

Quando tocar música nas ruas se torna uma forma de fazer política: uma cartografia das territorialidades sônico-musicais do Rio de Janeiro

When playing music on the streets becomes politics: a cartography of the sonic and musical territoriality of Rio de Janeiro

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S.

Música nas ruas do Rio de Janeiro. São Paulo: Intercom, 2014.

Leonardo De Marchi

Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Pesquisador bolsista de Pós-Doutorado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão (CTR) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

E-mail: leonardodemarchi@gmail.com.

SUBMETIDO EM: 17/06/2014

ACEITO EM: 24/11/2014

RESENHA

RESUMO

O livro *Música nas ruas do Rio de Janeiro*, de Micael Herschmann e Cíntia Sanmartin Fernandes, apresenta uma cartografia da música tocada nas ruas do Centro do Rio de Janeiro, buscando discutir como essas intervenções artísticas ressignificam os espaços públicos da cidade. Ao demonstrarem que tais intervenções artísticas representam ganhos econômicos, sociais assim como simbólicos para a população local, os autores sugerem a formulação de renovadas políticas públicas que apoiem tais práticas.

PALAVRAS-CHAVE: Música de rua; Territorialidade; Centro do Rio de Janeiro; Política cultural; Ativismo musical.

ABSTRACT

The book *Música nas ruas do Rio de Janeiro*, by Micael Herschmann and Cíntia Sanmartin Fernandes, presents a cartography of the music played in the streets of downtown Rio de Janeiro, aiming to discuss how these artistic interventions resignify the public spaces in the city. As they demonstrate that such artistic interventions actually represent an economic, social and symbolic gain for the local population, the authors strongly suggest the formulation of renewed public policies to support such practices.

KEYWORDS: Street music; Territoriality; Downtown Rio de Janeiro; Cultural policy; Music activism.

O livro *Música nas ruas do Rio de Janeiro* (São Paulo: Intercom, 2014), de Micael Herschmann (Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro) e Cíntia Sanmartin Fernandes (Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro), é resultado da pesquisa Cartografia musical de rua do Centro do Rio de Janeiro, uma parceria interinstitucional entre a UFRJ e a UERJ, contando com o apoio da FAPERJ, do CNPq e da Secretaria da Indústria Criativa, vinculada ao Ministério da Cultura do Brasil. Nele, os autores apresentam uma cartografia da música tocada em lugares públicos da região central do Rio de Janeiro, buscando discutir o papel dessas intervenções artísticas na reconfiguração dessas localidades. Isso significa dizer que não se trata de abordar tal fenômeno desde uma perspectiva meramente estética, importando-se apenas com aspectos formais da música tocada, tampouco economicista, buscando medir a contribuição da prática de música ao vivo para a economia desses bairros, mas sim de propor uma reflexão crítica sobre a ocupação dos espaços públicos da cidade através de intervenções artísticas espontâneas e fluidas. Esse livro faz parte de uma narrativa transmidiática que apresenta os resultados do trabalho de campo, sendo a publicação em papel uma extensão do material (textos, vídeos e sons) que se encontra no site da pesquisa (<http://www.cartografiamusicalderuadocentrodorio.com>).

Essa obra pode ser considerada uma bem-vinda e oportuna publicação, por diversos motivos. Ela é bem-vinda na medida em que, em primeiro lugar, marca o retorno de Micael Herschmann ao estudo do papel da música ao vivo na reformulação de espaços públicos nas cidades, dando continuidade às instigantes proposições que havia feito em seu livro *Lapa: cidade da música* (2007). Após algum tempo se dedicando a um debate mais amplo sobre as transformações da indústria da música (HERSCHMANN, 2010; HERSCHMANN, 2011), é interessante acompanhar esse pesquisador voltando, literalmente, às ruas do Rio de Janeiro para analisar um fenômeno que pode ser entendido como um desdobramento da revitalização da Lapa que havia estudado antes. Em segundo, o livro consagra uma profícua parceria com Cíntia S. Fernandes, cujas pesquisas dedicadas às relações entre comunicação, sociabilidade e territorialidades encontram nas preocupações de Herschmann sobre o papel da música ao vivo como propulsor de desenvolvimento local um terreno fértil que lhe permite ampliar suas discussões anteriores. A sinergia que se produz no encontro desses dois pesquisadores cria uma análise densa, repleta de considerações e de provocações, porém clara e direta, permitindo que qualquer categoria de leitor consiga vislumbrar os caminhos da música de rua no Centro do Rio, compreendendo ao mesmo tempo suas implicações culturais, políticas, sociais e econômicas.

