditam que seu trabalho seja menos importante. Os artistas mais novos já veem seu trabalho nas ruas como um direito adquirido, uma reivindicação alcançada através de protestos. Para eles a rua é uma extensão de suas casas e seu trabalho transforma um lugar que antes repelia as pessoas em um ponto atrativo da cidade. Principalmente nas bandas, essa apropriação do espaço público se mostra também na *performance* dos artistas, que costumam ser bem animadas com bastante interação com o público e o espaço. O autor cita o grupo Beach Combers, que se apresentam todos sempre de uniforme vermelho e branco e óculos escuros. O grupo Astro Venga costuma anunciar com gritos as canções e tocar algumas músicas pedidas pela plateia. A Bagunço!, uma banda de fanfarra, sempre contracena com o público caminhando em volta da plateia e pedindo que todos fiquem mais juntos. Seu baterista costuma tocar em canos, placas, lixeiras etc.

Eles também propõem um jogo no qual distribuem três potes de sorvete com as inscrições “brega”, “samba”, “rock”. Começam a tocar uma música qualquer e cada vez que alguém coloca uma contribuição em um dos potes, eles imediatamente transformam o ritmo da canção. Fazem e o refazem enquanto contribuições forem sendo feitas. É uma forma criativa de aumentar a rentabilidade do espaço e a interação com o público de maneira natural (VIRGILIIS, 2014, p. 24)

O autor relata que durante a apresentação da banda, alguns meninos de rua se aproximaram e o baterista emprestou uma baqueta para um deles, que logo se juntou a banda.

No caso dos artistas mais velhos e artistas solo, a apresentação costuma ser mais comedida, não há interação com o público, no máximo um “obrigado”, não há muita criatividade nem movimento em relação a *performance*, e geralmente se apresentam sempre no mesmo ponto.

Quanto à relação entre público e artista, o questionário *online* foi usado para corroborar com as informações levantadas pelas entrevistas. Segundo os artistas, inclusive os estrangeiros, o público carioca é bem receptivo, “são respeitosos, generosos, carinhosos e divertidos, raramente alheios”, público esse que “constitui, sem dúvida, a principal fonte de inspiração e incentivo para estes artistas”. Nesse grupo há pessoas de todas as “idades, origens, sexos,

crenças, ideologias, classes sociais” e cada um interage com a música da sua forma, espontaneamente, principalmente quando são tocadas músicas conhecidas, “geralmente o público responde melhor às músicas que já conhecem e podem cantar, ou ao menos acompanhar, com a banda” (VIRGILIIS, 2014, p. 25).

Através do questionário online, o trabalho traz alguns levantamentos importantes. Foi percebida uma opinião positiva dos pedestres em relação às apresentações na rua. Percebeu-se também que um pouco mais da metade dos que responderam ao questionário ficam mais de um mês sem passar por nenhum artista e que 94% gostaria de ver mais apresentações nas ruas, o que indica que a cena musical das ruas tem muita capacidade de crescer. Ainda, nas respostas, 79% declarou que gostaria de ter uma plataforma digital onde pudessem procurar saber em quais lugares esses músicos estão tocando. O trabalho ainda mostra que 52% dos entrevistados não tem o costume de contribuir com as apresentações, 26% não se lembra ou nunca contribuiu e 34% passa até três meses sem contribuir. Apenas 27% declara contribuir mensalmente com as apresentações (VIRGILIIS, 2014, p. 26-27).

Os resultados apresentados mostram que a cena da música de rua ainda está aquém de seu potencial, que os habitantes da cidade simpatizam com as apresentações e que há demanda por uma logística maior que inclua o Estado dando um mínimo de assistência para esses artistas.

No mesmo ano, Oliveira (2014) traz a temática da música de rua para um lado mais prático e visual, criando uma Plataforma Online com o objetivo de cartografar o centro da cidade do Rio de Janeiro, identificando quais músicos estão atuando em que espaços. Segundo a autora, a partir de 2013 houve um grande crescimento na atuação dos músicos de rua no centro da cidade, e espaços que eram ocupados apenas por comerciantes passaram a se tornar uma atração para os pedestres. Essa atuação beneficia o comércio e até a segurança do local, pois chama a atenção das pessoas para espaços públicos que antes não eram ocupados, a movimentação atrai vendedores e torna o lugar mais seguro. A atração na rua, de baixo ou nenhum custo, também atrai pessoas diversas e favorece a sociabilidade entre essas pessoas que nem sempre ocupam os mesmos espaços. A partir disso, os espaços passam a ser identificados pelas atrações musicais, e assim, as pessoas que participam desse processo ressignificam esse território. Em alguns casos, esse processo gera uma intervenção estatal, que revitaliza os espaços com o objetivo de atrair mais pessoas e comércio ao local. O projeto do Porto Maravilha, por exemplo, revitalizou espaços abandonados na cidade com o intuito de reocupá-los.

No projeto de Oliveira, o centro da cidade do Rio de Janeiro foi dividido não somente por suas características geográficas, mas pelas características sonoras de cada local. Foram visitadas as áreas da Lapa, Cinelândia, Castelo, Pedra do Sal, Aterro do Flamengo e Praça

Tiradentes para encontrar e identificar esses artistas e os estilos musicais por eles tocados. A partir desse levantamento, a autora reconheceu sete grupos: samba, choro, jazz, fanfarra, rock, black music e jongo/coco. A autora identifica que há bastante comunicação entre esses artistas, havendo troca de informações e de integrantes, formando, de alguma forma, uma comunidade.

O resultado dessa pesquisa foi introduzido na plataforma *online* para ser disponibilizado ao público. No *site* há um mapa interativo onde o internauta pode visualizar os diferentes estilos musicais que são encontrados no Centro da cidade do Rio de Janeiro. Também há informações sobre as bandas e os horários das apresentações.

Fraga (2015) descreve o processo de criação do curta-metragem “Pra quem passa”, documentário que mostra o cotidiano de duas bandas cariocas focando na interação delas com o público. O objetivo é mostrar como o cotidiano dos pedestres é afetado pelas apresentações de rua e evidenciar a importância dessas bandas na ocupação do espaço público. A autora, concordando com Oliveira (2014), afirma que há uma cena musical de rua acontecendo e esta ganhou bastante força com a aprovação da Lei do Artista de Rua.

