

Cidades Musicais

Comunicação, Territorialidade e Política

Conselho Editorial

Alex Primo – UFRGS
Álvaro Nunes Laranjeira – UTP
André Parente – UFRJ
Carla Rodrigues – PUC-Rio
Ciro Marcondes Filho – USP
Cristiane Freitas Gutfreind – PUCRS
Edgard de Assis Carvalho – PUC-SP
Erick Felinto – UERJ
Francisco Rüdiger – PUCRS
Giovana Scareli – UFSJ
J. Roberto Whitaker Penteado – ESPM
João Freire Filho – UFRJ
Juremir Machado da Silva – PUCRS
Marcelo Rubin de Lima – UFRGS
Maria Immacolata Vassallo de Lopes – USP
Michel Maffesoli – Paris V
Muniz Sodré – UFRJ
Philippe Joron – Montpellier III
Pierre le Quéau – Grenoble
Renato Janine Ribeiro – USP
Rose de Melo Rocha – ESPM
Sandra Mara Corazza – UFRGS
Sara Viola Rodrigues – UFRGS
Tania Mara Galli Fonseca – UFRGS
Vicente Molina Neto – UFRGS

Apoios:



Cidades Musicais

Comunicação, Territorialidade e Política

Orgs.

Cíntia Sanmartin Fernandes

Micael Herschmann



Editora Sulina

Copyright © Autores, 2018

Capa: Humberto Nunes (sobre arte de Anna Maria Maiolino)

Editoração e projeto gráfico: Niura Fernanda Souza

Revisão: Simone Ceré

Tradutores: Valério Mortara, Aline Martello e Clara Silveira

Editor: Luis Antonio Paim Gomes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Bibliotecária Responsável: Denise Mari de Andrade Souza – CRB 10/960

C568

Cidades musicais: comunicação territorialidade e política /
organizado por Cíntia Sanmartin Fernandes e Micael
Herschmann. – Porto Alegre: Sulina, 2018.

455 p.

ISBN: 978-85-205-0812-1

1. Cidades Criativas – Comunicação Social. 2. Cultura – So-
ciologia. 3. Urbanização – Cidades Musicais. 4. Políticas Pú-
blicas – Cidades Musicais. 5. Cartografia – Política Musical. I.
Fernandes, Cíntia Sanmartin. II. Herschmann, Micael.

CDU: 302.23

CDD: 306

Todos os direitos desta edição são reservados para:
EDITORA MERIDIONAL LTDA.

Editora Meridional Ltda.

Av. Osvaldo Aranha, 440 cj. 101 – Bom Fim

Cep: 90035-190 – Porto Alegre/RS

Fone: (0xx51) 3311.4082

www.editorasulina.com.br

e-mail: sulina@editorasulina.com.br

Abril/2018

Sumário

Um debate relevante envolvendo <i>ideias fora do lugar?</i>	7
<i>Cíntia S. Fernandes e Micael Herschmann</i>	

Parte I

Territorialidades Musicais Urbanas do País

1 – Entre dissidências, táticas e astúcias: muito além da regulação dos espaços urbanos

Entre as “conchas vazias” e a potencialidade das dinâmicas criativas urbanas cotidianas na área do porto do Rio de Janeiro	19
<i>Cíntia S. Fernandes e Micael Herschmann</i>	

Música e conflito na cidade: práticas de escuta, espaço público e violência no Rio	57
<i>Felipe Trotta</i>	

A lei no bolso: música de rua e luta pelos espaços públicos no Rio de Janeiro	79
<i>Jhessica Reia</i>	

2 – Potencialidades e limites das dinâmicas institucionalizadas nas cidades

Políticas públicas para as Cidades Musicais no Brasil: panorama e desafios	109
<i>Leonardo De Marchi</i>	

Limites das Cidades Musicais: problematizando cidade, território e música	141
<i>Jeder Silveira Janotti Junior e Victor de Almeida Nobre Pires</i>	

Liberdades paradoxais nas políticas públicas culturais no “país de Mossoró”	163
<i>Tobias Queiroz</i>	

3 – Cartografando cenas e circuitos das urbes

Alternativos, autorais, resistentes: coletivos musicais, festas e espaços de música em São Paulo	191
<i>Simone Luci Pereira</i>	

Mapa Musical RJ: circuitos, redes e agentes das “cidades musicais” do estado do Rio	221
<i>Luíza Bittencourt, Daniel Domingues e Simone Pereira de Sá</i>	

Recife não é Belém, e brega não é tecnobrega	241
<i>Thiago Soares</i>	
A potência da narrativa político-estética do BaianaSystem no Carnaval de Salvador.....	265
<i>Nadja Vladi</i>	
Cenas musicais do rock e da música eletrônica em Porto Alegre: entre a nostalgia e a profissionalização no contexto das indústrias criativas.....	281
<i>Adriana Amaral</i>	
Entre Salvador e o Recôncavo Baiano: disputas valorativas a partir das bandas de rock Cascadura e Escola Pública	293
<i>Jorge Cardoso Filho</i>	

Parte II

Papel da Música na Ressignificação de Metrôpoles do Mundo Globalizado

1 – Práticas e agenciamentos musicais nas urbes

Urbanização da política musical: cidades e a cultura da noite	319
<i>Will Straw</i>	
Constellation Records: punk, pós-rock e música experimental na angloboemia de Montreal	341
<i>François Mouillot</i>	
Cidades Musicais no Sudeste Mexicano: práticas criativas e agenciamentos culturais	365
<i>Martín de la Cruz López-Moya</i>	

2 – Corpos e imaginários musicais urbanos

Dançar sobre as ruínas: o ritmo da cultura eletrônica entre a rua e as redes	383
<i>Vincenzo Susca</i>	
Sons tridimensionais: o corpo urbano na paisagem techno.....	397
<i>Claudia Attimonelli</i>	
Technocities: Detroit, Berlim e diáspora	425
<i>Michele di Stasi</i>	
A potência do imaginário em Nápoles: entre músicas e ruas	435
<i>Fabio de la Rocca</i>	
Sobre os autores	449

Um debate relevante envolvendo *ideias fora do lugar?*

Cíntia Sanmartin Fernandes
Micael Herschmann

[...] Que nação é essa do samba, primeira capital brasileira
Que o axé consagrou
Que balança o mundo, que arrasta massa
Na capital da Bahia, na capital da alegria
Tem poeta na praça
Nação de ritmos, do violão brasileiro
Da bossa nova, do samba de roda [...]
Nação de músicos revolucionários
Do rock, do axé, dos sambistas
Dos novos baianos, dos doces bárbaros [...]
Cidade da música, da música
Cidade, cidade, cidade
De São Salvador, de São Salvador
(Trechos da canção *Cidade da Música*, de Daniela Mercury)

A notícia de que a metrópole de Salvador foi agraciada com o título da Unesco na condição de “Cidade da Música” em 2016 teve grande repercussão no país na ocasião. Inúmeros artistas, autoridades e músicos – inclusive, estes últimos cantaram à capela a canção sugestiva *Cidade da Música*, de Daniela Mercury –, que estiveram presentes na reunião da notificação do prêmio, celebraram intensamente o acontecimento. O então prefeito Antônio Carlos Magalhães Neto resumiu assim o que representou para a capital da Bahia esta distinção:

Salvador foi a primeira cidade lusófona a receber oficialmente o reconhecimento da sua *vocação musical* como elemento de desenvolvimento econômico e social [...]. Esse título certamente trará mais visibilidade e projeção internacional para a cidade [...] a música pode se constituir em um instrumento importante de inclusão social [...]. Uma das principais motivações da prefeitura para inserir Salvador na rede da Unesco foi o fortalecimento das atividades de economia criativa que já são desenvolvidas, ampliando a atratividade da localidade para investimentos nacionais e estrangeiros.¹

Analisando o estardalhaço em torno deste título, poderíamos nos fazer algumas interrogações: por que para as cidades hoje é tão importante serem reconhecidas nacional e internacionalmente como localidades que contêm economias criativas? Será que, de fato, isso pode representar vantagens competitivas significativas para os territórios no mundo globalizado e/ou são estratégias de marketing territorial oportunistas muito em voga na atualidade? E para as populações que habitam estas cidades: este título efetivamente colabora para a inauguração de dinâmicas e políticas públicas locais mais inclusivas (democráticas) que serão capazes, portanto, de colaborar para trazer novos patamares de desenvolvimento sustentável para estas regiões? Estas e outras questões estão de certo modo presentes nas indagações dos autores que participam desta publicação analisando em seus artigos variados estudos de caso que articulam o universo musical urbano.

Esta coletânea reúne especialistas brasileiros e estrangeiros que fazem parte de uma extensa rede de pesquisadores que vem intercambiando regularmente através não só de eventos nacionais (tais como Compós, Intercom e/ou Comúsica) e internacionais (como,

¹ Conferir as seguintes matérias jornalísticas: Magalhães, Chissana. Salvador é Cidade da Música pela Unesco. In: *Espresso das Ilhas*, 8 de junho de 2016 (Disponível em: <<http://www.expressodasilhas.sapo.cv/cultura/item/48943-salvador-da-bahia-e-cidade-da-musica-pela-unesco>>. Acesso em: 10 set. 2017); G1 BA. UNESCO reconhece oficialmente Salvador como Cidade da Música. In: G1, 1º de junho de 2016 (Disponível em: <<http://g1.globo.com/bahia/noticia/2016/06/unesco-reconhece-oficialmente-salvador-como-cidade-da-musica.html>>. Acesso em: 11 set. 2017).

por exemplo, IASPM e ALAIC), mas também por meio de investigações interinstitucionais de grande relevo – poder-se-iam mencionar os projetos de pesquisa intitulados “Cartografias do Urbano na Cultura Musical e Audiovisual” (que foi coordenado por Simone Pereira de Sá, com apoio PROCAD/Capes); “Cultures of The Urban Night” (que foi coordenado por Will Straw e Jeder Janotti Junior e apoiado pelo Canada-Latin America and Caribbean Research Exchanges); a investigação “Creative Industries, Cities and Popular Music Scenes” (a qual foi coordenada por Adriana Amaral, com apoio da Capes); ou ainda, o projeto “Cartografias Sensíveis das Cidades Musicais” (que está sendo coordenado por Micael Herschmann e Cíntia S. Fernandes) –, os quais vêm priorizando direta e indiretamente, nas suas respectivas agendas de estudos, o binômio Música & Cidade. Esta coletânea, assim como outras organizadas na última década pelos membros desta rede – tais como os volumes intitulados *Rumos da Cultura da Música* (Sá, 2010), *Nas bordas e fora do mainstream musical* (Herschmann, 2011) e *Cenas Musicais* (Janotti Jr. e Sá, 2013) –, dedicou-se a tratar de temáticas desafiadoras e fundamentais, as quais se constituem, de certo modo, em “nós górdios”, os quais vêm dificultando o processo de produção de conhecimento neste campo de estudos.

Como muitos estão cientes, o debate sobre *economias, indústrias e cidades criativas* chegou ao Brasil na década passada, durante a gestão do então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, associado à discussão sobre a relevância da Informação e do Conhecimento na sociedade contemporânea. Sedimentado e aplicado nos anos de 1990 como principal referência para a produção de políticas públicas na Inglaterra (que alcançou alguns resultados expressivos), o fato é que este conjunto de pressupostos e conceitos (muitos deles precários) foi absorvido no Brasil e em outros países de forma muito pouco crítica. De certa forma, seria possível afirmar que as autoridades brasileiras e de diferentes localidades “compraram” um debate neodesenvolvimentista – que passa por inúmeros campos do saber, mas especialmente pela economia, geografia, urbanismo, turismo e sociologia (e que não está,

para variar, muito maturado no campo da comunicação) –, o qual vem propondo novos modelos de incremento socioeconômico (de tom mais ou menos neoliberal, dependendo da região) no globo. Poder-se-ia afirmar que, com a crise dos modelos industriais, a saturação do setor de serviços e o advento da Era Digital, um número cada vez maior de autoridades e tecnocratas – a partir dos anos 1990 – começa a abraçar a ideia de que a alternativa de retomada para construir um contexto de maior prosperidade passaria pela construção de tramas ou *clusters* locais inovadores, e que isso geraria vantagens competitivas significativas para os atores e regiões no mundo globalizado. Assim, vão ganhando força noções como *economia da experiência e criativa* por todo mundo e, especialmente, dentro de organismos internacionais de destaque – como, por exemplo, OMC, Unesco e BID – preocupados com as crises mundiais recorrentes. É sempre relevante sublinhar como o uso das novas tecnologias, especialmente a partir da segunda metade dos anos 1990, fez com que a planta da fábrica fosse, de certo modo, “implodida”, e as atividades produtivas começaram a se organizar em rede e pelos territórios (não é à toa que, para alguns autores, a “cidade é considerada a nova fábrica”, é o atual espaço de *articulação e lutas*). O resultado é que a cidade segue ganhando, cada vez mais, uma centralidade e é para lá que migram possíveis projetos coletivos. Não é de admirar também que, nesse mesmo período, dos conceitos iniciais de *economia criativa* se chegasse ao polissêmico conceito de “cidades criativas”.²

Assim, frequentemente, a indagação que, de alguma forma, emerge nos intercâmbios envolvendo os pesquisadores de Música & Cidade (que compõem essa extensa rede) – os quais se deparam com o desafio de tomar este debate sobre *cidades criativas* com a seriedade e o rigor exigidos – é a de que investir nesta discussão seria talvez oferecer mais visibilidade a uma lógica “mimética” e “reducionista”

² Este conceito foi proposto primeiramente por dois arquitetos, Landry e Bianchini, ainda em 1994, mas depois retomado com vários sentidos por inúmeros autores (Landry; Bianchini, 1994; Reis, 2012; Florida, 2002).

que aposta em “receitas de sucesso redentoras”. Isto é, ao trazer à tona um conjunto de “ideias fora do lugar” (Schwarz, 1999) para diferentes contextos específicos, a pergunta que norteia o debate é se, ao se considerar esta discussão e pressupostos, não se estaria avalizando de alguma maneira a aplicação de uma agenda neoliberal e/ou mesmo de um *modelo exógeno*, os quais vêm sendo replicados em distintas cidades do globo.

Apesar desse risco, os estudiosos que participam desta coletânea constataam que esta agenda das cidades criativas já foi assumida por um expressivo número de tecnocratas de diferentes regiões do planeta como uma forma de uma urbe se posicionar e competir pelos investimentos, volumes de recursos e consumo com outras metrópoles na atualidade. Portanto, ao assumir o desafio de pesquisar as *cidades criativas*, busca-se não só tentar garantir que o debate ganhe mais densidade e dimensão crítica (não se restringindo à pauta de gestores públicos e políticos), mas também possibilitar a construção, ainda que de forma precária, de um diálogo necessário entre o meio acadêmico e a sociedade em torno de uma temática de grande relevância e atualidade.

Além disso, muitos pesquisadores mais propositivos questionam se efetivamente não seria possível que as investigações (que vem sendo realizadas) venham a contribuir um pouco para uma possível revisão das políticas públicas em curso, tornando os processos de construção das cidades criativas um pouco mais democráticos e *endógenos*, possibilitando que os atores locais desempenhem um protagonismo maior na ressignificação dos territórios, de modo que essas políticas passem a privilegiar diretamente mais a construção ou ampliação do Estado de Bem-Estar Social dos seus habitantes ou mesmo a constituição do “Comum” (Hardt; Negri, 2009).

Música & Cidade

A essa altura o leitor poderia indagar: e as cidades musicais – neste debate das cidades criativas – quando entraram efetivamente em pauta? Ainda que seja difícil precisar, provavelmente ganharam mais visibilidade na década passada. A ideia de lançar mão da música como um significativo “recurso” de *turning point*, o qual poderia dinamizar um determinado território é um argumento cada vez mais presente na literatura especializada, nos discursos de autoridades e lideranças locais.³ Festivais que se territorializaram com grande êxito, como, por exemplo, Lollapalooza (na cidade de Chicago), Reading (em Leeds), Sónar (em Barcelona) e SXSW (em Austin), são com muita frequência mencionados como eventos que beneficiaram de diferentes maneiras algumas metrópoles. Ao mesmo tempo, há que se reconhecer também que a nomenclatura “cidades musicais” ganhou efetivamente mais notoriedade internacional (de fato vem se popularizando) a partir de 2004, quando foi criado esse tipo de selo pela Unesco, para designar as cidades que possuem uma produção musical muito potente no seu território (para localidades que possuiriam supostamente uma “vocalização regional” para música).⁴

³ Alguns especialistas chegam a postular que a organização e realização de eventos, como festivais de música (Bennett et al., 2014; Wynn, 2015), podem vir a se constituir em acontecimentos fundacionais, que agregariam os atores de diferentes segmentos sociais e poderiam alavancar não só o desenvolvimento local, mas também uma “sociabilidade cosmopolita” (e até instaurariam relações mais “interculturais” em um território). Ora, sem discordar inteiramente desta literatura, o que as investigações apresentadas neste volume vêm sinalizando é que isso eventualmente acontece em algumas cidades, mas que há também processos e desdobramentos que vão em outras direções e envolvem processos de exclusão, práticas autoritárias e corrupção, exigindo uma reflexão mais cuidadosa e menos generalizadora.

⁴ A Unesco passou a associar títulos aos territórios desde que essas cidades fossem capazes de comprovar que possuem algum setor criativo dentre os sete que o organismo internacional considera como sendo estratégicos (os setores considerados cruciais são os do artesanato & arte popular, de media art, de cinema, de design, de gastronomia, de literatura e de música). Portanto, a Unesco criou a Rede de Cidades Criativas (UCCN) para promover a cooperação entre as cidades que identificaram a criatividade como um fator estratégico para o desenvolvimento urbano sustentável. Hoje já existem mais de uma centena de cidades que compõem essa rede e, dessas, temos quase vinte cidades designadas como *musicais*. Dentre essas, estão metrópoles como Bolonha, Glasgow, Sevilha e, desde 2016, a cidade de Salvador (na Bahia). Mais informações ver o seguinte link: <<http://en.unesco.org/creative-cities>>. (Acesso em: 12 out. 2017).

A proposta desenvolvida nesta publicação é a de se inserir nesse debate sobre cidades criativas e musicais, alargando e desdobrando esses argumentos em direção de uma reflexão que contempla também as experiências vividas pelos atores – de forma intensa pelos corpos, em atuações performáticas, sonoras, tácteis e/ou teatralizadas –, e considera o espaço urbano, portanto, como um “lugar amplamente praticado” (De Certeau, 1994). Nesse sentido, no que tange aos artigos reunidos aqui, poder-se-iam resumir da seguinte maneira os pressupostos que orientam os argumentos desenvolvidos pelos pesquisadores (os quais não necessariamente coincidem com a perspectiva da Unesco e/ou dos gestores que apostam na música como “recurso”):⁵ é importante se considerar não apenas se a *cidade é musical* (ou seja, se possui dinâmicas institucionalizadas envolvendo desde o ensino da música, passando pela produção, circulação e consumo da mesma; se historicamente possui uma produção significativa e visível que permitiria afirmar que há uma “vocação local” voltada para esta prática artística; se existem profissionais e/ou equipamentos culturais privados e públicos usados para exibição desta produção regional; e/ou as políticas públicas de fomento e apoio a este tipo de atividade), mas também as tramas da *música na cidade* (nas análises é preciso levar em conta também: a produção espontânea e dinâmicas pouco institucionalizadas; os ecossistemas musicais locais invisíveis presentes no cotidiano; e/ou as práticas musicais minoritárias transgressivas, que incomodam e que são até proibidas, as quais desafiam as práticas regulatórias da urbe).

Portanto, há um empenho nos artigos apresentados pelos autores de analisar não só o universo institucionalizado e mais visível (contemplado ou não por políticas públicas), mas também tratar em alguma medida das dinâmicas das territorialidades (musicais) urbanas, quase invisíveis e mais espontâneas, que gravitam em torno da música (e de gêneros musicais) e constroem imaginários relevantes *nas e das cidades*, alterando ritmos e o cotidiano dos atores, constituindo-se

⁵ Yúdice, 2005.

muitas vezes em “cenas” e “circuitos culturais” (Janotti Jr.; Pereira de Sá, 2013) de grande capacidade de mobilização social. Nesse sentido, buscando dar conta desse desafio, muitos dos artigos reunidos neste volume constroem cartografias – tangíveis, sensíveis e/ou das “controvérsias” (Latour, 2012) – das cidades estudadas, identificando assim (com o emprego dessa epistemologia), nessa experiência musical vivida no cotidiano pelos atores, um vetor “político” significativo, o que alguns autores reconheceram como a presença difusa e relevante de uma “ética da estética” (Maffesoli, 2009; Rancière, 2009) de diversos grupos (organizados ou não em coletivos e/ou redes sociais) e, muitas vezes, práticas mesmo de um “ativismo” (Herschmann; Fernandes, 2014).

Sem a pretensão, evidentemente, de esgotar a discussão em torno de um conjunto de tópicos tão abrangentes e complexos, os autores desta coletânea esperam proporcionar ao leitor importantes referências conceituais e empíricas para que se possa compreender melhor a relevância e as dinâmicas promovidas pelas articulações e tensões entre Música & Cidade – em seus múltiplos aspectos socioeconômicos, políticos e culturais – no mundo atual.

Referências

BENNETT, Andy et al. (eds.) *Festivalization of Culture*. New York: Routledge, 2014.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

FLORIDA, Richard. *The rise of the creative class*. New York: Basic Books, 2002.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Commonwealth*. Massachusetts: Harvard University Press, 2009.

HERSCHMANN, Micael (org). *Nas bordas e fora do mainstream musical*. São Paulo: Letras e Cores, 2011.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo: Ed. Intercom, 2014.

JANOTTI JR., J.; PEREIRA DE SÁ, S. (orgs.) *Cenas Musicais*. São Paulo: Anadarco, 2013.

LANDRY, Charles; BIANCHINI, Franco. *The Creative City*. London: Comedia, 1994.

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

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. *O mistério da conjunção*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

REIS, Ana Carla. *Cidades Criativas*. São Paulo: SESI-SP, 2012.

SÁ, Simone Pereira de (org.). *Rumos da Cultura da Música*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

SCHWARZ, Roberto. Ideias fora do lugar. In: *Cultura e Política*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

WYNN, Jonathan. *Music/City*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.



Parte I

Territorialidades Musicais
Urbanas do País



Entre as “conchas vazias” e a potencialidade das dinâmicas criativas urbanas cotidianas na área do porto do Rio de Janeiro

*Cíntia Sanmartín Fernandes
Micael Herschmann*

Desde 2016 está se desenvolvendo, no âmbito do Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (NEPCOM-PPGCOM/UFRJ) e do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Cidade, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (CAC-PPGCOM/UERJ), uma extensa pesquisa interinstitucional que trabalha com os estudos de caso das cidades de Rio das Ostras, Paraty, Conservatória e Rio de Janeiro,¹ na qual vem se buscando analisar a importância das atividades musicais realizadas ao vivo e nos espaços públicos e privados por artistas, coletivos e/ou redes sociais para a ressignificação destas urbes do Estado do Rio de Janeiro. Isto é, nesta investigação ainda em estágio inicial vem se procurando avaliar a capacidade destas atividades de converter estes territórios (ainda que de forma provisória e/ou temporária) em espaços mais democráticos (com melhores níveis de inclusão e participação social) e com dinâmicas mais interculturais. Parte-se do

¹ Deixa-se registrado aqui um agradecimento especial não só às assistentes de pesquisa Camila Boecker, Julia Sena, Yasmin Dorado pela colaboração significativa na pesquisa que alicerça os resultados apresentados neste texto, mas também às agências de fomento à pesquisa CNPq e FAPERJ pelo apoio e recursos que vêm sendo concedidos para o desenvolvimento dessa pesquisa.

pressuposto, no estudo em curso, de que há uma potente “cultura musical” nestas localidades, praticada por diversos atores, a qual é capaz de criar condições não só para a ampliação da sociabilidade, mas também para a ressignificação inovadora dos espaços dessas cidades. Evidentemente, estas urbes possuem também um número consistente de atividades musicais programadas para serem realizadas em espaços privados, e estas têm uma função importante na construção de um imaginário urbano e de “multiterritorialidades” (Haesbaert, 2010) e sociabilidades que gravitam em torno da música. Nesse sentido, a hipótese central é a de que existiriam “cidades musicais” pelo Brasil e pelo mundo (evidentemente, com suas respectivas e relevantes singularidades), tais como as quatro cidades que estão sendo pesquisadas no âmbito deste projeto. Um pouco distinto da noção de *cidades musicais* (como modalidade de “cidade criativa”), tal como foi formulada pela Unesco, emprega-se este conceito para designar localidades que possuem “territorialidades sônico-musicais”² (Herschmann; Fernandes, 2014) significativas, que pela ação do tempo promovem expressivas modificações no imaginário e cotidiano urbano. Ou seja, essas “territorialidades” – pela recorrência da sua presença, intensidade dos afetos, enorme mobilização, pluralidade e pela sua multiplicação em diversas áreas – acabam produzindo efeitos significativos em partes da cidade ou na urbe como um todo.

O caso da metrópole do Rio de Janeiro é de significativa relevância e complexidade, pois envolve atividades realizadas nos espaços públicos e privados (de forma paga e gratuita) – através de concertos, festas, festivais e bailes – com ou sem apoio do Estado. Não há aqui

² Com a 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 vêm sendo realizados pelos atores nesses espaços. 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 (Herschmann; Fernandes, 2014). 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; De Nora, 2000), essas territorialidades são relevantes porque afetam o ritmo, o imaginário e os corpos no dia a dia, reconfigurando de alguma maneira os territórios. Essas territorialidades, portanto, construiriam novas cartografias sônicas ou acústicas da cidade.

condições aqui de traçar um painel de análise detalhado, mas se analisa brevemente um estudo de caso bastante ilustrativo, porque a zona portuária da cidade é uma localidade na qual o poder público vem investindo significativamente nos últimos anos.³

A recente reforma da zona portuária (inspirada nas reformas feitas em Barcelona, na época da Olimpíada organizada nesta cidade catalã) e o investimento em megaequipamentos culturais, especialmente em grandes museus,⁴ e a aposta no potencial transformador e movente dos megaeventos – inclusive os grandes festivais de música e de artes (que passaram a ser realizados nos antigos armazéns de carga da área do porto) – não vem resignificando até o momento essa microrregião do Centro do Rio de Janeiro (Herschmann; Fernandes, 2014). Assim, assiste-se na cidade do Rio de Janeiro a aposta em um projeto de construção de uma cidade globalizada com um *branding* territorial fortalecido, a qual não leva em consideração as dinâmicas culturais presentes – os ecossistemas socioculturais existentes, de pouca visibilidade e/ou pouco institucionalizados – na metrópole (Herschmann; Fernandes, 2015). Diferente do que foi planejado pela tecnocracia do município, muitos atores vêm questionando se, com o aprofundamento da crise econômica do Rio e do país, esta área não viria se configurando em um espaço com muitas “conchas vazias”,⁵ acessível apenas para um turismo elitizado.

Na realidade, acompanhando as dinâmicas de “reagregação social” dos atores (Latour, 2012) – com suas “táticas” e “artes de fazer” (De Certeau, 1995) –, constata-se que a *pièce de resistance* que

³ Boa parte das reflexões desenvolvidas aqui foram construídas a partir de entrevistas, e as observações de campo realizadas na área central da cidade do Rio de Janeiro desde 2013. Para mais informações a respeito desta investigação, conferir: Herschmann; Fernandes, 2014 e 2015.

⁴ Em 2013 foi criado o Museu de Arte do Rio e, logo depois, em 2015, o Museu do Amanhã, ambos localizados nos arredores da Praça Mauá.

⁵ Muitas vezes o poder público investe na instrumentalização da cultura como estratégia de desenvolvimento territorial (Yúdice, 2005) e na construção de onerosos equipamentos culturais que nem sempre trazem os resultados esperados. Como sugere Vivant, trazer de “paraquedas” um equipamento cultural sem a articulação não só de um projeto específico, mas também uma articulação com os atores e as tradições culturais do território pode se constituir em um procedimento vão e arriscado, que pode levar ao desperdício de recursos importantes na construção dos chamados “elefantes brancos” ou “conchas vazias” (Vivant, 2012).

vem garantindo certo dinamismo na região seriam muito mais os pequenos eventos musicais (microeventos), organizados por músicos e suas redes de fãs, que vêm ofertando regularmente, de forma gratuita, nas ruas, praças e becos, principalmente nos arredores do Morro da Conceição (mais especificamente na localidade e vizinhanças da Pedra do Sal) e na Praça Harmonia (no bairro da Saúde), os quais vêm atraindo recorrentemente milhares de pessoas de todos os segmentos sociais. Estes eventos não têm visibilidade na mídia tradicional, mas são amplamente conhecidos pelo público, através das redes sociais. São esses pequenos concertos gratuitos e regulares que vêm atraindo jovens e artistas para esta região e dinamizando este território. Portanto, é preciso sublinhar que nem sempre investir em megaobras traduz-se no final do processo em resultados significativos, os quais são revertidos para o bem coletivo ou comum. Os moradores da cidade contam atualmente um museu construído pelo renomado arquiteto espanhol Santiago Calatrava, mas, ao mesmo tempo, ainda não se conseguiu dar o devido destaque à cultura afro-brasileira que sempre teve uma presença marcante na história desta localidade (foram encontrados na região sítios arqueológicos relevantes da chamada “Pequena África”).⁶ Infelizmente, o caso da metrópole do Rio de Janeiro indica que, com frequência, há um distanciamento e/ou tensões entre as “políticas do comum”⁷ (Hardt; Negri, 2009) e as políticas públicas

⁶ Região da cidade do Rio compreendida pelos bairros da Gamboa e Saúde, nos quais viveram grupos remanescentes dos quilombos da Pedra do Sal e Santo Cristo. Na ocasião da realização das obras, vários representantes de movimentos sociais denunciaram que as reformas Zona Portuária estavam destruindo sítios arqueológicos importantes. Segundo as autoridades responsáveis pelas obras, o material encontrado nas escavações e reformas da localidade foi cuidadosamente guardado e, posteriormente, será organizado pelos arqueólogos visando uma futura incorporação destas peças ao acervo que vai ser reunido no Memorial da Diáspora Africana, que será construído na região do porto. Para mais informações, conferir: Romero, Simon. Sítios arqueológicos são descobertos em meio a obras no Rio de Janeiro. In: *ZH Notícias*, publicado em 18 de março de 2014 (disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/noticia/2014/03/sitios-arqueologicos-sao-descobertos-em-meio-a-obras-no-rio-de-janeiro-4449469.html>>. Acesso em: 3 maio 2017) e Monteagudo, Clarissa. Pequena África renasce no cais do porto do Rio. In: *Extra*, publicado em 31 de agosto de 2015 (Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/rio/pequena-afrika-renasce-no-cais-do-porto-do-rio-4763936.html>>. Acesso em: 13 maio 2017).

⁷ As “políticas do comum” caminhariam para além do Estado de bem-estar social (do mundo institucionalizado), buscando potencializar formas de conduta e de subjetivação que deslizam dos mecanismos disciplinares e de controle (fabris ou pós-fabris e do biopoder do capital financeiro transnacional) em direção a uma dinâmica que privilegie a cooperação dos atores (da multidão),

(mesmo em relação a algumas, supostamente mais progressistas) que, de modo geral, vêm sendo implementadas no país.

O objetivo deste trabalho é fazer um balanço de como se encontra a zona portuária do Rio de Janeiro após a realização da Copa do Mundo e as Olimpíadas. Evidentemente, a “crise dos royalties do petróleo”⁸ vem contribuindo para agravar significativamente a situação neste território, mas não é o único aspecto condicionante explicativo para o quadro atual de perda de dinamismo desta área: as políticas públicas têm sua parcela de responsabilidade nesse processo. A proposta neste artigo é fazer uma avaliação identificando potencialidades (e obstáculos) na localidade – na articulação com os microeventos locais – apesar do contexto de crise do país.

Outro pressuposto que norteia este trabalho é o de que o estudo de caso aqui analisado é capaz de trazer indicativos importantes sobre o processo de conversão ou não do Rio de Janeiro em uma “cidade criativa”.⁹ Alguns dos questionamentos que este artigo traz à tona são: será que o que temos neste território são equipamentos urbanos quase desnecessários – espécie de “elefantes brancos” –, que foram construídos como parte de um projeto de “higienização urbana” e espetacularização da cidade, mas que precisam, daqui para frente,

o encontro de singularidades, a mobilização e constituição relativamente autônoma da vida social (Hardt; Negri, 2009).

⁸ Os preços dos barris de petróleo acumulam perdas de 60% desde junho de 2014 no mercado internacional, e isso se reflete nos royalties arrecadados por diferentes regiões do país, especialmente as produtoras, como é o caso do Estado do Rio de Janeiro. Os principais vetores apontados como “culpados” por essa queda são o aumento de produção, em especial nas áreas de xisto dos EUA, e uma demanda menor que a esperada na Europa e na Ásia. Mais informações cf.: Entenda a queda do preço do petróleo e seus efeitos. In: *G1 (Economia)*, São Paulo: Globo, 16/01/2015 (Disponível em: <<http://g1.globo.com/economia/noticia/2015/01/entenda-queda-do-preco-do-petroleo-e-seus-efeitos.html>>. Acesso em: 1º jun. 2017).

⁹ Os conceitos de “indústrias criativas”, “economia criativa” e “nação criativa”, do qual derivou o conceito de “cidades criativas” (a maioria desses cunhados na primeira metade dos anos 1990), incluem dinâmicas de produção, circulação e consumo de bens criativos e culturais, abrangendo de forma difusa áreas como arquitetura, artes, artesanato, antiguidades, audiovisual, design, edição, videogames, softwares, moda, música, publicidade, televisão, teatro e rádio. De modo geral, os setores criativos constituem-se em um conjunto de setores absolutamente heterogêneos que adquirem, em geral, grande visibilidade graças à força e onipresença do turismo globalizado e à força e lógica do entretenimento no cotidiano. Mais detalhes, cf. Hartley, 2005; Florida, 2002. Segundo a Unesco, as “cidades criativas” reuniriam setores das indústrias criativas potentes no seu território (mais informações ver: <http://en.unesco.org/creative-cities/home>). Sobre a polissemia de significados atribuída ao conceito de “cidades criativas” ver Reis, 2012.

ser artificialmente sustentados?¹⁰ Será que o processo de gentrificação desta localidade atendeu não propriamente um projeto de construção de uma cidade criativa,¹¹ mas sim uma grande estratégia de *city marketing* pontual, que por sua vez atuou como uma espécie de “cortina de fumaça”, facilitando que políticos, empreiteiras e empresários roubassem enormes volumes de recursos públicos? Ainda que os objetivos ali não fossem apenas os interesses coletivos (mas sim os de grupos políticos e empresariais): é possível se apropriar deste projeto através de projetos endógenos e inclusivos e converter essa área emblemática em uma espécie de “laboratório” de uma nova cidade mais democrática que seja capaz de gerar benefícios socioeconômicos para setores mais amplos da população?