Finalmente, a publicação é oportuna, pois o tema da pesquisa aborda fenômenos que estão atualmente no centro de um intenso debate sobre a reformulação da cidade do Rio de Janeiro. Como se sabe, o Rio de Janeiro passa por uma nova e intensa onda de reforma urbana, o que acarreta significativas mudanças na composição social e na vida cultural da cidade. Desde que foi eleita como sede da final da Copa do Mundo de futebol de 2014 e, notadamente, como sede dos Jogos Olímpicos e Paraolímpicos de 2016, ganhou fôlego entre a classe política local um plano para a completa reformulação da urbe. Particularmente sua região central foi escolhida para ser o epicentro dessa mudança. A partir da região portuária, com o projeto "Porto Maravilha", as autoridades públicas buscam preparar a cidade para algum novo círculo virtuoso de desenvolvimento. Obras de mobilidade urbana e "revitalização" de bairros próximos vêm dando uma nova face à região, reformulando o trânsito, refazendo trajetos de ruas, abrindo espaços para a construção de novos prédios (sobretudo comerciais),

o que acarreta uma crescente especulação imobiliária, encarecimento do custo de vida e uma mudança na caracterização social da população desses locais. Assim como ocorreu durante a reforma do prefeito Pereira Passos durante a Belle-Époque (1890-1914), também esse planejamento urbano contemporâneo vem sendo marcado por decisões arbitrárias por parte de tecnocratas do Estado, muitas vezes se justificando pelas promessas de crescimento econômico e melhoria da qualidade de vida da população, mas sem manter diálogo com a sociedade civil, notadamente, com os habitantes dos bairros do Centro. Tal postura tem suscitado diferentes movimentos de crítica e de resistência na sociedade civil a esse projeto.

Nesse contexto, a ocupação de espaços públicos por diferentes expressões musicais em distintos pontos do Centro da cidade acaba ganhando uma forte conotação política. Em si, a mera atitude de certos músicos de irem para as ruas, praças, largos e jardins para tocar gratuitamente já pode ser considerada como uma afronta (simbólica) ao “choque de ordem” (como a Prefeitura da cidade chama as intervenções policiais que visam “por fim à desordem urbana” nas ruas da cidade¹) imposto pelas autoridades. No entanto, como argumentam Herschmann e Fernandes, os músicos envolvidos nessas intervenções artísticas são de fato conscientes da dimensão social e política que seus atos estéticos podem alcançar. Como afirmam em determinado momento, “a música de rua vem sendo defendida pelos atores [os músicos que a praticam e seus ouvintes] como uma prática ‘libertária’ (emancipatória) que pode tornar mais acessível a experiência musical aos músicos e aos consumidores” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 90). Portanto, trata-se de um “ativismo musical” não-alinhado às agendas de partidos políticos, mas interessado em provocar os cidadãos a repensarem seu lugar na cidade, experimentando-a de formas distintas às da agenda do setor público e mesmo da iniciativa privada. Está-se diante, portanto, de uma manifestação performática que propõe pensar a cidadania como uma cidadania intercultural (CANCLINI, 1997). Ou conforme formulam os autores:

partindo do pressuposto de que ser cidadão é vivenciar a cidade, experienciá-la (sic.), pensá-la, senti-la, olhá-la, tocá-la, apropriando-se e reinventando o cotidiano pelos diferentes ‘modos de fazer’ por meio de astúcias, táticas de resistência e práticas de ocupação urbana, 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 [...] 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). (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 20).

Essa ressignificação do espaço público através de experiências de produção e consumo musical em tempo real resulta na constituição do que os autores denominam de “territorialidades sônico-musicais”, espaços mais ou menos temporários caracterizados por determinada paisagem sonora que surge da interação entre a arquitetura local, a música tocada *in loco* e a sociabilidade resultante dessa interação. Nesse sentido, tais territorialidades sônico-musicais criam certa experiência de estar-aí nas cidades que é relevante para se repensar esses espaços de forma criativa e democrática. Isso é,

Parte-se da premissa nesta publicação de que a música ao vivo experienciada presencialmente – especialmente aquela realizada em concertos, festas/bailes, rodas (de samba), *jam sessions*, e fanfarras – promoveria condições para a potencialização de encontros, estesias e afetos, quando articulada com certos per-

¹ <http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?article-id=87137>

fis arquitetônicos e geográficos dos lugares (tais como as “ruas-galerias”, praças e jardins), construiria condições favoráveis não só para o desenrolar de atividades de entretenimento, mas também para a ressignificação das territorialidades e do cotidiano urbano. (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 25).