A escolha desse tema pelas realizadoras, (...), se deu em um momento em que é perceptiva a formação de uma cena musical de rua no Rio de Janeiro, com o crescimento do número de bandas e artistas de rua em geral. Ao andar pela cidade é cada vez mais comum se deparar com essas manifestações culturais, em diversos locais e horários. Isso se dá também pelo respaldo legal que esses artistas têm atualmente. Eles, que antes eram marginalizados, tem a atividade regulamentada pela Lei Nº 5.429, de 5 de junho de 2012 (FRAGA, 2015, p. 9)

Inspirada por esse movimento de artistas de rua, a autora produziu o documentário observacional, na intenção de retratar o que acontece durante as apresentações sem interferir nas mesmas. Visando apresentar uma visão fiel da realidade observada e deixar o espectador na função de interpretar os acontecimentos, o documentário não conta com entrevistas, narração ou efeitos sonoros. Os vídeos foram gravados com celulares para que a produção do filme não chamasse atenção entre a plateia.

As bandas escolhidas foram Astro Venga e Bagunço, pois, segundo a autora, seriam bandas ativas no movimento de música na rua, costumam atrair bastante público e interagem bastante com a plateia. As bandas costumam se apresentar em “ataques”, variando o local e horário das apresentações e gerando uma surpresa no público com suas apresentações. A autora considera personagens do filme, também, os pedestres e a própria cidade do Rio. As filmagens se concentraram nas áreas do Largo do Machado e Largo da Carioca, ambos espaços muito frequentados por artistas de rua.

No ano seguinte, Buscariolli, Carneiro e Santos (2016), escreveram um trabalho sobre a interação dos artistas de rua com o público nas cidades de São Paulo e Belo Horizonte. Nesse

trabalho é possível identificar aspectos que influenciam nessa interação, como o perfil social, o tipo de arte apreciada e a contribuição que dão às apresentações. O trabalho ainda evidencia as dificuldades de ser artista de rua na cidade, principalmente a de ser enxergado como profissional, e não como pedinte. Para identificar esses fatores, foi feito um trabalho etnográfico com foco na cidade de São Paulo. A seleção dos artistas foi feita com o auxílio da plataforma *online* “Artistas na Rua”, que divulga datas e horários das apresentações de rua na cidade.

Durante a pesquisa ficaram evidentes as dificuldades de se trabalhar na rua, relacionadas, por exemplo, ao clima, à segurança e a dificuldades fisiológicas:

As dificuldades fisiológicas, como o tempo, calor ou frio, os longos períodos sem ingestão de água ou mesmo a ausência de banheiros públicos próximos, foram notadas em quase todas as observações. As dificuldades de execução nas apresentações também foram relatadas com frequência, principalmente com os instrumentos de trabalho, como a afinação de guitarras, o alto nível de ruído das vias, rouquidão dos cantores e até queimaduras com malabares em chamas. Também foi relatada, com frequência, a falta de segurança durante a performance dos artistas de rua, pois todos eles estavam expostos a ameaças voluntárias ou involuntárias, intrínsecas ao ambiente escolhido para a apresentação. A principal dificuldade observada foi a escassez de contribuições em dinheiro, pois o artista não tem controle sobre do fluxo ou montante de contribuições, mesmo quando a caixa para a colocação de dinheiro está bem à sua frente (BUSCARIOLLI; CARNEIRO; SANTOS; 2015, p. 887).

Segundo os autores, em função das apresentações nas ruas carecerem de segurança, a maioria dos artistas que se apresenta nesses locais é do sexo masculino, pois está menos sujeita a abusos e agressões.

Outro aspecto importante observado foi que, apesar de muitos artistas apresentarem vasto domínio de execução técnica, os artistas mais performáticos, e que usavam de figurino ou de um repertório popular, foram mais bem sucedidos em concentrar um público relevante e, conseqüentemente, em receber maior contribuição financeira. Isso leva à discussão sobre-o que é um artista profissional, pois, “se, por definição, a profissionalização implica a habilidade, na experiência e na arte como meio de subsistência do indivíduo, esses artistas podem ser considerados profissionais, embora a sua arte não seja compreendida dessa forma pelo público” (BUSCARIOLLIN; CARNEIRO; SANTOS, 2015, p. 890). Nesse contexto, os músicos que apresentam um verdadeiro espetáculo, ou que demonstram grande habilidade musical relatam dificuldade de serem vistos como profissionais. Já aqueles que fazem apresentações mais simples e com menos técnica, muitas vezes são considerados amadores ou até mesmo loucos.

O ambiente urbano também dificulta o trabalho do artista. Para se sobressair ao barulho das ruas das grandes cidades é necessária, muitas vezes, a utilização de sistemas de amplificação.

É comum também o uso de tapetes e objetos com a função de delimitar um “palco”. O horário das apresentações influencia no trabalho desses artistas, que normalmente percebem o público mais ocupado e desatento na parte do dia, pois estão geralmente em horário de almoço ou em trânsito. Já na parte da noite, quando a maior parte já não está mais em horário de trabalho, esse público se mostra mais tranquilo e interativo.

Quanto ao local das apresentações, é observada uma diferença entre a Avenida Paulista e as áreas mais populares da cidade. Nas áreas populares, “o público aparenta ser de classe de menor poder aquisitivo e tem maior propensão a contribuir financeiramente com os artistas. É possível supor que existe, nesse contexto, uma relação de identidade dessas pessoas com os artistas” (BUSCARIOLLIN; CARNEIRO; SANTOS, 2015, p. 892). Nas áreas nobres, como a Avenida Paulista, o público tende a prestar menos atenção, interagir e contribuir menos com as apresentações. Mesmo nessas áreas nobres, é percebido que a fração que mais contribui com os artistas é pertencente às classes populares. Os turistas e os artistas na plateia também contribuem frequentemente com as apresentações.

Sobre a faixa etária do público, os autores percebem nos mais jovens uma maior receptividade e satisfação com as apresentações. Em contrapartida, o público mais velho muitas vezes se mostra indiferente ou até incomodado com as performances.

Observou-se que a maioria das pessoas não interage com as performances de rua, possivelmente pela regularidade das apresentações em um espaço que faz parte de sua rotina diária. Para combater isso, os artistas procuram sair dos locais de apresentação para falar com o público ou chamar sua atenção de alguma forma, “entretanto, ao final das análises, foram relatadas várias ocasiões em que o comportamento ativo por parte do artista não resultou em maior arrecadação de dinheiro” (BUSCARIOLLIN; CARNEIRO; SANTOS, 2015, p. 894). Alguns artistas procuram cativar o público exclusivamente com suas performances, limitando-se a tímidos “Obrigado!” quando recebem alguma contribuição. Os pedestres, por sua vez, seguem uma espécie de ritual para dar sua contribuição, geralmente param de andar, assistem ao show e somente quando vão seguir caminho, deixam algum dinheiro para o artista. É percebido também que muitas pessoas da plateia gravam as apresentações com celulares. Os artistas encaram com naturalidade e, muitas vezes, utilizam desse fenômeno para a divulgação em suas redes sociais.