Breve histórico dos investimentos e reformas na zona portuária

As mídias tradicionais e as redes sociais têm sido ocupadas por enunciados e conteúdos que seguem interpretando de maneira muito diversa, quase em uma perspectiva dicotômica, as transformações no Rio de Janeiro que derivam de um conjunto de intervenções realizadas pelo Estado no espaço público. De um lado encontramos um conjunto de matérias que exaltam as mudanças promovidas pelo Estado:

[...] Os bucólicos bairros da Zona Portuária do Rio de Janeiro voltam a receber investimentos e um forte ape-

¹⁰ É importante salientar que o Rio de Janeiro tem mais de 60 centros culturais, fundações e museus que não sabem como dar continuidade a sua existência, pois contam com escassos recursos públicos. Muitas lideranças da cidade questionam a construção de novos museus e equipamentos culturais, pois o poder público vem se mostrando incapaz de manter as instituições relevantes já existentes nesta metrópole.

¹¹ O Plano Estratégico 2009-2012 da cidade do Rio de Janeiro deixa clara a importância da cultura na reestruturação da cidade e no preparo do ambiente para megaeventos como Olimpíadas e para a Copa. O documento estabelece como principal diretriz para orientação das políticas culturais, o fortalecimento da metrópole do Rio de Janeiro “como referência cultural do país através da revitalização patrimonial, requalificação urbana e promoção da diversidade”. O Rio de Janeiro inclusive é a primeira cidade do Brasil a ingressar no Fórum de Distritos Criativos do Mundo (Creativity World Forum).

lo turístico. O projeto Porto Maravilha, com a missão de preparar a cidade para receber os grandes eventos mundiais, é o maior responsável pelo renascimento da Gamboa [...]. Obras da prefeitura do Rio estão a todo vapor na Zona Portuária para revitalizar o bairro [...].¹²

De outro lado, matérias que denunciam um projeto excludente, que vai ampliar as desigualdades sociais:

Esse projeto de mercantilização da cidade é um projeto que converte certas áreas da cidade em negócios, portanto, visa a subordinação da cidade ao capital, e não ao interesse das pessoas. Isso tem um impacto direto no aumento das desigualdades socioespaciais que já caracterizam a cidade do Rio de Janeiro.¹³

Diferentemente da lógica que orientou o projeto urbanístico do “Corredor Cultural”, executado na última década do século XX – naquele momento estava muito presente no discurso tecnocrático uma retórica da “perda patrimonial da cidade” (Pio, 2014) –, que permitiu a preservação do conjunto arquitetônico histórico do bairro da Lapa e sua reorganização posteriormente como importante polo histórico gastronômico e cultural da cidade (Herschmann, 2007), as diretrizes das reformas da região portuária que foram executadas nas primeiras décadas do século XXI vêm retomando em certo sentido (mas assentado evidentemente em outras bases)¹⁴ uma proposta que considerou mais uma vez o território da cidade como uma espécie de “tábula rasa” (Moreira, 2004, Semensato, 2012). Mais do que a ideia de “má conservação”, a noção de “vazio” desempenha um papel na constru-

¹² Freitas, Claudia. Porto Maravilha. In: Jornal do Brasil. Caderno Rio, 13 de julho de 2015 (Disponível em: <<http://www.jb.com.br/rio/noticias/2015/02/22/porto-maravilha-corte-de-arvores-provoca-indignacao-nosmoradores-da-gamboa>>. Acesso em: 18 jul. 2015).

¹³ Simões, Mariana. O lado B das Olimpíadas para o Rio de Janeiro. In: *Exame*, 29 de maio de 2017 (Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/brasil/os-jogos-da-exclusao>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

¹⁴ No lugar de “civilização” e “progresso”, emergem, por exemplo, palavras de ordem como “globalização”, “inovação” e “atração de investimentos” e “branding territorial”.

ção da imagem da área, do imaginário urbanístico e na formação de um sistema classificatório da memória local. Analisando as matérias que circularam na mídia tradicional é possível atestar a recorrência do uso de termos estigmatizantes por parte dos técnicos que atuaram na área, frequentemente vista como “degradada”, “em ruínas”, “caindo aos pedaços” ou “decadente”. Como lembra Guimarães (2011), estabeleceu-se uma “retórica do vazio”, que interpreta as formas de sociabilidade local a partir de uma linguagem específica, em espaços discursivamente construídos como vazios e abandonados. Segundo tais narrativas, o “problema” da zona portuária não estaria na condição física dos prédios, como ocorria na Lapa, mas sim na “ociosidade” da região, nos espaços “em ruínas” e nos “vazios” existentes (Pio, 2014).¹⁵

Não é sem motivo, portanto, que o prefeito Eduardo Paes – que durante os dois períodos de mandato realiza as atuais reformas na área portuária – acaba por se identificar tanto com Pereira Passos (Correia, 2013), prefeito do início do século XX que se notabilizou por intervenções que foram conduzidas (inspiradas nas reformas de Paris do século XIX) e que ficaram conhecidas como “bota abaixo” (pela destruição do casario colonial e pela abertura de importantes avenidas no Centro do Rio de Janeiro).¹⁶ Tanto que na inauguração da primeira fase das obras do “Porto Maravilha” no reformado jardim do Cais do Valongo em 1º de julho de 2012, Paes é acompanhado na cerimônia por um ator caracterizado como Pereira Passos.¹⁷

¹⁵ A vinculação dos compromissos olímpicos ao Plano Diretor de Desenvolvimento Sustentável da Cidade, aprovado pelo prefeito e pelos vereadores em 2009, e ao Plano Estratégico do Rio, e o alinhamento com outros níveis de governo foram elementos fundamentais deste processo, pois garantiram a esses compromissos o lastro político-institucional para a sua execução.

¹⁶ O próprio Pereira Passos realizou intervenções na Zona Portuária, antes do prefeito Eduardo Paes. Durante a gestão do prefeito Pereira Passos, no início do século XX, deu-se o primeiro aterro marítimo de grandes dimensões com o objetivo de criar uma área central portuária: a demolição do Morro do Senado para aterrar 170 hectares sobre o mar, diante dos morros do Livramento, Conceição, Providência e Saúde. A nova linha de costa possibilitou a construção do berço da Gamboa, primeiro cais do porto moderno. No extremo oeste do cais, o canal do Mangue foi estendido e criou-se a Avenida Francisco Bicalho como elemento de sutura com a cidade antiga. A partir da Praça Mauá, no outro extremo do berço, iniciaram-se as obras da Avenida Central, atual Rio Branco, de 1.750 metros de comprimento e 22 metros de largura, projetada ao estilo dos bulevares de Haussmann, que suportaria os primeiros edifícios modernos do Rio atual (Andreatta et al., 2009).

¹⁷ O então prefeito chegou a afirmar à imprensa naquele momento que gostaria de ser lembrado

Conforme a Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (CDURP), responsável direta pela gestão desta área estratégica da cidade, o projeto das reformas da zona portuária que abarca os bairros da Gamboa, Saúde e Santo Cristo, essa grande intervenção foi feita visando a recuperação da infraestrutura urbana, dos transportes, do meio ambiente e dos patrimônios histórico e cultural da Região Portuária. Essas reformas – que deveriam ter sido finalizadas em 2015 – realizaram entre as intervenções mais visíveis: a derrubada do elevador da perimetral e transformação do espaço em uma área para pedestres; abertura de novas avenidas na área; a construção de túneis subterrâneos de acesso; desapropriação e derrubada de várias casas históricas na região; criação de orlas e bulevares (nomeados de Conde e Olímpico) e ampliação de praças (como a Mauá e da Harmonia); melhorias e obras de urbanização das favelas da microrregião; construção de novos equipamentos culturais e de entretenimento importantes como o Museu de Arte do Rio, Museu do Amanhã e o aquário (o AquaRio) na localidade (além de um shopping que será construído em breve na edificação que era sede do Moinho Fluminense); e viabilização da instalação de ciclovias e de trens VLT conectando a localidade a bairros adjacentes do Centro.¹⁸

como “um urbanista à la Pereira Passos”. Conferir artigo “Em campanha Paes tenta vincular a sua imagem às transformações feitas por Pereira Passos”. In: *O Globo. Caderno Rio*, 9 de julho de 2012 (Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/em-campanha-paes-tenta-vincular-sua-imagem-as-transformacoes-feitas-por-pereira-passos-5433676>>. Acesso em: 22 jun. 2017).

¹⁸ A Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (CDURP) foi instituída pela Lei complementar nº 102/2011 e é gestora da prefeitura na Operação Urbana Consorciada Porto Maravilha. Cabe a CDURP a articulação não só com os demais órgãos públicos (inclusive a concessionária Porto Novo), mas também a execução de obras e serviços nos 5 milhões de metros quadrados desta área que é considerada de Especial Interesse Urbanístico. Enquanto gestora da operação, a CDURP presta contas à Comissão de Valores Mobiliários (CVM) e participa da aprovação de empreendimentos imobiliários em grupo técnico da Secretaria Municipal de Urbanismo (SMU). Também é o órgão que tem a responsabilidade de disponibilizar parte dos terrenos em sua área para o mercado. Entre as atribuições da companhia está ainda a atuação como fomentadora do dinamismo econômico e social da região portuária delimitada pela Lei Complementar nº 101 (que criou a Operação Urbana Porto Maravilha). No que se refere a Porto Novo, é uma concessionária contratada via licitação para executar as obras e prestar serviços públicos municipais até 2026 nesta área da cidade. Mais detalhes ver: <<http://www.portomaravilha.com.br/artigosdetalhes/cod/19>>. Acesso em: 23 jun. 2017).

Evidentemente, a maneira como foi conduzido este projeto urbanístico (na opinião da maioria, a gestão dos processos foi conduzida de forma pouco democrática) e a ideia de um “legado social” têm sido bastante questionadas por especialistas e por lideranças da cidade. As críticas se direcionam principalmente à perspectiva “concentacionista” do projeto: seja a centralização dos benefícios em uma parcela privilegiada da sociedade (especialmente grupos empresariais), seja no que se refere ao agrupamento espacial do legado. Desde que se iniciaram essas reformas, inúmeros movimentos sociais, entre outras coisas, vêm denunciando: casos de violação dos direitos à moradia, irregularidades trabalhistas, impedimento à participação social e cidadã, falta de transparência nas prestações de contas e ampliação da ineficiência do transporte público na localidade.¹⁹

Inclusive, é possível identificar várias narrativas que denunciam os silenciamentos da mídia tradicional em relação a uma gama de processos autoritários e de exclusão social, a qual, para alguns atores, instaura uma espécie de “estado de exceção” (Vainer, 2014) na cidade do Rio de Janeiro.

[...] Investimentos na (re)construção de estádios com custos bilionários, enquanto faltam escolas e equipamentos básicos de saúde; obras públicas em áreas da cidade escolhidas para remover o maior número de pobres e garantir os maiores ganhos imobiliários privados; crimes ambientais cometidos sob o discurso da urgência; gastos imensos em obras de mobilidade urbana direcionadas para áreas já privilegiadas das cidades; foram alguns dos maiores “legados” dos megaeventos [...], especialmente no Centro, na zona portuária. Novas leis, órgãos públicos, benefícios fiscais constituíram uma nova esfera de institucionalidade dirigida aos negócios dos megaeventos. Benefícios privados foram favorecidos em detrimen-

¹⁹ Cf. COMITÊ POPULAR RIO – COPA E OLIMPÍADAS. Dossiê Megaeventos e Violações dos Direitos Humanos no Brasil, 2013, p. 7 e 8 (Disponível em: <<http://rio.portalpopulardacopa.org.br/?p=2952>>. Acesso em: 15 jul. 2015).

to ao público, violando abertamente o princípio da impessoalidade, universalidade e publicidade da lei e dos atos da administração pública no que qualificamos de instauração de uma cidade de exceção.²⁰

Ainda que reconhecendo que uma parcela significativa da população apreciou as medidas de “embelezamento da área” e que há um contexto de recessão econômica no país desde 2014, especialmente no Estado do Rio de Janeiro, o que se nota visivelmente hoje é uma diminuição significativa de investimentos nesta área (que já foi considerada estratégica e emblemática na cidade) na gestão do prefeito Marcelo Crivella (que se iniciou em janeiro de 2017).

A Direção da Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (CDURP) – responsável pela gestão desta área importante da cidade – não acredita no esvaziamento da microrregião após os megaeventos esportivos que afetaram o cotidiano da cidade em 2014 e 2016 e foram deflagradores das obras na área do porto.

A zona portuária não vai esvaziar depois da Copa e Olimpíada. As pessoas vêm para o MAR, vão para o Museu do Amanhã, as pessoas passeiam no Bulevar, vão no Aquário, então isso aqui você não pode comparar ao Porto Madeira (de Buenos Aires) e outras localidades que não obtiveram tanto êxito e ficaram meio esvaziadas depois de construídas. O Porto Maravilha não vai ficar assim. Aqui temos uma vida pulsante com casas de espetáculo, os galpões e principalmente os armazéns do Pêr Mauá que são maravilhosos. Nesses lugares vêm se realizando eventos incríveis ao longo do ano que atraem bom público.²¹

²⁰ Ibidem.

²¹ Entrevista com Néia Favero, assessora de projetos especiais da CDURP, concedida à pesquisa no dia 7 de fevereiro de 2017.

É preciso reconhecer que a aposta da CDURP na continuidade desta área como uma espécie de “cluster criativo da cidade do Rio de Janeiro” não está fundamentada apenas nos equipamentos culturais existentes (nas atividades que são realizadas nos espaços privados). Afinal, este órgão gestor foi criado para fazer a gestão e fomentar o desenvolvimento da localidade, inclusive nos espaços públicos.

A gente montou um fórum na CDURP e recebe regularmente vários artistas e grupos. Qualificamos vários profissionais como, por exemplo, o pessoal da Sabores do Porto. Nós fomos até os morros, às comunidades e tiramos muita gente da informalidade. Aquele sujeito que fazia coxinha e colocava o filho para vender na porta da escola, principalmente os profissionais que não tinham seguiam regras de higiene e não sabiam manipular alimentos... nós ajudamos a qualificar. Realizamos um convênio com o SEBRAE e treinamos muito gente da região. Hoje são pessoas que têm as suas barracas ali na Praça Mauá e no Largo da Prainha. Algumas pessoas fizeram curso de gastronomia e hoje são verdadeiros *chefs*. Portanto, aqui na CDURP fizemos um trabalho importante, de base, ao longo desses 6 anos. Constantemente recebo lideranças, profissionais e artistas para ouvir suas opiniões e demandas, que a gente procura atender dentro do possível. Destas reuniões e fóruns que organizamos com alguma frequência, participam inclusive representantes da Polícia Militar para discutir a segurança. Apoiamos sistematicamente uns 20 blocos de carnaval da região. Antes da nossa chegada e das obras de recuperação do Porto, esta era uma área inviável, em ruínas. À medida que a área foi sendo revitalizada as pessoas foram acreditando e se engajando. Há uns três anos a CDURP organizou o primeiro prêmio Porto Maravilha Cultural. Era um edital que ajudou muita gente a levar à frente seus projetos. Formamos pessoas para trabalhar em hotelaria e em centros culturais. Não só os hotéis daqui têm obrigação de contratar um

funcionário que fez curso aqui, mas os museus locais. A mão de obra do Museu do Amanhã, por exemplo, é composta por 80% de trabalhadores da região da zona portuária. Temos apoiado projetos variados, inclusive da área da música, dentro do nosso orçamento que é pequenininho: são esses 3% do que a CDURP arrecada, os quais são regularmente reinvestidos na cultura local. Inclusive sou eu que coordeno estes repasses às iniciativas culturais e entretenimento. Portanto, a CDURP tem apoiado os eventos de música, temos consciência de que são importantes para o desenvolvimento da região. A CDURP oferece o som, claro que não aquele megassom, mas este apoio é importante. Apoiamos também com banheiro químico e geradores para eletricificar os eventos. O AcaraJazz realizou no último ano concertos de jazz que foram apoiados pela CDURP. Desde que você proteja o espaço que foi revitalizado, a função da CDURP é apoiar os grupos que querem tocar na rua desta região. Tem um projeto aqui que se chama Velhos Malandros, organizado pelo Alexandre Nadai, que é realizado na Praça da Harmonia uma vez por mês. É um evento maravilhoso. Eles tocam samba de raiz, eu dou mesa, cadeira e é onde o pessoal da Gamboa se encontra para socializar.²²

Vários artistas e lideranças locais reconhecem que a CDURP vem fomentando a formação de mão de obra local (através de oficinas e cursos) e as atividades culturais, gastronômicas e de entretenimento que realizadas nos espaços públicos da zona portuária. Sempre lembrando que, pelo seu estatuto, a CDURP se compromete em apoiar essas atividades com 3% da sua arrecadação.²³ Apesar de reconhecer o valor da CDURP, os atores entrevistados ressaltam que os recursos, especialmente depois das Olimpíadas, passaram a ser mais escassos para estes fins.

²² Ibidem.

²³ Alguns atores entrevistados se queixaram que parte significativa deste orçamento da CDURP é repassada prioritariamente aos grandes museus da região. Portanto, os artistas locais ficariam com uma fatia muito pequena dos recursos anuais disponíveis.

É preciso dar crédito às instituições que vieram gerenciar aqui a essa área – a Porto Novo e o CDURP – que sempre apoiaram as iniciativas culturais locais. Inclusive, o bloco Prata Preta, do qual sou um dos coordenadores, sempre conseguiu algum tipo de financiamento para os seus eventos. Por regimento, a CDURP tem um quantitativo previsto para isso. Contudo, muita gente tem reclamado que os recursos da CDURP têm diminuído, especialmente depois das Olimpíadas. Quando os técnicos são questionados sobre isso, a culpa tem sido colocada na conta da crise do Rio de Janeiro. A verdade é que depois dos megaeventos tem diminuído o fluxo das iniciativas na região.²⁴

Até 2016 a CDURP ajudava a área da Pedra do Sal com banheiro químico e com mais alguma coisa para o som, quando este era amplificado. Fizeram também o prêmio do Porto Maravilha que foi uma iniciativa bacana e ajudou muita gente. Contudo, depois de um certo tempo, pararam de ajudar, as verbas rarearam. Acho que por conta do custo e da crise do país, a verba para a cultura deve ter acabado, o que é lamentável. A região tem uma vocação para a cultura, basta olhar para a força dos eventos que são realizados na Pedra do Sal e na Prainha. Hoje em dia, a gente não tem ajuda de nenhum órgão público, e isso dificulta ainda mais tocar a vida, promover a cultura aqui. Olhando retrospectivamente não acho que as reformas da zona portuária e a CDURP ajudaram tanto assim a região: claro que embelezou muita coisa, mas é preciso reconhecer também que muita gente já vinha para cá gastar dinheiro e aproveitar a vida cultural da região [...]. Acho que a gestão do Crivella está sendo desastrosa para a localidade. Antigamente, a gente ainda tinha acesso a vários órgãos

²⁴ Entrevista com Orlando Rey, morador do bairro da Saúde e fundador do bloco de carnaval Prata Preta, concedida à pesquisa no dia 27 de março de 2017.

da Prefeitura, com mais facilidade. Antes tínhamos laços com as instituições do governo, com a Porto Novo e com a CDURP, mas, hoje em dia, sentimos muita dificuldade em nos comunicar. Raramente somos atendidos nas nossas solicitações hoje em dia.²⁵

Vozes com pouca visibilidade em um cenário de indefinições

Neste cenário de indefinições, reunimos a seguir alguns depoimentos dos atores – que foram colhidos entre os anos de 2016 e 2017 – nos quais analisam a situação atual da zona portuária a respeito de temas importantes, tais como transporte, custo de vida, segurança pública, empregos, sustentabilidade e oferta cultural.

A atual Direção da CDURP afirma que a nova gestão não vai investir só na parte comercial e empresarial (como o governo do prefeito Eduardo Paes priorizou), isto é, está especialmente preocupada em investir no repovoamento deste território (oferecê-lo como moradia de pessoas de baixa renda).

Apesar de enaltecerem alguns pontos positivos nas intervenções urbanísticas realizadas e nos apoios concedidos nos últimos anos, a sensação dos moradores, expressa nos depoimentos abaixo, contradiz essas projeções da CDURP. Vários moradores (e até alguns ex-moradores que já abandonaram a área) afirmam que não só em vários aspectos a vida da população local não foi beneficiada com as mudanças ali implementadas, mas também que pressentem que, muito em breve, com a ampliação da gentrificação do território, eles tendem a ser expulsos desta localidade.

As obras do Porto embelezaram e melhoraram muita coisa, tais como a derrubada do horrendo viaduto da perimetral, mas ao mesmo tempo encareceu brutalmente o custo de vida da região. Tem muita especulação imobiliária na região e o preço dos aluguéis dispa-

²⁵ Entrevista com André Peterson, dono da Bodega da Pedra do Sal, concedida à pesquisa no dia 17 de junho de 2017.

raram de cinco anos para cá. O meu condomínio subiu 500%, é assustador constatar o que está acontecendo. E olha que tenho uma situação privilegiada, pois o meu apartamento próprio. As pessoas não estão aguentando pagar os aluguéis dos apartamentos, casas e de muitas das lojas. Tem muita gente que morava aqui há décadas e que já foi embora. Acho que os moradores vêm aproveitando pouco as reformas para benefício próprio. Claro que é bom viver num lugar que está bem tratado e bonito, mas tem muitas partes dos bairros da zona portuária que não são turísticos, especialmente na Saúde e Santo Cristo, e que precisam de melhorias urgentes, mas as obras prometidas de infraestrutura não têm sido concretizadas.²⁶

Muitos moradores sempre questionaram a ideia de o bairro da Gamboa, Santo Cristo e Saúde estarem sendo revitalizados. Havia uma vida local, muito harmônica, um ambiente de cidade pequena que foi perdido. E por conta disso me mudei dessa região. O custo de vida daqui que era muito barato e ficou de uma hora para outra absurdamente caro. Pode-se dizer que os serviços que são oferecidos aqui de certo modo foram gourmetizados. Quando veio essa obra vimos de muito de perto o lugar se transformar inevitavelmente. Claro que se você perguntar para o morador mais humilde da região se ele gosta da Praça Mauá do jeito que está agora, provavelmente ele vai dizer: claro, está tudo mais bonito. A sensação que se tem é que estão se abrindo novas opções de lazer e de vida cultural na região. Mas o preço que se está pagando é muito alto. A maior parte destas atrações não estão ali para desfrute das comunidades desses bairros locais. Acho que a médio prazo a zona portuária tende a virar um Pelourinho de Salvador ou uma espécie de centro histórico de Paraty. São lugares que

²⁶ Entrevista com Sylvania Silva, moradora da Gamboa e membro da Associação Sabores do Porto, concedida à pesquisa no dia 15 de abril de 2017.

são mantidos para atender a indústria turística. Muita gente vai ser expulsa, e isso vai gerar um sentimento de revolta na população. A cidade fica bonitinha, mas isso não é para desfrute de todas as classes sociais. O Estado e os empresários visam apenas o dinheiro, o turismo e a especulação imobiliária. Nunca ninguém foi perguntado lá nas comunidades sobre quais benfeitorias eles queriam ou precisavam. O poder político e econômico chegou e foi fazendo o que já tinham planejado. Que revitalização é essa? Ali já existiam comunidades com um cotidiano cheio de vida, cheio de atividades interessantes.²⁷

Não só muitos moradores temem não poder acompanhar o aumento do custo de vida, mas se perguntam se haverá espaço para as tradições culturais locais no novo projeto que foi traçado para este território.

Sou um dos fundadores do Cordão do Prata Preta, que, hoje, já é um bloco reconhecido no Rio de Janeiro. É um bloco de médio porte e, obviamente, muitas vezes as pessoas procuram a gente para falar sobre cultura, sobre região, sobre Carnaval aqui na zona portuária. Quando ocorreu o projeto de revitalização da zona portuária os moradores acharam bom depois de décadas de profundo abandono. E, há uns meses, viemos falar com uma técnica que estava prestando serviço de impacto para a implantação do shopping que vai ser em frente à Praça da Harmonia. Ela perguntou se a gente tinha alguma dúvida em relação e eu deixei bem claro que a minha única dúvida era a seguinte: quando esse shopping estiver funcionando, com todo o aparato que vai ter – polo gastronômico, apart hotel (se eu não me engano), coisas desse gênero –, isso vai dificultar a per-

²⁷ Entrevista com Adrianna Eu, artista plástica e ex-moradora do Morro da Conceição, concedida à pesquisa no dia 9 de março de 2017.

manência do bloco na Praça da Harmonia? Não quero saber de financiamento, não quero saber de apoio, não quero saber de nada; quero saber se vai ficar complicado para a gente conseguir as licenças, que cada vez se tornam mais burocráticas, para colocar o bloco no seu local de origem. A sede a céu aberto do Prata Preta é aqui na Praça da Harmonia. Ela, obviamente, não tinha condições de me responder essa pergunta, mas ela anotou, e isso aí deve entrar na pauta para essas figuras que vão atuar na parte empresarial, em relação às demandas dos moradores. A gente não quer só dinheiro, a gente quer manter nosso espaço, que eu acho que é a questão mais ameaçada. E, infelizmente, a maior parte dos moradores ainda não percebeu isso aí; a ficha está caindo lentamente de que eles podem ser afetados de forma drástica e ruim por esse procedimento de revitalização. O antigo Moinho Fluminense vai ser transformado em um shopping. Aqui vai ser um complexo com shopping, com residência, com parte empresarial, com parte gastronômica. Então, por exemplo, o bloco aqui botava, em um evento, 3 mil pessoas. Será que o shopping vai achar isso legal? Que tipo de pressão o shopping pode fazer ao poder público de forma que tente inviabilizar as nossas licenças? Nós percebemos isso na Prainha, está muito complicado fazer evento na Prainha. Um bloco tradicional como o Escravos da Mauá tem que se esforçar para conseguir fazer seus eventos lá. Com certeza, dificultou mais pela proximidade com a nova Praça Mauá e o Bulevar Olímpico. A população local tende a ser expulsa e as tradições culturais da região começam a ser afetadas. Isso ainda não ocorreu de forma drástica, mas certamente é uma questão de tempo. Naquela região mais gentrificada do Largo da Prainha, Pedra do Sal e Praça Mauá está complicado para os grupos culturais conseguirem licenças para fazer os eventos no espaço público. Então, a nossa preocupação em relação ao Prata Preta da Praça Harmonia é justa-

mente esta: será que quando o shopping estiver pronto isso vai ter algum impacto sobre os eventos montados aqui? Porque é muito provável que os donos de lojas não achem interessante ter um volume de pessoas aqui transitando e se divertindo com o shopping funcionando do lado.²⁸

A questão do transporte público precário no território é sinalizada pelos moradores como um dos problemas significativos não só não sanados, mas também, em certo sentido, mais precarizados na região.

Sobre o transporte, a dificuldade está na circulação pela parte mais de dentro da região. Ônibus que chegavam até ali não chegam mais. Resta o VLT e a ampliação da tarifação do transporte existente. O VLT deveria ser gratuito porque é um transporte de integração, pois ninguém cumpre um trajeto inteiro usando o VLT para resolver a maioria dos seus assuntos no dia a dia. Mas as autoridades preferem gastar com a repressão e segurança pública, com uma estrutura imensa de fiscalização.²⁹

Não só o transporte público continua precário, como também os moradores perderam, basicamente, todas as suas linhas de ônibus. O VLT passa no entorno, ainda não inaugurou a linha do VLT em muitos pontos da zona portuária. E tem um bairro que está padecendo mais do que a gente aqui na Saúde, que é o pessoal do Santo Cristo. Eles perderam as linhas de ônibus e eles perderam o supermercado local que fechou as portas. Então, o bairro está no mais completo abandono numa área considerada pelo poder público como sendo tão importante. Na realidade, essas melhorias, talvez, possam vir a aparecer um pouco quando toda a linha do

²⁸ Entrevista com Orlando Rey, morador do bairro da Saúde e fundador do bloco de carnaval Prata Preta, concedida à pesquisa no dia 27 de março de 2017.

²⁹ Entrevista com José Gustavo, morador da região, escritor, revisor e músico da Banda da Conceição, concedida à pesquisa no dia 21 de fevereiro de 2017.

VLT estiver funcionando. A maior parte das iniciativas tem como prioridade o Bulevar Olímpico e a Praça Mauá. O Santo Cristo permanece em obras, meio esquecido. As obras tiveram um efeito de fachada, para os turistas. Na parte mais central da zona portuária, de menos impacto na imprensa, as obras continuam sendo conduzidas bem lentamente.³⁰

A questão da segurança sempre enaltecida como “solucionada” pelas autoridades é vista de outro ângulo pelos moradores locais.

O tráfico de drogas na região aumentou bastante, e isso está relacionado à presença de mais dinheiro circulando na zona portuária. Costuma ter tiroteio na Sacadura Cabral, mas na área dos museus não ocorre porque é mais vigiada. Os visitantes nem ficam sabendo. Quando eu estou aqui na Praça Mauá ou passando pelo Bulevar, a gente não sabe. Mas eu moro lá na parte menos nobre da zona portuária e às sete da manhã tem tiroteio. De noite tem tiroteio. O pessoal do tráfico está aqui para vender drogas nos eventos. E olha que são muitos shows e atividades na região. Acho que precisa ter uma coordenação para dar mais segurança para os moradores da região porque a gente vive assustado.³¹

A região do porto, por um lado, passou a contar com uma presença mais ostensiva da segurança pública, através dos agentes do programa Centro Presente e da Polícia Militar que se concentram e fazem rondas nas áreas dos Armazéns do Pêr, na Praça Mauá, no Aquário, no Bulevar Olímpico e na Orla Conde. Eles realmente vêm resguardando prioritariamente os turistas e o público endinheirado que vem para cá. Já os

³⁰ Entrevista com Orlando Rey, morador do bairro da Saúde e fundador do bloco de carnaval Prata Preta, concedida à pesquisa no dia 27 de março de 2017.

³¹ Entrevista com Silvania Silva, moradora da Gamboa e membro da Associação Sabores do Porto, concedida à pesquisa no dia 15 de abril de 2017.

ambulantes, por exemplo, eles fazem atualmente muita vista grossa, mas isso é outra história. Mas, ao mesmo tempo, várias ruas, becos e morros dos bairros da Gamboa, Saúde e Santo Cristo continuam como eram antes. Talvez a situação para esses moradores esteja um pouco pior hoje em dia porque, desde que a classe média passou a vir mais para cá, grupos ligados ao tráfico de drogas entraram mais pesado na região, disputando vários pontos estratégicos de venda.³²

Outro ponto muito lembrado pelos comerciantes locais, muitos deles moradores da região, é a presença constante de camelôs e ambulantes, os quais “invadem”, vindos de diferentes partes da cidade, esta localidade:

A gente tinha jazz com o Guga, Baile Black, fanfarras e tinha até uma ocupação com o coletivo Etnohaus. Este último era um coletivo muito bacana que nos procurou há algum tempo atrás. A gente fazia com eles o Cine Varal, com projeções aqui mesmo na estrutura da Pedra do Sal e o público adorava. O Bar Bodega da Pedra do Sal continua apoiando e realizando algumas rodas de samba, mas deixamos de fazer vários eventos porque estávamos tendo muito prejuízo com o número enorme de camelôs que atuam aqui. A concorrência é desleal e a verdade é que a região Portuária está com um número absurdo de ambulante. A prefeitura e a segurança pública pouco fazem para coibir a presença desses comerciantes ilegais. Atualmente, a gente está promovendo só o samba de segunda e o de sexta. É uma pena porque a Pedra do Sal e a região já teve atividades mais diversificadas e que ocupavam quase a semana toda.³³

³² Entrevista com Gabriel Rodrigues Catarino, membro e um dos fundadores da Associação de Moradores e Amigos do Bairro da Saúde, concedida à pesquisa no dia 20 de maio de 2017.

³³ Poder-se-ia atestar esta afirmação do entrevistado (sobre o dinamismo da Pedra do Sal até as Olím-

A nossa preocupação, enquanto associados da Sabores do Porto, é em relação aos camelôs e ambulantes. Não que as pessoas não possam trabalhar, buscar alternativas neste momento de crise. Claro que não é isso. Elas têm família, mas a gente também tem. Mas os comerciantes daqui que estão legalizados tem o custo da barraca e das licenças para a ocupação dos espaços nas ruas. Para os camelôs não há esses e outros custos. Então, ocorre uma concorrência desleal, porque o custo deles é só o custo da mercadoria que eles trazem. Nesse ponto, a atual gestão da prefeitura está deixando a desejar: o comércio ilegal está correndo solto por aqui. E, assim os comerciantes sentem o impacto, tanto o pessoal da gastronomia *gourmetizada* dos *food trucks* quanto a gente que trabalha com produtos mais típicos e regionalizados. Em relação aos produtos de artesanato ou à gastronomia dos quitutes que vendemos, é sempre a mesma coisa todos os dias: os ambulantes vendem bem mais barato e ainda desfilam na nossa frente, oferecendo de tudo para os nossos possíveis clientes. Não temos como competir com eles se a prefeitura não fizer algo a respeito.³⁴

Potencial da região e capacidade em contribuir para a consolidação e potencialização de uma “cidade da música”

À exceção de alguns esporádicos eventos musicais que ocuparam a Praça Mauá e o Bulevar Olímpico,³⁵ atualmente as atividades culturais da zona portuária, em geral, são realizadas nos espaços privados das casas de espetáculo locais, dos museus, do aquário ou nos armazéns do Píer Mauá.³⁶ Os ingressos nesses equipamentos culturais

piadas do Rio) acessando o trabalho de pesquisa dos autores anteriormente realizado (em 2014) no seguinte link: <http://www.cartografiamusicalderuadocentrodorio.com>. Entrevista com André Peterson, dono da Bodega da Pedra do Sal, concedida à pesquisa no dia 17 de junho de 2017.

³⁴ Entrevista com Sylvania Silva, moradora da Gamboa e membro da Associação Sabores do Porto, concedida à pesquisa no dia 15 de abril de 2017.

³⁵ A maior parte deles só ocorreu durante a Copa e as Olimpíadas. Eventualmente, são realizadas atividades no período do réveillon e do carnaval.

³⁶ Segunda Winnie Andrade, “a primeira função do Píer é o Terminal Internacional de Cruzeiros.

podem variar de 20 a 200 reais na região, o que tem dificultado, segundo os entrevistados ao longo da pesquisa, o acesso da população menos privilegiada da cidade a estas atrações culturais.³⁷ Além disso, houve um desvio de quase todas as linhas de ônibus e a mobilidade para a região ficou praticamente reduzida ao VLT (que é mais caro do que o transporte público comum) ou através de ciclovias.