Para estudar esse fenômeno contemporâneo, espontâneo e efêmero, Herschmann e Fernandes propõem realizar uma “cartografia” das diferentes territorialidades sônico-musicais que hoje compõem a paisagem sonora do Centro da cidade do Rio de Janeiro.

O resultado desse trabalho está dividido em sete capítulos. No primeiro, encontra-se a exposição dos pressupostos da pesquisa, seu referencial teórico (estudos culturais latino-americanos) e metodologia (cartografia). Do segundo ao quinto, cada apartado é dedicado a explorar uma territorialidade sônico-musical. Assim, no segundo capítulo, apresenta-se uma análise do renascimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro. Nele, os autores apontam alguns motivos e agentes que possibilitaram transformar os blocos de carnaval, após décadas de ostracismo, num fenômeno cultural capaz de atrair milhões de pessoas para as ruas antes, durante e até mesmo depois do Carnaval. O terceiro trata das novas fanfarras (bandas de instrumentos de sopro e percussão), ou melhor, do chamado “neofanfarrismo”, um movimento artístico que assume uma postura política crítica ao ocupar o espaço público e tocar gratuitamente, contando com representantes como a Orquestra Voadora, Os Siderais e Fanfarrada. No quarto artigo, abordam-se as rodas de samba da Rua do Ouvidor, da Pedra do Sal e do Castelo. Aqui, os autores revelam as tensões que começam a se apresentar entre o projeto de democratização do acesso à música, promovido pelos artistas que ali tocam, e o fenômeno de “gentrificação”² desses bairros (Centro, Gamboa e Castelo, respectivamente), que vem a reboque do projeto Porto Maravilha. O quinto concentra-se na articulação de uma cena de Jazz baseada na música de rua, que ganhou novo fôlego a partir do êxito da experiência do Nova Lapa Jazz, uma jam session que era realizada regularmente nas ruas do Centro (primeiro na Lapa e, depois, na Praça Tiradentes), ao ar livre e gratuitamente, e que deixou um público que tem sido aproveitado por outros músicos desse gênero musical.

O sexto capítulo pode ser entendido como um estudo de caso comparativo. Trata-se de uma análise do movimento das serestas, no distrito de Conservatória, sul do estado do Rio de Janeiro. Apesar da distância em relação ao Centro da capital, no entendimento dos autores, Conservatória apresenta um exemplo bem-sucedido de desenvolvimento local baseado na atividade artística de rua, permitindo identificar boas práticas de políticas públicas nesse setor assim como as tensões que emergem entre artistas, moradores e autoridades quando essas atividades ligadas ao turismo cultural passam a ser o núcleo dinâmico da economia local.

Por fim, apresenta-se uma interessante reflexão metodológica sobre as dificuldades do ofício do “pesquisador-cartógrafo-formiga”. Tendo adotado uma metodologia baseada na Teoria do Ator-Rede, de Bruno Latour (2012), quem sugere que o cientista social tome o mundo social como um “plano” e atue como uma “formiga”, Herschmann e Fernandes refletem, de forma sincera e profícua, acerca das dificuldades que encon-

² O termo “gentrificação” é uma tradução literal do neologismo inglês “gentrification”, que deriva, por sua vez, da palavra “gentry”, referente às pessoas de alta posição social (antigamente, o termo era utilizado para pessoas pertencentes à nobreza). Esse termo refere-se ao fenômeno que afeta uma região ou bairro de uma cidade, caracterizado pela alteração das dinâmicas da composição social do local. A partir do crescimento de investimentos públicos e/ou privados numa região com poucos recursos, a tendência é que o custo de vida se eleve, forçando a população de baixa renda a se mover para outras localidades, sendo substituída por grupos sociais de média e/ou alta renda.

traram para acompanhar os artistas que pesquisavam e as consequências (positivas e negativas) de se tentar lidar com um objeto de pesquisa que escapa ao controle dos cientistas sociais devido à sua natureza temporária e fluida.

É interessante notar que, ao longo dos capítulos, um mesmo grupo de tensões emerge repetidamente, a saber: (1) ativismo político versus profissionalização musical, (2) busca pela inclusão social através de atividades musicais em espaços públicos *versus* “gentrificação” das localidades, (3) a posição dúbia dos músicos para com o Estado: tendo, por um lado, uma crítica (notadamente, à Prefeitura) em relação ao projeto de reformulação urbana e social da cidade *versus* a demanda por apoio dessas mesmas instituições para suas atividades via políticas culturais.