Os autores julgam que o local de atuação e a adaptação aos gostos populares são os fatores que mais influenciam o trabalho dos artistas de rua. Em suma, a rua é um palco democrático onde qualquer um pode mostrar sua arte, porém o ambiente realça as desigualdades sociais entre diferentes locais, públicos e artistas.

Em 2017, Falcão traz o trabalho “Músicos de rua: luzes e sombras sobre uma prática social contemporânea no Rio de Janeiro e em Barcelona” na qual estuda a dinâmica social que envolve a prática do músico de rua nas duas cidades. A pesquisa etnográfica foi dividida em três etapas. Na primeira foi feito um estudo de campo baseado em vagar pelas áreas de maior movimento da cidade e encontrar músicos se apresentando. Em seguida foi observado se os músicos possuíam local único de apresentação ou se variavam a localização. Na segunda etapa foram delimitados os locais de enfoque do estudo, onde seriam feitas observações e entrevistas. Foram escolhidos os seguintes locais: orla do Arpoador, Rua São José e Rua Lavradio (Centro), e as Praças da Carioca, Largo do Machado e Saens Peña. Entre outros critérios, a escolha se deu pelo fato dessas três praças possuírem uma estação de metrô. Em Barcelona, foram escolhidos a região em torno da Catedral de la Santa Cruz y de Santa Eulalia (Catedral de Barcelona), o Parc Güell e Plaça del Sol, Plaça Vila de Gràcia, Plaça de la Revolució. Também foram alvo da pesquisa as linhas 1 do Metrô do Rio de Janeiro e linha 4 do metrô de Barcelona.

O foco da observação foram as relações sociais que ocorrem antes, durante e depois das apresentações, entre músicos, plateia, moradores de rua, transeuntes etc. Também foram observados os métodos utilizados pelos músicos para cativar o público, arrecadar dinheiro e interagir com a polícia. A próxima etapa do trabalho foi a das entrevistas, feitas de forma semiestruturada a fim de coletar informações acerca dos “sentidos, das experiências humanas, das emoções, num contexto social contemporâneo” (FALCÃO, 2017, p. 30).

Falcão argumenta que as grandes cidades turísticas passam por um processo de estetização, alterando as relações entre espaço público e privado, pois muito dinheiro é utilizado na revitalização de áreas para o recebimento de turista, reformas que buscam dar um aspecto limpo, organizado e seguro para esses locais. A apresentação dos músicos nessas áreas da cidade soa como uma reivindicação, tomando o espaço público, denunciando desigualdades sociais, pois “apontam desigualdades sociais e transgridem o desejo de harmonia esperado para esses espaços sociais, desencadeando um esforço de maior controle social por parte do governo” (2017, p. 49).

A autora desenvolve a ideia que os avanços nas tecnologias de comunicação e de informação modificaram a forma como as pessoas se relacionam com o tempo/espaço, tornando as relações mais rápidas, efêmeras e sempre em transformação. Nesse contexto, Falcão se propõe entender as relações tempo/espaço nas dimensões trabalho e lazer na perspectiva do músico de rua.

Um dos maiores desafios desta pesquisa é compreender em que medida as fronteiras, que ao longo do tempo foram consolidadas nas sociedades

ocidentais, entre tempo, trabalho e lazer são tensionadas, são interpenetradas e apresentam relações alternativas àqueles que se apropriam dos espaços públicos para desenvolverem sua arte: os músicos de rua (2017, p. 52).

Com esse movimento de estetização proveniente da conjuntura capitalista que é vivida nas grandes cidades, onde o espaço público e o privado se confundem, e onde o lazer é algo para poucos, a música tocada na rua coloca à disposição dos pedestres, lazer e cultura de forma gratuita.

Essa possibilidade de lazer democrático, gratuito e a céu aberto, promovido por artistas de rua, que ocorre nas entranhas das cidades, vai na contramão do atual sistema capitalista que atua e tenta moldar lazeres, pela engrenagem produção/consumo, transformando-os em mercadoria a serem consumidas em vez de valorizar os processos de individuação dos sujeitos. Ao se falar de lazer como processos de individuação dos sujeitos, refere-se ao lazer que é compreendido como dimensão da cultura. Um lazer que possui sentido para o sujeito, que foi e é vivenciado, dentro de um contexto histórico-cultural próprio (2017, p. 58).

O lazer é tão valorizado quanto o consumo na sociedade atual. O mercado do turismo, que está em grande expansão, usa da necessidade de “qualidade de vida” que é uma tendência atualmente para vender experiências, lazer e bens imateriais.

Em relação ao trabalho etnográfico, um ponto citado pela autora foi a grande presença de imigrantes tocando nas ruas do Rio de Janeiro, na maioria latino-americanos e músicos provindos de outros estados. Foi levantado também que os músicos escolhem os lugares das apresentações com um método de tentativa e erro na intenção de encontrar um local com grande quantidade de pessoas passando, com facilidade de acesso e que não seja muito barulhento, procuram também se afastar de prédios residenciais e de ruas muito estreitas.

É abordado, no texto, a criação, em 2009, do pacote de medidas “Choque de Ordem” da prefeitura do Rio de Janeiro, e os protestos que levaram à criação da Lei do Artista de Rua.

Outra concordância entre os músicos entrevistados é a ideia de que tocar na rua é “excitante”, pois é um palco onde as coisas mais inesperadas podem acontecer. Moradores de rua, em especial, sempre buscam contracenar com o artista nas apresentações e essa interação sempre causa reações do público. Os artistas mostram também uma consciência social e política, em diversos níveis. Eles sabem que têm um papel de catalizadores sociais, alterando substancialmente as interações entre as pessoas entre si e com o espaço urbano e, buscam assim, levar ao público mais que sua técnica e estética musical. Em relação ao público-alvo, os artistas reconheceram que “tocam mais para a população local do que para os turistas, mas todos são unânimes em afirmar que os turistas são mais generosos nas contribuições” (FALCÃO, 2017, p. 131).

Assim como afirmado por Buscariolli, Carneiro e Santos (2015), Falcão afirma que o ofício desses músicos traz à tona as desigualdades sociais presentes na cidade. Muitos não possuem economias, acabaram de chegar no Rio e precisam de lugar para morar, se deparando logo com os altos valores de moradia e de sobrevivência. A forma de conseguir se estabelecer na cidade é conhecendo outros artistas e formando uma rede de ajuda mútua. Praticamente todos dividem apartamentos com outras pessoas, geralmente artistas e assim eles vão se ajudando e “compartilhando as dificuldades e as alegrias” (FALCÃO, 2017, p. 156).

Outro ponto sensível no trabalho desses artistas é que, apesar da existência da Lei do Artista de Rua, a repressão que sofrem da Polícia e da Guarda Municipal da cidade ainda é algo comum. Relatos revelam que o músico de rua muitas vezes é tratado como criminoso. Em contrapartida, muitos deles inserem a crítica social em seus discursos e na escolha das músicas.

