



Micael Herschmann
Cíntia Sanmartin Fernandes

MÚSICA NAS RUAS DO RIO DE JANEIRO

Esta publicação é uma decorrência do intenso intercâmbio entre experiências de pesquisa e análises que vinham sendo desenvolvidas no campo da comunicação pelos autores - individualmente e conjuntamente - nos últimos anos. Ao longo do percurso de elaboração deste trabalho foi possível constatar que a música executada pelos atores nos espaços públicos do Centro do Rio vem construindo “territorialidades sônico-musicais” relevantes, as quais vêm ressignificando o ritmo e o cotidiano desta metrópole cada vez mais integrada ao mundo globalizado. Assim, os concertos de música ao vivo executados nos espaços públicos na forma de rodas, bailes, fanfarras e jam session vêm se revelando cada vez mais um objeto de estudo instigante e de enorme relevância não só cultural, mas também sociopolítica e econômica, o qual deveria merecer maior atenção por parte das lideranças, autoridades e do meio acadêmico e artístico, especialmente no contexto atual marcado por grandes intervenções e transformações no Rio de Janeiro e, de modo geral, nas principais capitais do país.



Micael Herschmann (micaelmh@pq.cnpq.br)

É historiador com formação pós-graduada em Comunicação e Ciências Sociais. Vem trabalhando há vários anos na qualidade não só de professor da ECO/UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, mas também como pesquisador do CNPq. Além disso, coordena o Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação (NEPCOM-ECO/UFRJ) e o GP de Comunicação, Música e Entretenimento da INTERCOM. É autor dos seguintes livros individuais: *Indústria da Música em Transição* (Editora Estação das Letras e das Cores, 2010), *Lapa, cidade da música* (Editora Mauad X, 2007) e *O funk e hip hop invadem a cena* (Editora UFRJ, 2000).



Cíntia Sanmartin Fernandes (cintia@lagoadaconceicao.com)

Doutora em Sociologia Política pela UFSC, com doutorado sanduíche junto à Université René Descartes-ParisV/Sorbonne, tendo realizado dois estágios pós-doutorais: um no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-SP e outro no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ. Atualmente é professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ e pesquisadora do Grupo de Pesquisa Comunicação, Arte e Cidade (CAC). É autora do livro *Sociabilidade, Comunicação e Política* (Editora E-Papers, 2009).

DIRETORIA EXECUTIVA - TRIÊNIO 2014 – 2017

- Presidência** – Marialva Carlos Barbosa (UFRJ)
- Vice-Presidência** – Ana Silvia Lopes Davi Médola (UNESP)
- Diretoria Financeira** – Fernando Ferreira de Almeida (METODISTA)
- Diretoria Administrativa** – Sonia Maria Ribeiro Jaconi (METODISTA)
- Diretoria Científica** – Iluska Maria da Silva Coutinho (UFJF)
- Diretoria Cultural** – Adriana Cristina Omena dos Santos (UFU)
- Diretoria de Projetos** – Tassiara Baldissera Camatti (PUCRS)
- Diretoria de Documentação** – Ana Paula Goulart Ribeiro (UFRJ)
- Diretoria Editorial** – Felipe Pena de Oliveira (UFF)
- Diretoria de Relações Internacionais** – Giovandro Marcus Ferreira (UFBA)
- Diretoria Regional Norte** – Allan Soljenítsin Barreto Rodrigues (UFAM)
- Diretoria Regional Nordeste** – Aline Maria Grego Lins (UNICAP)
- Diretoria Regional Sudeste** – Nair Prata Moreira Martins (UFOP)
- Diretoria Regional Sul** – Marcio Ronaldo Santos Fernandes (UNICENTRO)
- Diretoria Regional Centro-Oeste** – Daniela Cristiane Ota (UFMS)

Conselho Fiscal

- Elza Aparecida de Oliveira Filha (UP)
- Luiz Alberto Beserra de Farias (USP)
- Osvando José de Moraes (UNESP)
- Raquel Paiva (UFRJ)
- Sandra Lucia Amaral de Assis Reimão (USP)

Conselho Curador – quadriênio 2013-2017

- Presidente** – José Marques Melo
- Vice-presidente** – Manuel Carlos Chaparro
- Secretária** – Círcia Peruzzo
- Conselheiro** – Adolpho Carlos Françoço Queiroz
- Conselheira** – Anamaria Fadul
- Conselheiro** – Antonio Carlos Hohlfeldt
- Conselheiro** – Gaudêncio Torquato
- Conselheira** – Margarida Kunsch
- Conselheira** – Maria Immacolata Vassallo de Lopes
- Conselheira** – Sonia Virginia Moreira

Secretaria Executiva Intercom

- Gerente Administrativo** – Maria do Carmo Silva Barbosa
- Web Designer** – Genio de Paulo Alves Nascimento
- Assistente de Comunicação e Marketing** – Jovina Gomes Fonseca

Direção Editorial

Felipe Pena de Oliveira

Presidência

Muniz Sodré (UFRJ)

Conselho Editorial – Intercom

Alex Primo (UFRGS)

Alexandre Barbalho (UFCE)

Ana Sílvia Davi Lopes Médola (UNESP)

Christa Berger (UNISINOS)

Cicília M. Krohling Peruzzo (UMESP)

Erick Felinto (UERJ)

Etienne Samain (UNICAMP)

Giovandro Ferreira (UFBA)

José Manuel Rebelo (ISCTE, Portugal)

Jeronimo C. S. Braga (PUC-RS)

José Marques de Melo (UMESP)

Juremir Machado da Silva (PUCRS)

Luciano Arcella (Universidade d'Aquila, Itália)

Luiz C. Martino (UnB)

Marcio Guerra (UFJF)

Margarida M. Krohling Kunsch (USP)

Maria Teresa Quiroz (Universidade de Lima/Felafacs)

Marialva Barbosa (UFF)

Mohammed Elhajii (UFRJ)

Muniz Sodré (UFRJ)

Nélia R. Del Bianco (UnB)

Norval Baitelo (PUC-SP)

Olgária Chain Féres Matos (UNIFESP)

Osvando J. de Moraes (UNESP)

Paulo B. C. Schettino (UFRN/ASL)

Pedro Russi Duarte (UnB)

Sandra Reimão (USP)

Sérgio Augusto Soares Mattos (UFRB)

MÚSICA NAS RUAS DO RIO DE JANEIRO

Micael Herschmann
Cíntia Sanmartin Fernandes

São Paulo
INTERCOM
2014

Música nas ruas do Rio de Janeiro

Copyright © 2014 dos autores dos textos, cedidos para esta edição à Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – INTERCOM

Editor

Osvando J. de Moraes

Projeto Gráfico e Diagramação

Mariana Real e Marina Real

Capa

Paula Wienskowski

Revisão

Janaína Mello

Ficha Catalográfica

Música nas ruas do Rio de Janeiro [recurso eletrônico] /
Micael Herschmann, Cíntia Sanmartin Fernandes
– São Paulo: Intercom, 2014.
272 p. ; 21cm

ISBN: 978-85-8208-086-3

E-book

Inclui bibliografias.

1. Comunicação. 2. Cidades. 3. Música. 4. Cultura.
5. Comunidade. 6. Sociedades. 7. Teoria da Comunicação.
8. Afetividades. 9. História. I. Herschmann, Micael.
II. Fernandes, Cíntia Sanmartin. III. Título.

CDD – 300

Todos os direitos desta edição reservados à:

Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação –
INTERCOM

Rua Joaquim Antunes, 705 – Pinheiros

CEP: 05415 - 012 - São Paulo - SP - Brasil - Tel: (11) 2574 - 8477 /

3596 - 4747 / 3384 - 0303 / 3596 - 9494

<http://www.intercom.org.br> – E-mail: intercom@usp.br

Sumário

Sons que encantam as ruas	11
O boom da música e do Carnaval de rua cariocas	65
Nomadismo e inovação das fanfarras na cidade do Rio	101
Entre a ampliação da inclusão e/ou da gentrificação: presença expressiva das rodas no espaço público	123

Som e Pedra: as territorialidades do
jazz construídas no Centro do Rio 161

Conservatória: ruas que cantam 193

Entre os lampejos dos vagalumes e o
empenho das formigas 235

Referências 251

Para Theo e Sofia, na esperança
que sua geração consiga fazer melhor
proveito da riqueza do *presente*.

Em homenagem aos artistas que
atuam na rua, os quais vivem entre o
sonho e a *luta*.

[Esse é] o infinito recurso dos vagalumes: sua retirada quando não se tratar de um fechamento sobre si mesmo, mas “força diagonal”; sua comunidade clandestina de “parcelas da humanidade”, esses sinais enviados por intermitências, sua essencial liberdade de movimento; sua faculdade de fazer aparecer o desejo como indestrutível por excelência [...]. Os vagalumes dependem apenas de nós, se não os vemos eles desaparecem. Ora, para isso, nós mesmos devemos assumir a liberdade do movimento, a retirada que não seja fechamento sobre si, a força diagonal, a faculdade de fazer aparecer parcelas da humanidade, o desejo indestrutível. Devemos, portanto [...] nos tornar vagalumes e, dessa forma, constituir novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer *sim* na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o *não* da luz que nos ofusca (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 154).

A ordem global funda as escalas superiores ou externas à escala do cotidiano. Seus parâmetros são a razão técnica e operacional [...]. A ordem local funda a escala do cotidiano, e seus parâmetros são a copresença, a vizinhança, a intimidade, a emoção, a cooperação e a socialização com base na contiguidade. Cada lugar é, ao mesmo tempo, objeto de uma razão global e de uma razão local [...] (SANTOS, 2002, p. 339).

Sons que encantam as ruas

A rua tem alma! [...] A rua é o aplauso [...] dos miseráveis da arte. [...] Bate [...] palmas aos saltimbancos que, sem voz, rouquejam com fome para alegrá-la e para comer. A rua é generosa. [...] A rua faz as celebridades e as revoltas [...]. Qual de vós já passou a noite em claro ouvindo o segredo de cada rua? Qual de vós já sentiu o mistério, o sono, o vício, as ideias de cada bairro? (JOÃO DO RIO, 2008, p. 14-16).

Este livro é um dos resultados de uma linda parceria acadêmica e afetiva que se iniciou há alguns anos. Esta publicação é uma decorrência do intenso intercâmbio entre experiências de pesquisa e reflexões que vinham sendo desenvolvidas pelos autores (individualmente e conjuntamente) e que foram sendo maturadas nos últimos quatro anos. Poder-se-ia afirmar que os autores

ao longo de suas trajetórias profissionais quase sempre estiveram mobilizados por um sentimento de “apreço às cidades”, isto é, por um profundo interesse em relação às questões que envolvem direta e indiretamente as dinâmicas das culturas urbanas contemporâneas.

Assim, quando pesquisavam as transformações locais (e globais) no mercado da música em curso na atualidade (e, portanto, avaliavam-se especialmente as alternativas de sustentabilidade que estavam sendo implementadas pelos atores junto às cenas cariocas), os concertos de música executados nos espaços públicos foram se revelando cada vez mais um objeto de estudo relevante e instigante, o qual deveria merecer maior atenção por parte das lideranças, artistas, autoridades e do meio acadêmico (HERSCHMANN, 2011a).

Para além de rótulos desgastados, tais como *mainstream* ou *indie*, os atores indicavam que no contexto atual de produção e consumo musical e de grande carestia do custo de vida (especialmente no Rio de Janeiro), a música de rua apresentava-se cada vez mais como uma alternativa inovadora, capaz de mobilizar um público saturado de ofertas culturais e com poder aquisitivo limitado¹.

-
1. Inclusive, devido a essa limitação do mercado e procurando atender as demandas por programas gratuitos na cidade, começaram a surgir sites como, por exemplo, *Catraca livre* (<https://catracalivre.com.br>) e *De graça eu vou* (<http://degracaevou.wordpress.com>), os quais gradativamente estão ficando mais populares entre segmentos expressivos da população. Outro fato que chama a atenção é o movimento Somos um Rio Surreal, que possui página no Facebook (www.facebook.com/surreal.visual), na qual os usuários denunciam aquilo que eles consideram “preços extorsivos praticados por bares, restaurantes, lojas e ambulantes no Rio

Ao mesmo tempo, foi possível constatar também que esta experiência estética coletiva – que constroem o que se denominou em trabalhos anteriores como sendo “territorialidades sônico-musicais” (HERSCHMANN e FERNANDES, 2012) – promovidas por grupos musicais e seus fãs (os quais ocupavam o espaço público) vinham ressignificando, ainda que pontualmente, o ritmo e o cotidiano das cidades.

Com esta noção “territorialidades sônico-musicais” busca-se valorizar a importância da música e das inúmeras sonoridades presentes no cotidiano das cidades para os processos de reterritorialização que serão realizados pelos atores pesquisados. Muitas vezes a decisão da área que será ocupada com música leva em conta não só a circulação dos atores, mas também o fluxo e a intensidade dos fluxos sônicos do local.

Essas territorialidades – mais ou menos temporárias –, pela sua regularidade, geram uma série de benefícios locais diretos e indiretos para o território (permitindo até o incremento das atividades socioeconômicas locais). Aliás, como sugerem alguns autores de *Sound Studies* (LABELLE, 2010; KITTLER, 1999; CONNOR, 2000), essas territorialidades são relevantes porque reconfiguram de alguma maneira os territórios e geram novas cartografias e mapas sônicos ou acústicos da cidade. Nesta valorização da espacialidade, é importante que se atente para o fato de que as apropriações e os agenciamentos que se produzem em diferentes localidades – que transformam espaços em

de Janeiro”.

“lugares” (SANTOS, 2002) – podem não ser exclusivos dos atores pesquisados. Em razão disso é que se utiliza o termo “territorialidade” e não “território”: aliás, a noção de *territorialidade* ou até *multiterritorialidade* (HAESBAERT, 2010) parecem ser mais adequadas para analisar as dinâmicas que envolvem de modo geral os agrupamentos sociais em um mundo contemporâneo marcado por nomadismos e fluxos intensos.

Nesse sentido, parte-se da premissa de que a cidade do Rio de Janeiro é representativa dessas dinâmicas em que os espaços são redefinidos seguindo os “fluxos” e os “fixos”, as continuidades e as discontinuidades cotidianas são balizadas por modos de estar, de vivenciar e de experienciar os locais e lugares por meio de uma prática cultural *glocal*, a qual, em virtude de todos os seus possíveis movimentos contrastantes entre distâncias e proximidades, “faz também redescobrir a corporeidade” (nessas dinâmicas o corpo se transforma em uma certeza materialmente sensível, diante de um universo líquido, difícil de apreender). Assim, os lugares podem ser vistos como uma espécie de intermédio entre o *mundo* e o *indivíduo*, ou melhor, “cada lugar irrecusavelmente está imerso em uma comunhão com o mundo, torna-se exponencialmente diferente dos demais [...] [portanto] mais globalidade corresponde uma maior individualidade [...] isto é, em uma glocalidade” (SANTOS, 2002, p. 313-314). Desse modo – como sugere Santos (2008) – faz-se necessário regressar aos lugares cotidianos considerando todas as relações e práticas sensíveis e inteligíveis (ou seja, é preciso se debruçar especialmente sobre os objetos, as ações, a técnica e o

tempo). Essas práticas, enquanto “artes do fazer” cotidiano (DE CERTEAU, 1994), podem ser apreendidas em diversos lugares da cidade. A urbe é aqui tratada como espaço comunicacional-interacional que pode ser vivenciado: a) nas dinâmicas socioculturais-ambientais comunicantes de diversas identidades; b) nos diversos modos de presença (inclusive através das redes sociais); c) nos diversos gostos; e d) nas diversas significações tanto da arquitetura urbana quanto dos indivíduos (que convivem e interatuam nelas e com elas).

É a partir, portanto, da experiência sensível na cidade que se podem compreender as *musicabilidades*, ou seja, as práticas socioculturais que têm como élan a música (FERNANDES, 2011). Sociabilidades erigidas em um espaço afetivo e de pertencimento, no qual a música cria territorialidades distintas a partir dos movimentos de *transindividualidade* – constituídas pelas interações inter-humanas incluindo o espaço e os objetos técnicos (SANTOS, 2002).

Desse modo, buscando criar melhores condições para o desenvolvimento de uma ampla investigação centrada na análise das “territorialidades sônico-musicais” construídas nos espaços públicos, articulou-se uma investigação interinstitucional² – que permitiu a concretização de uma agenda de pesquisa alicerçada

-
2. A pesquisa “Cartografia musical de rua do Centro do Rio de Janeiro” (que tem apoio da FAPERJ, do CNPq e da Secretaria de Indústrias Criativas do MinC) foi coordenada pelos autores deste livro e envolveu os seguintes grupos de pesquisa: o *Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação* do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ e o grupo de pesquisa *Comunicação Arte e Cidade* do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ.

especialmente em um extenso trabalho de campo (que envolveu observações e entrevistas com músicos e fãs/frequentedores/consumidores) – na qual se buscou avaliar a importância não só cultural, mas também política e econômica das manifestações musicais espontâneas que ocupam com regularidade as ruas do Rio de Janeiro, congregando atores de diferentes segmentos sociais.

Música de rua como expressão de cidadania intercultural

Este livro pode dar a impressão a princípio de que analisa um conjunto de experiências apenas de caráter integrador que se realiza no espaço público (que envolve apenas práticas que promovem a inclusão social). No entanto, cabe ressaltar que se tomou como referência as teorias não dualistas, e desse modo compreende-se a dinâmica social como complexa e paradoxal. Na análise desenvolvida aqui se assume o convívio entre modos múltiplos de atuação social que por vezes são contraditórios onde há conflitos, dissensos, situações inesperadas, reações dos setores conservadores ou ações violentas das forças de segurança pública e da própria sociedade. Aliás, cada vez mais, acompanha-se – ainda com certa perplexidade – o crescente movimento de ocupação dos espaços públicos, o qual ganha forma nas manifestações explicitamente políticas, nos

“rolezinhos”³ e/ou na produção e consumo de iniciativas estéticas (e expressões artísticas). Os atores vêm cada vez mais manifestando o seu descontentamento com a exclusão social – imposta pelo mercado e/ou pela discriminação social –, clamando de forma implícita ou explícita por seu “direito à cidade”.

É possível afirmar que se assiste a um momento espacial da democracia brasileira, de explosão das manifestações de rua e de muito debate em torno das mesmas. Com certeza é um momento importante de amadurecimento de uma democracia que começa a ganhar maior densidade, especialmente com as reformas sociais implementadas nas últimas décadas e pela emergência da chamada “nova classe média” ou “classe C”⁴.

-
3. Os *rolezinhos* vêm provocando intensos debates na mídia tradicional nos últimos anos pela capacidade de sensibilizar e mobilizar um grande número de jovens de forma presencial por meio das redes sociais. Esses atores passaram a ocupar – e a reivindicar o direito de circular por – certos espaços híbridos (que são públicos e privados) como os shoppings, centros comerciais e museus. Para Borelli, os *rolezinhos* evidenciam demandas por ampliação de cidadania e inclusão social, constituem-se em uma forma de mobilização social diferenciada, a qual articula cultura, consumo, lazer e novas formas de fazer política. Mais detalhes, cf. Rolezinho é demanda por ampliação de cidadania. In: *G1* (disponível em: <<http://g1.globo.com/globo-news/noticia/2014/01/rolezinho-e-demanda-por-ampliacao-de-cidadania-destaca-antropologa.html>>. Último acesso: 12/4/2014). Sobre a sociabilidade e valores que orientam em geral os rolezinhos, ver também: FRANÇA e DORNELAS, 2014.
 4. Para alguns economistas e sociólogos, o termo é bastante frágil, impreciso e não dá conta de explicar a realidade vivida por uma classe trabalhadora precarizada. Para outros, o aumento da renda do segmento pobre da população está criando um novo segmento de consumidores, o qual vem obrigando as empresas a se adaptarem a uma crescente demanda. Para mais informações ver: NERI et al., 2008.

O contexto atual do Rio Janeiro talvez seja ainda mais delicado dentro do cenário nacional. A crescente ocupação do espaço público por parte dos atores ocorre em um contexto em que estão sendo implementadas inúmeras intervenções por parte do Estado: entre as mais importantes poder-se-iam destacar obras urbanísticas, criação de alternativas de vias de transporte e implantação de UPPs (Unidade de Polícia Pacificadora) em áreas pobres da cidade. Nos últimos anos tem-se tido a oportunidade de acompanhar tensões e conflitos nos quais inúmeros atores têm ido às ruas para denunciar a dimensão excludente do “projeto de cidade” em curso: segundo eles, a construção do Porto Maravilha e/ou da Cidade Olímpica (que vem promovendo uma espécie de novo “bota abaixo” nesse território) foi imposta à população e interessa especialmente ao grande capital (nacional e transnacional), portanto, da perspectiva de inúmeros atores e de alguns especialistas, a argumentação de que essas iniciativas deixarão “legados sociais” seria bastante questionável⁵.

A dilapidação do fundo público, seguindo leis casuísticas e apressadas, além de projetos incompletos, se dá sob o argumento do “legado” que, após o megaevento, restará em benefício de toda a população. No entanto, a experiência mostra que esse cenário tende a contrariar as necessidades locais e sobrar como um conjunto

-
5. Sobre as críticas ao projeto urbanístico que vem sendo implementado no Rio de Janeiro nos últimos anos, conferir VAINER, 2013 e 2014; MARICATO, 2014; FERREIRA, 2014. Ver também a seguinte matéria jornalística: MEDINA, Alessandra. Uma disputa nada Olímpica. In: Revista *Veja Rio*. São Paulo: Abril, 2012, p. 16-20.

de “elefantes brancos” [...]. O processo de assalto às economias nacionais, com propostas de renovação urbanas que incluem grandes obras e flexibilização da normativa urbanística, não acontece exclusivamente em função dos grandes eventos: pode-se dizer que é uma das estratégias regulares da globalização neoliberal. [...] As cidades ocupam um papel importante no processo de acumulação no capitalismo globalizado, do qual, por ocasiões dos meganegócios, o espaço urbano, as obras de infraestrutura e as edificações constituem parte essencial. [...] Ao lado do recuo das políticas sociais e do aumento do desemprego, da pobreza e da violência, um novo ideário de planejamento urbano substitui o ideal de urbanismo modernista. Desregulamentação, flexibilização e privatização são práticas que acompanharam a reestruturação das cidades no intuito de abrir espaços para os capitais imobiliários e de infraestrutura e serviços. [...] A desigualdade social e a segregação territorial são lembradas apenas retoricamente para justificar mais obras. [...] A perspectiva da realização tanto da Copa quanto das Olimpíadas no Brasil contribui para a febre imobiliária. Com o aumento do preço dos aluguéis e dos imóveis, parte da população trabalhadora foi expulsa para novas fronteiras da periferia urbana, ampliando a extensão das cidades e comprometendo áreas de proteção ambiental ou de risco geotécnico (MARICATO, 2014, p. 18-20).

As insurgências contra essas intervenções seguem brotando por todos os lados, inclusive entre os jovens

que participam das redes sociais (inclusive de música) que atuam nas ruas do Rio (FERREIRA, 2014; SILVA, 2014). Aliás, mesmo que não atuem com uma agenda política organizada, parte-se do pressuposto aqui de que estes atores vêm construindo uma “cidadania intercultural”. Partindo do pressuposto de que ser cidadão é vivenciar a cidade, experienciá-la, pensá-la, senti-la, olhá-la, tocá-la, apropriando-se e reinventando o cotidiano pelos diferentes “modos de fazer” por meio das astúcias, táticas de resistência e práticas de ocupação urbana (DE CERTEAU, 1994), considera-se aqui que a atuação de grupos sociais na cidade do Rio de Janeiro agencia certo abalo nas normas e diretrizes políticas dos planejamentos urbanos (em sua grande maioria baseados em dados estatísticos organizados dentro de uma lógica tecnocrática) e, assim, vem ressignificando os espaços e inserindo diferentes atores no debate em torno da necessidade de ampliação da cidadania (isto é, vem colocando em discussão diferentes modos e formas de ocupar as urbes). Como assinala Jacques, “os praticantes da cidade atualizam os projetos urbanos – e o próprio urbanismo – com a prática cotidiana nos espaços urbanos” (JACQUES, 2012, p. 272). Assim, as festas, as performances, o teatro e os bailes, por exemplo, parecem fazer parte de uma potente ação pelo reconhecimento de diversas “éticas e estéticas” (MAFFESOLI, 1995) na cidade que reinventam a experiência urbana no dia a dia.



Fonte: Acervo de Ju Bones

Fig. 1: Os Siderais nas manifestações de junho de 2013

Poder-se-ia indagar – de forma desafiadora – por que a cidade do Rio de Janeiro está sendo cada vez mais considerada uma localidade que está se reinventada pelos atores e/ou que está em vias de ser remodelada pelo Estado porque vai (ou necessita) adquirir um grande dinamismo. Otimismos, tensões, propagandas políticas, bairrismos e interpretações simplistas à parte, estamos nos propondo a repensar de forma crítica o que vem ocorrendo em diversas “territorialidades” (HAESBAERT, 2010) desta localidade, redimensionando especialmente o papel do engajamento musical neste processo. Ainda que se possam questionar os resultados alcançados (estamos evidentemente diante de uma região desequilibrada, com inúmeras desigualdades sociais), do ponto de vista da autoestima de alguns segmentos da população local, os efeitos são inegáveis.

Rômulo Groisman, um dos coordenadores de um recente e importante movimento local da sociedade civil organizada, intitulado Rio Eu Amo Eu Cuido avalia que: “[...] depois de muitos anos, o orgulho do carioca foi resgatado e isso é muito importante para uma mudança positiva de comportamento”⁶.

Será que se pode creditar esse processo de “recuperação” – pelo menos no plano simbólico – aos investimentos locais e ao crescimento do Brasil, isto é, apenas às questões de ordem econômica? Será que as iniciativas do Estado na área da segurança pública e social de alguma forma contribuíram para a construção do quadro atual? Sem descartar a relevância dos aspectos anteriormente mencionados, poder-se-ia perguntar também: qual é o peso das iniciativas culturais nesse processo? Desenvolveu-se este livro com o intuito de avaliar criticamente – em alguma medida – os projetos de “revitalização” de áreas desta urbe em curso, colocando outras variáveis de análise na mesa e privilegiando os aspectos culturais. Evidentemente, sem esgotar o debate, o objetivo foi o de provocar uma reflexão sobre a importância das dinâmicas que envolvem a *música nas ruas*⁷, isto é, repensar a relevância dessas nos pro-

6. Conferir a entrevista concedida a *OSC News* em 8 de junho de 2012 (disponível em: <<http://www.osc.com.br/confira-entrevista-com-idealizador-da-rio-eu-amo-eu-cuido>>. Último acesso: 10/8/2012).

7. A pesquisa que baliza os resultados apresentados aqui esteve centrada nos grupos musicais (e suas redes sociais, as quais envolvem fãs, frequentadores dos concertos e o público em geral) que atuam nas ruas do Centro do Rio, mas que não necessariamente e exclusivamente se expressam apenas nos espaços públicos. Na realidade, esses

cessos de ressignificação da cidade do Rio de Janeiro.

Notoriamente considerado um “celeiro”⁸ da produção musical do país (que gera inúmeros empregos e que contribui para mobilizar um PIB estadual da cultura de aproximadamente 5%)⁹, o Rio de Janeiro se constitui, em certo sentido, em um “laboratório” para se avaliar o papel da música (e do entretenimento sonoro) como “força movente do contemporâneo” (HERSCHMANN e FERNANDES, 2012)¹⁰. Mais do que isso: pelas suas características arquitetônicas e geográficas, esta cidade possibilita que repensemos também a espacialidade como um relevante vetor condicionante da mobilização social. É preciso recordar que, após um longo e lento período de decadência socioeconômica, política e cultural, essa metrópole vem recuperando nos últimos anos não só um lugar de protagonismo no cenário nacional, mas também um lugar no mundo globalizado. Se, por um lado, os investimentos públicos e

músicos alternam a realização de concertos em ambientes fechados (e pagos) com shows ao ar livre (gratuito). Portanto, esses músicos não podem ser exatamente qualificados como típicos “artistas de rua”.

8. Há várias décadas esta cidade vem atraindo músicos e profissionais do setor e assim vem se constituindo no principal polo de produção do país (HERSCHMANN, 2010).
9. Mais detalhes, ver: HERSCHMANN 2010 e 2011.
10. Sublinha-se que se parte do pressuposto aqui de que a “música” compõe uma “paisagem sonora” de grande capacidade de sensibilização da sociedade contemporânea: isto é, constitui-se não só uma mercadoria final de grande apreço, mas também um insumo relevante para o êxito de outros produtos e serviços. Para uma compreensão mais clara do potencial da força movente da música, ver HERSCHMANN e FERNANDES, 2012.

privados que vêm sendo direcionados à cidade por conta da realização de megaeventos (nacionais e internacionais) esportivos e de entretenimento têm um significativo papel para a reversão desse quadro; por outro, é possível constatar que as atividades musicais vêm também desempenhando relevante e estratégica função na ressignificação da cidade do Rio de Janeiro, como pode ser constatado pelo crescente e estrondoso êxito de algumas áreas do Centro, tais como a Lapa e a Praça XV, as quais passaram nos últimos anos a gravitar em torno das atividades musicais¹¹.

Ao mesmo tempo, na última década, nota-se que vêm se destacando algumas práticas espontâneas “engajadas” ou formas de “ativismo musical” (FERNANDES e HERSCHMANN, 2014) que estruturam (ainda que provisoriamente) “territorialidades sônico-musicais” (HERSCHMANN e FERNANDES, 2011a) – não necessariamente organizadas por profissionais do *mainstream* ou do chamado setor independente da música – que vêm repotencializando a sociabilidade de territórios estratégicos do Centro do Rio de Janeiro, os quais correm o risco, ciclicamente, de se “desvitalizar”, como sugere a história dos últimos cem anos dessa cidade¹². Portanto, parte-se da premissa nesta

11. Essas áreas – que antes estavam degradadas e ofereciam riscos à segurança pública – hoje abrigam dois polos históricos, gastronômicos e culturais estratégicos do Rio: o da Lapa e o da Praça XV. Destacam-se como casos exemplares, de grande sucesso econômico, os quais atraem grande visitação e hoje reúnem grande número de atividades culturais e turísticas que são estratégicas para a cidade (FERNANDES, 2011; HERSCHMANN, 2007).

12. Não se analisaram detalhadamente aqui os resultados socioeconômicos (e culturais) que vêm sendo alcançados pela música de rua na cidade do Rio de Janeiro. Para mais informações a esse

publicação de que a música ao vivo experienciada presencialmente – especialmente aquela realizada em concertos, festas/bailes, rodas, *jam sessions* e fanfarras – promoveria condições para a potencialização de encontros, estesias e afetos, quando articulada com certos perfis arquitetônicos e geográficos dos lugares (tais como as “ruas-galerias”¹³, praças e jardins), construiria condições favoráveis não só para o desenrolar de atividades de entretenimento (HERSCHMANN, 2005; DYER, 2002), mas também para a ressignificação das territorialidades e do cotidiano urbano (HERSCHMANN e FERNANDES, 2011).

Vale salientar mais uma vez que se está considerando a atuação das redes sociais que gravitam em torno

respeito ver a produção científica recente dos autores, em especial: FERNANDES, 2011; HERSCHMANN, 2007, 2013 e 2014; HERSCHMANN e FERNANDES, 2011a, 2012 e 2012b.

13. Anterior ao conceito benjaminiano “Galerias de Passagem”, Charles Fourier propõe em meados do século XIX uma reestruturação e reorganização da sociedade francesa a partir dos falanstérios, os quais construiriam diferentes alas ligadas por arcadas (geralmente construídas com estruturas de ferro e vidro) compondo o que denominou como “ruas-galerias”, isto é, uma rede comunicativa da cidade, um “método de comunicação” no cotidiano. Propõe-se um novo conceito para nos diferenciar da noção de Fourier: “Ruas-galerias” seriam aquelas que se constituem numa organização espacial que conjuga lojas de artigos de moda, galerias de arte, cinema, livrarias, feiras livres, patrimônio arquitetônico, geralmente com calçadas largas ou ruas estreitas fechadas para circulação e ocupação dos pedestres, com a oferta de farto serviço gastronômico. Há, desse modo, a integração de diversos produtos de consumo cultural que promovem na sua grande maioria a marca de uma *forma* sociocultural, de um estilo de vida, ou melhor, de estilos de vida geradores de novas sociabilidades responsáveis pelo redesenho da espacialidade de uma cidade. Como se construíssem territorialidades que se sobrepõem ao território citadino (mais informações ver: FERNANDES, 2011).

da música de rua como formas de expressão de uma “cidadania intercultural” e, portanto, antes de avançar nesta argumentação, é importante dar alguns esclarecimentos a respeito do recorte conceitual sob o qual está se considerando aqui a noção de “cidadania”.

Historicamente fizeram-se diferentes usos da palavra cidadania e do significado de “ser cidadão”. De maneira geral, a literatura que trata sobre o tema nos apresenta o conceito de cidadão a partir de três grandes concepções: liberal, republicana e deliberativa. De acordo com a concepção liberal (KYMLICKA, 1989), ser cidadão é definido pelos direitos subjetivos que ele tem diante do Estado e dos demais cidadãos. Ou seja, estes seriam os indivíduos que estariam na sociedade em busca de alcançar suas necessidades privadas, individuais, pois têm como garantia a proteção de um Estado também liberal, que reconhece os direitos individuais acima dos direitos coletivos. E, mais do que isso, assegura aos cidadãos a possibilidade de fazer valer seus interesses privados por intermédio de eleições e da composição do parlamento e do governo, já que escolhem seus representantes para influenciar nas decisões administrativas do Estado. Desta forma, os cidadãos podem controlar em que medida o poder do Estado é exercido no interesse deles próprios como pessoas privadas. Os interesses políticos, administrativos, culturais etc. são sempre disputados por indivíduos privados que fazem suas escolhas racionais diante do Estado de Direito. Essa seria a representação da cidadania formal, que dá maior ênfase à garantia dos direitos formais.

Poder-se-ia ainda dar como exemplos os direitos como o de ir e vir, obtenção de documentos ou o acesso a políti-

cas públicas direcionadas a setores como educação, saúde, assistência social e transporte. De acordo com a concepção republicana (HABERMAS, 1995), o status de cidadão não é definido pelo critério dessa liberdade de escolha privada. Ser cidadão é ter o direito de participação e de comunicação políticas. Ou seja, ter a garantia de poder participar de uma prática comum, cujo exercício permite ao cidadão converter-se no que deseja ser como indivíduo. Ser cidadão dentro dessa concepção significa ser autor político responsável no âmbito de uma comunidade de pessoas livres e iguais. Assim sendo, a eleição, ou o processo eleitoral, não serve apenas como uma forma de controle da atividade do Estado por cidadãos, mas também cumpre um poder de ligação entre Estado e sociedade, pois se entende que o poder administrativo não detém esse poder isoladamente. De onde então provém esse poder? Ele se origina no poder comunicativo gerado na prática de autodeterminação dos cidadãos e se legitima à medida que protege essa prática por meio da institucionalização da liberdade pública. Nessa concepção, os cidadãos republicanos não estão preocupados em garantir apenas a existência de um Estado que lhes assegure a proteção de direitos individuais, mas também a existência de um Estado que garanta a pluralidade de ideias para que numa discussão pública possa-se chegar a um acordo para o bem comum. Essa concepção representa outra perspectiva de cidadania. Ela amplia os direitos formais também para os direitos que dizem respeito ao voto, à organização social, à filiação partidária, à manifestação das vontades e à expressão das opiniões, e o que importa é o bem comum. Contudo, é importante perceber que, nessa perspectiva, o indivíduo acaba por se diluir no coletivo.

Outra perspectiva, mais contemporânea, vai além dessas duas apresentadas acima e sugere considerar a cidadania como construída a partir das experiências cotidianas, levando-se em conta os aspectos civis, sociais, políticos, culturais e étnicos. Essa concepção denominada deliberativa (HABERMAS, 1987, 1990 e 1997) tem como base o princípio de que a prática da cidadania efetiva-se somente no momento em que ocorre um consenso entre cidadãos que partilham a mesma cultura. Assim, é com a prática argumentativa e comunicativa, ocorrida nos enfrentamentos cotidianos – tanto entre os diversos grupos sociais, como entre sociedade e Estado – que se constrói e atualiza a democracia. Ou seja, o cidadão é aquele que desenvolve a potencialidade comunicativa em sua vida cotidiana, isto é, seria aquele que se posiciona nos espaços públicos, o qual se utiliza das normas e das leis como ações eficazes de garantia de institucionalização dos seus anseios e demandas sociais políticas e culturais. O interessante é perceber que essa concepção não trata os indivíduos nem como um ator coletivo que reflete o todo (o Estado) e age por ele em busca de um sonhado bem comum, nem como atores privados que agem independentes em processos que visam garantir mais poder e interesses individuais. A cidadania na democracia deliberativa constrói a ideia de um sujeito ativo¹⁴ que navega livremente numa sociedade civil, a qual tem como fundamento espaços públicos comunicativos autônomos, tanto do sistema econômico quanto do sistema administrativo do Estado (mundo dos sistemas habermasianos). Essa concepção apresenta o ci-

14. A respeito deste debate, ver: SCHERRER-WARREN, 2000.

dadão como aquele sujeito que constrói sua cidadania a partir da experiência de participação no coletivo. O sujeito desloca-se do seu mundo privado para exercer sua participação na esfera pública, na coletividade.

Ao longo de nosso trabalho de campo na cidade do Rio de Janeiro, as investigações apontam para a possibilidade de uma perspectiva de cidadania que – para além das questões de participação coletiva e da possibilidade de atingir o consenso dentro das esferas públicas – conduz à inclusão de outra perspectiva, distinta das análises já brevemente apresentadas: é possível considerar esse conjunto de questões a partir de uma perspectiva *intercultural*.

Nesse sentido, assume-se neste trabalho uma posição ética e política atualizada a partir das ricas discussões e análises dos Estudos Culturais Latino-Americanos. Pensar a cidadania a partir das propostas de García Canclini (1997 e 2008) com base nas questões identitárias e históricas culturais do cotidiano – nas quais a hermenêutica, a afetividade e a estética são incluídas nas ações dos diversos grupos pesquisados (assim a experiência do diálogo e negociações interculturais compõem os “agenciamentos”¹⁵ dos atores envolvidos nas práticas sociais) – torna-se muito profícuo para as reflexões construídas neste trabalho. Tanto em um artigo intitulado “El malestar en los estudios culturales” (1997) como no livro intitulado *Latino-americanos à procura de um lugar neste século* (2008), García Canclini assinala que os estudos culturais latino-americanos podem se estruturar a partir da prerrogativa epis-

15. Sobre este conceito, cf. DELEUZE e GUATTARI, 1995.

temológica fundada no debate entre teorias científicas, as quais procuram desenvolver uma racionalidade interculturalmente compartilhada que não somente dê coerência às interpretações, mas também que compare a realidade empírica (observável em diferentes países). A partir desses estudos busca-se rever o conhecimento canonizado que versa sobre a realidade sociocultural desses países. García Canclini, em última instância, busca compreender as ações cidadãs a partir de uma ética intercultural, que leva em consideração os confrontos e os intercâmbios econômicos, identitários e comunicacionais vivenciados em tempos de globalização. Essas práticas interculturais não se reduziram em acordos econômicos nem apenas nas práticas multiculturalistas – que estiveram presentes no debate das últimas décadas do século XX – nas quais se admite a diversidade cultural a partir da diferença sublinhada por políticas de tolerância e respeito, mas que, por vezes, acabaram por reforçar a segregação social (HERSCHMANN e FERNANDES, 2011b). Conforme salienta García Canclini (2011):

[...] a interculturalidade remete a confrontação e mescla no interior das sociedades, nas quais os grupos travam relações e trocas [...] já a multiculturalidade pressupõe a aceitação do heterogêneo [...] a interculturalidade implica que os diferentes se encontrem em um mesmo mundo e que devem conviver em relações de negociação e conflitos [...] (GARCÍA CANCLINI, 2011, p. 106).

O que se pode perceber nas práticas musicais pesquisadas é que há uma espécie de “ativismo”¹⁶ bastante inclusivo (aberto ao convívio de diferentes segmentos ou grupos sociais), ainda meio invisível e pouco compreendido tanto por pesquisadores do campo da comunicação como por produtores musicais, pelo poder público e pela crítica musical.

Talvez um olhar mais atento às novidades do mundo da música (HERSCHMANN, 2010 e 2011) considere esse “ativismo musical de rua” – o qual está expresso

-
16. Vale salientar que há algumas diferenças entre as formas de *ativismo* mais tradicionais (que marcaram de forma emblemática, por exemplo, as últimas décadas do século XX) e as que vêm emergindo neste início de milênio. Em geral, na atualidade, o ativismo não emerge com uma agenda claramente predefinida (estruturada e organizada), não há claras hierarquias (com porta-vozes de movimentos) e os atores parecem se pautar sobre demandas objetivas e concretas relacionadas ao “comum” (HARDT e NEGRI, 2009). Malini e Antoun salientam também que, em geral, o ativismo hoje está caracterizado pelas dinâmicas e estratégias desenvolvidas em rede (articula-se atividades desenvolvidas na *web* com práticas presenciais) e, portanto, em sua maioria são iniciativas de atores articulados em *coletivos* e *movimentos* que praticam “ciberativismo” e que tentam, de alguma maneira, (re)criar uma “nova vida”. Estes autores ainda sublinham ainda que vários ativistas importantes do mundo contemporâneo precisaram se atualizar para enfrentar os desafios que emergiram em diferentes contextos recentes: inúmeros deles participaram das *lutas* dos movimentos sociais nos anos de 1960 e 1970 e das atividades desenvolvidas pelas ONGs nos de 1980 e 1990 (MALINI e ANTOUN, 2013, p. 137-139). Além disso, é preciso ressaltar também que há no ativismo de hoje, em geral, uma dimensão *estética* e *lúdica* muito presente. A esse respeito Szaniecki argumenta que nas intervenções do ativismo contemporâneo emprega-se a estética (e, inclusive, expressões artísticas) para mobilizar o público, para criar dispositivos expressivos mais dialógicos, discursos mais polifônicos e, assim, deslocamentos de sentidos (que promovem *détournements*) importantes para construção de estratégias de luta “biopolítica” (SZANIECKI, 2007).

na vitalidade das rodas, festas, concertos, *jam sessions* e fanfarras que estão sendo criadas nos últimos anos no Rio – uma inovação relevante. Ainda que não resolvam inteiramente o desafio da sustentabilidade no setor da música, essas iniciativas (que se concretizam por meio da ocupação musical das ruas) podem estar sinalizando um “caminho alternativo” para que alguns jovens possam encontrar: a) mais realização no processo de produção e consumo musical atual; e b) formas para dar vazão a um conjunto de “insatisfações” e demandas bastante presentes no cotidiano. Aliás, tendo em vista os depoimentos concedidos pelos atores à pesquisa, os encontros presenciais sônico-musicais podem estar significando para eles a possibilidade de viver uma experiência urbana mais prazerosa e libertadora.

Portanto, nesse conjunto de rotinas e práticas que gravitam em torno do espaço público, constata-se que os atores não só podem alternar a oferta de conteúdos de forma gratuita e paga, mas também têm encontrado maneiras de financiar a oferta de música grátis na rua de forma mais ou menos contínua. Além disso, com frequência nas entrevistas realizadas com os atores emergem: por um lado, menos preocupação com a “carreira” e com certos produtos que dão status aos músicos (ou que pelo menos ofereciam no século XX certo glamour à trajetória dos mesmos, tais como CDs e DVDs); e, por outro, uma preocupação cada vez mais presente com a inclusão, integração e ampliação das suas redes de fãs.

Na prática da inclusão social dos concertos, festas, bailes, fanfarras e rodas, os atores envolvidos buscam atingir o maior número de pessoas no trabalho de ocupação das

ruas e isso tem levado vários grupos desse tipo a apostar mais nas interpretações de antigos sucessos do que no trabalho mais autoral, isto é, utilizam com frequência o recurso das releituras musicais de artistas consagrados. Vale ressaltar que essa preocupação com o público não deve ser interpretada necessariamente (e de forma simplista) como uma preocupação de aceitação imediatista junto a um mercado consumidor musical mais pulverizado (em crise e/ou transformação). Há uma dimensão política na atitude dos atores na busca de proporcionar melhores condições de acesso ao conteúdo musical.

Além disso, a preocupação com a inclusão afeta a própria composição dos grupos musicais. Assim, esses congregam de forma mais ou menos harmoniosa músicos amadores e profissionais. Nos eventos de música a colaboração de ambos é valorizada.

Na música de rua tem muito ativismo, mas claro tem também uma preocupação com a sobrevivência. [...] Neste universo musical se misturam pessoas com expectativas e objetivos diferentes. Então, as rodas, *jam sessions* e as fanfarras são um movimento de rua que mistura esses dois músicos: aquele que é o músico que vive só de música, que é profissional, e aquele músico que algumas pessoas chamam de amador, que não vive só desta atividade. Além disso, algumas pessoas começam como público consumidor ou fã e depois são incorporadas ao próprio grupo musical [...] ¹⁷.

17. Entrevista com Miguel Maron, percussionista do grupo Os Side-rais, concedida à pesquisa no dia 5 de junho de 2013.

As pessoas que vêm participando das nossas rodas por interesses diversos. Alguns são músicos profissionais e fazem daquilo a profissão. Outros estão lá porque gostam mesmo, acreditam no movimento. Nesses anos vi muita gente chegar por curiosidade e vai se identificando aos poucos. Hoje em dia são músicos e/ou parceiros que colaboram com a renovação da nossa manifestação cultural¹⁸.



Fonte: Acervo dos autores

Fig. 2: A roda do Jongo da Lapa em ação no Centro

18. Entrevista com Marcus Bárbaro, percussionista do grupo Jongo da Lapa, concedida à pesquisa no dia 18 de julho de 2014.

A esta altura, vale a pena fazer um pequeno parêntesis de ordem teórica. Estão se considerando aqui as experiências sensíveis musicais, como experiências de afecção, carnavais e estéticas, isto é, vivências que criam a possibilidade de penetração do mundo, através do corpo, em sua totalidade. No que se refere à estética: é sempre importante salientar, como faz Rancière (2009), que esta não está restrita ao campo da arte. Está sendo considerada aqui, portanto, como “vetor de comunicabilidade” e de “comunhão dos sentidos” (BOURRIAUD, 2009).