Ainda assim, nota-se que parte do público tem indicado que está disposta a combinar a utilização do metrô ou as linhas de ônibus (que chegam até a Avenida Presidente Vargas) com uma caminhada de oito quarteirões para acessar algumas atividades culturais da localidade, especialmente as rodas e concertos musicais que são gratuitos e realizados nos espaços públicos próximos ao Morro da Conceição. É especialmente na Pedra do Sal e no Largo do São Francisco da Prainha que está concentrada a maior parte dessas atividades criativas, as quais vem garantindo certa vitalidade à localidade, apesar de haver uma drástica redução dessas iniciativas desde as Olimpíadas do Rio (realizadas em meados de 2016).

Dinamizando a localidade principalmente através das músicas que ocupam a Pedra do Sal, Largo do São Francisco da Prainha e a Praça Harmonia

Reconhecida como localidade histórica de encontro de grandes sambistas do passado,³⁸ nos últimos anos a Pedra do Sal foi con-

A parte de eventos foi uma segunda linha de atuação, pois identificamos aí uma oportunidade para a empresa. Além disso, constatamos que a cidade precisava de um espaço como este. Passamos a estruturar nossos Armazéns números 2 e 3 para os eventos e preservamos os armazéns números 4 e 5 para o terminal portuário. Portanto, o Pter Mauá trabalha também como locação de espaços para uma agenda de eventos variados. Passamos a abrigar desde eventos culturais importantes como o ArtRio até casamentos de filhos de figuras da cidade” (entrevista realizada com Winnie Andrade, coordenadora de eventos do Pter Mauá, concedida à pesquisa no dia 13 de dezembro de 2016).

³⁷ É muito comum ver a população pobre ocupar esta área para fazer o *footing* e/ou famílias que vem para admirar a paisagem aprazível do porto, mas dificilmente ingressam nestes espaços culturais ou mesmo têm recursos para consumir os sanduíches e bebidas *gourmetizadas* dos *foodstrucks* ali instalados (e autorizados pela prefeitura). Acabam consumindo alguma coisa nos ambulantes que vêm crescentemente ocupando de forma ilegal essas áreas (o que tem gerado tensões com os comerciantes e os agentes de segurança locais).

³⁸ A Pedra do Sal ocupa um lugar especial na mitologia do samba: seus bares eram locais de encontro

vertida em um importante anfiteatro natural, no qual vinham sendo realizados, com grande êxito, concertos de rua não só de samba, mas também de rock, *black music*, jazz e fanfarras (Herschmann; Fernandes, 2014). Atualmente, por falta de apoio, a área teve reduzida as suas atividades às duas tradicionais rodas de samba semanais: *Samba da Pedra do Sal* e o *Samba de Lei*.³⁹

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 (claro que o tema do barulho e a invasão dos ambulantes gera área de tensões).

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 noites.⁴⁰

de músicos importantes, tais como Donga, João da Bahiana, Pixinguinha, entre outros.

³⁹ As duas rodas são realizadas de 18 às 23 horas e congregam em média 500 pessoas (mais detalhes: <http://www.cartografiamusicalderuadocentrodorio.com>). A roda do *Samba da Pedra do Sal* (fundada em 2007) tem como principal liderança o percussionista Paulo Cesar Corrêa e é realizada às segundas-feiras. No repertório desta roda destacam-se as releituras do chamado “samba de raiz”, pois os músicos mesclam em geral Jongo, Tambor de Crioula, Lundu, Afoxés, Congadas com o Samba de Roda. E a roda do *Samba de Lei* (fundado em 2011) é realizada às sextas feiras e possui como principais lideranças Thiago Torres (voz e violão) e Wagner Silveira (pandeiro). Em seu repertório releituras de sucessos do mundo samba, especialmente alguns êxitos compostos por Cartola, membros da Velha Guarda da Portela e Chico Buarque (para mais detalhes sobre essas rodas de samba, cf.: www.facebook.com/gruposambadelei e www.facebook.com/bodegadosal).

⁴⁰ Entrevista com Wagner Silveira Santos, percussionista do grupo Samba de Lei, concedida à pesquisa no dia 14 de março de 2014.

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 do lugar.

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 rueiro 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 nisto. 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 lugar.⁴¹

Já o Largo de São Francisco Prainha (localizado bem próximo a Pedra do Sal) que também tem uma importância histórica e cultural⁴² é, em geral, ocupado na atualidade pelos eventos musicais que extrapolam as dimensões e dinâmicas das rodas: são concertos, bailes e blocos de maior porte (podendo congregiar até 20 mil pessoas) e que,

⁴¹ 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.

⁴² Antes da construção do Porto do Rio de Janeiro, situava-se no local uma pequena praia, denominada Prainha, que se estendia até onde hoje é a Praça Mauá. O largo recebeu esse nome por estar situado próximo à Igreja de São Francisco da Prainha, erguida em 1696 segundo ordens do Padre Francisco da Motta. A localidade ao longo da sua história abrigou diversas atividades culturais e religiosas associadas à cultura afro-brasileira (Pechman, 1987).

portanto, não cabem no anfiteatro natural da Pedra do Sal. Nesses eventos a música toca de forma amplificada, contam em geral com certa estrutura (caixas de som, luzes e até palco), e para que sejam realizados necessita-se da aprovação e apoio de instituições públicas e privadas. Os mais conhecidos, regulares e que atraem o maior número de público são sem dúvida o Baile Black Bom e os ensaios do bloco Escravos da Mauá.

Aliás, os eventos do Baile Black Bom são realizados como acontecimentos que congregam outras atividades (além dos concertos), tais como feiras de artesanato, pista com DJ e oficinas de afroempreendedorismo. O sucesso deste baile tem sido tão grande nos últimos anos que o evento passou a ganhar espaço na mídia tradicional.

Gente bonita, animação e muita música boa. Essa é a receita do Baile Black Bom, evento criado pela banda Consciência Tranquila [...] que faz muito sucesso na Pedra do Sal e no Largo da Prainha, no Centro do Rio [...]. A banda Consciência Tranquila promove uma viagem por vários gêneros musicais, com releitura de grandes sucessos da década de 70 até os dias de hoje. Além do som, também acontece no mesmo local uma exposição de produtos da rede afroempreendedores, com venda de camisetas e outros itens. O Centro de Articulação de Populações Marginalizadas distribui ainda kits de literatura sobre a temática negra.⁴³

Organizado pelo grupo musical Consciência Tranquila⁴⁴ o Baile Black Bom já foi realizado mensalmente na região da Pedra do Sal

⁴³ Cf. Depois do sucesso no Centro do Rio, Baile Black Bom chega ao SESC Nova Iguaçu. In: *O Globo* (Caderno de Cultura), 05/02/2014 (Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/depois-do-sucesso-no-centro-do-rio-baile-black-bom-chega-ao-sesc-nova-iguacu-12297911>>. Acesso em: 11 out. 2015).

⁴⁴ A banda Consciência Tranquila, criada em 2002, se apresenta em todas as edições, e é formada por Antonio Consciência, Sami Brasil, Carrão Beatbox, Alan Camargo e Igor Swed, além de mais seis músicos contratados. Ao todo são onze integrantes: dois rappers, um vocal, um beat box, dois backing vocals, bateria, baixo, guitarra, teclado e DJ. Vale salientar que este grupo musical é razoavelmente conhecido na cidade, inclusive, foi semifinalista da edição 2015 do Programa de TV *SuperStar*, veiculado pelas Organizações Globo na televisão aberta.

(atualmente a sua realização ocorre de forma mais sazonal por falta de recursos e apoio), importante reduto histórico da cultura negra carioca, no qual descendentes de escravos se estabeleceram (próximo à região portuária) no Rio de Janeiro. Segundo os fundadores do baile, a escolha do local está relacionada com a relevância histórica do lugar para a cultura afro-brasileira.

Inicialmente o nosso grupo não imaginava atuar na rua, mas percebemos que isso poderia ser um caminho bacana. Assim, tivemos a ideia de retomar os bailes *black* históricos de rua. Acho que o fato de termos feito isso na Pedra do Sal e no Largo da Prainha foi muito importante, pois ali foram vividos momentos muito importantes da cultura afro-brasileira. Esta Pedra tem uma vibração diferenciada, muita gente da diáspora negra passou por aqui. [...] Com este baile, buscamos fazer um evento cultural e político amplo, o mais completo possível, capaz de mobilizar e conscientizar socialmente as pessoas.⁴⁵

A proposta do grupo musical e da festa é não só promover uma ocupação do espaço público – a conscientização étnica –, mas também celebrar um estilo “*afro-black*” a partir do consumo musical de sucessos da *black music* brasileira e internacional. O evento também concentra oficinas de arte e cultura afro, feira de afroempreendedores e projeções de imagens relativas ao tema, dentre outras ações.⁴⁶

O Baile Black Bom foi criado em 2013, com recordes de público a cada edição. A proposta é relembrar os antigos bailes de charme e de *black* dos anos 1970, mesclando antigos sucessos com novos hits e remixes criados pelos DJs integrantes da banda. Outro viés do evento

⁴⁵ Depoimento de Antônio Consciência, vocalista do grupo Consciência Tranquila e um dos fundadores do Baile Black Bom, concedido à pesquisa no dia 10 de maio de 2013.

⁴⁶ Para mais informações sobre a banda e a festa, conferir: <<https://www.facebook.com/groups/baileblackbomgrupo/?fref=ts>> e <<https://www.facebook.com/bandaconsciencia/?fref=ts>> (Acesso em: 20 set. 2015).

é articular *black music* e atividades culturais com ações para a valorização da cultura e identidade negra. O baile é realizado no espaço público gratuitamente e os organizadores contam com um pequeno apoio da CDURP (que oferecia até bem pouco tempo alguns banheiros químicos para acesso do público)⁴⁷ e com o patrocínio de comerciantes locais para a instalação da infraestrutura de iluminação e som. Há também camelôs vendendo bebidas e alimentos a preços baixos. Tudo isso contribui para uma frequência mais intercultural (García Canclini, 2011) na localidade (atraindo diferentes segmentos sociais), e nota-se tanto a presença muito maior de frequentadores de idades variadas, incluindo desde um público ocasional (de neófitos ou mesmo turistas) a integrantes tanto do movimento *hip-hop* carioca quanto de antigos frequentadores dos bailes de charme e *black*. O baile também é realizado em um horário mais acessível, em uma região central da cidade, o que favorece também o deslocamento para trabalhadores e estudantes, a grande maioria, usuários de transporte público.

O outro grupo que ocupa a localidade, especialmente nos meses de verão, é o bloco de carnaval do Escravos da Mauá. Fundado em 1992 essa rede de sambistas e frequentadores promove eventos ali ao longo do ano, que podem congrega no período de carnaval e pré-carnavalesco até 20 mil pessoas. Não realizam apenas festas de carnaval ali. Articulam-se em rede de cooperação com escolas e artistas de comunidade para oferecer oficinas abertas que cobrem diferentes linguagens: pernas de pau, teatro de rua, samba dançante, pesquisa e preparação de figurinos, de estandartes e adereços, costura de fantasias, pintura de muros com grafite, entre outras atividades. Além dessas ações, o bloco tem também grande articulação comunitária, participando regularmente de festividades e eventos com grupos e instituições locais.

⁴⁷ O baile na qualidade de evento cultural recebeu o prêmio de Ações Locais em 2015 da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. A seleção foi realizada em toda a cidade do Rio de Janeiro e os projetos de maior impacto nas regiões foram contemplados com a chancela. A ação social do Baile Black Bom utiliza a música aliada a ações afirmativas como plataforma nas questões sociais e raciais, buscando também promover ações educativas gratuitas por meio de oficinas musicais de inclusão social, para jovens de comunidades do Rio de Janeiro.

Com 35 pernas de pau abrindo o desfile, um samba bonito e muita força no gogó dos foliões, o bloco de carnaval Escravos da Mauá fez um desfile mágico pelas ruas da Zona Portuária. Antes de qualquer um falar na revitalização da região do porto, o Escravos já cantava a história e as tradições do local.⁴⁸

Eleito diversas vezes como um dos blocos mais “simpáticos da cidade”, o Escravos da Mauá se constitui em uma rede cultural marcada não propriamente por uma lógica gestora, mas sim muito mais por uma dinâmica que mescla espontaneidade, cooperação e afeto (Costa; Barros, 2014).

Vale ressaltar que, além desses dois *points* localizados na Gamboa, outra localidade da zona portuária que identificamos na pesquisa que tem potencial de crescimento de atividades criativas é o bairro da Saúde, especialmente nos arredores da Praça Harmonia.⁴⁹

Ali já vêm sendo realizadas algumas atividades musicais regulares que promovem dinâmicas de sociabilidade e vêm atraindo há muitos anos inúmeros atores da região e de outras partes da cidade. O que dificulta o desenvolvimento desta área são a lentidão no avanço de obras de infraestrutura (paradas supostamente por falta de recursos) e o risco de que grandes interesses empresariais que atuam ali (associados à construção de shoppings e outros grandes empreendimentos ainda em fase de estudos) venham a se sobrepor aos interesses das comunidades locais.

A região da Saúde é uma região muito musical, mas pouca gente sabe disso. Muita coisa criativa acontece

⁴⁸ Cf. Romeo, Madalena; Lima Ludmila de. Escravos da Mauá se destaca no Prêmio O GLOBO de Blocos, que teve outros 6 ganhadores. In: Extra, publicado em 16 de março de 2011 (Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/carnaval/escravos-da-maua-se-destaca-no-premio-globo-de-blocos-que-teve-outros-6-ganhadores-1319698.html>>. Acesso em: 15 maio 2017).

⁴⁹ A praça ganhou este nome por conta do Mercado da Harmonia, que funcionou ali no fim do século XIX. Atualmente a praça e a região estão sendo reformadas. Como construções históricas a serem observadas na localidade destacam-se as edificações do Moinho Fluminense (todo de tijolinhos como as construções industriais inglesas do século XIX) e o edifício modernista do Albergue da Boa Vontade (Pechman, 1987).

nesta região. Claro que de modo geral a Saúde, Santo Cristo e Gamboa são bairros muito musicais pela influência afro-brasileira. O pessoal olha muito para a Gamboa e área dos museus e esquecem que Dolores Duran, violonistas como Dino 7 Cordas e o Mão de Vaca são todos daqui, do bairro da Saúde. Ocupando criativamente a Praça Harmonia, temos a roda de samba mensal dos Velhos Malandros, organizada pelo Alexandre Nadai. Além disso, há muitos blocos de carnaval que foram pioneiros na retomada do carnaval de rua na região portuária e que tem sede aqui. Blocos antigos, que tinham parado suas atividades, retomaram suas atividades faz uns anos. Poderíamos mencionar o Coração das Meninas, Fala Meu Louro e o Independente do Morro do Pinto. Temos todas as atividades que envolvem o Bloco da Prata Preta ao longo do ano. Além dos ensaios e do desfile, organiza-se uma roda bimestral, que a gente chama de Samba Honesto aqui no bairro da Saúde. Realizamos também alguns eventos pontuais aqui na Praça Harmonia: a Festa Junina e o aniversário do Prata no mês de novembro.⁵⁰

As dificuldades em promover os ecossistemas musicais gratuitos da localidade – que potencializam a zona portuária como um território criativo e democrático – não param por aí. Uma das lideranças do grupo Consciência Tranquila e organizadora do Baile Black Bom, Sami Brasil, lamenta que os dois eventos de rua – que são uma espécie de “carro-chefe” das atrações culturais na área da Gamboa – estão tendo dificuldades para realizar sua programação ao longo do ano. Se antes eram amplamente apoiados, constata-se cada vez mais que, a partir de 2016, as dificuldades vão desde conseguir as licenças para realização dos seus eventos (de médio e grande porte em áreas

⁵⁰ Entrevista com Orlando Rey, morador do bairro da Saúde e fundador do bloco de carnaval Prata Preta, concedida à pesquisa no dia 27 de março de 2017.

consideradas estratégicas da área) até a falta de editais e verbas para financiar os custos significativos para a realização dessas atividades.⁵¹

Temos uma grande identificação com aquela região da Pedra do Sal e da Pequena África. Afinal ali era o quilombo da Pedra do Sal. O nosso sucesso obrigou-nos a ir a partir de 2015 a nos deslocar para o Largo da Prainha. Por questões de espaço e de logística. Tínhamos dificuldades também com o pessoal do bar Bodega da Pedra do Sal que reclamava muito dos ambulantes. O crescimento do evento ampliou as dificuldades e as exigências para nossos eventos junto a prefeitura. Naquela época contávamos ainda com editais de fomento e muito apoio da CDURP e do Porto Novo. Hoje tentamos dar uma continuidade ao nosso trabalho de promover a cultura negra através do Instituto Black Bom aqui na rua Riachuelo, mas lamentamos a dificuldade em realizar o nosso baile na zona portuária. O Baile Black Bom tem uma ligação com aquela parte da cidade, o coração da nossa galera está lá. Estamos em todos os fóruns e estamos atuando junto aos representantes do poder público para encontrar uma maneira de viabilizar o retorno do baile. Há perspectivas para o segundo semestre de 2017. O bloco de carnaval do Escravos da Mauá está encontrando as mesmas dificuldades. A fundadora do bloco, a Eliane Costa, tem participado de reuniões que visam a retomada destes eventos na região. Acredito que o Escravos da Mauá esteja na mesma situação que a gente. Seus eventos só acontecem quando eles têm como realizá-los sem sus-

⁵¹ Segundo Julio Morais, técnico da Secretaria Municipal de Cultura, “estamos cientes de que está faltando mais apoio aos grupos de música e de outras expressões artísticas [...]. Temos ajudado dentro possível, com o orçamento disponível até o momento. Este ano estamos tentando mapear as principais iniciativas culturais de rua da cidade com a ajuda do Instituto Pereira Passos [...]. Há uma grande possibilidade de que os editais de fomento da prefeitura, tais como Ações Afirmativas Locais e outros, sejam retomados até o final de 2017 ou no início do ano que vem” (trecho de uma entrevista realizada com Julio Morais, coordenador do GT Cultura de Rua da Secretaria Municipal de Cultura, concedida à pesquisa no dia 27 de junho de 2017).

tos, com a certeza de algum apoio. A ocupação cultural de rua no Rio de Janeiro tradicionalmente é uma coisa muito complicada. Lamentavelmente é tudo muito sofrido, os artistas têm que passar por diversos processos e burocracia. A sensação que dá é que a Pedra do Sal e o Largo da Prainha não são considerados prioritários atualmente para órgãos como a CDURP, Porto Novo e, em geral, pelo poder público. Só que a gente sabe que o que torna o Rio especial não são estes grandes museus, aquários e outras obras faraônicas que são geralmente construídas para enriquecer empresários e políticos corruptos. O que torna o Rio uma cidade diferenciada são a alegria das rodas, concertos e eventos de rua que criam um ambiente que facilita os encontros, trocas e a camaradagem entre as pessoas.⁵²

Considerações finais

A situação em que se encontram estas duas redes que gravitam em torno da música na zona portuária é bastante ilustrativa do quadro que encontramos na região. Como se pode constatar – a partir dos estudos de caso analisados aqui –, infelizmente as atividades musicais (e culturais) de rua ainda não são consideradas prioritárias pelas políticas culturais aplicadas de modo geral no Rio de Janeiro. Assim, pode-se atestar ao longo deste trabalho que este tipo de manifestação de rua é espontâneo e, em algum nível, transformador da experiência urbana: para ser concretizado não exige grandes obras, grandes intervenções nos traçados das principais vias da cidade ou a construção de novos equipamentos culturais. Entretanto, essas iniciativas culturais de rua têm pouca sustentabilidade – dependem da vontade dos atores e, muitas vezes, do seu “ativismo cultural” (Herschmann; Fernandes, 2014) – e deveriam ser apoiadas por renovadas políticas públicas que, até bem pouco

⁵² Entrevista com Sami Brasil, cantora do grupo Consciência Tranquila e umas das fundadoras do Baile Black Bom, concedida à pesquisa no dia 19 de maio de 2017.

tempo atrás, afirmavam que tinham como meta a conversão do Rio de Janeiro em uma “cidade criativa globalizada”.⁵³

Tendo em vista o que foi exposto neste artigo, fica claro que há uma perda de dinamismo no território desde meados de 2016, e que isso está relacionado não só a um aprofundamento da crise econômica do Rio de Janeiro e do país, mas também a uma descontinuidade das políticas públicas implementadas em âmbito municipal. Ao mesmo tempo, nas conversas formais e informais, vários artistas (de diferentes expressões artísticas) têm mantido uma postura proativa e quase sempre deixam transparecer uma grande desconfiança em relação aos recorrentes processos de institucionalização envolvendo os setores criativos. Muitos deles criticam a ideia de construção de uma “cidade criativa”, ou ao menos a forma como vem sendo implementado em geral este tipo de projeto no país (De Marchi, 2014). Chegam em alguns momentos a sugerir que isso é “coisa de políticos e empresários”,⁵⁴ que muitos deles optam por atuar de forma mais autônoma (praticamente sem recursos públicos e/ou através de estratégias de sustentabilidade alternativas) e não se incomodam com a invisibilidade dos seus respectivos nichos ou ecossistemas culturais.

A arte de rua é como os alimentos orgânicos, os quais estão livres dos agrotóxicos. Não existem em larga escala, mas cumprem seu papel social. A produção orgânica pode não ser bonita ou espetacular, mas nós sabemos que fazem bem à sociedade. Já os megaeventos

⁵³ O Museu de Arte do Rio reuniu, no dia 27 de junho de 2017, representantes de várias cidades que integram a Rede Mundial de Distritos de Criatividade, da qual a cidade do Rio de Janeiro faz parte desde de 2010. É a segunda vez que esta metrópole abriga um evento deste tipo. Em 2012, o Fórum Mundial de Criatividade também teve a Região Portuária como sede. Cinco anos depois, com boa parte das grandes obras na região da Praça Mauá já finalizadas, participantes dos dois eventos compararam os contextos anterior e atual. Esses dois eventos dessa Rede foram organizados na zona portuária pelo Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (em parceria com a Coordenadoria de Relações Internacionais da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e a CDURP). Para mais informações, cf.: <<http://portomaravilha.com.br/noticiasdetalhe/Distritos-Criativos-mundo-%C3%BAnem-MAR:4714>>. Acesso em: 2 jul. 2017.

⁵⁴ Entrevista com Alex Topini, líder e artista visual do coletivo Filé de Peixe, concedida aos autores, no dia 21 de julho de 2015.

são aquele alimento cultural que estão cheios de agrotóxicos e que até matam um pouco a fome, mas com o tempo fazem mal à sociedade e geram doenças. Os megaeventos são mais um dos resultados da apropriação privada daquilo que é do público [...]. Conseguimos avançar em algumas conquistas nos últimos anos, mas estamos conscientes que há riscos com a transformação do Rio de Janeiro em uma cidade criativa globalizada, voltada para os grandes eventos. Há os riscos de os agrotóxicos contaminarem completamente o solo e muitas das conquistas serem perdidas [...]. De qualquer modo, independente do que venha a acontecer nos próximos anos, posso afirmar sem medo que nós artistas, que estamos nos espaços públicos, especialmente aqueles que estamos há muito tempo na estrada, já vimos muita coisa e sabemos até como sobreviver de forma submersa e invisível na cidade. Afinal, em grande medida, nosso trabalho se desenvolveu desta maneira e alcançava resultados significativos, construindo uma forte tradição cultural desta cidade [...].⁵⁵

No caso dos músicos, muitos deles argumentam que o Rio de Janeiro já é uma “cidade da música”⁵⁶ – independentemente de ter ou não um selo da Unesco –, oferecendo como principal evidência o peso da “cultura musical de rua” ao longo do ano ou mesmo o gigantismo do carnaval de rua do Rio.⁵⁷ Alguns desses atores que tocam mú-

⁵⁵ Entrevista com Richard Righetti, líder e palhaço do grupo Off-Sina, concedida aos autores, no dia 6 de julho de 2015.

⁵⁶ A cidade do Rio de Janeiro é reconhecidamente o principal centro da indústria musical do país (Herschmann, 2010). Apesar disso a cidade de Salvador (que é outro centro importante) se candidatou oficialmente e foi agraciada em 2016 com o selo “cidade musical” pela Unesco. Mais detalhes, ver: Unesco reconhece oficialmente Salvador como Cidade da Música. In: *GI*, publicado em 1º de junho de 2016 (Disponível em: <<http://g1.globo.com/bahia/noticia/2016/06/unesco-reconhece-oficialmente-salvador-como-cidade-da-musica.html>>. Acesso em: 14 maio 2017).

⁵⁷ O Carnaval do Rio de Janeiro vem movimentando uma economia (da cultura e entretenimento) superior a 800 milhões de reais, gerando 500 mil empregos, diretos e indiretos (Prestes Filho, 2009). 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 e pela prefeitura do Rio, no início desta década o crescimento dos blocos na cidade foi de 10% ao ano. Ainda tendo em vista as projeções da entidade: nos últimos anos cerca de 5,5 milhões de foliões desfilaram nos 500

sica nas ruas da zona portuária sugerem que os processos são muito mais complexos do que aparentam: ao se institucionalizar e/ou apoiar com recursos, não necessariamente se está garantindo a presença de atores mobilizados e atuantes em uma localidade.

Acredito que a cultura aqui do porto está fundamentada numa postura de luta, em práticas de “resistência” da população local. E não exatamente pelos apoios que são concedidos pelo poder público. A rica cultura local existe pela força de vontade de quem já estava na região, atuando de forma organizada. Claro que muita gente chegou depois e vem colaborando e somando. Esse pessoal ajuda muito, desde que tenha a mesma mentalidade: desde que estejam comprometidos com a valorização da história e da cultura da região. Ou seja, desde que estejam engajados na história de lutas do povo carioca. O incentivo do poder público, em geral, vai para as grandes construções e para o patrimônio material. A ideia é quase sempre essa: vamos construir grandes equipamentos nas cidades como museus, aquários, etc. Já o patrimônio imaterial, ou seja, o cultural, que se vire como puder. É quase como se dissessem: vocês que deem um jeito! Esse é um vício reinante nas políticas públicas no Brasil: constroem-se grandes bibliotecas e depois não há dinheiro para adquirir livros, constroem-se centros culturais e depois não há verbas para contratar artistas... é tudo muito repetitivo e triste. É verdade que os grupos e artistas locais têm recebido ao longo desses anos alguns apoios, mas esses nunca foram suficientes, isto é, nunca permitiram aos artistas estruturar sua atividade na região. Esses repasses para

blocos autorizados pela prefeitura. Várias 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 ano. Um dos destinos mais procurados pelos turistas durante o Carnaval, a cidade do Rio tem recebido em média 1,2 milhão de visitantes, sendo mais de 30% deles estrangeiros. Com tantos turistas, a taxa de ocupação dos hotéis espalhados pela cidade, nos primeiros meses do ano, gira em média em torno de 90%.

os pequenos eventos e iniciativas culturais locais veio através da CDURP e de alguns editais públicos do município, mas hoje infelizmente está menos disponível. Nos grandes eventos, regiamente financiados com recursos públicos – como os que vêm sendo realizados na Praça Mauá e no Bulevar Olímpico –, infelizmente, em geral, são priorizados a contratação de artistas famosos, todos de fora da zona portuária. É a velha história: na hora que tem muita grana, convoca-se os profissionais da grande indústria cultural. Na hora que tem poucos recursos, chama o pessoal local, que se apresenta por qualquer migalha ou mesmo de forma gratuita. Felizmente, já estamos vacinados contra tudo isso que acontece recorrentemente no país [...]. Pode ficar mais difícil daqui para frente, mas não vamos parar de atuar. Estamos determinados a mostrar nossa arte [...], o pessoal se ajuda muito na região e acreditamos que precisamos colaborar para fazer deste lugar um ambiente melhor para se viver. E a arte pode dar a sua colaboração para isso [...].⁵⁸

Portanto, com alguma frequência, os atores sugerem nos seus depoimentos que são os artistas no cotidiano que efetivamente seguem resignificando a urbe – com ou sem apoio institucional –, independente dos projetos urbanos traçados por esta ou aquela gestão do poder público. Em suma, os entrevistados, apesar das enormes dificuldades financeiras e de sustentabilidade das suas respectivas atividades, parecem não se deixar levar pelo imobilismo e sugerem que são eles, mesmo na sua condição de pouca visibilidade (Herschmann; Fernandes, 2015), que vêm contribuindo significativamente no dia a dia para a construção de uma “cidade musical”, mais democrática e aberta ao convívio social.

⁵⁸ Entrevista com José Gustavo, morador da região, escritor e músico da Banda da Conceição do bairro da Saúde, concedida à pesquisa no dia 21 de fevereiro de 2017.

Referências

ANDREATTA, Verena et al. Rio de Janeiro e a sua orla: história, projetos e identidade carioca. In: *Coleção Estudos Cariocas*. São Paulo: Nova Cultural, 2009, n. 1, p. 1-16.

CONNOR, Steven. *Dumbstruck: a Cultural History of Ventriloquism*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

CORREIA, Mayã M. *Entre portos imaginados: construções urbanísticas pensadas a partir do projeto Porto Maravilha, cidade do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

COSTA, Ricardo; BARROS, Teresa. Redes de afeto e pertencimento no carnaval de rua da região portuária carioca. In: COSTA, Elianne; AGUSTINI, Gabriela (orgs.). *De baixo para cima*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2014.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1995.

DE MARCHI, Leonardo. Análise do plano da Secretaria de Economia Criativa e as transformações na relação entre Estado e Cultura no Brasil. In: *Intercom – RBBC*. São Paulo: Intercom, v. 37, n. 1, janeiro a junho de 2014, p. 193-215.

DE NORA, Tia. *Music and Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

FLORIDA, Richard. *The rise of the creative class*. Nova York: Basic Books, 2002.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. (org.). *Conflictos interculturales*. Barcelona: Gedisa, 2011.

GUIMARÃES, Roberta S. *A Utopia da Pequena África*. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Commonwealth*. Massachusetts: Harvard University Press, 2009.

HARTLEY, John. (ed.). *Creative Industries*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

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

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

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo: Ed. Intercom, 2014.

_____. Bem-vindo ao Rio de Janeiro de pouca visibilidade! In: CONGRESSO DA INTERCOM, 38, 2015, São Paulo, *Anais...* São Paulo: Intercom, 2015.

KITTLER, F. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

LABELLE, Brandon. *Acoustic Territories/Sound Culture/ Everyday Life*. Nova York: Continuum, 2010.

LANDRY, Charles; BIANCHINI, Franco. *The Creative City*. Londres: Comedia, 1994.

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

MOREIRA, Clarissa da C. *A cidade contemporânea entre a tabula rasa e a preservação: cenários para o porto do Rio de Janeiro*: UNESP, 2004.

PECHMAN, Roberto M. *História dos Bairros: Saúde, Gamboa, Santo Cristo – Zona Portuária*. Rio de Janeiro: Índex, 1987.

PIO, Leopoldo G. Cidade e Patrimônio nos projetos Corredor Cultural e Porto Maravilha. In: *Revista Húmus*, São Luiz, UFMA, vol. 4, n. 10, 2014.

PRESTES FILHO, Luís C. (org.). *Cadeia produtiva do carnaval*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2009.

REIS, Ana Carla. *Cidades Criativas*. São Paulo: SESI-SP, 2012.

SEMENSATO, Clarissa A. G. Políticas públicas de cultura para os megaventos no Rio de Janeiro. SEMINÁRIO POLÍTICAS PÚBLICAS, 3., 2012, Rio de Janeiro, *Anais...* Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2012.

VAINER, Carlos. Como serão nossas cidades após a Copa e as Olimpíadas? In: JENNINGS, Andrew et al. (orgs.). *Brasil em jogo*. São Paulo: Boitempo, 2014.

VIVANT, Elza. O que é uma cidade criativa? São Paulo: Ed. SENAC, 2012.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

Música e conflito na cidade: práticas de escuta, espaço público e violência no Rio

Felipe Trotta

Domingo de sol, por volta de meio-dia. Estamos na simpática Praça São Salvador, na zona sul da cidade do Rio de Janeiro. Como ocorre toda semana, um grupo de cerca de duas dezenas de músicos se reúne em torno de um pequeno coreto no extremo da praça para tocar um repertório instrumental de choros. Em volta do círculo de flautas, cavaquinhos, violões, pandeiros e vários outros instrumentos musicais, o ambiente fica lotado de pessoas que se juntam para ouvir a música, beber cerveja e jogar conversa fora. O restante do lugar fica ocupado por dezenas de barracas de uma feira de artesanato e comidas, crianças brincando no parquinho localizado no outro extremo da praça e um clima amigável de confraternização entre vizinhos, amigos e admiradores do choro, gênero musical de alta legitimidade na cidade. Nesse dia, a praça é ocupada pela música e pelo contexto simbólico que a cerca.

Se voltarmos à mesma praça em qualquer noite de sábado, veremos uma configuração diferente. As barracas de artesanato são substituídas por dezenas de ambulantes vendendo cerveja e outras bebidas em isopores improvisados. A praça fica quase integralmente ocupada por grupos que, em pé, ouvem o som de uma animada roda de samba que ocorre também ao lado do coreto. A mureta que circunda o parquinho infantil é ocupada por jovens namorados e pequenos grupos. Há uma intensa circulação de pessoas, que lotam também os cinco bares de seu entorno. Apesar da presença de duplas de agentes da Guarda Municipal que supervisionam o movimento, o clima é

de uma noitada predominantemente jovem, igualmente amigável e tranquila. Porém, é impossível não reparar a presença de três faixas brancas penduradas entre árvores em torno da praça com os dizeres “os moradores precisam dormir”.

Os dois momentos da Praça São Salvador¹ apontam para alguns aspectos da articulação entre música e cidades. De um lado, seguindo uma robusta tradição de estudos sobre música e sociedade, a ocupação do espaço público com pessoas fazendo e ouvindo música é saudada com entusiasmo. A praça se reconfigura a partir da experiência musical articulada com determinados perfis de público, conjuntos de comportamentos e expectativas (Fernandes; Trotta; Herschmann, 2015). Através da experiência musical são compartilhados repertórios, sonoridades, ideias e valores, reafirmados laços de afeto e pertencimento, reforçados espaços sociais de trocas, paqueras, conversas, cumplicidades. Essa ocupação funciona ainda como vetor econômico, movimentando a venda de produtos (cerveja, comidas, artesanato) em torno da música – fornecida gratuitamente para o público presente.² Por outro lado, contudo, a ocupação física e sonora produz diversas tensões. Na visão enrijecida do Estado repressor, a atividade lúdica coletiva e pública é entendida como potencial deflagradora de atividades ilícitas, que vão desde o consumo de drogas até a venda não autorizada de bebidas para menores de idade e sem pagamento de impostos, passando pelo tumulto no trânsito e pela ocorrência de desentendimentos, brigas e possíveis furtos. Para os moradores, por sua

¹ Nota metodológica: a narrativa sobre as atividades culturais na Praça São Salvador é baseada em minha experiência pessoal. Como morador do bairro e frequentador regular dos eventos narrados, transmito aqui uma síntese de percepções oriundas de inúmeras visitas ao samba e ao choro da praça durante mais de 5 anos. A descrição apresentada não trata de um episódio particular, mas é uma sequência de situações encontradas em praticamente todas as vezes em que participei das atividades na praça, com exceção da faixa dos moradores reivindicando silêncio, que ficou estendida por algumas semanas durante a primavera de 2016. Convém esclarecer também que todos os comentários sobre as atividades da praça são resultado dessa vivência pessoal, somada a diversas conversas informais com moradores, vizinhos, amigos, profissionais e outros frequentadores que circulam pela praça nos dias de samba e choro.