Em contraste com o *glamour* das grandes cidades turísticas, os artistas que tocam nas ruas são muitas vezes vítimas de marginalização e vistos como pedintes. O turismo transforma essas cidades em sonhos de consumo para turistas e em sonho de trabalho para os artistas que almejam alcançar esse público e conseguir sustento com sua arte.

Diferente dos resultados encontrados em Barcelona, onde a maioria dos locais possui regras e requerem licença para tocar, no Rio de Janeiro encontra-se um sistema de autorregulação das apresentações pelos próprios músicos, o que não se mostra como um grande problema segundo os artistas.

A rua é também uma forma de se contrapor às casas noturnas e bares que costumam explorar o trabalho dos artistas com pagamentos não compatíveis com o lucro dos estabelecimentos. Entretanto, na rua o artista está sujeito a ter sua imagem vendida como parte turística da cidade e não obter nenhum benefício com isso, pelo contrário, “As políticas públicas não reconhecem essa música na rua como um ofício e, dependendo da possibilidade de apropriação do espaço, essa prática pode cair na ilegalidade, chegando a ser enquadrada como um delito” (FALCÃO, 2017, p. 181). Portanto, o trabalho do músico continua na informalidade, não existe nenhum tipo de benefício ou auxílio por parte do governo. Como a remuneração dos músicos depende unicamente de seu trabalho, reinventar-se é essencial, colocar músicas conhecidas, por exemplo, é um artifício utilizado:

Em várias entrevistas, pude escutar que o repertório montado para as apresentações parte de dois pontos específicos: música que o músico domina e gosta de tocar e músicas que fizeram grande sucesso. Todos afirmam que é mais difícil tocar quando não gostam da música, mas exceções são feitas quando a música é parte do mainstream, essas são imprescindíveis. (FALCÃO, 2017, p. 185).

Em suma, a atividade do músico de rua não pode ser vista desconectada do contexto social em que é inserida. A arte de rua é consequência do sistema capitalista e também ajuda a fazer a manutenção desse sistema, servindo de produto nas grandes cidades turísticas. O espaço urbano das grandes cidades é preparado para receber turistas da melhor forma possível, muitas vezes deixando de lado políticas de real benefício para os moradores. As estruturas sociais dessas cidades estão em estado de abandono, transformando os moradores de “sujeitos de direitos a indivíduos que lutam por um lugar no espaço social”. O músico, por sua vez, se apropria desse espaço trazendo arte para o alcance de todos, “transformando o espaço social em espaço afetivo” (FALCÃO, 2017, p. 200). Em contrapartida, a economia de mercado vende esses artistas como parte cultural das cidades. Ainda assim, essa atividade “vive sobre constante tensão dos interesses econômicos que gerem as cidades, podendo ser transformada em delito a qualquer momento, bastando, para isso, que se aprove uma lei, um decreto ou se criem novas regras para a ocupação do espaço público” (FALCÃO, 2017, p. 203). Ser músico de rua é um trabalho e, apesar da relação de troca estabelecida com o público, essa atividade é parte relevante do sustento do artista.

A autora nota que a maioria dos artistas entrevistados é migrante, o que reitera a ideia da música como “elo de ligação entre emoções vividas no passado e o presente como um dispositivo afetivo de autorregulação” (FALCÃO, 2017, p. 201), uma profissão que facilita a realocação e torna fluidas as fronteiras.

Tendo a cidade de Porto Alegre como foco, Stoll (2018), em sua tese de mestrado procura entender melhor o que leva os músicos a atuar na rua e “sua relação com o entorno numa escala de micro-espacos/tempo”. O autor busca, com isso, também, compreender a geografia da cidade através da perspectiva das apresentações de rua. O autor faz um trabalho etnográfico com os músicos que atuam nos bairros de Bela Vista, Bom Fim, Centro, Cidade Baixa e Rio Branco. O trabalho traz dados quantitativos relevantes ao trabalho do músico em geral, mostrando que,

A maioria das pessoas que trabalha nessa atividade é do sexo masculino e de cor de pele branca (40,5% homens brancos, 48% homens e mulheres brancos somados e 84,4% somente de homens). [...] De um total de 93.493.067 trabalhadores ocupados (conforme dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio – PNAD realizada no ano de 2013), 127.972 (0.13%) são músicos, e apenas 4% praticam o trabalho através de um vínculo formal (carteira assinada ou contrato). (STOLL, 2018, p.71).

O autor, concordando com Buscariolli, Carneiro e Santos (2015), cita a falta de segurança como possível motivo para essa disparidade entre homens e mulheres trabalhando na

rua. Os artistas entrevistados são majoritariamente autônomos e os estilos de música que tocam são diversos, *rock*, *samba*, *pop*, *choro*, *jazz*, *reggae* e outros.

Na pesquisa, Stoll, assim como outros autores citados, identifica músicos utilizando de canções populares para cativar o público: “Gord’s Love, que toca dentro dos ônibus coletivos de Porto Alegre, procura apresentar canções populares, como alguns temas de Tim Maia, por exemplo. São escolhidas canções de reconhecimento consolidado, nesse caso” (STOLL, 2018, p. 75).

Sobre a contribuição às apresentações, ou “passar o chapéu”, o autor identifica três formas de coletar o dinheiro:

Segundo as observações em campo, geralmente existem três práticas: (1) quando os *músicos tocam em um ponto fixo*, então é deixado o estojo do instrumento (também conhecido por *case*), chapéu, caixa como forma de recolher a contribuição do público; (2) *quando o músico toca em distintos pontos*. Nesse caso é apresentado um número “*n*” de músicas, depois os artistas recolhem a contribuição vão para outro ponto, realizar nova apresentação; (3) *quando o músico toca ao caminhar*. Em alguns casos, se o músico já está executando seu(s) instrumento(s) utilizando as mãos – e não para buscando arrecadações – opta por prender ao corpo ou ao(s) instrumento(s) um objeto (caixa, chapéu) com essa função (STOLL, 2018, p. 78).

Devido ao intenso barulho presente no centro da cidade, a escolha do lugar onde vão tocar é de grande importância, e essa escolha está condicionada à fatores como barulho de carros e alto-falantes nas lojas com música ou anúncios. É comum observar nas apresentações mais cativantes a formação das “rodas”, nome dado a grande formação de público ao redor de uma banda. Isto indica que a rotatividade do lugar das apresentações influencia na formação de público. Foi observado, ainda, que essas rodas são mais frequentem em apresentações feitas nos finais de semana. Segundo a pesquisa, a maioria dos artistas se apresenta na parte do dia, de 10 às 19h, com exceção de um que foi visto tocando na parte da noite.