Tal como propõe Maffesoli (1995), aproxima-se a noção de estética à de ética, compreendida como uma forma de coabitar o mundo sensível e inteligível. Este autor define a “ética da estética”, portanto, como “emoções compartilhadas”, como “sentimentos em comum”. Assim, para ele a ética da estética adquiriria materialidade nos estilos de vida dos agrupamentos sociais. Assim, uma das principais preocupações dos músicos que atuam nas ruas do Rio – além da luta pela sobrevivência e do desenvolvimento de estratégias que têm como finalidade dar mais visibilidade ao seu respectivo trabalho – é com a inclusão social, com a construção da cidadania (de caráter intercultural) que se daria pelo ato de ocupar as ruas de forma nômade e lenta (com tempo para a vivência de sociabilidades). Isso pode ser constatado no universo das festas, fanfarras e rodas.

O neofanfarrismo foi uma ideia que a gente começou a usar depois, já no final de 2008. Fui um dos que abraçou logo este rótulo. Tem um babado político nesta ideia [...]. A gente defendia a ideia de que é “neo” porque somos diferentes politicamente das fanfarras tradicionais, fanfarras militares e de pracinhas de cidades do interior. Não é só uma

reformatação das fanfarras, mas um posicionamento mais crítico perante o mundo. Assim, qualquer artista ou pessoa que trabalha com o grande público tem uma responsabilidade ao atuar no espaço público. Tem uma responsabilidade histórica, social e ecológica com o mundo que o cerca. Se o músico se omite, está compactuando com o que já está aí. Assim, a ideia de “neo” representa uma rejeição àquela proposta anterior, não contra as fanfarras tradicionais, mas contra aquela postura do fanfarrão alienado, que não valoriza o ato político de ocupar o espaço público. Então, o “neofanfarrismo” tem este lado bem ativista. Não é só acreditar num formato musical, mas é assumir uma posição mais crítica. [...] Evidentemente, este conceito de neofanfarra não é consensual e muita gente está focada mais na diversão, na zoação [...]. Ao mesmo tempo, muita gente que participa do neofanfarrismo esteve (e está) nas manifestações que estão tomando conta das ruas do país¹⁹.

Nas rodas do grupo Samba da Ouvidor participa quem quiser. Conseguimos reunir toda semana mais de mil pessoas, de todos os segmentos sociais. Isso é que é bacana! É como explica aquela famosa canção do genial João Gilberto: o samba brasileiro democrata [...] é que tem valor! A gente tenta dar nossa pequena contribuição para incluir todo mundo e mudar de alguma maneira o que está aí [...]”²⁰.

19. Entrevista com Ju Bones (Juba), trombonista dos grupos Orquestra Voadora e Os Siderais, concedida à pesquisa no dia 1 de outubro de 2013.

20. Entrevista com Gabriel da Muda, cavaquinista do grupo Samba

O pessoal já está até chamando as *jam sessions* carinhosamente de rodas. Não é legal? Estão de certa forma abraçando o jazz! Estão surgindo novos grupos como o Afrobeat, que atua na Lapa, e as bandas do Guga Pellicciotti, que tocam na Pedra do Sal e no Castelo. [...] Há um casamento muito harmônico entre as redes da internet e a música de rua, o uso das redes sociais funciona muito bem [...]. Os músicos de jazz, como outros grupos musicais de rua, também estão buscando a inclusão do maior número de pessoas possível. Acho que o jazz veio para ficar e ocupar seu espaço no Rio²¹.



Fonte: Acervo dos autores

Fig. 3: Jam session do Jazz do Castelo e projeções do DVJ Dagma

da Ouvidor, concedida à pesquisa no dia 2 de agosto de 2013.

21. Entrevista com Iuri Nicolsky, saxofonista do grupo Nova Lapa Jazz, concedida à pesquisa no dia 26 de junho de 2014.

Para Jacques – na sua releitura de Santos (2000) e Maffesoli (1987) –, a trajetória dos “homens lentos” e as “narrativas erráticas” são importantes porque nos posicionam dentro de outra perspectiva potencialmente mais crítica, a partir de uma “[...] história do que está na margem, nas brechas e nos desvios” (JACQUES, 2012, p. 24). Segundo a autora é preciso refletir sobre o que podem representar as diferentes expressões de nomadismo nas cidades atuais, como, por exemplo, o movimento das rodas, *jam sessions* e fanfarras cariocas.

A ideia é esta! Somos ambulantes e prontos para a rua [...]. Estamos nas ruas para o que der e vier. O ambulante pode estar nas praças, pode estar nas quebradas [...]. Podemos estar nas manifestações e protestos de rua [...] queremos participar da vida pulsante da cidade²²!

Além das releituras de grandes sucessos musicais, outro aspecto sublinhado pelos artistas com frequência nos seus depoimentos é que as performances realizadas pelos músicos devem priorizar o volume e o resultado sonoro na rua – num ambiente marcado pelos desafios de fazer ouvir nas cidades polifônicas, dispondo muitas vezes só de instrumentos acústicos –, muitas vezes em detrimento da qualidade e da técnica. A performance, portanto, ocupa uma centralidade na experiência que envolve a música de rua (há uma consciência de que,

22. Entrevista com Edson Mattos, saxofonista do grupo Sinfônica Ambulante, concedida à pesquisa no dia 3 de dezembro de 2013.

talvez, o ato de ouvir um disco desses grupos musicais em casa certamente não reproduzirá o mesmo resultado). Neste sentido, Zumthor (2000) – analisando os efeitos da presença, do ambiente e do corpo em ação – salienta a importância das performances para que as experiências sonoras sejam satisfatórias aos envolvidos.

Em *O ritmo da vida*, Maffesoli também identifica uma centralidade da “experiência”, especialmente a tátil, na sociedade contemporânea. O autor ressalta o quanto essas são relevantes, para compreender “o mistério da conjunção”, as mobilizações sociais hoje:

[...] a experiência é a palavra-chave para explicar a relação que cada um estabelece com o grupo, a natureza, a vida em geral [...] que ignora escrúpulos racionais, repousando essencialmente no aspecto nebuloso do afeto, da emoção, da sintonia com o outro [...] é precisamente por estar na ordem do dia que convém adotar uma postura intelectual que saiba dar conta dela [...] [a centralidade] da experiência exprime-se através desse resvalar que vai da História geral e segura de si às pequenas histórias que constituem o cimento essencial das tribos urbanas (MAFFESOLI, 2007, p. 203-205).

Vale ressaltar a esta altura que a perspectiva privilegiada nesta publicação, em certo sentido, afasta-se das interpretações que identificam a “destruição” da experiência (AGAMBEN, 2005) e/ou incapacidade de transmiti-las (BENJAMIN, 2006). Portanto, consideram-se aqui as experiências sonoras coletivas pesquisadas como práticas de cidadania intercultural que

produzem experiências *potentes* não só integradoras, mas também de *dissenso*, as quais costumam instaurar “pequenas crises” (GUMBRECHT, 2006)²³.

Evidentemente, para alguns autores, partidários de uma leitura mais sombria, teríamos passado do empobrecimento da experiência de alteridade na modernidade ao que seria a sua expropriação contemporânea. Nesse sentido, Jacques sublinha que, com alguma frequência, argumenta-se que teríamos nos deslocado da:

[...] brutal experiência física e psicológica do choque metropolitano moderno – mesmo que protegida por uma atitude blasée (pensada por Simmel) – à anestésica contemplação da imagem publicitária contemporânea da cidade-espetáculo (como diria Debord) ou da cidade-simulacro (de Baudrillard) [...]. [Argumenta-se com alguma recorrência que] quando vamos do estado de choque moderno ao estado de anestesiamento contemporâneo, [...] fica evidente a atual estratégia de apaziguamento programado do que seria um novo choque contemporâneo: uma hábil construção de subjetividades e de desejos [...] ope-

-
23. Nas suas análises das possíveis articulações e tensões entre estética e cotidiano Gumbrecht (2006) trabalha com a ideia de “pequenas crises”, suscitadas a partir de um estranhamento de objetos e situações rotineiras que são capazes de produzir experiências estéticas. Portanto, esse autor ultrapassa a abordagem que afasta o cotidiano da arte, permitindo que as fronteiras da arte se expandam (e que assim o âmbito do cotidiano eventualmente possa pertencer também ao âmbito da estética).

rada pelo capital financeiro e midiático que capturou o capital simbólico e que busca a eliminação dos conflitos, dos dissensos e das disputas entre diferentes [...]. [Assistiríamos assim a um processo de esterilização da experiência urbana com] o processo de espetacularização das cidades, o qual está diretamente relacionado com a pacificação dos espaços urbanos, em particular, dos espaços públicos (JACQUES, 2012, p. 13-14).

Contrabalançando este cenário ameaçador construído com alguma frequência no meio acadêmico, Jacques salienta também que, nessas circunstâncias, a alteridade urbana ganha enorme importância, pois permitiria justamente construir “linhas de fuga” (DELEUZE e GUATTARI, 1995) às narrativas consensuais e pacificadoras.

São esses vários *outros* que, por sua simples presença e prática cotidiana, explicitam conflitos e provocam dissensos, aqueles que Milton Santos chamou de Homens Lentos [...] e De Certeau de Praticantes Ordinários das cidades. São, sobretudo, os habitantes das zonas opacas da cidade, dos espaços do aproximativo e da criatividade, como dizia Milton Santos, das zonas escondidas, ocultadas, apagadas, que se opõem às zonas luminosas e gentrificadas. Outra cidade intensa e viva se insinua assim nas brechas e margens [...]. O *Outro* urbano é o homem ordinário que escapa – resiste e sobrevive – no cotidiano, da anestesia pacificadora (JACQUES, 2012, p. 15).

Assim, poder-se-ia afirmar que a errante música executada nas ruas é *política*, pois coloca – pelas brechas – o *Outro* na cena urbana: estas iniciativas criativas, portanto, vêm se articulando e gerando uma tensão com o “Rio de Janeiro midiático”, do capitalismo globalizado, da lógica das grandes intervenções urbanísticas.

Corpos na cidade: afetos, estéticas e performances

Este livro pretende valorizar a vivência corporal que gravita em torno da música nas cidades, especialmente aquelas nômades, as quais colocam em cena a experiência da alteridade, que em geral produz situações de mobilização social. Aliás, não há como seguir os atores e acompanhar suas experiências sonoras coletivas e não ser mobilizado ou, ao menos, afetado de alguma forma “corporalmente” (MERLEAU-PONTY, 2004; 1999) pela sonoridade das territorialidades pesquisadas. De Nora sublinha a capacidade da música em condicionar o corpo, acionando nossas lembranças (faculdades da nossa memória) e afetando ideias, humores e emoções (DE NORA, 2000). Não é apenas a sonoridade dos concertos ao vivo executados, mas também as vozes e ruídos que ecoam das ruas, do tráfico e das pessoas, que envolvem e conformam o ambiente desses encontros corporais pesquisados.

Seguindo as pistas de Durán (2008, p. 103) afirma-se que “[...] já como dizia Aristóteles, não há nada no espírito que não passe pelos sentidos”. Desse modo, não se pode negar que, assim como propõe Sennett (1996), a nudez, o calor, os espaços públicos, as orientações geométricas, o

papel da luz, o medo ao contato físico, ou as necessidades de circulação são a base para refletir as cidades em épocas distintas. “Com a obra de Sennett o corpo se converte em protagonista, na chave para entender o sentido da morfologia e da organização urbana” (DURÁN, 2008, p. 104), ou seja, os sentidos das cidades emergem nas interações sensíveis entre o corpo e a própria cidade. A lógica dessa reflexão sobre as bases corporais da percepção conduz a pensar as cidades a partir de sua potência sensorial. Portanto, nesse sentido, entende-se que o espaço e o corpo comunicantes em interação demandam a experimentação mútua para que o corpo apreenda o lugar pela ação *in loco*. Essa foi a postura investigativa adotada neste trabalho: a de colocar-se à deriva, assumir percursos com a intencionalidade que busca o que está na experiência da cidade com o objetivo de encontrar os sentidos imanentes dos lugares.

A proposta de se colocar “à deriva” não é aleatória, mas corresponde a uma posição de estratégia metodológica conscientemente adotada pelos pesquisadores no intuito de entender a cidade como um espaço dinâmico que se atualiza cotidianamente a partir das interações inteligíveis e sensíveis. Em sua extensa obra sobre a configuração territorial, cultural e econômica das cidades, Jacobs – conhecida pela publicação de *Morte e vida das grandes cidades* – frequentemente apresenta a ideia de que as cidades, as economias e a própria vida se colocam “à deriva”: flutuar, à discrição dos mares, ventos ou correntezas; vaguear, ser levado pelas circunstâncias. Para Jacobs, a palavra *deriva* representa a concepção de que as cidades são sistemas abertos que se constituem empiricamente, à medida que avançam, que recebem constantes infusões de matéria e

energia e, ao longo do caminho, deparam-se com imprevistos. São sistemas que, apesar de apresentarem organização e estrutura, precisam lidar com as interferências e incertezas do acaso (JACOBS, 2000).

Desse modo, a *deriva* apresenta-se como uma abordagem não linear, que permite compreender, na configuração comunicativa da cidade, múltiplos fenômenos de identificação sociocultural. Assim, propõe-se aqui observar as interações da cidade não somente como um aparato programado e planejado pelos urbanistas, mas como um espaço de comunicabilidades dinâmicas que se dobram e desdobram infinitamente, construindo espaços comunicantes de diversas, múltiplas ou “inter” culturas.

Conforme Jacques (2012), a prática da deriva proposta pelos situacionistas em “Introdução a uma crítica da geografia urbana”, texto publicado por Debord nos *Lèvres Nues* (anterior ao seu livro capital *A sociedade do espetáculo*) propunha uma experiência sensorial com a cidade, isto é, uma “psicogeografia”, com caráter lúdico e experimental (na cidade). A partir de um comportamento tipicamente labiríntico (e, segundo Debord, de uma experiência de abandono da atividade produto-consumista), este autor argumentava que se colocar à deriva é se deixar levar pela desorientação da cidade, pela fruição, se entregando às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a se encontrar (DEBORD, 1997 e 2003). A este respeito Jacques tece o seguinte comentário:

A deriva situacionista não pretendia ser vista como uma atividade propriamente artística, mas sim como uma técnica urbana situacionista para ten-

tar desenvolver na prática a ideia de construção de situações através da psicogeografia. A deriva é um tipo específico de errância urbana, uma apropriação do espaço urbano pelo vivenciador através do andar sem rumo. A psicogeografia estudava o ambiente urbano, sobretudo os espaços públicos, através da deriva, e tentava mapear os diversos comportamentos afetivos diante dessa ação, basicamente do errar pela cidade. Aquele “que pesquisa e transmite as realidades psicogeográficas” era considerado um psicogeográfico. E o psicogeográfico seria “o que manifesta a ação direta do meio geográfico sobre a afetividade” [...] A psicogeografia seria então uma geografia afetiva, subjetiva, que buscava narrar, através do uso de cartografias e mapas, as diferentes ambiências psíquicas provocadas pelas errância urbanas que eram as derivas situacionistas (JACQUES, 2012, p. 214-215).

É justamente nos processos de interação sensível dos corpos com os espaços das cidades – marcados por imprevisibilidades – que se pode de alguma forma traçar esboços das mesmas. Convergindo com os situacionistas, Canevacci faz o seguinte comentário sobre os processos interativos urbanos:

Um edifício se comunica por meio de muitas linguagens, não somente com o observador, mas principalmente com a própria cidade na sua complexidade: a tarefa do observador é tentar compreender os discursos bloqueados nas estruturas arquitetônicas, mas vividos pela mobilidade das percepções que envolvem numa interação inquieta os vários espectadores com os

diferentes papéis que desempenham. [...] Existe uma comunicação dialógica entre um determinado edifício e a sensibilidade de um cidadão que elabora percursos absolutamente subjetivos e imprevisíveis (CANEVACCI, 1993, p. 22).

As dinâmicas presentes na cidade, para os situacionistas, devem surgir a partir das experiências praticadas onde o *detournement*, ou desvio, era essencial na prática criativa de organização e apreensão dos fenômenos. Assim, as produções de sentido vividas no cotidiano – baseadas no movimento nômade – possibilitariam “novas cartografias”, outros imaginários, para além do estabelecido pelos projetos da modernidade. A partir dessa proposta, os espaços das cidades passam a ser observados e mapeados como um sistema de zonas unidas por fluxos e vetores de desejo. Interessante notar que a prática do *detournement* é apropriada recorrentemente pelos grupos investigados, pois *desviam* através de “estratégias estéticas os sentidos programados” (SZANIECKI, 2007) dos espaços urbanos.

Nesse sentido, na prática da deriva, relata-se a seguir, muito brevemente, um trabalho de campo realizado no dia 31 de maio de 2014, junto à rede do grupo Orquestra Voadora, numa tarde ensolarada de outono. Nesse dia a equipe (que acompanharia este concerto de rua) estava um pouco apreensiva porque a atividade estava programada para ser realizada num final do dia (num sábado) na Praça da República: área considerada pela população do Rio de Janeiro como “perigosa” (de grande circulação e muito próxima à Central do Brasil) – vista pelos atores como marcada pela presença de usuários de crack, por assaltos e,

em geral, pela violência urbana – e, por conta disso, muito “esvaziada” se comparada a outras localidades do Centro, especialmente nos fins de semana. Assim, a equipe tomou grande cuidado com a dinâmica não só de mobilidade e acesso ao local (procurando sempre circular em grupos), mas também de uso dos equipamentos utilizados para elaboração de registros para a pesquisa (tais como, por exemplo, câmeras, gravadores digitais e filmadoras).

Apesar de assistir a isso recorrentemente na pesquisa (seja na Pedra do Sal, no Castelo, na Lapa/Largo da Carioca/Praça Tiradentes, nos Jardins do MAM ou na Praça XV), a equipe de trabalho foi mais uma vez surpreendida pelo processo de “reconfiguração do espaço” (a construção de uma “territorialidade sônico-musical”) que foi constituído ao longo do show do grupo Orquestra Voadora, na Praça da República.

Evidentemente, mesmo antes do concerto os fãs e artistas foram se agrupando na praça e foi se criando um ambiente de intensa sociabilidade e de grande expectativa. Contudo, com soar dos primeiros acordes, há uma transformação profunda do espaço, pode-se atestar que a experiência corporal do medo vai cedendo gradativamente espaço para outras sensações estéticas sedutoras e poderosas. À medida que o grupo vai empolgando o público ali presente (naquele dia em torno de 600 pessoas) a “paisagem sonora” (SCHAFER, 1969) vai se transformando, o ambiente vai ganhando contornos dionisíacos e as sensações de fruição e prazer vão se intensificando. Vale ressaltar mais uma vez que a “performance” (ZUMTHOR, 2000) para os grupos de rua é muito importante, sobrepujando a relevância da técnica e do apuro sonoro.

No caso da Orquestra Voadora, este grupo é especialmente valorizado pelo público e no universo das fanfarras, pelo cuidado que os integrantes têm com a performatividade dos concertos. Na realidade, ao longo dos concertos, os componentes do grupo interagem de forma intensa e nômade com os frequentadores: invariavelmente eles rompem com a lógica de *palco* ou da *roda*: assim não só circulam entre o público, mas também dançam e formam trezininhos com a maioria dos presentes. O ambiente de proxemia criado em torno de fanfarras (como, por exemplo, Fanfarrada, Os Siderais, Orquestra Voadora, Cinebloco etc.) é meio carnavalesco, ou melhor, circense, contando com a presença de artistas performáticos que recitam poemas, jogam malabares e perambulam em pernas de pau. Mesmo pesquisadores experientes são envolvidos (contagiados corporalmente) de alguma forma pelo ambiente de irreverência, de sensação de liberdade (meio pueril) e de êxtase. Repensando a experiência construída em torno deste e de outros concertos de rua que foram pesquisados e apresentados nesta publicação, poder-se-ia afirmar que, ao menos temporariamente, para todos os presentes, o fato de se viver em uma cidade marcada também pela exclusão social e pelo medo de circular em algumas áreas é colocado em segundo plano.

Sobre essa “experiência corporal” e os processos de reconfiguração sonoros dos espaços, os *Sound Studies*²⁴ têm trazido algumas contribuições importantes

24. Corrente de estudos influenciada especialmente pela obra de McLuhan, a qual aproxima a musicologia, antropologia, sociologia, história e comunicação. Para esta corrente de estudos, o som

para o desenvolvimento de certas reflexões cruciais para as análises elaboradas neste livro.

Esses estudos permitem colocar em xeque uma interpretação “sombria” (e reducionista) da experiência urbana hoje – supostamente marcada apenas pela preponderância não só do *muzak*²⁵, mas também da esquizofonia e poluição sonora –, isto é, possibilitam repensar a relevância dos sons no cotidiano das cidades: não só de práticas sociais que reconstroem mais positivamente a experiência sonora utilizando o auxílio das tecnologias, mas também sobre a relevância das sociabilidades que são construídas em torno das sonoridades e dos gêneros musicais²⁶. Os autores dessa corrente de estudos buscam refletir sobre as articulações entre corpo, som e tecnologia na construção de um cotidiano e de um imaginário social nas urbes contemporâneas. Como destaca Obici, a questão é como se desenvolve e/ou se há significativos processos de reterritorialização dos espaços nos casos analisados²⁷.

é considerado parte da atividade ou experiência humana. Para mais detalhes, conferir especialmente a obra dos seguintes autores: KITTLER, 1999; CONNOR, 2000; BULL, 2007; STERNE, 2002; DE NORA, 2000; LABELLE, 2010; OBICI, 2008.

25. Também conhecido como *moozak*, refere-se à multiplicidade de sons fragmentários que caracterizam o cotidiano no mundo contemporâneo (SCHAFER, 1969).
26. Vale a pena também ler a este respeito LEMOS, 2007 e SÁ, 2012.
27. Obici analisa e critica a obra de Pierre Henri Schaeffer e Raymond Schafer, dois dos mais influentes autores para os estudos sobre ecologia e poluição sonora. Evidentemente, ele reconhece que esses dois autores foram importantes para o debate sobre a relação entre som, espaço e poder. Entretanto, critica especial-

Como é notório, muitas vezes as mídias locativas (com o uso dos fones de ouvido como acessórios) são encaradas de forma simplista como “provas” de uma espécie de “autismo auditivo reinante”, as quais construiriam “bolhas sonoras” nos espaços (BULL, 2007)²⁸. Ao contrário dessa ideia presente no imaginário urbano contemporâneo, Obici identifica no emprego dos dispositivos móveis – especialmente na elaboração de *playlists* e na filtragem da sonoridade diária (sem perder a capacidade de interatividade social) – a emergência de um tipo de “política do som”, ou seja, reconhece no desenvolvimento de algumas estratégias por parte dos atores para lidar com os territórios audíveis já traçados (muitas vezes previamente com intenções mercadológicas) na cidade, como práticas cotidianas que constroem “linhas de fuga” (DELEUZE e GUATTARI, 1995) e que, no limite, configuram iniciativas de um “ativismo do som” (OBICI, 2008).

Em outras palavras, os *Sound Studies* permitem entender como os processos associativos (coletivos,

mente a obra de Schafer, considerada por ele romântica, ingênua e maniqueísta (segundo ele, Schafer encara o silêncio como positivo e o ruído como necessariamente negativo). Obici argumenta que o problema não é a presença constante do ruído das máquinas e da intensidade do som (poluição sonora), mas de que maneiras nossos ouvidos/corpos ocupam e interagem com os territórios (ressalta a articulação e tensão entre subjetividades, passividade, crítica/criatividade e processos de desterritorialização/reterritorialização) (OBICI, 2008).

28. Com as “bolhas sonoras” os indivíduos podem ter o controle do espaço auditivo em detrimento de uma abertura para a diversidade cultural da paisagem sonora da cidade. Para Bull a experiência clássica do cidadão cosmopolita seria empobrecida com a prática do uso dos fones de ouvido (BULL, 2007).

sociais) afetam a configuração dos espaços, as relações com o *outro*, as fronteiras entre *dentro* e *fora*. Esses estudos contribuem para compreender a produção sociocultural dos espaços (entender a dinâmica dos engajamentos, as energias que circulam, as ideologias presentes etc.). Para esses autores as cidades são marcadas por uma “geografia sônica”, “territorialidades acústicas ou sonoras” que se desintegram e se reconfiguram recorrentemente (LABELLE, 2010). Evidentemente, esses autores levam em conta que o espaço urbano se caracterizaria pela intensidade do som e pela fragmentação. E, assim, querem repensar, por um lado, a desordem e instabilidade presentes no cotidiano; mas, por outro lado, as possibilidades de reordenação ou pelo menos de reagenciamento dos espaços por parte dos atores. Como sugere Connor (2000), as territorialidades acústicas ou sônicas constroem novos *mapas urbanos* mais ou menos temporários que precisam ser mais problematizados.

Assim, como sugere o breve relato sobre a atuação da Orquestra Voadora neste território a princípio “esvaziado” – ou melhor, na “temida” localidade da Praça da República (também conhecida como Campo de Santana) –, os atores que produzem e consomem música nas ruas podem reconfigurar criativamente os espaços e redemocratizar de alguma maneira – ainda que de forma temporária e pontual (mas com reflexos significativos sobre o imaginário urbano) – o cotidiano desta cidade, a qual infelizmente se configura no início do século XXI como uma metrópole excludente e mais globalizada.



Fonte: Acervo dos autores

Fig. 4: Apresentação do grupo Orquestra Voadora na Praça da República

Cartografia como tradução

Onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia (DE CERTEAU, 1994, p. 47).

À exceção do estudo de caso da seresta de Conservatória – o qual foi incluído por se constituir em um exemplo muito rico e interessante para o conjunto de questões que

se buscou analisar neste livro²⁹ – os vinte grupos musicais (e seus fãs/consumidores) pesquisados (que tocam a maior parte do tempo e com destaque no Centro do Rio) estão não só preocupados em como garantir a sustentabilidade e a continuidade do seu trabalho, mas também estão mobilizados não só pelos desejos e afetos. Isto é, como será discutido ao longo desta publicação, empregam “estratégias alternativas” – que contemplam concorrer em editais públicos, pagamento de cachês ou mesmo a participação nos lucros das vendas de bebidas alcoólicas – ou passam o tradicional “chapéu”. Assim, ao longo da pesquisa, encontramos os seguintes grupos que utilizam em geral estratégias “não tradicionais”: Beliscando (choro), Cinebloco (fanfarra), Consciência Tranquila (música black), Dandalua (jongo/coco), Fanfarrada (fanfarra), Jazz da Pedra do Sal (jazz), Jazz do Castelo (jazz), Jongo da Lapa (jongo/coco), Orquestra Voadora, Os Siderais (fanfarra), Samba do Castelo (samba), Samba de Lei (samba), Samba da Pedra do Sal (samba), Samba da Ouvidor (samba) e Zanzar (jongo/coco). E aqueles que empregam recorrentemente a prática de “passar o chapéu” junto ao público: Astro Venga (rock), Bagunço (jazz), Beach Combers (rock), Dominga Petrona (rock) e Tree (jazz).

29. Apesar das diferenças se aposta aqui que o estudo de caso de Conservatória (pesquisado entre 2010 e 2012) tem algo a ensinar à cidade do Rio de Janeiro e mesmo a outras metrópoles do mundo contemporâneo. O ativismo musical de qualquer cidade pode representar uma importante riqueza, capaz de catapultar patamares de Desenvolvimento Local Sustentável. Esse estudo de caso também indica que as políticas públicas – dependendo das particularidades de cada contexto – não só contribuem, mas também podem atrapalhar o crescimento dos territórios (HERSCHMANN, 2007).



Fonte: Acervo dos autores

Fig. 5: Concerto de surf music do Beach Combers na Feira do Lavradio

Buscando dar conta do universo estudado, delimitou-se a pesquisa aos grupos musicais que atuam na área central do Rio. Na realidade, todos esses agrupamentos têm o seguinte perfil: a) realizam iniciativas desta natureza com regularidade já há algum tempo ali (vale ressaltar, contudo, que por um lado há grupos musicais que praticam mais intensamente nomadismo – especialmente os de fanfarra – e, portanto, nem sempre definem um lugar certo para a execução dos concertos; e, por outro lado, mesmo estes tocam com frequência e de forma recorrente na estratégica área central da cidade); b) gozam de relativa autonomia em relação aos empresários, produtores e comerciantes do território nos quais realizam os concertos; c) mobilizam especialmente pelas redes sociais segmentos expressivos

de fãs e frequentadores dos concertos (jovens³⁰, em sua maioria, muitos deles em “moratória social”³¹); d) não atuam de forma isolada como os artistas de rua reunindo músicos amadores, semiamadores e profissionais; e) no seu repertório – identificado com “gêneros musicais”

-
30. A noção de jovem e juventude é considerada aqui um construto sociocultural, distanciando-se de uma perspectiva apenas biológica (MARGULIS, 1996; LEVI e SCHMIDT, 1996; BORELLI, 2008). Evidentemente, é indispensável especificar que as noções de jovem e juventude, ou de cultura jovem, são um debate caro às ciências sociais. A sociologia abordará a noção como um valor próprio da modernidade que ganhou vigor na segunda metade do século XX – após a Segunda Guerra Mundial – com a emergência da indústria cultural. Conforme ressalta Parsons: “[...] as tendências históricas com a modernização, a industrialização, a urbanização, a ascensão da classe média e a ampliação da educação pública fomentaram a segregação com base na idade e a estratificação da juventude, o que por sua vez promoveu o desenvolvimento da cultura da juventude” (PARSONS, 1964, p. 36). Avaliando o contexto contemporâneo, Reguillo Cruz (2000) aproxima-se desta abordagem ao afirmar que são três os processos responsáveis por colocar em evidência a categoria juventude: “[...] a organização econômica por via do aceleração industrial, científico e técnico, que implicou ajustes na organização produtiva da sociedade; a oferta e o consumo cultural; e por último o discurso jurídico”. No entanto, sua análise diferencia-se ao alegar que a idade, “[...] ainda que seja um referencial importante, não é uma categoria fechada e transparente, pois não se esgota no referencial biológico e assume validades distintas não somente em diferentes sociedades, mas também no interior de uma mesma sociedade, ao estabelecer diferenças principalmente em função dos lugares sociais que os jovens ocupam nela” (REGUILLO CRUZ, 2000, p. 25-26).
31. Margulis (e outros autores que trabalham com esta expressão) define a “moratória social” como um prazo concedido a certa classe de jovens, que lhes permite gozar de uma menor exigência enquanto completam sua instrução e alcançam sua maturidade social. Esta moratória permitiria prolongar a entrada na vida adulta e, consequentemente, a necessidade de esses atores assumirem várias responsabilidades (MARGULIS, 1996).

(NEGUS, 2005; FRITH, 1981) como samba, choro, fanfarra, jazz, rock, jongo, coco e música black – executam reinterpretações de trabalhos de autores consagrados, mas também algumas composições autorais; e f) buscam a sustentabilidade por meio da prática de passar o chapéu e/ou estratégias de financiamento alternativas.



Fonte: Acervo dos autores

Fig. 6: Baile Black Bom com concerto do grupo Consciência Tranquila na Pedra do Sal

A esta altura vale esclarecer que o intuito com esta pesquisa – que baliza os resultados apresentados neste livro – não foi o de produzir uma cartografia tradicional. Vale sublinhar também que há um número expressivo e crescente de pesquisadores interessados em elaborar o “ofício cartográfico” (MARTIN-BARBERO, 2004). Sem oferecer uma lista exaustiva, poderia mencionar alguns trabalhos bastante instigantes, críticos e propositivos que foram elaborados no Brasil

na última década no campo das ciências sociais, tais como de: LEMOS, 2011; REGIS e FONSECA, 2012; ACSELRALD, 2008; SILVA, 2011; RIBEIRO, 2011.

Talvez uma das pistas importantes para entender a proposta deste livro seja oferecida por Martín-Barbero em *Ofício do cartógrafo*. Nesse livro o autor propõe uma metodologia que rejeita os “mapas sínteses” (bastante comuns na modernidade) e que é capaz de construir um mapa cognitivo do tipo “arquipélago”:

Atravessando duas figuras modernas – a do universo de Newton e dos continentes (da história) de Marx e a do inconsciente de Freud –, nossos mapas cognitivos chegam hoje à outra figura, a do *arquipélago*, pois, desprovido de fronteira que o una, o continente se desagrega em ilhas múltiplas e diversas, que se interconectam (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 12).

Busca-se com esse método cartográfico proposto pelo autor a realização – no limite – de uma espécie de “mapa noturno” que seja provocativo, que não perca de vista a sua aplicação política, ou seja, que esteja comprometido com os problemas enfrentados no contexto no qual o pesquisador está inserido (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 17):

[...] [Em outras palavras, o mapa noturno seria capaz de] indagar a dominação, a produção e o trabalho, mas a partir do outro lado: o das brechas, o do prazer. Um mapa não para a fuga, mas para o reconhecimento da situação desde

as mediações e os sujeitos, para mudar o lugar a partir do qual se formulam as perguntas, para assumir as margens não como tema, mas como enzima. Porque os tempos não estão para síntese, e são muitas as zonas da realidade cotidiana que estão ainda por explorar, zonas em cuja exploração não podemos avançar senão apalpando [...] (MARTÍN-BARBERO, 2004a, p. 18).

Entretanto, é importante sublinhar e precisar melhor a perspectiva metodológica desenvolvida neste trabalho. Está se considerando a cartografia como uma espécie de “guia de viagem” (LATOUR, 2012)³², uma tentativa de “tradução” (SOUSA SANTOS, 2010; BHABHA, 2007). Em vez de se chegar a argumentos que explicariam inteiramente a diversidade das experiências sociais, buscou-se – ao acompanhar os movimentos de “reagregação dos actantes” (LATOUR, 2012) – valorizar o que é considerado a princípio com “menor, residual e/ou sem credibilidade ou importância” (SOUSA SANTOS, 2010) como, por exemplo, a música que é executada nos espaços públicos do Rio.

32. De acordo com Latour (2012), o pesquisador ANT é consciente da limitação da sua atividade de pesquisa (que “achata o mundo” pela sua condição como investigador e ator social): o que a princípio seria um obstáculo é o que justamente impede e o torna capaz de cartografar (na escala da formiga). Segundo Latour, construir cartografias é traduzir, produzindo relatos de risco que assumem a precariedade do trabalho de investigação. Para o autor, a tarefa do pesquisador é seguir os atores, rastrear e descrever associações, tecendo a própria rede. Sempre lembrando que para ele a rede não está lá, ou seja, a rede não é o que está sendo descrito, ela é uma ferramenta, ou seja, constitui-se no próprio método (LATOUR, 2012).

Talvez os mais céticos poderiam questionar: por que estudar a música de rua neste contexto?

Entende-se, portanto, como o ato de cartografar, contemplar e conferir destaque às diferentes narrativas presentes (considerando inclusive as fabulações que alimentam os imaginários locais), isto é, como uma iniciativa que promove a polifonia e que tenta investir na enorme riqueza social, a qual quase sempre não é encarada com muita credibilidade pelos membros da academia. Tomando como referência a sugestão de Sousa Santos, busca-se realizar um duplo movimento (invertendo a tendência da produção científica mais conservadora): por um lado, procura-se praticar uma *sociologia das ausências* e, com isso, expandir o presente; e, por outro lado, por meio de uma *sociologia das emergências*, busca-se contrair o futuro (SOUSA SANTOS, 2010)³³.

Para seguir as trilhas das formigas e dos vagalumes

O leitor vai encontrar os seguintes capítulos que traçam o seguinte percurso. No primeiro capítulo busca-se avaliar em que medida o crescimento do Carnaval de rua na cidade do Rio de Janeiro, desde meados da

33. Souza Santos afirma que busca assim colocar em xeque a Razão Ocidental (que ele considera indolente), pois é responsável pelo imenso desperdício da experiência social. Em outras palavras, ele busca – por meio deste método que propõe a inclusão de mais experiências e acontecimentos – desenvolver em última instância outra racionalidade: capaz de dar conta da diversidade epistemológica do mundo (SOUSA SANTOS, 2010).

primeira década do século XXI, está em alguma medida relacionado (mas não de forma exclusiva) a um ativismo musical realizado nos espaços públicos desta localidade. Dando continuidade a esta perspectiva de análise, no capítulo seguinte, faz-se um breve balanço da contribuição específica da “militância musical” e nômade das fanfarras, avaliando como esta vem afetando e ressignificando em alguma medida o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro. Na sequência, analisa-se a importância das rodas de samba de rua para a “revitalização” (ainda que parcial) de algumas áreas do Centro do Rio (como, por exemplo, Castelo, Praça XV e Gamboa), colocando em evidência os processos de inclusão e exclusão social que estão em curso nessas localidades e que mobilizam os atores envolvidos. No capítulo 4, procura-se avaliar o crescimento das *jam sessions* de rua, que vem não só construindo uma cena musical carioca, mas também – de maneira similar ao samba, rock, música *black*, jongo, coco, choro e fanfarra – está contribuindo para a (re)construção de um imaginário mais positivo e um cotidiano urbano mais democrático. Na penúltima parte desta publicação, faz-se um balanço do estudo de caso de Conservatória (único exemplo analisado fora do Centro da cidade do Rio) e as articulações e tensões que vêm sendo geradas pela decisão do poder público de implementar políticas de desenvolvimento que visam incrementar os benefícios que já vinham sendo alcançados pelo ativismo musical seresteiro neste vilarejo há várias décadas. E, fechando esta publicação, sublinha-se o papel inovador da música tocada na rua – como atividade produtiva e prática sociocultural e política –, e faz-se um

balanço dos impasses sociopolíticos vividos na cidade do Rio de Janeiro, enfatizando os desafios que dificultam os processos de ampliação não só dos patamares de Desenvolvimento Local Sustentável (DLS), mas também de cidadania neste território.

Finaliza-se este texto introdutório reconhecendo o débito com várias pessoas que colaboraram com este trabalho.

Antes de mais nada, gostaríamos de expressar o nosso especial agradecimento aos membros da nossa equipe de pesquisa: Indira Rodrigues de Oliveira, Diana Rocha Domingues, Jhessica Reia, Jessé Rodrigues, Jaqueline Neves da Silva, Ana Clara Ribeiro Lajes, Juliana Araújo, Mariana Ramiro, Aline Macedo, Samuel dos S. Costa, Vitor de Souza, Thais Goulart, Vitor Gilard, Paulo César Mengestroin, Thaiza Pauluze e Janaina Mello. O nosso muito obrigado pela colaboração no levantamento, edição, revisão e sistematização de inúmeros dados, informações e conteúdos que foram fundamentais para a construção desta pesquisa e deste livro.

Agradecemos imensamente também aos atores que colaboraram com esta pesquisa: não apenas os músicos e produtores, mas também os frequentadores das rodas, fanfarras, jam sessions, concertos e bailes. O nosso agradecimento especial a Gabriel da Muda, Marcus Bárbaro, Mônica Ferreira, Pedro Pamplona, Ju Bones, Pedro Araújo, Leonardo Campos, Iuri Nicolsky, Gabriel Ballesté, Dan Sebastian, Rafael Kalil, Miguel Maron, Rodrigo Furtado, Guga Pelliciotti, Dony Escobar, David Gonçalves, Michel Moreaux, Gustavo Loureiro, Abel Luiz, Rodrigo Ferrari, Luiz Antônio Rodrigues, Amir Haddad, Bruno Di Nicola, Antônio

Consciência, Cristian Kiffelh, André Silveira Peterson, Makley Matos, Paulo César Corrêa, Wagner Silveira Santos, Thiago Vedová, Thiago Spósito, Marcos Serragrande, Deolinda Saraiva, Sérgio Constantino, Marina Fonseca, Jorge Fonseca, Ailton Rodrigues e Marluce Magno. Se estes atores não tivessem gentilmente facilitado o acesso da nossa equipe de pesquisa certamente este trabalho dificilmente teria sido concretizado.

Gostaríamos de agradecer também à Secretaria de Indústrias Criativas do Ministério da Cultura, ao CNPq e à FAPERJ pelos recursos que foram concedidos para o desenvolvimento desta investigação: esse apoio foi crucial para a realização desta publicação e da plataforma digital, na qual podem ser acessados vários dos conteúdos coletados ao longo do trabalho de pesquisa cartográfico³⁴.

Queríamos expressar também nossa gratidão a vários colegas e amigos que acompanharam a realização desta pesquisa e a elaboração deste livro, isto é, que estiveram presentes em diversos momentos e que, de alguma maneira, contribuíram para a conclusão deste trabalho: George Yúdice, Jesús Martín-Barbero, Silvia Borelli, Muniz Sodré, Marialva Barbosa, Rose M. Rocha, José M. Valenzuela Arce, Simone Luci Pereira, Ra-

34. Na plataforma o usuário pode ter acesso a fotos, gravações e filmagens coletadas durante a elaboração desta cartografia – que contém sonoridades das ruas, depoimentos dos fãs, concertos dos grupos, entrevistas semiestruturadas com os artistas e lideranças e imagens das localidades e dos atores – as quais foram recorrentemente mencionadas e analisadas neste e-book (disponível em: <www.cartografiamusicalderuadocentrodorio.com>. Último acesso: 25/11/2014).

quel Paiva, Simone Pereira de Sá, Jeder Janotti Junior, Felipe Trotta, Adriana Amaral, Angela Marques, Thiago Soares, Luis A. Albornoz, Marcelo Kischinhevsky, Leonardo de Marchi, João Maia, Antônio Fatorelli, Gerardo Silva, Giuseppe Cocco, Carlos Vainer, Maritza Lopes de la Roche, Luis Carlos Prestes Filho e Julia Zardo.

E, finalmente, agradecemos ao comitê editorial da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom) pelo interesse em publicar este livro e disponibilizá-lo gratuitamente ao público. Como os atores pesquisados e mencionados nesta publicação – os quais atuam nas ruas e buscam contribuir para o decréscimo dos níveis de exclusão social e a consolidação da democracia –, considera-se a questão da ampliação do acesso aos conteúdos uma iniciativa que deveria ser abraçada com mais vigor no meio acadêmico. Aliás, espera-se que este livro possa interessar, em alguma medida, a todos que estudam, pesquisam, trabalham, militam e consomem expressões culturais urbanas as quais se manifestam no espaço público e que lançam inúmeros desafios e oportunidades.



O *boom* da música e do Carnaval de rua cariocas³⁵

[Atualmente há um] [...] sentimento de vitória com a retomada do carnaval de rua do Rio de Janeiro, depois de seguidos anos de pouca atividade [...]. O que afastou os foliões? O que isolou as escolas na Marquês de Sapucaí? Por que os Blocos foram minguando? O que aconteceu com os ranchos, as marchinhas, os bailes nos coretos e com o próprio samba especialmente nas décadas de 70 e 80? [...] Aparentemente, não existem opiniões consolidadas sobre esse tema. [...] A ditadura fez recair sobre o país um clima de tristeza e obscurantismo. Reuniões de jovens e populares eram sempre malvistas pela repressão e o Rio

35. Uma versão reduzida deste capítulo foi publicada no ano passado como artigo na *Revista Brasileira de Ciência da Comunicação* (São Paulo: Intercom, vol. 36, n. 2, 2013).

de Janeiro foi um dos locais de maior luta e resistência à ditadura. Ao mesmo tempo, o samba perdeu lugar para o rock e foi sumindo das programações de rádio e TV a partir da década de 80. [...] Podemos apontar também como fatores que influenciaram esse declínio, o crescimento desordenado da cidade, a transferência de comunidades carentes da Zona Sul para a Zona Oeste, a escalada da violência urbana [...]. As escolas de samba, antes dirigidas por sambistas e gente da comunidade, passaram a serem administradas pelo jogo do bicho, celebridades e empresários [...]. As grandes gravadoras não abriam espaço para o samba. Um ou outro artista ocupava o restrito espaço de mídia destinado ao gênero. [...] Ao mesmo tempo crescia o carnaval de rua em outras cidades como Recife e Salvador [...] e com isso o Rio perdia mais espaço no cenário nacional (MARQUES, 2006, p. 2-3).

[...] Pode-se dizer que o Sogoro Cosongo foi a faísca e a Orquestra Voadora foi a gasolina. Ambos incendiaram a cidade! [...] Acho que o movimento das fanfarras e de música de rua no Rio hoje está chegando a um estágio de maturidade, mas ainda vai continuar crescendo³⁶.

36. Entrevista com Bruno Di Nicola, trompetista do Cinebloco, concedida à pesquisa no dia 25 de setembro de 2013.

Durante a pesquisa realizada³⁷ pode-se constatar que a festa do Carnaval até o final dos anos 1990, em certo sentido encontrava-se de alguma forma “esvaziada” (tinha sido “domesticada” nos seus aspectos mais dionisiacos³⁸ e fora convertida em um conjunto de eventos meio “chapa branca”³⁹), isto é, à exceção de alguns blocos mais tradicionais que continuavam realizando seus cortejos⁴⁰, o Carnaval carioca chegou ao final do século XX como uma celebração circunscrita ao desfile da escola de samba do sambódromo e a um punhado de bailes de Carnaval realizado em clubes.

-
37. Tomam-se como importantes referências as pesquisas realizadas sobre o Carnaval carioca, por especialistas como Vianna (1999), Prestes Filho (2010), Cavalcanti (2006) e Pimentel (2002). Optou-se por pesquisar mais diretamente alguns grupos musicais de rua que atuam como fanfarras e blocos em função das seguintes razões: a) popularidade destes grupos; e/ou b) a identificação deles com o “renascimento do Carnaval de rua carioca” e com a cultura musical de rua da cidade.
38. Sobre o ritual do Carnaval e sua dimensão dionisiaca e irruptiva, ver: BAKTHIN, 2010; MATTA, 1997.
39. Ainda que na sua simbologia o desfile do Carnaval do Rio de Janeiro continuasse a ser exibido e comercializado como parte do “panteão nacional” e atraindo olhares de foliões, curiosos e turistas de várias partes do globo, do ponto de vista da participação popular (especialmente dos moradores da cidade do Rio) a festa dava forte evidências de crise naquela época.
40. Alguns blocos da zona norte, Santa Teresa e da zona sul seguiam atraindo o interesse de parcela significativa do público interessado nesta celebração momesca, tais como Cordão do Bola Preta, Cacique de Ramos, Carmelitas, Bloco da Segunda, Banda de Ipanema, Simpatia Quase Amor e Suvaco do Cristo (BEI, 2007).

Atualmente, o Rio de Janeiro vive uma espécie de explosão do seu Carnaval de rua, à semelhança das primeiras décadas do século passado, a cidade é invadida por agrupamentos de foliões organizados das mais variadas formas. Mas há também novidades. Chamados indiscriminadamente de bandas ou blocos, esses grupos podem desfilar cantando um único samba composto especialmente a cada ano, ao som de marchinhas carnavalescas tradicionais ou de ritmos variados como maracatu, ciranda ou rock. O acompanhamento musical pode ser uma bateria, ao estilo das escolas de samba, uma bandinha “furiosa” ou uma mistura de vários instrumentos (BEI, 2007, p. 7).