² Um exemplo particularmente interessante dessa visão positiva da ocupação da Praça São Salvador é manifesto no documentário *Praça São Salvador* (2013), de Aline Macedo, Homero Zapponi e Marina Brandão, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qcQ8Jwfs3xU>>.

vez, a ocupação é comumente entendida como elemento de distúrbio do sossego doméstico.

A existência contraditória e multifacetada da música nos espaços urbanos é o eixo deste artigo. Parto do pressuposto de que uma mesma atividade musical em determinado espaço público pode ser entendida tanto como vetor de agregações, conciliações, afetos e trocas simbólicas, quanto, simultaneamente, como elemento de desconforto, incômodo, distúrbio e agressão. O caso da Praça São Salvador nos servirá como porta de entrada e como guia de questões, pois evidencia problemas, conflitos e limites da reflexão sobre música e cidade. Não se trata, porém, de caso único nem incomum. Penso no samba e no choro na S. Salvador como exemplos de um amplo e complexo jogo de usos e tensões que atravessam o cotidiano urbano e suas sonoridades. Iniciemos, portanto, pela escuta.

Som e música nas cidades: práticas de escuta

Há quatro décadas, o termo “paisagem sonora” (tradução consagrada e menos poética do original *soundscape*) foi cunhado pelo músico Murray Shafer para designar um conjunto de sons ouvidos em um determinado ambiente (2001). De lá pra cá, diversos autores têm utilizado o termo com o objetivo de enfatizar a dimensão sonora da experiência espacial, sobretudo em contextos urbanos. Mais recentemente, observa-se um deslocamento da preocupação exclusiva com os “sons” para uma abordagem que busca entender os fenômenos sonoros como um encontro entre som e escuta. A pesquisadora Emily Thompson adota uma noção de *soundscape* que abrange “simultaneamente um meio físico e uma forma de percebê-lo; tanto um mundo quanto a cultura construída para perceber o mundo” (2002, p. 1). Indo mais além, os sons são emitidos e percebidos através de múltiplas variáveis, que Ana María Ochoa chama de “montagens acústicas”.

Essas montagens implicam uma transdução (em duas direções, diríamos) mutualmente constitutiva de no-

ções de som e de noções de quem ouve, assim como processos potencialmente transformadores de inscrição dos sons que inter-relacionam “objetos” que soam e que escutam (Ochoa, 2014, edição Kindle, posição 694/6911).

Se pensamos nos fenômenos sonoros como complexas “montagens” que se constroem continuamente entre ouvintes, espaços e sons, a noção um tanto estática de “paisagem sonora”, ainda que metafórica, pode parecer limitadora da miríade de processos envolvidos.

A não ser que as posições sejam explicitadas, o conceito de *soundscape* termina estranha e simultaneamente presumindo e apagando o ouvinte: o conceito não pode ser constituído sem um ouvido, mas ele não oferece nenhuma abertura para conhecermos os processos através dos quais um ouvinte se torna ouvinte, ou das distinções que separam um ouvinte do outro, ou os fatores que possibilitam atos idiossincráticos de escuta (Daughtry, 2015, p. 122).

As diferentes posições de escuta são determinadas fundamentalmente (mas não exclusivamente) pelas posições espaciais em relação à fonte sonora. Pode parecer um tanto óbvio, mas convém observar que o som ocupa um espaço físico através da energia que desloca o ar em torno do objeto que vibra. Dessa forma, o som pode ser entendido como algo dotado de “tamanho, massa e direcionalidade” (Daughtry, 2014, p. 28), caracterizado respectivamente pela amplitude de sua projeção no espaço tridimensional onde ele foi produzido, pela intensidade de sua produção e pela forma assimétrica através da qual essa projeção ocorre no espaço (idem, p. 28-30). Falamos, portanto, que um som é “grande”, “pesado” ou que ele está “apontado” para minha janela. Essas características do som – sobretudo aqueles produzidos em alto volume – nos levam a um desdobramento importante relacionado à sua característica de vazar para fora do ambiente onde

foi produzido. Com isso, o espaço “ocupado” pelo som transcende o espaço ocupado pelos agentes (humanos ou não) envolvidos em sua produção. Evidentemente, a percepção desse som será alterada de acordo com o grau de proximidade ou afastamento do ouvinte em relação ao espaço de produção sonora, e, mais, de acordo com a percepção do local da fonte sonora estar ou não no mesmo espaço físico do ouvinte. O que estou querendo enfatizar aqui é que a *posição* dos ouvintes altera a forma como um determinado som *soa*. “Se você escuta um mesmo som em dois espaços diferentes, você poderá nem mesmo reconhecer ambos como o mesmo som” (Sterne, 2012, p. 4).

Podemos, porém, avançar da ideia de “posição” no sentido físico-espacial e pensarmos em posições afetivas, simbólicas e estéticas que cercam o ato de ouvir algum som, que moldam também possibilidades para a escuta e de sua interpretação. Em outras palavras, poderíamos pensar, *bourdianamente*, em certas “disposições” de escuta. Em seu clássico estudo sobre o julgamento do gosto estético, Pierre Bourdieu afirma que a fruição da obra de arte depende, em parte, do reconhecimento dos elementos “propriamente estéticos” estruturadores da obra, ou seja, “o primado absoluto da forma sobre a função” (2007, p. 33). Como o pré-requisito para esse reconhecimento é o acúmulo de “capital cultural” fornecido pelos anos de estudo e pela origem sociocultural (família), a disposição estética adequada funcionaria como um mecanismo de distinção social, operada pelo “modo de percepção” demandado para que o processo seja efetivo. Transportando o conceito de disposição estética para a escuta, podemos sugerir que ouvir determinado som depende de um conjunto de referentes apre(e)ndidos e de determinadas condições que possibilitem essa apreensão/aprendizagem. Em outras palavras, se reconhecemos que o ato de escuta é formador de uma experiência sonora, é necessário que o ouvinte esteja imbuído de certa adesão à experiência musical para que tal experiência seja vivenciada de modo “adequado”. Isso ocorre na Praça São Salvador com os frequentadores e músicos das rodas de samba ou de choro que se dispõem a se aproximar do local de exe-

cução musical e participar dela. Porém, inversamente, o transeunte roqueiro que precisa desviar seu caminho para atravessar a praça ou o morador que quer ouvir o telejornal em sua casa possivelmente se relacionam com essa experiência sonora com certa dose de má vontade. Na (in)disposição de escuta dos moradores, o som da praça é uma mistura dessa música com o ruído de conversas, carros, garrafas. Sua resultante é simplesmente “barulho”.

A diferença de posições e disposições de escuta altera não somente a forma como a música será ouvida e julgada, mas a própria classificação do som proveniente da praça como música. “Música”, na famosa definição de John Blacking, por exemplo, é a “organização humana dos sons” (2000). Apropriando-se da definição de Blacking, o sociólogo porto-riquenho Angél Quintero Rivera, de modo quase místico, acrescenta que a música é

[...] uma forma com que as pessoas interatuam com seu mundo; um intento de exercer um certo controle sobre sua materialidade, sobre sua biologia, resignificando coletivamente um dos elementos substanciais da existência. Tem, portanto, em todas as sociedades, uma importância enorme: uma função decisiva na configuração simbólica do social (2005, p. 34).

Essa noção da música como elemento social dotado de particular capacidade de organização pressupõe uma oposição relativamente clara entre música e não música. Em outras palavras, entre música e “ruído”. Seguindo essa linha de raciocínio, a música é “uma organização dos ruídos” (Attali, 2009, p. 4), ou seja, “o som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes a ordenação” (Wisnik, 1998, p. 33).

Pensar na música como organização, ordenação ou controle de ruídos produz um duplo movimento que, por um lado, reafirma a relação entre música e poder, sublinhando a dimensão política da

prática musical e o potencial transformador da experiência sonoro-musical. Porém, por outro lado, a definição da música como organização-ordenação-controle dos sons enfatiza a dimensão da produção sonora e, assim como a metáfora visual da “paisagem sonora”, relega a escuta a um plano secundário. Ao diminuir o papel da escuta no processo, a definição termina congelando música e ruído como dois polos antagônicos do processo, ao invés de observar suas interpenetrações, produzidas a partir das interações sensíveis entre som e escuta. Em outras palavras, a música/som produz nos ouvintes reações físicas, sensoriais e simbólicas que advêm, inicialmente, de sua estrutura organizacional (timbres, organização rítmico-harmônica, convenções de gênero, padrões sonoros, semântica das letras, sonoridade, participação corporal desejada, etc.), mas que são transformadas através da interpretação e ressignificação que ocorre no ato escuta (com todas as reações corporais e comportamentais possíveis: dançar, bater palma, mexer o corpo ou se afastar, fechar a janela, tapar os ouvidos). Trata-se de uma experiência sonora, corporal e sensorial que aciona o que Jeder Janotti Junior chama de “nebulosa afetiva”, “materialidades corporais que envolvem transformações de espaços em lugares (espaços vividos) através da capacidade que esses corpos possuem de afetar e serem afetados pelos agenciamentos coletivos” (2016, p. 112).

Nesse ponto, podemos identificar no caso da Praça São Salvador diferentes afetações sonoras marcadas por posições e disposições de escuta distintas. Para o músico Alexandre Garnizé, por exemplo, “a música de rua está crescendo na São Salvador, e isso virou uma justificativa para que alguns moradores reclamem e a polícia obstrua o acesso à cultura” (citado em Fernandes; Trotta; Herschmann, 2015, p. 6). Ou seja, sua escuta reivindica a ocupação sonora e musical da praça como um direito cultural estabelecido. O fato de o som se projetar para além do espaço físico da praça, invadindo a casa dos moradores, é considerado um efeito irrelevante do processo. Do outro lado, o morador Luis Eduardo Mattos identifica uma mudança na ocupação da praça que ultrapassa determinado limite. Segundo ele, “tocam ins-

trumentos de metal, gaita, trombone, saxofone. Já ouvi coisas como ‘é melhor vocês se mudarem’. Argumentam que o espaço é público, mas eles não têm a concepção de um espaço coletivo” (citado em O Globo, 23/03/2014, “Festas na Praça São Salvador atormentam moradores”). O morador identifica um movimento aparentemente positivo de ocupação de espaços públicos, mas reivindica o estabelecimento de um consenso. O que interessa mais de perto nesse caso é que o espaço físico público coletivo sonoramente ocupado se torna território de embates entre diferentes posições e disposições de escuta acionadas pela experiência sonora, cujas narrativas atravessam muitas vezes a retórica jurídico-legal.

Música, direitos individuais e espaço público

Na descrição da página do Facebook intitulada “Praça São Salvador – Moradores”, é possível encontrar o seguinte texto de apresentação:

Somos um grupo de moradores que, desde 2009, tem assistido, com a anuência tácita da Prefeitura (leia-se omissão), à decadência do local, ao contrário da propaganda levemente ventilada de ‘revitalização’. Eventos diários, inclusive shows, seja de samba, rock, com direito a amplificador, que acabaram por atrair, com sua divulgação via redes sociais, um público tal que o espaço não comporta. Um público que se acha no direito de tocar seu pandeiro, saxofone, bumbo, triângulo, cantar nas madrugadas, até as 7h da manhã do dia seguinte. Sim, dormimos mal, não temos o direito elementar de assistir a uma televisão nem ler um livro, muito menos ouvir uma música que nós escolhemos. Queremos apenas que a lei seja cumprida.

O pequeno trecho sintetiza algumas questões sensíveis da relação entre música, som e espaço público, que é continuamente

atravessada pelo tema dos “direitos”. A página do grupo dedica-se a compartilhar informações, queixas e a programar ações de pressão em setores do governo (quase sempre através de vereadores que frequentam a praça e a página) para que “medidas” sejam tomadas. O que se apreende dos inúmeros *posts* da página é que os moradores, em geral, percebem-se vitimados pela movimentação cultural da praça, sobretudo pela música, que lhes nega o direito ao sossego doméstico. Claramente, coloca-se uma tensão política e ideológica entre o direito de expressão artística e cultural em lugares públicos (garantido por lei municipal conhecida como “Lei do Artista de Rua”)³ e o direito individual de um ambiente sonoramente adequado para o descanso em ambientes domésticos (garantido pelo artigo 42 da “Lei de Contravenção Penal”, inclusive citado na descrição do grupo do Facebook).

A tensão entre o direito ao sossego doméstico e a garantia de livre circulação da criação artístico-musical não é, evidentemente, nova. A pesquisadora holandesa Karin Bijsterveld (2008), em seu livro *Mechanical Sound*, acompanha um intenso debate legislativo que desde o final do século XIX até as últimas décadas do século XX foi travado em várias cidades da Holanda. Segundo a autora, desde a década de 1870, quase todas as cidades europeias tinham algum tipo de legislação para controle de barulho nas cidades, mas o debate foi acentuado enormemente pela popularização do gramofone e outras tecnologias pessoais de reprodução musical (rádio e toca-discos) (Bijsterveld, 2008, p. 159-162). Com essas tecnologias, popularizadas nas primeiras décadas do século XX, cresciam as reclamações contra o barulho dos vizinhos, que faziam uso “imoderado” do gramofone (2008, p. 165).

O problema, contudo, não se apresenta apenas como um conflito entre vizinhos nem necessariamente mediado por aparelhos re-

³ A Lei 5429 de 5/6/2012 garante que “as manifestações culturais de Artistas de Rua no espaço público aberto, tais como praças, anfiteatros, largos, bulevares, independem de prévia autorização dos órgãos públicos municipais” (Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a1/rj/t/rio-de-janeiro/lei-ordinaria/2012/543/5429/lei-ordinaria-n-5429-2012-dispoe-sobre-a-apresentacao-de-artistas-de-rua-nos-logradouros-publicos-do-municipio-do-rio-de-janeiro?q=5429>>. Acesso em: 2 jun. 2017).

produtores. Ainda na década de 1860 (portanto antes da invenção do fonógrafo de Thomas Edison), o parlamentar Michael T. Bass publicava um livro intitulado *Street Music in the Metropolis*, no qual procurava argumentar junto a seus pares do parlamento britânico sobre a urgência de resolver o problema dos inoportunos músicos de rua. A publicação é uma espécie de argumentação do projeto de lei por ele apresentado, na qual reproduz diversas cartas de apoio recebidas de “pessoas de todas as classes expressando gratidão” pela iniciativa (1864, p. v). Nas cartas, os cidadãos parabenizavam o parlamentar pelo esforço para “remover ou limitar o presente incômodo da música de rua” (1864, p. 9) e reportavam situações em que a música de rua provocava “horrível incômodo” (1864, p. 13). Diversos signatários colocavam-se na torcida pela aprovação da lei, reafirmando que a música da rua era “uma grave injúria” a qual estavam submetidos “da manhã à noite”, com “incessantes repetições de melodias discordantes” (1864, p. 78).

Os casos relatados por Bijsterveld e Bass revelam que a noção de que o ambiente doméstico deva ser preservado de sons exteriores (seja o gramofone do vizinho, os músicos de rua ou o barulho da praça) é relativamente consensual e atravessa inúmeras situações e épocas. Os legisladores holandeses debatiam precisamente sobre a dificuldade de se compatibilizar o “direito a uma tranquilidade não perturbada dentro de casa” com o direito desse indivíduo de, confinado em seu lar, “expressar-se livremente, não sendo controlado por outros” (Bijsterveld, 2008, p. 183). A tensão entre o direito assegurado de um ambiente privado sem interferências acústicas externas e o direito de acesso e uso do espaço público e privado para atividades musicais produz um conflito permanente em diversas partes da cidade e em inúmeras cidades no mundo todo. No caso da música de rua, a diferença entre as posições e disposições de escuta dos moradores em suas casas e dos frequentadores e músicos em momentos de lazer e confraternização coletivos é radical. Em 16 de agosto de 2016, uma postagem na página do Facebook “Praça São Salvador – moradores” é ilustrativa desse conflito:

Nós moradores queremos agradecer aos frequentadores pelo belo sambão que foi tocado até as 4 da manhã de ontem para hoje! Afinal de contas nenhum dos moradores trabalha! E esse é o tal espírito “democrático” tão enfatizado pelos que frequentam a praça, mas não moram nela, e não respeitam os direitos dos que moram no entorno dela.

Não é difícil imaginar que, de fato, as pessoas que participaram do “belo sambão” tiveram uma noite memorável. A animada roda de samba dos sábados costuma acabar por volta das 22 horas, mas a concentração de pessoas na praça não se dispersa após esse horário. Provavelmente, no sábado anterior (dia 15 de agosto), o samba entrou madrugada adentro.⁴ Os moradores tornam-se, portanto, vítimas da mesma roda, escutada não como música agregadora e festiva, mas como som-barulho impertinente que forçosamente invade suas casas em horários inadequados. O antagonismo entre moradores e frequentadores pode ser entendido como um conflito caracterizado pelo vazamento do som entre dois espaços ideais: a casa e a rua. Na famosa oposição discutida por Roberto DaMatta,

[...] a casa distingue esse espaço de calma, repouso, recuperação e hospitalidade, enfim, tudo aquilo que define nossa ideia de “amor”, “carinho” e “calor humano”, a rua é um espaço definido precisamente ao inverso. Terra que pertence ao “governo” ou ao “povo” e que está sempre repleta de fluidez e movimento. A rua é um local perigoso (DaMatta, 1997, p. 53).

Contudo, as distintas posições e disposições de escuta podem apontar para uma gama mais ampla de vivências em torno da expe-

⁴ Não deixa de ser irônico observar que diversas canções do repertório consagrado do samba descrevem com regozijo as rodas de samba que atravessam a madrugada, e só acabam quando o dia clareia. A duração prolongada das rodas de samba é um indício de sua qualidade, normalmente narrada como algo que mereça reconhecimento coletivo. Essa ideia é presente no imaginário do samba e marca uma (dis)posição de escuta bastante interna aos simbolismos do gênero musical.

riência sonora e musical da praça. Numa crítica contundente à dualidade estruturante da proposição de DaMatta, Jessé Souza (2001) aponta para as complexidades das distribuições assimétricas de poder que definem a ideia de “repouso” e segurança em casa ou de “perigo” na rua, questionando ausências de considerações sobre classe social e gênero na oposição rígida da divisão espacial proposta por DaMatta. Que tipo de segurança doméstica teria, por exemplo, uma operária que, após enfrentar uma série de opressões durante o dia na “rua”, chega em casa e “apanha do marido”? (Souza, 2001, p. 53). Da mesma forma, o vazamento do som de um espaço público e aberto como a praça-rua para o ambiente doméstico e protegido da “casa” produz mais ambiguidades do que pode parecer a rígida demarcação entre “moradores” e “frequentadores”. Isso varia de acordo com a posição do apartamento em relação ao som, grau de proximidade afetiva do morador com a música tocada, além de outros fatores como idade, gênero, condições de saúde e profissão. Um morador pode um dia se incomodar com o som, e, em outra oportunidade, “descer” para encontrar amigos e participar do samba, ou ainda, abrir a janela e ouvir o som da rua tomando uma cerveja em sua sala. Há uma enorme variedade de possibilidades de escuta, que articulam de forma complexa demandas conflitantes, que exigiriam uma administração que levasse em conta essas diferentes disposições.

No entanto, as tentativas de diálogo e consenso entre as partes são precárias e os poucos canais possíveis para isso costumam ser esvaziados e pouco representativos. Esse quadro tem relação direta com o fato de que há uma grande diversidade de atores envolvidos no problema do “som na praça”. Alguns são mais organizados e atuam de forma coordenada (como os profissionais da feira de artesanato de domingo ou os donos dos bares e restaurantes do entorno da praça), mas uma ampla maioria de frequentadores (trabalhadores e público em geral) é dispersa e autônoma, atuando de modo fragmentado no espaço público. A impossibilidade de construção de uma solução amigável do problema faz com que recorrentemente o poder público seja

convocado para gerir o conflito. Como consequência, o Estado aparece sob a forma de agente repressor, para, violentamente, “cumprir a lei”. Em matéria publicada no jornal O Globo intitulada “Choque de Ordem na São Salvador”, os jornalistas Gabriel Menezes e Júlia Amin descrevem a ação policial realizada durante o mês de abril de 2017, que chegou a empregar 90 agentes com armas e cachorros para “coibir excessos”. Atendendo aos moradores que descreveram uma “situação caótica”, o secretário municipal de Ordem Pública, Paulo Amêndola, afirma na matéria que a operação “não é só uma questão de barulho e desordem todos os dias, o que já seria grave. Havia também, inclusive registrados em vídeo, casos de sexo explícito e uso de drogas na praça”.⁵

Esse tipo de ação num contexto de conflito está construído num entrecruzamento complexo de diversos tipos de violência. A truculência e a ostentação repressiva da polícia-Estado configuram uma resposta violenta a uma situação de confronto de direitos permeada por violências sonoras e, muitas vezes, físicas. Gostaria de reter a atenção aqui no aspecto sonoro (e musical) da violência. A produção de barulhos e música – reafirmando aqui que a distinção entre ambos depende muitas vezes da posição e das disposições de escuta – pode se tornar um ato de violência em si mesmo. A própria presença do som que vaza para fora de seu ambiente físico de produção obrigando outros indivíduos a ouvirem-no pode ser entendida como violenta.

Música, som e violência

Em instigante trabalho sobre música e violência, Bruce Johnson e Martin Cloonan discutem diversas formas nas quais a prática musical se cruza com atos de violência. Em um esforço de sistematização que inclui uma vasta seleção de exemplos de várias partes do planeta, os autores apontam quatro formas de relação entre mú-

⁵ Jornal O Globo, versão digital, editoria “Rio”, 27/4/2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/bairros/choque-de-ordem-na-sao-salvador-21258058>> Acesso em: 7 jun. 2017.

sica e violência, que guardariam algumas características e redes de argumentações específicas. Em primeiro lugar, discutem ocasiões nas quais a música *acompanha* atos de violência. Isto é, o evento violento ocorre em espaços nos quais existe uma música que acompanha o ato, mas que não tem nenhuma relação direta com a ocorrência (Johnson; Cloonan, 2009, p. 65-78). Nessa seção, os autores analisam o caso do festival Woodstock 99, onde, imbuídos pelo desejo de reviver a “loucura” do festival original, os frequentadores acabaram por perpetrar diversas formas de violência (idem, p. 84-85). Outra situação é quando a música *incita* a violência. A gama de exemplos é variada, mas normalmente esse convite é explícito na performance musical e na letra, que narra ou estimula atos de violência. O *gangsta rap*, a Marseillaise e algumas canções infantis são alguns exemplos analisados (idem, p. 96-99). Um terceiro caso é quando a música *desperta* a violência. Ou seja, mesmo que não haja na música nada que possa ser conectado diretamente a atos de violência, é a partir da escuta musical que a violência ocorre (idem, p. 123-129). Nesse ponto os autores discutem alguns casos de shows de bandas de heavy metal (como Guns’n’Roses e Sepultura) (idem, p. 127) e as músicas em protestos (idem, p. 145), entre outros exemplos. As três categorias têm em comum o fato de que o ato de violência é externo à prática sonora. Em outras palavras, a música pode incitar, despertar ou acompanhar violências, mas os sons em si não produzem necessariamente a violência. Essa distinção é importante porque a quarta categoria apresentada por Johnson e Cloonan é particularmente pertinente ao nosso debate sobre música e cidades, pois entende a *música como uma forma de violência*, ou seja, como uma “tentativa de exercitar poder sobre a paisagem sonora do outro” (2009, p. 147).

Enquanto som, a música pode se tornar ela mesma o agente direto da violência. A música como uma intervenção agressiva ou violenta perpassa a vida contemporânea, desde seus usos na regulação da ordem pública até como forma de tortura e interrogação sob coação (Johnson; Cloonan, 2009, p. 148).

A menção à tortura pelos autores não é mera figura de linguagem. Uma literatura crescente tem discutido e denunciado o uso de música como arma contra inimigos em situações de guerra (Daughtry, 2015, Goodman, 2010) e contra prisioneiros com o objetivo de causar dor, desorientação, humilhação e traumas (Cusick, 2006; Grant, 2013, Chornik, 2014). O termo “tortura” aparece também como forma de intensificar uma situação de escuta caracterizada pela falta de escolha, por uma extrema vulnerabilidade e uma sensação física e psicológica de desconforto e/ou dor. Encontramos referência ao vocábulo nas cartas endereçadas ao legislador Michael T. Bass no século XIX, em uma delas o missivista descrevia os realejos que percorriam as ruas de Londres como uma “tortura diária”, mais insuportável do que “qualquer quantidade de dor física” (Bass, 1864, p. 8). Quase quinze décadas depois, um post no grupo do Facebook Praça São Salvador – moradores denuncia que “os moradores são diariamente torturados pelo barulho que vara a madrugada” (30/08/2016).

Todas essas ideias apontam para o fato de que a música, enquanto som, produz sensibilidades que alteram batimentos cardíacos, ritmos respiratórios, sensações na pele, pelos e cavidades corporais. Num exemplo extremo, Michael Daughtry afirma que as “vibrações belifônicas” (termo que ele emprega para classificar o ambiente sonoro da guerra) são “particularmente invasivas, compreendem assaltos em pequena escala que excitam, perturbam e às vezes literalmente alteram microterritórios corporais” (2015, p. 190). O autor fala de ruídos em altíssimo volume de granadas, mísseis e foguetes, caracterizados por enormes deslocamentos de ar que afetam diretamente o corpo, explodindo tímpanos, pele e outros tecidos. Porém, numa escala de menor intensidade, barulhos contínuos, muito agudos ou muito graves, ouvidos sem controle, também produzem angústias, incômodos, alterações de humor, sono e atenção. Ao analisar o que a música “faz” com corpos em seu clássico livro sobre música no cotidiano, Tia DeNora apresenta a forma eficaz com que a música atua no tratamento neonatal (2004, p. 79-86) e em aulas de ginástica (idem, p. 89-95).

Em ambas as situações, radicalmente distintas, a música age sobre o corpo de modo a condicionar ritmos respiratórios, padrões de organização sensorial e estados afetivos. Mas é evidente que essas alterações corporais são atravessadas por uma série de elementos que formam o processo de escuta. Como discutido anteriormente, a escuta é uma ação ativa que depende fisicamente da posição em que o indivíduo se encontra em relação à fonte sonora e simbolicamente do seu engajamento com a experiência sonora em questão, sua disposição. A escuta forçada de música também provoca no corpo reações afetivas e físicas aos sons. A impotência diante da produção de sons e as alterações corporais produzidas por ela, aliadas a determinadas posições e disposições de escuta podem configurar uma situação de som e escuta violenta. O som é imposto ao ouvinte, que sofre tanto pelo próprio ato de imposição quanto pelas consequências corporais e simbólicas da experiência sonora forçada.

Entretanto, a conexão entre música e violência pode ser pensada de modo ainda mais estreito. Em diversos artigos publicados na última década, o etnomusicólogo Samuel Araújo e o grupo de pesquisa por ele coordenado, o Musicultura, têm sublinhado a força da “categoria violência como instrumento conceitual para compreensão da vida social, em contraponto a seu caráter descritivo de momentos excepcionais ou de crise de uma ordem estabelecida” (Araújo et al., 2010, s/p). Nesse sentido, a violência não estaria situada fora de qualquer experiência social (sonora ou não), mas seria um articulador intrínseco à própria sociabilidade. Tomando esse caminho analítico, o caso da Praça São Salvador articula de modos múltiplos diversas violências e práticas sonoras. Não são apenas moradores querendo assistir televisão que são afetados pela música e barulho da praça, mas violências simbólicas de agentes que impõem sobre todos que participam ou passam pelo espaço sonoro determinados repertórios que serão compartilhados, modos de comportamento adequados e sua presença acústica no espaço público e privado demarcado pelo vazamento do som. Como qualquer encontro coletivo dessa natureza, o

risco iminente de assaltos, assédios ou brigas é “acompanhado” pela música, que, por sua vez, também invade espaços sonoros alheios com certas formas de organização acústica. Soma-se a isso a violência coercitiva da presença do Estado sob a forma policial, marcada por truculências e ameaças diretas e indiretas, também articuladas com certas sonoridades que compõem a paisagem sonora da praça.

Seguindo a perspectiva de Araújo e seus colaboradores, é possível observar que na praça, assim como em diversos outros espaços públicos, violência e conflito são articuladores da vida cotidiana e das experiências sensoriais e simbólicas (musicais e sonoras) que a cercam (Araújo e Musicultura, 2010). A partir de uma experiência prolongada em pesquisa participativa em contextos de violência (física, simbólica, cultural, social) na favela da Maré, os trabalhos assinados pelo Grupo Musicultura sublinham “as dimensões macro e micropolíticas da produção sonora, envolvendo possibilidade de alianças, rupturas, e, acima de tudo, mediações entre interesses e perspectivas diversas e eventualmente conflitantes” (Araújo, 2013, p. 8). Trata-se, a meu ver, de uma chave de reflexão sobre a música (e som) nas cidades que possibilita ampliar o escopo dos debates, incorporando outros agentes e sonoridades que integram os processos urbanos e sonoros atravessados por inúmeras violências.

Música nas cidades musicais: conflitos, impasses e tradições

A noção de “cidade musical” sublinha uma série de aspectos fundamentalmente positivos das práticas musicais nas cidades contemporâneas. Tal como formulada pela Unesco como uma ramificação da ideia de “cidade criativa”, o termo aponta para determinadas articulações bem-sucedidas entre ações governamentais e setores culturais para o estabelecimento de estruturas organizadas de shows, concertos, feiras e turismo, buscando valorizar e estimular a participação da música no desenvolvimento da chamada economia criati-

va. Contudo, a lógica essencialmente institucionalizada que o termo evoca tem sido criticada, sobretudo, por valorizar projetos musicais e culturais realizados por gestores culturais (governamentais ou não) frequentemente de modo exógeno, operando “numa lógica mimética (copiam-se modelos de metrópoles supostamente exitosas) e/ou de forma ostentatória (valoriza-se tudo que possa ser excessivamente espetacularizado)” (Herschmann; Oliveira; Fernandes, 2017, p. 4). Dessa forma, são excluídas da categoria ações musicais espontâneas (como bailes, festas, shows, rodas de samba e intervenções de músicos em espaços públicos), movimentos de nicho (bares e casas informais, de proporções reduzidas que agregam públicos específicos pouco numerosos) e uma série de atividades informais relacionadas à música (manutenção de equipamentos e instrumentos, aulas particulares, venda ilegal de discos e compilações, serviços de apoio e logística para apresentações espontâneas, dentre outros).

Por outro lado, a plataforma de pesquisa da ampla maioria de estudos sobre música nas cidades, apesar de reconhecer o poder da prática musical como constitutiva de mobilização social, vetor de pertencimentos e disputas, costuma frequentemente celebrar as experiências musicais espontâneas como eixos de uma apropriação criativa e essencialmente positiva do espaço urbano (Trotta, 2011, Herschmann; Fernandes, 2014, Janotti Jr.; Almeida, 2015, DeNora, 2004). Sem negar o potencial agregador e transformador da prática musical, a noção de que a música atua politicamente de forma violenta em espaços urbanos pode tornar o debate mais complexo e instigante.

Em outras palavras, se, por um lado, a noção institucionalizada de “cidade musical” orientada para o aspecto econômico da prática musical não costuma ser aplicada de modo amplo o suficiente para repensar os usos e circulações da “música na cidade”, por outro, é necessário articular a ideia de “música in the city” como uma construção problemática permeada por violências e conflitos. Mais do que uma manobra retórica, esse deslocamento nos permite, por exemplo, incluir a enorme quantidade de música gravada que soa pelas cida-

des em bares, lojas, supermercados, barraquinhas de vendas, celulares e diversos tocadores portáteis, além da música que vaza de casas de shows, *jukeboxes* e da vizinhança, impondo sua presença a todos que atravessam tais espaços físicos e sonoros. Permite também incorporar a “paisagem sonora” confusa e muitas vezes incômoda de festas, parques de diversões, feiras e centros populares de compras como espaços musicais da cidade, que reverberam muitas ideias sobre a própria cidade, seus sons e imaginários. Por fim, a ideia de “música nas cidades” possibilita uma reflexão que vai além dos “eventos”, incorporando também as tensões e contradições que a experiência musical provoca, e não somente a sua celebração.

Na introdução do volume *Music and conflict*, John O’Connel (2010) discute diversas situações em que a música atua como agente de resolução de conflitos variados, seja dissolvendo animosidades, seja performatizando consensos. Ao mesmo tempo, observa que em outras situações a prática musical é produtora de conflitos e de barreiras inconciliáveis, ajudando a segregar violentamente pessoas e grupos. O caso da São Salvador seria um exemplo onde ambas as tendências operam. A música promove agregação de pessoas distintas em torno do coreto da praça, numa convivência amistosa e festiva. Ao mesmo tempo, ela é agente de incômodo, ódio e perturbação dos moradores que querem dormir ou simplesmente estar em casa em silêncio. Posições e disposições de escuta conflitantes, ainda longe de um equilíbrio.

Referências

ARAÚJO, Samuel e Grupo Musicultura. Sound Praxis: Music, Politics and Violence in Brazil. In: *Music and Conflict* (Salwa S. Castelo-Branco e John M. O’Connel, orgs.). Urbana, Chicago, EUA: University of Illinois Press, 2010.

ARAÚJO, Samuel et al. A violência como conceito na pesquisa musical. *Revista Trans* n.10, Barcelona, SibE, 2010.

ARAÚJO, Samuel. Entre muros, grades e blindados. *El Oído Pensante*, V.1, n.1, Buenos Aires, PPCT, CONICET, 2013.