A dicotomia Centro, local de trabalho, e as áreas nobres, local de passeio, é encontrada em Porto Alegre. No Centro o fluxo de pessoas é maior, mas não é usual a formação de aglomerações em volta da banda, já no Parque Farroupilha, onde as pessoas vão para passear, é comum encontrar rodas de pessoas em volta das bandas. Os artistas comentam que o público nas ruas é muito diverso e que nas apresentações pessoas de todas as idades e classes sociais param para assistir.

A distância em relação a outras bandas também é fator decisivo na hora de escolher o lugar da apresentação. Um artista entrevistado afirma que os músicos que chegam primeiro, escolhem o lugar em que vão tocar. Os outros músicos, segundo a pesquisa, vão se dispo

com distância suficiente para que o som das apresentações não se misture. Segundo o autor, ao escolherem um local para tocar, os artistas consideram, principalmente, “[1] presença de público ou tráfego de pessoas [2] tempo climático [3] distância entre outras fontes sonoras (podendo ser outros músicos) [4] sentir-se confortável e ter liberdade para tocar” (STOLL, 2018, p. 126). Quanto ao clima, a pesquisa mostra que os artistas costumam evitar tocar na rua quando o tempo está chuvoso.

Por fim, o estudo mostra que alguns artistas entendem seu trabalho como apropriação do espaço público e acreditam que seu trabalho traz segurança, valoriza e traz qualidade de vida às ruas da cidade. Segundo o autor:

A música na forma de apresentação de rua torna-se também um ato mais democrático em relação às apresentações sistematizadas (casas de show, bares, câmaras). Isto é, cidadãos pertencentes a classes econômicas que não teriam acesso a modelos de apresentações mais tradicionais (em lugar fechado/privado, com cobrança de entradas e poltronas individuais) podem participar das intervenções artísticas realizadas pelos músicos de rua e, conforme reportado pelos próprios músicos, essas pessoas inclusive contribuem para o ‘chapéu’ (STOLL, 2018, p. 133).

No trabalho de Skulni (2018), somos apresentados à música de rua do centro de Curitiba, sendo estudada a partir da percepção da paisagem sonora criada no ambiente urbano por esses artistas. O autor fez uma pesquisa no Calçadão da Rua XV de Novembro através de entrevistas, fotografias, vídeos e gravações de áudio e, a partir da análise dos dados, investigou o papel desses músicos na paisagem sonora dessa área.

O autor afirma que ao atuarem nas ruas, os artistas exercitam sua cidadania, pois transformam a rua no lugar onde constroem seus sonhos e carreiras, e assim levam arte de maneira acessível à população. A atuação é também, incontestavelmente, uma atração turística em muitas cidades do mundo.

Para muitos músicos, a rua é como uma “vitrine”, uma opção de divulgar seu trabalho e conseguir oportunidades para tocar em bares e eventos. Um dos entrevistados declarou que sua estratégia “era articular as apresentações em feiras no final de semana e nas ruas, com os shows em bares e restaurantes. Os contatos travados nas apresentações e venda dos discos proporcionava, assim, mais trabalho”. Muitos desses artistas utilizam o “mangueio”, que consiste em parar em um bar, se apresentar, cantar algumas músicas, passar o chapéu e ir ao próximo bar (SKULNI, 2018, p. 107-108).

Apesar da necessidade financeira ser motivo que se destaca para a decisão de atuar na rua, a questão filosófica de levar música ao maior e mais variado número de pessoas é quase sempre abordada pelos entrevistados, “As necessidades financeiras ficam em segundo plano,

em sua perspectiva tocar na rua é mais que isso, pois trata-se de um diálogo próximo e mais humanizado em uma sociedade pautada pelo individualismo” (SKULNI, 2018, p. 106). Esse compartilhamento também enriquece o trabalho do músico, o autor explica e cita um dos entrevistados:

Além do contato com culturas e pessoas diferentes o tempo todo, demanda-se uma atenção às paisagens e seus sujeitos e a adoção de determinadas estratégias, orientadas pela reação do público e também pelas regras sociais e legislações locais. Coletar informações sobre os lugares em que se pretende atuar, segundo Sandino, também é necessário para ter uma estada de sucesso, assim como cada localidade reage, de maneira diferente, a determinados gêneros musicais. A combinação dessas estratégias, para o músico, pode contribuir muito com o sucesso, inclusive financeiro, da passagem de um músico pelas cidades mundo afora (SKULNI, 2018, p. 109).

Devido ao seu caráter democrático, a arte de rua traz os mais diversos instrumentos, estilos musicais, histórias de vida e formações musicais, por isso a paisagem sonora do ambiente urbano se torna enriquecida e diversificada. A arte de rua também democratiza o acesso à arte “que sempre foi pública, mas que atualmente apresenta nuances de privatização” (SKULNI, 2018, p. 116).

Falcão e Gomes (2018) abordam a prática social do músico de rua nas cidades de Rio de Janeiro e em Barcelona e suas táticas de ocupação desses espaços como resistência à ordem social vigente e também como forma de sustento. Falcão retoma seu trabalho citado anteriormente nesse artigo que foca no direito à cidade e em como os artistas de rua ocupam esse espaço.

Segundo as autoras, o processo de estetização das cidades turísticas transforma o espaço público em mercadoria, por isso esse local é submetido a “uma gama de especulações de ordem econômica, ideológica e política, que isoladamente ou em conjunto, geram a segmentação da cidade” (2018, p. 5). Por esse motivo, ocupar o espaço público com arte é uma forma de reivindicar “o direito à cidade” (LEFEBVRE apud FALCÃO; GOMES, 2018), uma reação a essa segmentação. As autoras relatam a dificuldade de lidar com as instituições que fiscalizam as ruas da cidade na época da política do “Choque de Ordem” no Rio de Janeiro. O texto aborda também, como outros discutidos acima, a luta pelo direito desses artistas de se apresentarem na rua, que resultou na Lei ordinária nº 5.429 que regulariza o trabalho dos artistas de rua no Rio de Janeiro.

Os músicos quebram a previsibilidade do cotidiano e a padronização que vem do processo de estetização das grandes cidades. Esse trabalho aborda a diferença na organização dos músicos de rua em Barcelona e Rio de Janeiro. Na primeira existem estratégias mais bem

definidas de organização enquanto, na metrópole carioca, as apresentações funcionam num sistema de “autoregulação”.