Entretanto, no início do século XXI, o Carnaval carioca impulsionado pela iniciativa espontânea dos atores sociais volta a ganhar força com os blocos (e bandas) que tomam as ruas da cidade. Para muitos dos seus frequentadores e especialistas, este *boom* do Carnaval de rua carioca representa a retomada da tradição do Carnaval do século XIX e XX, isto é, uma retomada da festa espontânea dos entrudos, ranchos, cordões e das sociedades carnavalescas (BEI, 2007; MARQUES, 2006). Sem entrar no mérito do debate sobre a tradição do Carnaval local, é possível constatar algumas diferenças neste novo contexto do Carnaval e que dizem respeito à expansão da temporalidade dessa celebração e ao número de atores sociais envolvidos, especialmente de classe média. Para que se tenha uma ideia da importância dos blocos de rua no Rio de Ja-

neiro: a celebração desses cortejos (e a sociabilidade que proporcionam) passou a ocupar os meses de verão (mais especificamente o período após o réveillon) – foi convertida em importantes atividades de entretenimento de veraneio – e, como consequência, ampliou-se oficialmente a festa de Carnaval de uma semana para quase dois meses (os de janeiro e fevereiro).

Crescentemente mais sensível aos benefícios que são gerados pela atuação dos blocos, o poder público tem procurado apoiar, normatizar e explorar o Carnaval de rua com o objetivo de atrair visitantes e recursos ao Rio de Janeiro. É comum encontrar matérias publicitárias nomeando o Carnaval do Rio como o maior do mundo, em função especialmente da escala de ocupação dos espaços públicos pelos blocos. Segundo estudo realizado por Prestes Filho, o Carnaval do Rio de Janeiro vem movimentando uma economia (da cultura) superior a 700 milhões de reais e gerando 500 mil empregos, diretos e indiretos (PRESTES FILHO, 2010). Na última década, a prática do Carnaval de rua na cidade do Rio não para de crescer, mobilizando moradores e turistas. Segundo dados divulgados pelos órgãos oficiais de turismo (www.turismo.gov.br) e pela prefeitura do Rio, no início desta década o crescimento dos blocos na cidade foi de 10%. Ainda tendo em vista as projeções da entidade: em 2012, aproximadamente 5,3 milhões de foliões desfilaram nos quase 500 blocos pelas ruas do Rio (autorizados pela prefeitura) durante o período de 13 a 26 de fevereiro (cálculo feito entre os blocos autorizados pelo poder público). Segundo o presidente da Riotur, Antônio Pedro Figueira de Mello, a região do Centro

da cidade (e áreas da zona sul) é tradicionalmente a que concentra o maior público que acompanha os cortejos dos blocos⁴¹. Mello e outras autoridades do setor de turismo cada vez mais reconhecem que o Carnaval de rua tem colaborado de forma significativa para o crescimento desta cadeia produtiva nos primeiros meses do ano⁴².

O poder público e a galera que gosta de música na rua só conseguem ver o grande produto final,

-
41. Em 2012, os maiores públicos foram registrados nos seguintes blocos: Cordão do Bola Preta (2,2 milhões), Monobloco (500 mil), AfroReggae (400 mil), Bloco da Preta (250 mil) e o Cordão do Boitatá (200 mil pessoas) e todos desfilam no Centro. Mais informações conferir: VIANNA, Rodrigo. Blocos de rua atraem mais de 5,3 milhões de foliões. In: *G1*, 27/2/2012 (disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2012/noticia/2012/02/blocos-de-rua-do-rio-atraem-mais-de-53-milhoes-de-folios-diz-secretario.html>>. Último acesso: 30/5/2012) e VIANNA, Rodrigo. Confira a agenda pré-carnavalesca de blocos de rua do Rio. In: *G1*, 11/1/2012 (disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2012/noticia/2012/01/confira-agenda-pre-carnavalesca-de-blocos-de-rua-do-rio.html>>. Último acesso: 30/5/2012).
42. Um dos destinos mais procurados pelos turistas durante o Carnaval, a cidade do Rio recebeu quase um milhão e duzentos mil visitantes – sendo 32% deles estrangeiros – entre os dias 13 e 26 de fevereiro. Com tantos turistas, a taxa de ocupação dos hotéis espalhados pela cidade foi de 95% em 2012 e o Carnaval desse ano gerou uma receita de 850 milhões de dólares para a cidade. Mais informações conferir: VIANNA, Rodrigo. Blocos de rua atraem mais de 5,3 milhões de foliões. In: *G1*, 27/2/2012 (disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2012/noticia/2012/02/blocos-de-rua-do-rio-atraem-mais-de-53-milhoes-de-folios-diz-secretario.html>>. Último acesso: 30/5/2012) e VIANNA, Rodrigo. Confira a agenda pré-carnavalesca de blocos de rua do Rio. In: *G1*, 11/1/2012 (disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2012/noticia/2012/01/confira-agenda-pre-carnavalesca-de-blocos-de-rua-do-rio.html>>. Último acesso: 30/5/2012).

que é esse mega-Carnaval de quase dois meses que a gente tem aí hoje, no Rio de Janeiro, que é um Carnaval diferenciado, com blocos temáticos, blocos tradicionais, blocos de músicos conhecidos, e blocos das fanfarras. Enfim, há no Carnaval do Rio uma variação de propostas muito interessantes. Infelizmente, para o poder público, tudo é bloco. Tudo que está na rua é bloco, não percebem certos detalhes. Temos um Carnaval que dá muito dinheiro, que dá muito dinheiro para quem vende bebidas alcoólicas, para os empresários e para todo mundo, mas quase não chegam recursos para os grupos de rua. Os músicos tocam no Carnaval, o dia todo, pra ganhar de 100 reais a 200 reais, enquanto a prefeitura e os empresários estão enchendo os cofres. [...] A verdade é que organizar um bloco é se meter numa grande enrascada! Quando um bloco consegue receber algum apoio é uma merreca, que varia entre 5 e 10 mil reais. E aí, depois do desfile, tem que pagar uma série de despesas, mas faltam recursos. Tem que pagar carros de som, um monte de músicos e o serviço de segurança. Mas paga mal, uma merreca para todo mundo. E algumas pessoas acham que estes blocos de rua deveriam pagar mais de 1 milhão de reais, em direitos autorais, ao Ecad. [...] Isso só pode ser piada!⁴³

Portanto, parte-se do pressuposto de que o crescimento do Carnaval de rua na cidade do Rio de

43. Entrevista com Miguel Maron, percussionista do grupo Os Siderais, concedida aos autores no dia 5 de junho de 2013.

Janeiro desde meados da primeira década do século XXI está em alguma medida relacionado (mas não de forma exclusiva) a um ativismo musical realizado nos espaços públicos desta localidade por algumas redes de “prosumidores”⁴⁴. Em outras palavras, a hipótese que norteia este artigo é a de que há um movimento de música de rua que envolve grupos de músicos amadores, semiamadores (e até profissionais), que atuam não só em rodas de samba, choro e jazz (*jam sessions*), mas também na forma de fanfarras (ou *brass bands*) e festas na cidade do Rio de Janeiro que vêm contribuindo para o crescimento do Carnaval de rua.

Na música de rua e nas fanfarras tem muito ativismo, mas tem também preocupação com a sobrevivência. [...] Neste universo musical se misturam pessoas com expectativas e objetivos diferentes. Então, as rodas de rua e as fanfarras são um movimento que mistura esses dois músicos: aquele que é o músico que vive só de música, que é profissional, e aquele músico que algumas pessoas chamam de amador, que não vive só desta atividade. [...] Há aqueles que têm uma experiência maior com música, mas isso não quer dizer que esses necessariamente tocam melhor que os

44. Sobre o conceito de *prosumidores* e *consumidores produtivos* ver: GARCÍA CANCLINI et al., 2012; JENKINS, 2010. Estes autores postulam que já há alguns anos vêm se fragilizando as fronteiras entre o polo da produção e consumo (que sugerem uma dinâmica interativa e colaborativa, na qual é cada vez mais difícil separar o produtor do consumidor).

outros [...]. Às vezes você pode ter um cara que é bem técnico, mas que vai para a rua e não tem a pressão, não tem a pegada e a disposição que se exigem de um músico neste contexto⁴⁵.

Ao longo do ano, esses jovens vêm mobilizando um público jovem expressivo que vem se acostumando a apreciar a experiência estética das paisagens sonoras, isto é, com o consumo de música ao vivo – apreciar música de forma coletiva (e na maior parte das vezes de maneira gratuita) – vivenciado em praças, parques, praias e ruas-galerias da cidade do Rio, especialmente em sua área central (HERSCHMANN e FERNANDES, 2012). Estes *coletivos musicais* – agrupamentos de “prosumidores” (GARCÍA CANCLINI et al., 2012), os quais estão organizados em “redes sociais” (CASTELLS, 1999) que atuam também na web – vêm ocupando e reterritorializando a cidade já há alguns anos. Postula-se que, como alguns destes coletivos atuam também como blocos de Carnaval de rua (vários bastante populares), há uma dificuldade em perceber que a “cultura de rua” e esse “ativismo musical de rua” estão alicerçando e impulsionando o crescimento dessa importantíssima festa da cidade (HERSCHMANN e FERNANDES, 2011).

Apesar da violência e das condições adversas, o carioca gosta muito de estar na rua: de beber na rua, de namorar, de encontrar os amigos na esquina. Desde criança o pai leva o sujeito na

45. Entrevista com Miguel Maron, percussionista do grupo Os Side-raís, concedida aos autores no dia 5 de junho de 2013.

roda de samba e os cariocas estão habituados com isso [...] se sentem em casa na rua. [...] Por isso pode-se dizer que a cultura de rua do Rio de Janeiro é diferenciada, talvez única no Brasil⁴⁶.

Em outras palavras, há um processo de internalização de práticas e rotinas que, apesar de não ter sido de modo geral constatado (e devidamente avaliado) pelo poder público e pela maioria dos especialistas do meio acadêmico, vem gerando resultados bastante significativos (benefícios socioculturais, econômicos e políticos diretos e indiretos), dos quais o estrondoso sucesso do Carnaval carioca dos últimos anos é a mais forte evidência. Ou seja, esta evidência analisada aqui se constitui em uma espécie de parte visível desse gigantesco “iceberg”, que indicaria a enorme “capacidade movente” (HERSCHMANN e FERNANDES, 2012) da música no mundo contemporâneo.

Acho que um dos diferenciais do ambiente cultural do Rio é que muita coisa rola na rua mesmo. Tocar na rua nesta cidade é muito bacana [...] acho que o carioca procura muito isso, a galera quer cultura e programa de rua⁴⁷.

46. Entrevista com Marcos Serragrande, músico do Monte Alegre Hot Jazz Band, concedida à pesquisa no dia 15 de janeiro de 2012.

47. Entrevista com Leonardo Campos, trombonista do grupo Orquestra Voadora, concedida à pesquisa no dia 8 de março de 2013.

Carnaval do Rio de Janeiro na virada do século XX para o XXI: da festa esvaziada à explosão da celebração nas ruas

Como foi assinalado anteriormente, apesar de a cidade do Rio de Janeiro ser um importante “celeiro” da produção musical do país (HERSCHMANN, 2010) e de o Carnaval carioca ser uma festa emblemática (um dos símbolos nacionais), até o final dos anos 1990, essa celebração parecia estar praticamente restrita ao desfile do sambódromo (além dos ensaios das escolas de samba e de alguns bailes de Carnaval de clubes e agremiações), ou seja, constituía-se naquele momento em um evento bem mais restrito e, em grande medida, direcionado ao consumo do público externo.

Alguns blocos, como o Cordão do Bola Preta, Cacique de Ramos, Banda Ipanema e Suvaco do Cristo foram fundamentais porque esses blocos não deixaram morrer a chama do Carnaval de rua, que evidentemente é bem diferente do Carnaval do sambódromo. Entretanto, acho que na retomada do Carnaval de rua dos últimos anos há outros blocos que foram muito importantes (além desses blocos tradicionais), como Boitatá (Boi Tolo) e o Céu na Terra. [...] Esta retomada foi um movimento de classe média. Foi um movimento conduzido por uma galera daqui do Rio de Janeiro, da zona sul, que começou também a se preocupar com a música mais tradicional e que frequentava os shows da Lapa. Depois vieram os outros blocos com diferentes propostas,

algumas bem arrojadas. Acho que algumas fanfarras estão na base da organização de um tipo de bloco que está emergindo com muita força, nos últimos anos, no Carnaval do Rio. E este tipo de bloco tem atraído uma galera mais jovem e, claro, estão colaborando para o grande crescimento do Carnaval de rua, que temos acompanhado e participado com grande entusiasmo⁴⁸.

A esta altura poder-se-ia indagar: como este quadro foi alterado? Como foi que os atores locais se reapropriaram e ressignificaram mais uma vez essa importante festa da cidade? Poder-se-iam destacar dois momentos de retomada do Carnaval de rua no Rio, após o seu “esvaziamento” nos anos 1970 e 1980. Há um primeiro momento de retomada do Carnaval de rua: quando ainda era um processo tímido, capitaneado por atores sociais de classe média e que começou a dar outro dinamismo ao Carnaval do Rio (até então praticamente restrito à semana da festa de Carnaval e aos blocos da zona norte que desfilavam no Centro⁴⁹). À exceção da Banda de Ipanema (que atuava praticamente solitariamente desde 1965, na zona sul) é o momento em que aparecem grupos como Suvaco do Cristo, Simpatia

48. Entrevista com Miguel Maron, percussionista do grupo Os Siderais, concedida à pesquisa no dia 5 de junho de 2013.

49. Os desfiles do Bafo de Onça, do Cacique de Ramos e do Cordão do Bola Preta no Centro eram considerados por vários atores “bastiões da tradição mais autêntica do Carnaval” e seguiram atraindo expressivos segmentos sociais, mesmo no período da ditadura militar.

Quase Amor, Bloco da Segunda, Bloco do Barbas, Escravos da Mauá, Clube do Samba e Carmelitas⁵⁰.

O segundo momento inicia-se na primeira década do século XXI, quando há efetivamente um *boom* do Carnaval nas ruas do Rio: é possível atestar que há uma expansão temporal (o Carnaval se torna uma festa praticamente de veraneio) e espacial da festa (a sensação para muitos que não apreciam o Carnaval – especialmente o de rua – é de que a cidade está quase “sitiada” pelos foliões)⁵¹. É importante destacar que se este crescimento do Carnaval de rua carioca continua ser resultado de um

50. A lenta retomada do Carnaval de rua nos anos 1990 não é analisada em profundidade aqui, contudo é possível apontar algumas pistas. Marques sugere que o processo de redemocratização do país é uma reação por parte de lideranças do mundo do samba – insatisfeitas com o “engessamento da festa” (o tom oficial é vinculado quase exclusivamente ao desfile das escolas de samba) e com apropriação do Carnaval por parte de grupos de empresários, políticos e de conglomerados de comunicação – contribuíram de forma decisiva para que surgisse um engajamento por parte de atores sociais de classe média e o processo de formação dos blocos de rua na zona sul do Rio de Janeiro (MARQUES, 2006).

51. Impressionada com o número de reclamações por parte dos moradores da cidade e alarmada com o crescimento dos blocos de rua da zona sul e, conseqüentemente, as dificuldades logísticas de aloca-los nos espaços públicos – “sem parar o cotidiano da cidade” – a prefeitura da cidade vem não só negociando nos últimos anos a necessidade da transferência dos blocos para áreas do Centro (e até Aterro do Flamengo), mas também vem argumentando que irá reduzir o número de iniciativas que autorizarão desfilar no Carnaval. Mais detalhes ver: DIAS, Marcelo. Eduardo Paes quer diminuir blocos na zona sul. In: *Extra*. Rio de Janeiro, 15/2/2013 (disponível em: <http://extra.globo.com/noticias/rio/eduardo-paes-quer-diminuir-blocos-na-zona-sul-anuncia-licitacao-de-desfiles-das-escolas-de-samba-mas-sem-mickey-7588555.html>). Último acesso: 11/7/2013.).

engajamento de foliões de classe média (inclusive nota-se que a faixa etária dos envolvidos na festa vem caindo significativamente nas últimas décadas): a sensação que se tem ao assistir à festa é de que esses cortejos de rua estão se convertendo, cada vez mais, em uma forma de entretenimento “juvenil”. Poder-se-ia dividir em “duas ondas” este segundo momento de crescimento dos blocos. Uma na primeira metade da década passada, em que claramente havia uma preocupação da juventude que frequentava o circuito da Lapa com a retomada e expansão da “tradição do samba de raiz” (HERSCHMANN, 2007): metas que vão nortear a criação de alguns blocos sempre citados como parâmetros fundamentais, tais como Cordão do Boitatá, Boi Tolo e Céu na Terra (que tradicionalmente arrastam centenas de milhares de pessoas pelas ruas da cidade). E, a “segunda onda”, que começou na segunda metade da década inicial do século XXI e veio se somar ao movimento sociocultural existente, e que colocou no epicentro os blocos temáticos, os blocos das fanfarras, os cortejos de rua que incorporam outros ritmos (outros gêneros musicais atípicos do mundo do samba) e, ainda, os blocos que estão ligados à trajetória de músicos profissionais. Poder-se-ia mencionar como exemplos destes blocos os seguintes agrupamentos: Sargento Pimenta, Orquestra Voadora, Monobloco, Bloco da Preta, Cinebloco, Gigantes da Lira, Toca Raul, Mulheres de Chico, Fogo & Paixão, Super Mario Bloco, entre vários outros.

Ainda que seja difícil precisar exatamente o que levou ao *boom* dos cortejos dos blocos de rua, poder-se-ia listar ainda alguns dos fatores que contribuíram para o reengenhamento da festa pelos atores no início do século XXI:

a) Em meados dos anos 1990 inicia-se o ciclo virtuoso da Lapa: pode-se afirmar que se assiste há quase duas décadas ao crescente sucesso desta microrregião, em grande medida dedicada à produção e ao consumo de “música de raiz” – que entronizou um circuito de samba e choro na localidade (HERSCHMANN, 2007) – e onde havia casas de espetáculos (bastante populares) nas quais artistas apresentavam performances que invariavelmente promoviam fusões do samba com outros gêneros musicais. Assim, novas gerações de moradores da cidade do Rio e frequentadores da área começaram a se interessar mais em “mergulhar” no mundo do samba: vai se fortalecendo um conjunto de rotinas de consumo que gravitam em torno deste “gênero musical” (FRITH, 1981).

b) Surgimento de blocos com o “perfil mais jovem e renovado” – tais como Monobloco, Bloco da Preta, Vagalume e Bagalafumenga. Emergem também blocos com um repertório musical que mescla o samba e as marchinhas tradicionais com propostas “arrojadas” (tocando até trilha de filmes e de videogames) e/ou outros ritmos e gêneros musicais. Assim, apesar da resistência dos segmentos mais conservadores (defensores da tradição do samba), nos últimos anos, cresce a importância de blocos como, por exemplo, o do Sargento Pimenta, Orquestra Voadora, Fogo & Paixão e Super Mario Bloco com um repertório mais diversificado e mais identificado com os foliões mais jovens (de faixa etária mais baixa).

c) Vários atores que já tocavam na rua e de forma exitosa em grupos musicais tais como, por exemplo, os que atuam no Monte Alegre Hot Jazz Band e Orquestra Voadora (entre outros) passaram, de forma sistemática, a considerar cada vez mais a participação nos blocos uma espécie de extensão do conjunto de atividades que em geral um músico realiza. Aliás, levando em conta os depoimentos concedidos por vários músicos à pesquisa, pode-se notar que eles consideram este um momento importante, não só pela possibilidade de intensa fruição (pelos aspectos dionisiacos), mas também pela chance de tocar para um público maior (para além do habitual que frequentava as rodas, *jam sessions* e fanfarras). Ou seja, este é um momento em que estas redes musicais (que reúnem artistas e fãs) têm acesso a uma “grande vitrine”: a chance de vivenciar a sensação de “tocar para a cidade”⁵².

d) Diante da “crise da indústria da música” (HERSCHMANN, 2010), há uma mudança na postura dos músicos (amadores, semiamadores ou mesmo profissionais): muitos resolvem radicalizar a experiên-

52. Ainda necessita ser mais bem investigada esta hipótese, mas provavelmente o fato de esta cidade concentrar boa parte dos músicos do país e de a competição por visibilidade e espaço no mercado ser mais intensa no Rio pode ter induzido muitos artistas a identificar nos desfiles dos blocos uma oportunidade de se “realizar como músico” (ainda que de forma episódica e pontual). Ou melhor, a despeito da fruição alcançada nesta celebração momesca, vários artistas entrevistados mencionaram que o Carnaval de rua representa também uma chance rara de vivenciar a experiência de tocar para o chamado grande público.

cia *indie* da música, superar o constante “lamento” com o processo de reestruturação da indústria da música (crise do modelo do século XX, baseado no fonograma)⁵³ e procuram “reinventar-se” não por meio das gravadoras independentes (também muito desorientadas neste processo), mas sim a partir do princípio do prazer de tocar e interagir nas redes sociais. Muitos deles abrem seus conteúdos (não se importam com a pirataria, com a troca livre de fonogramas) e percebem que precisam construir laços com os consumidores. Assim, o ativismo musical emergiria como uma maneira de esses atores adquirirem algum “capital simbólico” (BOURDIEU,

-
53. Passado um momento de maior perplexidade dos profissionais da indústria da música, especialmente daqueles que trabalham nas grandes gravadoras (os que não foram demitidos ou que não optaram por sair do *mainstream*), é possível afirmar que este setor da produção cultural está se reestruturando. Analisando os últimos dados divulgados pelos institutos e associações de música nacionais, é possível constatar que novos negócios e hábitos de consumo estão se consolidando no mundo, ainda que estes não sejam “visíveis” (pelos níveis de informalidade e pela falta de interesse em gerar certo tipo de indicadores culturais do setor da música) e/ou que os seus benefícios diretos e indiretos dessas iniciativas não se reflitam em uma recuperação mais efetiva da chamada grande indústria da música. Esses *business*, que não são exatamente “novos”, apesar de alguns serem inovadores (do ponto de vista tecnológico ou do tipo de relação que se estabelece com os usuários-consumidores), estão associados às apresentações musicais “ao vivo” – shows avulsos e regulares, circuitos, cenas e festivais independentes – e às novas estratégias de comercialização de fonogramas (grande parte das vendas está articulada às estratégias desenvolvidas pelas empresas junto às plataformas multimídia de games, aos aparelhos celulares e aos sites da internet) (HERSCHMANN, 2010).

1983) junto aos fãs. É necessário salientar que a velha indústria da música dismantelou-se no final do século XX e o público hoje, por um lado, está pouco disposto a pagar pelos fonogramas; e, por outro lado, valoriza muito os concertos ao vivo e, eventualmente, pode vir a pagar pelos mesmos ou pelos suvenires dessa experiência sonora coletiva (tais como camisetas, *bottons* e até CDs e DVDs) (HERSCHMANN, 2010). O que se nota é que para a grande maioria dos músicos (especialmente os que estão fora do chamado *mainstream*) a ideia de uma “carreira” linear (e que pode ser galgada em etapas) tende a entrar em crise; e cada vez mais eles abraçam a ideia de um “projeto” (GARCÍA CANCLINI et al., 2012) que pode não resolver o desafio da sustentabilidade, mas sem dúvida vem permitindo que alguns deles alcancem níveis de realização. Com isso também as noções e as fronteiras entre o amadorismo e profissionalismo musical tendem a se borrar, pois os parâmetros para classificar essas trajetórias de vida já não são tão claros. Aliás, vários artistas profissionais – com carreiras já consolidadas e que de certa maneira fazem parte do *mainstream* musical (tais como Pedro Luis, Rodrigo Maranhão e Preta Gil) – buscam na organização e participação em blocos de Carnaval do Rio (articulando-se a todo tipo de músicos, inclusive, amadores) o desenvolvimento de um conjunto de estratégias que têm como uma das suas metas centrais a expansão da sua rede de fãs.

e) Houve também um processo de retroalimentação: ou seja, o próprio Carnaval de rua (e os desfiles

de Carnaval) do passado, enquanto uma tradição que “deveria ser resgatada”, também foi uma fonte de inspiração não só para o *boom* dos cortejos momescos nos espaços públicos, mas também para a realização das rodas e das fanfarras que mantêm viva e atualizada a cultura musical de rua do Rio. Na pesquisa realizada com os atores, identificou-se um número expressivo de discursos que acionam narrativas que, em certo sentido, “reinventam esta tradição” (HOBSBAWN e RANGER, 1984), isto é, um grande número de enunciados vem sendo acionado para justificar a ocupação mais intensa das ruas, especialmente no início do século XXI.

f) Na última década, constata-se também que a ampliação da sensação de segurança nas ruas da cidade vem motivando os jovens e, de modo geral, os atores sociais, a ocupar os espaços públicos. Poder-se-ia afirmar que vem se construindo um “imaginário” (LEGROS et al., 2007) de uma cidade do Rio de Janeiro “pacificada” (ABROMAVAY e GARCIA CASTRO, 2011). Inúmeras iniciativas de grande repercussão social – não só como o programa de implantação das UPPs, mas também campanhas publicitárias que atualizam a ideia da Cidade Maravilhosa promovida por empresários e pelo poder público da região, bem como a intensa veiculação de enunciados jornalísticos que valorizam o Rio (embalados em grande medida pelo noticiário dos eventos esportivos e de entretenimento que vêm sendo realizados nesta localidade) – vêm construindo uma imagem mais positiva da cidade, que seria supostamente mais próspera e segura.

g) O emprego das redes sociais da web para mobilizar os fãs, frequentadores e músicos combinado a uma ampliação do espaço oferecido pela mídia tradicional para divulgação dos blocos de rua contribuiu significativamente. Poder-se-ia afirmar que ambos foram fundamentais para dar mais visibilidade, prestígio e destaque à retomada do Carnaval de rua.

Evidentemente, é possível ainda relacionar outros fatores que contribuíram em algum nível para o *boom*, sem precedentes, do Carnaval de rua carioca. Aliás, Rita Fernandes, presidente da Sebastiana (Associação Independente dos Blocos da Zona Sul, Centro e Santa Teresa), além de reiterar algumas hipóteses sugeridas aqui, acrescenta outras menos prováveis: a) o aumento da autoestima do carioca (que parece mais uma consequência do que causa desta “retomada dos cortejos de rua”); e b) uma perda de poder aquisitivo da chamada classe média – contradizendo de certo modo os dados divulgados pelo IBGE referentes à década passada:

A retomada do carnaval de rua foi um processo, não aconteceu de uma hora para outra. [...] Esse movimento foi ganhando corpo aos poucos e por diversas razões. Paralelamente ao surgimento dos blocos, houve um resgate do samba e do choro, que distintos, mas casados, tem origem na mesma raiz: a autoestima do carioca, que andava por baixo por conta da violência. [...] os mesmos grupos que fizeram renascer essas rodas de samba e de choro são os que fizeram ressurgir o carnaval de rua do Rio. Os

núcleos dessas rodas e dos blocos, os sambistas, os músicos, e os frequentadores, eram os mesmos. Outra razão para o carnaval de rua voltar a ganhar corpo foi o empobrecimento da classe média carioca. Ela foi perdendo poder aquisitivo e foi deixando de viajar no carnaval como fazia antes [...], assim teve que reinventar seu carnaval aqui mesmo, investindo em uma festa da cidade que estava relegada somente ao Sambódromo. E, para completar, a própria mídia redescobre esse carnaval, a partir de 2000, e faz explodir o movimento, atraindo muitos turistas [...] (Apud: PRESTES FILHO, 2010, p. 250).

Cultura musical de rua carioca

Provavelmente, se o escritor João do Rio estivesse vivo e em atividade – para explicar a “cultura musical de rua” presente na atualidade – descreveria uma cidade do Rio de Janeiro “submersa”, quase “invisível” e que emerge com toda intensidade no Carnaval⁵⁴. Ainda que isso só seja percebido claramente no Carnaval, essa urbe é ocupada (especialmente na área central) de forma capilar pelos atores que, assim, em diferentes localidades, tocam, cantam e dançam, ressignificando seu cotidiano e a relação com os espaços públicos da

54. É esta a sensação que o leitor tem ao ler alguns livros de João do Rio – como, por exemplo: *Religiões no Rio* (2006) e *Alma encantadora das ruas* (2008) – sobre a dinâmica dessa cidade no início do século XX.

localidade⁵⁵. Alguns frequentadores (fãs e consumidores), especialmente os mais assíduos, descrevem assim cultura musical de rua carioca:

Costumo acompanhar as fanfarras e bandas que tocam na rua. Frequento também o Carnaval de rua do Rio [...]. Acho o máximo o pessoal tocar na rua, muita gente curte consumir música na rua [...]. Eu mesmo quase não pago mais ingresso para ver shows. Além disso, muita gente não pode pagar um ingresso de show e tem assim a chance de acompanhar, de participar desta maneira. É a chance de um maior número de pessoas consumir cultura. É também uma oportunidade de misturar vários tipos de pessoas, de vários gostos e de diversas classes sociais. Pode-se produzir nesses encontros musicais uma explosão de alegria e ideias, às vezes ocorre uma comoção, muita catarse e variados sentimentos afloram nesses momentos. [...] O bacana da rua é que não é um palco, mas sim um lugar público, um espaço livre, bem propício para interações e encontros entre as pessoas, mesmo para aquelas que passam e param para olhar e que participam só um pouco [...]. Acho que intervenções musicais como essas vêm despertando a sensibilidade das pessoas para a vida coletiva, se dá um sacode nas pessoas que em geral es-

55. Evidentemente, não confundir este comentário com o velho e surrado estereótipo do carioca, construído ao longo do século XX e que tomava como referência algumas obras do chamado samba exaltação, figuras como Zé Carioca (personagem criado pelos Estúdios Disney) e/ou as performances musicais de Carmen Miranda.

tão absorvidas no seu mundinho pessoal, que ficam só cuidando da sua rotina. [...] Acompanho várias bandas e grupos de rua da cidade. Este movimento começou por volta de 2002, especialmente com a retomada do Carnaval de rua, na onda de surgimento de blocos bacanas e importantes como o Boi Tolo, Boitatá e Céu na Terra. [...] Venho acompanhando principalmente o trabalho dos grupos Orquestra Voadora, Os Siderais, Cinebloco, Fanfarrada e Sinfônica Ambulante, que armam shows individuais e batalhas de fanfarras bem animadas. Sempre que posso acompanho tudo, pois acho lindo o que esses músicos estão fazendo. Acho que estão mudando um pouco a cara da cidade⁵⁶.



Fonte: Acervo dos autores

Fig. 7: Batalha de fanfarras no Circo Voador

56. Entrevista realizada com a frequentadora J.A.S. (estudante, 21 anos) no dia 6 de maio de 2013.

Assim, parte-se do pressuposto de que há um novo tipo de “negócio”⁵⁷ (que alterna a oferta de conteúdo gratuito e pago e práticas ativistas)⁵⁸ ainda meio invi-

57. Miguel Maron dá o seguinte depoimento sugestivo sobre a trajetória do grupo Os Siderais e de alguns grupos musicais que alternam uma agenda de shows que oscila entre a rua e as casas de espetáculos: “[...] Os Siderais começou em 2010. [...] Estou nesta fanfarra desde o início, quando começamos a pensar em um repertório, conceito, identidade para o grupo [...]. Estamos preocupados em fazer também um trabalho autoral. Os Siderais tem a gravação de um EP, com duas músicas próprias e três covers. Aliás, na verdade a gente nem trabalha com a ideia de cover: consideramos como releituras. [...] Hoje, Os Siderais é formado por dez pessoas e não temos um lugar certo para tocar na rua [...] a nossa pegada é mais pesada, tendendo para o rock. No nosso repertório temos músicas do Eric Clapton, Black Sabbath e Ramones. Por isso tocamos em geral em bares de rock e alternativos. Por exemplo, a gente já tocou no Tico e Taco e no Heavy Duty, ambos no Centro. [...] Nos Siderais tocamos pelo prazer, mas não deixamos de buscar nosso sustento. Os Siderais tocou na manifestação de apoio à Aldeia do Maracanã, tocou na greve dos professores em 2011. Os Siderais tem uma perspectiva de engajamento com alguns grupos e movimentos sociais com os quais se identifica. Nestes casos, a gente vai e faz um show gratuito [...]. Mas Os Siderais é uma banda, e é uma banda que cobra também para fazer os seus shows. [...] A gente toca em ambientes abertos e fechados. E a Orquestra Voadora também faz isso. Por exemplo, a Orquestra Voadora tocou nas manifestações de junho (de 2013) nas ruas do Rio contra o aumento das passagens de ônibus (entrevista com Miguel Maron, percussionista do grupo Os Siderais, concedida à pesquisa no dia 5 de junho de 2013.).

58. Este depoimento de Pedro Araújo é bastante elucidativo da postura adotada por alguns grupos musicais de rua do Rio em relação aos seus fãs: “[...] Até tocamos em casas de espetáculos, mas é na rua que a gente rende mais. [...] Temos algumas músicas autorais, mas a gente não se vê como uma banda qualquer, que só visa ao sucesso e a um contrato com uma boa gravadora. Mas o público precisa antes de tudo conhecer e gostar mais do nosso trabalho, do contrário não vai se interessar pelo nosso CD ou pelo nosso DVD.

sível e pouco compreendido pelos produtores musicais, pelo poder público e pela crítica.

Queremos tornar a experiência com a música a mais inclusiva possível. Os ensaios da Orquestra Voadora que começam a partir do segundo semestre, no gramado do MAM, são para organizar o bloco que sai no Carnaval, já que somos um grupo de fanfarra e bloco de rua. A proposta do bloco é bem democrática, é só chegar e tocar. É aberto a quem chegar. Claro que, se chegar um cara tocando flauta e violão, provavelmente não vai dar porque somos acústicos e ninguém vai ouvir! A gente não vai excluir, deixamos todos participarem. A proposta é bem inclusiva. No Carnaval chegamos a ter 100 ritmistas participando do desfile. [...] No bloco, algumas coisas são simplificadas porque, justamente, a gente não faz nenhuma seleção. Nenhum exame para ver quem toca bem ou mal. Então, para o Carnaval, simplificamos os arranjos e o ritmo vai um pouco mais lento. Então, há diferenças na dinâmica e no repertório do gramado do MAM e aquele que o grupo executa nos concertos, no

Claro que a gente fica satisfeito do pessoal já gostar de algumas músicas nossas, como a música “Ferro velho”, do Tim, que toca tuba no grupo. [...] Tudo isso é bacana, mas não é o mais importante. Nós que trabalhamos no Orquestra Voadora estamos preocupados em como nos integrar mais com a galera que acompanha nossos shows. Queremos incluí-los o máximo possível. [...] Nós [os músicos] e o pessoal que vai aos concertos e ensaios de rua estamos ali pelo carinho, pelo prazer, porque acreditamos naquilo” (entrevista com Pedro Araújo, percussionista do grupo Orquestra Voadora, concedida à pesquisa no dia 8 de março de 2013).

palco. No último Carnaval arrastamos mais de 80 mil pessoas e a tendência é que este número de participantes cresça nos próximos anos⁵⁹.



Fonte: Acervo dos autores

Fig. 8: Ensaios de Carnaval do grupo Orquestra Voadora no MAM

Em outras palavras, a música de rua vem sendo defendida pelos atores como uma prática “libertária” (emancipatória) que pode tornar mais acessível a experiência musical aos músicos e consumidores (ao se posicionarem na rua, esses atores afirmam que diminuam a dependência em relação aos tradicionais “intermediários” – tais como gravadoras, empresários, produtores, empresas de comunicação etc. – para a realização dos concertos).

59. Entrevista com Leonardo Campos, trombonista do grupo Orquestra Voadora, concedida à pesquisa no dia 8 de março de 2013.

É interessante notar que a cultura musical de rua vem se ampliando especialmente no Centro do Rio de Janeiro. Parte-se do pressuposto de que a geografia e a arquitetura são vetores condicionantes e que vêm contribuindo para a formação dessas “territorialidades sônico-musicais” (HERSCHMANN e FERNANDES, 2012b). Os atores que atuam nessas redes de músicos e fãs afirmam em seus depoimentos que as ruas do Centro, por sua beleza e posicionamento geográfico, facilitam e atraem o trânsito e o encontro entre os interessados e, assim, acabam se constituindo em uma espécie de “grande vitrine”.

Existem muitos grupos que vão para a rua porque sabem que, especialmente as ruas do Centro, são uma vitrine [...]. Vão para a rua com a intenção de ampliar seu público. Buscam ganhar visibilidade e, no futuro, vender o seu trabalho [...]. Alguns músicos profissionais pensam assim: sou um profissional, né [...] vou para a rua pra fazer um trabalho de qualidade, sou diferente e toco melhor que os músicos amadores. E o Rio de Janeiro, para muitos deles, está tomado pelos músicos amadores, que estão ocupando um significativo espaço de mercado. Ou seja, eles desenham a seguinte estratégia: depois que eu for para a rua e que fizer sucesso, só vou fazer show fechado e pago porque já conquistei o coração da galera. Contudo, nem sempre as coisas saem como eles imaginam. [...] Ao mesmo tempo, tem muita gente que toca na rua porque acredita e sente prazer e liberdade nisso: independente de ser músico amador ou

profissional, conhecido ou desconhecido do grande público⁶⁰.

Consequentemente, é possível constatar que essas redes de prosumidores vêm adquirindo cada vez mais visibilidade nas praças, jardins e “ruas-galerias” desta região. Reiterando argumentos desenvolvidos em trabalhos anteriores: no seu conjunto, estes elementos articulados à música constroem uma “paisagem sonora” (SCHAFER, 1969) capaz de mobilizar segmentos sociais significativos e que vem proporcionando uma série de benefícios diretos e indiretos aos atores locais e, de certo modo, às áreas das urbes em que atuam (HERSCHMANN, 2007; HERSCHMANN e FERNANDES, 2012b).

Nunca conseguimos apoio do pessoal do MAM, dos ambulantes locais ou da prefeitura. Ocupamos aquele espaço, que, antes da nossa chegada, era meio abandonado, meio sinistro. Era bonito, mas abandonado e cheio de moradores de rua. Então, fizemos tudo totalmente na base da autogestão, no peito e meio mambembe, pois nosso estilo é rueiro mesmo. Nunca teve um lugar em que a gente não tivesse conseguido tocar, até porque a gente não precisa necessariamente amplificar os instrumentos. Agora a gente percebe que depois da nossa chegada o lugar ficou mais bem frequentado e isso beneficiou a todos [...] ⁶¹.

60. Entrevista com Miguel Maron, percussionista do grupo Os Side-rai, concedida à pesquisa no dia 5 de junho de 2013.

61. Entrevista com Leonardo Campos, trombonista do grupo Orquestra

Como mencionamos anteriormente, parte-se da convicção aqui de que há uma correspondência entre os atores que promovem, ao longo do ano, a música de rua nesta cidade e os que organizam e participam de forma engajada no Carnaval de rua.

O Carnaval do Rio é um grande momento, é uma vitrine dessas manifestações musicais de rua. E o Carnaval do Rio de Janeiro é diferente de todos os Carnavais de rua do Brasil, no sentido de que ele vem sendo conduzido especialmente por jovens de classe média da cidade. [...] As pessoas que tocam nas fanfarras e blocos estão ali um pouco por conta do prazer de tocar para a galera e um pouco pela perspectiva de alavancar a sua atividade de músico. [...] Além dos blocos mais tradicionais, o pessoal das fanfarras ajudou a reinventar o Carnaval de rua que mescla ritmos como, por exemplo, o pessoal da Orquestra Voadora faz. Alguns grupos também inventaram blocos temáticos, como a proposta do Super Mario Bloco, voltado para as músicas de games ou o Cinebloco, com músicas de trilhas de filmes conhecidos [...]⁶².

Há algumas evidências de que essa militância musical que vem tomando as ruas do Rio na última

Voadora, concedida à pesquisa no dia 8 de março de 2013.

62. Entrevista com Miguel Maron, percussionista do grupo Os Side-rais, concedida à pesquisa no dia 5 de junho de 2013.

década é um fenômeno de classe média e que está concentrado na zona sul. Analisando o perfil dos consumidores constatamos que, em sua grande maioria, são jovens que estão numa faixa etária entre 16 e 30 anos. A grande maioria vive com a família e, portanto, a pressão por garantir sua sustentabilidade é menor que a de outros jovens com menos recursos. Em outras palavras, possuem tempo e condição socioeconômica para se lançarem nesta rede colaborativa, isto é, podem ainda se arriscar a não mercantilizar tanto seu trabalho e a relação com o público⁶³. Mesmo quando analisamos os 500 blocos que estão registrados na prefeitura e que desfilam no Carnaval constata-se isso. Apenas um terço desses são oriundos e organizados por atores da zona norte, do Centro (incluído o bairro de Santa Teresa) e da zona oeste. O fato de haver ainda pouco apoio por parte da prefeitura para organização e realização dos blocos⁶⁴ e de as comunidades das zonas norte e oeste estarem de certa maneira engajadas na organização das escolas de samba (utilizam os poucos recursos disponíveis

63. Alguns grupos de rua, como Os Siderais, com integrantes e músicos mais velhos, já demonstram uma preocupação com a organização da carreira e a mercantilização dos concertos. Por conta disso, por exemplo, Os Siderais vêm realizando mais concertos pagos, organizados em bares e casas de espetáculos (entrevista com Miguel Maron, percussionista do grupo Os Siderais, concedida à pesquisa no dia 5 de junho de 2013).

64. Evidentemente, os blocos de rua são custeados da seguinte maneira: contribuição voluntária dos envolvidos, iniciativas de *crowdfunding*, editais de financiamento público ou a aplicação de leis de incentivo à cultura.

para este fim) explica em grande medida por que o Carnaval de rua é atualmente, em grande medida, um fenômeno sociocultural da juventude da classe média da zona sul⁶⁵. Fernandes, presidente da Sebastiana, dá algumas pistas para entender isso, lembrando que há uma “economia dos blocos de rua”, a qual envolve o pagamento de serviços que são essenciais para a organização e o desfile dos blocos, especialmente os de médio e grande porte.

Muitas das baterias dos blocos de rua são pagas e podem envolver a presença de 50 a 80 componentes. [...] Além disso, há o serviço das costureiras para as camisetas. Cada bloco faz hoje milhares de camisetas. Há também os profissionais que fazem o *silk* nelas. [...] Isso sem falar das faixas, filipetas e a impressão de ventarolas e letras de samba. Há também o serviço de som [...]. Aliás, um bom carro de som exige um investimento alto [...]. Outro mercado que está crescendo muito hoje é o das alegorias, fantasias, perucas e adereços (Apud: PRESTES FILHO, 2010, p. 251).

65. Há também uma hipótese ainda não devidamente averiguada: durante a pesquisa alguns atores mencionaram também que há muita repressão por parte da força policial. Frequentemente o poder público reprime a ocupação de rua dos blocos nas áreas mais pobres da cidade e por isso muitas comunidades ficam receosas de organizar esses cortejos no espaço público. Apesar disso, há algumas iniciativas esparsas e bastante tradicionais (evidentemente, há alguns blocos da zona norte que desfilam no Centro do Rio, tais como o Cacique de Ramos ou o Bafo de Onça, que são muito populares).

Tendo em vista o caso analisado, poder-se-ia afirmar que esses jovens das redes pesquisadas (e que participam da cultura musical de rua do Rio) são empreendedores – ainda que não tenham emprego formal e não estejam institucionalizados –, isto é, são *trendsetters* (como sugere GARCÍA CANCLINI et al., 2012), pois podem apontar tendências, ou melhor, podem ditar novos modismos.

Está rolando, já há alguns anos, um movimento de fanfarras no Rio, de música de rua, um movimento de engajamento nos novos blocos de rua. E o Orquestra Voadora foi precursor nisso, deu sua contribuição. [...] Claro que existiam na França fanfarras tocando rock, funk e outros ritmos, com propostas bem-humoradas e despojadas, e isso inspirou a gente. Intuímos que isso poderia dar certo no Rio. [...] Ao mesmo tempo, acho que gente deu a sorte de juntar pessoas que estavam no mesmo momento de vida, vivendo um momento musical especial da cidade. Nós somos músicos que tínhamos estado em blocos de Carnaval importantes da retomada do Carnaval de rua carioca, como, por exemplo, o Céu na Terra, Boitatá e Boi Tolo. Ou seja, esses blocos também foram importante fonte de inspiração para nosso trabalho. Além dos franceses, a gente se deu conta também de que as *brass bands* nos Estados Unidos faziam trabalhos que também eram muito inovadores. [...] Tudo isso inspirou a gente e foi importante. Ao mesmo tempo, acho que conseguimos fazer algo inusitado, trouxemos uma novidade com o trabalho do grupo Orquestra Voadora. Claro

que existem esses movimentos de músicos de rua nos EUA e na França, mas acho que conseguimos, de forma espontânea, trazer algo novo para o cenário nacional. Tem muito grupos do Brasil e do exterior que são mais técnicos, que tocam muito bem. Mas os grupos no Rio são mais focados em brincar e interagir com a galera, talvez a gente seja mais forte nesse sentido. É muito bacana perceber que hoje tem muito adolescente e uma galera na faixa de 20 anos que quer e se encanta em tocar trombone e trompete. [...] É muito bacana também você se dar conta que há hoje no Rio um movimento de fanfarras, que algumas são também blocos e outras não, mas todas com propostas muito interessantes. [...] Assim de memória, posso dar alguns exemplos de grupos que compõem esse movimento de fanfarras [...] sem dúvida, destaco o trabalho do Cinebloco, Sinfônica Ambulante, Fanfarrada, Orquestra Voadora, Os Siderais e Go East⁶⁶.

Diferentemente do que se costuma imaginar: se aplicadas políticas públicas inclusivas, de possíveis responsáveis por trazer “problemas sociais”, esses jovens, portanto, poderiam ser convertidos em agentes de inovação, os quais podem contribuir em algum nível para a “revitalização” de megacidades (como a do Rio). A verdade é que esses atores – mesmo que isso não seja percebido desta maneira – podem estar

66. Entrevista com Pedro Araújo, percussionista do grupo Orquestra Voadora, concedida aos autores no dia 8 de março de 2013.

gerando importantes renovações e conduzindo processos tão desejados de recuperação e dinamização do espaço urbano. Talvez possa se vislumbrar no horizonte um novo “negócio musical” (para além do mundo do *indie* e do *mainstream*), que já possui seus esquemas de financiamento organizados.