- ATTALI, Jacques. *Noise*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press, 2009.
- BASS, Michael T. *Street Music in Metropolis*. London: John Murray, 1864.
- BIJSTERVELD, Karin. *Mechanical Sound*. Cambridge; London: MIT Press, 2008.
- BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle; London: University of Washington Press, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção*. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- CHORNIK, Katia. Música y tortura en centros de detención chilenos. *Revista Resonancias*, v.18, n.34, Santiago, Chile, PUC, 2014
- CUSICK, Suzanne. Música como tortura, música como arma. *Revista Trans* 10, Barcelona, SibE, 2010.
- DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DAUGHTRY, J. Martin. Thanatosonics: Ontologies of Acoustic Violence. *Social Text* 32, n.2.,2014.
- _____. *Listening to War*. New York: Oxford University Press, 2015.
- DENORA, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2000.
- FERNANDES, Cintia; TROTTA, Felipe; HERCHMANN, Micael. Não pode tocar aqui? *E-Compós*, v.18, n.2, Brasília, E-Compós, 2015.
- GOODMAN, Steve. *Sonic Warfare*. Cambridge, London: MIT Press, 2010.
- GRANT, Morag J. The Illogical Logic of Music Torture. *Torture*, v.23, Copenhagen, Dinamarca, IRCT, 2013.
- HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cintia. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo: Intercom, 2014.
- HERSCHMANN, Micael; OLIVEIRA, Indira; FERNANDES, Cintia. Rio das Ostras, cidade do jazz. *Revista RECIIS*, v. 11, n.2, Rio de Janeiro, Fiocruz, 2017.
- JANOTTI Jr., Jeder; ALMEIDA, Laís. Edifício Pernambuco. *Revista Fronteiras*, 17(3), Porto Alegre, Unisinos, 2015.
- JANOTTI Jr., Jeder. Além do rock: a música pop como uma máquina de agenciamentos afetivos” *Revista Eco-Pós*, v.19, n.3, Rio de Janeiro, UFRJ, 2016.

JOHNSON, Bruce; CLOONAN, Martin. *The Dark Side of the Tune*. Londres: Ashgate, 2009.

O'CONNEL, John. Introduction: Na Ethnomusicological Approach to Music and Conflict. In: *Music and Conflict* (Salwa S. Castelo-Branco; John M. O'Connell, orgs.). Urbana, Chicago, EUA: University of Illinois Press, 2010.

OCHOA GAUTIER, Ana María. *Aurality: Listening and Knowledge*. In: *Nineteenth-Century Colombia*. Durham; London: Duke University Press, 2014.

QUINTERO RIVERA, Ángel. *Salsa, sabor y control*. Cidade do Mexico: Siglo XXI, 2005.

SHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2001.

SOUZA, Jessé. A sociologia dual de Roberto DaMatta. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 16, n. 45, São Paulo, ANPOCS, 2001.

STERNE, Jonathan. Sonic Imaginations. In: *Sound Studies: A Reader* (Jonathan Sterne, org.). London; New York: Routledge, 2012.

THOMPSON, Emily. *The Soundscape of Modernity*. Cambridge; London: MIT Press, 2002.

TROTTA, Felipe. Tradicional é na capital. In: *Nas bordas e fora do mainstream*. Micael Herschmann (org.). São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.



A lei no bolso: música de rua e a luta pelos espaços públicos no Rio de Janeiro

Jhessica Reia

Retrocedamos no tempo. As ruas sempre existiram, tão velhas como as cidades, perdendo-se nos séculos, entrecruzando-se em esquinas, numa rede emaranhada de vivências, cortando os espaços. Velhas ruas do mundo antigo, ruelas medievais, acanhadas ruas do mundo colonial. Microcosmos da vida, elas fazem parte da própria memória do mundo, abrigando tanto os grandes acontecimentos como os pequenos incidentes do cotidiano.

Sandra Jatahy Pesavento, *O espetáculo da rua*, 1996.

Olhar para a cidade e seus diversos espaços, representações e dinâmicas de poder tem se tornado uma ação mais comum e necessária. A partir, principalmente, da chamada “virada espacial” (“*spatial turn*”), os temas relacionados aos espaços (especialmente ao território urbano) e seus desdobramentos acabam ganhando destaque em diversas áreas do conhecimento,¹ inclusive no campo da comunicação, onde os estudos que conjugam processos comunicacionais e cidades vêm se multiplicando.

É cada vez mais importante falar de cidades, urbanização e vivências urbanas, já que um percentual muito alto de pessoas vive em espaços urbanos – sendo a taxa de urbanização maior que 84% no Brasil, segundo o IBGE. Com o avanço de novas tecnologias da infor-

¹ Ver, por exemplo, a influência de Lefebvre, 1991; e Harvey, 1989.

mação e da comunicação, somado à presença marcante dos meios de comunicação de massa, outras formas de construir, prever, circular, gerir, viver, planejar, se mover, desfrutar e se angustiar com/na cidade acabam surgindo. São muitos os fatores que acabam influenciando nosso entendimento da cidade, onde atuam diversas forças e muitas áreas do conhecimento. A construção da cidade é um processo contínuo, fluido, conflituoso e diário, que atrai o interesse de diversos segmentos da sociedade.

As ruas e demais espaços públicos têm um papel importante no dia a dia enquanto lugares de trânsito, encontro, sociabilidade e conflito; são neles que a vida se desenrola de maneira muitas vezes ordinária, apagada pela cotidianidade (Highmore, 2001), fazendo com que muitas das atividades que acontecem nas ruas passem despercebidas. Ao se pensar em cidades musicais² – a partir de cenas e circuitos vibrantes, capazes de movimentar grandes somas de dinheiro, atrair multidões de turistas e ganhar destaque global –, a música feita nas ruas pode passar, a princípio, despercebida. Contudo, aqui se defende a necessidade de se exercerem outros olhares sobre as cidades e práticas musicais que nelas se desenvolvem de forma espontânea e efêmera, por meio de abordagens interdisciplinares e de perspectivas que levem em conta práticas que normalmente se desdobram à margem dos espaços tradicionais da arte nos centros urbanos – como é o caso da arte de rua.

Trabalhos interessantes que articulam comunicação, cidades e arte têm sido desenvolvidos, como o de Any Ivo (2007), que afirma que o grafite “articula a noção de cidade como espaço construído, como mídia e forma de expressão comunicativa e associa a arte de rua ao uso e à produção desse espaço midiático” (Ivo, 2007, p. 108). Tendo esta discussão em mente, é possível afirmar que, de certa forma, a arte de rua (enquanto performance), em suas diversas manifestações,

² Ver, por exemplo, o relatório “*The mastering of a music city*” (2015), da IFPI e Music Canada, disponível em: <<http://www.ifpi.org/downloads/The-Mastering-of-a-Music-City.pdf>>, acessado em 9 de agosto de 2017.

pode ser vista como uma prática de diálogo e comunicação entre atores e audiência, assim como entre estes e o espaço urbano, capaz de engajar, repelir (ou mesmo se fazer indiferente a) quem passa no momento da performance. A arte de rua pode transmitir mensagens e gerar interação, transformando – ao menos temporariamente – a percepção do espaço público no qual ela ocorre. Em geral, a arte de rua inserida em um espaço público também interage com os sentidos humanos – e diversos estudos já abordaram como nossos sentidos são moldados e moldam as cidades, dos sons (Attali, 2009; Picker, 2003) aos cheiros (Urry, 2003) e ao contato da pele com as dimensões físicas urbanas (Aventin, 2005).

Justamente por ocupar um lugar – simbólico e físico – que é muitas vezes marginal, liminar e contestado, os artistas de rua e sua luta pela sobrevivência e legitimação expõem dinâmicas de poder, políticas culturais problemáticas, dificuldades de acesso aos espaços públicos, contestação do direito à cidade (Mitchell, 2003; Lefebvre, 2001) e truculência policial, para citar alguns. As tentativas de regular e controlar essas práticas podem nos dizer muito sobre as lógicas de determinados momentos históricos, sobre as disputas da/na/pela cidade e, ainda, sobre como as pessoas vivem juntas em ambientes urbanos densos e complexos.

O objetivo principal do trabalho aqui apresentado é propor algumas reflexões preliminares sobre a música de rua enquanto prática que evidencia disputas pela cidade no Rio de Janeiro, uma vez que é uma atividade informal, reprimida, regulada e que atua às margens de circuitos e espaços legitimadores da cultura. Apesar da sobreposição que há entre artistas que atuam nas ruas e em casas de show, ocupar o espaço público e a conseqüente disputa pelo direito à cidade gerada pela existência (e resistência) da arte de rua – e da música de rua, em especial – exacerbam dinâmicas de poder das cidades contemporâneas.

Este trabalho tem como referência a pesquisa realizada na minha tese de doutorado, desenvolvida entre 2013 e 2017, a qual analisou

a regulação da arte de rua em duas cidades: Rio de Janeiro e Montreal. Os resultados apresentados são fruto de extenso levantamento bibliográfico-documental e anos de pesquisa de campo que envolveu a condução de entrevistas qualitativas semiestruturadas em profundidade com artistas de rua, representantes do governo e de associações, produtores culturais, membros do poder legislativo, entre outros; a realização de observação participante em festivais, festas e performances de arte de rua; e o registro da visualidade da arte de rua.

Este artigo se estrutura a partir de breve discussão da relação entre arte de rua e espaço público, seguida da apresentação de algumas reflexões sobre o estudo de caso da cidade do Rio de Janeiro, o qual coloca em tela aspectos relevantes da luta pelos espaços públicos dessa metrópole.

Arte de rua e espaço público: ancestralidade, legitimação e ilegalismos

A arte de rua tem suas raízes em séculos passados, como muitos artistas gostam de salientar. Ao falar da ancestralidade da arte de rua, remetem aos menestréis e *jongleurs* medievais, às feiras de rua e seus espetáculos variados, aos músicos de rua e tocadores de realejo, por exemplo. Podem-se identificar diversas atividades que aconteciam nos espaços públicos urbanos como arte de rua, muitas vezes ligadas à música, ao teatro, ao circo, às feiras populares ou mesmo ao charlatanismo (Fournel, 1863; Escudier, 1875, Attali, 2009). Há registros de artistas de rua (em suas mais variadas formas e práticas) desde a Grécia antiga – como um relato que data em torno do século 300 d.C. que descreve um ilusionista fazendo truques no meio de um mercado lotado (Harrison-Pepper, 1990, p. 21-22) –, passando pela idade média, até chegar às práticas artísticas vistas atualmente pelas ruas e praças.

Trata-se de um conjunto de práticas que floresceram em muitas cidades ao redor do mundo e que vêm se transformando ao longo dos séculos. Manifesta-se de diversas formas, mas geralmente possui ele-

mentos que permitem caracterizá-la, como a performance em espaços públicos urbanos, fora dos espaços tradicionais de arte, que pode contar ou não com amplificação, cenografia, fantasias; a reunião de diferentes linguagens e disciplinas; a gratuidade para os transeuntes, com os artistas eventualmente “passando o chapéu” – que é o ato de pedir doações da audiência, não necessariamente em um chapéu, mas em algum objeto, como latas, caixas e bolsas. Alguns artistas também vendem mídias físicas com suas criações. As motivações, idades, trajetórias e experiências dos artistas variam muito, assim como idade, gênero, nacionalidade e o que os levou para as ruas, avenidas, praças, metrô e parques das cidades. Em geral, a atividade desses artistas se desenvolve de acordo com a regulação do município – ou em oposição a ela – e o contexto sociocultural do lugar.

Como já afirmado por Sally Harrison-Pepper (1990) e reiterado por Smith (1996), boa parte das referências e documentos que tratam da música de rua podem ser encontrados em leis, registros de julgamentos, relatórios policiais e outras fontes jurídicas – muito da história da arte de rua pode ser encontrado principalmente nas leis que a proíbem (Harrison-Pepper, 1990). Das disputas pelo espaço público (e pelo silêncio) da Londres vitoriana (Picker, 2003) às ocupações do metrô de Nova Iorque (Tanenbaum, 1995), diversos estudos têm se debruçado sobre a música de rua ao longo das últimas décadas.³

Os artistas que se apresentam nas ruas acumulam uma longa história de informalidade, marginalização e perseguição por parte do poder público, enfrentando também estigmatização por diversos grupos da sociedade. Lidar com a polícia e a burocracia pode ser parte do cotidiano dos artistas de rua em muitas cidades. Por possuírem uma estreita relação com os espaços públicos urbanos e evidenciarem dinâmicas da vida cultural, das relações de poder (Foucault, 1986; Deleuze, 1992) e das tentativas de controle das/nas cidades, os artistas de rua podem ser um importante instrumento de análise das cidades

³ Ver também: Bywater, 2007; Genest, 2001; Campbell, 1981; Prato, 1984; Gétreau, 2006; Hirsch, 2010; entre outros. Para estudos brasileiros ver, por exemplo: Moreaux (2013) e Gomes (1998).

contemporâneas e também da nossa relação com a arte inserida na vida urbana.

Adota-se aqui a perspectiva de que a arte de rua é uma prática comunicacional que pode ajudar a conectar as pessoas umas às outras e ao próprio ambiente urbano, através de suas ocupações da cidade. O espaço urbano construído também é comunicativo (Dickinson; Aiello, 2016, p. 1295) e se exacerba ao ser ocupado pela arte de rua, mediando as relações que nele ocorrem durante e após as apresentações. Para Ferrara (2008, p. 43), “enquanto construção, a cidade é meio, enquanto imagem e plano, a cidade é mídia, enquanto mediação, a cidade é urbanidade”.

Em um contexto em que as relações entre cidade e mídia se estreitam, com seus espaços públicos em disputa, buscam-se formas de voltar a olhar para a cidade e enxergar possibilidades de sociabilidade e de uma vida pública. Os artistas de rua evidenciam uma retórica compartilhada que forma tanto sua visão do mundo quanto seu papel enquanto elemento contestatório da ordem vigente. Eles tentam restaurar um sentido ao espaço urbano e suas formas arquiteturais, tratando-se de uma proposição de reapropriação dos conteúdos significativos e simbólicos do espaço, se ancorando em uma problemática da perda do lugar social que aflige a sociedade contemporânea. Assim sendo, esse tipo de intervenção artística, que pode ser considerada uma forma de ativismo (Fernandes; Herschmann, 2014), retoma uma concepção de espaço público como suporte comunicacional de troca e de constituição da opinião. A rua, como metáfora do espaço público, é antes de tudo um lugar comum onde se constitui o público como conjunto e a cidade como cena (Chaudoir, 2004, p.2-3).

Segundo Catherine Aventin (2006), as artes de rua são normalmente representadas como entretenimento, trazendo animação para os espaços públicos e soprando um ar festivo na vida cotidiana. Contudo, quando se pensa além dessa primeira impressão, essas práticas podem ser interpretadas como mensagens críticas da sociedade contemporânea. Para ela, as três últimas décadas viram a importância

dessas práticas aumentar e gerar inúmeras reflexões, sendo necessário discutir também o componente espacial do espetáculo nas ruas (Aventin, 2006, p.1-2).

Aventin (2006) traz à tona a centralidade do espaço público e suas particularidades quando se fala em arte de rua. Ela diz se enquadrar em uma corrente de pensadores que enxergam o espaço público como um conjunto de dimensões construídas (edifícios), sensíveis (o que se percebe através dos sentidos) e sociais (práticas e usos dos habitantes, transeuntes, comerciantes, etc.). Dessa forma, o espaço urbano não se caracteriza de maneira virtual; ele é definido como algo “oco”, em oposição ao “preenchimento” das construções (Aventin, 2006, p. 2-3). Todavia, o “oco” não é esvaziado de significado ou conteúdo, uma vez que os espaços públicos propagam sons, promovem vivências e acolhem hábitos, condições climáticas, encontros e o peso do cotidiano.

Tudo que é ordinário e familiar no espaço público pode deixar de ser visto, virando rotina. Dessa forma, se a repetição e a cotidianidade podem participar na transformação do espaço público em algo habitual, podem também torná-lo invisível. A arte de rua e seus espetáculos podem justamente ressaltar esses comportamentos que poderiam passar despercebidos.

De acordo com Amanda Boetzkes (2010, p. 153), que olha para a música de rua – e aquela que é tocada especificamente no metrô –, essas performances em espaços públicos criam “palcos efêmeros” em volta dos quais as pessoas se reúnem em um acordo precário, feito através de uma comunicação sutil que gravita em torno da performance, ao mesmo tempo que mantém a individualidade da audiência. Desses encontros urbanos, efêmeros e muitas vezes inesperados, nascem possibilidades de sociabilidade e de comunicação muito interessantes, que podem ser analisadas a partir das dinâmicas que regulam, controlam e incentivam a música de rua nas cidades contemporâneas.

Os espaços públicos também se fortalecem enquanto campo da criação, do lúdico, um denominador comum de expressões artísticas

que intervêm na cidade. Passar o chapéu é uma característica que destaca a arte de rua, historicamente, mas não é um elemento único e definidor – já que pedir doações não é exclusividade de artistas de rua, assim como nem todo artista de rua vive de passar o chapéu, podendo receber financiamento público, por exemplo. É importante também salientar a diferença entre arte de rua e arte na rua, já que a arte de rua é pensada especificamente para o espaço público, enquanto que as manifestações de arte na rua não passam necessariamente por esse processo – podem ser espetáculos de salas fechadas levados ou adaptados para as ruas e parques. Além disso, é necessário frisar que a arte de rua não existe em oposição à arte realizada nos espaços tradicionais ou privados da arte (como galerias, museus e salas de teatro), como é mostrado pelos próprios artistas: muitos deles se apresentam nas ruas e se consideram artistas de rua, mas também trabalham em eventos privados, salas de show, bares, restaurantes, etc. Outros se apresentam na rua e não se consideram artistas de rua: apenas artistas ou artistas que produzem para a rua. Na cidade, estas práticas e espaços se entrelaçam, criando uma complexa rede cultural que congrega legal e ilegal, assim como formal e informal, aberto e fechado, público e privado.

Observa-se que a tentativa de regular os artistas de rua e, por consequência, os usos dos espaços públicos urbanos acontece em diversas cidades do mundo e gera inúmeros formulários, relatórios, regras e autorizações a serem seguidas como modelo, assim como tentativas de dar mais visibilidade para os artistas e incluí-los nas agendas turísticas do município; há ainda casos de articulação de artistas de rua em torno de associações e outras organizações para discutir e defender seus interesses. Uma das dúvidas comuns que surgem diante desse processo de regulação, institucionalização e legitimação da arte de rua é até que ponto isso prejudicaria a construção da cidade enquanto produtora de heterogeneidades e de encontros, limitando as dinâmicas e processos que não apenas ocorrem no espaço público, mas que moldam as experiências vividas pelos diferentes agentes que

a povoam, a produzem, que dão sentido a ela, destacando os aspectos materiais e simbólicos, os modos de viver/sentir e as espacialidades e territorialidades nela vigentes.

Da mesma forma como acontece com o conceito de arte de rua, não existe uma definição única e simples de “espaço público”, assim como ele não existe necessariamente em oposição ao “espaço privado” (ver, por exemplo, Sennett, 2002; Jacobs, 2011; Carr et al., 1992). Como mostra Madanipour (2003), as pessoas frequentemente têm de lidar com diversos tipos de espaços e suas nuances, do espaço pessoal do corpo aos espaços impessoais na cidade. Além disso, ruas, avenidas, calçadas e praças podem ser ocupadas e ressignificadas, uma vez que seus usos e propósitos variam com o passar dos anos e de acordo com quem utiliza determinado espaço, com diferentes intuitos (Loukaitou-Sideris; Ehrenfeucht, 2009).

Tendo essas discussões em mente, este trabalho se baseia na ideia do espaço público enquanto espectro de espaços urbanos. O espaço público não se opõe ao espaço privado, mas engloba diferentes graus de acesso, disponibilidade e promoção de encontros. Baseia-se, a princípio, na ideia da espacialidade que pode ser acessada de maneira livre e gratuita – ou através do pagamento de uma taxa – e se transforma de acordo com usos e apropriações que se fazem dela, levando em conta espaços pessoais e coletivos, dimensões físicas e simbólicas e barreiras explícitas e implícitas de acesso.

Estando tão ligada à cidade e suas dinâmicas, a emergência, manutenção e eventual expansão da arte de rua nos territórios urbanos acaba sendo moldada por diversos fatores – em especial a música de rua, sobre a qual pesam diversas leis e restrições (como as leis de silêncio e zoneamento) e imposições do design urbano (disponibilidade de energia elétrica e condições acústicas). A vida pública é bastante influenciada pelo desejo de domar as ruas e implementar uma noção de “ordem pública” que pode ser arbitrária e excludente, já que traz consigo uma estética própria. Quando este conceito é invocado, geralmente se refere ao estabelecimento de limites do que

seria o uso apropriado de espaços públicos e não são raros casos de marginalização de artistas de rua. Para além do constante imperativo da ordem pública, o impacto de todas essas políticas de ordenamento e controle acaba interferindo no direito à cidade e, conseqüentemente, nas noções de pertencimento e na qualidade de vida dos cidadãos.

O aumento da presença de artistas e músicos nos espaços públicos urbanos levanta inúmeras questões sobre o(s) direito(s) de ocupação destes espaços, já que trazem novas experiências e encontros para os lugares em comum e, ao mesmo tempo, fazem emergir problemas relacionados ao ruído e disputas com comerciantes e residentes do local, obstrução do fluxo de pedestres e do tráfego, competição entre os artistas, assim como o questionamento de noções de público e privado, da equidade no acesso a espaços e do policiamento e controle, ou mesmo do financiamento da arte na cidade.

Diante desse quadro complexo e dos dilemas de direito à cidade, a regulação da arte de rua acaba assumindo, muitas vezes, um papel de legitimação e aceitação para os artistas – ao mesmo tempo que também segrega e controla quem terá acesso aos espaços públicos e dita como se dará o acesso. Por se tratar de uma questão delicada, que envolve muitas perspectivas, expectativas e movimentações políticas, alguns artistas tendem a apoiar enfaticamente as iniciativas de regulação da arte de rua, enquanto outros questionam a credibilidade de uma lei que regula espaços públicos que deveriam ser amplamente acessados, utilizados e apropriados por todo e qualquer cidadão.

O modo como a arte de rua é regulada pelo Estado pode ser compreendido a partir da gestão diferenciada dos ilegalismos, tal como conceituada por Foucault (1999, p. 226-227). É essa gestão diferenciada que faz com que determinadas práticas sejam reguladas, enquanto outras continuam sendo perseguidas. Não se trata de buscar a punição dos atos tidos como ilegais, mas sim criar um regime de gestão das condutas, diferenciando-as e organizando-as, criando assim regimes de tolerância. Dessa forma, aquilo que é considerado ilegal, informal ou simplesmente irregular, na verdade se insere em

um modo de regular as práticas sociais como um todo. A criação dos ilegalismos faz parte da gestão de todas as práticas.⁴

Assim sendo, torna-se necessário fazer qualquer discussão da arte de rua para além dos binarismos geralmente associados com suas práticas ao longo dos séculos, como: legal e ilegal; legítimo e ilegítimo; formal e informal; amador e profissional; pedinte e artista – a fim de mostrar a complexidade que define os ilegalismos dessas práticas, uma vez que entre o legal e o ilegal cabem muitas práticas e questionamentos, que mudam de acordo com local, contexto e agentes envolvidos.

No caso dos artistas de rua, a determinação das práticas permitidas gera automaticamente um rol de atividades irregulares. Isso significa que as leis e normas da arte de rua, antes de servirem como uma legitimação da arte em si, criam um sistema de gestão que aponta o que deve ou não ser reconhecido como arte de rua, e como deve ser tratado. Essa gestão de ilegalismos pode se dar através da criação de leis que regulamentem o que é e como se pratica a arte de rua, bem como em quais espaços ela pode acontecer, sob determinadas circunstâncias – evidenciando dinâmicas de poder e as disputas pelos espaços públicos urbanos.

A “lei que pegou”, a lei no bolso e a lei que já tarda

Como visto, os artistas de rua fazem parte dos espaços urbanos há muitos anos. Existem registros de músicos de rua na cidade do Rio de Janeiro que datam de, pelo menos, 1907, fazendo parte da cultura e da alma das ruas cariocas, já quando a cidade – recém-tornada republicana – estava em vias de modernização e expansão (Rio, 2012).

A cidade do Rio de Janeiro, após um longo período de decadência socioeconômica e política, iniciado com a mudança da capital do país para Brasília, só começou a se recuperar em meados dos anos 1990 – e aos poucos voltou a ter certo protagonismo no cenário nacional e a

⁴ Sobre análises da gestão dos ilegalismos, ver: Telles, 2011; e Rabossi, 2011, 2012.

ganhar destaque em âmbito internacional. Os investimentos públicos e privados direcionados à cidade por conta dos megaeventos, assim como as atividades artísticas que acontecem pelas ruas da cidade, tiveram um papel importante na reversão, pelo menos momentânea, desse quadro – e todas essas manifestações artísticas, nos espaços públicos, estariam levando a uma ressignificação de espaços no Rio. Contudo, passada a euforia, tanto o Estado quanto a cidade do Rio de Janeiro têm enfrentado uma enorme crise econômica e política, evidenciando questões antigas que estavam ofuscadas por outros temas e pelas mudanças recentes, principalmente de adequação aos megaeventos.

Como evidenciam Rolnik e Fernandes (2016), olhar para o Rio de Janeiro hoje enquanto uma cidade que reflete muitas das questões urbanas e socioculturais brasileiras é um desafio necessário. Sua complexidade construída, simbólica e afetiva permeia as relações sociais, suas representações e as práticas aqui descritas:

Talvez porque o Rio seja hoje a esfinge – decifra-me ou te devoro – das cidades e das políticas públicas formuladas e implementadas nas metrópoles brasileiras nas últimas décadas, marcadas por um urbanismo corporativo e por [...] “estado de exceção”, uma forma de processo decisório que passa ao largo e além das mediações e negociações no âmbito da esfera pública. O Rio de Janeiro, suas favelas, sua violência, seus projetos de intervenção urbanística e seus conflitos hegemônicos a ensaística sobre a cidade brasileira hoje, da mesma forma que São Paulo e suas periferias de trabalhadores protagonizaram as narrativas sobre as grandes cidades nos anos 1980 (Rolnik; Fernandes, 2016).

Além dos impactos dos megaeventos e da crise que assola o estado, a cidade do Rio de Janeiro também está passando por uma transição do governo municipal, que tem reestruturado diversos órgãos e dado uma ênfase grande à ordem pública, fato que acaba moldando as ocupações e usos dos espaços públicos urbanos.

Ao mesmo tempo, o Rio de Janeiro é conhecido por sua efervescência cultural e por uma vibrante vida urbana. O carnaval de rua do Rio é notório por tomar as ruas da cidade anualmente, mas vale destacar que várias outras manifestações artísticas têm usado os espaços públicos cariocas para promover seus trabalhos, criar novas experiências e impulsionar os encontros entre as pessoas. Alguns trabalhos recentes mostram o papel da música enquanto experiência estética coletiva que constrói o que se denomina “territorialidades sônico-musicais” (Herschmann; Fernandes, 2012), através da música (de variados gêneros) e seus fãs nos espaços públicos, como o estudo *Música nas ruas do Rio de Janeiro* desenvolvido por Herschmann e Fernandes (2014), no qual se analisaram manifestações diversas como jazz, samba e fanfarras nas ruas da cidade.

Apesar das manifestações musicais que tomam as ruas da cidade, a obsessão com a ordem pública tem avançado cada vez mais na agenda política. Na tentativa de ordenar o Rio, muitas práticas tidas como irregulares pelo poder público e pela sociedade acabam sendo perseguidas e reprimidas – como os artistas de rua, que lidam com diversas tentativas de institucionalizar, regular e organizar essas práticas. Vê-se uma clara tendência à perseguição à desordem pública, ou seja, de todos que fogem à lógica e à estética vigente da organização social do espaço público. Como mencionado anteriormente, a música de rua acaba sofrendo com o peso da regulação de forma mais intensa, uma vez que os conflitos em torno da vida noturna e do silêncio acirram a disputa pelo direito à cidade.

São poucas, ainda, as abordagens sobre arte de rua e regulação, provavelmente porque a cidade do Rio de Janeiro passou recentemente pelo importante processo de regulação das atividades dos artistas de rua, fruto de negociações entre os próprios artistas e o poder público. Diante da crescente insegurança e da repressão sofrida pelos artistas que usavam a cidade carioca como palco, a existência de regulação que os protegesse, ao mesmo tempo que permitisse continuar ocupando o espaço público de maneira ordenada, foi vista como uma necessidade.

Com o destaque midiático e a nova posição do município enquanto lugar para se estar, muitos artistas de rua escolheram o Rio como local de trabalho.⁵ Durante os Jogos Olímpicos, por exemplo, Amir Haddad e seu grupo de teatro de rua chamado Tá na Rua conseguiram articular uma curadoria de artistas de rua que se apresentaram no Boulevard Olímpico, coordenado pela Riotur (segundo informações de um dos entrevistados), e com cachês. O Boulevard Olímpico, com sua nova cara, calçada, museu e murais de grafite, fez muito sucesso durante as olimpíadas, atraindo milhões de visitantes e, consequentemente, muitos artistas que não faziam parte da curadoria do Tá na Rua. A mídia noticiou, no início de agosto, que artistas de rua chegavam a faturar até 2 mil reais por dia no Boulevard Olímpico.⁶ Poucos dias depois, o Boulevard passou a atrair ainda mais artistas de rua – pessoas que trabalhavam ou não com arte nas ruas previamente, mas que viram ali uma oportunidade de renda, visibilidade e de participar daquele encontro como músicos, estátuas vivas e homem-orquestra.⁷

Outro fator que pode ter impulsionado o aumento da arte de rua nos últimos anos foi a aprovação de leis que regulamentam a atividade desses artistas – que, apesar de continuarem trabalhando informalmente e dependendo das doações para financiarem sua arte, contam com a ideia de proteção contra os abusos da polícia e do choque de ordem. Por mais que se apresentar em espaços públicos não fosse uma atividade ilegal, também não significava que fosse legal. As fronteiras dos ilegalismos da ocupação do espaço público para ganhar a vida com arte de rua não eram muito evidentes até o fim da primeira década do século XXI. Justamente por ocupar esses espaços liminares (Bywater, 2007) que escapavam aos binários formal e informal, legal e ilegal, profissional e amador, vagabundo e artista, essas pessoas acaba-

⁵ Ver: <<https://glo.bo/zuHxPOF>> e <<https://glo.bo/1JuqH8K>>. Acesso em: 12 ago. 2015.

⁶ Rodrigues, Cristiane. “Artistas de rua faturam até R\$ 2 mil por dia no Boulevard Olímpico”, *G1*, 6 ago. 2016, disponível em: <<https://glo.bo/zaZnILJ>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

⁷ Lins, Marina N. “A cada dia, novos artistas de rua lotam o Boulevard Olímpico”, *Extra*, 9 ago. 2016. Disponível em: <<https://glo.bo/zwo8Eqr>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

vam sujeitas às arbitrariedades daqueles responsáveis pela observância da lei e manutenção da ordem pública – sendo esta entendida de maneira muito restrita pela gestão de Eduardo Paes e, atualmente, pela gestão de Marcelo Crivella – afetando também todas as pessoas que usam as ruas como sobrevivência, da população em situação de rua aos vendedores ambulantes e artistas de rua.

Em 2009 foi criada a Secretaria Especial de Ordem Pública (SEOP), pelo então prefeito Eduardo Paes, com o intuito de atuar em conjunto com outros órgãos municipais de transporte e limpeza e com a Guarda Municipal para manter a ordem da cidade através da “Operação Choque de Ordem”. De acordo com os artistas, essa operação promovida pela prefeitura do Rio de Janeiro criou um ambiente hostil para o desenvolvimento adequado da arte de rua, já que os artistas eram tirados do espaço público pela Guarda Municipal e precisavam pedir autorização prévia para se apresentarem.

Diante da repressão policial, falta de apoio da prefeitura e ausência de respaldo para as atividades dos artistas de rua, a proteção e a legalização de suas atividades foram buscadas através de uma norma jurídica municipal, discutida juntamente com articulações em torno de uma política cultural que proporcionasse sustentabilidade financeira e legitimação das atividades desenvolvidas por diversos grupos de arte de rua no Rio de Janeiro.

O Rio foi a primeira cidade brasileira a criar uma lei municipal que regula a atividade dos artistas de rua, a lei 5.429 de 5 de junho de 2012, que dispõe sobre a apresentação de artistas de rua nos logradouros públicos do município, com apenas três artigos que, entre outras coisas, regulam as manifestações culturais sem autorização prévia, desde que sigam alguns requisitos (restrições de horário, volume, ocupação do espaço, etc.). Pouco tempo depois, várias cidades brasileiras também começaram a discutir a questão da ocupação dos espaços públicos pelos artistas de rua, com maior ou menor grau de regulação e controle sobre os artistas e suas práticas.

O caso do Rio de Janeiro é emblemático não apenas por ter sido a primeira cidade, mas também pelo engajamento dos artistas

no processo de regulação da arte de rua no município. No caso do Rio, a lei veio do esforço coletivo de muitos atores que se envolveram de fato na formulação e implementação da lei, assim como atuaram posteriormente com *policymaking*, para garantir os direitos dos artistas de rua na cidade (Reia, 2017). A Lei do Artista de Rua, que ficou conhecida pelos artistas como a “lei que pegou”, não surgiu de cima para baixo, como imposição do poder público: foi negociada com os artistas (através do mandato do vereador Reimont, do PT), assim como foram negociadas políticas de financiamento da arte de rua que promovessem a continuidade das atividades nos espaços públicos cariocas, sob o conceito de arte pública, defendido por Amir Haddad, que coloca a arte feita nas ruas e para as ruas como um serviço público. Ao mesmo tempo que fomentam um importante espaço de diálogo – o Fórum de Arte Pública –, se colocam como uma proposta para a cidade (“não somos um protesto, somos uma proposta”) e criam o Festival Carioca de Arte Pública, Amir e os artistas do Fórum advogam em favor de uma ressignificação do conceito de arte pública que vai além dos monumentos e obras de arte em espaços públicos. Esse desvio proposital semântico é carregado de um posicionamento político muito bem delimitado, que se afasta da rua e se coloca como um serviço público prestado pelos artistas à população. Representa também uma atuação política que vem acontecendo há anos, junto ao poder público, ressaltando parceiros e opositores, enquanto também fragmenta o cenário da arte de rua carioca, que já é bastante complexo, fluido e multifacetado.

Após alguns anos em vigor, em paralelo ao crescimento do Festival Carioca de Arte Pública, a Lei do Artista de Rua começou a sofrer alguns ataques em maio de 2015. A vereadora Leila do Flamengo (PMDB) – responsável também pelo projeto de lei que pretendia cercar a praça São Salvador – propôs o Projeto de Lei 1.267/15, que visava alterar o artigo 1º da Lei do Artista de Rua. A vereadora colocava a arte de rua em uma posição de “bagunça generalizada em alguns logradouros públicos da nossa Cidade Maravilhosa”, usando a

praça São Salvador como centro da discussão e tentando inviabilizar uma atividade garantida por lei em todo o município. Ficaria muito difícil para os artistas se apresentarem em espaços públicos que não tivessem moradias próximas. Os artistas de rua foram convocados a se manifestar quando perceberam que este PL entraria na ordem do dia, se organizaram rapidamente, de um dia para o outro, para ocupar a Câmara Municipal e pressionaram para que não fosse aprovado. Até o momento do fechamento desta pesquisa, o PL estava arquivado.