Por ali não existe uma normativa impedindo o músico tocar, mas existe uma série de situações que interferem nas performances dos músicos: o perigo do segurança da loja cujo proprietário se incomoda com esse tipo de intervenção urbana, os guardas municipais que circundam os pontos turísticos, os numerosos moradores de rua do Rio, o risco de roubo do chapéu (objeto simbólico onde se recolhe o dinheiro), as disputas com outros músicos que também querem tocar etc. Mas, segundo os próprios músicos, a negociação entre aqueles que desejam ocupar o mesmo espaço é de fácil resolução, pois quem chega depois procura outro canto para tocar.
(FALCÃO; GOMES, 2018, p.11)

Nesses espaços, os músicos e sua arte fazem papel de estimular encontros, trocas e atividades sociais. Esses músicos trazem não só arte, mas também momentos de prazer e alívio para o difícil dia dos moradores da cidade. Também fazem da rua lugar de posicionamento político, exercendo o direito de ocupar aquele espaço. O artista precisa balancear o potencial financeiro de suas apresentações com suas realizações artísticas, apresentado músicas autorais e de interesse próprio, o que traz também músicas novas ao ouvido de todos. Em suma, o músico luta com as dificuldades institucionais e econômicas para ocupar o espaço urbano e trazer cultura ao público, e também para seu próprio sustento e, apesar das amarras e dos obstáculos, geralmente consegue envolver o público trazendo cultura e dinâmica social.

O trabalho de Falcão (2018) “Ocupar o espaço público! Os músicos de rua e a luta pelo direito à cidade”, continuação de sua pesquisa do ano anterior, foca na luta dos músicos pela ocupação do espaço público e suas táticas para resistir a ordenação vigente do mesmo.

As ruas, principalmente nas grandes capitais turísticas, são foco de muitos investimentos na intenção de promover seus valores estéticos, visando sempre a ordem e o controle, o que acaba por expulsar muitas atividades que fazem parte da cultura popular dessas cidades. Em função desse contexto, a arte de rua é muitas vezes vista como inimiga da ordem por parte da Polícia Militar e da Guarda Municipal, e assim, é impedida de exercer seu direito ao espaço público. A autora cita como um exemplo a política de “Choque de Ordem” na cidade do Rio de Janeiro, que proibia as apresentações de artistas que não tivessem licença.

Com a estetização das cidades promovida para o aumento do turismo, o que se observa é um esforço maior de controle social com policiamento reforçado nas zonas turísticas na intenção de apresentar a cidade em harmonia. A ocupação dos espaços públicos com arte é parte da imagem difundida e esperada para as cidades que, em suas entranhas, possuem a prerrogativa de abarcarem a diversidade cultural. Mesmo os músicos sendo abarcados pela estetização das cidades e compondo seu caráter performativo, o Estado mantém suas atuações sobre vigília e controle (FALCÃO, 2018, p. 132).

Portanto, ao mesmo tempo que o músico faz parte da propaganda da cidade como atrativo artístico gratuito, ele é perseguido pelos agentes do Estado com a prerrogativa de “manter a ordem”. Falcão compara a repressão policial na cidade do Rio com a que acontece em Barcelona. A cidade espanhola possui lugares específicos e demarcados pela cidade onde se pode tocar, e também lugares onde não se pode tocar, portanto, há bastante repressão aos músicos que não respeitam as regras e áreas delimitadas. No Rio, a lei garante que os músicos toquem, sem necessidade de autorização, em qualquer ambiente urbano contanto que as apresentações sejam gratuitas, não atrapalhem o trânsito de carros e pedestres e outras condições.

No Rio de Janeiro a repressão policial já se encontra de forma mais velada. Ela não deveria reprimir tal prática já que a legislação permite, mas, ainda hoje, alguns artistas são abordados por policiais pedindo para que encerrem a apresentação, que abaxem o som ou ainda que mudem de lugar. Muitas dessas intervenções passam por interesses particulares: do dono do comércio em frente que se incomoda com o som ou do amigo do “comandante” que não gosta do repertório ou ainda mesmo por uma tentativa de deixar livre, “mais limpo” os espaços de circulação dos turistas perto dos pontos turísticos. Os músicos entrevistados apontam que preferem não confrontar com a polícia tentando sempre negociar pela garantia da lei, mas que as vezes é preciso ceder pela ação impositiva e coercitiva da mesma (FALCÃO, 2018, p. 135)

A imagem do músico é repleta de fantasias e estereótipos que muitas vezes corroboram com a propaganda das grandes cidades turísticas. Contudo, para os músicos isso é um trabalho. Eles necessitam de condições para que seja feito de forma apropriada. Uma delas é o direito a ocupar os espaços públicos para fazer sua arte sem medo de represálias. Esses artistas são vendidos como um lado cultural da cidade cheio de encanto e elegância, adjetivos que não refletem a realidade desses músicos.

Reia, Herchmann e Fernades (2018) escrevem sobre as regulações do poder público no espaço urbano e as táticas que os músicos de rua desenvolvem para continuar fazendo sua arte e ocupando o espaço público na cidade do Rio de Janeiro. Os autores declaram que o espaço público é lugar de tensões e disputas pelo direito de usá-lo. O governo e prefeitura tentam controlar esse espaço enquanto os músicos lutam pelo seu direito de atuar nele. O trabalho fala tanto dos músicos de rua, quanto de eventos, ocupações históricas e espetáculos adaptados para o ambiente urbano.

Os autores apontam a escolha do Rio para sediar megaeventos, como a Copa e as Olimpíadas, como um dos motivos para políticas de maior controle e ordem do espaço público da cidade. A arte de rua, portanto, sofre maior repressão por parte da prefeitura:

Mesmo que as manifestações musicais tomem as ruas da cidade há décadas, a busca da ordem pública tem avançado cada vez mais nas ações regulatórias

dos representantes do poder público municipal. Na tentativa de ordenar esta cidade, muitas práticas tidas como irregulares pelo poder público e pela sociedade acabam sendo perseguidas e reprimidas. Neste contexto, a música tocada e vivenciada nas ruas acaba sofrendo com o peso da regulação de forma mais intensa, uma vez que os conflitos em torno do silêncio e da vida cultural acirram a disputa pelo direito à cidade (REIA; HERSCHMANN; FERNANDES, 2018, p. 7).

Devido a obras como o Porto Maravilha e o Boulevard Olímpico, as ruas da parte central do Rio foram renovadas e valorizadas com a criação de museus, espaços de lazer e áreas para passeio, o que atraiu muitos turistas e artistas que já trabalhavam nas ruas para essas áreas. Com o alto movimento de pessoas, o faturamento dos artistas de rua aumentou, o que ganhou a atenção da mídia e, com isso, mais artistas consideraram a rua como possível área de atuação profissional.