Usamos sites de financiamento coletivo (*crowdfunding*) e editais públicos, mas não passamos chapéu na rua [...]. Na Europa, grandes músicos fazem isso, sem problemas, mas aqui nem sempre o pessoal aprova. Buscamos recursos através de apoio oficial ou do nosso site. [...] graças a um edital do Ministério da Cultura de intercâmbio cultural fizemos ano passado uma turnê pela Europa. Já tivemos a oportunidade de ir para França, Portugal, Espanha, Bélgica e Inglaterra⁶⁷.

Em outras palavras, na atuação desses coletivos – já que esses trazem claramente reflexos positivos que vão muito além dessas redes socioculturais e subsidiam significativamente o incremento da cadeia produtiva da gastronomia, do entretenimento, e especialmente a do turismo (como no caso do Carnaval de rua do Rio) –, pois espaços da cidade são claramente favorecidos por esse tipo de ocupação. Em resumo, as “territorialidades sônico-musicais” (HERSCHMANN e FERNANDES, 2012) que são elaboradas pelos atores geram inúmeros

67. Entrevista com Leonardo Campos, trombonista do grupo Orquestra Voadora, concedida à pesquisa no dia 8 de março de 2013.

benefícios diretos e indiretos, revitalizando localidades importantes da cidade (como os corredores culturais e centros históricos) que são eleitas por eles a partir de alguns critérios básicos:

Para escolher o local para tocar, temos alguns critérios que não são muito definidos, mas que são basicamente: avaliamos onde a gente pode conseguir tocar, sem que o grupo seja interrompido. Selecionamos um espaço onde a gente pode conseguir tocar e mobilizar uma galera que não necessariamente nos conhece [...]. Em geral, o pessoal que toca na rua tem isso em mente quando procura um espaço para tocar [...]. Já tocamos na Praça Tiradentes, Pedra do Sal e na Praça XV, além de locais menos concorridos e visados pelos grupos de rua, que em geral estão concentrados no Centro da cidade⁶⁸.

Em suma, talvez com uma participação mais efetiva do poder público ampliando o número de editais de financiamento – dos quais alguns artistas já participam⁶⁹ – essas “redes musicais de prosumidores” poderiam

68. Entrevista com Miguel Maron, percussionista do grupo Os Siderais, concedida à pesquisa no dia 5 de junho de 2013.

69. Segundo Miguel Maron: “Os Siderais e outros grupos vêm ganhando editais públicos nos últimos anos. Ganhamos um edital do MinC de intercâmbio cultural que permitiu à gente viajar para a Escócia e tocar no festival de Edimburgo. E também fomos para Paris e tocamos lá. E com o outro edital fomos para o Festival do Cariri, no Ceará, em uma mostra do Sesc Brasil” (entrevista com Miguel Maron, percussionista do grupo Os Siderais, concedida à pesquisa no dia 5 de junho de 2013).

vislumbrar não só a possibilidade de uma maior sustentabilidade para esse tipo de iniciativa, mas também oportunidades para a ampliação da sua atuação. Portanto, algumas áreas da cidade assim poderiam usufruir dos reflexos positivos da “capacidade movente da música” (HERSCHMANN e FERNANDES, 2012), ou seja, poderiam de alguma maneira se beneficiar mais dos processos de construção e popularização de atrativas “paisagens sonoras” (SCHAFER, 1969) urbanas.

Nomadismo e inovação das fanfarras na cidade do Rio⁷⁰

A gente se organiza a partir da movimentação de rua [...] ⁷¹.

Matéria jornalística como esta abaixo publicada no jornal *O Globo* passou a ser cada vez mais comum nos últimos anos e vem chamando a atenção do público para relevância das fanfarras.

Artistas que tocam em fanfarras entendem que a música de rua une as pessoas [...] querem ocupar com a sua arte os espaços urbanos que

70. Uma versão deste capítulo foi publicada recentemente como artigo na *Revista Logos* (Rio de Janeiro: PPGCOM da UERJ, vol. 21, n. 3, 2014).

71. Entrevista com Pedro Araújo, percussionista do grupo Orquestra Voadora, concedida à pesquisa no dia 8 de março de 2013.

estão vazios, sem vida [...] estão ajudando o poder público a dar uma lufada de ânimo no Rio de Janeiro [...]. A ideia de reunir música, performance e atitude política representa muito bem a emergente arte de rua carioca⁷².

Ao mesmo tempo, pode-se constatar não só examinando o destaque dado ao circuito de festivais internacionais de fanfarras – em eventos como o HONK!⁷³ e o Cirque et Fanfares Festival International⁷⁴ –, mas também frequentando os concertos realizados regularmente por bandas notórias – como Funkymuppets (em Paris), Pink Puffers (em Roma), Perhaps Contration (em Londres) ou The Original Big 7 (em Nova Orleans) –, que cada vez mais este universo musical vem mobilizando um público expressivo nos espaços públicos de diferentes localidades do globo. Poder-se-ia mencionar ainda o sucesso e a repercussão alcançados pela banda Os Siderais na última turnê nos EUA e o êxito junto ao público alcançado pela Orquestra Voadora na última edição do Rock in Rio (um megafestival internacional do chamado *mainstream*), tocando em um dos palcos alternativos. Todos esses acontecimentos colocam em evidência a necessidade de se refle-

72. GONZALEZ, Amélia. “Músicos querem tocar para alegrar espaços urbanos vazios”. In: *O Globo. Revista de Domingo*. Rio de Janeiro, 7/9/2012, p. 7.

73. Mais informações sobre o Festival of Activists Street Bands disponíveis em: <<http://honkfest.org>>. Último acesso: 3/1/2014.

74. Mais informações sobre Cirque et Fanfares Festival International disponíveis em: <<http://www.cirqueetfanfaresadole.com>>. Último acesso: 3/1/2014.

tir *como e por que* a fanfarra – enquanto uma forma de expressão cultural de rua – vem ganhando tantos espaços institucionalizados e não institucionalizados na sociedade contemporânea. Como será analisado aqui, no caso do Rio de Janeiro, isso está ficando cada vez mais claro, especialmente a partir de 2010.

Alguns frequentadores, especialmente os mais assíduos, descrevem (como já foi mencionado) uma cultura musical de rua carioca muito presente no seu cotidiano e que vem alterando os hábitos de consumo musical:

Um colega do trabalho me avisou que ia ter concerto aqui pelo Centro. O aviso rolou pela internet, pelas redes sociais⁷⁵.

Cada vez mais gasto menos dinheiro para ouvir música no Rio [...]. Claro que acabo gastando algum dinheiro com bebidas, comida, transporte e com outras coisas que se vendem pela rua⁷⁶.

Os concertos de música ao ar livre são sempre muito bem-vindos, são oportunidades de encontrar gente alegre e bonita⁷⁷.

As fanfarras são parte de um movimento cultural que está surgindo com muita força na

75. Depoimento de A.P.P. (estudante, 18 anos), concedido à pesquisa no dia 24 de abril de 2013.

76. Depoimento de O.A.C. (estudante, 20 anos), concedido à pesquisa no dia 30 de janeiro de 2013.

77. Depoimento de B.I.C. (arquiteta, 30 anos), concedido à pesquisa no dia 24 de abril de 2013.

cidade e que está engajando cada vez mais as pessoas⁷⁸.

Em geral as pessoas vão assistir às fanfarras pela música, mas também pela oportunidade de rever e estar com os amigos. É a chance de curtir um som de qualidade com os amigos, num ambiente mais descontraído, quase carnavalesco⁷⁹.

Música de rua e inclusão social

Como foi assinalado anteriormente, parte-se do pressuposto aqui de que há uma espécie de ativismo ainda meio invisível e pouco compreendido pelos produtores musicais, pelo poder público e pela crítica. A prática da inclusão social das fanfarras, de buscar atingir o maior número de pessoas no trabalho de ocupação das ruas, tem levado vários grupos a apostar mais nas releituras⁸⁰ do que no trabalho mais autoral.

78. Depoimento de C.A.J. (estudante, 23 anos) concedido à pesquisa no dia 30 de janeiro de 2013.

79. Depoimento de R. E.C. (estudante, 21 anos), concedido à pesquisa no dia 24 de abril de 2013.

80. Segundo Di Nicola: “[...] acho que ainda vai acontecer um trabalho mais autoral das fanfarras, ao estilo do Pink Puffers. Claro que, quando você toca um grande sucesso, a repercussão entre o público é em geral imediata. O grupo consegue a aprovação de todo mundo. O músico só está propondo uma versão daquele trabalho. Mas acho que quando amadurecer um mercado de fanfarras o público vai estar interessado também em um trabalho mais autoral (entrevista com Bruno Di

[...] às vezes a gente toca música que é totalmente desconhecida e as pessoas cantam os barulhos assim: pam pam pam pam pam. E vão cantando os barulhos das músicas e é engraçado isso. E isso é uma coisa que, dentro da Orquestra Voadora, o pessoal comentava: “Ah, não vamos só tocar as músicas famosas para o público gostar”. Quando a gente toca uma música menos conhecida também dá certo. A gente toca uma desconhecida do Fela Kuti, mas o pessoal vibra porque a música é boa. A verdade é que a música sendo muito boa a tendência é o pessoal curtir também. Acho que sempre vai ter as duas coisas. [...] De todas as fanfarras a que tem a proposta mais autoral é o grupo Os Siderais. Mas as fanfarras inovam bastante nas releituras, nas performances, nos arranjos e nas fantasias que a galera usa. Aliás, as performances são superimportantes para os músicos e a galera que participa⁸¹.

Essa preocupação com o público não deve ser interpretada necessariamente (e de forma simplista) como uma preocupação com a busca de aceitação ou de afirmação num mercado consumidor musical muito competitivo e em transição (HERSCHMANN, 2010). Além das releituras de grandes sucessos musicais, outro aspecto sublinhado pelos artistas com frequência

Nicola, trompetista do Cinebloco, concedida à pesquisa no dia 25 de setembro de 2013)”.

81. Entrevista com Ju Bones (Juba), trombonista dos grupos Orquestra Voadora, Go East e Os Siderais, concedida à pesquisa no dia 1 de outubro de 2013.

nos seus depoimentos é que as performances realizadas pelos músicos devem priorizar o volume e o resultado sonoro na rua – num ambiente marcado pelos desafios de fazer ouvir nas cidades ruidosas (marcadas, portanto, pelo *muzak*) e “polifônicas” (CANEVACCI, 1993), dispondo só de instrumentos acústicos –, muitas vezes em detrimento da qualidade e da técnica.

Então, as fanfarras têm um aspecto que envolve o contato direto com o público que, desde o início, a gente percebeu [...]. Mesmo quando pensamos em gravar disco a gente ficou em crise. Discutimos muito até que ponto no disco vai dar pra mostrar a energia que a gente tem [...]. A gente tem esse lado muito forte de performance que tem muito a ver com teatro, né? Em geral você não vai ver um vídeo de uma peça de teatro. Você quer é estar lá, ter uma experiência presencial. Então, o planejamento desde o início foi voltado muito mais para o show ao vivo do que desenvolver uma música para gravar. Então nunca ficou muito focado em disco, até porque está surgindo esse contexto de MP3, de internet, onde o que é cada vez mais importante são mesmo as apresentações ao vivo [...] ⁸².

Na rua a gente tem que tocar muito forte, com o som estourado, mas tocamos metade da música, ao invés de tocar ela toda. Se estamos tocando muito forte optamos por tocar só algumas par-

82. Entrevista com Ju Bones (Juba), trombonista dos grupos Orquestra Voadora, Go East e Os Siderais, concedida à pesquisa no dia 1 de outubro de 2013.

tes, para poder se tocar aquelas onde se precisa de mais volume. É uma tática! Existe a tática do revezamento entre os músicos também, para não desgastá-los tanto. [...] Mas, claro, tocar na rua é lindo! Vale o esforço. É impressionante o efeito sobre o público. São mil olhares te olhando e olhares bem diferentes. [...] Gosto muito de tocar na rua por causa disso. E também pela gratuidade, porque a questão social é sempre importante para o pessoal que toca nas fanfarras⁸³.

A performance, portanto, ocupa uma centralidade na experiência que envolve as fanfarras, por isso investe-se tanto no vestuário (que muitas vezes se traduz em fantasia) e na farta interação com o público (inclusive do ponto de vista tátil, com frequentes contatos corporais). Sem esse investimento constante nas performances, provavelmente essas experiências sonoras e estéticas não seriam inteiramente satisfatórias aos envolvidos (ZUMTHOR, 2000 e 2005).

Trajetória das (neo)fanfarras no Brasil e no mundo

Como sugere Ju Bones, trombonista da Orquestra Voadora, Go East e Os Siderais, para compreender de forma mais densa e clara a dimensão cidadã e política das fanfarras é preciso rever um pouco da sua história.

83. Entrevista com Bruno Di Nicola, trompetista do Cinebloco, concedida à pesquisa no dia 25 de setembro de 2013.

Essa história toda das fanfarras começou na primeira metade da década passada, nesse movimento que a gente chama de neofanfarrismo, porque é uma nova roupagem desse formato fanfarra. A fanfarra é o formato de música mais antigo de música para as massas, mais antigo que energia elétrica e rádio. Defendo essa tese de que a fanfarra seria o primeiro meio de comunicação de massa instantâneo. Porque, antes de existir energia elétrica, podia ter uma autoridade falando, para um monte de gente, que o pessoal não ia conseguir escutar a uma grande distância. Então, a única coisa que propagava mais longe e que é uma forma de comunicação de massa eram as fanfarras, as quais usam os instrumentos musicais mais barulhentos. Então, o formato da fanfarra já existe há séculos, mas nunca se deu muita bola para isso [...]. Na França e na Europa o processo histórico foi diferente. Os franceses desde os anos 60 e 70 já tocam na estrutura dessas fanfarras que mesclam o folclore com outros ritmos como o rock, o soul e o pop. Na Europa, de modo geral, as fanfarras tradicionais continuaram existindo e por isso lá não teve esse hiato que permitisse à gente falar em um neofanfarrismo. Lá as fanfarras seguiram evoluindo, mesclando-se e criando estilos musicais novos⁸⁴.

84. Entrevista com Ju Bones (Juba), trombonista dos grupos Orquestra Voadora, Go East e Os Siderais, concedida à pesquisa no dia 1de outubro de 2013.



Fonte: GUIBERT, 1998

Fig. 9: A prática das fanfarras na França na passagem do século XIX para o XX

Segundo Guibert (1998) a origem das fanfarras está relacionada às bandas militares que emergiram no início do século XIX na França e são compostas de músicos que tocam instrumentos de sopro e percussão⁸⁵. A etimologia do termo “fanfarra” veio provavelmente do “fanfa”, em espanhol, que se relaciona à “ostentação” e também da palavra árabe “farfar”, que remete à ideia de falante e inconstante⁸⁶. Além da França, a estrutura

85. A história das fanfarras, assim como suas características, para este autor está diretamente atrelada ao processo de formação da sociedade francesa. Guibert salienta a importância social das fanfarras, argumentando que a implantação dessas orquestras e bandas, conhecidas como fanfarras, permitiu à Igreja e ao Estado educar musicalmente o povo e assim possibilitou que participassem da fundação da ideia de nação (GUIBERT, 1998).

86. Mais informações, ver: CUNHA, Antônio Geraldo de. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro:

e a dinâmica musical da fanfarra foram adotadas, aos poucos, em outros países da Europa. Em outros lugares, como nos EUA, ganharam outra roupagem – ficaram conhecidas como *brass bands* – e se articularam mais diretamente às bandas marciais⁸⁷. De modo geral, as primeiras fanfarras se notabilizaram nas celebrações pomposas e oficiais, muitas delas festas da coletividade local ou nacional.

Poder-se-ia perguntar a esta altura: como surgiram as fanfarras populares e irreverentes? Pierre e Bridenne – autores do livro *Guide des fanfares* – argumentam que essa mudança pode ter se iniciado com uma fanfarra conhecida como *Fanfare des Beaux-Arts*, entre 1889 e 1892 (PIERRE e BRIDENNE, 2007). Segun-

Lexikon Editorial, 2010.

87. Nos EUA predominaram as *brass bands* e datam de meados do século XIX, quando uma série de mudanças tecnológicas e sociais produziu um novo tipo de formação musical que se tornou popular com artistas e público. As *brass bands* começaram a fazer sucesso efetivamente em Nova Orleans (no estado da Louisiana), no final do século XIX. As novas bandas poderiam conter os mais diversos instrumentos, incluindo trompetes, trombones, clarinetes, saxofones e percussão. A música tocada por esses grupos era uma mistura de influências das bandas militares europeias com o *folk* africano (levado para esse país pelos afro-descendentes). Porém, no início do século XX, ainda que as *brass bands* possuissem grande popularidade no resto do mundo, nos EUA elas foram gradualmente desaparecendo, sendo substituídas pelas orquestras que utilizavam mais instrumentos de madeira. Foi apenas nas últimas décadas que as *brass bands* voltaram a fazer sucesso neste país. Nos anos 1970, a tradição das *brass bands* em Nova Orleans experimentou uma transformação, quebrando com o estilo tradicional e adicionando elementos do funk, hip-hop e bebop nos seus repertórios (BURNS, 2006).

do o autor, um grupo de estudantes da Faculdade de Artes decidiu levar esse estilo de música tradicional e “burguês” para a rua, atribuindo uma linguagem mais lúdica ao gênero. Tradicionalmente ligadas a cornetas e trompetes, as fanfarras foram com o tempo reunindo mais instrumentos, como a tuba e o saxofone, e aqueles que estivessem disponíveis e de fácil mobilidade. Ao longo do século XX, as fanfarras populares – voltadas para uma atmosfera de diversão (para a construção de um “pequeno Carnaval”) – começaram a se proliferar no âmbito universitário europeu⁸⁸. Com o tempo, os estudantes passaram a animar as festas e confraternizações com as fanfarras, e estas foram se popularizando a ponto de passarem a ocorrer concursos entre as universidades. Nas décadas subsequentes, o repertório dos grupos musicais foi também se diversificando. Evidentemente, setores conservadores das academias de música frequentemente criticavam esse tipo de prática, condenando especialmente a falta de originalidade das composições. Os artistas que tocam nas fanfarras contra-argumentam que o ambiente gerado por essa prática é mais democrático, proporcionando a inclusão de variados atores⁸⁹. Com o tempo, as fanfarras

88. Segundo Pierre e Bridenne, ainda que essas novas fanfarras adotassem um perfil mais popular, sem que percebessem, faziam uma alusão distorcida ao movimento inicial das fanfarras militares. Vestiam-se com divertidas e exageradas fantasias – *hot dogs* humanos, diabinhos e muitas perucas – e, assim, de certa forma, faziam lembrar os trajes formais e excessivos dos militares (PIERRE e BRIDENNE, 2007).

89. A técnica não é o que mais conta, uma vez que a tendência nas

foram se espalhando pelo mundo todo e hoje não há um continente em que não encontremos esse tipo de grupo musical.

No Brasil, o estilo da fanfarra – com características tradicionais – está articulado ao das bandas militares. Sua prática está espalhada pelo país, podendo ser encontrada em desfiles cívicos, apresentações em estádios esportivos e celebrações especiais na maioria das cidades brasileiras. Há algumas fanfarras que mesclam a estrutura tradicional das fanfarras com o folclore local, tais como os grupos Boi de Orquestra (de São Luiz, no Maranhão) ou a Fanfarra de Anguera (de Feira de Santana, na Bahia). Inclusive, num levantamento realizado ao longo da pesquisa, foi possível atestar que há uma associação nacional, a Confederação Nacional de Bandas e Fanfarras, que é responsável por organizar uma espécie de campeonato nacional dedicado às bandas militares e fanfarras (o maior dentre os inúmeros campeonatos que ocorrem em todo o país).

Evidentemente, as fanfarras (ou, como alguns atores preferem, as neofanfarras) cariocas analisadas aqui têm uma formatação e uma atuação no espaço urbano

décadas seguintes foi a de buscar manter o espírito lúdico e espontâneo dessas bandas. Dessa maneira, os músicos profissionais mais talentosos não são os únicos habilitados a tocar. A proposta das fanfarras ao longo da sua história sempre foi a de ser um movimento popular, acessível a artistas amadores e profissionais, o que possibilita também a reaproximação entre diferentes gerações. Além disso, permite não só a integração entre instrumentos tradicionais e mais modernos (tais como trompete, corneta, trombone e os de sopro), mas também a mescla com diferentes gêneros musicais (PIERRE e BRIDENNE, 2007).

distintas do universo das bandas militares e fanfarras tradicionais. É um movimento que emergiu com muita força na segunda metade da primeira década do século XXI. Como recorda um dos atores:

O Songoro Cosongo e a Orquestra Voadora fundaram este momento das fanfarras cariocas. O Songoro Cosongo é o irmão mais velho da Orquestra Voadora. Foram os primeiros a se organizar também como bloco. Quer dizer, este grupo tinha banda, mas o bloco estava dentro desse contexto carioca no qual surgiram o Céu na Terra, lá em Santa Teresa, e o Boi Tolo, aqui no Centro. [...] Essa mesma galera, que tocava nos blocos, formou a Orquestra Voadora, e, aí, o pessoal que também tocava lá (que não estava na Orquestra Voadora), foi formar depois Os Siderais. Então, Os Siderais também é irmão mais novo da Orquestra Voadora [...] E, depois, foram surgindo assim outras fanfarras⁹⁰.

Expansão das fanfarras na cidade do Rio de Janeiro

Em outras palavras, a música tocada nas ruas vem sendo defendida pelos atores como uma prática “emancipatória” que pode tornar mais acessível a experiência musical aos músicos e consumidores. É interessante notar

90. Entrevista com Ju Bones (Juba) trombonista dos grupos Orquestra Voadora, Go East e Os Siderais, concedida à pesquisa no dia 1 de outubro de 2013.

que a cultura musical de rua vem se consolidando especialmente no Centro do Rio. Parte-se do pressuposto de que a geografia e a arquitetura são vetores condicionantes e que vêm contribuindo para a formação dessas “territorialidades sônico-musicais” (HERSCHMANN e FERNANDES, 2012b). Os atores que atuam nessas redes de músicos e fãs afirmam em seus depoimentos que as ruas do Centro por sua beleza e posicionamento geográfico facilitam e atraem o trânsito e o encontro entre os interessados e, assim, acabam se constituindo em uma espécie de “grande vitrine”.

Existem muitos grupos que vão para a rua porque sabem que, especialmente as ruas do Centro, são uma vitrine [...]. Vão para a rua com a intenção de ampliar seu público. Buscam ganhar visibilidade e, no futuro, vender o seu trabalho [...]⁹¹.

Como já mencionamos, parte-se do pressuposto aqui de que há uma correspondência entre os atores que promovem, ao longo do ano, a música de rua nessa cidade e os que organizam e participam de forma engajada no Carnaval de rua. Além dos blocos mais tradicionais, o pessoal das fanfarras ajudou a reinventar o Carnaval de rua⁹². Apresentam-se a seguir, de forma

91. Entrevista com Miguel Maron, trombonista do Os Siderais, concedida à pesquisa no dia 5 de junho de 2013.

92. Aliás, segundo Maron, “alguns grupos de rua como Os Siderais, com integrantes e músicos mais velhos, já demonstram uma preocupação com a organização da carreira e a mercantilização dos concertos. Por conta disso, por exemplo, Os Siderais vêm realizando

breve, os grupos de fanfarras que foram pesquisados no Centro do Rio, os quais ocupam especialmente esta localidade de forma errática e nômade:

a) Orquestra Voadora

O grupo Orquestra Voadora (OV) vem realizando performances musicais nos arredores, nos jardins do Museu de Arte Moderna da cidade do Rio. Este grupo musical foi fundado em 2008 com a articulação de músicos que se conheceram tocando em diferentes blocos de Carnaval de rua da cidade. Assim, a partir de meados de 2009, as apresentações do grupo passaram a ser realizadas no gramado do MAM-RJ, no final de tarde de domingos, em uma espécie de *happening musical*, que mobiliza em média – fora do período do Carnaval – aproximadamente mil pessoas.⁹³ Durante o “Carnaval

mais concertos pagos, organizados em bares e casas de espetáculos. [...] O pessoal do Os Siderais tem mais idade que o pessoal que toca em geral nas fanfarras, que em geral está na faixa dos 20 anos. Claro que todo mundo tem que pagar contas, mas o pessoal do Os Siderais está em outro momento de vida. Tocamos em casas de espetáculos e bares porque, para nós, viver de música é fundamental. Vender de alguma forma nosso trabalho é crucial para nossa sobrevivência. Mas é claro que a gente se preocupa constantemente em participar de iniciativas na rua. Às vezes nós nos perguntamos se não estamos ficando caretos, a gente se critica muito. E participamos de muita coisa que acontece na rua e é de graça. Atuamos também pelo prazer e pela liberdade de estar na rua” (entrevista com Miguel Maron, trombonista do grupo Os Siderais, concedida à pesquisa no dia 3 de junho de 2013).

93. Vários dos seus integrantes já deram inúmeros depoimentos nos

estendido” da cidade este grupo musical atua como bloco e pode chegar a mobilizar no mês de fevereiro mais 80 mil pessoas (segundo informações colhidas em março de 2014). As lideranças do grupo costumam considerar esses eventos de rua uma espécie de “woodstock brasileiro de um dia de duração”, pois durante os concertos se realizam também piqueniques, oficinas de música e literatura, exibição de malabares e atividades circenses e até reuniões de movimentos socioculturais. Para os integrantes do grupo, o mais importante é que os jardins do Aterro do Flamengo transformem-se em um ambiente de festa, com a integração de atividades culturais. O repertório deste grupo de fanfarra é bastante eclético, apesar de tocarem muito samba e música popular nacional. Promovem uma mistura de gêneros tais como rock, funk, pop e jazz, além de frevo, samba e maracatu. A banda mobiliza seu público em grande medida por meio das redes sociais: possuem aproximadamente 20 mil amigos no Facebook e 5 mil seguidores no Twitter (seus sites têm

quais enaltecem a importância da “música tocada na rua”, como uma alternativa democrática, pois grande parte da população da cidade não possui condições de arcar com os altos preços dos ingressos cobrados pelas casas de espetáculos do Rio de Janeiro. Apesar do nome, a Orquestra Voadora não tem a figura do maestro: seus 15 integrantes mais regulares são oriundos de várias regiões do país e do exterior e atuam mais na dinâmica de uma banda musical. Utiliza basicamente instrumentos de sopro e percussão, pois estes atores afirmam que buscam trabalhar com instrumentos acústicos que permitem uma maior mobilidade. Segundo estes atores e como o próprio nome do grupo sugere, os idealizadores do OV buscaram privilegiar o nomadismo, o movimento, a liberdade de circular livremente pelas ruas da cidade (disponível em: <www.facebook.com/Voosdaorquestra>. Último acesso: 15/4/2014).

em média 30 mil acessos por mês). Este grupo musical tem alcançado boa visibilidade também na chamada mídia tradicional: ganhou em 2012 um Prêmio de Cultura da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro na categoria Música Popular e em 2013 lançou seu primeiro EP, intitulado *Ferro velho* (<www.facebook.com/Voosdaorquestra>. Último acesso: 23/8/2014).



Fonte: Acervo dos autores

Fig. 10: Orquestra Voadora em ação no Centro do Rio

b) Fanfarrada

Tendo sido fundado em 2008, este grupo nasceu como um desdobramento do trabalho do grupo de música latina Songoro Cosongo (a Fanfarrada e o Orquestra Voadora são as neofanfarras mais antigas da cidade). Se, por um lado, a Fanfarrada é uma importante referência para o trabalho de outras “neofanfarras cariocas”; por outro lado, o grupo não é ainda muito conhecido do grande público e

das mídias. Apesar de não terem locais de concertos definidos na cidade, inserem-se na tradição mais nômade das fanfarras cariocas que atuam na maior parte do tempo no Centro do Rio de Janeiro (já tocaram muitas vezes na Lapa e no bairro da Gamboa). Alternam um trabalho autoral com reinterpretações de grandes sucessos, tocando no seu repertório eclético gêneros musicais identificados em geral com as produções latina, africana, norte-americana e dos Bálcãs. Os membros deste grupo de fanfarra se autodefinem como “um baile ambulante de tradição pós-vanguardista” (www.facebook.com/FANFARRADA).



Fonte: Acervo de Pedro Pamplona
Fig. 11: Grupo Fanfarrada

c) Cinebloco

A banda foi criada em 2012, no Rio de Janeiro, por um grupo de amigos músicos com diversas origens profissionais, mas que já tocavam em diferentes blocos de

rua durante os Carnavais (www.facebook.com/cinebloco). Este grupo musical realizava até o final de 2013 – em geral uma vez por mês – suas apresentações na Praça da Cinelândia. Atualmente, o grupo está mais nômade, apesar de seguir bem atuante no Centro do Rio. Trabalham no seu repertório com famosas trilhas de cinema: dão a essas uma nova roupagem (realizam criativas reinterpretações), imprimindo um estilo que envolve ritmos brasileiros como samba e maracatu. Entre as trilhas mais lembradas nos concertos estão as dos filmes: *2001, uma odisseia no espaço*, *O poderoso chefão*, *Guerra nas estrelas*, *Grease* e *Os Caça-fantasmas*. Para fazer o público entrar no clima, os músicos ainda se fantasiam cuidadosamente como os personagens mais populares desses filmes (tais como Darth Vader, Coringa, Lanterna Verde, Asterix, Peter Pan etc.), mesclando intensamente performances bastante teatrais ao universo das fanfarras.



Fonte: Acervo de Rafael Kalil

Fig. 12: Nomadismo do grupo Cinebloco

d) Os Siderais

Os membros desta fanfarra – que foi formada em meados de 2010 – costumam afirmar que fazem “o funk rock do neofanfarrismo”. Com influências de black music, rock, jazz, swing e batuque, Os Siderais conta com membros com as mais variadas formações profissionais (atuam não só como músicos, mas também na qualidade de professores, antropólogos, palhaços, arte-educadores, sociólogos, poetas e biólogos). Apesar de serem bem nômades e por isso não possuírem uma localidade definida na rua para os concertos, gostam de atuar especialmente no Centro do Rio. No Carnaval de 2013 saíram como bloco pelos arredores da Praça Tiradentes, no Centro. Os Siderais são conhecidos pelo trabalho mais autoral e por se constituírem como a fanfarra carioca de cunho mais ativista (estão sempre marcando presença em manifestações e ocupações políticas). Tocaram, por exemplo, na ocupação da Aldeia Maracanã, no Ocupa Lapa e nas manifestações de rua que aconteceram em junho de 2013 por todo o país. Seu diferencial também está no fato de terem em seu repertório um considerável número de músicas autorais. Enquanto são comuns entre as fanfarras cariocas as releituras de músicas de diferentes gêneros, as apresentações de Os Siderais são repletas de músicas próprias, cujas melodias são cantaroladas pelos fãs mais assíduos aos concertos. Os Siderais possuem um EP gravado, que está disponível para ser baixado pela internet (<www.facebook.com/Os.Siderais>. Último acesso: 23/8/2014).



Fonte: Acervo dos autores
 Fig. 13: Grupo Os Siderais na Pedra do Sal



Fonte: Acervo dos autores
 Fig. 14: Batalha de fanfarras no Circo Voador



Entre a ampliação da inclusão e/ou da gentrificação: presença expressiva das rodas no espaço público⁹⁴

Pretende-se repensar o momento atual vivido pelo samba tocado nas ruas no contexto do Centro da cidade do Rio de Janeiro, num momento no qual há certa percepção por parte dos atores de que existe uma retração na procura de samba e de choro no mercado de concertos ao vivo realizado em casas de espetáculos. Claramente, é um contexto distinto, do qual foi possível acompanhar o sucesso do circuito de samba e de choro, o qual foi entronizado especialmente no bairro Lapa (HERSCHMANN, 2007), na primeira década do século XXI. Esse fato chama a atenção, pois, ao mesmo tempo, é possível atestar um crescente interesse do

94. Uma versão preliminar deste capítulo foi publicada como artigo pela Editora Estação das Letras e das Cores, em 2011, na coletânea *Nas bordas e fora do mainstream musical*.

público pelas rodas de samba de rua, as quais vêm alcançando um significativo destaque na trama urbana, especialmente aquelas que são realizadas na Praça XV, no Castelo e na Pedra do Sal.



Fonte: Acervo dos autores

Fig. 15: A roda do Dandalua na Feira do Lavradio

Outro dado relevante a destacar é que, ao longo da pesquisa, foi possível constatar que as rodas de jongo e de coco – que estão fortemente associadas ao mundo do samba (especialmente de “raiz”) e à chamada “cultura afro-brasileira”⁹⁵ – não só têm crescido signi-

95. O jongo e o coco têm uma trajetória relevante na “cultura afro-brasileira” (RIBEIRO, 1982; SIMONARD, 2005). Entretanto, segundo os atores entrevistados, essas rodas começaram a atrair de forma mais expressiva o público, especialmente com o advento do “jongo canção”. Cabe ressaltar que, apesar de as rodas de jongo e de coco serem importantes na cena musical de rua

ficativamente na última década, mas também vêm ocupando áreas estratégicas do Centro (tais como Lapa, Praça XV e Gamboa). Grupos musicais como Jongo da Lapa, Mariocas, Zanzar, Dandalua e Reconca Rio têm mobilizado regularmente um expressivo número de fãs e frequentadores às suas rodas.

Indagado sobre a importância da música – executada nos espaços públicos urbanos para os artistas, fãs e, mais especificamente, para o universo do samba de forma geral – Gabriel da Muda (fundador da roda Samba da Ouvidor, a qual é importante referência na cidade) faz o seguinte comentário, em tom categórico:

Tocar na rua é um importante caminho para o músico e para a música! O consumidor não aguenta mais pagar os preços que as casas de espetáculos exigem. É tudo muito caro! O sujeito que quer assistir a um concerto tem que pagar em geral transporte, ingresso, bebida, e muitas vezes para mais de uma pessoa... Estamos falando de um programa que pode custar de 50 até 300 reais. Ninguém aguenta mais essa situação! Está muito caro viver no Rio de Janeiro. O mercado da música – e não é só um problema do segmento do samba – infelizmente está saturado. É preciso buscar alternativas. O músico que toca na rua está promovendo a

carioca, não serão analisadas nesta publicação. Para obter mais informações sobre o crescimento dessas rodas, conferir o site que contém a “Cartografia Musical de Rua do Centro do Rio de Janeiro”, elaborada por nossa equipe de pesquisa (disponível em: <www.cartografiamusicalderuadocentrodorio.com>. Último acesso: 5/10/2014).

democracia e a inclusão social. Não basta comparecer nas manifestações de rua e dizer que estamos insatisfeitos. Precisamos colaborar de alguma maneira. Além disso, o artista que toca na rua, se trabalhar com seriedade e qualidade, pode estar construindo sua reputação e formando seu público. O samba tem uma longa história de rodas realizadas nos espaços públicos. É uma importante tradição que deve ser mantida. Tocar na rua é uma experiência muito bacana, e a vida na rua é um patrimônio da cidade do Rio. O carioca adora a rua!⁹⁶

Vários dos consumidores/frequentedores entrevistados (não exclusivamente de samba) parecem concordar com os argumentos desenvolvidos pelo músico:

Venho aqui sempre, praticamente desde que começou a roda do Samba da Ouvidor. É um luxo poder ouvir música brasileira de qualidade e de graça [...]. O Samba da Ouvidor levantou este lugar. Antes só tinha os museus, a livreria e um bando de casarões abandonados. [...] Frequento outros bairros, como Vila Isabel, Lapa, Gamboa, e vou a muitas outras rodas, como a do Samba do Trabalhador e o Samba de Lei [...]. Curto ouvir samba na rua, eu e meus amigos fazemos com muita regularidade este tipo de programa [...]. É mais em conta, né? É massa ouvir música na rua e se tem a chance de conhecer novas pessoas [...]. De uns tempos para cá tenho curtido

96. Entrevista com Gabriel da Muda, cavaquinista do grupo Samba da Ouvidor, concedida à pesquisa 25 de março de 2014.

ouvir também jazz, tenho acompanhado a galeira que toca no Castelo e na Pedra do Sal⁹⁷.

Sou fã de música de rua. Claro que tenho minhas preferências pelo samba e pelas fanfarras, mas fico na internet procurando onde posso encontrar um programa de qualidade e de graça. A cidade do Rio está caríssima, proibitiva! Fico procurando um programa descolado para ir com os amigos e que atraia também gente bacana e bonita⁹⁸.



Fonte: Acervo dos autores

Fig. 16: Roda do Samba da Ouvidor nos arredores da Praça XV

97. Entrevista com o frequentador C.J.V. (estudante, 20 anos), concedida à pesquisa no dia 5 de abril de 2014.

98. Entrevista com o frequentador C.L. (estudante, 22 anos), concedida à pesquisa no dia 5 de abril de 2014.

Fluidez e ambivalências no cotidiano

Como interpretar o grande interesse pelo encontro desses jovens, fãs de música de rua, nos espaços públicos? Trata-se do “mistério da conjunção” sugerido por Maffesoli⁹⁹? Como compreender a capacidade mobilizadora dessas relações fluidas e dinâmicas desses atores nômades?

Cada vez mais o transitório substitui o estável, o fixo e o durável, que no “projeto” moderno eram sinônimos de confiabilidade. As novas formas de sociabilidade passam a ser ancoradas num nomadismo econômico, político e cultural cuja força relaciona-se diretamente com o poder de flexibilidade e reacomodação dos laços sociais¹⁰⁰. O nomadismo atual permite-nos ampliar nosso espectro de interação cotidiana no momento em que nos deslocamos entre territórios simbólicos, lin-

99. Sobre as demandas que impelem os atores aos encontros e compartilhamentos na sociedade contemporânea, cf. MAFFESOLI, 2005.

100. Na atualidade, há um processo de redistribuição e reacomodação dos poderes – antes centrados e bem definidos nas instituições modernas –, afetando e transformando as instituições, os valores, os grupos e as classes. Conforme aponta Bauman (2001), tudo que se apresentava como sólido, estável, com “direção fixa” e, portanto, sem riscos maiores para a segurança cotidiana, está sendo sacudido pelos fluxos constantes e pela fluidez dos recursos de poder. Concorde-se aqui com essa perspectiva e reafirme-se que na contemporaneidade o poder fragmenta-se, possibilitando vivermos como se estivéssemos inseridos num movimento caleidoscópico, em que uma pequena alteração gera uma nova reconfiguração social.

guísticos e de diferentes formas de vida sociocultural¹⁰¹. Igualmente, os limites territoriais, no sentido socioantropológico, são redefinidos conforme as relações e interações vão ocorrendo no cotidiano vivido.

Vivemos um tempo, ou tempos, em que se assume a fluidez interpessoal e individual devido à contingência e à ambivalência presentes no cotidiano. Tempos em que não se deposita confiança na linearidade do tempo, nem do espaço. Menos ainda da comunicação que deve ser compreendida não mais como apenas um meio, mas como mediação e, assim, como uma questão de “cultura e, portanto, não só de conhecimentos, mas de reconhecimento (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 28). Deste modo, as microinterações cotidianas ganham centralidade, reelaborando também os processos comunicativos em que o *viver entre* reafirma o aspecto da ambiguidade societal.

Ao mesmo tempo, algumas experiências de sociabilidade apresentam-se como um importante diferencial competitivo num mundo globalizado marcado pela velocidade e pela ampla oferta de atividades culturais e de entretenimento. Analisando o estudo de caso do território conhecido como Polo da Praça XV (no Centro do Rio de Janeiro), é possível constatar que as aglomerações de bares e restaurantes que gravitam em torno da música ao vivo – que toca dentro e fora desses estabelecimentos – possibilitou o desenvolvimento expressivo dessa

101. Ver: HALL, 2000 e MAFFESOLI, 2001.

localidade, ampliando o interesse do público e gerando empregos nessa área do Centro.

Sobre as ruas-galerias

Anterior ao conceito benjaminiano “galerias de passagem”, Charles Fourier (socialista utópico) propõe em meados do século XIX uma reestruturação e reorganização da sociedade francesa a partir da construção de falanstérios, ou seja, de “verdadeiros palácios para o povo com cozinhas coletivas, que, contudo, preservavam a propriedade privada”. Conforme assinala Freitag (2006):

Em sentido metafórico e aplicado às reformas sociais que pretendia concretizar, Fourier estava convencido de que poderia ferir e desestruturar a velha ordem social (*Ancien Regime*), com auxílio dos falanstérios, que eram ao mesmo tempo organizações coesas, bem equipadas e organizadas para a vida e o trabalho coletivos, e construções confortáveis, que abrigariam até 2 mil pessoas. Fourier via no falanstério um instrumento mágico, capaz de conduzir a humanidade a níveis de civilização cada vez mais elevados (FREITAG, 2006, p. 52).

A vida comunitária preservada e estimulada por meio de uma arquitetura que privilegia a existência comunitária, ou seja, uma cidade feita de passagens. Passagens entendidas como um método de comunicação interna, o qual facilitaria o livre encontro dos

cidadinos e o desfrute dos espaços públicos. Organizando-se em comunidades distintas distribuídas num desenho arquitetônico cujos

[...] prédios dos agricultores rodeariam o prédio central (que tinha a forma do palácio de Versalhes). Quem quisesse, também poderia mudar-se para o interior do prédio principal, o falanstério propriamente dito, em um dos andares superiores, deixando o térreo reservado para as unidades de produção (manufatura, indústria caseira), o trabalho pedagógico, as salas de reunião onde aconteceriam os encontros dos moradores e as refeições coletivas, asseguradas por uma cozinha comum. *As diferentes alas seriam ligadas entre si por arcadas*, como no Palais Royal, em Paris (FREITAG, 2006, p. 52).

Para Fourier essas diferentes alas ligadas por arcadas (geralmente construídas com estruturas de ferro e vidro) comporiam as “ruas-galerias” facilitadoras da rede comunicativa da comunidade que as utilizavam para o fluxo tanto do trabalho como do lazer cotidiano. Apesar de reconhecer o valor arquitetônico de suas arcadas, para Benjamin as “ruas-galerias” ou, como preferiu chamar, as “galerias de passagem” caracterizaram os conjuntos urbanos construídos a partir do século XVIII, especialmente após 1822, como *Passagens* em que o “passante” é convidado a passar de uma rua a outra por espaços “programados” a fazê-lo mais do que apenas contemplar, mas se deixar levar pela lógica das mediações econômicas.

Mediações responsáveis pela extrema valorização das mercadorias e que mais tarde deram origem aos grandes estabelecimentos como as lojas de departamentos.

As observações de Benjamin em *Passagens de Paris* focalizam as armações de ferro da torre Eiffel, das estações de trem, das passagens de pedestres – em verdade, galerias que interligavam as ruas. Nelas, destacou o uso do vidro e do metal como materiais novos, que para se expressar recorriam a velhas formas, emprestadas à arquitetura greco-romana clássica. Por isso, as “passagens” são para ele a quintessência (*Innbegriff*) do mundo da mercadoria. Nelas as mercadorias encontraram a forma ideal de se expor nas vitrines, se oferecer ao olhar do consumidor, de se realizar, no sentido de Marx, na venda. É nas galerias que Benjamin vê perambularem seus personagens alegóricos, típico-ideais, como a prostituta, o catador de papéis, o jogador, o colecionador, o *flâneur*. Esses personagens são, como as mercadorias expostas nas vitrines, representantes do fetiche da mercadoria de que falava Marx (FREITAG, 2006, p. 29).

Nesse sentido, para Fourier, o espaço público utópico, para Benjamin, o fim das interações sociais livres e a vitória das relações mediadas pela mercadoria. Essas perspectivas estimulam a investigação atual sob a hipótese de na contemporaneidade “as passagens” serem espaços que conjugam as relações econômicas às relações socioculturais comunitárias. Desse modo, possibilitam relações que não passam apenas pela lógica do mercado, pois emergem articulações capazes de descentrar o

valor econômico das relações e eleger outros valores, códigos e práticas sociais, que, no cotidiano da interação, e experiência com o espaço e com os “outros”, carregam consigo a potencialidade de gerar (e gerar) novas sociabilidades que podem, por sua vez, ser compreendidas pelos objetos de usos e práticas de consumo.

Logo, propõe-se a compreensão desses conceitos a partir da experiência sensível constituidora desses espaços urbanos. Desse modo, repensar as “ruas-galerias” da cidade do Rio de Janeiro como um lugar¹⁰² significa compreender as cidades como o espaço das efervescências de diversos grupos (ou tribos), em que diferentes identidades solidificam-se, mas que ao se relacionarem nos espaços públicos passam a fazer parte de outra rede de relações. Passam a constituir uma rede rizomática, em que vivenciam interações abertas onde o contato e o diálogo permitem um desenvolver identitário não fixo (DELEUZE, 2004). Lançam-se, assim, a uma interação com a potencialidade de criação de um “outro lugar”, outro *ethos*¹⁰³, os quais englobam as diversidades vividas em seus cotidianos socioespaciais.

102. O lugar pode ser entendido como “espaços afetivos” que vão sendo construídos, tomam forma, à medida que são vividos, experienciados, sensivelmente e inteligivelmente. Seria aquilo que Santos (1994) chamou de “espaços do acontecer solidário”, que definem usos e geram valores de múltiplas naturezas, como culturais, antropológicos, econômicos, sociais etc., em que se pressupõem coexistências culturais.

103. *Ethos* entendido como “modo de ser”. Heidegger (1997) de diversas maneiras chamou a atenção para o *ethos* como maneira de habitar, como já apontavam os gregos.

No Rio de Janeiro há diversos espaços que se constituem como “lugar” (SANTOS, 1994; MAFFESOLI, 2003) de representação da comunhão de diversidades estético-culturais coexistentes na cidade. Ou melhor, se tornam “altos lugares”¹⁰⁴ que representam o espaço da sociabilidade por excelência, são fortalecidos e sedimentados pelos sentimentos comuns e por uma forma de expressão também comum aos que os fazem, espaços da “comunicação-comunhão”. Deste modo, as “portas e as pontes” (SIMMEL, 1983) servem como metáfora das conexões sociopolítico-culturais que vão tecendo a rede interpessoal na cidade, uma rede na qual a dimensão estética do viver, o compartilhar de sentimentos, emoções e paixões comuns ganham relevância na constituição da potência comunal ou dos espaços comunicativos, os quais rompem com o estabelecido e

104. A expressão “altos lugares” surge em uma conferência de 1919 em que Weber (1959) provoca seus ouvintes a “comportarem-se à altura do cotidiano”, pois somente desta forma seriam “capazes de encarar o severo destino de seu tempo”. A expressão “à altura”, presente em muitas línguas com o significado de “no mesmo nível que”, permanece atual e ao mesmo tempo é arcaica, pois seu significado de origem remete aos poderes divinos e aos poderosos terrenos, à verticalização do espaço em lugares altos e lugares baixos. Conforme Tacussel (2003), Maffesoli ao longo de sua trajetória investigativa responde a este desafio de Weber. Em seus estudos inverte o significado tradicional de “alto” e exalta-o na condição do que é pequeno, cotidiano, popular. Na vontade de compreender a realidade humana nas dobras, no mosaico de culturas, nos comportamentos eventualmente percebidos como frívolos, em suma, da vida contínua e cotidiana – cujas formas parecem jogar ao mesmo tempo com reminiscências arcaicas e repentinas inovações – Maffesoli procura elevar aquilo de mais banal, o prosaico mesmo da vida, às relações de base ancoradas em experiências sensíveis em que o corpo (carne/espírito) manifesta-se como potência interativa.

com toda estratégia pública de ordenação dos espaços e de poder territorial¹⁰⁵.