Para Righetti,⁸ do grupo Off-Sina, essa perseguição aos artistas de rua não tem fundamento, já que os bares – se referindo principalmente à Praça São Salvador, um dos principais focos da vereadora – funcionam muito além do horário máximo permitido às apresentações dos artistas de rua. Segundo ele, é preciso lutar sempre contra esses retrocessos:

Há muito de cair coisas sobre o artista, que são assim: você vai, faz o espetáculo das nove às dez da noite, está dentro da lei; aí os bares continuam abertos. Quem é o culpado: o bar ou o artista? Então é um retrocesso, é um pensamento horrível, e a gente está se movendo aí para se defender. Tem que lutar, é dormir em pé com um olho aberto (Richard Righetti, informação verbal).

Segundo Reimont⁹ (informação verbal), a estratégia para barrar esse tipo de retrocesso é promover participação dos agentes interessados e diálogo, mostrando a importância dos direitos assegurados pela Lei do Artista de Rua – e de se andar com a lei, mostrando a todos que ela existe e deve ser respeitada: “a pessoa anda com a lei debaixo do braço, dentro da bolsa, plastificada, aí vai apresentando”.

A regulação da arte de rua, apesar de proteger e legitimar as práticas dos artistas que usam a cidade como palco, também apresenta

⁸ Entrevista concedida a mim e ao Micael Herschmann por Richard Righetti em 2015, pessoalmente, no Rio de Janeiro.

⁹ Entrevista concedida a mim pelo vereador Reimont L. O. Santa Bárbara, em 2 de maio de 2017, pessoalmente, no Rio de Janeiro.

alguns problemas em relação aos mecanismos de controle que vem sendo construídos. Mesmo que a regulação possa proteger os artistas de rua em uma cidade como o Rio, ao mesmo tempo ela exclui outras práticas, estando todas sujeitas à arbitrariedade da observância da lei por todo o sistema que se encontra entre a lei e a rua – uma vez que a norma jurídica, em si, não garante a legalidade e normalidade da atividade dos artistas aos olhos de todos os agentes públicos (da burocracia administrativa às forças de segurança),¹⁰ levando os artistas a andarem com a “lei no bolso” para fazê-la “valer mais”. Além disso, ao ter uma lei que os protege, os artistas também se distanciam de outros trabalhadores que trabalham na marginalidade dos espaços, lidando com ilegalismos como é o caso dos vendedores ambulantes.

Ao mesmo tempo, o Fórum de Arte Pública e o Festival Carioca de Arte Pública ainda não contemplam a maior parte dos artistas da cidade. O cadastro de artistas de rua levantou mais de 700 artistas, mostrando o grande número de artistas de rua no Rio, mas vale também questionar os que ficam de fora desses debates e iniciativas, se apresentando de forma atomizada e dispersa pela cidade, por não terem acesso ao debate ou por não se identificarem com o movimento de arte pública, por exemplo. A regulação protege e exclui, ao mesmo tempo.

Assim como tratado anteriormente (Reia, 2017), acredita-se que o envolvimento dos artistas no processo de *policymaking* e a participação ativa na proposição de políticas públicas que contemplem seus interesses são muito relevantes. A inserção de parte dos artistas na disputa política da cidade está atrelada à sua institucionalização – que pode ser comprovada pela ligação com a Secretaria Municipal de Cultura e a demanda de se criar um “departamento” dentro do órgão ou uma “fundação” que fosse dedicada à arte pública. Além do poder público, os cidadãos teriam um papel importante para fomentar e ajudar a sustentar a arte pública e os artistas na cidade.

¹⁰ Akemi Nitahara, “Lei do Artista de Rua precise de mais divulgação, diz Amir Haddad”, *EBC*, 5 jun. 2016. Disponível em: <<http://bit.ly/26dZrEK>>. Acesso em: 13 ago. 2017.

Enxergando além da (e em consonância com a) articulação política, porém, vislumbram-se os artistas não apenas atuando como cidadãos e defendendo os interesses de seu movimento através da participação democrática, como também é possível entender as potencialidades de uma arte pública/de rua capaz de promover encontros nos espaços públicos. A própria participação dos cidadãos nas performances artísticas que acontecem nas ruas (assistindo, dançando, doando, interagindo) é pré-requisito para que a arte de rua aconteça – e muitos espetáculos trazem à tona discussões políticas e socioculturais bastante atuais que são levadas pelo público depois que as performances terminam. É impossível ter um denominador comum em termos de conteúdo das performances, dada a variedade de práticas e artistas que se apresentam nos espaços públicos: pode haver declarações políticas, críticas ao *status quo* e às desigualdades, ou reprodução de valores opressivos profundamente enraizados na sociedade brasileira (como conteúdos racistas, homofóbicos, transfóbicos e sexistas, por exemplo). Mas, como aponta Haedicke (2013), mesmo que as performances não sejam em si políticas, só o fato de ocuparem espaços públicos que não foram originalmente desenhados para este fim, já as torna um ato político.

A marginalização enfrentada por muitos artistas ao longo dos anos também vale ser mencionada, já que, por mais que a arte de rua venha recebendo crescente atenção da mídia, do governo e da academia, ela ainda é considerada uma atividade marginal, sem grande relevância cultural, uma condição transitória rumo ao sucesso, enraizada na pobreza ou sendo a “última opção” de vários artistas – e esses elementos transparecem nas falas de diversos deles. A informalidade enfrentada por muitos dos artistas os empurra para uma condição marginal, tentando fazer as contas fecharem no fim do mês, ao mesmo tempo que a rua não é uma garantia de palco nem de reconhecimento social e cultural.

Enfrentando todas essas dificuldades diárias para se manterem nas ruas, fazendo sua arte, é compreensível que os artistas tenham visto na regulação uma forma de prevenir abusos da polícia e garantir o

direito a ocupar os espaços públicos urbanos. A situação da legalidade dos artistas públicos/de rua em sua ocupação dos espaços públicos cariocas é incerta, nos próximos anos, evidenciando a dificuldade de se manter a continuidade de algumas normas, políticas públicas e relações construídas especificamente com gestões que muitas vezes se desmancham com a troca de prefeito. Essas transições acabam afetando – ou mesmo destruindo – muito do que foi construído anteriormente, e pode ser que os artistas se vejam em uma situação tão ruim (ou pior) do que o período anterior à lei. Isso evidencia que por mais que a regulação da arte de rua seja proteção, ela é (assim como os palcos nos quais acontece) efêmera e suscetível às mudanças constantes. Aparentemente, a política em construção para a arte pública carioca continuará sendo traçada e disputada nos próximos anos, deixando evidente que as lutas pelos espaços públicos no Rio de Janeiro são constantes.

Existe, ainda, um caso mais problemático que vale ser mencionado: o do metrô do Rio. A ocupação de espaços do metrô no Rio de Janeiro – inaugurado em 1979 e operado pela empresa concessionária MetrôRio (Concessão Metroviária do Rio de Janeiro S.A.) desde 1997 – por artistas de rua, vendedores ambulantes, pedintes e evangelizadores ocorre há vários anos. Recentemente, a discussão sobre a ocupação irregular de espaços do metrô foi reaccesa com foco nos artistas (principalmente músicos), que vinham se apresentando nos vagões e sendo retirados à força pelos seguranças. Vídeos compartilhados em redes sociais mostravam seguranças retirando dois músicos do trem pelo pescoço, de forma violenta, apesar das reclamações de diversos passageiros. O incidente acabou sendo veiculado pela mídia tradicional, gerando debate nos comentários sobre a atuação de músicos dentro dos vagões. Alguns usuários defendiam os músicos, enquanto vários emitiam opiniões contrárias à presença dos músicos naquele espaço, comparando as performances às atividades de pedintes e “vagabundos”.¹¹

¹¹ Ver: <<http://bit.ly/zwouUAY>>, acessado em: 14 ago. 2017.

O MetrôRio proíbe que artistas se apresentem em vagões (e até recentemente, em qualquer área do sistema), e esse tipo de atividade é reprimido sempre que identificado pelos funcionários do metrô. O aumento do número de artistas e da atenção que a questão começava a receber já preocupava os artistas em 2013.¹² Em setembro de 2014 o MetrôRio divulgou uma solução para estes impasses, porém não chegou perto dos desejos dos artistas: na verdade, a proposta do metrô, um edital para o projeto “Estação da Música”, causou raiva e indignação, com diversas pessoas comparando a regulação da atividade no metrô com trabalho escravo. Ao mesmo tempo que não receberiam nenhum apoio financeiro ou de infraestrutura, os artistas não poderiam passar o chapéu, mostrando que o equilíbrio de interesses estava longe do ideal e que a valorização ou mesmo a legitimação do trabalho desses artistas não aconteceu. Os músicos teriam de passar por uma espécie de audição, ser selecionados de acordo com seus talentos, mas não teriam nenhuma contrapartida além da “visibilidade” de seus trabalhos. Também estava proibida a comercialização de CDs e outras mídias, e não seria permitida a execução de *covers* de músicas famosas – apenas trabalhos autorais. Para piorar ainda mais a proposta, os artistas deveriam ceder seus direitos de imagem, voz e nome para a divulgação do projeto, enquanto nem mesmo a continuidade de suas apresentações era garantida.

Constata-se que o volume de normas regulamentares vai criando obstáculos para lidar com questões pontuais cotidianas que fogem ao binarismo do legal/ilegal, especialmente se forem vistas apenas como “doação de dinheiro”, “venda de produtos de forma não legal” e “sem recolhimentos fiscais pertinentes”. Conhecendo pelo menos um pouco da realidade de músicos de rua e do metrô, é possível entender que eles normalmente acabam transgredindo esses três pontos, uma vez que passam o chapéu, vendem CDs (de composições pró-

¹² Bessa, Priscila. “Músicos driblam proibição e quebram a monotonia dos vagões de metrô no Rio”. Último Segundo – IG Rio de Janeiro, 16 jan. 2013. Disponível em: <<http://bit.ly/2i4vUhf>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

prias ou não) e são trabalhadores informais, ficando o recolhimento de impostos sobre a renda bastante complicado sem comprovação “oficial” – característica comum ao trabalho informal. A falta de conhecimento e diálogo com artistas que conhecem a realidade das ruas e vagões pela cidade leva a este tipo de regulação míope, que vem de cima pra baixo e esmaga nuances e demandas de quem precisa dela para continuar trabalhando sem sofrer violência dos agentes de segurança. O debate público e a mobilização dos artistas em torno da questão levaram o MetrôRio a suspender o edital poucos dias depois do seu lançamento, para reformulá-lo e torná-lo atrativo aos músicos.

Durante todos esses anos, a música nos vagões do metrô não deixou de existir. Em maio de 2015, a imprensa ainda cobria a presença de músicos no vagão, apesar da proibição. Na época já existia um projeto de lei sobre o tema (PL 2.958/2014) que tramitava na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (Alerj), sem nenhuma movimentação desde agosto de 2015. Esse projeto de lei, de autoria do deputado André Ceciliano, estipula em sete artigos a regulação das apresentações culturais no interior dos vagões do Rio de Janeiro. O PL regulamenta apresentações musicais e de poesia, a partir de um cadastro prévio de artistas e sem a garantia de gratuidade no transporte. Também limita os horários de apresentação – fora dos horários de maior circulação de passageiros – e impede a cobrança de cachê, permitindo apenas a doação espontânea (passar o chapéu), desde que a apresentação não incomode os passageiros, que podem pedir a interrupção da mesma. Esse projeto sanaria um dos maiores impasses entre músicos e metrô, que é a demanda/proibição de apresentações dentro dos vagões dos trens.

Em outubro de 2015 o projeto de lei foi discutido na Alerj, “durante o debate, surgiram propostas como a criação de vagões exclusivos para músicos nos trens e no metrô do Rio. Questões como a cobrança de direitos autorais pelas canções tocadas pelos músicos foram discutidas”.¹³ Os músicos também pediram algumas modificações no

¹³ “Projeto de lei que autoriza músicos em trens e metrô é discutido na Alerj”, G1, 6 out. 2015. Dis-

projeto proposto, como a centralização do cadastro e a gratuidade do transporte: “os músicos pedem mudanças na proposta, entre elas a criação de um cadastro único, administrado pela Secretaria de Estado de Cultura, que autorize a gratuidade deles nos transportes”.¹⁴ As concessionárias de transporte argumentam que a proibição de apresentações culturais nos vagões segue modelos adotados em outras cidades pelo mundo e se baseia, principalmente, em questões de segurança dos usuários (circulação, impossibilidade de ouvir avisos sonoros ou mesmo queda dentro dos trens).

Após a proposição do projeto de lei 2.958/2014, os músicos perceberam que era preciso se organizar para se opor às agressões recorrentes, garantir seus interesses, demandar legalidade e buscar a legitimação de suas atividades – e é a partir disso que surge o Coletivo AME – Artistas Metroviários. Os artistas ressaltam a necessidade do “fim do autoritarismo das concessionárias” que agem de forma violenta contra os artistas, assim como demandam o fim da impunidade das concessionárias e a garantia do “direito à livre manifestação cultural nos transportes públicos por meio da arte itinerante dentro dos vagões”. A justificativa para a legalização dos artistas nos vagões do metrô se baseia na importância da arte para a transformação do cotidiano dos envolvidos e para a promoção de encontros e experiências.

No início de 2016 o MetrôRio lançou um novo projeto, dessa vez chamado Palco Carioca, no qual disponibiliza palcos em três estações: Carioca, Siqueira Campos e Maria da Graça. No site do metrô, o Palco Carioca é apresentado como um projeto que tem como objetivo “incentivar talentos, realizar o intercâmbio cultural e dar oportunidade para os músicos apresentarem seu trabalho ao público que transita pelas estações do metrô”.¹⁵ O site fornece um espaço para que os músicos agendem suas apresentações, fotos dos palcos, a agenda dos shows nas estações participantes, o regulamento para que o artista

ponível em: <<https://glo.bo/zuNnXyZ>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ver: <<https://www.metrorio.com.br/Novidades/PalcoCarioca>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

participe do projeto e uma seção com perguntas frequentes. Algumas das regras são bastante estritas e não combinam muito com o trabalho de artistas de rua, como evitar a interação e participação do público nas apresentações e a comercialização de CDs, por exemplo.¹⁶

Wagner José,¹⁷ um dos músicos entrevistados, normalmente se apresenta nas ruas, mas recentemente se apresentou no metrô com uma amiga, um duo chamado DuoPlex. Ele afirma não ter gostado muito da experiência, pelas condições impostas pelo metrô e pelo comportamento do público. Apesar de dizer que a briga para tocar no metrô não é dele, entende a importância dessa disputa entre artistas e sistema de transporte:

Eu não gostei muito porque ali as pessoas passam sempre com pressa, querem pegar o seu trem ou então chegar do trabalho em casa e não tem nada a ver com a proposta da rua, mas o que eu não gostei mesmo são das condições que eles colocam para a gente, tipo, você não pode comercializar coisas [...]. Mas assim, quando eu tinha lido esse texto [do regulamento] eu não gostei, na verdade como eu tinha presenciado algumas reuniões do pessoal que brigava para poder se apresentar no vagão, eu achei que foi uma iniciativa do metrô falar “brinca aqui nesse espacinho que eu estou dando para vocês, que lá dentro não pode”. Por isso eu acho muito legal, mas eu nunca vi quem se apresenta no vagão tocando nesses espaços. Eu acho ótimo isso, porque é como se fosse corromper o trabalho deles, todos que eu conversei acham horrível tocar ali, preferem muito mais no vagão, então que briguem pelo vagão, não é uma briga minha, mas eu acho que tem que correr atrás do que acha que é importante para cada um.¹⁸

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Entrevista concedida a mim por Wagner José em 7 de abril de 2017, pessoalmente, no Rio de Janeiro.

¹⁸ Ibidem.

Mesmo com a implantação do projeto Palco Carioca, os artistas continuaram se apresentando nos vagões e demandando o direito de estar ali, comparando a atividade de se apresentar ilegalmente e driblar os seguranças com uma “caçada de gato e rato”.¹⁹ Durante todo meu campo pude acompanhar artistas entrando e saindo dos vagões para se apresentar – e em alguns dias, pude inclusive presenciar músicos se apresentando dentro dos ônibus na Zona Sul, apesar de ser uma atividade com menor incidência e organização do que no caso do metrô. De tempos em tempos, denúncias de agressão de artistas vinham à tona e colocavam lenha na fogueira do debate público em torno do tema. Até a aprovação do projeto de lei que tramita na Alerj, ou o diálogo e formulação de políticas de apoio aos artistas metroviários, eles viverão nas margens legais de atuação, tendo como opção a desobediência civil através da atuação irregular nos vagões ou a participação legal e reconhecida no projeto Palco Carioca.

Considerações finais

Ao ocupar lugar(es) que são muitas vezes marginais, liminares e contestados, os artistas de rua e sua busca pela legitimação expõem dinâmicas de poder, políticas culturais problemáticas, dificuldades de acesso aos espaços públicos, contestação do direito à cidade e truculência policial. As tentativas de regular e controlar essas práticas podem nos dizer muito sobre as lógicas de determinados momentos históricos, sobre as disputas da/na/pela cidade e, ainda, sobre como as pessoas vivem juntas em ambientes urbanos populosos e complexos.

A regulação da arte de rua assume pelo menos três papéis entrelaçados: a regulação como oportunidade, proteção e legitimação, uma vez que reconhece a arte de rua como algo legal, respaldando também a ocupação de certos espaços públicos pelos artistas; a regulação como delimitação das práticas, determinando quem pode ser músico de rua, onde, quando e sob quais condições esta atividade

¹⁹ Ver, por exemplo: <<http://bit.ly/2fKh1zT>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

pode acontecer. Esse papel se desdobra em um terceiro: a regulação como exclusão e reprodução de desigualdades, pois, além de não alterar as condições de trabalho dos artistas, pode acabar excluindo pessoas dessa atividade, e também exerce um controle arbitrário sobre o acesso aos espaços públicos e à arte na cidade.

Apesar do Rio de Janeiro ter sido uma cidade pioneira na regulação da arte de rua, vem enfrentando uma grave crise econômica, uma arbitrária política de ordenamento urbano que nem sempre leva em conta o interesse público e, ainda, a instabilidade de políticas que fomentem a arte de rua de forma duradoura e independente do gestor que assume a prefeitura. Esse cenário faz com que, tanto nas ruas quanto no metrô, a regulação e o controle da arte de rua – especialmente da música de rua – evidenciem muitos aspectos das disputas pelos espaços públicos do Rio. A “lei que pegou”, na verdade, ainda não é completamente respeitada e precisa virar uma lei carregada no bolso. Enquanto isso, os músicos do metrô aguardam uma lei que tarda a ser discutida e sancionada, mantendo uma situação de marginalidade e irregularidade nas apresentações dos vagões, empurrando os artistas para a desobediência civil. De todo modo, as disputas continuam e tendem a se intensificar na medida em que a busca pela ordem pública enxerga os artistas como parte da desordem a ser contida e ressignificada.

Referências

ATTALI, J. *Noise: The political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

AVENTIN, C. *Les espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques*. Thèse (Doctorat Sciences pour l'ingénieur, option Architecture) Université de Nantes, Nantes, 2005.

_____. Les arts de la rue pour observer, comprendre et aménager l'espace public, dossier “*Nouvelles approches de l'espace dans les sciences de l'homme et de la société*”, n.119-120, 2006.

BOETZKES, A. The Ephemeral Stage at Lionel Groulx Station. In: BOUTROS, A.; STRAW, W. (eds.). *Circulation and the City: essays on urban culture*. Montreal: McGill-Queen's University Press, p. 138-154, 2010.

BYWATER, M. Performing Spaces: street music and public territory. *Twentieth-Century Music*, v. 3, n. 1, p. 97-120, 2007.

CAMPBELL, P. J. *Passing the hat: Street performers in America*. New York: Decolarte Press, 1981.

CARR, S. et al. *Public Space*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

CHAUDOIR, P. Arts de la rue et espace urbain. Dossier “*Ce que les artistes font à la ville*”, *L'Observatoire* n. 26, 2004.

DELEUZE, G. Postscript on the societies of control. *October*, v.59, p. 3-7, 1992.

DICKINSON, G.; AIELLO, G. Being through there matters: materiality, bodies, and movement in urban communication research. *International Journal of Communication*, v. 10, p. 1294-1308, 2016.

ESCUDIER, G. *Saltimbanques: Leur vie, leurs mœurs*. Paris: Librairie Nouvelle, 1875.

FERNANDES, C. S.; HERSCHMANN, M. Ativismo musical nas ruas do Rio de Janeiro. ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 23, 2014, Belém. *Anais...* Belém: [s.n.], 2014. p. 1-15.

FERRARA, L. Cidade: meio, mídia e mediação. *MATRIZES*, n. 2, p. 39-52, 2008.

FOUCAULT, M. Of other spaces. *Diacritics*, v. 16, n. 1, p. 22-27, 1986.

_____. *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1999.

FOURNEL, M. Victor. *Les spectacles populaires et les artistes des rues*. Paris: E. Dentu Éditeur, 1863.

GENEST, S. Musiciens de rue et règlements municipaux à Montréal: La condamnation civile de la marginalité (1857-2001). *Les Cahiers de la Société Québécoise de Recherche en Musique*, v. 5, n. 1-2, p. 31-44.

GÉTREAU, F. *La rue parisienne comme espace musical réglementé (XVIIe-XXe siècles)*. Manuscript auteurs, publié dans “N/P”, 2006.

GOMES, C. S. *Formação e atuação de músicos das ruas de Porto Alegre: um estudo a partir dos relatos de vida*. Dissertação (Mestrado)– Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

HAEDICKE, S. C. *Contemporary street arts in Europe: Aesthetics and politics*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013.

HARRISON-PEPPER, S. *Drawing a circle in the square: Street performing in New York's Washington Square Park*. Jackson: University Press of Mississippi, 1990.

HARVEY, D. *The condition of postmodernity: An enquiry into the origins of cultural change*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1989.

HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. S. Territorialidades sônicas e re-significação de espaços do Rio de Janeiro. *Logos* 35, Mediações sonoras, V. 18, N. 2, 2012.

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

HIGHMORE, B. *Everyday life and cultural theory: An introduction*. New York: Routledge, 2001.

HIRSCH, L. E. "Playing for change": Peace, universality, and the street performer *American Music*, v. 28, n. 3, p. 346-367, 2010.

IVO, A. Cidade-mídia e arte de rua. *Caderno CRH*, v. 20, n. 49, p. 107-122, 2007.

JACOBS, J. *The death and life of great american cities*. 50th Anniversary edition. New York: Modern Library, 2011.

LEFEBVRE, H. *The production of space*. Oxford: Blackwell Publishers, 1991.

_____. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

LOUKAITOU-SIDERIS, A.; EHRENFEUCHT, R. *Sidewalks: Conflict and negotiation over public space*. Cambridge: MIT Press, 2009.

MADANIPOUR, A. *Public and private spaces of the city*. New York: Routledge, 2003.

MOREAUX, M. P. *Expressões e impressões do corpo no espaço urbano: Estudo das práticas de artes de rua como rupturas dos ritmos do cotidiano da cidade*. Dissertação (Mestrado)– Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

PESAVENTO, S. J. *O Espetáculo da Rua*. Porto Alegre: UFRGS, 1996.

PICKER, J. M. *Victorian Soundscapes*. New York: Oxford University Press, 2003.

PRATO, P. Music in the streets: the example of Washington Square Park in New York City. *Popular Music*, v. 4, p. 151-163, 1984.

RABOSSI, F. A Estética da Ordem. In: COLÓQUIO JANE JACOBS: 50 Anos de Morte e Vida de Grandes Cidades, 2012, Rio de Janeiro e Niterói. *Anais...* Rio de Janeiro: [s.n.], 2012. p. 1-9.

REIA, J. “We are Not a Protest”: Street performance and/as public art in the city of Rio de Janeiro. In: IANNELLI, L.; MUSARÒ, P. (eds.). *Performative Citizenship: public art, urban design and political participation*. Fano: Mimesis International, p. 133-150, 2017.

RIO, J. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ROLNIK, R.; FERNANDES, A. (orgs.). *Cidades*. Rio de Janeiro : Fuenarte, 2016.

SENNETT, R. *The fall of the public man*. London: Penguin Books, 2002.

SMITH, M. Traditions, Stereotypes, and Tactics: a History of Musical Buskers in Toronto. *Canadian Journal for Traditional Music*, v. 24, n. 6, p. 6-22, 1996.

TANENBAUM, S. J. *Underground Harmonies: Music and politics in the subways of New York*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

TELLES, V. Ilegalismos Populares e relações de poder nas tramas da cidade. In: Robert Cabanes et al. *Saídas de Emergência*. São Paulo: Boitempo, p. 155-167, 2011.

URRY, J. City Life and the Senses. In: Gary Bridge and Sophie Watson (eds.). *A Companion to the City*, Wiley Online Library, p. 388-397, 2008.



Políticas públicas para as cidades musicais no Brasil: panorama e desafios

Leonardo De Marchi

A ideia de cidade musical tem ganhado relevância nas agendas de políticas públicas, seja no setor da cultura, seja no de planejamento urbano. Parece haver uma crescente consciência entre artistas e autoridades públicas de que a cidade deve ser a unidade a partir da qual se devem propor e implementar políticas públicas que beneficiem a economia da música, uma vez que as atividades que a compõem estão de tal forma entrelaçadas a outros setores econômicos e questões sociais (turismo, gastronomia, educação, moradia, lazer, direito à cidade, entre outros) que apresentam um alto potencial para produção de externalidades positivas em cada uma dessas áreas, qualificando a vida da e na cidade.

As estratégias para tanto variam. Em alguns casos, dão-se incentivos fiscais para o estabelecimento de *hubs* criativos, o que facilita o intercâmbio de conhecimento e a realização de parcerias comerciais. Em outros, aposta-se em atividades relacionadas à música ao vivo, desde grandes festivais de música até os músicos de rua. Por exemplo, em Barcelona (Espanha), a prefeitura não apenas simplificou a burocracia para a autorização para música ao vivo como também criou linhas de financiamento para investimento de bares e restaurantes no melhoramento de sistemas de isolamento acústico e equipamentos de som e luz. Em Londres, a prefeitura chegou a criar um Grupo de Trabalho (*The Mayor of London's Music Venues Taskforce*, TMLMVT, 2015) para estudar a economia da música na cidade, em face da pre-

ocupação das autoridades com o sistemático fechamento de bares e clubes londrinos. A busca por alternativas de fomento à economia da música a partir das cidades levou, inclusive, à criação da Convenção de Cidades Musicais (*Music Cities Convention*),¹ uma reunião de autoridades públicas, iniciativa privada e sociedade civil organizada com o fim de aperfeiçoar o planejamento urbano, a qualidade de vida, a política da cidade e os planos de desenvolvimento através da música.

Contudo, é sob o patrocínio da Unesco que as políticas para cidades musicais têm ganhado legitimidade e visibilidade. Desde 2004, com a criação da Rede de Cidades Criativas, a Unesco tem promovido a cooperação entre as cidades que identificaram a criatividade como fator estratégico para o desenvolvimento urbano sustentável. Essa iniciativa está fortemente relacionada com certa abordagem da entidade à diversidade cultural e se soma aos esforços de outra agência das Nações Unidas, a Conferência das Nações Unidas para o Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD), para apresentar a economia criativa como estratégia para algum novo desenvolvimento, ecologicamente sustentável, economicamente sustentado e socialmente inclusivo.

No caso do Brasil, as discussões sobre cidades musicais têm vindo a reboque do movimento de reformulação do Ministério da Cultura do Brasil (MinC) e seu esforço para repensar as políticas culturais, entendendo-as como motor desse novo tipo de desenvolvimento. As administrações do MinC desde a gestão de Gilberto Gil (2003-2008) têm se caracterizado pela tentativa de se superar o que Antônio A. C. Rubim (2007) rotula de três tristes tradições da história das políticas culturais no país: a ausência de políticas públicas para o setor, o autoritarismo das políticas culturais (quando são propostas) e a instabilidade das políticas implementadas (que começam e cessam de acordo com os interesses dos governantes). No caso da economia criativa, em particular, o diálogo com os projetos da Unesco/UNCTAD começou a ser estabelecido pela hoje extinta Secretaria da Economia Criativa (SEC), a qual, em 2014, publicou um plano de políticas para

¹ Disponível em: <<http://www.musiccitiesconvention.com>>.

economia criativa que, se não foi aplicado por completo, pelo menos incentivou diversos agentes públicos e privados a iniciarem políticas culturais sob a rubrica da economia criativa (De Marchi, 2014; Minc, 2014).

Em instâncias estaduais e municipais, é possível perceber de forma mais clara a importância da ideia-força de cidades musicais. Aproveitando-se da abertura criada pela antiga SEC-MinC, a cidade de Salvador submeteu sua candidatura para se tornar parte do projeto da Unesco de cidades criativas, como Cidade da Música, e foi agraciada com o selo em 2016. Na cidade de São Paulo, coletivos de artistas se reuniram para criar o movimento “São Paulo: Cidade da Música”. No Rio de Janeiro, a Secretaria de Cultura do Estado tem promovido encontros regulares com a comunidade de artistas e empresários culturais das cidades do estado para promover seu “Plano de resgate da música no Rio de Janeiro” (SCE-RJ, 2016). Entre os objetivos do programa, inclui-se a inserção das cidades fluminenses na rede de cidades musicais.

Não obstante o exitoso esforço para se proporem políticas culturais de forma democrática, nos últimos tempos, o país tem atravessado um momento turbulento de sua vida econômica e, sobretudo, política. Desde 2015, a economia brasileira entrou em forte recessão, o que resultou, entre outros fenômenos, no aumento expressivo do desemprego. Isso acarretou, por seu turno, uma crescente insatisfação popular em relação ao governo da presidenta Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores (PT), facilitando a articulação de políticos tanto da oposição quanto da base aliada de Rousseff, que promoveram, por fim, seu impedimento e a ascensão de um novo governo, de Michel Temer. O governo de Temer tem se caracterizado pela imposição de uma agenda ultraliberal e por certo ressentimento em relação às políticas que caracterizaram as últimas gestões do PT. Um dos setores que têm sofrido fortes retrocessos é o da cultura. O MinC tem passado por um forte “desmanche”, para utilizar a expressão adotada pelos funcionários do próprio ministério em uma nota de repúdio

(ADSMINC, 2017), além de ter seu orçamento restringido de forma arbitrária pelo Executivo. Ao mesmo tempo, as eleições municipais de 2016 caracterizaram-se pela vitória de candidatos alinhados com a agenda ultraliberal, na economia, e conservadora, no aspecto social. Também nesse nível administrativo, o avanço de pautas progressistas no setor da cultura também tem sido bruscamente interrompido. Nesse cenário repleto de incertezas, torna-se plausível perguntar: há ainda espaço para investimento em políticas culturais para cidades musicais?

Para tentar tornar inteligível tanto o que tem sido feito em termos de políticas públicas para cidades musicais quanto os desafios que agora se impõem, apresenta-se, neste artigo, um breve panorama desse cenário. Para tanto, busca-se realizar uma revisão, na primeira parte do artigo, da construção da ideia-força de “cidades musicais” a partir da análise de como ela se envolve com outros dois assuntos, diversidade cultural e desenvolvimento, particularmente dentro da Unesco, que é uma entidade decisiva para a inclusão desse tipo de agenda entre as preocupações de autoridades públicas ao redor do mundo. Em segundo, apresenta-se uma análise de como as políticas culturais têm ganhado protagonismo a partir de certa reformulação do papel político do MinC, desde a gestão de Gilberto Gil, iniciada em 2003, até a última passagem de “Juca” Ferreira, abruptamente interrompida em 2016. Em seguida, descrevem-se algumas iniciativas de políticas culturais no Brasil a partir do conceito de cidades musicais. Por fim, comenta-se a mudança do clima político no Brasil e se especula sobre os obstáculos que o setor da cultura deve enfrentar no futuro próximo.

Em busca de sustentabilidade ecológica, desenvolvimento econômico e diversidade cultural: uma análise da abordagem da Unesco à economia criativa

Um olhar atento às premissas que estabelecem a rede de cidades criativas da Unesco revela mais do que uma ação isolada dessa

agência das Nações Unidas. Na verdade, fica patente que o esforço em relação à economia criativa envolve preocupações mais amplas da ONU em relação ao desenvolvimento econômico e sustentabilidade do meio ambiente, além das da própria Unesco sobre a proteção e o fomento da diversidade cultural. Nesta seção do artigo, portanto, busca-se relacionar o esforço da Unesco com as cidades criativas a esse contexto mais amplo de doutrinas.

Um primeiro aspecto que deve ser entendido é, nesse sentido, a relação da Unesco com o tema da diversidade cultural. Em um artigo sintético, Wiktor Stoczkowski (2009) busca sistematizar as mudanças de perspectiva da agência sobre o papel da cultura na promoção da paz universal e, por conseguinte, no posicionamento da entidade acerca das diferenças entre modos de vida. Nesse sentido, o autor identifica três grandes fases em que a doutrina da Unesco se transformou substancialmente.

A primeira fase compreenderia os anos entre 1945 e 1965. Nesse período, que vinha no rescaldo da traumática experiência nazista, adotou-se uma perspectiva de acordo com a qual a paz mundial somente poderia ser alcançada caso se conseguisse superar os preconceitos arraigados em visões de mundo singulares de cada nação. E a maneira para se alcançar tal entendimento seria através da construção de alguma cultura universal, de tipo humanista. Isso seria obtido, por seu turno, através de amplo programa de educação padronizado, patrocinado pela agência.

Em artigo no qual analisa as disputas doutrinárias sobre em que deveria se basear a filosofia da Unesco, Vincenzo Pavone (2006) observa que essa fase da agência foi fortemente marcada pelas concepções de seu primeiro diretor-geral, o biólogo britânico Julian Huxley. Com efeito, Huxley advogou em favor de uma doutrina inspirada naquilo que chamou de “humanismo científico”:

Combinando um avanço global do conhecimento, uma reforma universal da educação e a difusão de um quadro espiritual comum, o humanismo científico [es-

taria] destinado a estabelecer uma comunidade global livre de guerra e violência. O humanismo científico, como [Huxley] defendeu, coloc[aria] corretamente o ser humano no reino da natureza, oferece[ria] orientação para distinguir tendências desejáveis e indesejáveis, apoi[aria] o avanço do progresso e proporcion[aria] uma ligação segura entre a ciência natural e a história humana. Além disso, incentiv[aria] o surgimento de uma única cultura mundial e, portanto, de uma base mais sólida para uma comunidade mundial pacífica (Pavone, 2006, p. 79, tradução própria).²

É interessante notar que o objetivo era construir uma nova aliança da humanidade a partir da homogeneização da cultura (pautada em uma concepção de saber ocidentalizada, sem lugar a dúvidas), já que o conjunto de diferentes visões de mundo era entendido como potencial fonte de conflitos entre os povos.