O aquecimento do mercado e a regularização pela Lei do Artistas de Rua não foram o suficiente para que os músicos ficassem totalmente protegidos. Muitos relatam que é comum serem alvo de repressão pela polícia. Os artistas revelam que muitas vezes necessitam andar com a lei no bolso em caso de serem abordados pela polícia durante as apresentações:

Mesmo que a regulação possa proteger os artistas em uma cidade como o Rio, ao mesmo tempo ela exclui outras práticas, estando todas sujeitas à arbitrariedade da observância da lei por todo o sistema que se encontra entre a lei e a rua – uma vez que a norma jurídica, em si, não garante a legalidade e normalidade da atividade dos artistas aos olhos de todos os agentes públicos (da burocracia administrativa às forças de segurança), levando os artistas a andarem com a “lei no bolso” para fazê-la “valer mais” (REIA; HERSCHMANN; FERNANDES, 2018, p. 12).

Não é somente na rua que a repressão acontece. Vereadores tentam aprovar medidas para restringir a atuação dos artistas de rua. Uma vereadora, por exemplo, tentou através de um projeto de lei, cercar a Praça São Salvador.

A vereadora coloca a arte de rua em uma posição de “bagunça generalizada em alguns logradouros públicos”, de acordo com o texto do projeto, usando mais uma vez a praça São Salvador como centro da discussão, e tentando inviabilizar uma atividade garantida por lei em todo o município (REIA; HERSCHMANN; FERNANDES, 2018, p. 13).

Ao descobrirem dessa tentativa de barrar a atuação na praça, a classe artística se mobilizou novamente para protestar pela não aprovação da lei.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de a intenção inicial da pesquisa ter sido ir ao encontro dos músicos, observar e conversar com eles em seu ambiente de trabalho, a revisão bibliográfica possibilitou uma visão ampla, facilitando o acesso à informação de diversas partes do Brasil. No lugar de conhecer mais intimamente os sujeitos da pesquisa, tenho uma visão mais geral que é esclarecedora de diferentes formas. É possível destacar, por exemplo, que são observados obstáculos que unem artistas de diferentes cidades, como falta de apoio por parte do Estado e dificuldade de serem legitimados como músicos profissionais. Na revisão da literatura é possível, ainda, ter um panorama da produção sobre o assunto, e assim, ter uma ideia de quanto e como esse assunto está sendo discutido na academia. Além disso, como trabalhos de revisão bibliográfica são ferramentas úteis na produção de novos estudos, acredito que a presente pesquisa poderá catalisar de alguma forma a produção sobre o tema.

O trabalho do músico de rua é um grande atrativo nas capitais brasileiras e leva cultura, lazer e interação para pessoas de diversas classes sociais. Os moradores da cidade veem suas praças e ruas transformadas em grandes palcos e lugares banais se tornam salas de concerto a céu aberto. As pessoas que trabalham nesses locais encontram na arte de rua uma quebra na rotina. Para os turistas, as ruas se tornam grandes atrações e a música transforma seu passeio em algo surpreendente e encantador. As apresentações que presenciam servem de vitrine do que se toca na cidade. Quanto à organização da cidade, o trabalho dos músicos serve para reaproveitar locais muitas vezes abandonados pela administração pública. O movimento de pessoas atraídas por essas atividades artísticas torna esses locais, onde normalmente poucos passariam, mais seguros e aquece o comércio local. Infelizmente não há um trabalho sistemático de organização e valorização das apresentações de rua, por isso, os músicos ficam responsáveis por se auto-organizar e regular, e muitas vezes, são vítimas da truculência e do preconceito de alguns moradores da cidade que ainda enxergam as apresentações como bagunça e barulho.

Pela perspectiva do músico, o trabalho na rua é uma alternativa, e muitas vezes uma necessidade, em relação ao mercado tão saturado e pouco receptivo a artistas novos ou que não se encaixam em parâmetros dominantes relativos à aparência ou ao estilo musical. Nesse espaço, os artistas podem mostrar seu trabalho sem precisar de contratos, indicações, trabalhos gravados ou propaganda. A rua, também, é um espaço que permite uma certa liberdade de expressão, pois, apesar da necessidade de planejar sua performance buscando uma quantidade satisfatória de contribuições, o artista escolhe o seu próprio repertório e tipo de performance. Com isso, ele

pode fazer a divulgação do seu trabalho, e assim, ser contratado para tocar em bares, shows e eventos privativos.

Chama atenção o fato de que apenas dois dos trabalhos encontrados foram feitos por pesquisadores da área da Educação Musical. A ausência de pesquisa nessa área dificulta ainda mais o trabalho do músico de rua pois, muitas vezes, o estudante de música nem sabe da possibilidade de atuação nas ruas e, quando precisa expandir sua atuação e vê o espaço público como opção, não tem nenhuma base sobre leis, como se organizar, como monetizar sua performance, os equipamentos necessários, a escolha de repertório, entre outros conhecimentos, tendo que buscar informações com outros artistas atuantes, e assim, se distancia da academia. A pesquisa de Gomes (1998) mostra que mesmo quando os músicos possuem formação acadêmica, eles não possuem nenhum preparo pela instituição para o trabalho na rua. O autor apresenta o exemplo de um de seus entrevistados, que mostra a lacuna na formação musical desse músico:

Segundo Jurgen, que teve uma formação acadêmica, em nenhum momento de sua aprendizagem houve intenção de mostrar as possibilidades de atuação musical nas ruas, tanto em relação à escolha de repertório, quanto a questões técnicas de como tocar nesses espaços, demonstrando haver uma certa distância entre essas aulas e suas expectativas como músico profissional. (GOMES, 1998, p. 129)

O profissional de música, muitas vezes se encontra em uma situação na qual necessita se reinventar e expandir as possibilidades de faturamento e divulgação de seu trabalho. É importante que a formação desse músico, seja em escolas, conservatórios ou universidades de música, seja ampla e variada, mostrando todas as possibilidades de atuação disponíveis para ele. Principalmente, as instituições devem apresentar opções de atuação que levem em conta a realidade desses estudantes. Nos cursos universitários de música é comum ouvir alunos, que em grande parte já exercem a profissão, reclamando de dificuldades financeiras relacionadas ao trabalho com música. Nesse momento é importante que a arte de rua seja mostrada como uma opção substancial de rentabilizar o conhecimento e habilidade adquiridos.

De outro lado, estão os músicos que já atuam na rua e aprenderam a habilidade musical por meios de ensino informal, através da família, amigos ou colegas. Esses indivíduos não se sentem representados na academia. Sendo assim, adquirem e trocam conhecimentos acerca da profissão com seus colegas de atuação, formando uma rede que contém informações importantes sobre a atividade musical que não chegam à academia.

A distância entre a academia e a profissão do músico é assunto bastante abordado nos trabalhos sobre Educação Musical, e os estudantes que fazem cursos de música, geralmente saem dos cursos despreparados para muitas das possibilidades de atuação disponíveis.