A forma formante: o imaginário e a estética como élan social

Há uma transformação das relações com a espacialidade, pois a temporalidade também se redefine. Aqueles corpos/sujeitos que caminham freneticamente nessa grande cidade, ao adentrar esses espaços urbanos, reordenam seus movimentos conforme as interações cotidianas que se dão pelo contato e o “contágio”¹⁰⁶ com os distintos lugares. As corporeidades dos sujeitos e dos espaços urbanos em interação produzem sentidos para além daqueles tradicionalmente produzidos fragmentando os discursos

105. Simmel (1983) sublinha a ambivalência da natureza urbana simbolizada pela ponte e pela porta que podem tanto abrir como fechar, unir/ligar como separar, promovendo uma dinâmica que, contendo estética, une uma série de emoções e afetos correlatos a esta *vie des nerfs*. A dupla função destas influencia na dinâmica dos “nervos” (no duplo sentido) urbanos, pois, ao mesmo tempo em que uma “porta” pode abrir, ela delimita o espaço das relações e interações sociais; o mesmo ocorre com a “ponte”, pois ao mesmo tempo em que ela liga, proporcionando a identificação, ela separa, segrega, definindo os “lugares de cada um”. As relações proporcionadas pela “porta” e pela “ponte” permitem tanto a emergência de novas formas de se relacionar socialmente nas grandes cidades como o compartilhar social de emoções e afetos (estética) relativos ao corpo social, em que a metáfora é empregada para representar as veias e artérias da pulsação cotidiana da cidade.

106. Sobre o contágio ver: LANDOWSKI 2005 e 2006.

hegemônicos e programados, gerando diversas possibilidades de sentidos socioculturais.

É nessa forma pluricultural que se enraíza a existência cotidiana. Esta se exprime numa fragmentação ordenada. E essa fragmentação se faz em um cotidiano em que o imaginário e a estética (como *ethos*, como modos de ser) funcionam como “agregadores”, como vetores de contemplação e de comunhão, entre as mais diversas formas de comunidade.

Desse modo, entendemos a imagem como tendo uma função icônica no sentido apresentado por Maffesoli, ou seja, de evocação da relação com o “outro”, seja Deus, natureza ou homens. Ao contrário da razão instrumental, que segue pressupostos da utilidade e da eficácia, procurando dizer o que “deveria ser”, a imagem nos oferece o sentir coletivo através do mundo do sentimento, da *passion*, e da estética.

Nos gestos, nas cores, nas roupas, nos encontros musicais, em todos os símbolos que administramos cotidianamente, a imagem é o que nos apresenta ao mundo. Então, em vez de temê-la, devemos observá-la e tentar compreendê-la. É justamente na vida cotidiana que observamos rupturas, que observamos o quanto há a necessidade de não reprodução, da fuga da mesmice, que observamos momentos de transgressão, de ousadia, de atrevimento, de descobertas, de invenções e reinvenções. É na vida cotidiana que podemos observar a emergência de novas alternativas socioculturais.

Na imagem encontraremos a referência individual e social; é ela que remete o indivíduo ao passado e ao futuro. É com ela que representamos no presente e na

vida cotidiana. A imagem preserva nossas referências temporais. E auxilia nas diversas e distintas identificações culturais. Não importa se religioso, político ou sexual, a comunidade se funde pelo desejo de estar com o semelhante, por meio do que se poderia denominar *potência estético-comunicativa*¹⁰⁷, cujo contato primeiro efetua-se *pela e na* imagem.

Imagem expressiva na *forma* das infinitas interações cotidianas. Forma que na teoria sociológica desde Simmel¹⁰⁸ é tratada com atenção por ser o que estrutura e unifica as interações sociais auxiliando a compreensão e a reflexão dos atos cotidianos como a descrição dos sentidos ou as significações manifestas tanto na moda, nos concertos musicais, como nos conflitos sociais. Maffesoli acrescenta ainda uma especificidade importante, nos “lembrando que a forma ao mesmo tempo acumula a longo prazo as informações da espécie humana e as faz reviver no presente” (MAFFESOLI, 2007, p. 62).

Essa *forma formante* torna concretas as experiências sociais, por servirem de referências aos infinitos pertencimentos grupais. Por meio dessas é que esses diversos grupos compartilham e comunicam os próprios modos de vestir, de consumir, de se comportar, de falar,

107. Este conceito está explicitado em trabalhos anteriores, ver especialmente FERNANDES, 2009.

108. Sobre a questão da forma, conferir SIMMEL, 2008. Ver também especialmente VANDENBERGHE, 2005 (nesta publicação o autor analisa detalhadamente a “sociologia das formas sociais” proposta por Simmel).

de jogar, de dançar, de comer conjugando entre si, e com a sociedade, os valores constitutivos desses atos, afirmando suas existências e identidades.

O protagonismo da música na construção do Polo da Praça XV

Inspirado no crescimento alcançado pelo circuito do samba e choro na Lapa e buscando tentativa de dinamizar o projeto de revitalização do Centro que se iniciou na segunda metade dos anos 1990 no Centro do Rio de Janeiro (HERSCHMANN, 2007): a prefeitura do Rio em conjunto com Sebrae/RJ, SindRio, Senac-Rio, Associação Comercial do Rio de Janeiro, percebendo a mobilização de inúmeros atores sociais que começaram a investir ali; promoveu – na primeira década do século XXI – as cercanias da Praça XV ao patamar de “ponto de efervescência turística e cultural da cidade”, isto é, à condição de “Polo Histórico, Cultural e Gastronômico”.

Chama a atenção o fato de que desde 2004 a localidade começou a construir patamares expressivos de Desenvolvimento Local. Considerada sempre uma área com potencial de crescimento pelo fato de estar cercada de importantes equipamentos culturais e históricos do Rio – isto é, um lugar localizado em um quadrilátero de museus importantes da cidade (tais como Paço Imperial, Centro Cultural Banco do Brasil e Casa França-Brasil) –, o fato é que a área encontrava-se decadente, especialmente depois da

transferência da Bolsa de Valores do Rio de Janeiro para São Paulo¹⁰⁹.

Se antes eram menos de uma dezena de bares e restaurantes neste território, hoje são aproximadamente 32 estabelecimentos – entre bares, restaurantes, livrarias, museus, galerias de arte e casas de shows – o que representa um crescimento superior a 200% das atividades de economia da cultura. Segundo estimativas dadas pelos atores entrevistados, poder-se-ia afirmar que cerca de 40 mil pessoas frequentam este polo por mês, gastando em média 40 reais, gerando um circuito da economia da música e do entretenimento (que reúne atividades de gastronomia, turismo e artes visuais) que arrecada mensalmente mais de 2 milhões de reais.

Vale ressaltar também que um número expressivo das atividades culturais e de entretenimento gira em torno da música na localidade, de certa maneira pode-se afirmar que se organizou um circuito (não de forma exclusiva) de samba e choro nesta localidade. Conforme ressalta um dos entrevistados:

No meio de 2003 alugamos esta loja aqui, que estava vazia fazia tempo. Esta parte da Rua do Ouvidor e da Primeiro de Março para cá, tradicionalmente sempre foi menos glamourosa. Ela sempre foi muito ligada ao Porto, à Estação das

109. Em 2002, a Bolsa de Mercadorias & Futuros adquiriu os títulos patrimoniais da BVRJ, passando a deter os direitos de administração e operacionalização do sistema de negociação de Títulos Públicos (Disponível em: <www.bmfbovespa.com.br>. Último acesso: 4/2/2011).

Barcas. Aqui era o mercado de peixe. Enfim, era uma área menos nobre da Rua do Ouvidor, sempre foi. Nessa época que eu vim para cá, esta área estava especialmente largada. A Rua do Rosário na época em que eu cheguei tinha cortiços invadidos e ninguém passava por ali. As lojas eram basicamente lojas de pesca ou de artigos de pesca e tal. Isso foi mudando aos poucos e hoje em dia só tem uma loja deste tipo. Eu lembro que quando eu vim para cá ninguém abria no sábado. Eu já tinha, desde o tempo do Hélio Oiticica, a tradição de fazer rodas de samba porque eu precisava chamar as pessoas para ir lá, uma vez que a loja ficava numa região que não era tão central como aqui e o centro de artes não tinha uma política de atividades muito frequente. As coisas começaram a mudar por aqui, coincidentemente, depois da minha chegada. Houve um movimento deflagrado pelo economista Carlos Lessa de comprar alguns prédios ali da Rua do Rosário e estes prédios deixaram de ser casas invadidas para se tornarem estabelecimentos comerciais¹¹⁰.

Essa mudança qualitativa da transformação de casas invadidas em estabelecimentos comerciais e paulatinamente a vinda de atores interessados em dinamizar os mesmos, considerando a oportunidade de ocupar os casarios coloniais re-inventando a história recente do lugar por meio do resgate do valor histórico-cultural deste espaço da cidade, transmutou a sociabilidade desta região.

110. Entrevista com Rodrigo Ferrari, proprietário da livreria Folha Secas, concedida à pesquisa no dia 12 de outubro de 2010.

O passo inicial da livraria Folha Seca foi promover a roda de samba, posteriormente batizada de Samba da Ouvidor. Com o passar dos anos e consolidação deste espaço como um dos lugares de encontro da tribo dos sambistas, profissionais, amantes e simpatizantes do samba, a livraria convidou alguns restaurantes a abrir aos sábados. O restaurante e bar Antigamente teve um papel pioneiro apoiando durante algum tempo as rodas de samba e choro da localidade. Essa iniciativa passou a reunir os admiradores desses gêneros, que além de compartilhar a música ainda desfrutavam da cultura gastronômica relacionada a este universo cultural. Conforme ressalta Ferrari, a roda de samba que em 2004 e 2005 era esporádica passou a fazer parte do circuito do samba do Rio, o que modificou por completo a espacialidade, a dinâmica do lugar.

Em 2004 e 2005 fazíamos rodas esporádicas. Eu tentava fazer aos sábados, mas sempre tive um problema porque nunca quis explorar essa coisa de comida e bebida porque não é a minha praia mesmo. Eu pedia para os bares abrirem para que eu pudesse ter o que oferecer para as pessoas que viessem e era uma lenha porque ninguém queria abrir aos sábados e tal [...] eu comecei a fazer as rodas e vinham 200 e muitas vezes 300 pessoas¹¹¹.

111. Entrevista com Rodrigo Ferrari, proprietário da livraria Folha Secas, concedida à pesquisa no dia 12 de outubro de 2010.

A participação do bar Antigamente (e posteriormente de outros estabelecimentos) ampliou o espectro das possibilidades de consolidação da Rua do Ouvidor como mais um espaço para o culto do samba e do chorinho no Rio de Janeiro, despertando o interesse tanto do poder local como dos meios de comunicação associados aos negócios turísticos. Nesse momento a livraria Folhas Secas decidiu por retirar-se da organização das rodas e concentrar-se em seu trabalho de edição e venda dos livros especializados nos temas futebol, música e história do Rio.

O bar Antigamente promoveu uma roda de choro também durante muitos anos e os restaurantes começaram a abrir aos sábados, apoiando com dinheiro os músicos. A roda virou quinzenal, com uns meninos muito bons, comandados pelo Gabriel e pelo Pratinha, que é um menino que trabalhou aqui na loja e toca sete cordas. O Gabriel é cantor e toca cavaquinho. A roda começou a ficar conhecida. Saiu uma grande matéria no *Rio Show* e ficou insuportável, porque a roda era aqui na frente da livraria e eu nunca vendi comida e bebida [...]. Começou a ficar pesado para mim e eu saí da organização. A roda de samba é um grande êxito e passou a ser mensal, mas agora é realizada no final da rua, na esquina com a Rua do Mercado¹¹².

112. Entrevista com Rodrigo Ferrari, proprietário da livraria Folha Seca, concedida à pesquisa no dia 1 de julho de 2014.



Fonte: Acervo dos autores

Fig. 17: Roda de choro do grupo Beliscando na Rua do Mercado

Vários atores que trabalham ou que são proprietários dos estabelecimentos afirmam de forma quase unânime que a música ao vivo foi e é um atrativo importante para atrair o público para esta localidade. Foi a música que recriou o espaço comum nas ruas.

O choro é uma música que lembra o sarau, que resgata os “bons tempos”, o encontro musical. Quem gosta de choro gosta de música e de história. [...] Aqui temos um circuito que privilegia arte, história, livrarias e música. É um espaço especial para o carioca. As pessoas que trabalham no Centro vêm para cá porque entram num lugar que não tem bancos e grandes lojas. É um lugar que tem bares, restaurantes e museus... e a música na rua, que é fundamental. O Samba da Ouvidor foi o primeiro movimento de música que tivemos aqui. Ele cresceu tanto que não cabia mais nesse espaço e foi para a esquina

da Rua do Ouvidor com a Rua do Mercado. Sem dúvida a música atrai e reúne as pessoas. O Samba da Ouvidor é uma reunião de músicos profissionais de altíssima qualidade. É um repertório de samba fantástico. Outras casas colocaram música ao vivo na rua. Hoje temos MPB, samba jazz, choro, jazz na programação dos estabelecimentos. Acho que a música é fundamental, e a música ao vivo tem um apelo, as pessoas que passam aqui no sábado e que não vão sentar, ou que já estão indo embora, param e olham, participam e acabam virando, com o passar do tempo, frequentadores do lugar¹¹³.

Ainda outro entrevistado afirma:

A música ao vivo foi e é um fator importante. [...] As pessoas saem de seus trabalhos e vêm para cá e ficam bem à vontade. Que lugar da cidade oferece o cheiro do mar, com a cultura e os casarios antigos? Aqui você senta na rua, ouve samba, choro e jazz de qualidade, consome comida e bebida de ótima qualidade e ainda sente a brisa do mar. É um lugar ideal para receber o carioca e o turista. [...] Temos nos organizado juntamente com o Sebrae e a prefeitura para melhorar a qualidade do atendimento e da facilidade e segurança de circulação no local¹¹⁴.

113. Entrevista com Sônia Melo, gerente do bar Anticamente, concedida à pesquisa no dia 2 de agosto de 2010.

114. Entrevista com Luiz Antônio Rodrigues, proprietário do bar e restaurante Brasserie Rosário, concedida à pesquisa no dia 17 de julho de 2010.

É interessante refletirmos sobre o que está acontecendo nesta localidade. Embora vivenciemos neste momento uma “crise” e a reestruturação da indústria da música em todo o globo (YÚDICE, 2007a e 2007b), Herschmann sublinha a importância dos “circuitos de música ao vivo” (mais ou menos aglomerados ou dispersos em territórios) – a construção de “paisagens sonoras” – crescentemente valorizados pelos consumidores (HERSCHMANN, 2007 e 2010). O grande interesse pela música ao vivo hoje permite compreender melhor o processo experienciado neste local da cidade.

Diferente da dificuldade de vender fonogramas – que caracteriza o universo que envolve os negócios da música neste início de século XXI –, nota-se um crescente interesse do público pelas apresentações ao vivo, especialmente por aquelas que são realizadas nos corredores culturais de grandes cidades. Herschmann enfatiza que a sociabilidade e a afetividade geradas pelos concertos ao vivo (que promovem em geral a música local nos chamados circuitos independentes, como é o caso do Polo da Praça XV) quando combinadas à arquitetura dos centros históricos, têm permitido construir experiências de êxito em vários corredores culturais de importantes cidades dos países ibero-americanos, tais como o da Lapa no Rio Janeiro; San Telmo em Buenos Aires; e os bairros do Alto e Alfama em Lisboa (HERSCHMANN, 2007 e 2010).

Assim, foi possível constatar na pesquisa realizada que, no Polo da Praça XV, diversos bares e restaurantes – tais como Antigamente, Brasserie Rosário, Casarão 1881, Casual, Casual Retrô, entre outros – passaram a

ter uma programação musical variada, isto é, esses estabelecimentos passaram a contratar regularmente um *cast* de músicos.

Alguns dos músicos entrevistados afirmam que tocar no Polo da Praça XV não tem o mesmo *glamour* de tocar na Lapa (considerada pela maioria a “grande vitrine da música local da cidade”), mas que ali conseguem resgatar um espírito quase original das rodas tanto de samba quanto de choro. Diferentemente da “Lapa gentrificada” (dos concertos pagos), ali os músicos afirmam que podem tocar na rua e, assim, qualquer pessoa pode ouvir, apreciar e compartilhar o espaço. E foi justamente nesse processo de compartilhamento que vários grupos construíram uma forte identificação com o público e a localidade, como é o caso, por exemplo, do Samba da Ouvidor e do grupo de choro Beliscando.

Diversos entrevistados afirmaram que este polo não compete propriamente com a Lapa (que também é um polo gastronômico, histórico e cultural): na realidade as atividades do Polo da Praça XV se concentram na hora do almoço e no horário do chamado *happy hour*, enquanto a grande maioria das atividades programadas na Lapa tem início à noite propriamente (em geral por volta das 21 horas e vão até 3 horas da madrugada).

Poder-se-ia dizer que há uma complementaridade, e para alguns dos entrevistados “uma extensão” entre as várias localidades, “bairros musicais” (que concentram apresentações ao vivo em bares, restaurantes e casas de espetáculos) do Centro do Rio: nota-se que o público circula regularmente entre os bares e as casas de shows ao vivo da Lapa, Cinelândia, Praça XV e Gamboa

com grande naturalidade. Inclusive, esse crescimento do interesse pelo Centro do Rio vem ressignificando essa zona da cidade, a qual passou a ser reocupada na última década: se até os anos 1990 a população do Centro havia encolhido mais de 20%; na última década, o número de moradores da região cresceu aproximadamente 5%¹¹⁵.

Só foi possível construir este polo devido ao envolvimento dos atores locais –assim como no estudo de caso do circuito de samba e choro da Lapa, descrito e analisado por Herschmann (2007) –, que ocuparam este espaço no Centro do Rio e protagonizaram este projeto que gerou níveis de desenvolvimento local, alicerçado nas experiências proporcionadas pelas atividades musicais (e pelo patrimônio arquitetônico-histórico-cultural da localidade). Tal como a Lapa, é um estudo de caso raro do país, em que há um protagonismo efetivo dos atores sociais no Desenvolvimento Local. Contudo, diferentemente da Lapa, o Polo da Praça XV teve apoio praticamente desde o início, isto é, ocorreu uma parceria do Estado e do Sebrae/RJ meses depois que haviam se instalado negócios dos primeiros empreendedores na região¹¹⁶.

115. Mais detalhes, ver: LISBOA, Vinicius. Centro do Rio volta a conquistar moradores. In: *O Globo*. Rio de Janeiro, 27 de maio de 2011, p. 25.

116. Em 2004, começaram a se concretizar importantes parcerias dos comerciantes com várias entidades, tais como: Secretaria de Desenvolvimento Econômico Solidário da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (Sedes), Fecomércio-RJ, Sebrae/RJ, Sindicato de Hotéis, Bares e Restaurantes (SindRio) e Associação Comercial do Rio de Janeiro.

ro (ACRJ). Por meio do Decreto 31.473/09 foram reconhecidos 22 polos comerciais na cidade, “que variam da excelência na gastronomia, aos acervos turísticos, ruas especializadas e centros comerciais” (disponível em: <www.programapolosdorio.org.br>. Último acesso: /2/2011). O papel da prefeitura foi o de promover o programa Polos do Rio articulando as vocações locais das diferentes regiões da cidade tanto por meio do estímulo à atividade econômica e consolidação de espaços atraentes de convivência para os cariocas e turistas, como estimulando parcerias entre o programa e a cooperação empresarial com a finalidade de geração de emprego e renda e a revitalização da cidade. No caso do Polo Praça XV, as ações da prefeitura e do Sebrae (conforme foi enfatizado pelos entrevistados), a partir de 2006 e 2007, passaram a ser mais significativas na região por meio de suas consultorias que englobam dificuldades e problemáticas empresariais como gestão, associativismo empresarial, qualificação profissional e marketing empresarial, auxiliar nas resoluções de problemas oferecendo palestras e seminários, estimulando os agentes a pensar seu negócio de forma mais plural. O estímulo da parceria público-privado é o cerne do Plano de Ação baseado no associativismo das localidades com potencialidade de desenvolvimento local sustentável da cidade. Desse modo, os empresários locais associados entre si puderam contar a partir de 2007 com diversas parcerias, potencializando o agenciamento de um desenvolvimento sustentado por práticas profícuas de gestão. É preciso grifar que, embora um conjunto de iniciativas da prefeitura do Rio tenha sido importante para dar respaldo ao empreendedorismo dos agentes, essas ações não tiram o mérito e a relevância da atuação de algumas lideranças locais na organização das atividades deste território. Lideranças que assumiram o associativismo empresarial com vigor enfrentando todas as dificuldades desta região, até então, “esquecida” na cidade. Importante também é destacar que, ao contrário do caso da Lapa, em que o poder público demorou quase uma década para se tornar um parceiro relevante dos agentes locais (HERSCHMANN, 2007), no entorno da Praça XV o interesse privado pelo território se deu quase paralelamente ao interesse público. O que nos leva à reflexão do quanto a experiência da Lapa conduziu a uma redefinição de fundo econômico, político e cultural das relações entre o poder público e os agentes locais que se mobilizam reinventando os territórios da cidade desfavorecidos pelas políticas públicas.

Articulações e tensões entre os atores na Praça XV

Outra questão que aparece nos depoimentos com os músicos e com os atores entrevistados é que, embora a maioria dos empresários reconheça o papel da música – todo o movimento que o samba e o choro trouxeram para o lugar, reativando o interesse por esse território –, não são prestigiados (especialmente economicamente) pela maioria dos comerciantes locais. Eles afirmam que há uma exploração da força criativa pelos empreendedores locais. Neste sentido, Abel Luiz, líder do grupo de choro Beliscando (que toca regularmente no final da Rua do Mercado) faz o seguinte relato bastante crítico:

Durante todos os anos que estou tocando por aqui, é possível perceber muitas mudanças, mas não necessariamente para melhor. Os empresários estão realmente enriquecendo e tentando trazer de todas as maneiras um público com mais poder aquisitivo e os turistas para cá. Mas poucos deles apoiam e prestigiam realmente o músico e a música de qualidade. Infelizmente acho que não há da parte deles uma preocupação com a inclusão social, com a promoção de música de qualidade na rua¹¹⁷.

Na realidade, Abel Luiz e outros músicos estão

117. Entrevista com Abel Luiz, cavaquinista do grupo de choro Beliscando (e que atuou na roda de choro do bar Antigamente), concedida à pesquisa no dia 15 de março de 2014.

também preocupados que a “gentrificação” (ZUKIN, 2000) do território afugente o público com menor poder aquisitivo da localidade, ou seja, temem que a Praça XV vire um lugar turístico e/ou chique (perca a sua capacidade de oferecer inclusão social). Neste sentido, alguns consumidores que concederam depoimento a esta pesquisa afirmaram que gostam de assistir às rodas de samba e choro do local, mas que há infelizmente um diferencial econômico entre consumir música de rua na Praça XV, na Pedra do Sal ou no Castelo.

Adoro assistir aos shows aqui da Praça XV. Mas aqui infelizmente é mais caro e isso pesa na hora de decidir aonde ir. A bebida na Pedra do Sal e mesmo no Castelo é mais barata, mais em conta. De qualquer modo, é maravilhoso estar aqui¹¹⁸.

Na realidade, nota-se que, contrabalançando este quadro de exploração comercial, há um vínculo forte entre os músicos e o público local. Apesar das dificuldades, constrói-se uma espécie de economia solidária que envolve artistas, fãs e frequentadores da localidade que apoiam os músicos comprando discos e acessórios ligados aos artistas. Portanto, há uma preocupação por parte de todos que participam desses encontros de rua em viabilizar a continuidade dessa experiência musical, por isso é importante garantir a sustentabilidade dos artistas, salvaguardar a continuidade da trajetória desses músicos.

118. Entrevista com o frequentador G.S. (estudante, 21 anos), concedida à pesquisa em 7 de junho de 2014.

Em vários depoimentos realizados com os músicos fica evidente o que os mobiliza a tocar neste espaço: não é tanto a recompensa econômica (apesar de esta ser importante e vários músicos afirmarem que acham que podem ganhar mais fora dali), mas sim a percepção de que se está construindo um importante capital simbólico (que num segundo momento se transfere para um ganho econômico em outro espaço da cidade ou no mercado da música), além do prazer do encontro entre os participantes da rede, que é renovado sistematicamente no ritual da roda de samba ou de choro.

Poder-se-ia afirmar que as práticas cotidianas de reocupação do Centro da cidade por meio do compartilhar musical auxiliaram no avanço do projeto institucional de revitalização desse espaço. Contudo, o processo de consolidação deste polo ainda depende de uma maior organização e construção de uma cultura associativa no território. Foi possível, por exemplo, constatar na pesquisa que, apesar dos patamares de Desenvolvimento Local alcançados, este território carece ainda de uma maior integração entre os atores sociais que tiveram protagonismo nesse processo. Por exemplo, indagado se participa do planejamento do Polo da Praça XV, o cavaquinista Gabriel da Muda faz o seguinte comentário sugestivo:

Reconheço que não tenho dialogado muito com o pessoal que organiza o polo, mas as minhas experiências com os empresários, os quais se beneficiam dos concertos no local, infelizmente não é muito positiva. A grande maioria não contribui com nada e temos que pagar do nosso

bolso até o som do palco. Poucos ajudam e reconhecem a importância do trabalho do grupo. [...] Ao mesmo tempo, fico meio temeroso de perder a minha autonomia. Não quero que os empresários interfiram muito no meu trabalho. Esta é a graça de tocar na rua! Você não deve a ninguém. Não gostaria que dessem sugestões sobre repertório, horário e local¹¹⁹.



Fonte: Acervo dos autores

Fig. 18: Gabriel da Muda (no vocal) comandando a roda do Samba da Ouvidor

Em suma, se, por um lado, o empreendedorismo dos empresários foi importante; por outro lado, o talento dos músicos e sua capacidade de mobilização de redes sociais continuam desempenhando um papel de grande

119. Entrevista com Gabriel da Muda, cavaquinista do grupo Samba da Ouvidor, concedida à pesquisa no dia 25 de março de 2014.

relevância na ressignificação desta localidade. Como assinalamos anteriormente, é preciso que o reconhecimento dos empresários se traduza em mais intercâmbio (mais comunicação entre os indivíduos envolvidos) e melhores condições financeiras para aqueles que são coautores da “reinvenção desse território”, do seu processo de ressignificação.

Força das rodas na Pedra do Sal e no Castelo

Outra localidade que vem atraindo o público interessado em samba de rua é a Pedra do Sal. Ali se realizam duas importantes rodas de samba – o Samba de Lei (que acontece regularmente às sextas) e a Roda de Samba da Pedra do Sal (que é realizada sistematicamente às segundas) – que atraem em média mil pessoas cada uma. Reconhecida como localidade histórica de encontro de grandes sambistas do passado¹²⁰, nos últimos anos a Pedra do Sal foi convertida em um importante anfiteatro natural, no qual são realizados com grande êxito concertos de rua não só de samba, mas também de rock, black music, jazz e fanfarras¹²¹. Ao mesmo tempo,

120. A Pedra do Sal ocupa um lugar especial na mitologia do samba: seus bares eram locais de encontro de músicos importantes, tais como Donga, João da Bahiana, Pixinguinha, entre outros (mais detalhes ver: MOURA, 1983).

121. Segundo André Santos Silveira “Peterson”, proprietário do botequim Bodega do Sal, a programação da Pedra do Sal vem sendo ampliada nos últimos anos. Ele afirma que pretende até 2015 incluir ainda o funk dos anos 1970 (entrevista com André Santos

hoje o lugar é alvo de intensa especulação imobiliária (e de interesses do Estado) por conta das obras que vêm sendo realizadas no bairro da Gamboa e no Morro da Conceição para realização do projeto urbanístico do “Porto Maravilha” e dos seus arredores¹²².

Segundo os atores, nesta localidade há uma relação razoavelmente harmoniosa entre os músicos de rua (que atuam regularmente ali), a comunidade do Morro da Conceição e os comerciantes locais.

Temos uma boa relação com os comerciantes daqui que apoiam a nossa roda semanal. Claro que já há alguns anos atraímos um bom público consumidor para a Pedra do Sal. Gente de todos os lugares da cidade vem aqui. [...] Ao mesmo tempo, procuramos estabelecer uma relação não só utilitária com a comunidade do Morro da Conceição. Oferecemos aulas de percussão para os garotos da comunidade e, às vezes, montamos, ao final das aulas, umas rodas com eles. Além disso, sempre tentamos respeitar o horário de silêncio e a rotina dos moradores. [...] Lógico que nem sempre agradamos e alguns moradores reclamam do barulho e da quantidade de visitantes que circulam na Pedra do Sal praticamente todas as noites¹²³.

Silveira “Peterson”, proprietário do botequim Bodega do Sal, concedida à pesquisa no dia 4 de junho de 2014).

122. Mais detalhes ver: VAINER, 2013.

123. Entrevista com Wagner Silveira Santos, percussionista do grupo Samba de Lei, concedida à pesquisa no dia 14 de março de 2014.



Fonte: Acervo dos autores

Fig. 19: Roda do grupo Samba de Lei na Pedra do Sal

Entretanto, pode-se constatar que os artistas que tocam ali temem que a grande popularidade do seu trabalho, o qual se destina – segundo eles – a promover um pouco de inclusão social, traga também, num segundo momento, a gentrificação e expulsão dos artistas, comerciantes e fãs que tradicionalmente ocuparam a Pedra do Sal. Os atores manifestaram (em depoimentos concedidos à pesquisa) certo receio de que as transformações urbanísticas – que vêm sendo implementadas nos últimos anos na zona portuária de forma avassaladora – e os interesses privados modifiquem rapidamente o perfil deste lugar.



Fonte: Acervo dos autores

Fig. 20: Concerto da Roda de Samba da Pedra do Sal

É uma honra tocar neste lugar especial, que tem tanta história, onde tocaram artistas tão importantes. Estamos aqui há mais de sete anos perpetuando a tradição das rodas de rua desta cidade. É importante oferecer lazer e acesso à música brasileira a quem não tem muito dinheiro. A gente não se importa que toquem fanfarras, jazz e outros gêneros na Pedra do Sal. O importante é tentar conservar este espírito ruiro e democrático do lugar. Os shows na Pedra do Sal são um grande sucesso e a gente sabe que tem muitos empresários e políticos de olho nisso. Esperamos que, mesmo com especulação e as obras que já estão mudando muita coisa no bairro, possa se preservar boa parte da tradição musical e democrática do lugar¹²⁴.

Menos receoso que os artistas, André Santos Silveira “Peterson”, proprietário do botequim Bodega do Sal (o mais central da localidade) destaca que a prefeitura vem apoiando as atividades que se desenvolvem ali. Segundo ele, além de instalar alguns banheiros químicos para os frequentadores, concedeu também recentemente – por meio de um edital público¹²⁵ – apoio para que o bar fosse reformado. De acordo com Silveira, a única

124. Entrevista com Paulo César Corrêa, percussionista do grupo Roda de Samba da Pedra do Sal, concedida à pesquisa no dia 31 de março de 2014.

125. O bar Bodega do Sal foi contemplado em quase 400 mil reais num edital do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade. O recurso será aplicado em 2014 para restaurar o lugar. Mais informações, ver: LIMA, Ludmila de. Na Pedra do Sal, berço do samba, ele é o cara. In: *O Globo*. Rio de Janeiro: O Globo, 13 de julho de 2014, p. 28.

exigência foi a de que ele contratasse o arquiteto André Rodrigues, um dos mais requisitados e badalados da cidade e que vem dando um perfil mais “glocal” (ROBERTSON, 1999) a vários bares e restaurantes do Rio.

O presidente da Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro, Alberto Silva, considera o dono desse bar um importante parceiro no processo de transformação da região:

O poder público pode fazer ruas novas, melhorar a iluminação e a coleta de lixo, mas, se não tiver quem realize a atividade cultural local, faltarão um pedaço. Este é o papel de André: apoiar a realização de eventos e melhorar o prédio do bar. Isso tem tudo a ver com o esforço de modernizar a região, que tem a memória e a história como elementos centrais¹²⁶.

Outra área da cidade na qual a *música nas ruas* – inclusive rodas de samba – vem ganhando relevância é o Castelo. Localizado na Rua Churchill (em frente à Praça Ana Amélia), este lugar está se tornando uma nova referência na cidade. Idealizado pelo produtor Rodrigo Furtado (que atua também como VJ, conhecido pelo público como DVJ Dagma) – em parceria com os empresários do boteco São Quim (que vende as bebidas nos eventos) – vem organizando com grande êxito ali a roda Samba do Castelo e o Jazz do Castelo (uma vez por mês cada uma dessas atividades). Interessante atestar no depoimento de Furtado (ver abaixo) uma clara

126. Mais detalhes deste depoimento de Alberto Silva, cf. *idem*.

percepção de que a música de rua vem ao encontro, de alguma forma, das demandas do público e dos artistas e que vem ganhando mais solidez no Rio de Janeiro nos últimos anos.

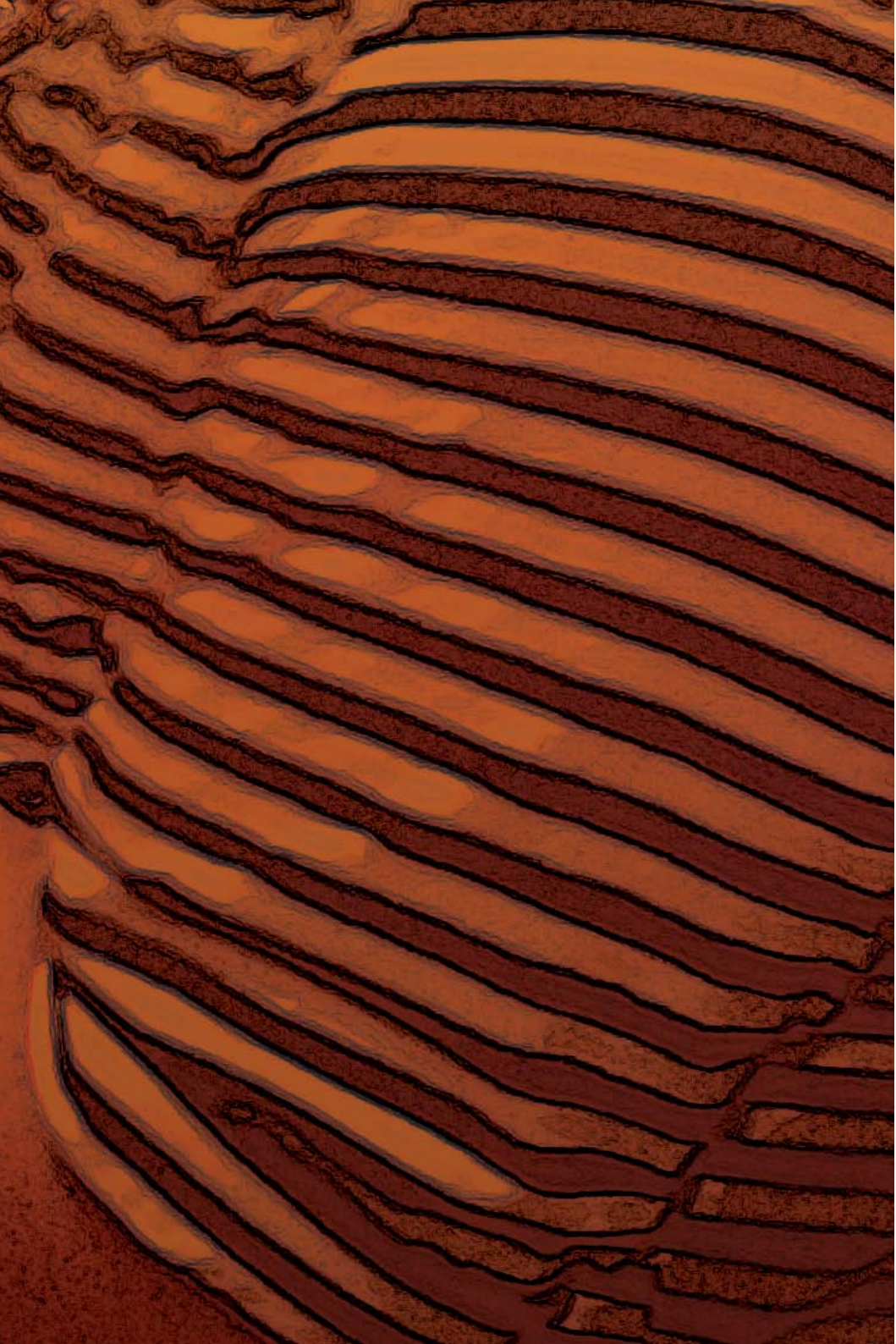
A ideia aqui no Castelo é oferecer uma programação de qualidade e barata a um público que não pode arcar com o custo de viver nesta cidade caríssima. O público carioca é sedento disso. Ao mesmo tempo, nas minhas conversas com os artistas, músicos, percebia que seria interessante e mais libertário para os artistas e para mim que sou VJ ocuparmos as ruas, sem dar satisfação a quase ninguém. Construímos uma parceria com o pessoal do bar local e a coisa deslanchou. Além de música ao vivo, temos música mecânica e projeção de imagens nos prédios dos arredores. É muito bacana. [...] Foi pedreira convencer as pessoas a voltarem para o Centro, pois muita gente trabalha aqui. O bacana é que o cara descobre que este Centro ele não conhece, pois a música, a bebida e a *night* transformam tudo. [...] Não foi fácil e tivemos que lidar com o Estado volta e meia tentando expulsar e acabar com as atividades musicais daqui. Mas estamos aí, resistindo e oferecendo cidadania e cultura para a galera. [...] Acionamos a galera pelas redes sociais [...]. Aliás, tem uma sintonia forte entre as redes sociais e a música tocada nas ruas [...]¹²⁷.

127. Entrevista com Rodrigo Furtado, VJ e produtor cultural do Castelo, concedida à pesquisa no dia de 10 de maio de 2014.



Fonte: Acervo dos autores
Fig. 21: Concerto da roda Samba do Castelo

Como se pode constatar pelos casos analisados, as rodas de samba de rua estão tendo um papel relevante nos processos de ressignificação de várias áreas da cidade do Rio. Apesar do processo de gentrificação em curso nas localidades pesquisadas, os atores por meio do “ativismo musical de rua” seguem tentando construir uma cidade mais acessível a todos e com experiências mais ricas e prazerosas.



Som e Pedra: as territorialidades do jazz construídas no Centro do Rio¹²⁸

Grupos musicais como Bagunço (www.facebook.com/Bagunco), Tree (www.facebook.com/treemusica) e os liderados por Guga Pellicciotti (Jazz do Castelo e Jazz da Pedra do Sal, ambos fundados em 2013), que se propõem a atuar nas ruas do Centro (de forma similar às rodas) e que com suas apresentações regulares mobilizam um número expressivo de pessoas a ir a Lapa, Praça Tiradentes, Praça XV, Largo da Carioca, Pedra do Sal e Castelo, indicam que a tradição de ocupação das ruas, praças e proximidades de bares para a realização de *jam sessions* inaugurada pelo grupo Nova Lapa Jazz, entre 2011

128. Uma versão deste capítulo foi publicada como artigo na *Revista E-Compós* (Brasília: COMPÓS, vol. 15, n. 2, 2012).

e 2013¹²⁹, não foi apenas um caso isolado ou um modismo passageiro. A respeito da trajetória recente do jazz de rua no Rio de Janeiro, músicos e produtores que atuam na Jazz do Castelo e Jazz da Pedra do Sal dão os seguintes depoimentos elucidativos:

Considero o atual movimento de Jazz de Rua do Rio bem ousado. Claro que o grupo Nova Lapa Jazz desbravou um pouco o terreno, assim como muitos artistas que vieram antes deles também colaboraram para construir uma cena do jazz mais popular na cidade e no país. Acho muito bacana o esforço de grupos que se propõem a colocar música instrumental na rua e conseguem muitos adeptos e, em sua maioria, um público bem jovem. Músicos de grupos como Bagunço e Tree fazem um trabalho muito bacana e louvável. [...] Acho que o Jazz de Rua veio pra ficar e tende a cair cada vez mais no gosto do carioca. [...] Acredito na vida longa para os movimentos de música de rua como o do jazz e do samba. [...] No que diz respeito ao trabalho do baterista e parceiro Guga: ele é criativo não só quando toca, mas também quando realiza eventos como o da Pedra do Sal e do Castelo.

129. Grupo cessou de realizar concertos de rua no Centro em meados de 2013, mas segue realizando algumas apresentações esporádicas em casas de espetáculo. Segundo Iuri Nicolsky, depois da saída de alguns membros da formação original, vem sendo difícil dar prosseguimento ao trabalho do Nova Lapa Jazz (NLJ) (entrevista com Iuri Nicolsky, saxofonista do grupo Nova Lapa Jazz, concedida à pesquisa no dia 26 de junho de 2014).

É possível afirmar que na atual conjuntura ele é um dos principais responsáveis por impulsionar o Jazz de Rua carioca¹³⁰.

Claro que o pessoal da banda Nova Lapa Jazz foi muito importante para a cena de jazz carioca atual. Assisti a vários shows deles, bem no começo, no estacionamento da Rua Taylor, na Lapa. Antes de se mudarem para a Praça Tiradentes [...]. Eles demonstraram que era possível atingir um público jovem com música instrumental tocada na rua. [...] Acredito muito no jazz tocado na rua, acho que é uma maneira de retomar suas raízes populares. [...] Tenho já muitos anos de estrada, estive na organização também do grupo do Trio do Sobrado, que também foi bastante atuante nos últimos anos. A diferença que vejo de antes para agora é que tanto o público quanto o Estado estão mais receptivos com os eventos de rua. [...] A proposta dos meus dois eventos de rua foi se organizando de forma muito espontânea, tive apoio dos parceiros que organizam a programação nestas localidades e fui convidando músicos para tocar comigo. Os shows ganharam muita força neste último ano, muita gente tem frequentado para assistir e tem sido muito gratificante [...]. O pessoal do Tree e do Bagunço tem dado também a sua contribuição para a cena¹³¹.

130. Entrevista com Rodrigo Furtado, VJ e produtor cultural do Castelo, concedida à pesquisa, no dia 10 de maio de 2014.

131. Entrevista com Guga Pellicciotti, baterista dos grupos Jazz do Castelo e Jazz da Pedra do Sal, concedida à pesquisa no dia de 7 de julho de 2014.

Se não houve propriamente uma explosão de grupos de jazz na rua, ao mesmo tempo, é possível afirmar que há um circuito de jazz nas casas de espetáculos da cidade, especialmente as localizadas no Centro. Ao mesmo tempo, alguns consumidores afirmam com alguma recorrência que desenvolveram o costume de consumir *música nas ruas* com o jazz.

Comecei a curtir música de rua com as apresentações do grupo Nova Lapa Jazz na Praça Tiradentes. Os shows eram uma curtição, com música de qualidade¹³².

Descobri que os concertos de rua podiam ser um programa bacana para fazer com a galeira com as apresentações do pessoal do grupo Nova Lapa Jazz. Muita gente ficou de certa maneira órfã quando os shows pararam de acontecer na Praça Tiradentes. Ainda bem que a música de rua está firme e forte no Rio, inclusive com bandas de jazz de alto nível¹³³.

Organização de um circuito nacional?

Na realidade, poder-se-ia dizer que o nicho de mercado do jazz (que engloba a música instrumental e o

132. Entrevista com R.R.A. (estudante, 21 anos), concedida à pesquisa no dia 31 de maio de 2014.

133. Entrevista com A.A.S. (estudante, 24 anos), concedida à pesquisa no dia 31 de maio de 2014.

blues)¹³⁴ teve um enorme crescimento no Rio de Janeiro (e no Brasil), em 2011 e 2012, provocando grande perplexidade na mídia e na cena musical nacionais. Vários atores passaram a se perguntar as razões do atual aumento de interesse, isto é, em que medida o crescimento deste nicho atende uma demanda sociocultural por uma maior diversidade musical.

Analisando as matérias jornalísticas veiculadas nos últimos anos pelas principais empresas de comunicação do país (especialmente as vinculadas às Organizações Globo e ao Grupo Folha), é possível atestar um crescimento expressivo do jazz, inclusive no Rio de Janeiro: festivais como Bourbon Street Fest, realizado no Parque Garota de Ipanema (que trouxe importantes bandas, tais como Orleans St. Jazz Band; Terrance Simien & The Zydeco Experience; e Shamarr Allen & The Underwags) e o Festival I Love Jazz, promovido ao lado do Centro Cultural Banco do Brasil, na Praça dos Correios do Centro (que trouxe artistas conhecidos, tais como Stacey Kent, Bucky Pizzarelli, Jack Wilkins e Judy Carmichael) “sacudiram” a cidade do Rio, em diferentes momentos, mobilizando um público inimaginável para eventos associados a este gênero (o público

134. Evidentemente, o jazz é um gênero musical com uma história específica, mas neste artigo ele é considerado como fazendo parte de um nicho de mercado que engloba também a música instrumental e o blues. Tendo em vista não só que inúmeros atores sociais fazem esta associação, mas também que há uma hegemonia de uma interpretação difusa do gênero (uma espécie de leitura “free jazz”) no Brasil – que dificulta o estabelecimento de fronteiras claras (especialmente mercadológicas) –, optou-se por associá-lo a esses outros gêneros musicais neste artigo.

presente não era só o de consumidores tradicionais de jazz: composto de indivíduos de mais de 40 anos, de iniciados ou colecionadores, da classe A e B)¹³⁵. Ainda que a maioria desses eventos aposte no *glamour* e *status* de organizar concertos centrados na exibição de artistas estrangeiros, começa a aparecer gradativamente mais espaço para artistas locais nos eventos e, até mesmo, festivais dedicados a promover a cena local, como, por exemplo, o Festival Ouve.ai, realizado no Centro Cultural Oi Futuro Ipanema, do qual participaram bandas de músicos locais que despontaram no mercado, tais como Bondesom, Quinteto Nuclear, Monte Alegre Hot Jazz Band e Nova Lapa Jazz (NLJ).