Esses dilemas sinalizam que o movimento de ocupação das ruas através dessas intervenções musicais traz, de fato, ganhos econômicos (pois movimentam o comércio da região em dias e horários alternativos ao expediente de trabalho), socioculturais (pois permitem que diferentes segmentos da população desfrutem de música por um custo acessível), políticos (pois promovem uma reflexão crítica sobre o papel dos espaços públicos da cidade) e simbólicos (pois valorizam positivamente essas regiões da cidade, dando outros significados, para além de seu caráter utilitário) para essas áreas do Centro da cidade que, antes, ficavam abandonadas após o horário de expediente e que, em não poucos casos, sofriam com altos índices de violência. Não obstante, Herschmann e Fernandes observam que esses artistas têm dificuldades de tornarem seus eventos economicamente sustentáveis em médio e longo prazos, uma vez que tocam gratuitamente e, em muitos casos, não recebem apoio público nem privado (aliás, é interessante notar como a iniciativa privada fica omissa diante de um fenômeno que lhe é muito rentável indiretamente). Emerge, então, a grande contradição dessas manifestações: apesar de ser uma crítica ao planejamento do Poder Público e aos interesses da iniciativa privada, que pretende se beneficiar da “gentrificação” desses locais, e de ter na efemeridade sua principal qualidade estética, os artistas que as realizam sentem a necessidade de viabilizar tais empreendimentos para que seu ideal não se dissipe. Como, portanto, equacionar a necessidade de certa profissionalização com o ativismo político-estético? Os autores da pesquisa não pretendem dar uma solução para esta pergunta, mas apontam alternativas viáveis. Entre elas, sinalizam que é necessário que haja uma atenção do Estado para essas manifestações artísticas no sentido de amplificá-las e otimizar sua capacidade de ressignificar positivamente os espaços públicos. Conforme concluem:

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 dos atores e muitas vezes do seu “ativismo cultural” – e poderia (ou melhor, deveria) ser apoiada por renovadas políticas públicas. (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 246).

Em sua conclusão, o livro propõe uma interessante discussão sobre a necessidade de se repensarem as políticas públicas para a cultura, conectando-as aos debates sobre planejamento urbano. O que os autores pleiteiam não é que as políticas culturais sirvam apenas para dar a permissão aos músicos de tocarem nas ruas ou para subsidiar essas intervenções artísticas (até porque isso já vem sendo feito, com relativo êxito, tanto pela Prefeitura do Rio de Janeiro quanto pelo Ministério da Cultura). Ou seja, não

basta apenas oferecer música de graça para o público. Esse debate já ficou ultrapassado há muito, como demonstraram as críticas de diversos intelectuais às diretrizes da política cultural de André Malraux na França do pós-guerra (BOURDIEU, 2007; POIRRIER, GENTIL, 2012). O ponto nevrálgico do argumento de Herschmann e Fernandes é a necessidade de se formularem políticas públicas considerando a dimensão decisiva que a cultura tem na vida urbana de hoje. É preciso entender que intervenções artísticas que ocupam espaços públicos, como fazem esses músicos, são uma forma eficiente, legítima e criativa de se “fazer-cidade” (LANDRY, 2012) (teoria cujo princípio é que o planejamento das cidades seja baseada em princípios éticos, que valorizem sua cultura local como forma de integração social) e que as “cidades performáticas” (em que as intervenções artísticas ultrapassam os muros dos museus e invadem os locais públicos) são críticas para se efetivar uma verdadeira cidadania intercultural, que faça o cidadão vivenciar de forma múltipla sua própria localidade, sentir-se orgulhoso dela e, o que é mais importante, saber-se capaz de intervir na urbe de forma positiva e consciente.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. 2a ed. São Paulo: EDUSP, 2007.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **Cultura y comunicación: entre lo global y lo local**. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1997.

HERSCHMANN, Micael. **Lapa: cidade da música**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

_____. **Indústria da música em transição**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

_____. **Nas bordas e fora do mainstream musical: tendências da música independente no início do século XXI**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

LANDRY, Charles. **The art of city making**. Londres: Routledge, 2012.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**. Salvador: EDUFBA, 2012.

POIRRIER, Philippe; GENTIL, Geneviève. **Cultura e Estado: a política cultural na França 1955-2005**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2012.