Na segunda fase (1965-1985), contudo, o entusiasmo em relação às ideias-força de “progresso” e “desenvolvimento” passaria por sua primeira revisão crítica. Numa época marcada por crises econômicas (a falência do projeto desenvolvimentista no Terceiro Mundo e a estagnação-inflação das economias industrializadas) e ecológicas (a preocupação com a poluição do meio ambiente assumiria relevância na agenda das Nações Unidas naquele momento), inicia-se um período “preservacionista”, por assim dizer, da Unesco. Este seria marcado pela publicação de sua “Convenção para a preservação do patrimônio mundial, cultural e natural”, de 1972. Nesse documento, a agência se mostra preocupada com a degradação do meio ambiente e afirma que se tornou imperativo preservar os recursos naturais do planeta. É preciso sublinhar a noção de “recurso” utilizada pela en-

² No original: Combining a global advancement of knowledge, a universal reform of education and the diffusion of a common spiritual framework, scientific humanism aimed at establishing a global community free from war and violence. Scientific humanism, as he affirmed, placed correctly the human being into the realm of nature, offered guidance to distinguish desirable and undesirable trends, supported the advance of progress and provided a safe link between natural science and human history.

tidade. Tomando emprestada a palavra do discurso ambientalista (no qual o cuidado com o meio ambiente é entendido como fundamental para subsidiar o desenvolvimento econômico de longo prazo, por isso “sustentável”), a Unesco gradativamente o estende à cultura, ao considerar determinadas localizações naturais e culturais (espaços físicos, edificações e afins) como de “interesse extraordinário” para todas as nações do mundo. Com esse movimento, a Unesco propunha que tais lugares fossem designados como “patrimônio” (ou *heritage*, em inglês) mundial para serem salvaguardados através do esforço comum de todos os estados membros. Essa designação foi estratégica, pois, como bem observa Stoczkowski:

A inovação da Unesco foi caracteriz[ar tais lugares] como patrimônio mundial, tornando-os uma herança (*heritage*) comum a todos os seres humanos. No sentido tradicional da palavra, “herança” se refere a qualquer propriedade que tenha sido ou possa ser herdada, geralmente através de vínculos de parentesco ou alianças [...]. A criação de tal herança global, combinada com a obrigação moral de a salvaguardar e a transmitir, foi vista como um meio para construir uma nova unidade humana, concebida em termos de fraternidade universal, algo que estava em plena conformidade com a ideologia fundadora da Unesco (Stoczkowski, 2009, p. 9, tradução própria).³

Mas por que a “cultura” seria englobada nessa discussão? A resposta demanda entender o que a Unesco entendia por “cultura” e, por conseguinte, qual seria o papel das políticas culturais. Ao abordar esse tema, o diplomata Paulo André Moraes de Lima (2014) lembra

³ No original: UNESCO’s innovation was to characterize them as world heritage, making them the common heritage of all humans. In the traditional sense of the word, heritage refers to any property that has been or may be inherited, usually through kinship or alliance ties [...]. The creation of such a global heritage, combined with a moral obligation to safeguard and transmit it, was seen as a means to building a new human unity, in full conformity with UNESCO’s founding ideology. conceived of in terms of universal brotherhood, in full conformity with UNESCO’s founding ideology.

que os debates sobre políticas culturais se iniciaram dentro da Unesco ao final dos anos 1960. Em 1967, a agência realizaria a primeira reunião intergovernamental sobre políticas culturais, a Conferência Internacional sobre os Aspectos Institucionais, Administrativos e Financeiros das Políticas Culturais, em 1970. Como coloca esse autor:

Os debates da Conferência de Veneza tiveram duas vertentes principais: a primeira, o papel das políticas culturais na ampliação do acesso à cultura, então entendido essencialmente como acesso à fruição dos produtos da cultura; a segunda, a contribuição das políticas culturais para a preservação da “alta cultura” num ambiente cada vez mais dominado pela cultura de massas. Nesse contexto, a diversidade cultural, embora reconhecida, encontra-se subordinada ao anseio de proteção e promoção de uma cultura humanista universal, de um patrimônio comum da qual cada expressão singular constitui uma manifestação (Lima, 2014, p. 27).

A chamada Conferência de Veneza subsidiará discussões regionais que a seguiram. Os resultados desses outros encontros irão constituir o substrato da Conferência mundial sobre políticas culturais (Mondiacult), realizada na Cidade do México, em 1982. De acordo com Lima (ibid.), a Mondiacult sistematizaria os temas que iriam resultar na agenda internacional da Unesco nas décadas seguintes, consagrando uma definição de “cultura” que será retomada em todos os documentos oficiais a partir de então:

Em seu sentido mais amplo, a cultura pode ser agora entendida como o complexo integral de distintos traços espirituais, materiais, intelectuais e emocionais que caracterizam uma sociedade ou grupo social. Ela inclui não apenas as artes e as letras, mas também modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, sistemas de valores, tradições e crenças (Unesco, 1982, p. 1, apud Lima, 2014, p. 28).

Tal definição apresenta outro entendimento do termo, se comparado ao documento da Conferência de Veneza. Abandonando uma concepção humanista da cultura (separando “alta” de “baixa” cultura), passa-se a um enfoque mais próximo da antropologia, na medida em que se entende que todos os tipos de manifestações culturais condensam e cristalizam a essência dos valores, tradições e crenças de cada modo de vida. Por isso, tais manifestações tornam-se como que materializações privilegiadas das diferentes identidades que formam o todo da raça humana. Daí que se façam necessárias políticas culturais que “[...] protejam, estimulem e enriqueçam a identidade cultural e o patrimônio natural de cada povo, e estabeleçam o respeito absoluto e a apreciação das minorias culturais e as outras culturas do mundo [...]” (Unesco, 1982, p. 2 apud Lima, op. cit., p. 28).

Tal mudança na própria concepção de “cultura” é fundamental para se entender a terceira fase do debate sobre diversidade cultural, que se iniciaria em 1985 seguindo até os dias atuais. Esse momento é caracterizado pela globalização econômica. Com a articulação global de economia, havia um entendimento dentro da agência de que o “perigo” agora seria a homogeneização da cultura, não através de um fraterno espírito humanista, mas, sim, de um estilo de vida baseado no consumismo. Diante de uma articulação econômica crescente entre diversos países, baseada em (1) políticas econômicas que minariam políticas locais de desenvolvimento e (2) no livre fluxo de capital e trabalho, além da consolidação de um mercado global de bens culturais produzidos em larga escala e fundamentados em um estilo de vida apoiado no consumo de algumas marcas transnacionais, a Unesco reinterpretaria sua preocupação com uma “unidade” da humanidade, enfatizando a necessidade da preservação e fomento justamente da diferença entre povos e grupos sociais, ou em uma expressão, protegendo e fomentando a diversidade cultural.⁴

⁴ A ênfase sobre a diversidade cultural resulta, de fato, de uma disputa política que se desenrolava, desde a década de 1990, entre os Estados Unidos e um grupo de países francófonos, liderados por Canadá e França. Em meio às negociações para facilitar e institucionalizar o comércio global, na Rodada do Uruguai da Organização Mundial do Comércio (OMC), houve um embate entre os

Em uma sequência de importantes documentos publicados no início da década de 2000,⁵ a agência passaria a definir a diversidade cultural como um patrimônio da humanidade, conceito que seria ampliado, a partir de então, para “práticas, representações, expressões, conhecimentos, habilidades, bem como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais” (Unesco, 2003, Artigo 2). É importante notar a natureza da guinada na doutrina da agência:

O objetivo principal da Unesco não mudou: a Organização ainda espera estabelecer as condições necessárias para uma paz duradoura, mas os meios que agora se exigem para realizar essa missão principal parecem ser o oposto dos propostos inicialmente. A educação básica de adultos, que visava divulgar o conhecimento moderno e racional e, assim, induzir o progresso global [o humanismo científico], agora é percebida como um projeto imperialista que resulta na imposição universal do modelo cultural ocidental que seria um impeditivo para o direito das sociedades e minorias dominadas de permanecerem como eles sempre imaginaram ser (Stoczkowski, 2009, p. 10, tradução própria).⁶

representantes estadunidenses, canadenses e franceses sobre a inclusão dos chamados bens culturais (artes e entretenimento) nos acordos de livre-comércio. Enquanto aqueles desejavam incluir esse tipo de “mercadoria” entre os artigos a serem livremente comercializados entre os países, sem que quaisquer proteções alfandegárias se impusessem, a liga de países francófonos se opôs terminantemente, afirmando que os “bens culturais” não apresentavam a mesma natureza utilitária de outros bens que constavam das negociações, pois estariam vinculados à formação de identidades nacionais. Para garantir a continuidade de suas políticas culturais diante de um cenário de total desregulação neoliberal, os franceses chegaram a cunhar o conceito de “exceção cultural” (*l'exception culturelle*). No entanto, como a expressão se restringiu ao mundo da francófono, houve todo um esforço diplomático para que a discussão alcançasse uma plataforma global, com força política, como a Unesco. A partir daí o termo adotado foi “diversidade cultural”. Como observa Martí Petit (2012, p. 220-3), a recepção desse debate pela Unesco permitiu que outros países europeus interessados no tema (como os países compostos por diferentes nações formadas por grupos étnicos independentistas) se engajassem individualmente (já que na OMC eles eram representados como União Europeia), além dos países em desenvolvimento que, desde o Relatório MacBride, mostravam-se preocupados com o avanço dos produtos culturais estadunidenses sobre seus mercados nacionais.

⁵ Em ordem cronológica: Declaração Universal da Unesco sobre a Diversidade Cultural (2001), Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003) e a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade de Expressões Culturais (2005).

⁶ No original: UNESCO'S main goal has not changed: the Organization still hopes to establish the conditions necessary for lasting peace, but the means it now urges for accomplishing this principal

Em outros termos, as diferenças entre culturas, entre grupos étnicos e nações, entre países e mesmo dentro de cada país devem ser valorizadas como recurso para a construção de uma globalização mais equânime e pacífica, respeitando os diferentes modos de vida e saberes populares que são arrolados ao processo de interdependência econômica, política e cultural.

Ao mesmo tempo, a Conferência das Nações Unidas para o Comércio e Desenvolvimento começava a publicar relatórios sobre economia criativa (UNCTAD, 2008, 2010). Como lembra Paulo de Lima (op. cit.), a adoção da preocupação pela cultura por organismos ligados à economia está diretamente relacionada ao debate sobre cultura e desenvolvimento conduzido a partir da Unesco, entre as décadas de 1980 e 1990. Então, esse debate se apresentava como chave teórica para se explicar e superar o esgotado projeto desenvolvimentista do pós-guerra. Como defenderia Celso Furtado em suas últimas obras (Furtado foi, aliás, um dos intelectuais que atuaram na Unesco em favor dessa concepção complementar entre economia e cultura), um desenvolvimento ecologicamente sustentável e socialmente inclusivo somente seria alcançado caso um projeto econômico tomasse por fundamento o próprio modo de vida, crenças e valores de um povo, sua “cultura”, que é a base de sua “criatividade” (Furtado, 1978).

Assim, quando a UNCTAD passa a publicar tais documentos, não soa estranho sua afirmação de que a economia criativa constituía um meio estratégico para se alcançar um comércio internacional mais justo na era da globalização. Com a abertura das fronteiras políticas nacionais para o comércio global e a crescente valorização do trabalho imaterial, criou-se uma oportunidade para que os países desenvolvidos encontrassem uma solução para a desindustrialização de suas economias, ao mesmo tempo que, para os países em desenvol-

mission seem to be the opposite of those initially proposed. Basic adult education, which was aimed at spreading modern, rational knowledge and thus inducing global progress, is now perceived as an imperialist project resulting in the universal imposition of the Western cultural model which would imperil the right of dominated societies and minorities to remain what they are imagined to have always been.

vimento, apresentava-se uma alternativa a um desacreditado projeto baseado na industrialização.

No interesse da UNCTAD pela economia criativa, a Unesco parece ter encontrado um alibi para sua doutrina de proteção e fomento da diversidade cultural. Logo, a Unesco afirmaria que a diversidade cultural se tornou um recurso fundamental para a economia criativa, que geraria, por seu turno, um desenvolvimento ecologicamente sustentável, economicamente sustentado e socialmente inclusivo, para utilizar os termos de Ignacy Sachs (2008). Assim, ambas as agências convergiram para um discurso afinado em que se critica o projeto desenvolvimentista de industrialização a todo custo e sua contrapartida na educação e na cultura, qual seja, a da “homogeneização” de culturas locais (isto é, não ocidentais) através da implementação de um plano de educação universal. Daí que a rede interconecte economias radicalmente diferenciadas, desde países desenvolvidos com base em indústrias de alta tecnologia, como os Estados Unidos ou a Suécia, até países em vias de desenvolvimento, como o Congo ou a Jamaica.

Finalmente, cabe destacar que a rede de cidades criativas também se associa às preocupações do Programa das Nações Unidas para Assentamentos Urbanos (ONU-Habitat). Estabelecida em 1978, essa agência se ocupa de assentamentos urbanos, dando especial atenção aos temas da urbanização e das cidades sustentáveis. Somente assim se pode entender a afirmação de Francesco Bandarin, Diretor-Geral para Cultura da UNESCO:

2016 é também um ano-chave para o lançamento da implementação da Agenda para o Desenvolvimento Sustentável de 2030, que orientará as estratégias e prioridades de crescimento econômico inclusivo, coesão social, sustentabilidade ambiental, segurança e paz. Espera-se que as cidades desempenhem um papel fundamental no quadro de desenvolvimento global das Nações Unidas, que inclui um objetivo específico destinado a “tomar as cidades e os assentamentos hu-

manos inclusivos, seguros, resilientes e sustentáveis”, com foco na cultura e criatividade, entre as áreas-chave de ação. A Rede de Cidades Criativas é um parceiro crucial para a Unesco demonstrar o papel da cultura e da criatividade para o desenvolvimento sustentável (Bandarin apud Unesco, 2016, s.p., tradução própria).⁷

Portanto, o projeto das cidades musicais implica uma concepção específica de política de desenvolvimento que vincula o êxito econômico a preocupações sociais, tendo na diversidade cultural seu insumo básico. Como a Unesco possui influência suficiente para dar norte às políticas culturais de diversos países membros, torna-se importante entender como suas preocupações são traduzidas para contextos específicos. No caso do Brasil, cabe observar como isso tem sido feito através da instituição governamental mais afinada com essa agência, o Ministério da Cultura.

A ‘virada cultural’ dos governos brasileiros: considerações sobre os avanços e disputas de poder na revitalização do Ministério da Cultura do Brasil, 2003-2016

Antônio C. A. Rubim (2007) afirma que, no Brasil, a relação entre Estado e cultura é marcada por três tristes tradições: ausência, autoritarismo e instabilidade. Para se compreender como tais tristes tradições se alternam, é preciso considerar duas grandes abordagens à cultura. Por um lado, há certo funcional-estruturalismo, de acordo com o qual se entende a cultura como lócus da criação de solidariedade (no sentido durkheimiano do termo, como coesão social) que, portanto, deve ser objeto de ações intervencionistas, uma vez que é um

⁷ No original: 2016 is also a key year for the launch of the implementation of the 2030 Agenda for Sustainable Development that will guide the strategies and priorities of inclusive economic growth, social cohesion, environmental sustainability, security and peace. Cities are expected to play a key role in the United Nations global development framework, which includes a specific goal intended to "make cities and human settlements inclusive, safe, resilient and sustainable", with a focus on culture and creativity, among the key areas of action. The Creative Cities Network is a crucial partner for UNESCO to demonstrate the power of culture and creativity for sustainable development.

instrumento estratégico para fins políticos. Essa visão tem sido adotada, particularmente, em momentos autoritários: o Estado Novo e, notadamente, a ditadura militar, como Renato Ortiz (1994) analisou de forma categórica. Por outro lado, há uma abordagem liberal. De acordo com Marilena Chauí (1995), nessa perspectiva, a cultura se coloca como a esfera do desinteresse, logo, sendo vista pelas autoridades públicas apenas como um bem supérfluo. Essa concepção justifica certa ausência de atuação do Estado sobre as atividades culturais, que devem ser repassadas, na melhor das hipóteses, à iniciativa privada. A cultura é entendida, assim, como um “bom negócio” (MinC, 1995), pois pode gerar lucro para as empresas e eximir o Estado de qualquer tipo de responsabilidade. Entre períodos autoritários e democráticos, contudo, o que paradoxalmente se mantém é a instabilidade do tratamento por parte do Estado brasileiro à cultura. Dificilmente, se identificam políticas de Estado; apenas políticas de governos que se alteram de acordo com interesses agentes pontuais.

Com a chegada ao poder de uma coalizão liderada pelo Partido dos Trabalhadores (PT), em 2003, houve um esforço de ruptura com essas tristes tradições, consolidando definitivamente o processo de institucionalização da cultura no Estado brasileiro. A partir da gestão Gilberto Gil (2003-2008, então filiado ao Partido Verde – PV) à frente do Ministério da Cultura (MinC), buscou-se tornar o ministério o agente central na proposição e implementação de políticas culturais. Uma ação fundamental nesse sentido foi a ampliação de suas competências, a partir da adoção de outra concepção de “cultura”. Baseando-se na experiência anterior do PT na Secretaria de Cultura do município de São Paulo, também nos documentos do MinC passou-se a definir “cultura” como a capacidade de invenção coletiva de símbolos, valores, ideias e comportamentos de modo a afirmar que todos os indivíduos e grupos são seres culturais e sujeitos culturais (Chauí, 1995). Mais próximo de certas correntes da antropologia, o termo se divide em três dimensões complementares: (a) como expressão simbólica, (b) direito à cidadania e (c) campo potencial para o desenvolvimen-

to econômico sustentável. Como observado em outra oportunidade, dessa forma, o ministério atrelava-se diretamente às metas do plano de governo neodesenvolvimentista do PT, conjugando crescimento econômico e inclusão social (De Marchi, 2014).

Tal conceituação tornou possível ao ministério apoiar manifestações para além do setor das artes. Passou-se a prestar suporte às manifestações simbólicas de diversos grupos sociais subalternos (como manifestações afro-brasileiras, indígenas e da comunidade LGBT), além de agir em favor da ampliação do acesso à cultura e à comunicação digital, criando, inclusive, todo um setor para estudar e propor medidas relacionadas às leis de direitos autorais. Ao mesmo tempo, a fim de se afastar da tradição autoritária das intervenções do Estado ao longo de regimes ditatoriais, buscou-se abrir canais de diálogo com produtores de cultura e a sociedade civil, sobretudo através de Consultas Públicas, a fim de ouvir opiniões e demandas. Dessa forma, o ministério cobrou reconhecimento institucional como uma pasta que possuía uma agenda própria e sólida e que buscava se afirmar dentro da própria burocracia do Estado brasileiro.

Na medida em que a legitimidade do MinC se consolidava, as administrações de Gilberto Gil e João Luiz Silva “Juca” Ferreira (2008-2011, então filiado ao PV) mostraram convicção em relação a temas sensíveis dentro do campo da cultura, como a questão de direitos autorais. Bastante ativo na discussão sobre direitos autorais na era digital, Gilberto Gil filiou-se ao grupo de reformistas que reivindica uma mudança profunda na maneira como se concebe e se regula esse tipo de propriedade intelectual no Brasil e no mundo. Desde que assumiu a direção do MinC, por conseguinte, Gil passou a adotar oficialmente o tipo de licença geral de direitos autorais conhecido como *Creative Commons* (CC).⁸ Isso geraria descontentamento em meio a certos setores do campo das artes (notadamente, a música e o audiovisual),

⁸ A licença *Creative Commons* (CC) é um tipo de licença pública de direitos autorais através da qual o titular do direito autoral sobre uma obra permite que outros a copiem de forma gratuita e, eventualmente, a modifiquem, desde que citando a fonte, e a distribuam, desde que sem cobrar por isso.

sendo um elemento importante para futuros acontecimentos dentro do ministério. Com efeito, a proposta de alguma nova lei de direitos autorais nunca chegou a ser votada, sendo sempre um tema de difícil manejo para o MinC (Reia; Mizukami, 2015).

O mal-estar com a pauta dos direitos autorais se sentiu logo no primeiro mandato da presidenta Dilma Rousseff, que nomearia Ana Maria Buarque de Hollanda (2011-2012), intérprete e compositora, além de funcionária da Funarte, como sucessora de Juca Ferreira. Desde que assumiu o MinC, Ana de Hollanda se posicionou contrariamente à postura reformista das administrações anteriores, filiando-se à posição relativamente mais conservadora. Em relação ao projeto de lei de reforma dos direitos autorais, a ministra pediu que a Casa Civil retornasse o Projeto de Lei enviado pelo MinC para que pudesse realizar revisões (Reia; Mizukami, op. cit.). O texto não seria devolvido à Casa Civil até a segunda administração de Juca Ferreira chegar ao ministério.

O curto mandato de Ana de Hollanda teve como um de seus principais feitos a criação de uma Secretaria da Economia Criativa (SEC), em 2011. Tendo à frente a socióloga Cláudia Sousa Leitão, uma das primeiras atitudes da SEC foi a publicação de um plano de metas para o período compreendido entre 2011 e 2014 (MinC, 2011). Conforme discutido em outro texto (De Marchi, 2014), o Plano da SEC apresentava aspectos inovadores em relação ao discurso do MinC até então. Em primeiro lugar, resgatava as discussões de Celso Furtado, que fora ministro da cultura em 1986, sobre o conceito de criatividade como recurso para promover um desenvolvimento endógeno das economias periféricas. Em segundo, acomodava essa discussão sobre criatividade e desenvolvimento se alinhando aos parâmetros neodesenvolvimentistas dos governos do PT. Assim, instalava-se uma linha direta de diálogo entre o MinC e a Unesco sobre o tema.

Apesar do elaborado Plano, a SEC começou a perder protagonismo com a saída de Ana de Hollanda e a entrada da senadora Marta Suplicy (2012-2014, então, filiada ao PT). Finalmente, em mais uma

demonstração de persistência da tradição da instabilidade das políticas culturais, a SEC seria transformada, durante a segunda gestão de Juca Ferreira (2015-2016), em Secretaria da Economia da Cultura. Note-se que a mudança de nome de “economia criativa” para “economia da cultura” revela um ato de ruptura tanto ideológico quanto político de certa relevância. Em sua curta passagem, a nova secretaria publicaria outro Programa Nacional da Economia da Cultura (MinC, 2016), no qual define a centralização das decisões na Secretaria de Políticas Culturais. Como consta no próprio documento:

A partir de 2015, após o ciclo de trabalho que parte do “Plano da Secretaria da Economia Criativa 2011-2014”, retoma-se a perspectiva construída entre 2003 e 2010, ou seja, da necessidade de operar as políticas relacionadas à dimensão econômica da cultura de forma permeada por todo o Ministério, não apenas circunscrito a uma unidade de caráter mais finalístico. Portanto, a agenda retorna à Secretaria de Políticas Culturais, numa perspectiva de coordenação programática do sistema MinC, operando por meio de estratégias setoriais e temáticas que congreguem diferentes unidades do Ministério (MinC, 2016, p. 3).

Outra vez, quadros internos foram desmobilizados por força de posições pessoais. Estando os novos gestores certos ou errados, o ponto é que o Plano da SEC se tornou mais uma letra morta dentro da história das políticas culturais no país. O tema da economia criativa entraria numa zona sombria dentro do ministério, ainda que a gestão da Ferreira desenvolvesse outra abordagem para a gestão da música, como se descreverá a seguir.

Políticas culturais para cidades musicais no Brasil: um fragmentado panorama

Em meio às disputas dentro do MinC, cabe perguntar: de que forma esses processos distintos, dentro tanto da Unesco quanto do MinC, se converteram em políticas culturais para cidades musicais, se é que o fizeram? Dar alguma resposta para essa pergunta é uma tarefa complicada, uma vez que parece haver uma incômoda derivação das três tristes tradições: a sobreposição das instâncias de decisão das políticas culturais e sua incomunicabilidade. Significa dizer que o órgão federal pode atuar de uma maneira, um estadual pode agir de outra, estando um municipal trabalhando sem ter contato institucional com as outras duas instâncias. Quando suas distintas agendas se cruzam, ao invés de produzir sinergias, costuma haver atritos e acusações mútuas de centralização das decisões entre as partes. Para um pesquisador do tema, esse contexto exige a construção de um panorama de imagens em movimento, simultâneas e, frequentemente, paralelas. É isso que se segue.

A incomunicabilidade entre instâncias de implementação de políticas culturais não esteve ausente das preocupações do MinC. Pelo contrário, deve-se ressaltar o notável esforço por parte das últimas gestões do ministério para superar esse problema desenvolvendo uma arquitetura de deliberação que permitisse a proposição de projetos de lei de forma a conectar as instâncias locais com a nacional. Conforme Daniela Ghezzi e Gustavo Vidigal (2016, p.471 et seq.) descrevem, no ano de 2005, instituiu-se a Câmara Setorial da Música, subordinada ao Centro de Música da Funarte, consistindo num colegiado formado por 25 representantes dos poderes públicos, da sociedade civil organizada (Fóruns Estaduais de Música) e do setor privado (gravadoras, editoras e meios de comunicação). A partir de 2007, com a implementação do Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC) e dos chamados Colegiados Setoriais, a Câmara se converteu em Colégio Setorial de Música, passando à jurisdição direta do MinC. Os Colegiados se diferenciavam das Câmaras pela ampliação do método

de escolha de seus membros, os quais passaram a ser eleitos a partir de processo decisório aberto à sociedade. O primeiro resultado dessa nova arquitetura resultou no “Plano Setorial da Música” (2010), o qual consistia num relatório das atividades da Câmara (2005-2008) e do Colegiado (2008-2010). Como bem lembram Ghezzi e Vidigal (ibid.), com a Política Nacional das Artes, chegou-se mesmo a considerar a criação de um órgão dedicado à música.

Como se observará nas considerações finais deste artigo, a brusca ruptura do governo de Dilma Rousseff tem desarticulado essa tentativa de construção de um sistema pluralista de deliberação sobre a proposição de políticas culturais, portanto, tornando impraticável a justa avaliação de suas potencialidades e desafios. Não obstante, cabe sublinhar uma característica problemática desse esforço: a concentração contínua de decisões sob a égide do MinC. Não é que se discorde da importância de ter uma instância federal como *hub* articulador de políticas culturais nacionais, tampouco se faz aqui uma acusação de resquício de autoritarismo por parte do ministério. Porém, cabe observar que poucas discussões foram efetivamente travadas com secretarias municipais e estaduais de cultura, ou ainda, com o Ministério das Cidades (caso se queira pensar, por exemplo, no caso das cidades musicais), o que dificilmente resultaria na resolução dos atritos entre instâncias municipais e estaduais de cultura.

Prova dessa incomunicabilidade é que, enquanto o MinC se aparelhava, as administrações municipais buscaram desenvolver, por si próprias, políticas públicas para cidades musicais. Três exemplos merecem comentários. O primeiro é o de Salvador, escolhida como a representante brasileira de Cidade da Música na Rede de Cidades Criativas da Unesco. Há pouco material científico ou oficial disponível sobre esse feito. O que se sabe é que a prefeitura apresentou a candidatura da cidade através de seu Escritório Salvador Cidade Global,⁹ em 24 de julho de 2015, tendo sido aceita pela Unesco em 11

⁹ O Escritório Salvador Cidade Global é uma unidade administrativa submetida ao Gabinete do Prefeito, tendo sido instituído pela Lei nº 8.725/14 com a finalidade de desenvolver e coordenar o

de dezembro daquele mesmo ano. De acordo com o texto publicado na página oficial “Salvador Capital da Música”, a proposição da candidatura tinha como objetivo “potencializar os principais ativos da cidade, a cultura e o turismo, criando oportunidades para promover o desenvolvimento sustentável com inclusão social e preservação de sua identidade cultural”.¹⁰ Fontes jornalísticas informam que, pragmaticamente, a prefeitura esperava se valer do selo da Unesco para incrementar o turismo cultural na cidade.

Ao ler o documento da Unesco (2016, p. 247), encontra-se que os compromissos assumidos pela prefeitura de Salvador são: (1) o de estabelecer o Museu da Música para demonstrar a diversidade da música brasileira e da música baiana, em particular; (2) promover acesso e participação à vida cultural e coesão social, apoiando eventos de música ao ar livre em espaços públicos; (3) defender e promover a cultura afro-brasileira, o que as autoridades locais se propõem a fazer através do projeto Afródromo, destinado a criar sinergias entre música, artes cênicas e artes midiáticas; (4) apoiar a mobilidade dos artistas na rede através de programas de treinamento e residências entre cidades musicais; e (5) criar o Fórum de Salvador Capital da Música, que servirá de plataforma de diálogo entre as cidades da música, a fim de que os membros da rede troquem conhecimentos. Como a escolha foi bastante recente, caberá monitorar a partir de agora de que forma a prefeitura cumprirá com os objetivos assumidos e quais serão as externalidades, positivas e negativas, que resultarão da adesão à rede de cidades criativas.

Em São Paulo, desde 2013, coletivos de artistas e empresários do setor musical se reuniram para promover o movimento “São Paulo, Cidade da Música”.¹¹ Em sua carta de sete itens, o movimento defende a necessidade de se criar uma lei que regulamente as atividades musicais na cidade e que garanta um investimento contínuo do

planejamento e a execução de projetos e programas especiais que contribuam a para promoção e desenvolvimento da cidade. Sobre o ESCG, ver: <<http://www.salvador.ba.gov.br>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

¹⁰ Disponível em: <<http://www.cidadedamusica.salvador.ba.gov.br>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

¹¹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/spcidadedamusica/>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

Poder Público em atividades relacionadas à economia da música na cidade, como apoio à pesquisa e ensino de música, fomento à música ao vivo, regulamentação dos músicos de rua, uma gestão colaborativa entre coletivos de artistas e a Secretaria da Cultura do município e ainda a filiação à Rede das Cidades Musicais. Para tanto, demanda-se uma autonomia orçamentária, que seria obtida com a inclusão do Programa Municipal SP Cidade da Música como item próprio no orçamento da Secretaria Municipal de Cultura. O esforço desses agentes resultou na proposição do Projeto de Lei (PL) 376, de 2016, aprovado em primeira votação na Câmara Municipal.¹²

Não obstante tal avanço, desde a troca de gestão de Fernando Haddad (PT) para João Doria Jr. (PSDB), houve uma guinada nas relações entre a comunidade artística e a prefeitura. Pode-se mesmo afirmar que o clima de embate se tornou literal, sobretudo após uma reunião em que o então secretário de Cultura da gestão de Doria, André Sturm, ameaçou agredir fisicamente um agente cultural, em meio a uma reunião para decidir sobre a gestão compartilhada da Casa de Cultura de São Paulo. Isso resultou em protestos da comunidade artística local, acarretando, inclusive, a ocupação da secretaria por manifestantes. Independentemente desse episódio, a abordagem privatista que Doria adotou para toda sua gestão da cidade tem sido duramente contestada pelos coletivos de artistas e, ao que parece, há pouco espaço para o diálogo e, por conseguinte, avanços na proposta de efetivação de São Paulo como Cidade Musical.

Nesse sentido, é interessante notar que o Rio de Janeiro tem apresentado avanços tímidos, mesmo assim significativos, em relação às práticas musicais na cidade. Um marco importante foi a aprovação de uma lei municipal que regulamenta as atividades de artistas de rua, a Lei nº 5.429, de 2012, a primeira desse tipo no país (Reia, 2017). Em que pesem a brevidade de seu texto¹³ e os constantes embates com as

¹² O texto, em trâmite até o final da redação deste artigo, está disponível em: <<https://medium.com/@penas/são-paulo-cidade-da-música-f87f7877a6d2>>. Acesso em: 18. jul. 2017.

¹³ A Lei nº 5.429/12 conta com apenas três curtos artigos, que versam sobre a possibilidade da realização de atividades artísticas em espaços públicos, independentemente da prévia autorização dos

autoridades públicas municipais e estaduais, sobretudo sob a vigilância da Secretaria Especial de Ordem Pública e da Operação Choque de Ordem (particularmente presentes durante as administrações do ex-prefeito Eduardo Paes, PMDB, 2009-17), o texto facilitou o movimento de apropriação do espaço público por músicos na cidade. Tais atividades temporárias, fluidas, de sociabilidade gerada pela música criou várias zonas de práticas musicais espontâneas que têm revitalizado tanto a percepção de locais sobre o espaço público quanto a economia da música na cidade (Herschmann; Fernandes, 2014).

Contudo, se as atividades em espaços públicos apresentam certa vitalidade, o mesmo parece não ocorrer com outros espaços de música ao vivo. De fato, há uma preocupação por parte de autoridades públicas fluminenses com o fato de pequenas e médias casas de concertos serem sistematicamente fechadas tanto na capital quanto em outras cidades do estado. Na tentativa de se reverter tal situação, foi publicado o Plano de resgate da música no estado do Rio de Janeiro, pela Secretaria de Cultura do estado do Rio de Janeiro (2016).

No texto da ata, que reproduz os debates do primeiro encontro do Plano, apresenta-se um cenário de retração global das atividades musicais em pequenas e médias casas de concerto de música (definidas como espaços capazes de abrigar menos de 350 pessoas, pequenos espaços, e entre 351 e 650 pessoas, para médias salas de espetáculos). No caso de Londres, citado como paradigmático por ser uma metrópole que se destacou ao longo do século XX como lócus de produção e distribuição de música popular em escala internacional, a preocupação das autoridades públicas alcançou tal magnitude que a prefeitura criou um Grupo de Trabalho (*The Mayor of London's Music Venues*

órgãos públicos municipais, e a definição do que são atividades artísticas de rua. Muitos artistas se queixam do constante abuso de poder por parte, sobretudo, de policiais e autoridades públicas. Isso se torna legalmente possível porque o texto da lei acaba se chocando, como bem observa Jhessica Reia (2017, p. 264), com outras legislações que regulamentam a convivência em espaços públicos, como leis sobre níveis de ruído, comércio ambulante ou segurança pública. Daí haver todo um esforço por parte da comunidade artística de se refinar o texto a fim de garantir as atividades dos artistas de rua. A Lei nº 5.429/12 se encontra em: <<http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/50ad008247b8f030032579ea0073d588/67120c4c1ae54a6603257a14006d2bid?OpenDocument>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

Taskforce) para estudar as causas do fenômeno e propor medidas para sua solução. Em seu relatório final (TMLVT, 2015, p. 8), observou-se que, somente entre 2007 e 2015, aquela cidade havia perdido 35% dos seus locais de música de base, significando um decréscimo de 136 espaços para apenas 88⁴⁴ (entre eles, casas de espetáculos renomadas, como o Marquee Club, a Madame Jojo's ou o Astoria).