Além disso, dois eventos de grande sucesso – um temporário e outro regular – também chamaram a atenção do público e da crítica e são indicativos importantes de um crescente interesse social. O primeiro foi o impacto gerado pela exposição *Queremos Miles*, organizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro e que mobilizou mais de 200 mil visitantes¹³⁶. E o segun-

135. Conferir artigos: Bourbon Street Fest traz o jazz de Nova Orleans para SP e Rio. In: *G1. Pop & Arte* (disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/08/bourbon-street-fest-traz-o-jazz-de-nova-orleans-para-sp-e-rio.html>>. Último acesso: 6/ 2/2012); e I Love Jazz. In: *O Globo. Rio Show* (disponível em: <<http://rioshow.oglobo.globo.com/musica/eventos/i-love-jazz-2865.aspx>>. Último acesso: 3/2/2012).

136. Exposição que reuniu material fotográfico e discográfico, bem como filmografia – especialmente documentários – sobre a trajetória do megaídolo de jazz Miles Davis. Cf. ESSINGER, Silvio. “Trajetória do jazzista Miles Davis essencial é revista em passeio longo, mas compensador”. In: *O Globo. Cultura* (disponível

do foram os concertos ao ar livre, que eram organizados pelo grupo Nova Lapa Jazz e que atraíam regularmente cerca de 2 mil pessoas, todas às quartas-feiras à noite¹³⁷. Se, por um lado, é possível perceber que ainda são poucas as gravadoras interessadas em lançar artistas nacionais¹³⁸; por outro lado, constata-se a emergência de um circuito carioca de casas de espetáculos (que estão abrindo cada vez mais espaço para o nicho do jazz), tais como: Studio RJ, Brasserie Rosário, Clube Democráticos, Casa Rosa, Jazz na Taverna e Santo Scenarium.

Se for comparado o cenário atual com o passado recente, constata-se que essas mudanças no nicho do jazz são significativas¹³⁹. Calado argumenta que

em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/trajetoria-do-jazzista-miles-davis-essencial-revista-em-passeio-longo-mas-compensador-2690902>>. Último acesso: 20/2/2012).

137. Conferir as seguintes matérias jornalísticas: HELAL FILHO, William. “O som da rua no palco”. In: *O Globo. Caderno Magazine*, Rio de Janeiro, 29 de agosto de 2011, p. 4-5; e GOMES, Rodrigo. “Ensaio de quinteto de jazz formado por estudantes de Música da UNIRIO vira ponto de encontro semanal, de graça e ao ar livre”. In: *O Globo. Caderno Magazine*. Rio de Janeiro, 6 de julho de 2011, p. 12.
138. De fato encontramos alguns poucos artistas locais – de jazz, blues e instrumental – no catálogo de pequenas e médias gravadoras ou selos discográficos, tais como Baratos Afins, Biscoito Fino, Bolacha Discos, Paradoxx, entre outros.
139. Calado sublinha as dificuldades que há até bem pouco tempo os consumidores deste gênero enfrentavam para desfrutar do jazz aqui: “[...] quem já passou férias na Europa ou na América do Norte, especialmente durante os meses de verão, sabe que os festivais de jazz se destacam entre as atrações culturais oferecidas nesse período do ano. Realizados não apenas em metrópoles e grandes ca-

está se estruturando lentamente um “circuito nacional do jazz”.

Hoje já é possível desfrutar shows de astros internacionais do jazz, do blues e de outros gêneros afins, durante quase todo o ano, em eventos programados em diversos locais do país. “O Brasil se firmou como um mercado sólido e sério, nas últimas décadas”, diz a produtora e cineasta Monique Gardenberg, que assina a direção artística da primeira edição do BMW Jazz Festival, em São Paulo e Rio. [...] Como a maioria dos festivais que têm usado a grife do jazz durante as últimas décadas, tanto no exterior quanto aqui, o BMW Festival também abre espaço para atrações de outros gêneros musicais como o blues [...]. Outro evento do gênero que estreia neste mês, com um formato diverso dos seus concorrentes, é o Ilha de Toque Toque Jazz Festival, que oferece como atrativo extra o visual dessa praia da cidade de São Sebastião, no Litoral Norte paulista. [...] Uma característica comum a festivais de jazz e blues realizados nos

pitais, como Nova York, Montreal, Roma ou Viena, eventos desse gênero também levam a centenas de pequenas cidades europeias e americanas multidões de fãs atraídos por concertos ao ar livre, em praças e pontos turísticos, ou mesmo em auditórios e clubes de jazz. O Brasil já esteve mais distante de um cenário musical como esse. Ainda no início da década de 1990, quem quisesse apreciar ao vivo as últimas novidades jazzísticas tinha apenas duas opções: viajar para o exterior ou esperar pelo único evento anual do gênero naquela época, o Free Jazz Festival, que era realizado em São Paulo e no Rio” (Cf. CALADO, Carlos. “Circuito Nacional dos Festivais de Jazz no Brasil”, in: *Valor Econômico. Caderno Eu & Fim de Semana*. São Paulo, 3 de junho de 2011, p. 1).

últimos anos, em várias regiões do país, como os de Guaramiranga (CE), Garanhuns (PE), Ouro Preto (MG) ou Teresópolis (RJ), também norteia dois eventos programados para este mês: tanto o Rio das Ostras Jazz & Blues Festival (RJ), como o Bourbon Festival Paraty (RJ) nasceram com o objetivo de contribuir para o incremento do turismo em suas localidades. [...] Edgard Radesca, produtor do Bourbon Festival Paraty, também ressalta a eficácia de seu evento em atrair turistas e público. [...] Qualquer semelhança com a linha musical do Bourbon Street Music Club que Radesca abriu com um grupo de amigos em 1993 em SP não é mera coincidência. A influência dessa cidade americana tão musical, conhecida mundialmente como berço do jazz, também orienta o Bourbon Street Fest, cuja nona edição está agendada para agosto, em São Paulo, Rio e Brasília. [...] Outra característica que aproxima festivais de jazz de diversas regiões do país, como os de Manaus (AM), Joinville (SC) ou Rio das Ostras (RJ), é a programação de atividades didáticas: geralmente, workshops e oficinas para estudantes de música, ministrados por artistas do elenco, além de palestras e debates. O Festival Choro Jazz Jericoacoara (CE), que vai realizar sua terceira edição [...] está se preparando para receber 40 estudantes de música da cidade norte-americana de Cazadero (Califórnia), interessados em participar de seus workshops. [...] “Os inconformados com a música de péssima qualidade executada nas rádios encontraram uma bela válvula de escape nos festivais de jazz que surgiram na última década, muitos com ingressos a

preços acessíveis ou mesmo gratuitos”, observa Maria Alice Martins, que produz desde 2001 o Festival Tudo É Jazz, na cidade histórica de Ouro Preto (MG)¹⁴⁰.

Esse pesquisador e crítico vai mais longe: para ele está se formando um novo público consumidor de jazz no país.

Esses festivais motivaram a formação de um público realmente jovem, que procura na internet dados sobre os músicos de jazz, baixa vídeos no YouTube e os compartilha no Facebook. Alguns se inspiram e vão estudar mais seriamente, para se tornarem músicos de jazz. Atualmente, em Minas Gerais, o jazz tem um público bem mais jovem que o do rock. [...] Um outro exemplo revelador [do crescimento do interesse e do circuito do gênero] é o Jazz na Fábrica, festival realizado durante o mês de maio pelo Sesc Pompeia, em São Paulo. Com um formato inovador, esse evento exibiu 23 atrações musicais: de conceituados jazzistas estrangeiros, como o saxofonista Archie Shepp, o trompetista Christian Scott e a cantora Dee Dee Bridgewater, até instrumentistas nacionais do primeiro time, como Toninho Horta, Arismar do Espírito Santo e a Orquestra Ouro Negro. Quem teve a sorte de acompanhar esses concertos encontrou um público bem jovem, que aplaudia os improvisos dos músi-

140. Idem.

cos com uma euforia típica de torcedores de futebol. Um sinal de que outros festivais de jazz podem vir por aí¹⁴¹.

Além disso, pode-se constatar na pesquisa realizada que: as reclamações dos artistas nacionais por mais espaço nesse circuito nacional de festivais, entraves recorrentes para organizar esse tipo de eventos e o crescimento desse nicho de mercado motivaram os coordenadores de oito festivais a criar, em 2011, a Associação Brasileira dos Produtores de Festivais de Música Instrumental, Jazz e Blues (a Abrafest)¹⁴². Entre os primeiros projetos musicais da entidade destaca-se o Palco Abrafest: a partir deste ano, a proposta é a de que, em todos os festivais organizados pelos associados da entidade, haverá ao menos um palco específico para que artistas e bandas da cena nacional possam participar.

Tendo em vista o quadro apresentado, poder-se-ia indagar: estamos diante da emergência de uma nova cena do jazz no Rio de Janeiro (e mesmo no Brasil) e/ou de casos isolados de grande êxito (e talvez resultado de um modismo passageiro)? Em que medida o interesse pelo jazz é relativo, ou seja, na realidade evidencia apenas

141. Idem.

142. São membros da Abrafest os seguintes festivais (e seus respectivos organizadores): Bourbon Street Fest de São Paulo, Bourbon Street Fest de Paraty, Fest Bossa & Jazz de Natal, Festival Blues nos Pirineus, Festival de Jazz e Blues de Guaramiranga, Festival República Blues de Brasília, Rio das Ostras Jazz & Blues Festival, Phoenix Jazz Festival da Praia do Forte e, finalmente, Festival Vijazz e Blues de Viçosa.

uma receptividade do público em relação aos concertos realizados nos espaços públicos? Isto é, será que não indicaria também uma significativa demanda social por programas acessíveis e baratos? E, finalmente, o interesse pelos eventos musicais realizados nas ruas e praças não colocaria em evidência um forte desejo de “estar junto” e/ou a enorme relevância da “cultura das ruas”, especialmente no Rio de Janeiro?

Entraves para o desenvolvimento de uma cena do jazz

Alguns mais pessimistas afirmam que o público no Brasil é apenas receptivo ao jazz tocado ao “estilo *di- xieland*”, mais performático e dançante (mais estruturado na forma canção e que lança menos mão da improvisação). Analisando a história do jazz no Brasil (LABRES, SANTOS, 2010; NAPOLITANO, 2002; MUGGIATI, 1999, CALADO, 2007; MCAAN, 2010; Tinhorão, 1991; HOBSBAWN, 2009; CABRAL, 1997; BASTOS, 2005; SCARABELOT, 2005), é possível constatar que, apesar da pouca visibilidade (ou do episódico destaque alcançado na mídia) e do mercado limitado (tendência do jazz em manter-se como alvo de consumo de um público elitizado), esse estilo musical sempre dialogou com os chamados “gêneros musicais nacionais”, estabelecendo uma relação bastante profícua e criativa: como, por exemplo, no caso das chamadas *jazz bands*, na primeira metade do século XX, ou da bossa nova, na segunda metade do mesmo

período (SOUZA E OUTROS, 1988; CALADO, 2007; SCARABELOTTI, 2005)¹⁴³.

O conceito de “cena”¹⁴⁴ (STRAW, 2006) é empregado como uma relevante “ferramenta interpretativa”

143. Tomando como base os laços sólidos construídos pela bossa nova com o jazz, poder-se-ia dizer que o penúltimo ciclo de mais visibilidade do jazz (antes do contexto atual) ocorreu entre os anos 1970 e 1980. O início deste ciclo começou no final da década de 1970, com o Festival Internacional de Jazz de São Paulo e o Free Jazz Festival, os quais pavimentaram o caminho dos diversos eventos que os sucederam: não só por ter reunido, em suas edições, astros de primeira grandeza do jazz e da música instrumental brasileira e internacional, mas também porque os concertos foram transmitidos para o resto do país pela televisão (principal meio de comunicação de massa na época). Por terem um custo menor que os festivais de pop rock, alguns produtores culturais passaram a se dedicar nas décadas seguintes a realizar eventos do gênero, tais como Heineken Concerts, Chivas Jazz Festival e Bridgestone Music (CALLADO, 2007; SCARABELOTTI, 2005).

144. A noção de cena é utilizada aqui como uma alternativa ao conceito de “subcultura”, a qual não se adequa bem às “dinâmicas sociais que estão relacionadas às práticas culturais contemporâneas”, à medida que estas tendem a ser mutáveis, fugazes, fluidas e, muitas vezes, arbitrárias (BENNET, 1999; FREIRE FILHO, 2007). Para Straw (2006), a cena sugere mais do que a fluidez agitada da sociabilidade urbana: compele-nos a examinar o papel das afinidades e interconexões que marcam e regularizam os itinerários espaciais de pessoas, coisas e ideias, através do tempo. Parte-se do pressuposto de que as interações afetivas e sociabilidades das cenas musicais constroem, em alguma medida, um tipo de “elo”, isto é, como sugere Maffesoli, erigem um novo *ethos* compreendido como uma “ética da estética” (MAFFESOLI, 1995). Este sociólogo do cotidiano retoma e agencia Heidegger, cunhando a noção de “ética da estética” (*aisthesis* como a base para a construção de uma “socialidade” ou um “estar junto” na atualidade): identifica a emergência de um novo *ethos*, o qual pode ser constatado nas novas formas e manifestações de solidariedade emocionais e afetivas que se fazem cada vez mais presentes hoje (MAFFESOLI, 1995, p. 48-49).

para caracterização das expressões culturais contemporâneas, marcadas por um estilo próprio e com visibilidade social. A noção de cena problematiza as redes, afiliações, circuitos das práticas culturais dos espaços urbanos contemporâneos, permitindo uma abordagem mais ampla que envolve contextos – industrial, histórico, social e econômico –, bem como estratégias estéticas e ideológicas (FREIRE FILHO, FERNANDES, 2005). Poder-se-ia dizer que se trata de espaços de criação e consumo culturais relacionados a temáticas específicas, que envolvem ações estratégicas e, muitas vezes, a construção de iniciativas intencionalmente alternativas (aos nichos de mercado do *mainstream*). *Cena* seria um conceito que permite compreender as várias forças presentes em um contexto específico, relacionando os atores e o entorno (STRAW, 2006). Como destaca o produtor cultural Vedová:

[...] a presença de programas de rádio, blogosfera e redes sociais dando visibilidade às iniciativas; realização de concertos na rua e em casas de espetáculos; espaço significativo e frequente na mídia tradicional; presença de uma produção fonográfica local regular; e a estruturação de circuito de festivais, são todos vetores fundamentais para o desenvolvimento hoje de uma cena musical qualquer¹⁴⁵.

145. Entrevista com Thiago Vedová, produtor cultural, concedida à pesquisa no dia 3 de fevereiro de 2012.

Vedová reconhece que os atores no nicho do jazz no Brasil contam apenas com as redes sociais, concertos pontuais realizados na rua, alguns organizados em festivais e, poucos, executados em casas de espetáculos. Ele não identifica propriamente uma cena organizada e próspera, mas ressalta que há mais condições hoje para que esta cena deslanche no Rio de Janeiro e no restante do país, sobretudo se houver um diálogo mais fortalecido entre as bandas (e com os produtores). Entre os aspectos destacados por ele, que podem ser o fiel da balança neste processo, sublinha o fato de que hoje os grandes festivais do país (especialmente aqueles vinculados à Abrafest) estão mais preocupados em incluir artistas brasileiros em seus eventos.

A partir deste ano a Abrafest vai colocar as novas bandas locais em todos os festivais. Esta associação quer utilizar a nova cena local para ampliar o mercado, atingir um público mais jovem. [...] está abrindo espaço para bandas como a Bondesom e o Paraphernalia porque querem ganhar mais dinheiro [...] pagando menos aos brasileiros do que aos estrangeiros. Acho que o NLJ, o Quinteto Nuclear e outras bandas de jazz podem se aproveitar da estratégia de participar de eventos de rua. Contudo, nem sempre o público vai pelo jazz ao evento, mas sim pelo programa. De qualquer modo, é uma forma de o segmento do jazz ganhar a atenção das pessoas, ou seja, de formar um público consumidor. São estas bandas novas e locais que produzem o som que é capaz de atrair os mais jovens. Os empresários estão começando a se dar conta

disso. Acho que a cena carioca e brasileira está se estruturando [...]. Eu acho que no Rio de Janeiro as bandas de jazz e instrumental estão num momento em que elas estão colhendo frutos, mas lamentavelmente não estão dialogando mais entre si ou mesmo com os produtores¹⁴⁶.

Esse produtor cultural identifica, na mudança de tendência de organização dos festivais, uma tentativa de superar limitações recorrentes do mercado nacional, isto é, um esforço de produzir maior identificação de um público mais jovem e menos elitizado com os músicos e bandas locais, especialmente aqueles que estão emergindo no mercado, nos últimos anos. Conforme assinala Vedová, até bem pouco tempo atrás havia uma percepção equivocada de que o jazz se constituiu em uma expressão musical, em geral, para ser contemplada e executada “[...] em clubes de whisky, destinada a um público mais velho, que fica sentado, bebendo e desfrutando aquela virtuosidade solitária do músico”¹⁴⁷. As novas bandas vêm desconstruindo esse imaginário social¹⁴⁸. Ainda que seja difícil isolar esses vetores

146. Entrevista com Thiago Vedová, produtor cultural, concedida à pesquisa no dia 3 de fevereiro de 2012.

147. Idem.

148. Segundo Vedová: “[...] no Rio de Janeiro a gente está nitidamente vendo um movimento em que a força do blues, do instrumental e do jazz vem cada vez mais se evidenciando [...]. Ao mesmo tempo, é preciso relativizar e perceber que o jazz está emergindo como componente de um evento noturno, que azeita o encontro de jovens, isto é, o encontro de pessoas. A música não é necessariamente o componente principal da festa. Acho que o público

condicionantes e explicativos do êxito do jazz, a esta altura poder-se-ia indagar: no caso do Rio de Janeiro, o “capital simbólico” (BOURDIEU, 1983) que vem sendo acumulado pelo jazz está mais alicerçado no que exatamente? Ou melhor, qual é o peso da dinâmica da “cultura das ruas” e da cena musical propriamente dita, neste processo em curso?

A importância do Nova Lapa Jazz na potencialização da experiência musical nas ruas

A capacidade de mobilização das “experiências” (HERSCHMANN, 2010) e das interações realizadas em certos “ambientes” – em algumas “paisagens sonoras” (SCHAFER, 1969) que integram de forma harmoniosa vetores como sonoridade e espacialidade (HERSCHMANN, 2010) – tais como os eventos de jazz que estão emergindo no cotidiano, especialmente no Centro do Rio hoje (que articulam, por exemplo, uma experiência sonora à arquitetura colonial e histórica, dessa zona da cidade). Pode-se dizer que a experiência musical e estética que foi promovida pelo

que ia assistir ao Nova Lapa Jazz não está querendo necessariamente ver a banda [...]. Acredito que as pessoas que vão ali vão atrás de um evento diferente de um evento de boate, de casas de espetáculos [...] Não acho que 2 mil pessoas estão indo ao evento do NLJ para ver o show, acho que vão pela paquera, pelo programa com a galera. O público carioca é meio preguiçoso para correr atrás de novas bandas, mas gosta da rua e preponderantemente busca isso” (cf. *idem*).

grupo Nova Lapa Jazz (NLJ) amalgamou socialidades (FERNANDES, 2011). Esta vivência musical floresceu das insurgências das ruas gerando novos processos de “reterritorialização” (DELEUZE, GUATTARI, 1995) do jazz na localidade.

A banda foi formada no início de 2011 a partir das *jam sessions* abertas todas as quartas-feiras “aos amigos”, na Rua da Lapa em frente ao bar Nova Lapa. Após dois meses, passou a ter um perfil de concerto e a atrair um público superior a 500 pessoas¹⁴⁹. No entanto, conforme alguns dos membros da banda destacam, essa mudança passou a gerar reclamações da vizinhança e trouxe, conseqüentemente, muitos problemas, tanto para o bar como para a banda. Embora tivessem reterritorializado e revitalizado o lugar, o poder público não reconheceu de imediato o direito de permanecerem na Rua da Lapa: na ocasião foi aplicado o chamado “choque de ordem” (conjunto de medidas repressivas que visam garantir o zelo pelas normativas municipais), o qual obrigou músicos e público a se retirarem daquele local. No entanto, apesar da ação da prefeitura do Rio, as negociações prosseguiram e o resultado para os músicos foi surpreendentemente favorável, pois, além de conquistarem a permissão para tocar na rua, conseguiram um espaço no centro histórico antigo com uma infraestrutura mais adequada para atender um público crescente¹⁵⁰.

149. Entrevista com Gabriel Ballesté, guitarrista do Nova Lapa Jazz, concedida à pesquisa no dia 25 de janeiro de 2012.

150. Conforme Ballesté recorda: “[...] estávamos buscando uma solu-

No final de 2011 passaram a tocar no Largo Albinho Pinheiro – circundado pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, Real Gabinete Português, Teatro João Caetano e o Centro Cultural Carioca. Com um repertório que mistura músicas dos clássicos do jazz como Coltrane, Davis e Pascoal, entremeadas com a execução de músicas autorais, a banda conquistou um público significativo, construído a partir da experiência sensível da rua e mantido (e até ampliado) *para e pelas* redes sociais até o final de 2013. Utilizando ferramentas como o Facebook e uma *fan page*, o grupo chegou a ter aproximadamente 15 mil seguidores nas redes sociais.

No trabalho de campo executado foi possível atestar que o público que acompanhava o NLJ era bastante heterogêneo. Para Nicolsky (saxofonista e líder da banda), essa heterogeneidade é rica e desafiadora, pois reúne gente de todas as classes sociais para ouvir música instrumental e desfrutar de um espaço público

ção e o subsecretário do centro histórico do rio sugeriu nos deslocássemos para a frente do Gabinete Português de Leitura. Cogitávamos a Cinelândia (que nos parecia sempre muito agitada) e o centro da Praça Tiradentes (que nos parecia grande demais!). [...] O subsecretário nos ofereceu uma autorização para atuar neste espaço maravilhoso, de muita tradição, perto do IFCS, do Gabinete Português e do Teatro João Caetano. Eles ofereceram mais do que isso para a gente: tudo que tinham à disposição foi cedido. Eles apoiaram mesmo e seguem nos apoiando. Eles disponibilizam palco, disponibilizam banheiro químico e destacaram policiais para fazer a ronda e dar mais segurança ao público durante o show. Além do poder público, o Centro Cultural Carioca também nos apoia disponibilizando som e energia elétrica. Com a parceria do CCC e do poder público conseguimos arcar com este evento semanal” (idem.).

da cidade¹⁵¹. Ou seja, manifestava-se nessa experiência sonora uma significativa troca entre diversos grupos sociais da cidade, os quais se reúnem neste espaço semanalmente. Evidentemente, os músicos estão conscientes de que nem todo mundo que se desloca para este evento é conhecedor e amante de jazz.

Tocar na rua é genial! Na verdade, a nossa relação com o público é baseada no compromisso de estar aqui, de tocar toda quarta, entendeu? As pessoas acolheram esse evento, não só aqueles que conhecem o jazz, mas também o público que não conhece o gênero. Isso tem um significado especial para a gente: você ver que pessoas que não conheciam aquele estilo, não sabiam mesmo [...]. Vinham mais com o objetivo de beber, ver os amigos e paquerar. De repente começam a gostar e estão ali vivenciando esta experiência musical de forma plena. Alguns foram se informar e hoje entendem um pouco mais de jazz. É muito bacana a troca com o público, constatar o carinho e crescente interesse de todos. [...] A nossa relação com o público é ótima e conseguimos reunir nos eventos de rua uma média de 2 mil pessoas semanalmente.¹⁵²

151. Nicolsky, líder da banda, assinala que “[...] tem gente de todos os segmentos sociais, de todas as partes do Rio de Janeiro [...] o bacana do Centro é que é um lugar de encontro, de passagem [...] a ideia era oferecer um evento barato, de rua, para um pessoal que vem a pé, de ônibus e metrô” (entrevista com Iuri Nicolsky, saxofonista do Nova Lapa Jazz, concedida à pesquisa no dia 25 de janeiro de 2012).

152. Entrevista com Gabriel Ballesté, guitarrista do grupo Nova Lapa Jazz, concedida à pesquisa no dia 25 de janeiro de 2012.

Ratificando o discurso dos membros da banda, nos relatos colhidos junto aos frequentadores, muitos afirmaram que o estilo musical, a princípio, não era a principal motivação de estarem ali. Inclusive, uma das consumidoras entrevistadas acreditava que – para além dos músicos tocarem muito bem – o show desta banda de jazz atraiu muita gente porque era oferecido de forma gratuita¹⁵³. Outro aspecto interessante diz respeito à relevância da espacialidade. Ao ser indagada sobre a mudança de espaço da Rua da Lapa para o Largo, esta consumidora argumenta que o espaço que passou a ser destinado para as apresentações era melhor porque, além de permitir acomodar – com mais segurança – todo o público, todos conseguem ouvir o som, o que era impossível anteriormente na antiga localidade¹⁵⁴. Esta frequentadora identificava na mudança de espaço uma ampliação das possibilidades das condições de o público apreciar artisticamente o evento:

[...] Lá era meio ruim, sabe? E o som nem estava tão bem amplificado. E o público ia mais pelo programa, pela galera mesmo, não era nem

153. Para a consumidora entrevistada: “[...] fizeram sucesso porque tocavam de graça e as pessoas podem vir toda quarta aqui, ou seja, o programa é sair do trabalho ou da faculdade e vir para o jazz [...]” (entrevista com a frequentadora C.B. (estudante, 24 anos) concedida aos autores no dia 27 de janeiro de 2012).

154. Segundo a frequentadora: “[...] o espaço anterior era muito pequeno, era um estacionamento que ficava apertado com tanta gente que aparecia ali. Tinha quartas que juntava cerca de umas 600 pessoas, mas as condições eram muito precárias [...] toda aquela festa ia acabar em confusão a qualquer momento” (idem.).

pelo som, porque o som rolava, de fato, dentro do bar. Para escutar o som você tinha que ficar grudado na grade do prédio. No Largo, o pessoal passou a vir pela música. Acho que naquela época muita gente não ia pela música [...]. Ou seja, passaram a gostar da música por ter se ampliado o espaço, entendeu? É bacana perceber que muita gente passou a vir pela música mesmo. Às vezes a banda começava a tocar determinada música e o pessoal reconhecia o som, fica animado e começava inclusive a dançar.¹⁵⁵

Assim, parte-se do pressuposto neste trabalho de que a “cultura da rua” é um importante vetor, o qual explicaria em boa medida o êxito do NLJ (e também dos blocos de Carnaval, das rodas de samba e de choro) no cotidiano desta urbe. Reiterando essa tese, Nicolsky afirma que

[...] a proposta de ir tocar nos espaços públicos foi inspirada na forte presença da cultura de rua que existe no Rio. O processo de ocupação da rua foi meio espontâneo, mas também notamos logo que havia um potencial nesta iniciativa. Por isso abraçamos esta ideia, como uma estratégia do grupo e deu certo [...]¹⁵⁶.

155. Idem.

156. Esta estratégia possibilitou, conforme argumenta Nicolsky, tornar mais sedutor – num primeiro momento (para um público ainda neófito) – o trabalho de uma banda que atua sem vocal e que realiza muitas improvisações e solos complicados em cada música: “[...] este é um tipo de som que só era executado em casas fechadas [...] e, digamos, mais elitizadas, ou seja, dirigidas a um público mais restrito [...],



Fonte: Acervo dos autores

Fig. 22: Concerto do grupo Nova Lapa Jazz no Largo Albino Pinheiro

Em outras palavras, esse encontro, que deveria ser uma festa despretensiosa para os músicos, foi convertido, de certa maneira, num relevante evento gratuito que passou a integrar a agenda oficiosa da cidade. O discurso de outro frequentador assíduo auxilia a dimensionar a importância da ocupação das áreas públicas da cidade. Sua narrativa ressalta a força de uma experiência musical capaz de conquistar um público carioca que

portanto, a intenção de ir para a rua, desde o início, era mostrar que o jazz poderia ser um som curtido na noite, por um público mais amplo [...]. Acho que este foi o nosso maior feito: mostrar aos outros grupos de jazz que a ocupação das ruas pode ser um caminho para conquistar o público” (entrevista com o músico Iuri Nicolsky, concedida aos autores no dia 25 de janeiro de 2012).

ainda vê o jazz com certo preconceito. Em outras palavras, este consumidor sugere que o público em geral encara o jazz como um estilo refinado, contudo ele nota que essas pessoas estão dispostas a participar do show na rua por se constituir em um lugar do encontro, um espaço para a realização de interações afetivas:

[...] não sou fã de jazz, mas compareço com frequência porque a galera e os amigos comparecem ali [...], confesso que não pagaria para ver um show de jazz numa casa de espetáculo. O mais importante no evento do NLJ é que acontece na rua e de graça. Do contrário, iria limitar muito o público, certamente iria dar uma elitizada¹⁵⁷.

Tendo em vista os relatos apresentados, poder-se-ia afirmar que a “cultura de rua” vem desempenhando um papel importante na emergência hoje do jazz na cidade do Rio de Janeiro. Reiterando essa interpretação, Serragrande, líder do Monte Alegre Hot Jazz Band, afirma que nota “[...] que essa parada do jazz foi só mais uma sacação, ou seja, é mais uma expressão musical do que acontece nas ruas do Rio”¹⁵⁸.

Assim, pode-se afirmar que essa “cultura de rua” carioca vem fundando relevantes territorialidades¹⁵⁹. Mais

157. Entrevista com o frequentador N.M.M. (comerciante, 27 anos) concedida à pesquisa no dia 27 de janeiro de 2012.

158. Entrevista com Marcos Serragrande, trombonista do Monte Alegre Hot Jazz Band, concedida à pesquisa no dia 15 de janeiro de 2012.

159. Estas territorialidades colocam em primeiro plano a ritualização da vida cotidiana: para Maffesoli “[...] é aí que convém buscar o

do que isso: a tese central aqui é a de que há “territorialidades sonoras” (OBICI, 2008) muito significativas sendo construídas no cotidiano do Rio de Janeiro. Esses territórios são relevantes por colocar em evidência sociabilidades – no caso “musicabilidades” (FERNANDES, 2011) – distintas das já existentes e mapeadas na cidade pelos tecnocratas do poder público. Portanto, parte-se da premissa de que “ocupar as ruas” com arte – no caso, com a música – não só permite ressignificar e transmutar o sentimento de insegurança vivenciado no cotidiano desta metrópole brasileira, mas também coloca em evidência uma demanda (e direito) social de acesso ao lazer e, quiçá, a esta cidade.

Tendo em vista as entrevistas realizadas, poder-se-ia destacar que a maioria dos atores acredita que há uma cena de jazz “em construção” no Rio de Janeiro e no país hoje¹⁶⁰. Sustentam esse argumento sugerin-

fundamento do apego afetivo ou passional que liga o indivíduo ou o grupo a qualquer que seja o território” (MAFFESOLI, 2001, p. 86). Essa espacialidade, que abriga o NLJ, desenha um corpo que possui uma *forma* (SIMMEL, 2006), evidencia-se em um estilo (de vida e musical) e territorialidade. A cidade, portanto, é constituída no dia a dia por essas tramas que ganham contornos e formas a partir de suas sociabilidades, de existências cotidianas, nas quais circulam os imaginários enunciados por aqueles que a vivem e compartilham a experiência.

160. Reforçando os discursos anteriormente apresentados e com uma perspectiva bastante otimista em relação à existência de uma cena na cidade, Nicolsky (líder do NLJ) argumenta que a cena do Rio de Janeiro está constituída e totalmente aquecida: “[...] Já há alguns anos que Minas Gerais e São Paulo têm uma cena de jazz dirigida a um público mais jovem. No Rio estourou em 2011. Antes, no Rio, o público era mais seletivo, a grande maioria

do a emergência de um novo contexto composto de: casas noturnas, festivais, redes sociais e espaços públicos. Este último foi sublinhado pela maioria dos atores como uma estratégia de grande relevância para a formação da cena: especialmente devido ao fato de que permite atingir um novo segmento de público (mais jovem), não habituado a consumir este gênero musical.

Acho que está emergindo uma cena de jazz e o sucesso do NLJ foi bom para todos [...]. Tudo que está acontecendo é maravilhoso! Enquanto a música tá por aí, tá tocando, tá tudo certo [...] A galera do NLJ deu continuidade ao que já vinha sendo feito por outros grupos, tais como o Bondesom, Paraphernalia, Quinteto Nuclear e o grupo do André Vasconcelos [...] a gente tá tocando em casas lotadas há mais de um ano e meio, como na Casa Rosa, Santo Scenarium e Jazz na Taverna [...] isso é uma coisa que vem acontecendo há mais tempo, e que agora apenas se solidificou com um apoio maior da imprensa [...] O NLJ e a capacidade que um evento de rua tem em mobilizar o público também ajudaram [...]. Estamos todos preocupados em ajudar

de indivíduos ricos, pessoas de mais idade [...]. Hoje temos uma cena do jazz aquecida no Rio de Janeiro, pois ao mesmo tempo em que a gente estava fazendo jazz na rua, aconteceram festivais como o Bourbon, I Love Jazz e outros eventos de jazz na cidade. Isso tudo trouxe uma visibilidade para a cena local. Agora você percebe que, se tem evento de jazz acontecendo na cidade, esses são em geral bem aceitos e mobilizam um grande público” (entrevista com Iuri Nicolsky, saxofonista do grupo Nova Lapa Jazz, concedida à pesquisa no dia 25 de janeiro de 2012).

a popularizar mais o jazz e a democratizar o acesso. Assim, o nosso show não pode custar mais do que 20 reais¹⁶¹.

Spósito, produtor de duas importantes casas noturnas do Centro do Rio – Santo Scenarium¹⁶² e Brasserie Rosário –, assinala que há a emergência de uma cena, “[...] mas com características distintas da cena da década de 1980, pois hoje há espaço para uma casa de música instrumental no coração da Lapa, território historicamente consagrado do samba”. Ainda segundo ele:

[...] há até bem pouco tempo, o jazz tinha o rótulo de ser música chata [...]. Tanto que as pessoas diziam para não botar jazz e pediam para colocar samba, chorinho ou bossa nova. Hoje mudou, o público vem por causa deste gênero musical. Estas casas compraram a briga de se apresentarem como espaços privilegiados do jazz ¹⁶³.

161. Entrevista com Dan Sebastian, trompetista do Quinteto Nuclear, concedida à pesquisa no dia 2 de fevereiro de 2012.

162. Esta casa de espetáculos continua investindo bastante em jazz. Inclusive, no Carnaval de 2014, em vez de contratar músicos de samba para tocar na entrada do restaurante, resolveram inovar: montaram uma enorme programação de jazz, que foi bastante exitosa durante o período momesco, não só ocupando por completo o final da Rua do Lavradio, mas também atraindo o interesse da mídia e de um significativo segmento do público que circulava pelo Centro.

163. Entrevista com Thiago Spósito, produtor cultural do Santo Scenarium, concedida à pesquisa no dia 2 de fevereiro de 2012.

Jazz na Pedra do Sal e no Castelo

Como se pode constatar, pelos argumentos e informações apresentados, há um movimento intenso dos produtores e músicos do nicho do mercado do jazz que vem criando melhores condições para que uma cena local/nacional floresça nos próximos anos. Em outras palavras, pode-se atestar na pesquisa organizada que a produção e o consumo do jazz vêm se capilarizando pela cidade, seja em eventos públicos (em concertos de rua, festivais ou shows em quiosques da orla na zona sul da cidade) ou nos espaços privados (especialmente das casas noturnas), mobilizando assim, crescentemente, os profissionais das mídias tradicionais e os usuários das redes sociais.



Fonte: Acervo dos autores

Fig. 23: Guga Pellicciotti em ação no concerto do Jazz da Pedra do Sal

O jazz, portanto, vem ocupando espaços significativos não só nas casas de espetáculos da Lapa, mas também na Pedra do Sal e na área do Castelo (na Avenida Churchill), bem como em “ataques” sonoros musicais que provocam “*detournement*” (desvios) no cotidiano da cidade. Aliás, alguns grupos – como o Tree e o Bagunço – organizam concertos meio “relâmpagos”, os quais invadem com a música importantes espaços funcionais da cidade (grandes “artérias” de circulação da população), ampliando os sentidos para os mesmos (com a experiência sensível que envolve a música, alteram ainda que pontualmente o regime de sentidos, os hábitos e rotinas dos transeuntes).

É ótimo ter essa opção de ouvir jazz também na Pedra do Sal. Aqui é um lugar mágico para ouvir música na rua com a galera. Aqui, no passado, tocaram grandes mestres da música brasileira. Vinha para assistir às rodas de samba e agora acompanho também as rodas de jazz do Guga [Pellicciotti]. Já tinha assistido a algumas *jam sessions* em casas de espetáculos na Lapa, mas na rua é mais espontâneo, mais gostoso¹⁶⁴.

Um dia estava com uns amigos vagando pela Cinelândia, meio sem destino. Tínhamos tentado comprar ingressos para um show no Rival, mas a casa estava lotada. Saímos meio

164. Entrevista com C.B.A. (designer, 31 anos), concedida à pesquisa no dia 5 de abril de 2014.

desconsolados para tomar um chopinho pelas redondezas e demos de cara com a banda do Jazz do Castelo fazendo um showzaço. A rua estava animada e lotada! Foi uma grande lição para a gente. Descobrimos que é possível fazer um programa maneiro sem gastar muita grana! Foi um *happy hour* inesquecível. Encontramos vários amigos que nem sabíamos que gostavam de jazz. Hoje em dia ficamos antenados para este tipo de opção de programa na internet. Aliás, sites como o *Catraca livre* dão dicas geniais¹⁶⁵.

A gente gosta de tocar aqui no Centro. [...] A gente usa a teatralidade e a música como forma de se conectar com o público. É muito bacana ver como as pessoas, mesmo com todos os compromissos do dia a dia, param por curiosidade e acabam assistindo a boa parte do nosso show. Acho que a gente consegue trazer um pouco de poesia para a rotina dessas pessoas e acaba mostrando ao mesmo tempo nosso trabalho¹⁶⁶.

165. Entrevista com F.S.S. (bancário, 33 anos), concedida à pesquisa no dia 5 de abril de 2014.

166. Entrevista com David Gonçalves, guitarrista do Bagunço, concedida à pesquisa no dia 5 de abril de 2014.



Fonte: Acervo dos autores

Fig. 27: “Ataque” do Bagunço nos arredores da Praça XV

Em suma, é inegável que esse movimento rizomático vem potencializando a possibilidade da edificação de um novo conjunto de práticas que passa a gravitar o entorno do jazz. Ao mesmo tempo, pode-se verificar também que a tradicional experiência musical nas ruas do Rio de Janeiro – não necessariamente associada ao universo do jazz – reveste-se de uma relevância sociopolítica, colaborando de forma significativa para a construção de um *ethos* (MAFFESOLI, 2001), de um cotidiano mais democrático nessa megalópole contemporânea.



Conservatória: ruas que cantam¹⁶⁷

Como pode ser constatado pelo leitor, este livro está centrado basicamente em estudos de caso de agrupamentos de atores que atuam no Centro da cidade do Rio de Janeiro. A decisão de incluir aqui o caso da cidade de Conservatória se deve ao seu enorme sucesso (a abrangência e os desdobramentos produzidos por esta territorialidade sônico-musical nesta localidade são bastante significativos) e a sua longa duração. Além disso, a opção por agregar esta pesquisa nesta região do interior do estado se deve também às articulações e tensões que vêm sendo geradas pelas iniciativas de implementar políticas públicas que visam incrementar os

167. Uma versão deste capítulo foi publicada como artigo na coletânea intitulada *Nas bordas e fora do mainstream musical* (publicado pela Editora Estação das Letras e das Cores em 2011).

benefícios que já vinham sendo alcançados pelo ativismo musical neste território há várias décadas. Parte-se da convicção de que o estudo de caso de Conservatória pode servir de alerta às lideranças e autoridades (e aos pesquisadores que se interessam pela temática do DLS), para que se repense o papel das políticas públicas de desenvolvimento nos territórios, isto é, para que avalie as potencialidades, as limitações e os riscos de iniciativas dessa natureza.

O que impressiona neste estudo de caso é que, ao longo de mais de três quartos de século, construiu-se um “imaginário” (LEGROS et al., 2007) de Conservatória como um “lugar mágico”: para muitos – que relatam invariavelmente com afetividade e grande emoção esta história – este distrito de Valença, apesar dos seus inúmeros problemas, é considerado uma espécie de “refúgio”, uma “shangrilá musical” fluminense. Esse imaginário – como será detalhado e analisado aqui – teve como base as experiências de concertos ao vivo semanais, compartilhados por “ativistas da seresta” com os frequentadores (sejam eles regulares e/ou eventuais) deste vilarejo, há mais de 70 anos, as quais vêm sendo relatadas de diferentes formas e atraindo regularmente visitantes para o território.

A respeito desse costume que é realizado sistematicamente (todas as sextas e sábados, por volta das 21 horas) em uma pequena cidade do interior do estado do Rio de Janeiro e que mobiliza um significativo contingente de pessoas, Ribeiro faz o seguinte comentário:

[...] a seresta funciona também como um aquecimento para a Serenata que se seguirá logo depois. Como a Seresta não segue uma programação definida, quem souber cantar, declarar ou tocar algum instrumento pode ser convidado a participar, se manifestar este desejo. [No local em que são realizadas as serestas, hoje na Casa de Cultura da cidade] [...] visitantes são bem-vindos [...] uma pequena multidão se forma para ouvir as canções e poesias, e aguardar a saída do grupo para a Serenata. Pontualmente, às 23 horas, o grupo sai pelas ruas, vagarosamente, a cantar e declamar poesia, acompanhado por uma pequena multidão. Não há nitidamente uma separação entre o grupo de seresteiros e o público que o acompanha [...]. O grupo caminha alguns metros até alcançar a Travessa Professora Geralda Fonseca – conhecida como Rua da Seresta e Praça da Seresta –, de onde segue até a Rua Luiz de Almeida Pinto, continuando até as imediações do Restaurante Recanto dos Artistas. O pequeno percurso é acompanhado pelo público com reverência, em silêncio ou em participação discreta, cantando em voz baixa. [...] Na serenata, canções e declamações são intercaladas em um repertório que mantém fixas as três músicas da abertura. Em geral, o ritual de abertura da Serenata inclui um fragmento de poema de Cassiano Ricardo seguido pelas canções *Noite de Estrelas* e *Última Estrofe*, ambas de Cândido das Neves, declamando-se o poema *Encontro*, de José Borges, alternadamente com um poema de Paulo Bonfim. Em prosseguimento, o poema *Valsa*, de Cecília Meirelles, e a canção *Lua Branca*, de Chiquinha Gonzaga. As demais canções e declamações que são

apresentadas seguirão uma escalação predefinida a cada evento, sob a orientação das lideranças do movimento. As canções que são apresentadas [...] foram reunidas no livreto de autoria dos Seresteiros de Conservatória, *Canções eternizadas – Séculos XIX e XX*. (RIBEIRO, 2010, p. 152).¹⁶⁸

Como explicar o recorrente interesse do público pelas atividades musicais da cidade? Em uma época marcada pela crise da indústria da música e enorme variedade de oferta de produtos e serviços culturais (e de entretenimento): como entender o êxito de Conservatória?

Como essa autora ressalta, os visitantes e moradores costumam afirmar que Conservatória “é um lugar onde o tempo parou”. De fato, visitando esse distrito de Valença, entramos em contato com uma “paisagem sonora”¹⁶⁹, com um conjunto de gêneros musicais reunidos sob a rubrica da “serenata”¹⁷⁰, com um ambiente

168. Além das serenatas e serestas, são realizados também pelos seresteiros “solaratas” e “matinatas”. São práticas culturais mais recentes (criadas na primeira década do século XXI), realizadas recorrentemente nas manhãs de domingo (mais detalhes disponíveis em: <www.capitaldaseresta.hpg.com.br>. Último acesso: 20/1/2011).

169. O termo “paisagem sonora” ou “soundscape” é aqui empregado no sentido que foi notabilizado por Schafer (1969): entendido como um ambiente ou ambiente marcado pela sonoridade. Em outras palavras, é a música que produz de forma destacada processos de identificação, de mobilização, enfim, que “territorializa” os indivíduos nos espaços (DELEUZE e GUATTARI, 1995).

170. O termo “serenata” ou mesmo “seresta”, no imaginário popular, engloba um vasto repertório romântico que abarca os seguintes gêneros musicais: valsas, choros, modinhas, canções e sambas-canção (cf. TINHORÃO, 1998).

e estilos de vida que remetem a uma “época de ouro da música romântica brasileira” (FERNANDES, 2008). Ou seja, há um clima nostálgico reinante nesta localidade e há uma intenção dos atores sociais em “preservar”, em reconstruir esse “passado”, conforme é insinuado no próprio nome da localidade. Ou melhor, qualquer visitante que chega a Conservatória e passa a semana na cidade nota que a rotina da localidade pode ser dividida em dois períodos extremamente distintos.

De segunda a quinta-feira, parece ser um lugar como outro qualquer, pacato como são os centros urbanos das pequenas cidades do interior do Brasil, marcados pelo aspecto rural. Entretanto, a partir da sexta-feira e até domingo, aquele cenário de centro urbano do interior acolherá turistas e veranistas, e dará lugar a um número surpreendente de atividades não só literária, mas também artístico-musicais. Nos finais de semana, caminhando pelo centro de Conservatória, a música parece estar em todos os lugares: nos bares e pousadas, nas casas e nas ruas. A atmosfera do lugar reflete-se em nomes dados aos estabelecimentos locais, como, por exemplo, Restaurante Dó-ré-mi, Restaurante Recanto dos Artistas, Pousada Chão de Estrelas, Pousada Sol Maior, Padaria Lua Branca, Drogaria Melodia, Ateliê Casa do Poeta e loja de discos, livros e partituras Canto Lírico (RIBEIRO, 2010, p. 148).