Nesse sentido, a educação recebida nas escolas, universidades e cursos de música deve condizer com o que acontece com esses músicos fora da sala de aula, como afirma Bellochio (2003, p. 3):

No caso específico da música, além das práticas pedagógicas dos professores da escola, os formadores também precisam estar atentos às múltiplas formas de realização da música e da educação musical no espaço socialmente determinado, encarando a produção musical fora do espaço da escola e da academia.

Com isso em mente, é possível traçar formas de aproximar esses artistas da academia, como convidar os artistas para se apresentarem nos auditórios das universidades, promover palestras, e trazer para as salas de aula esses músicos que tanto entendem de formação de repertório, interação com o público e criação de performance. Por exemplo, a noção de performance interativa, que muitos artistas de rua utilizam, é um conceito que pode ser utilizado pelo professor em sala de aula. Assim, ao gerar uma nova forma de captar a atenção do aluno, seja possível conseguir sua participação voluntária nas atividades educativas.

Noções de formação de repertório como formas de balancear as músicas que se deseja apresentar à plateia com as músicas que já são do gosto da maioria são também informações que podem ser utilizadas na academia para os músicos que desejam iniciar carreira como compositores, pois essa é uma forma de atrair a atenção do público e, ao mesmo tempo, apresentar algo novo. Para futuros professores esse conhecimento é muito útil na hora de planejar aulas.

A música é uma arte e uma profissão com infinitas possibilidades, e é importante que as escolas, cursos e faculdades de música transmitam essas possibilidades para o aluno. Acredito que a formação dos professores de música e músicos possa ser beneficiada ao se tomar conhecimento de atividades que ocorrem fora da academia. Tais práticas tornam possível maior amplitude e novas possibilidades de formação, além de incentivar que os músicos sejam mais receptivos e menos preconceituosos com formas alternativas de atuação musical.

REFERÊNCIAS

BELLOCHIO, Cláudia Ribeiro. A formação profissional do educador musical: algumas apostas. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 8, 17-24, mar. 2003.
Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/revista_abem/ed8/revista8_artigo3.pdf
Acesso em 22/11/2020

BUSCARIOLLI, Bruno; CARNEIRO, Adele de Toledo, SANTOS, Eliane. Artistas de rua: trabalhadores ou pedintes?, **Caderno Metrôpole**, São Paulo, v. 18, n. 37, pp. 879-898, set/dez 2016.
Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cm/v18n37/2236-9996-cm-18-37-0879.pdf>
Acesso em 22/11/2020

CONFORTO, Edivandro Carlos; SILVA, Sergio Luiz da. Roteiro para revisão bibliográfica sistemática: aplicação no desenvolvimento de produtos e gerenciamento de projetos. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE GESTÃO DE DESENVOLVIMENTO DE PRODUTO, 8, 2011, Porto Alegre, RS, **Anais eletrônicos....** Porto Alegre, RS, 2011. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2205710/mod_resource/content/1/Roteiro%20para%20revis%C3%A3o%20bibliogr%C3%A1fica%20sistem%C3%A1tica.pdf
Acesso em 08/03/2021

FALCÃO, Denise. Ocupar o espaço público! Os músicos de rua e a luta pelo direito à cidade, **Licere**, v.21, n.4, dez/2018, Belo Horizonte, MG, 2018.

FALCÃO, Denise. **Músicos de rua: luzes e sombras sobre uma prática social no Rio de Janeiro e em Barcelona**, Orientadora: Dr^a Christianne Luce Gomes, 2017, 226 f. Tese (Doutorado em Estudos do Lazer), Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2017.

FALCÃO, Denise; GOMES, Christianne Luce. Músicos de rua e a turistificação das cidades: Um jogo tático para viver da arte na ocupação do espaço público no Rio de Janeiro e em Barcelona, **Ponto Urbe**, São Paulo, SP, vol. 23, p. 1-20, 2018.

FRAGA, Isabela Serpa. **Pra Quem Passa: Uma Percepção Audiovisual da Música de Rua no Rio de Janeiro e sua Interferência no Cotidiano da População**, Orientadora: Dr^a Katia Augusta Maciel, 33f. Monografia (Graduação em Comunicação), Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2015.

GIL, Antonio C. **Como elaborar projetos de pesquisa**, 4. ed., São Paulo, SP, Atlas, 2002.

GOMES, Celson Henrique S, **Formação e atuação de músicos das ruas de Porto Alegre: Um estudo a partir dos relatos de vida**, Orientadora: Dr^a Jusamara Souza, 1998, 246 f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 1998. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/12893/000125389.pdf?sequence=1&isAllo wed=y>
Acesso em 15/07/2019

GOMES, Celson Henrique Sousa. Formação e atuação de músicos de rua: possibilidades de atuação e de caminhos formativos. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 8, 25-28, mar. 2003. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/revista_abem/ed8/revista8_completa.pdf
Acesso em 22/11/2020

OLIVEIRA, Indira Rodrigues de. **Plataforma online: Cartografando a música de rua do Rio de Janeiro**, Orientador: Dr. Micael Maiolino Herschmann, 2014, 37 f. Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Rio de Janeiro, RJ, 2014.

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIROS, **Choque de Ordem**, Notícia, 2009. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?article-id=87137#:~:text=www.rio.rj.gov.br,-Prefeitura%20da%20Cidade&text=Com%20o%20objetivo%20de%20p%3%B4r,a%20Opera%3%A7%3%A3o%20Choque%20de%20Ordem>.
Acesso em 23/11/2020

REIA, J.; HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. S. *Entre regulações e táticas: músicas nas ruas da cidade do Rio de Janeiro*. **Revista Famecos**, v. 25, n. 3, p. 1-23, Porto Alegre, RS, 2018.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: Transformações do samba do Rio de Janeiro (1917-1933)**, Rio de Janeiro, RJ, Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.

SKULNI, Elcio Cleverson. **Os músicos de rua na paisagem sonora do calçadão da Rua XV de Novembro em Curitiba/PR**, Orientadora: Dr(a). Salete Kozel Teixeira, 2018, 134 f. Dissertação (Mestrado em Geografia), Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências da Terra, Programa de Pós-Graduação em Geografia, Curitiba, PR, 2018.

STOLL, Carlos Felipe Christmann. **Cartografia da música de rua de Porto Alegre**, Orientador: Dr. Álvaro Luiz Heidrich, 2018, 141 f. Dissertação (Mestrado em Geografia), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Geociências, Programa de Pós-Graduação em Geografia, Porto Alegre, RS, 2018.

TINHORÃO, José R, **Os sons que vem da rua**. São Paulo, SP, Editora 34, 2005.

VIRGILIIS, André Tunis de. **A nova cena da música de rua na cidade do Rio de Janeiro**. Orientador: Dr. Muniz Sodré de Araújo Cabral, 2014, 72 f. Monografia (Graduação em Comunicação Social/Jornalismo), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Rio de Janeiro, RJ, 2014.