Assim, tendo em vista a arquitetura de suas casinhas coloniais e das antigas fazendas em seus arredores, Conservatória tem sido utilizada como locação para

telenovelas e minisséries de época, tais como *Dona Beija*, *Escrava Isaura*, *Paraíso*, *Sinhá Moça* e *O Feijão e o Sonho*. De certa forma pode-se afirmar que a estagnação após o ciclo do café parece ter influenciado positivamente o investimento na conservação do lugar. Reiterando a atmosfera nostálgica, é possível encontrar nesta localidade:

[...] construções históricas como o prédio da antiga estação ferroviária, que foi inaugurado pessoalmente por D. Pedro II em 1884, quando se iniciou o transporte de passageiros entre Barra do Piraí e Soledade (MG), passando por Conservatória. Com a paralisação do serviço de trem, em 1961, o prédio é hoje utilizado como estação rodoviária e a “Locomotiva 206” tornou-se monumento na área central do lugar desde os anos 80 (RIBEIRO, 2010, p. 146).

Ao mesmo tempo, poder-se-ia dizer que o êxito de Conservatória está relacionado não propriamente ao desenvolvimento de estratégias tradicionais do capitalismo, mas ao engajamento e ativismo do chamado “Movimento Seresteiro”. Segundo Ribeiro, o sucesso deste movimento evidencia:

[...] a demanda por eventos humanizados evocativos do amor e da nostalgia em detrimento do lazer ou entretenimento globalizado/massificado pela mídia. Nessa pós-modernidade impessoal, onde todos parecem correr contra o tempo, a calma da cidade e a cordialidade das pessoas de Conservatória também são objeto

de estranhamento e sedução. Conservatória preocupa-se em manter o caráter de celebração das apresentações musicais que deram origem à atual atmosfera do lugar, e se autodenominou Capital Brasileira da Seresta e da Serenata. O grupo original de seresteiros – músicos e cantores – ainda é o centro de importância do lugar, mas tem sido responsável pelo fluxo de músicos e amantes da música, muitos dos quais formam grupos que se apresentam regularmente em dias e horários predeterminados também em outros eventos semanais ou se reúnem em situações momentâneas. [...] Alguns músicos e amantes da música elegem Conservatória como segunda moradia e/ou lugar da segunda profissão-ocupação nos finais de semana, cantando nos bares, restaurantes e hotéis do lugar ou iniciando um negócio (geralmente um pequeno comércio, restaurante ou hospedagem)⁴⁷..)ssodeiro este movimento o e o ativismo doendo uma sagem sonora” (RIBEIRO, 2010, p. 147).

É comum haver apresentações gratuitas de grupos musicais ou cantores acompanhados de violão pelas ruas nas serenatas ou em espaços fechados, realizando serestas. Evidentemente, é possível também nesta localidade encontrar músicos em hotéis, bares e restaurantes tocando profissionalmente, bem como artistas que oferecem CDs ou DVDs artesanais com músicas dos concertos ao vivo.¹⁷¹ Contudo, a prática recorrente em

171. Muitas vezes ocorrem tensões entre o ritual da serenata (e da seresta) e as atividades culturais e de entretenimento que passaram

Conservatória é marcada pela relação não mercantil com a música: inclusive o exercício de atividade musical comercial é abertamente criticado não só pelos seresteiros mais antigos e/ou conservadores, mas por diversas lideranças na cidade. Como será problematizado mais adiante neste trabalho, a música em Conservatória é vivida como uma prática “amadora” (no sentido amplo da noção, ou seja, não apenas como uma rotina praticada por não profissionais, mas também por apaixonados por música), uma festa e uma forma de celebração semanal de um movimento (seresteiro).

Parte-se do pressuposto neste artigo de que Conservatória tem hoje, no turismo que gravita em torno da música ao vivo, não apenas um relevante fator de desenvolvimento; na realidade, esse “ritual” (GEERTZ, 1978) musical do Movimento Seresteiro vem garantindo a esta localidade um significativo diferencial competitivo no mundo globalizado. A singularidade das ar-

a ser desenvolvidas na localidade, especialmente a partir dos anos 1990. Algumas lideranças nos forneceram depoimentos como este: “[...] eventualmente, ocorrem tensões entre os donos de barzinhos que botam música ao vivo e o pessoal da seresta e de outros movimentos musicais que promovem música ao vivo no centro histórico do distrito. Eu mesma já entrei em bares para pedir para parar de tocar a música eletrificada, que era tocada num volume alto, que ecoava destes lugares e que atrapalhava com frequência o ritual das músicas que vem sendo executado nas ruas [...] diversas vezes disse para comerciantes que aquilo era um verdadeiro “tiro no pé”, que isso não podia acontecer. É óbvio para todo mundo que o turista não pegou o seu carro e veio de longe pra assistir a um show de violão ao vivo, em barzinho. Ele veio ver a música brasileira, tocada no sereno, à noite, pelas ruas da cidade” (entrevista com Deolinda Saraiva, proprietária da Pousada das D’Amoras, concedida à pesquisa no dia 30 de janeiro de 2011).

ticulações em torno da música em Conservatória tem sido o grande diferencial que impulsiona o turismo e atrai uma população flutuante de cerca de 2 mil pessoas que passeiam na cidade, todos os fins de semana, em busca de um ambiente musical caracterizado pela afetividade e engajamento. No trabalho de campo realizado foi possível atestar que o visitante eventual e corriqueiro do distrito é encorajado a tomar parte em diferentes graus do Movimento Seresteiro, podendo assistir, cantar e/ou tocar, isto é, pode participar mais ou menos ativamente desse grupo social, dessa forma de expressão de “neotribalismo” (MAFFESOLI, 1987). A projeção e o sucesso nas últimas décadas da “Cidade das Serestas” ou da “Capital Mundial da Seresta e da Serenata” é tão relevante que já impulsiona o turismo em áreas vizinhas, cujas antigas sedes de fazendas buscam resgatar a época do café, agora restauradas e transformadas em pontos turísticos e em charmosos hotéis.

Evidentemente, poder-se-ia afirmar acertadamente que ao se consumir esse “estilo de vida nostálgico”, que tem como epicentro dessa experiência (PINE e GILMORE, 2001) uma música “brasileira”, considerada “de raiz” (PEREIRA, 1995), tocada na sua maioria “ao sereno” (de modo geral, não mercantilizada), para os visitantes desta localidade – em sua maioria da terceira idade (e aposentados) – que consomem diversos produtos e serviços típicos de entretenimento, vendidos em geral como pacotes turísticos.¹⁷² É justamente essa articulação exitosa entre o

172. Segundo uma pesquisa intitulada “Segunda pesquisa de opinião

“amadorismo engajado” e “purista” do Movimento Seresteiro e a perspectiva comercial dos profissionais do comércio e do turismo locais que torna o estudo de caso de Conservatória tão interessante e incomum na história da economia da cultura do país (PRES-
TES FILHO et al., 2002). Em certo sentido, é possível considerar este caso uma espécie de “laboratório” para se repensarem políticas públicas mais democráticas e endógenas (HERSCHMANN, 2007, 2010).

Breve história de Conservatória

Conservatória é um distrito do município de Valença, localizado ao sul do estado do Rio de Janeiro, na região do Médio Paraíba¹⁷³. Tornou-se conhecido como

musical e turística de Conservatória”, realizada em 2003 junto aos consumidores pela Secretaria de Estado de Desenvolvimento Econômico, dentre os frequentadores ou visitantes de Conservatória predominam brasileiros com idade média de 50 anos, que possuem ensino superior e renda média acima de 4 mil reais. O relatório ainda informa que esses consumidores escolheram esta localidade pelas seguintes razões: a) o local é agradável (89%); b) pode-se escutar música brasileira (82%); e c) pelas belezas naturais da região (81%). Apesar de destacarem ambiente e natureza agradáveis, vale ressaltar que a esmagadora maioria (82%) informou que a atividade que mais lhes interessa realizar durante a visita a localidade é assistir a uma serenata (para mais informações, cf. SECRETARIA DE ESTADO DE DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO, 2005).

173. Dados populacionais e econômicos relativos a distritos são de mais difícil obtenção e abertura, tendo em vista a divulgação dos mesmos até o nível municipal. O censo de 2000 aponta para uma população de residentes em Valença de 66.308 habitantes, enquanto Conservatória apresentava 3.889 habitantes. O Produto

instância turística desde as últimas décadas do século XX. De clima ameno e agradável, com arquitetura colonial, seu maior atrativo para a emergência e crescimento de tais atividades reside na sua característica peculiar de cidade musical. Nesta localidade, a prática da seresta (e da serenata) – estilo musical que marcou fundamentalmente a primeira metade do século XX no país – não só foi “preservada”, mas especialmente estimulada por meio de um movimento cultural peculiar. Esta microrregião só não vivenciou a crise e a decadência econômica que caracterizaram os sítios urbanos do Vale do Paraíba e o fim do Ciclo do Café porque, a partir da década de 1930, passaram a ser realizadas, de forma mais sistemática, as primeiras serestas e serenatas na região, as quais foram, aos poucos, ganhando público e espaço. Conservatória gradativamente passou a ser comumente conhecida como a “cidade dos seresteiros”, “capital da serenata”, “pedacinho do céu” ou “vila das ruas sonoras” (MAGNO, 2006).

Como já foi ressaltado, isso representou a criação de “externalidades” (COCCO, 2003) que permitiram à cidade se destacar pela proliferação de atividades econômicas ligadas ao turismo e ao lazer, com geração de renda: portanto, esse “território” (SANTOS, 1998) foi pouco impactado pelos graves efeitos recorrentes gerados pelas crises econômicas que afetaram o país e o mundo nas últimas décadas (que contribuíram, de forma significativa, entre outras coisas, para o aumento

Interno Bruto do município totalizou 245 milhões de reais em 2003 (ARANHA et al., 2003).

dos índices de desemprego e violência). Dessa forma, reconhece-se que Conservatória “deve seu ciclo atual de desenvolvimento econômico à música, em geral, e à serenata, em particular, a verdadeira locomotiva de todas as outras atividades econômicas mais recentes [...]” (ARANHA et al., 2003, p. 18). Vale destacar mais uma vez que cidades pequenas com atrativos musicais são relativamente comuns na economia da cultura do país (com ênfase no turismo), tais como Caruaru, Diamantina, Parintins etc. Contudo, o diferencial de Conservatória, como vilarejo musical e turístico, é que tem como atrativo singular a tradicional apresentação semanal de serenatas ao ar livre (pelas ruas da cidade), executadas de sexta a domingo, atraindo milhares de turistas durante todas as semanas do ano.

Na realidade, essas serestas e serenatas inicialmente surgiram como atividades espontâneas não comerciais que começaram a fazer sucesso e a atrair um público crescente, a ponto de passar a instigar a concretização de iniciativas mercantis (e ampliaram também as não mercantis), que ofereceram sustentação ao fluxo de pessoas que passaram a se sentir atraídas ao local pela prática desse “conjunto de músicas”. De modo geral, os seresteiros que têm cantado e tocado ao longo dessas décadas fazem-no por afetividade e prazer. São eles que contribuíram em grande medida para a atribuição de um “perfil” a esse conjunto de produtos e serviços artísticos e turísticos, praticamente único no Brasil¹⁷⁴ (a se-

174. No Brasil, a experiência que mais se aproxima é a da cidade de Diamantina, que diferentemente de Conservatória não está marcada

renata de Conservatória, que alia a nostalgia musical à singela paisagem das casas casadas do centro urbano). O sucesso fez crescer não só a estrutura comercial e de serviços, mas também o número de imóveis regularizados na cidade (parte significativa deles é constituída por pousadas e casas comerciais): dados da prefeitura revelam que estes aumentaram 60% só entre 2001 e 2010.

A chegada dos irmãos José Borges e Joubert de Freitas à cidade, em 1938, frequentemente é considerada pelos atores sociais um marco fundador da construção espontânea e democrática do circuito da seresta em Conservatória¹⁷⁵. Entretanto, muitos atores locais

por um movimento musical “engajado”, e possui uma dinâmica um pouco distinta. A cidade de Diamantina também é conhecida como “cidade das serenatas” e tem mantido certa presença na mídia nacional por ter criado a chamada “Vesperata”, um evento que se realiza durante todo o ano na localidade. Tomando como parâmetro o caso de Conservatória, poder-se-ia afirmar que se trata de uma espécie de “serenata invertida”. Os visitantes compram lugares dispostos na rua principal, improvisando uma plateia em mesas de bares, escadas e calçadas próximas. Organizado pelos empresários locais, o público assiste à apresentação de bandas sinfônicas cujos músicos são contratados profissionalmente, e se posicionam nas janelas e sacadas iluminadas dos antigos casarões. Lá esses artistas são regidos por um maestro situado em um pequeno tablado no centro do largo, junto à plateia (para mais detalhes, cf. RIBEIRO, 2010).

175. Foram encontradas inúmeras referências à importância da prática da música antes de o movimento passar a ser capitaneado pelos irmãos Freitas. Autores de material de divulgação de Conservatória fazem referência a apresentações de canções populares ao luar que datam do século XIX. Afirmam que em Conservatória, nas noites enlustradas, era comum a reunião de artistas na praça principal para cantar e tocar, enquanto o povo assistia à distância. O violinista Andreas Schmidt, visitante regular da cidade, é considerado o precursor da Serenata

em depoimentos concedidos reconhecem que foi somente na década de 1950, com a morte da antiga e importante liderança de Emérito da Silva, que os seresteiros de Conservatória passaram a ser conduzidos pelos irmãos Freitas. E, mais precisamente na década de 1960, quando se criou o Museu da Seresta e da Sere-nata¹⁷⁶, tradicional ponto de encontro do movimento, este movimento musical passou a ganhar os contornos que mantém até hoje: o ritual semanal tem claramente um caráter celebrativo, sem fins lucrativos para os diretamente envolvidos. Cabe ressaltar ainda que foi também na década de 1960, idealizado pelos irmãos Freitas, que a memória seresteira ganhou as ruas do vilarejo com o Projeto Conservatória – em toda casa uma canção: quando em todas as casas da cidade pas-

de Conservatória. Marques (2009) aponta que as festividades – tanto na esfera dos fazendeiros quanto entre os escravos – elevaram a música a uma categoria simbólica e formadora da futura identidade dos habitantes de Conservatória. O autor não só registra a presença pontual de músicos “de fora” contratados para as festas, como resalta que alguns ali se estabeleceram em caráter permanente. Esses últimos, entre uma apresentação e outra, lecionavam música.

176. Este museu funcionou como ponto de encontro do Movimento Seresteiro até 2009, sendo substituído hoje pela Casa de Cultura, que sedia atualmente as serestas. Com a morte de José Borges, dono do imóvel que abrigava o Museu da Seresta, a viúva alegou problemas nas estruturas da edificação para desistir de sediar os eventos na sua residência. Vale destacar que o fim do museu abalou parte do Movimento Seresteiro e precipitou a dissidência de importantes lideranças do grupo. Inclusive, esses acontecimentos fundamentam os discursos de setores menos conservadores, os quais consideram que o Movimento Seresteiro está em franco processo de decadência.

saram a ser instaladas placas alusivas às músicas cantadas nas serestas e serenatas.

Evidentemente, há outros aspectos, para além da música, que tornam esse vilarejo um local atraente especialmente para um público da terceira idade. A “proximidade de uma importante metrópole do país (Rio de Janeiro)”, a “tranquilidade do lugar”, “relações mais humanas”, a “presença mais intensa do verde”, a “possibilidade de resgate de um cotidiano não marcado pelo medo da violência e tensões que caracterizam as grandes cidades brasileiras” são mencionados de forma recorrente pelos atores sociais nos depoimentos colhidos na pesquisa¹⁷⁷.

Analisando a história do distrito, é possível constatar que nos anos 1970 foram abertos os primeiros restaurantes, pousadas e hotéis-fazenda, formando as bases da infraestrutura turística atual. Ao longo das ruas principais – a maioria localizada no centro histórico – hoje se encontram lojas, instituições e restaurantes que visam atender, sobretudo, o turismo. Nas duas ruas centrais se concentram os principais negócios direcionados a atender as demandas dos visitantes: museus,

177. De fato, o clima ameno do Vale, com inverno mais rigoroso e menos calor no verão, é caracterizado por chuvas frequentes no verão e um período de seca no inverno, sendo classificado como tropical de altitude. A temperatura média anual é de 21°C. A Serra do Mar naquele trecho é conhecida como Serra da Beleza. A cobertura vegetal é variável devido a séculos de devastação para o uso agrícola e, mais recentemente, para dar lugar a pastagens (75% do terreno). Ainda assim, é possível encontrar algumas raras áreas de vegetação secundária mais densa, que se alternam com vastos campos de cobertura herbácea (para mais informações, cf. ZARDO, 2006).

ateliês de artesanato e arte, bares, restaurantes, pousadas, lojas de lembranças e casas que vendem compotas, bombons, frios e laticínios artesanais.

Assim, a indústria do turismo se instalou definitivamente nos anos 1990, impondo várias necessidades, algumas não atendidas completamente até hoje, tais como treinamento especializado da mão de obra, organização democrática do calendário cultural, elaboração de gastronomia própria, modernização dos meios de comunicação, facilidades de acesso/transporte, entre outros serviços essenciais para a recepção dos turistas (ARANHA et al., 2005; MATOS e LEMOS, 2005).

Portanto, fugindo da orientação industrial que o resto do Vale do Paraíba adotou, Conservatória consolidou ao longo de várias décadas um “circuito” (DU GAY, 1997; HERSCHMANN, 2007 e 2010) da seresta. Hoje, além dos atrativos turísticos comuns em cidades pequenas (tais como a igreja matriz de Santo Antônio, a antiga estação ferroviária e as fazendas do ciclo do café que atualmente são abertas à visitação), esse território conta com diversos acervos de importantes compositores brasileiros (com coleções de fotografias, discos, troféus, roupas), a grande maioria doada pelas famílias dos artistas. Idealizados pelos atores locais (e com pouco apoio da prefeitura de Valença), foram criados os museus Vicente Celestino, Sílvio Caldas, Guilherme de Brito, Gilberto Alves e Nelson Gonçalves – espaços que ampliaram a oferta de atividades culturais e entretenimento na região, especialmente no período da manhã.

Com uma população de aproximadamente 4 mil habitantes, centrada no turismo (que gravita em tor-

no da seresta), a localidade movimentou 250 milhões de reais por mês; destes, mais de dois terços são gerados pelo chamado “circuito da seresta”: além de concertos, CDs e DVDs, vários comerciantes vendem diversos produtos – como camisetas, *bottons* e outros tipos de souvenir – que têm como temática central o universo da seresta e da serenata (PRESTES FILHO et al., 2004). Como já destacamos, esse circuito gravita principalmente em torno desses eventos de música e poesia (ao vivo), são realizados sistematicamente nos fins de semana (nas ruas, instituições públicas, em hotéis e nas festas públicas)¹⁷⁸.

Evidentemente, o êxito de Conservatória atraiu o interesse de técnicos e consultores do poder público que identificaram nesta localidade um caso em que a “economia da cultura” (EARP, 2002; THROSBY, 2001; PRESTES FILHO et al., 2004 ; PRESTES FILHO e CAVALCANTI, 2002; CASSIOLATO e LASTRES, 2005) foi capaz de alavancar o desenvolvimento local. Técnicos ligados ao poder público passaram a avaliar o que estava ocorrendo nesta microrregião a partir de uma

178. É possível encontrar nos shows ao vivo dessa “música de raiz”: a) Seresta, canto em espaços fechados (composição musical, feita nos moldes das serenatas, mas executada com violões, flauta, cavaquinho e outros instrumentos portáteis); b) Serenata, música do sereno, tocada pelas ruas, toda sexta e sábado, a partir de 23 horas; e c) Solarata e Matinata, neologismos para a versão diurna da serenata, geralmente realizadas nas manhãs de domingo. Nas últimas décadas, as principais festas geralmente programadas na cidade foram: Festival da Seresta Sílvia Caldas, Noite da Valsa, Encontro de Seresteiros etc. (disponível em: <www.capitaldaseresta.hpg.com.br>. Último acesso: 20/1/2011). Como indicam os depoimentos dos atores pesquisados, nos últimos anos, este calendário foi ampliado e diversificado.

ótica, ou melhor, de uma “razão instrumental” (FERNANDES, 2009), que, em geral, identifica em Conservatória mais uma experiência exitosa de associativismo (entre atores e empreendedores): similar à ocorrida em outras cidades do mundo e fartamente descrita na literatura que analisa a trajetória de *clusters*, arranjos produtivos locais e distritos industriais (CASSIOLATO e LASTRES, 2005).

Assim, tendo em vista seguidas avaliações feitas por consultores de diversas instituições de fomento, a localidade de Conservatória passou a ser considerada, no início do século XXI, primeiro Arranjo Produtivo Local de Entretenimento do Brasil¹⁷⁹. A partir desse reconhecimento, foi criado em 2006 um conjunto de estratégias de governança que visaram ampliar e tornar mais eficientes o associativismo, a trama produtiva local (CASSIOLATO e LASTRES, 2005). Assim, foi estabelecida uma Coordenação Local do Projeto do APL, com o apoio especial do Governo do Estado do Rio de Janeiro por meio da Secretaria de Desenvolvimento Econômico.

Aliás, com o apoio do poder público estadual¹⁸⁰, vem desenvolvendo uma série de ações que tiveram

179. Mais detalhes, ver: CÂMARA DE GESTÃO DOS APLS DO RIO DE JANEIRO. *APLs do Rio de Janeiro*. Brasília: III Conferência dos APLS, 2007.

180. Chama a atenção na trajetória de Conservatória a recorrente falta de apoio do poder público local/municipal. Em vários depoimentos concedidos à pesquisa realizada, os atores sociais fizeram referência a uma constante tensão entre os interesses desse distrito e a prefeitura, localizada em Valença. Alguns, inclusive, lamentaram não haver condições para a realização de um plebiscito para se pleitear a autonomia da localidade.

como objetivo incrementar o desenvolvimento local da região, tais como: a) elaboração entre 2002 e 2005 de duas investigações intituladas Pesquisas de Opinião Musical e Turística, encomendadas pela Secretaria de Desenvolvimento do Estado do Rio de Janeiro, sob a responsabilidade do Núcleo de Estudos da Economia da Cultura do Instituto Gênesis da PUC-RJ; b) organização do primeiro *workshop* Música como Fator de Desenvolvimento Econômico de Conservatória – com a participação de empresários e seresteiros –, promovido pelo Governo, Casa de Cultura de Conservatória e Ecad; c) implantação de uma subestação de energia elétrica; d) ampliação, unificação e diversificação do calendário cultural de eventos da cidade; e) asfaltamento das estradas do Contorno e aquela que liga esse distrito a Valença; f) organização de uma oficina técnica para Estruturação do APL de Entretenimento de Conservatória, reunindo os atores sociais, articulada por governo, Casa de Cultura de Conservatória e Sebrae; e g) a criação, em 2009, do Polo Cultural, Histórico e Turístico de Conservatória.

Apesar de reconhecer a importância desse apoio do Estado, que está balizado em uma razão instrumental – a qual é colocada em ação sob a rubrica da necessidade de “governança”, “gestão mais eficiente” e de um “plano de atuação estratégico” –, parte-se do pressuposto neste artigo de que esta perspectiva pragmática e instrumental não dá conta de compreender “os porquês” do sucesso e os desafios que vêm sendo enfrentados por Conservatória. Como discutiremos a seguir, ao longo deste trabalho, parte-se aqui da premissa de que para

um melhor entendimento deste raro estudo de caso, é necessário que se levem em conta os “afetos”, a “razão sensível”¹⁸¹ (MAFFESOLI, 2007, 1998), isto é, os fatores estéticos e comunicativos que fundamentam a mobilização e a sociabilidade – marcada por uma forte emoção – dos militantes (ou mesmo dos simpatizantes) e visitantes no cotidiano de Conservatória.

Valorização da música ao vivo e das experiências dentro de um contexto marcado pela reestruturação da indústria da música

Dados encontrados na pesquisa revelam que não só a arrecadação praticamente dobrou desde 1980, mas também o número de pousadas na cidade. Este e outros dados positivos alcançados pela região colocam

181. Trata-se de um conceito desenvolvido e consagrado por Michel Maffesoli nos anos 1990 que compreende a razão não apenas como racionalizante (esta foi a premissa fundante de todo o conhecimento na alta modernidade), mas trabalha com uma compreensão sociológica que incorpora a experiência sensível, espontânea e afetiva. Maffesoli ao propor este conceito se diferencia de correntes de pensamento que consideram o social como resultado de uma determinação econômico-política fundada em um contrato social, fruto do resultado racional e funcional da associação de indivíduos racionais e autônomos. Para o autor: “[...] a experiência sensível é marca da vida cotidiana [...] [assim, desenvolvendo esta perspectiva] a progressão intelectual poderá assim reencontrar a interação da sensibilidade e da espiritualidade [...] a profundidade das maneiras de ser e dos modos de vida pós-modernos que, de múltiplas maneiras, põem em cena estados emocionais e ‘apetites’ passionais que repousam largamente sobre a iluminação dos sentidos [...]” (MAFFESOLI, 1998, p. 196).

em cena uma indagação: como interpretar o êxito do circuito da seresta de Conservatória no estágio atual do capitalismo, na era digital e no mundo globalizado, caracterizado pela transição da indústria da música (HERSCHMANN, 2010)?

Como a maioria dos leitores está ciente, há alguns anos assiste-se a um processo de transição da indústria da música em quase todo o globo. Presenciam-se mudanças significativas na estrutura da sua cadeia produtiva: entre as muitas alterações, constatamos com grande perplexidade, por exemplo, a “resistência” dos consumidores em pagar pelos fonogramas; a redução do *casting* de artistas e do quadro de funcionários das grandes empresas; a crise da noção de álbum que vai deixando de ser o objetivo central dessa indústria ou a mercadoria mais valorizada nessa dinâmica de produção e consumo; o desaparecimento de antigas funções no setor e, ao mesmo tempo, o surgimento de novas profissões que empregam especialmente as novas tecnologias. Essas transformações na indústria da música estão relacionadas, em grande medida, à emergência de uma cultura ou uma era digital. Evidentemente, não se trata de ruptura completa em relação ao paradigma anterior, mas do largo emprego dos processos comunicacionais e das novas tecnologias que vêm afetando de forma significativa a forma como organizamos e estruturamos a vida social hoje (BUSTAMANTE, 2003).

Autores como Pine e Gilmore argumentam que estariam emergindo uma nova tendência e um novo setor (pós-serviços) dentro do capitalismo: o mercado das “experiências”, do “espetáculo” (PINE e GIL-

MORE, 2001). Eles postulam que várias empresas estão buscando atrelar ao consumo de mercadorias a produção de *experiências* – de escapismo, fruição ou imersão – capazes de mobilizar o imaginário dos indivíduos¹⁸². Esses autores enfatizam que no mundo atual, marcado pela intensa competitividade, mesmo os setores industriais e de serviços já enfrentam um ambiente pautado pela saturação, ou melhor, pela ameaça da “comoditização”. Em outras palavras, para Pine e Gilmore é preciso, no contexto atual, investir constantemente na criação de valor, do contrário irá se sofrer inevitavelmente a pressão do vetor de comoditização. A busca pela “inovação” tornou-se uma norma para as organizações, mas o custo é alto e nem sempre rende os dividendos previstos.¹⁸³ Esses economistas defendem a tese de que é possível reverter essa tendência mundial e gerar valor des-

182. Traduzindo isso em exemplos: o marketing cultural pode ser um caminho, mesmo para empresas que têm produtos difíceis de serem espetacularizados, tais como a Petrobras (maior empresa estatal brasileira e que atua no setor petrolífero), que vende *commodities*, mas tem sua imagem associada à produção cultural do país. Outra estratégia é fazer um trabalho sobre a marca, como a empresa Nike, que opera suas campanhas de publicidade sobre as sensações que os consumidores terão ao usar os produtos, e não sobre o produto em si (PINE e GILMORE, 2001).

183. Na realidade, neste ambiente de alta competitividade há um emparelhamento tecnológico entre as empresas sustentáveis: quando uma coloca no mercado uma inovação, a oferta é rapidamente copiada e/ou aperfeiçoada pela concorrência. A vantagem das experiências é que são singulares e, assim, dificilmente reproduzidas pela concorrência (HERSCHMANN, 2007).

de que os atores sociais e as organizações invistam na dimensão imaterial/intangível de produtos e serviços, isto é, desde que não só façam um trabalho estratégico sobre a marca, mas também invistam na realização de espetáculo e de experiências capazes de cativar o público (PINE e GILMORE, 2001).

Poder-se-ia afirmar que boa parte dos consumidores e frequentadores regulares de Conservatória busca vivenciar ali “experiências” que gravitam em torno do universo da seresta, isto é, vão ali cantar, tocar e assistir a um conjunto de gêneros musicais considerados por eles “autênticos”. Outro fator fundamental que explicaria o êxito alcançado pelo distrito está relacionado à experiência sensorial, espetacularizante, produzida na localidade. Apesar de estar na periferia da indústria da música e de não se legitimar perante o seu público enquanto modalidade da indústria cultural, o circuito musical desta microrregião acaba gerando produtos e serviços típicos da cultura do entretenimento e do turismo, hoje hegemônicos no mundo contemporâneo. A particularidade – ou o diferencial competitivo – de Conservatória é oferecer a um público significativo uma *experiência de raiz*, construindo-se um ambiente, ou melhor, uma “paisagem sonora” (SCHAFER, 1969) de alto valor agregado. Ou seja, a experiência das serestas e serenatas identificadas a um universo simbólico tradicional, aliada à paisagem arquitetônica colonial do centro histórico, constituiu-se em ingrediente crucial capaz de seduzir relevantes segmentos de público da chamada terceira idade.

Articulação e tensão entre os atores sociais locais – práticas e discursos

É possível, em linhas gerais, identificar três conjuntos de discursos que avaliam não só o desenvolvimento alcançado pela cidade, mas também como deveria ser conduzido esse processo na região hoje. Evidentemente, possuem pontos divergentes e coincidem sobre algumas posições.

O primeiro conjunto de narrativas identificado é o dos donos de grandes hotéis-fazenda dos arredores, e dos técnicos da Secretaria de Desenvolvimento do Estado do Rio de Janeiro, do Sebrae e do BNDES. Esses atores sociais consideram este distrito uma espécie de “vitrine”¹⁸⁴ do Vale do Café e participam ativamente do chamado Projeto do APL (iniciado em 2006). Sérgio Constantino (proprietário do hotel-fazenda Rochedo), principal liderança dessa corrente, analisa assim a experiência do Projeto do APL (como é conhecido pelos atores locais):

A comissão de governança do APL acabou fazendo o papel do Estado em Conservatória [...]

184. Para Prestes Filho, técnico da Secretaria de Desenvolvimento do Estado do Rio de Janeiro: “[...] o distrito se converteu em uma vitrine para o desenvolvimento do turismo e da cultura na região de Valença [...] o Festival Cinemúsica, por exemplo, já vai para a sua quinta edição, é um evento que já é reconhecido nacionalmente [...] assim, pode-se dizer que essa localidade e seus eventos estão influenciando todos os outros da região do Vale do Café” (entrevista com Luis Carlos Prestes Filho, técnico da Secretaria de Desenvolvimento do Estado do Rio de Janeiro, concedida à pesquisa em 25 de janeiro de 2011).

infelizmente, a prefeitura é muito ausente [...] começamos a participar de tudo e conseguimos algumas vitórias como, por exemplo, a construção de três estradas [...]. Hoje, o APL está meio esvaziado [...] falta mais apoio local e uma gerência profissional para tocar o barco e preparar as reuniões. [...] Apesar disso, precisamos continuar buscando alternativas. Conservatória durante muito tempo cresceu expressivamente. Nós tínhamos aqui, há 20 anos, 500 leitos e 2 mil pessoas querendo vir a Conservatória todo final de semana. Hoje temos mais de 4 mil leitos e a demanda continua a mesma por fim de semana: em torno de 2 mil pessoas. [...] Infelizmente hoje temos que correr atrás dos turistas. Percebo que há um enfraquecimento do poder de sedução da cidade: para mim, lamentavelmente, a principal causa disso é o enfraquecimento do movimento da serenata. Os seresteiros não querem reconhecer isso, mas é um fato que pode ser facilmente constatado. Há alguns anos, mesmo dentro de qualquer restaurante, você conseguia ouvir a música porque eram 15 violões, 60 seresteiros, 500 pessoas seguindo o cortejo. Hoje você vai acompanhar o cortejo e encontra três violões mal tocados que conseguem reunir no máximo 100 pessoas. Não é mais o mesmo movimento, com o mesmo potencial e capacidade de mobilização. Antes, mesmo que você não gostasse daquele tipo de música, você se impressionava e se emocionava com todo mundo cantando. [...] Tenho procurado ajudar na medida do possível o movimento, cedendo, por exemplo, o

espaço da Casa de Cultura. [...] Só não acho que vai acabar a serenata e seresta: acho que em breve começará um novo ciclo na cidade. Imagino que os próprios comerciantes vão tomar uma atitude e investir no caminho da profissionalização da serenata. Certamente se pagará aos músicos seresteiros para que cantem na rua, mobilizem o público. Infelizmente, quando verbalizo isso, sou acusado de insensível, mas sei que meus argumentos estão fundamentados numa triste constatação¹⁸⁵.

Portanto, parte do grupo reconhece que este projeto de governança perdeu relativamente a sua força hoje e que precisa ser retomado. Acreditam que o conhecimento tecnocrático, a razão instrumental, pode, de fato, incrementar o desenvolvimento na cidade. Além disso, partem da premissa de que o movimento musical que gravita especialmente em torno da música seresteira vem se enfraquecendo nos últimos anos, e isso pode levar à debilitação da atividade turística na localidade. Esses atores locais propõem como alternativa para a região a profissionalização dos seresteiros (e músicos em geral), isto é, desejam que o setor turístico não dependa mais do ativismo musical local.

O segundo conjunto de discursos que identificamos na pesquisa é o do Movimento Seresteiro. Esse grupo, que atua há décadas na localidade, acha que o diferencial de Conservatória é que a cidade conta com o

185. Entrevista com Sérgio Constantino, proprietário do hotel-fazenda Rochedo, concedida à pesquisa no dia 1 de fevereiro de 2011.

movimento da seresta/serenata, e não com a realização de variadas atividades associadas a concertos e eventos que promovam outros gêneros musicais ou outras práticas de entretenimento e turismo (tais como cinema, ecoturismo e ufologia). Seguem os preceitos que foram estabelecidos pelos irmãos Freitas nos anos 1980, considerados pela grande maioria dos moradores a “época de ouro” da seresta e serenata na cidade. Esse movimento afirma que não só busca se manter à parte das disputas políticas locais, mas também repudia o caráter comercial da música, isto é, os seresteiros militantes acreditam que assim o movimento seria capaz de permanecer “puro” e “independente”. A partir de 2009, com a morte de um dos irmãos Freitas (Joubert) e quando o Museu do Seresteiro foi fechado pela viúva, o movimento foi transferido para a Casa de Cultura. Como foi mencionado aqui anteriormente, naquela oportunidade ocorreu uma importante dissidência dentro do grupo. Hoje é possível identificar nesse movimento dois conjuntos de discursos que diferem ligeiramente sobre suas premissas.

De um lado, é possível identificar o grupo liderado pelo Edgar Santos, Ailton Rodrigues, Marina Fonseca e José Fonseca, que são hoje referências importantes do movimento da seresta em Conservatória. Eles têm organizado efetivamente a seresta e a serenata nos últimos anos. Em seus depoimentos é possível atestar que são um pouco tolerantes quanto à presença de profissionais da música na região, mas não cogitam, de maneira alguma, a profissionalização dos músicos locais.

O Movimento Seresteiro não tem muita interferência em nada disso que vem acontecendo na cidade e envolve diversas instituições públicas. A nossa vida é a serenata e seresta, e a elas dedicamos nossa vida. A gente não vem se envolver no debate político da cidade. [...] Nosso movimento se desenvolve praticamente sem nenhum apoio das instituições e entidades. [...] A maioria dos turistas reclama se num fim de semana chove ou acontece alguma eventualidade que impede de realizar a seresta ou a serenata. Muitos se dirigem a nós exigindo a realização do evento como se fôssemos funcionários dos hotéis ou da prefeitura. Eles não sabem que é um movimento independente, feito com paixão pelo grupo. [...] O movimento é consciente do seu importante papel no desenvolvimento econômico da região, mas não quer criar vinculação com interesses de grupos políticos. Nosso compromisso principal é com a preservação da boa e genuína música romântica brasileira¹⁸⁶.

O movimento é feito basicamente por amadores, com a presença de muita gente desafinada, mas basicamente aficcionada por este tipo de música. Claro que um músico profissional pode vir e participar, como qualquer outra pessoa. Nós já tivemos muitos visitantes ilustres aqui, como, por exemplo, a Elba Ramalho, o Nelson Gonçalves e o Dorival Caymmi. O problema é que um profissional dificilmen-

186. Entrevista com Marina Fonseca, uma das lideranças do Movimento Seresteiro, concedida à pesquisa em 31 de janeiro de 2011.

te aceita o nosso ritual: ele quer se destacar e brilhar. Muitos querem apresentar um *set* de quatro ou cinco músicas, e a proposta é que deva acontecer uma alternância entre os integrantes, de modo que todos possam participar. Já escutamos algumas pessoas dizerem que o movimento está enfraquecido, em crise, que é preciso profissionalizar a serenata. Ora, se a serenata fosse profissionalizada, isto é, se as pessoas envolvidas recebessem pagamentos, provavelmente Conservatória se igualaria a outras tantas cidades que existem pelo país, onde as pessoas recebem para se apresentar e mobilizar o turismo e o comércio da região. Ou seja, este movimento mágico e espontâneo acabaria e certamente a maior parte dos turistas deixaria de visitar a localidade. [...] É preciso que se diga que o movimento não aceita nem reivindica qualquer contribuição financeira. Aliás, não compramos nem vendemos nada. O movimento criado pelos irmãos Freitas se propõe a preservar a memória da música de serenata. Somos um movimento organizado, engajado, mas não estamos organizados em uma entidade ou associação. É um movimento espontâneo, em que as pessoas se sentem compromissadas com estar aqui todos os fins de semana. Todos nós parecemos religiosamente, não precisamos combinar nada. Todos estamos cientes de que devemos estar presentes em Conservatória¹⁸⁷.

187. Entrevista com Jorge Fonseca, uma das lideranças do Movimento Seresteiro, concedida à pesquisa no dia 31 de janeiro de 2011.

Além disso, como se pode constatar nos dois depoimentos abaixo, eles não são propriamente contrários à ampliação de eventos locais, identificando no crescimento do fluxo de turistas uma forma de renovação do movimento (preocupação constante dessas lideranças).

À medida que os irmãos Freitas foram se desligando da vida no Rio de Janeiro, puderam se dedicar mais ao movimento. Transformou-se num idealismo, um movimento de resistência. Toda sexta e todo sábado eles vinham para cá: tinham esse compromisso. Pode-se dizer que a vida deles particular passou para segundo plano a partir desse momento. Isso aqui passou a ser uma espécie de sacerdócio para eles. Especialmente para o José Borges, que comandava o grupo. A morte dele em 2002 foi muito sentida pelo grupo [...], mas estamos aí tocando o barco e mobilizando o pessoal. [...] A gente se ressentia também do trabalho de garimpagem que o Joubert Freitas fazia. Ele puxava as pessoas na multidão para cantar e atraía novos quadros, realizando um importante trabalho de renovação do movimento¹⁸⁸.

Durante o período de fechamento do Museu da Seresta tivemos algumas dissidências no movimento e pessoas importantes infelizmente saíram do grupo. Nós fomos afetados por essa cisão, de um estar aqui e outro ali, quando todos poderiam estar dando força à nossa causa. Todos nós nos apoiamos muito quando éramos liderados

188. Entrevista com Marina Fonseca, uma das lideranças do Movimento Seresteiro, concedida à pesquisa em 31 de janeiro de 2011.

pelos irmãos Freitas. Evidentemente, sentimos falta dessas lideranças. [...] É preciso que se diga que a serenata existiria mesmo se não existisse um ponto de encontro. Mesmo se não tivéssemos nenhum lugar para nos reunir. Felizmente, temos hoje a Casa de Cultura. O lugar para reunião é interessante porque é uma referência. [...] Claro que é importante que se diga que hoje nós não temos muitos violões no movimento. Isso pesa em alguns fins de semana. Mas, claro, nós temos um movimento sério e procuramos nos desdobrar e fazer um importante trabalho de renovação do grupo, atrair turistas interessados em ingressar no grupo. Nós mesmos não somos daqui e já estivemos nesse lugar do turista que se apaixonou pela cidade. A ampliação dos eventos na cidade é uma tentativa de dar um novo fôlego à região, atraindo mais gente. Pode ser um encaminhamento válido, contanto que a serenata e a seresta continuem a ser priorizadas nos projetos [...]. Evidentemente, a questão da renovação nos preocupa muito. Já tivemos alguns fins de semana sem serenata. É um fato raro, mas já aconteceu. É preciso recordar que este movimento existe há mais de 70 anos de forma espontânea. [...] Há dias em que parece que a seresta ou serenata não vão acontecer, mas acabam acontecendo [...] companheiros vão chegando, vai ganhando força e tudo se realiza de forma mágica e harmoniosa. Voltamos todos para casa, emocionados e com a alma lavada¹⁸⁹.

189. Entrevista com Ailton Rodrigues, uma das lideranças do Movimento Seresteiro, concedida à pesquisa em 31 de janeiro de 2011.

O grupo dissidente do movimento que é liderado por Marluce Magno (proprietária da loja de discos e livros Canto Lírico) é bastante crítico ao projeto de governança do APL e às estratégias de dinamização do turismo que vêm sendo desenvolvidas, especialmente desde os anos 1990, na localidade:

O Movimento Seresteiro foi hegemônico e trouxe uma série de benefícios para Conservatória. Entretanto, no final dos anos 90 começa gradativamente um processo de diversificação cultural, começam a aparecer outras iniciativas na cidade. Os empresários que se estabeleceram aqui acharam também que poderiam incrementar os negócios, fazendo outros tipos de eventos periódicos. Até então só havia dois eventos na cidade, que eram o dia do seresteiro no último sábado de maio e, no quarto sábado de agosto, o encontro dos seresteiros, ambos focados na identidade local. Começaram a aparecer outros eventos. Criou-se a noite do chorinho, noite da bossa nova, e assim por diante. Então começou a haver um processo de diversificação e também uma ocupação mais intensa do centro urbano, por conta das mesas de bares, das lojas, que abriram e tomaram o centro histórico. Isso não havia antes. Pode-se perceber também um aumento significativo do número de pousadas. Assim, muitas pessoas na cidade e fora dela passaram a ter a sensação de que estava ocorrendo um crescimento econômico, um aumento do interesse turístico. Novos investidores que chegaram começaram a propagar a ideia de que Conser-

vatória é um lugar em que se preserva a boa música. Alguns falam da “boa música brasileira”, outros dizem apenas a boa música. Em 2006, os empresários começaram a se reunir em torno do Projeto do APL. Como eu não me afinava com os caminhos que eles estavam seguindo, preferi continuar no meu canto, fazendo a minha parte, dando continuidade às ideias propostas pelos irmãos Freitas, fundadores do Movimento Seresteiro. [...] A visão do empresariado, apoiado pelo Sebrae e pelo governo do estado, é outra. Eles acreditam que, se a serenata atraia “x”, com a diversificação cultural proposta eles poderão ampliar significativamente o público, o número de visitantes. Muita gente hoje (e que não são empresários) que milita espontaneamente junto às rodas de choro, pagode e bossa nova também tem essa visão. São amadores que acreditam que a diversificação musical e cultural (a ampliação do calendário de eventos) constitui-se no “novo caminho” que vai garantir mais crescimento e bem-estar para Conservatória. Não acredito que o caminho seja este. Acho que Conservatória pode vir a perder sua identidade, essas iniciativas podem descaracterizar culturalmente a região e afastar um público fiel que frequenta a cidade há décadas. A defesa dos eventos e de um calendário cultural diversificado exemplifica bem isso. Por exemplo, no ano de 2010 chegaram a inserir no calendário um evento chamado Elvis Presley Music Project Concert, que nem aconteceu. Ou seja, desmoralizou o lugar duas vezes, primeiro porque comprometeu a identidade cultural do lugar,

e, segundo, porque comprometeu a credibilidade dos empresários locais. No meu entender, Conservatória deveria se manter como a cidade caracterizada pelo Movimento Seresteiro: local no qual o público poderia vir em qualquer fim de semana para ouvir o ritual da música de serenata. Mas está difícil dar prosseguimento às premissas dos irmãos Freitas [...]. Hoje quando a serenata passa pelas ruas há vários eventos e sons presentes na cidade que atrapalham a realização e a apreciação por parte do público deste ritual¹⁹⁰.

Além disso, a postura deste grupo é bastante rígida em relação aos possíveis aspectos comerciais do movimento: esses militantes denunciavam que alguns seresteiros, por vaidade ou necessidade, vendem discos, DVDs e/ou realizam concertos de seresta como contratados. São radicalmente contra qualquer forma de profissionalização (ou mercantilização da serenata e das serestas) e temem a tendência atual de diversificação cultural da localidade.

Eu me afastei do Movimento Seresteiro por discordar de alguns encaminhamentos, pela postura das novas lideranças que são tolerantes com a venda de CDs e DVDs de música de seresta. Acredito que esteja acontecendo um processo de profissionalização da seresta: cada vez vemos mais pessoas vendendo seus produtos musicais na rua [...] vemos músicos cantando em

190. Entrevista com Marluce Magno, proprietária da loja de discos e livros Canto Lírico, concedida à pesquisa em 30 de janeiro de 2011.

hotéis [...]. Já cheguei a ouvir gente na cidade defendendo a criação de um “serenatódromo” na região. [...] Os irmãos Freitas defendiam uma série de valores que infelizmente vêm sendo colocados em segundo plano hoje [...]. Acredito que a trajetória de Conservatória teve muito êxito quando o José Borges e o Joubert estavam à frente. Eles sempre defenderam a necessidade de se manter distante do poder político e econômico local, ou seja, sempre defenderam a necessidade de se manter essa independência do Movimento Seresteiro¹⁹¹.

E, finalmente, foi possível identificar no trabalho de campo realizado entre o segundo semestre de 2010 e o primeiro de 2011 um terceiro conjunto de narrativas que postulam que o diferencial de Conservatória é que esse território possui movimentos musicais espontâneos, um ativismo de amadores apaixonados por música brasileira, mas não necessariamente associados à seresta e serenata. Esse grupo, evidentemente, também não quer a profissionalização das atividades musicais, identificando no ativismo amadorístico (na “paixão” pela música brasileira) um vetor fundamental para que a emoção e a mobilização dos visitantes aconteçam. Deolinda Saraiva (proprietária da pousada D’Amoras), uma das principais lideranças dessa corrente, defende a ampliação dos eventos na cidade e a criação de outros movimentos complementares ao consolidado, da seresta e da serenata, tais como o do choro, valsa, bossa nova, MPB, corais, entre outros.

191. Idem.



Fonte: Acervo dos autores

Fig. 25: As serestas de Conservatória e suas variantes seguem animando as noites da cidade

Para mim o diferencial de Conservatória é que a cidade é uma espécie de capital da música brasileira ao vivo, cantada e tocada por amor à música e nas ruas. Mas evidentemente tem muita gente aqui que se apegava ao tradicional e não abre a cabeça para as novas tendências, para os novos movimentos musicais que estão surgindo na região. Essas mesmas pessoas ficam preocupadas se o Movimento Seresteiro vai acabar [...]. Não vai acabar nunca, está tendo inclusive uma renovação, há projetos de formação de novos seresteiros. [...] Ocorreram conflitos, brigas, mudança do local de encontro dos seresteiros, que passou a ser na Casa de Cultura, mas este movimento é muito forte. Na verdade, a seresta foi responsável por abrir um caminho, mostrar que é possível esta cidade viver de música. Hoje há a possibilidade de abrir o leque musical, e muita gente na cidade está percebendo isso. Eu mesma organizo um Festival de Corais (já

está na sua quinta edição) e participo do movimento do chorinho, do “Serenite” (encontros nos quais se toca MPB, bossa nova e sambacação) e da valsa. [...] Claro que a seresta é o ícone de Conservatória. Eu vejo a seresta e a serenata como nosso Cristo Redentor, símbolos máximos de Conservatória, e que devem ser preservados e fomentados, mas Conservatória é mais do que isso também¹⁹².

Os atores entrevistados, apesar de sublinharem algumas ressalvas, reconhecem com alguma frequência os benefícios que foram produzidos por algumas iniciativas do projeto de governança do APL (que levaram a melhorar o acesso pelas estradas e à criação de um calendário de eventos unificado e da subestação de energia elétrica). Inclusive, parecem incorporar a lógica tecnocrática/instrumental quando mencionam que algumas iniciativas poderiam ser implementadas com alguma facilidade, melhorando a integração e o desenvolvimento da região, tais como: a) um centro de recepção turística (com pessoal especializado em atender os visitantes e fornecer materiais informativos, tais como folhetos e mapas históricos e turísticos da cidade e arredores); b) a criação de um conjunto de serviços responsável por realizar o traslado de turistas para visitar os diversos atrativos da região; c) a implantação de mais linhas e ônibus regulares ligando a cidade do Rio de Janeiro diretamente a Conservatória; d) fechamento

192. Entrevista com Deolinda Saraiva, proprietária da pousada das D'Amoras, concedida à pesquisa no dia 30 de janeiro de 2011.

do centro histórico à circulação dos automóveis; e) a instalação subterrânea dos cabos elétricos e de telefone dentro do centro histórico da cidade; e f) ampliação dos meios de comunicação e dos serviços bancário e de correio na localidade.

Vale sublinhar que o Projeto do APL é recente, portanto ainda é cedo para ser avaliado de forma cuidadosa e com certo distanciamento crítico. Contudo, nota-se que essa iniciativa é encarada com grande desconfiança ou relativa indiferença por inúmeros atores sociais (BESSA, 2011). Vários pequenos empresários, seresteiros e membros da sociedade civil temem que os projetos em curso atendam mais os interesses e as necessidades dos grandes empresários locais (em geral, identificados como os proprietários dos hotéis-fazenda).

Eu acho que a proposta do APL poderia ter feito mais coisas pela cidade: mas os coordenadores do projeto infelizmente tentaram impor uma visão tecnocrática. Teria sido importante eles terem vivido aqui um tempo e terem conversado mais com as pessoas: acolhido suas ideias e sugestões. Saí da comissão local do APL porque havia muito *lobby* dos donos de grandes hotéis sobre o projeto. Os interesses deles divergem um pouco dos de pousadeiros e comerciantes que dependem do desenvolvimento de atividades culturais no centro histórico de Conservatória. Não temos estrutura e atrativos para manter nossos hóspedes nas nossas dependências. Os donos de grandes hotéis, a sua maioria hotéis-fazenda, que possuem mais de

100 funcionários e uma megainfraestrutura turística turbinada, querem que os turistas gastem o máximo possível dentro da sua propriedade. Eles fazem o traslado dos turistas por algumas horas na cidade para que eles acompanhem a seresta e serenata, mas o foco do negócio deles não é este. A serenata e o Movimento Seresteiro são um chamariz, mas uma atividade realizada fora do hotel. Eles mesmos realizam muitas vezes serestas pagas na sua propriedade, tentando satisfazer o turista em seus domínios. Eles têm interesse em melhorar algumas condições de infraestrutura turística, mas não lhes interessa muito a circulação dos turistas no Centro de Conservatória, não interessa que eles gastem muito dinheiro na cidade. A gota d'água da minha saída foi o apoio dos grandes empresários à tentativa da prefeitura de fazer a retirada das mesas dos bares e restaurantes das calçadas do Centro. A alegação deles é que a calçada atrapalha a serenata. Ela atrapalha, mas é importante para garantir o ganha-pão dos donos de bares, restaurantes e do comércio. Isso significaria esvaziar o Centro de Conservatória. Os donos de hotéis olharam nesse momento só seu umbigo e apoiaram os tecnocratas... isso gerou uma grande confusão e revolta. Fizemos um movimento popular na época e derrubamos essa iniciativa autoritária. Como vamos ter movimentos musicais fortes se os visitantes não têm onde sentar para assistir e participar? Na realidade, este problema da circulação e do espaço no centro histórico poderia ter sido resolvido de outra maneira, mas as pessoas não foram consultadas. Sou da opinião que com o

fechamento do tráfego aos automóveis, nesta parte da cidade, o problema estaria contornado e a maioria dos interesses contemplados¹⁹³.

Além disso, como se pode atestar nas entrevistas realizadas, vários atores locais receiam que a profissionalização da seresta e a diversificação de atividades culturais – ao contrário do que é esperado por vários dos gestores desse projeto – não tragam mais segmentos de público para a região. Em outras palavras, temem que várias dessas iniciativas venham a “esvaziar” ou diluir no plano simbólico o referencial identitário da localidade, muito identificado à serenata/seresta: acreditam que este público da terceira idade que sempre frequentou a cidade, bastante conservador, deixe de visitar o distrito com as atividades e os eventos que têm sido privilegiados nos últimos anos (receiam que o público não se reconheça mais em uma cidade que promove também o jazz, cinema, ecoturismo, ufologia etc.).

Tem se comentado muito sobre as estratégias de desenvolvimento por aqui nos últimos anos. Trouxeram o Sebrae e elaboraram o APL, e passou a se discutir muito que o entretenimento e o turismo é que geram a riqueza da cidade. Ora, todos nós sabemos que era a música que movimentava toda essa dinâmica econômica. Antes da seresta e da serenata, Conservatória era um pequeno vilarejo, com poucas pousadas. Basta analisar com atenção a história da cidade e a

193. Idem.

infraestrutura turística que se criou nos últimos anos. Tudo isso é consequência direta do público que vem nos assistir todos os fins de semana [...]. Devemos preservar a vocação e a identidade cultural da cidade associada à seresta e serenata¹⁹⁴.

Portanto, a despeito da forte presença dessa razão instrumental hoje na região, prevalece ainda a percepção de que o movimento musical amador (não profissional) que gravita especialmente em torno da seresta (e outros movimentos musicais que gravitam em torno de outros gêneros da música brasileira) – movido por um idealismo, paixão, afetos, isto é, por uma “razão sensível” (MAFFE-SOLI, 1998) – é que vem garantindo até o momento os patamares de Desenvolvimento Local alcançados.

194. Entrevista com Ailton Rodrigues, uma das lideranças do Movimento Seresteiro, concedida à pesquisa em 31 de janeiro de 2011.



Entre os lampejos dos vagalumes e o empenho das formigas

Um dos desafios mais espinhosos a ser enfrentados durante a elaboração deste livro diz respeito à própria maneira de encarar o ofício do “cartógrafo”, exigindo um esforço de reflexão em torno do seu papel nas diferentes etapas que envolveram a pesquisa e a construção dos resultados apresentados aqui. Como foi assinalado anteriormente, a proposição de cartografias tem sido recorrentemente empregada por autores provindos de distintas áreas de atuação para a formulação de novas formas de construção do conhecimento. Vem se configurando assim – atrelado à ideia da formulação de cartografias – um interessante conjunto de estudos, de experimentações efetivamente interdisciplinares, as quais promovem entrecruzamentos entre referências e formas usuais de pensar e lidar com diferentes áreas do

conhecimento (LE MOS, 2011; REGIS e FONSECA, 2012; ACSEL RALD, 2008; SILVA, 2011, RIBEIRO, 2011; GUATTARI e ROLNIK, 1986; ROLNIK, 2011; LATOUR, 2012; MARTÍN-BARBERO, 2004; PASSOS et al., 2008; PELBART, 2007). Consequentemente, vem se produzindo estudos inovadores e não apenas uma justaposição de resultados ou de práticas metodológicas sobrepostas.

Portanto, a cartografia não conforma um campo de estudos homogêneo. Como já foi mencionado na introdução deste volume, tomou-se aqui como referência especialmente a obra intitulada *Reagregando o social*, de Latour (2012): adotou-se aqui a metodologia da *Actor Network Theory*, que considera o pesquisador também como uma espécie de “cartógrafo”, o qual produz narrativas que são no seu conjunto uma espécie de “guia de viagem”. Em sua crítica à sociologia tradicional (e inspirado numa corrente sociológica Tardiana)¹⁹⁵, propõe que o pesquisador encare o mundo social “como plano” e atue da perspectiva da “formiga”¹⁹⁶, isto é, muito próximo dos coletivos (ou associações), acompanhando o cotidiano dos atores sociais: buscando “[...]”

195. Para este autor, a sociologia mais tradicional costuma incorrer em algumas “armadilhas”, isto é, recorrentemente esses estudiosos “[...] flutuam como anjos, imbuídos de um poder e capacidade de grandes ilações (e conexões), quase de modo desencarnado. Ao mesmo tempo, o especialista da ANT tem que se esforçar como uma formiga, carregando equipamento pesado para realizar pequenas conexões e reflexões” (Latour, 2012, p. 45).

196. Aliás, como é notório, a grafia das iniciais em inglês – de *Actor Network Theory* – forma a palavra ANT, isto é, formiga.

explicar a realidade social pelos feitos menores (e não maiores), ou seja, tentando interpretar a parte (o particular) pelo todo” (LATOURL, 2012, p. 32-33). Assim, a tarefa do “pesquisador-cartógrafo-formiga”, portanto, seria desconstruir (ou pelo menos rever) os mapas existentes: “[...] a tarefa diante de nós não é a de ir a lugares distantes [...], mas sim a de construir uma paisagem totalmente diferente para poder viajar através dela (LATOURL, 2012, p. 237). Ele sugere – provocativamente e de forma inspiradora – que o pesquisador realize esta trajetória “a pé” (lentamente), interagindo o máximo possível com os atores e, especialmente, evitando qualquer tipo de “recurso” (conceitual e metodológico) que acelere o percurso (da pesquisa)¹⁹⁷.

Neste sentido, vale destacar que – na qualidade de pesquisadores (razoavelmente experientes) – fomos surpreendidos em vários momentos da pesquisa realizada com as narrativas e dinâmicas dos atores (com as reagregações dos actantes), as quais nos obrigaram a repensar constantemente as premissas que orientaram este estudo e a construção desta cartografia.

Por exemplo, no início da pesquisa imaginava-se que as diferenças entre os grupos musicais que tocam nos espaços públicos investigados e os artistas de rua fossem mais significativas. Apesar de os grupos analisados mais cuidadosamente neste livro investirem em conjunto de táticas que têm como meta a criação de laços

197. É possível acessar um exemplo das pesquisas cartográficas proposta por Latour visitando o Projeto Paris Ville Invisible no site: <www.bruno.latour.name>. Último acesso: 14/8/2014.

mais estreitos com seus fãs e consumidores (buscando a formação de um público mais cativo) – na forma de uma “rede de prosumidores” quase “engajados”¹⁹⁸ –, avaliando a totalidade do universo pesquisado no Centro do Rio (nesta investigação chegamos a identificar 20 grupos musicais bastante diversos), constatou-se que muitos deles adotam estratégias que são típicas dos chamados artistas de rua. Apesar de se diferenciarem da maioria dos artistas de rua – por tocarem também em ambientes fechados e pagos, tais como casas de espetáculos e bares –, aproximadamente 25% dos grupos musicais buscam a sustentabilidade por meio da tradicional prática de “passar o chapéu”. Assim, em vez de investirem em espacialidades que são mais protegidas e que favorecem a desaceleração (como, por exemplo, becos, travessas, praças, largos e ruas de pedestres etc.), estes artistas apostam em áreas de grande circulação, na potencialidade de o seu trabalho cativar os transeuntes, os quais, em geral, só têm tempo suficiente para assistir apenas à execução de duas ou três músicas, mas que às vezes são generosos com os artistas (e contribuem com o “chapéu”).

198. Ao longo da pesquisa realizada foi possível atestar que nos eventos destes grupos pode-se até eventualmente passar chapéu, mas não é uma prática predominante. Em geral esses grupos apostam no fortalecimento da rede de prosumidores para adquirir patamares de sustentabilidade, por meio da participação em editais públicos e iniciativas de *crowdfunding*. Alguns ganham também cachê dos comerciantes locais (donos de bares e restaurantes que reconhecem que a clientela aumenta com a realização de concertos nas ruas e áreas contíguas aos estabelecimentos) ou podem ter algum tipo de participação na venda de bebidas no local dos concertos.



Fonte: Acervo dos autores

Fig. 26: Concerto de rock da banda Dominga Petrona no Largo da Carioca

Aliás, sobre como esta experiência é “libertadora”, Miguel Maron (percussionista do grupo Os Siderais) faz algumas observações bastante interessantes a respeito da relevância da promulgação da Lei do Artista de Rua¹⁹⁹ e sobre a importância do período do dia no qual é em geral “passado o chapéu”.

É muito bacana ver como vários grupos se viram muito bem “passando o chapéu” nas ruas. Para o músico independente é uma alternativa de autonomia muito importante. Os artistas decidem armar o *set* naquele local e man-

199. A lei municipal nº 5429 (de 5 de junho de 2012) regulamenta apresentação de artistas de rua nos logradouros públicos do município do Rio de Janeiro. Esta lei é muito importante porque ela desburocratiza em parte o processo de uso dos espaços públicos.

dam ver! Não dependem dos comerciantes ou empresários para eletrificar os instrumentos. Não dependem de ninguém! Eles sacaram, com o tempo, que passar o chapéu durante o dia é mais rentável que à noite. De noite as pessoas ficam mais preocupadas em beber, em ter grana para fazer o programa e acabam colocando pouco dinheiro no chapéu. [...] É sensacional ver como o pessoal é descolado e desenvolveu um *know how* de tocar na rua, inclusive eletrificando os instrumentos, tendo como gerador para os instrumentos, baterias de automóveis e transformadores. Foi o pessoal da banda Dominga Petrona que compartilhou esta tecnologia com a galera [...]. Claro que esses músicos que “atacam os lugares”, que decidem tocar ali ou acolá e se organizam de forma espontânea, estão bem mais suscetíveis a terem que enfrentar a guarda municipal, moradores do lugar e o poder público na ocupação das ruas. Mas eles encaram tudo, mostram a nova Lei do Artista de Rua e defendem seus direitos. Aliás, a Lei do Artista de Rua foi uma conquista muito importante, apesar de não ser frequentemente respeitada²⁰⁰.

Portanto, a Lei do Artista de Rua, aprovada em 2012, é mencionada amplamente no trabalho de campo pelos atores, como um marco importante na história cultural da cidade do Rio. Segundo Amir Haddad, importante liderança da cena teatral e cul-

200. Entrevista com Miguel Maron, percussionista do grupo Os Siderais, concedida à pesquisa no dia 11 de julho de 2014.

tural carioca, que atuou de forma destacada na negociação e aprovação desta lei:

Foi difícil conseguir aprovar esta lei, mas contamos com o apoio de inúmeros grupos e movimentos culturais de rua importantes, ligados especialmente a teatro, música, artes visuais e dança. A aprovação desta lei abre caminho para a construção de uma cidade mais democrática, com possibilidades de construir mais inclusão social, na qual pode haver mais acesso à cultura para todos. [...] Entretanto, muitos artistas de rua vêm cometendo excessos e invadem os lugares sem negociar. Por exemplo, tocam música alta, incomodando as comunidades. Não compreendem que na rua o direito é de todos, que todos devem ser respeitados, que é preciso negociar com a população do lugar. Como expliquei, não foi fácil negociar esta lei, inclusive a prefeitura voltou atrás e demonstrou sensibilidade, percebendo que a arte pública, que ocupa as praças e ruas, é uma riqueza desta cidade, que faz do Rio uma cidade especial. Há uma vida cultural importante que acontece nos espaços públicos desta cidade. [...] Levamos argumentos fortes à prefeitura e conseguimos abrir novas perspectivas, mais democráticas para a cidade, num momento em que ela se globaliza e que há infelizmente um processo de encarecimento do custo de vida e de exclusão social significativo²⁰¹.

201. Entrevista com Amir Haddad, liderança do grupo Tá na Rua e do Movimento Arte Pública, concedida à pesquisa no dia 25 de junho de 2014.

É possível constatar a partir do depoimento acima que se, por um lado, o poder público adota muitas vezes uma postura repressiva e autoritária sintetizada nas iniciativas de “choque de ordem” muito empregadas nos últimos anos em várias localidades do Centro do Rio; por outro lado, há um entendimento (ou existe certa “sensibilidade” ou percepção por parte dos setores progressistas que atuam no Estado) de que a produção cultural que ocupa os espaços públicos pode ser capitalizada para reconstruir ou atualizar, no imaginário social, a imagem da Cidade Maravilhosa (“cheias de encantos mil”, como salienta a canção que entronizou esse *slogan*) capaz de atrair investimentos – empregando a cultura do Rio como “recurso” (YÚDICE, 2005) – mais turistas e benefícios ao Território. Neste sentido, vale sublinhar algumas considerações de Mumford (1961) sobre a capacidade das cidades em atrair os indivíduos. Segundo salienta o autor, o “magnetismo” das urbes – que operam como um “continente” (para a diversidade) – passou a efetivar-se mais plenamente quando essas passaram a contemplar também, de forma mais recorrente (e com certa naturalidade), os *outsiders* (entre estes, muitas vezes estão incluídos os artistas, especialmente os de rua).

Entretanto, como salientaram vários grupos de música que ocupam os espaços públicos de forma menos negociada (sem o apoio dos comerciantes e lideranças locais), a Lei do Artista de Rua nem sempre é respeitada pelas forças de segurança.

A Lei do Artista de Rua foi importante e acho que os grupos musicais que tocam nas ruas do

Rio aumentaram. Quando o nosso grupo (Dominga Petrona) começou a tocar na cidade (em 2012) quase não havia artistas de rua. Claro que a situação melhorou muito e o crescimento dos grupos é uma prova disso [...]. Mas os policiais nem sempre respeitam a lei e ficam exigindo muito papelada. A gente explica que com a nova lei caducou uma série de exigências para tocar, mas os caras ficam insistindo e às vezes temos que desistir de tocar num determinado lugar. O carioca em geral gosta muito da música de rua, gosta de curtir a vida na rua e respeita nosso trabalho²⁰².

Após várias intervenções – grande parte delas de êxito questionável –, cresce o número de urbanistas e intelectuais que vêm se interrogando se as cidades podem continuar a ser encaradas de forma genérica, empregando métodos que produzem quase “tábulas rasas” (como várias grandes reformas urbanas fizeram ao longo da modernidade), ou seja, que as urbes podem ser tomadas como uma espécie de “laboratório” para projetos mirabolantes que muitas vezes não alcançam os objetivos esperados. Ferreira (2014), um dos críticos do projeto em curso no país e especialmente na cidade do Rio de Janeiro, faz os seguintes comentários, quase em tom de denúncia:

Foi um governo socialista, do francês Mitterrand, que inaugurou o que se tornaria a “solu-

202. Entrevista com Cristian Kiffer, baixista do grupo de rock Dominga Petrona, concedida aos autores no dia 2 de julho de 2014.

ção” [...]. A ideia difundida era a de que gastos concentrados – muito menores do que políticas sociais em grande escala – gerariam uma “imagem positiva” da cidade, capaz de atrair os fluxos do novo capital financeiro. [...] Nos anos 1990, a receita espalhou-se pelo mundo [...]. Multiplicam as obras simbólicas, assinadas por grandes arquitetos, emergentes de um novo *jet set* internacional da profissão. [...] Porém, nem sempre as “requalificações de bairros obsoletos” com dinheiro público tiveram a aceitação esperada, apesar do selo “cultural”. Na crise econômica, a estratégia de comprometer recursos foi negativamente cotejada com a redução de investimentos em políticas sociais. [...] Era necessário legitimar esse modelo de alguma forma. Percebeu-se então que grandes eventos, sobretudo os esportivos, que movem paixões nacionais, tinham a grande “qualidade” de serem popularmente aceitos. A ideia era associar esses eventos às obras de requalificação urbana desejadas. [...] O tsunami de capitais envolvidos vem aprofundando a dinâmica estrutural de desigualdade urbana e segregação socioeconômica. Junto a estádios, ginásios e pavilhões, estruturam-se equipamentos, empreendimentos comerciais, bairros de negócios e são construídas importantes vias de acesso que interessam especialmente aos organizadores e raramente são prioritárias para a cidade.

Ainda que exista uma concepção preponderante no mundo globalizado sobre a relevância das reformas urbanas, vem crescendo paralelamente uma percepção

crítica entre atores e especialistas de que é preciso respeitar e levar em conta a memória (o passado histórico-cultural) e as demandas da população local nos projetos de transformação urbana (JACQUES, 2012; JEUDY, 2014) e/ou de Desenvolvimento Local, enfim, é preciso considerar as especificidades dos lugares, as necessidades sociais e a ecologia das dinâmicas culturais existentes nas cidades para que se possa construir uma cidade viável de ser “compartilhada” (DURÁN, 2008), de forma mais ou menos equilibrada.

Como se pode constatar a partir dos estudos de caso analisados neste volume, os concertos de músicas tocadas nas ruas ainda não são levados “muito a sério” pelas políticas culturais aplicadas de modo geral no Rio de Janeiro. Como enfatiza Haddad, “[...] lançar editais públicos não resolve o desafio de construir leis e políticas públicas efetivamente mais democráticas e que tragam desenvolvimento para as metrópoles”²⁰³.

Assim, pode-se atestar ao longo deste livro que a música tocada nas ruas ressignifica a urbe e permite a construção de um novo imaginário, mais positivo e integrado ao cotidiano da população local. A música de rua é espontânea e transformadora: para ser concretizada não exige grandes obras, grandes intervenções nos traçados das “artérias” da cidade ou a construção de novos equipamentos culturais. Entretanto, a música de rua tem pouca sustentabilidade – depende da vontade

203. Entrevista com Amir Haddad, liderança do grupo Tá na Rua e do Movimento Arte Pública, concedida à pesquisa no dia 25 de junho de 2014.

dos atores e muitas vezes do seu “ativismo cultural” – e poderia (ou melhor, deveria) ser apoiada por renovadas políticas públicas. Ainda que a princípio não pareça, incentivar as iniciativas criativas e inovadoras destes grupos que tocam nas ruas é importante economicamente para o Rio de Janeiro: não só para que não se amplie a “dependência do estado em relação aos *royalties* do petróleo”²⁰⁴, mas também porque essas ações incentivam práticas cidadãos recorrentes e mais democráticas. É sempre relevante recordar que o “maior Carnaval de rua do mundo” só existe e é vendido assim globalmente porque existe um ativismo das *redes de prosumidores* (ver capítulos 1 e 2 deste livro), o qual gravita em torno da música executada nos espaços públicos – e que fortalece uma “cultura de rua”, muito presente no cotidiano carioca – que vem crescendo expressivamente na última década.

Além disso, fomentar com políticas a música tocada espontaneamente nos espaços públicos da cidade do Rio pode trazer resultados positivos sobre a diversidade musical da localidade (e pode gerar patamares de DLS). Sem a presença mais efetiva e constante de interesses de gravadoras ou grandes empresas de entretenimento atuando na “economia da música de rua”, talvez haja mais possibilidade de ampliação ou, pelo menos, de manutenção da “diversidade cultural” (ALBORNOZ, 2013) nesta importante metrópole do mundo globalizado.

Para finalizar, ressalta-se que, neste momento particular e extraordinário da história da cidade do Rio – marcada, por um lado, pela enorme capacidade dos meios

204. Mais detalhes, ver: URANI, 2007.

de comunicação massivos de quase ofuscar a percepção das narrativas de dissenso sobre o contexto desta metrópole (que seguem circulando de forma subterrânea, mas de forma pujante nas redes sociais); e, por outro lado, por muitas tensões envolvendo não só interesses de grandes corporações e um sentimento de tristeza generalizado entre a grande maioria da população da cidade (a qual se sente excluída da “Cidade Maravilhosa globalizada” em construção), bem como por contradições de uma lógica tecnocrática (que promove grandes intervenções que afetam o “acesso do indivíduo à metrópole”), a qual se depara com variadas e criativas tramas urbanas (as quais reinventam o cotidiano e os usos dos espaços públicos desta urbe) – tomou-se a metáfora do “vagalume”, construída por Pasolini e atualizada por Didi-Huberman (2011), como inspiração para o desenvolvimento das reflexões elaboradas ao longo deste livro.

[Esse é] o infinito recurso dos vagalumes: sua retirada quando não se tratar de um fechamento sobre si mesmo, mas “força diagonal”; sua comunidade clandestina de “parcelas da humanidade”, esses sinais enviados por intermitências, sua essencial liberdade de movimento; sua faculdade de fazer aparecer o desejo como indestrutível por excelência [...]. Os vagalumes dependem apenas de nós, se não os vemos eles desaparecem. Ora, para isso, nós mesmos devemos assumir a liberdade do movimento, a retirada que não seja fechamento sobre si, a força diagonal, a faculdade de fazer aparecer parcelas da humanidade, o desejo indestrutível. Devemos, portanto [...] nos tornar vagalumes e, dessa forma, constituir novamente

uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer *sim* na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o *não* da luz que nos ofusca. [...] Não vivemos em apenas um mundo, mas entre dois deles, pelo menos. O primeiro está inundado de luz, o segundo atravessado por lampejos. No centro da luz, como nos querem fazer acreditar, agitam-se aqueles que chamamos hoje [...] de estrelas [...] sobre as quais regurgitamos informações na maior parte do tempo inúteis. Poeira nos olhos [...] [que contribui para] a glória do “reino”, o qual nos pede uma única coisa, que é aclamá-lo unanimemente. Mas, nas margens, isto é, através de um território infinitamente mais extenso, caminham inúmeros povos-vagalumes, quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do “reino”, fazem o impossível para afirmar seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 154-155).

Portanto, o “pesquisador-cartógrafo-formiga” – assim como os vagalumes – também “sobrevive” através de seu empenho e, eventualmente, tem também seus “lampejos” (DIDI-HUBERMAN, 2011), desempenhando assim um papel ativo no cotidiano que se debruça²⁰⁵. Afinal, cartografar implica, em última instân-

205. Muitos atores se disseram “afetados” por nossa pesquisa, afirmando que depois que interagiram com nossa equipe começaram a refletir mais constantemente sobre as condições nas quais são realizados os seus concertos de rua e, de modo geral, seu trabalho.

cia, a escolha de como viver, exige a seleção de critérios com os quais se (re)inventa o cotidiano. Em outras palavras, construir um “guia de viagem” é desejar “novos mundos”. Portanto “[...] a prática do cartógrafo é [...] imediatamente política” (ROLNIK, 2011, p. 69).



Referências

ABRAMOVAY, Miriam; GARCIA CASTRO, Mary. (coords.). *Juventudes em comunidades com Unidades de Polícia Pacificadora*. Relatório de pesquisa. Rio de Janeiro: BID/SEASDH/RJ /FLACSO, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. *Ensaio sobre a destruição da experiência*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

ALBORNOZ, Luis A. Como hacer verdad la Convención 2005 sobre diversidad cultural. In: *Letra Internacional*. Madri: Fundación Pablo Iglesias, 2013, p. 63-69.

ANDERSON, Chris. *A cauda longa*. São Paulo: Campus, 2007.

ARANHA, José et al. (Coord.). *Música como fator de desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Incubadora Cultural Gênese da PUC-RIO/Sebrae-RJ/UBC, 2003.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

_____. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

ACSELRAD, H. (Org.) *Cartografias sociais e território*. Rio de Janeiro: UFRJ/IPPUR, 2008.

BAKTHIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARDONNÈCHE, Dominique. Espécies de Espaços. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *A arte no século XXI*. São Paulo: Unesp, 1997.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, 2005, v. 20, n. 5, p. 177-1996.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e simulações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BEI. *Guia do Carnaval de rua do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: BEI Comunicação, 2007.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, vol. 1, 1987.

BENNETT, Andy. Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. In: *Sociology*, v. 3, n. 3, p. 599-617, 1999.

BESSA, Claudia. *Gestão social e desenvolvimento local no APL de Entretenimento e Turismo de Conservatória*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Economia Empresarial da Universidade Candido Mendes, 2011.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BORELLI, Silvia H. Cenários juvenis, adulescências, juvenilizações: a propósito de Harry Potter. In: BORELLI, Silvia H.; FREIRE FILHO, João (Orgs.). *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: EDUC, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009.

BULL, Michael. *Sound moves*. Nova York: Routledge, 2007.

BURNS, Mick. *Keeping the Beat on the Street: The New Orleans Brass Band Renaissance*. Louisiana: Louisiana State University Press, 2006.

BUSTAMANTE, Enrique (Org.). *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación*. Barcelona: Gedisa, 2003.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha, vida e obra*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1997.

CALADO, Carlos. *O espetáculo do jazz*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CANEVACCI, Massimo. *Cidades polifônicas*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CASSIOLATO, José E.; LASTRES, Helena. *Cultura e desenvolvimento: o APL de Conservatória*. Rio de Janeiro: RedeSist/UFRJ, 2005.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

CASTRO, Ruy. *Carnaval de fogo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.

COCCO, Giuseppe et al. (Org.). *Capitalismo cognitivo*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

CONNOR, Steven. *Dumbstruck: a Cultural History of Ventriloquism*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

_____. Teoria da deriva. In: JACQUES, Paula B. (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

DE NORA, Tia. *Music and Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____; GUATTARI, Felix. *Mil platôs*. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DU GAY, Paul (Org.). *Production of culture, Cultures of Production*. Londres: Sage, 1997.

DURÁN, María-Ángeles. *La ciudad compartida*. Santiago: Ediciones Sur, 2008.

DURANT, Gilbert. *L'Imaginaire*. Paris: Hatier, 1994.

_____. *Les Structures Antropologiques de L'imaginaire*. Paris: Dunod, 1969.

DYER, Richard. *Only Entertainment*. Nova York: Routledge, 2002.

EARP, F. S. (Org.) *Pão e circo: fronteiras e perspectivas da economia do entretenimento*. Rio de Janeiro: Palavra e Imagem, 2002.

FERNANDES, Cíntia S. Música e sociabilidade: o samba e choro nas ruas-galerias do Centro do Rio de Janeiro. In: HERSCHMANN, Micael (Org.) *Nas bordas e fora do mainstream*. São Paulo: Editora Estação das Letras e das Cores, 2011.

_____. *Sociabilidade, comunicação e política*. Rio de Janeiro: Ed. E-Papers, 2009.

_____; HERSCHMANN, Micael. Ativismo musical nas ruas do Rio de Janeiro. In: *Anais do XXIII Encontro Anual da COMPÓS*. Brasília: COMPÓS, 2014.

FERNANDES, José N. A transmissão do conhecimento musical em grupos culturais: os seresteiros de Conservatória (RJ). In: *Anais do XVII Encontro Nacional da ABEM*. São Paulo: ABEM, 2008.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Comunicação, espaço, cultura*. São Paulo: Annablume, 2008.

FERREIRA, João Sette W. Apresentação: um teatro milionário. In: JENNINGS, Andrew et al. (Orgs.). *Brasil em jogo*. São Paulo: Boitempo/Carta Maior, 2014.

FOURIER, Charles. *El falansterio*. Buenos Aires: Inter-mundo, 1946.

FRANÇA, Vera V.; DORNELAS, Raquel. No bonde da ostentação: o que os “rolezinhos” estão dizendo sobre os valores e a sociabilidade da juventude brasileira? In: *Anais XXIII Encontro Anual da Compós*. Belém: UFBA, 2014.

FREIRE FILHO, João. *Reinvenções da resistência juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

_____; FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, espaço urbano e identidades: reflexões sobre o conceito de cena musical. In: *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro: Uerj, 2005.

FREITAG, Barbara. *Teorias da cidade*. Campinas: Papirus, 2006.

FRITH, Simon. *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock n' Roll*. Nova York: Pantheon Books, 1981.

GARCÍA CANCLINI, Néstor G. *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Madri: Fundación Telefónica, 2012.

_____. *Cultura y Comunicación: entre lo global y lo local*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 1997.

_____. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

_____. De la diversidad a la interculturalidad. In: GARCÍA CANCLINI, Néstor G. (Org.) *Conflictos interculturales*. Barcelona: Gedisa, 2011.

_____. *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: Gedisa, 2008.

_____. El malestar en los estudios culturales. In: *Fractal*. n. 6, año 2, vol. II, 1997.

GASPARD, Françoise. Multiculturalisme et Identités. In: *Recherche Sociale*. Paris, n. 147, julho-setembro, 1998.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Ed. Amorrortu, 1959.

GUATTARI, F. *Revolução molecular*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. ; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

GUIBERT, Gérome. *Les Nouveaux courants musicaux: simples produits dès industries culturelles*. Nantes: Éditions Sèteun, 1998.

GUMBRECHT, Hans. Pequenas crises. In: GUIMARÃES, César et al. (Orgs.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

HABERMAS, Jurgen. *Teoria de la Acción Comunicativa*. Barcelona: Península, 1987.

_____. Uma conversa sobre questões da teoria política. In: *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n. 47, 1997.

_____. Soberania popular como procedimento. In: *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n.26, 1990.

_____. Três modelos normativos de democracia. In: *Lua Nova*. São Paulo, n. 36, 1985.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do fim dos territórios à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Commonwealth*. Massachusetts: Harvard University Press, 2009.

HELLER, Agnes, FEHÉR, F. *A condição política pós-moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

HERSCHMANN, Micael. *Indústria da música em transição*. São Paulo: Ed. Estação das Letras e das Cores, 2010.

_____. *Lapa: cidade da música*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

_____. Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro no início do século XXI. In: *Revista Intercom (RBCC)*. São Paulo: INTERCOM, v. 36, n. 2, p. 267-289, jul./dez. 2013.

_____. (Org.) *Nas bordas e fora do mainstream*. São Paulo: Editora Estação das Letras e das Cores, 2011a.

_____. Espetacularização e alta visibilidade. In: FREIRE FILHO, J.; HERSCHMANN, M. (Orgs.). *Comunicação, cultura e consumo*. Rio de Janeiro: Ed. E-Papers, 2005.

_____; FERNANDES, Cíntia S. Potencial movente do espetáculo, da música e da espacialidade no Rio de Janeiro. In: RIBEIRO, Ana P. G.; FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael. (Orgs.) *Entretenimento, felicidade e memória: forças moventes do contemporâneo*. Rio de Janeiro: Anadarco, 2012.

_____. Nova Orleans não é aqui? In: *E-Compós*. Brasília: Compós, vol. 15, n. 2, 2012b.

_____. Revisitando Néstor García Canclini: interculturalidade e políticas culturais para a América Latina. In: GOMES. I.; JANOTTI JR, J. (Orgs.). *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: EDUFBA, 2011b.

HOBSBAWN, Eric. *A história social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

_____; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1984.

JACOBS, Jane. *Morte e vida das grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

JENKINS, Henry. *Piratas de textos*. Barcelona: Paidós, 2010.

JEUDY, Henri Pierre. Penser la ville, vivre la communauté urbaine. In: PAIVA, Raquel; TUZZO, Simone A. (Orgs.). *Comunidade, mídia e cidade*. Goiânia: Cirgráfica, 2014.

JOÃO DO RIO. *Religiões no Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2006.

_____. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Cia. de Bolso, 2008.

LABELLE, Brandon. *Acoustic Territories/Sound Culture/and Everyday Life*. Nova York : Continuum, 2010.

LABRES, Jair; SANTOS, Rafael F. Jazz-bands no Brasil. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo: ANPUH, 2011.

LANDOWSKI, E. *Les interactions risquées*. Pulim: Limoges, 2006.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social*. Salvador: EDUFBA, 2012.

LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. *Trabalho imaterial*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

KITTLER, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

KYMLICKA, Will. *Liberalism, community and culture*. Nova York: Oxford University Press, 1989.

LEGROS, Patrick et al. *Sociologia do imaginário*. Porto Alegre: Sulinas, 2007.

LEMOS, André. Ciborgues, cartografias e cidades. In: *Revista Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Relógio d'Água, 2011.

_____. Cidade e Mobilidade. In: *Revista Matriizes*. São Paulo: PPGCOM da USP, n. 1, 2007, p. 121-137.

LEVI, Giovanni; SCHMIDT, Claude (Orgs.). *História dos jovens*. São Paulo, Cia. das Letras, 1996.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

_____. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *O ritmo da vida*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *Elogio da razão sensível*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1998.

_____. *Notes sur la Postmodernité: le lieu fait lien*, Paris: Félin, 2003.

_____. *La Part du Diable: précis de subversion post-moderne*. Paris: Flammarion, 2002.

_____. *A conquista do presente*. Natal: Argos, 2001.

_____. *A transfiguração do político*. Porto Alegre: Sulina, 1997.

_____. O poder dos espaços de representação. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Trimestral, n. 116, 1994.

_____. *Logique de La Domination*. Paris: PUF, 1976.

_____. *La Connaissance Ordinaire*. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1985.

_____. *Os mistérios da conjunção: ensaios sobre comunicação e socialidade*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MAGNO, Marluce. *Conservatória: um sonho musical*. Conservatória: Canto Lírico, 2006.

MALINI, Fabio; ANTOUN, Henrique. *A internet e a rua: ciberativismo e mobilização nas redes sociais*. Porto Alegre: Sulinas, 2013.

MARGULIS, Mario. *La Juventud es más que una palabra*. Buenos Aires: Biblos, 1996.

MARICATO, Ermínia. A Copa do Mundo no Brasil: tsunami de capitais aprofunda a desigualdade urbana. In: JENNINGS, Andrew et al. (Orgs.). *Brasil em jogo*. São Paulo: Boitempo/Carta Maior, 2014.

MARQUES, Evandro C. A identidade cultural no Vale do Café fluminense: Conservatória e as seresta e serenatas. In: RIBEIRO, Miguel A.; MARAFON, Gláucio (Orgs.). *A metrópole e o interior fluminense: simetrias e assimetrias geográficas*. Rio de Janeiro: Gramma, 2009.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

_____. *Os exercícios do ver*. São Paulo: Senac, 2001.

_____. Latin America: cultures in the communication media. In: *Journal of Communication*, v. 43, n. 2, 1993.

_____. (2004). *Ofício de cartógrafo*. São Paulo, Editora Loyola, 2004.

MARTINS, José Souza. *A sociabilidade do Homem Simples*. São Paulo: Hucitec, 2000.

MATOS, Marcelo; LEMOS, Cristina. Using the approach of local productive arrangements and systems for the analysis of creative industries in Brazil: the case of Conservatória. In: *Redesist*. Rio de Janeiro: Rede-Sist/UFRJ, 2005.

MATTA, Roberto da. *Carnaval, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MATTELART, Armand. *História das Teorias da Comunicação*. São Paulo: Loyola, 2000.

MCAAN, Brian. A bossa nova e a influência do blues. In: *Tempo*. Rio de Janeiro: UFF, 2010, vol. 14, n. 28, p. 101-122.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

MUGGIATI, Robert. *O que é jazz?* São Paulo: Brasiliense, 1999.

MUMFORD, Lewis. *The city in the History*. Nova York: Harcourt, Brace & World, 1961.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NEGUS, Keith. *Géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós, 2005.

NERI, Marcelo Cortes et al. *A nova classe média*. Rio de Janeiro: FGV/IBRE/CPS, 2008.

OBICI, Giuliano. *Condições da escuta*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2008.

PARSONS, Talcott. *Essays in Sociological Theory*. Chicago: Free Press, 1964.

PELBART, Peter Pál. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In: *Próximo ato*. Itaú Cultural, 2007 (disponível em: <www.itaucultural.org.br/proximoato/pdf/textos/textopeterpelbart.pdf>. Último acesso: 22/7/2014).

PEREIRA, Carlos Alberto M. *Reinventando a tradição do mundo do samba carioca: o movimento de pagode e o bloco Cacique de Ramos*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado em Comunicação do PPGCOM/UFRJ, 1995.

PIERRE, Jean L.; BRIDENNE, Michel. *Guide de las Fanfares*. Paris: Irma, 2007.

PIMENTEL, João. *Blocos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

PINE, B. Joseph; GILMORE, James. *O espetáculo dos negócios*. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

PRESTES FILHO, Luís C. et al. (Coords.). *Cadeia produtiva da economia da música*. Rio de Janeiro: Instituto Gênesis/ PUC-RJ, 2004.

____; CAVALCANTI, Marcos do Couto (Orgs.). *Economia da cultura: a força da indústria cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. E-Papers, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

REGIS, Vitor. M.; FONSECA, Tania. M. G. Cartografia: estratégias de produção do conhecimento. In: *Fractal*. Niterói: Departamento de Psicologia da UFF, vol. 24, n. 2, 2012, p. 271-286.

REGUILLO CRUZ, Rossana. *Emergencia de las culturas juveniles*. Buenos Aires: Norma, 2000.

RIBEIRO, Ana Clara e outros (Orgs.). *Cartografia da ação social e movimentos da sociedade: desafios das experiências urbanas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2011.

RIBEIRO, Maria de Fátima. *A música no processo constitutivo de arranjos produtivos locais do RJ*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado em Engenharia de Produção/UFRJ, 2010.

RIBEIRO, Maria de Lourdes B. *O jongo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

ROBERTSON, Roland. *Globalização: teoria social e cultura global*. Petrópolis: Vozes, 1999.

SÁ, Simone Pereira de. Ando meio (des)ligado? Mobilidade e mediação sonora no espaço urbano. In: *E-Compós*. Brasília, vol. 3, 2011.

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: Hucitec, 1994.

_____. (Org.). *Território: globalização e fragmentação*. 4 ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. *Território e sociedade*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

_____. *A natureza do espaço*. São Paulo: EDUSP, 2002.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

SCARABELOT, André Luis. Música brasileira e jazz. In: *Revista Art &*. São Paulo: s. ed., 2012.

SCHAFER, R. Murray. *The new soundscape*. Vancouver: Don Mills, 1969.

SCHERRER-WARREN, Ilse. Movimentos em cena. In: SCHERRER-WARREN, I. et al. (orgs.). *Cidadania e multiculturalismo: a teoria Social no Brasil Contemporâneo*, Lisboa: Ed. UFSC, 2000.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SHUTZ, Alfred. *Fenomenología del Mundo Social*. Buenos Aires: Paidós, 1972.

SILVA, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SILVA, Catia Antonia da. Cartografia da ação e a juventude na cidade: trajetórias de método. In: RIBEIRO, Ana Clara e outros (Orgs). *Cartografia da ação social e movimentos da sociedade: desafios das experiências urbanas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2011.

SILVA, Regina Alves da (Org.). *Ruas e redes*. Belo Horizonte : Ed. Autêntica, 2014.

SIMMEL, Georg. *Sociologie et épitésmologie*. Paris: PUF, 1981.

_____. Pont et Port. In : *Cahier de l'Herne*. Paris: Ed. de l'Herne, n. 45, 1983.

_____. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

_____. *Questões fundamentais da Sociologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

SIMONARD, Pedro. *A construção da tradição no Jongo da Serrinha*: uma etnografia visual do seu processo de espetacularização. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado em Ciências Sociais/Uerj, 2005.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis*. Petrópolis: Vozes, 2006.

_____. *Claros e escuros*: identidade, povo e mídia no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. *Reinventando a cultura. A comunicação e seus produtos*. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. *Antropológica do espelho*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. *Gramática do tempo*. São Paulo: Cortez, vol. 4, 2006.

SOUZA, Tarik et al. *Brasil musical*. Rio de Janeiro: Art Bureau, 1988.

STERNE, Jonathan. *Audible Past*. Durham: Duke University Press, 2002.

STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. In: *E-Compós*. Brasília: COMPÓS, n. 6, agosto de 2006.

SZANIECKI, Bárbara. *Estética da multidão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

TACUSSEL, Patrick. À altura do cotidiano. In: TACUSSEL, Patrick (Org.). *Notes sur la postmodernité*. Paris: Editions du Felin/Institu du Mond Arabe, 2003.

THROSBY, David. *Economía y cultura*. Madrid: Cambridge University Press, 2001.

TINHORÃO, José R. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6. ed. São Paulo: Art Editora, 1991.

TRIGO, Luis G. *Entretenimento*. São Paulo: Senac, 2003.

URANI, André. *Rio além do petróleo: metrópoles*. Rio de Janeiro: IETS, 2007.

VAINER, Carlos. Como serão nossas cidades após a Copa e as Olimpíadas? In: JENNINGS, Andrew et al. (Orgs.). *Brasil em jogo*. São Paulo: Boitempo/Carta Maior, 2014.

_____. Cidade de Exceção: reflexões a partir do Rio de Janeiro. In: *Anais do XIV Encontro Nacional da ANPUR*. Rio de Janeiro: ANPUR, vol. 14, 2013.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

WEBER, Max. *Economia e sociedade*. Brasília: UNB, 1991.

_____. *Le Savant et La Politique*, Paris: Plon, 1959.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

_____. La transformación y diversificación de la industria de la música. In: BUSTAMANTE, Enrique (Org.). *La Cooperación Cultura-Comunicación en Iberoamérica*. Madrid: Fundación Alternativas, 2007a.

_____. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa, 2007b.

ZARDO, Julia. *Comunicação, cultura e desenvolvimento local: Conservatória, um estudo de caso*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ, 2006.

ZUKIN, Sharon. Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder. In: ARANTES, Antônio (Org.). *O espaço da diferença*. São Paulo: Papirus Editora, 2000, p. 81-102.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. *Escritura e nomadismo*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2005.