Esse cenário foi diretamente transposto para o Rio de Janeiro, em que pese a ausência de dados sobre o tema. Conforme formulou o então responsável pela pasta de Música da secretaria, Leonardo Feijó:

Ao observar o comportamento do setor da música ao vivo nos últimos anos no Rio, percebemos a valorização de grandes eventos e arenas financiadas por marcas e a redução de oferta de palcos. Para citar apenas alguns palcos que fecharam as portas nos últimos anos, podemos mencionar Ballroom, Mistura Fina, Estrela da Lapa, Centro Cultural Carioca, Cinemathèque, Studio RJ e Miranda, entre tantos outros. [...]. Estamos vivendo um momento especialmente difícil para a música ao vivo no Rio de Janeiro. Apesar da vocação musical, a pressão dos custos e da burocracia é imensa. Há uma regra internacional que indica ser saudável o gasto de até 10% com aluguel e IPTU. No Rio, esses custos chegam a até 30%, em muitos casos, deixando poucos recursos para investimento em infraestrutura, equipamentos, programação e divulgação (Feijó apud SCE-RJ, 2016, p. 4).

⁴⁴ Ao destacar as principais causas, o relatório indicou razões endógenas assim como exógenas à economia da música. Entre aquelas, destacou-se a inflação nos preços dos ingressos para concertos ao vivo, causada pelo (1) declínio no valor dos fonogramas e crescente importância dos concertos ao vivo para a renda dos artistas e (2) pela concentração do mercado de concertos ao vivo em grandes salas de espetáculos (o que diminui a margem para pequenas e médias casa noturnas praticarem preços sustentáveis de ingressos e/ou comidas e bebidas). Entre os fatores exógenos, listaram-se: (1) o aumento do custo de vida nos centros das grandes cidades, (2) os altos impostos cobrados sobre essas casas noturnas, (3) as inúmeras demandas para se concederem licenças de funcionamento, e (4) a ausência de políticas de planejamento urbano que considerem as pequenas e médias casas de espetáculo como parte de uma intrincada cadeia produtiva da economia do Centro de Londres.

Diante do cenário descrito, propôs-se uma série de medidas a fim de formular uma política pública para cidades musicais no estado do Rio de Janeiro. Nesse sentido, colocaram-se como objetivos dessa força-tarefa: mapear circuitos de casas de concertos para música de pequeno e médio porte, identificar e estimular circuitos musicais nas diferentes cidades da região e, o que interessa a este artigo, “organização de dados que indiquem a relevância da música para a cidade e o Estado do Rio de Janeiro, inserindo a capital e outras cidades [do estado] no conceito das *Music Cities* ao redor do mundo [ainda que não esteja claro no texto, refere-se à Convenção de Cidades Musicais; não à Rede de Cidades Criativas da Unesco]” (Ibid., p. 5). Até a conclusão deste artigo, outras sessões de debate foram realizadas, em diferentes regiões do estado, com artistas e empresários culturais a fim de se formular um plano final. Porém, cabe ressaltar que, pelo menos no encontro da capital, não estiveram presentes autoridades que representassem as secretarias municipais de cultura.

Se essa descrição fragmentada de iniciativas pontuais indica alguma coisa, é que já existe um movimento no país que começa a operar com a ideia-força de cidades musicais. Fica evidenciado que há uma crescente consciência entre administrações municipais em se pensar a partir da unidade “cidade”, e que há uma possibilidade de se associar ao emergente conceito de cidades musicais. Porém, falta ainda uma articulação funcional entre entidades internacionais (notadamente, a Unesco), diferentes níveis de governos (municipal, estadual e federal) e a iniciativa privada e/ou da sociedade civil organizada. Voltando ao que se argumentou no início deste apartado, o resultado é um notável desperdício de recursos, além do aumento da incomunicabilidade entre essas diferentes entidades. Para piorar essa situação, o Brasil encontra-se mergulhado numa profunda crise econômica, política e moral, colocando em dúvida os avanços das políticas culturais nos últimos anos.

Considerações finais: um horizonte de incertezas

Apesar dos importantes (mesmo que insuficientes) avanços dos últimos anos em termos de políticas públicas para a cultura, desde 2015, houve uma guinada nos cenários econômico e político no país (cujas causas são distintas, mas que convergiram de maneira poderosa e perigosa em determinado momento), o que instalou uma perspectiva pouco animadora para o setor da cultura. Em meio a uma grave crise econômica, cujas origens ainda são disputadas por economistas,¹⁵ o país entrou em profunda recessão, gerando a perda de inúmeros empregos (o IBGE chegou a estimar, em março 2017, que cerca de 13,2% da população se encontrava sem emprego). Aproveitando-se da instabilidade econômica e da conseguinte insatisfação popular com o governo federal, políticos tanto da oposição quanto da base aliada (notadamente, o PMDB), articularam um movimento de questionamento do mandato da presidenta Dilma Rousseff, o que culminou em seu impedimento (impeachment), em 31 de agosto de 2016.¹⁶ Em seu lugar, assumiu o vice-presidente Michel Temer (PMDB-SP), que não tardou em (1) adotar uma agenda de reformas ultraliberais (ro-

¹⁵ Ao longo da polêmica sobre as assim rotuladas “pedaladas fiscais” (manobras financeiras que consistiam em o Tesouro Nacional atrasar o repasse de dinheiro para os bancos públicos, privados e autarquias, dando a impressão de que o governo estava com despesas menores) do governo de Rousseff, houve um debate entre economistas ortodoxos (neoliberais) e heterodoxos (desenvolvimentistas, neokeynesianos e marxianos) sobre as causas da crise econômica. Do lado ortodoxo, insistia-se que a origem da crise residia na desconsideração da ex-presidenta em relação à Lei de Responsabilidade Fiscal, numa política intervencionista para se reduzir a taxa de juros praticada pelo Banco Central (que teria acarretado o aumento da inflação) e uso de crédito público subsidiado (cf. De Bolle, 2016). Do lado heterodoxo, enfatizava-se a diminuição dos investimentos públicos em obras de infraestrutura, a política cambial que valorizava artificialmente a moeda nacional em relação ao dólar americano, prejudicando a competitividade da indústria brasileira, e a desoneração descontrolada que o governo praticou, sem criar mecanismos que exigissem uma contrapartida produtiva por parte das empresas beneficiadas com a desoneração fiscal e acesso privilegiado a subsídios públicos (cf. Bresser Pereira, 2016).

¹⁶ Como adequadamente observa o cientista político Guilherme Simões Reis (2017), a articulação de grupos políticos derrotados nas urnas em meio à chamada “onda rosa” (eleição de partidos de centro-esquerda, com agendas políticas e econômicas que se contrapunham à neoliberal, vitoriosa no subcontinente ao longo da década de 1990) que tomou certos países da América do Sul e Central foi uma prática constante em anos recentes, sendo responsável pela derrubada de (ou a tentativa de derrubar) governos progressistas em países como Paraguai e Brasil.

tulada de “Uma ponte para o futuro”¹⁷ e (2) desconstruir ações que caracterizaram os governos anteriores articulados pelo PT.

Um desses alvos de retaliação foi, por assim dizer, o Ministério da Cultura. Em um primeiro momento, como parte de uma política de “corte de gastos” do governo, Temer decidiu extinguir ministérios “sem função”. Por isso, decidiu que o MinC se tornaria uma secretaria a ser anexada ao Ministério da Educação. Diante da oposição da comunidade artística, que obteve respaldo popular, o presidente retrocedeu, mantendo o status de ministério. Contudo, com a nomeação de Marcelo Calero, passou-se a extinguir diversas secretarias, inclusive dispensando pessoal contratado. Devido à instabilidade do próprio governo Temer, envolto em inúmeras acusações de corrupção ativa, o MinC voltou a ser “moeda de troca” entre aliados políticos. O resultado prático disso foi apresentar uma alta rotatividade de ministros: contabilizaram-se quatro ministros em um ano de governo.¹⁸ Finalmente, o Executivo determinou arbitrariamente um corte de, aproximadamente, 43% do orçamento do ministério (que passou de R\$721 milhões para R\$412 milhões, em 2017, sendo que apenas R\$ 69.755.378 tinham sido repassados para o ministério, até 6 de julho de 2017, de acordo com fontes na imprensa). Até o final da escrita deste artigo, havia a efetiva possibilidade suspensão das atividades da pasta por falta de recursos.

O descaso do governo de Temer para com o MinC indica o retorno da abordagem liberal que Marilena Chauí (op. cit.) já havia salientado: a cultura volta a ser entendida no sentido restrito de “artes e entretenimento”, logo, não importando para o interesse público e,

¹⁷ Quando ainda se discutia a possibilidade ou não de impedimento da então presidenta Dilma Rousseff, lideranças notáveis do PMDB apresentaram uma proposta de políticas públicas que tinha por objetivo, em última instância, diminuir a participação do Estado brasileiro na economia nacional diretamente e, mais importante, afrouxar sua mediação das relações entre capital e trabalho. Assim que assume a presidência, Michel Temer coloca a proposta como sua prioridade em termos de política de governo, destacando-se as reformas da previdência social e trabalhista. Sobre a proposta “Uma Ponte para o Futuro”, o documento encontra-se disponível em: <http://pmdb.org.br/wp-content/uploads/2015/10/RELEASE-TEMER_A4-28.10.15-Online.pdf>. Acesso em: 2 jun. 2017.

¹⁸ Entre maio de 2016 e julho de 2017, foram ministros da Cultura, respectivamente: Marcelo Calero, Roberto Freire, João Batista de Andrade e André Amaral Filho.

na melhor das hipóteses, devendo ser de responsabilidade da iniciativa privada. Nesse sentido, não surpreende que a única grande ação tomada pelo MinC no período tenha sido a indicação da reforma da Lei Rouanet, em março de 2017. Tal cenário tem contribuído para a desarticulação das relações entre o ministério e a comunidade artística e, logo, seu esvaziamento como locus de proposição de políticas públicas.

A situação de precarização da estrutura do ministério levou à publicação da “Nota de repúdio dos servidores ao desmanche do MinC”, pela Associação dos Servidores do Ministério da Cultura (AsMinC), em 4 de julho de 2017. Logo na introdução do texto, afirma-se que:

Os servidores do Ministério da Cultura, reunidos em assembleia extraordinária da AsMinC no dia 30 de junho de 2017, na sede do MinC, decidiram, por unanimidade, se somar às vozes roucas das ruas, que clamam por dignidade e direitos culturais no Brasil. Demonstramos o nosso mais veemente repúdio ao processo de dismantelamento e desmanche das políticas culturais brasileiras. Os cortes orçamentários, por exemplo, que foram de 43% nos últimos meses, são imorais e, inclusive, inconstitucionais. O artigo 216-A, que institui o Sistema Nacional de Cultura, determina, em seu parágrafo primeiro, inciso XII, que haja uma “ampliação progressiva dos recursos contidos nos orçamentos públicos para a cultura”, e não sua redução. Esse artigo tem sido constantemente ignorado e desrespeitado. (AsMinC, 2017).

Ao que se agrega, em relação à breve passagem de diferentes ministros pela pasta, uma acusação de “aparelhagem” do ministério:

Desde então, o Ministério da Cultura tem sido constantemente castigado por um processo político caracterizado pelos constantes cortes orçamentários e pelo

fisiologismo na ocupação da pasta, com a intensa troca de ministras(os), que parece ser intencionalmente direcionado a extinguir qualquer política que trate de valorizar as questões que possam refletir sobre a cidadania, a identidade de nosso povo, e a diversidade cultural necessárias à construção de um processo voltado para uma (re) democratização efetiva do país. Em pouco mais de um ano, três pessoas diferentes já estiveram no comando da pasta: Marcelo Calero, Roberto Freire e João Batista de Andrade. Infelizmente, o Ministério da Cultura tem sido vítima do mais sórdido processo de troca-troca partidário, no qual os grupos políticos utilizam o ministério como “moeda” em troca de apoio no Congresso Nacional. Além de desestabilizar qualquer processo técnico, voltado para uma gestão eficiente, esse fato só gera dificuldades na continuidade das políticas de estado, e imobiliza os serviços prestados pelo Ministério, uma vez que muitas das ações dependem de decisões tomadas no âmbito da burocracia de alto escalão (AsMinC, 2017).

Além disso, denuncia-se a desarticulação da estrutura administrativa que estava sendo montada, resultando na inviabilidade iminente das atividades:

O resultado, novamente, é a incerteza e falta de clareza sobre princípios básicos nos quais as políticas públicas se baseiam. Nesse sentido, vale destacar que, durante a gestão de Calero, o Ministério passou por uma reestruturação, em que setores foram reduzidos, servidores foram exonerados e muitos cargos foram extintos. A nova estrutura mal tinha sido colocada em prática quando Calero pediu exoneração. Em mais um episódio da política brasileira, evidenciou-se um caso de corrupção. O resultado do episódio, é que, apesar da nova estrutura, o órgão tem operado na ausência de um regimento

interno, o que, além de confrontar o princípio da legalidade, que pauta a atuação da Administração Pública, inviabiliza a própria gestão. Prevalece um ambiente de incerteza quanto à estrutura do Ministério, seus objetivos, o escopo de suas políticas e, principalmente, o papel desempenhado pelo órgão (AsMinC, 2017).

As dificuldades não se restringem, contudo, ao governo federal. As eleições municipais de outubro/novembro de 2016, realizadas no rescaldo do impedimento de Rousseff, foram marcadas pela ascensão de novos personagens no cenário político, fortemente identificados com posições políticas neoliberais e conservadoras. Como resultado, por um lado, ratificou-se a perspectiva liberal que considera as artes apenas como um bem supérfluo, o que se aplica à gestão de João Doria, em São Paulo. Por outro, aproveitou-se o alibi da crise econômica para se retirar o apoio a diversas manifestações culturais plurais, como uma forma de minar o avanço de direitos culturais de grupos sociais minoritários e subalternos. O caso mais notável foi, nesse sentido, o do Rio de Janeiro. O prefeito eleito em 2016 Marcelo Crivella (PRB), representante de correntes religiosas neopentecostais, anunciou o corte de incentivos dados pela prefeitura a uma série de manifestações culturais. Sua atitude mais ousada foi anunciar, em junho de 2017, que não mais repassaria 50% do subsídio dado para o desfile de carnaval das escolas de samba, afirmando que a quantia seria “remanejada” para creches. Como forma de protesto, a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA) anunciou a possível suspensão do desfile de Carnaval de 2018. Independentemente de ambas as ameaças se concretizarem ou não (o tema seguia em negociação entre as partes, até a redação final deste artigo), a mera disposição de se intervir num evento de grande importância para diversos setores da economia daquela cidade revela a gravidade do momento político para a cultura, que volta a ser vista como supérflua ou, ainda pior, como locus de certa posição política “à esquerda” que deve ser combatida.

Diante de um cenário político de difícil qualificação, cabe questionar o futuro das políticas culturais para cidades musicais. É importante notar que o debate sobre cidades musicais está além de uma questão econômica; ele está arraigado em uma pauta de avanço de valores democráticos ou, em poucos termos, em um novo projeto de desenvolvimento. A cultura deve servir para gerar externalidades positivas sociais (inclusão social, direitos culturais, direito à cidade), assim como econômicas, que servem para reforçar os benefícios anteriormente citados. Ao que parece, contudo, agendas progressistas de políticas culturais que encampem temas delicados, como diversidade cultural, inclusão social ou desenvolvimento econômico sustentável estão sendo sumariamente abandonadas. Parece estar em curso a substituição de uma agenda política que caminhava em direção a uma democracia pluralista para uma rota de democracia restritiva. Nesse sentido, pode-se questionar: ainda seria possível investir em cidades musicais diante da crise da democracia brasileira?

Referências

ASSOCIAÇÃO DOS SERVIDORES DO MINISTÉRIO DA CULTURA. *Nota de repúdio dos servidores ao desmanche do MinC*. Disponível em: <<http://asminc.org.br/nota-de-repudio-dos-servidores-ao-desmanche-do-minc/>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

BRESSER PEREIRA, Luiz C. *A construção política do Brasil: sociedade, economia e Estado desde a independência*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2016.

CHAUÍ, Marilena. Cultura política e política cultural. *Estudos Avançados*, v. 9, n. 23, p.71-84, 1995.

DE BOLLE, Mônica B. *Como matar a borboleta azul: uma crônica da era Dilma*. São Paulo: Intrínseca, 2016.

DE MARCHI, Leonardo. Análise do Plano da Secretaria da Economia Criativa e as transformações na relação entre Estado e cultura no Brasil. *Revista Intercom*, v. 37, p. 193-215, 2014.

FURTADO, Celso. *Criatividade e dependência na civilização industrial*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GHEZZI, Daniela R.; VIDIGAL, Gustavo P. Programa de Economia da Música: histórico e perspectivas. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v.9, n.2, p. 459-485, jun./dez. 2016.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo: Intercom, 2014.

LIMA, Paulo A. M. A convenção da UNESCO sobre a diversidade cultural e a agenda internacional da cultura. In: MIGUEZ, P.; BARROS, J.M.; KAUARK, G. (Org.). *Dimensões e desafios políticos para a diversidade cultural*. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 25-40.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cultura é um bom negócio*. Brasília: Minc, 1995.

_____. *Plano da Secretaria de Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações 2011-2014*. Brasília: Minc, 2011.

_____. *Desenvolvimento do Programa Nacional de Economia da Cultura*. Brasília, maio 2016. Relatório técnico.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAVONE, Vincenzo. From intergovernmental to global: UNESCO's response to globalization. *The Review of International Organizations*, n.2, p. 77-95, 2007.

PETIT, Martí. Génesis y evolución de los conceptos de 'cultura' y 'diversidad' desde los acuerdos de la OMC (1994) hasta la Convención de la UNESCO sobre la diversidad cultural (2005). *Revista de Estudios Políticos*, Madrid, n. 156, p. 209-239, abril-junio 2012.

REIA, Jhessica F.; MIZUKAMI, Pedro N. Reformando a lei de direitos autorais: desafios para o novo governo na área da cultura. *RECHIS*, n. 9, v. 1, p. 1-6, 2015.

REIA, Jhessica F. *Os palcos efêmeros da cidade: táticas, ilegalismos e regulação da arte de rua em Montreal e no Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado em Comunicação em Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

REIS, Guilherme S. O fim da era das democracias na América. *Breviário de Filosofia Pública*, Niterói, n. 46, p. 32-47, abr. 2017.

RUBIM, Antônio A. C. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições e enormes desafios. *OBS*, Lisboa, n. 15, p. 10-21, 2007.

SACHS, Ignacy. *Desenvolvimento includente, sustentável e sustentado*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. *Plano de resgate da música no estado do Rio de Janeiro: propostas para o desenvolvimento da música ao vivo*. Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro, 2016. Ata de encontro.

STOCZKOWSKI, Wiktor. UNESCO's doctrine on cultural diversity: a secular soteriology? *Anthropology Today*, v. 5, n. 3, p.7-11, 2009.

THE MAYOR OF LONDON'S MUSIC VENUES TASKFORCE. *London's grassroots music venues: rescue plan*. London: Greater London Authority, 2015.

UNITED NATIONS CONFERENCE ON TRADE AND DEVELOPMENT. *Creative economy report 2008: the challenge of assessing the creative economy towards informed policy-making*. Genebra: UNCTAD, 2008.

_____. *Creative economy report 2010: creative economy: a feasible development option*. Genebra: UNCTAD, 2008.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION. *Universal declaration on cultural diversity*. Paris: Unesco, 2001.

_____. *Convention on the protection and promotion of the cultural expressions*. Paris: Unesco, 2005.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION. *UNESCO creative cities network*. Paris: Unesco, 2016.

Limites das Cidades Musicais: problematizando cidade, território e música

Jeder Silveira Janotti Junior
Victor de Almeida Nobre Pires

Com o desenvolvimento de estudos sobre as cenas musicais e suas materialidades em espaços urbanos, temos percebido como a música em seus diferentes segmentos tem, cada vez mais, se imbricado com as diferentes redes que formam as cidades atuais. Muito disso se deve ao fato de que novas práticas de produção e consumo musicais articulam territórios e sonoridades que se afirmam de formas múltiplas nas relações entre os aspectos virtuais e atuais da configuração dos espaços urbanos.

Falar em cidades, tecidos urbanos ou territórios nas suas intersecções com a música e os processos de midiaticização é, sem dúvida, pensar em questões que envolvem o imaginário popular das construções de diversos fenômenos musicais e perceber como essas espacialidades têm sido trabalhadas de diferentes maneiras, extrapolando fronteiras urbanas e propondo territorialidades simbólicas que desafiam as proposições inscritas no entendimento do que usualmente é chamado de “cidades musicais”.

Nessa direção, este artigo propõe que, antes de definir o que seria uma cidade musical, devemos tentar um entendimento mais amplo sobre o que configura uma cidade em seus aspectos espaciais e como o que pode ser compreendido como música (e barulho) também é parte importante do processo de apropriação da música nos espaços urbanos. O problema, em nosso entendimento, está em saber quais são as práticas musicais levadas em consideração quando se

pensa sob esse prisma, e, ao mesmo tempo, reconhecer que pensar cidades musicais traz como subtendido a suposta existência de cidades “não musicais”.

Assim, queremos propor que toda urbe, independentemente de qualquer reconhecimento institucional, é uma cidade musical. O que nos leva diretamente às quatro questões que guiam este trabalho: 1) o que caracteriza a ideia de cidade?; 2) quais as implicações de novas formas de consumo de música ao vivo para a compreensão do que é uma cidade musical?; 3) do que estamos falando quando classificamos algo como música?; 4) o que viriam a ser cidades musicais nesse contexto?

Cabe lembrar que os esforços aqui empreendidos fazem parte de reflexões mais amplas sobre as práticas metodológicas e conceituais que vem balizando as pesquisas de comunicação e ciências sociais nos estudos de som e música. Não se trata de preciosismo histórico ou de quaisquer essencialismos em torno dos temas aqui tratados, e sim da reivindicação de um percurso em que a pesquisadora, ou o pesquisador, arruma com certo cuidado a mochila de ferramentas com que pretende ir a campo. Como foi dito acima não é o caso de retomar a história dos conceitos de cidade e de música, e sim da proposição de um trajeto conceitual reflexivo em que possamos pensar sobre o que está sendo tratado quando falamos, por exemplo, de cidade e de música.

Nesse cenário, procuramos abordar as ideias de música e cidade como conceitos que criam mundos. Assim, não pressupomos a existência de um só tipo de cidade ou de quaisquer essencialismos em torno do que é chamado música. Tratamos das possibilidades de se abordar as cidades musicais a partir da arrumação das ferramentas utilizadas para a construção deste trabalho. Sabe-se que há inúmeras conceituações do que vem a ser música e cidade, possivelmente mais precisas do que as apresentadas aqui, mas não se trata de fechar possibilidades de diálogos com outras perspectivas, e sim de tentar potencializá-las. Como diz Deleuze, “o conceito deve dizer o aconte-

cimento, e não mais a essência” (2013, p. 38). Assim, os conceitos precisam ser pensados como um modo de inventar os próprios mundos dos quais pretendem dar conta.

De modo geral as definições de cidade e de música partem das experiências cotidianas dos percursos e escutas que atravessam as materialidades das urbes. Assim, uma proposição mais ampla da ideia de cidade musical pode abarcar não só os aspectos institucionais da produção, circulação e consumo de música nas cidades, bem como as exclusões, incompreensões e ranhuras presentes em qualquer tipo de demarcação territorial. Nesta direção reconhecemos que boa parte da potência da ideia de cidade musical é oriunda de nossas experiências com conceitos nativos, pois há sempre alguma forma de entendimento comum, não conceitual, quando utilizamos os substantivos música e cidade. Mas isso não deve significar uma postura exterior por parte dos pesquisadores, assumindo o papel de observador distanciado. Como nos lembra o antropólogo Viveiros de Castro: “Os conceitos nativos são os conceitos do antropólogo. Por construção, entenda-se” (2015, posição 3350 de 4537). Mesmo porque os estudos que envolvem o que chamaremos aqui de “cidade musical” pressupõem não só recortes de “corpus”, como também a própria vivência em torno do que uma pesquisadora, ou pesquisador, experiencia enquanto habitante da cidade e consumidor de música.

Das cidades

Usualmente nos trabalhos acadêmicos, quando abordamos as cidades através de suas musicalidades, nos deparamos com as ideias de música ao vivo e pontos de encontro de escutas de música gravada associadas a vivências noturnas. Essa visada valoriza os modos de encenação através da escuta e do consumo de música que criam conexões com as cidades. Entre inúmeros exemplos dessas articulações podemos citar o Rio de Janeiro do Samba, a Seattle do Grunge, a Londres Punk, a Ibiza da música eletrônica e o Recife Mangubeat.

Aqui estamos diante da ideia de cena musical desenvolvida por Will Straw (2013), para quem uma das principais marcas das cenas musicais é sua capacidade de teatralizar, de colocar em cena (no sentido de *mise-en-scène*) afetos, objetos, sensibilidades e valores culturais.

Se, de um lado, as cenas musicais apontam para a importância econômica e cultural das articulações entre urbe, gêneros musicais e produções sonoras, de outro lado, elas já carregam em si sinais de exclusão e obliteração de outras práticas culturais. É bastante redutor circundar a produção musical do Rio de Janeiro ao samba, de Seattle ao grunge e de Recife ao Manguebeat.

Não nos parece que este é um problema só de exclusão de escutas e de valorização das imagens turísticas das cidades criativas, parece-nos que aqui estamos diante de um processo comum quando buscamos pensar e definir as cidades: uma supervalorização do palco e do elenco principal que não leva em consideração a necessidade de toda uma rede de atores, muitas vezes invisíveis ao grande público, que permitem a existência das personagens principais. É difícil encontrar nos trabalhos sobre cenas musicais conexões que permitam uma visada mais ampla entre, por exemplo, o horário de funcionamento dos transportes públicos, acessos diferenciados a meios de transportes e o horário de funcionamento dos lugares de consumo de música ao vivo. Como podemos observar na descrição da cidade de Londres feita por Erik Swyngedouw, antes de ser um lugar de afinações, a urbe também é um espaço marcado pela existência de cacofonias.

Os sons do world music vibram na Virgin Megastore, enquanto pessoas, temperos, roupas, alimentos e materiais de todo o planeta se deslocam. As luzes de néon são alimentadas por processos nucleares, carvão ou gás queimam em distantes centrais elétricas, enquanto os carros passam consumindo combustíveis de depósitos de petróleo e bombeando gás carbônico para o ar, afetando florestas, climas e pessoas ao redor do globo. Esses processos díspares traçam os mapas geográficos

globais, que circulam através do urbano e produzem cidades como palimpsestos de processos densamente corporais, locais, nacionais e globais – mas geograficamente tristemente desiguais – processos socioecológicos e tecnonaturais (Swyngedouw, 2006, p. 105).¹

Pode-se pensar que as cenas musicais em seus modos de criar lugares através das encenações musicais seriam modos de habitar essa balbúrdia sonora, proporcionando aos seus participantes uma espécie de aconchego diante destas confusas tessituras culturais que caracterizam as cidades. Nessa direção, além das “territorialidades sônico-musicais” (Fernandes; Herschmann, 2016) que dão visibilidade e escuta a determinados espaços urbanos, cabe a nós pesquisadores observarmos como essas especificidades estão conectadas a contextualizações mais amplas em meio a esses “cenários urbanos”. Como se sabe, a noção de território pressupõe demarcações de fronteiras, o que, por sua vez, pressupõe inclusões e exclusões. Assim, é preciso abordar os trânsitos citadinos não só em termos de pertencimento, mas também dos desencontros marcados pelas diferenças sociais, étnicas e de gênero. Só para citar um exemplo, imaginemos uma mulher sozinha em um ponto de música ao vivo em uma cidade brasileira de grande porte, fará muita diferença se ela depende do sistema de transporte público ou se ela pode pagar uma corrida de Uber através de seu smartphone (mesmo assim ela estará sujeita aos assédios que podem ocorrer nessas situações). Essa hipotética personagem nos ajuda a imaginar também por que não é só a música que faz com que muitas pessoas prefiram transitar pela urbe em grupos ou por que, ao nos situarmos em cidade musical, é importante observar a complexidade de construção do

¹ No original: The sounds of world music vibrate from Virgin’s Megastore, while people, spices, clothes, foodstuffs and materials from all over the planet whirl by. The neon lights are fed by nuclear process, coal or gas burning in far-oof power plants, while passing cars consume fuels from oil-deposits and pump CO₂ into the air, affecting forests, climates and people around the globe. These disparate process trace the global geographic mappings that flow through the urban and produce cities as palimpsests of desenly layered bodily, local, national and global – but geographically depressingly uneven – socio-ecological and tecnonatural process.

que chamamos “espaço urbano”. Como aponta Rob Shields em sua proposição de uma compreensão das complexas representações dos espaços culturais:

É possível achar “Práticas de Espaço” como vender e comprar em uma rua, contrastando com Representações Oficiais do espaço, que insistem que comércios não podem acontecer em vias públicas e Representações Não Oficiais do espaço, que descrevem a mesma rua como um destino local para compras específicas. Tudo isso pode, novamente, confrontar Espaços de Representações contraditórias que projetam esta rua como um mercado ou como um comércio, bem como um espaço de atividades reguladas realizadas no interior das lojas legalizadas. Uma pesquisa deve perceber a probabilidade de qualquer efetiva possibilidade ou um particular entendimento que é partilhado entre os transeuntes dependendo da classe social ou da hora do dia (Shields, 2013, p. 28).²

A produção do espaço depende de seu reconhecimento como um “lugar de pertencimento”, ou seja, vivências espaciais através de territorialidades que demarcam tanto a circulação quanto a presença de corpos nas cidades. Sentir-se parte ou sentir-se fora do lugar são demarcações espaciais que situam passantes, participantes, transeuntes e “estrangeiros” no espaço urbano. Nesse cenário, uma importante ferramenta para a compreensão das cidades musicais é o reconhecimento de que a apropriação musical no espaço urbano produz lugares, ou seja, formas de habitar, pertencer (e desabitar) a urbe.

² No original: It is possible to find Practices of Space such as buying and selling on a street, contrasting with official Representations of Space that insist trading shall not happen on thoroughfares, and unofficial Representations of Space that depict that the same street as local destination Representation for specific purchases. All these might again confront contradictory Spaces of activity carried out in the interior of licensed shops. A survey might find that is distributed among passers-by depending on class or time-of-day.

Outro ponto que pode ser um problematizador nessa questão é o próprio desenvolvimento do negócio da música ao vivo, que, nos últimos anos, tem se tornado cada vez mais um mediador de criações territoriais, inclusive, sendo responsável por delimitar os limites simbólicos de certas cidades, que podem extrapolar os limites geográficos.

Podemos pensar no caso dos festivais de música, reconfigurando o alcance e a projeção espacial que os eventos têm para criar novas territorialidades e, ao mesmo tempo, impor novas barreiras para músicos, produtores e fãs. Por exemplo, nas negociações contratuais a busca pela “exclusividade” tem feito os grandes eventos – majoritariamente preocupados em proteger seus investimentos – endossarem com rigor as cláusulas de raio de abrangência territorial.

Foram longos três meses, mas o verão acabou, e a frenética máquina de festivais, única na estação, finalmente vai descansar. Mas isso não quer dizer, necessariamente, que os músicos, recém-saídos desses grandes palcos de verão, vão voltar e relaxar. Em uma indústria da música onde excursionar tem se tornado uma crescente e importante fonte de rendimento, não é tão surpreendente que bandas façam o circuito de festivais, respirem fundo e voltem tudo de novo. Faz sentido – depois de tudo, a entrada do outono e seu ciclo de turnê é uma oportunidade para músicos tirarem vantagem da exposição que eles ganharam nos festivais. Mas essas turnês não são fáceis. Agentes e artistas têm que ter um cuidado particular para navegar ao redor de várias cláusulas de raio que estão por aí. Cláusulas de raio são cláusulas em contratos de performance de música ao vivo que estipulam que um artista não vai fazer shows dentro de um raio de abrangência por um período de tempo, então, os shows a serem marcados não serão diminuídos por apresentações concorrentes. Elas sempre foram práticas rotineiras da indústria, mas no cenário visceralmente competitivo na América do Norte, os

raios espalhados pelos festivais têm se tornado marcadamente controversos, criando debates sobre o surgimento de monopólios e de corridas por exclusividades na indústria da música (Gwee, 2016).³

Em reportagem para o site *Consequence of Sound*, Gwee analisa algumas cláusulas contratuais a partir do caso do Lollapalooza na cidade de Chicago. Segundo consta, o evento tem exigido exclusividade para artistas dentro de um raio de 300 milhas (aproximadamente 480 quilômetros) por cerca de nove meses (seis antes do evento e três após a apresentação), válido, inclusive, para músicos e bandas locais.

Com isso, músicos e produtores têm se encontrado em uma difícil missão de manter as turnês durante a entressafra dos festivais de verão e capitalizar em cima das aparições nesses eventos, uma vez que quase todos os grandes centros urbanos na América do Norte onde esses festivais são realizados se encontram protegidos por cláusulas contratuais e, geralmente, fica difícil ou até mesmo inviável o retorno a essas cidades em um curto espaço de tempo. Inclusive, dificultando a marcação de shows em casas locais que, segundo a reportagem, são um dos agentes mais afetados pelas restrições.

Vamos pegar o Lollapalooza, do qual a cláusula de raio expansivo está entre as mais malignas na história recente. [...]. Muitas reportagens mostraram que o uso do festival de 25 anos tem crescido até o teto: 300 milhas

³ No original: It's been a long three months, but summer has ended, and the frenetic festival machine unique to the season has finally come to a rest. But that doesn't necessarily mean that musicians, fresh off those massive summer stages, will kick back and relax. In a music industry where touring has become an increasingly important source of income, it's not at all surprising for bands to hit the festival circuit, take a breather, then go at it all over again. It makes sense — after all, the onset of fall and its attendant tour cycle is an opportunity for musicians to take advantage of the exposure they've gained at festivals. But those tours don't come easy. Agents and artists must take particular care to navigate around the various festival radius clauses that are out there. Radius clauses are clauses in live music performance contracts that stipulate that an artist won't play shows within a certain radius of said performance for a period of time, so the show being booked won't be undercut by competing gigs. They've long been standard industry practice, but in North America's viciously competitive festival landscape, sprawling radiuses by leading festivals have become markedly controversial, spawning debate about the creation of monopolies and the race for exclusivity in the live music industry.

ao redor de Chicago, seis meses antes do festival e três meses depois. “O embargo do Lollapalooza [...] está teoricamente largo o suficiente para barrar o emergente de Chicago Chance The Rapper sem se apresentar em sua cidade natal por nove meses esse ano. É ruim para o artista e para os fãs”, Mic nota em 2014, argumentando que enquanto *superstars* podem ter seus raios aumentados, os artistas de “nível médio” sofrem as restrições da cláusula (Gwee, 2016).⁴

Mesmo não sendo uma prática nova ou mesmo inovadora, as restrições contratuais, que inclusive são notáveis em festivais de grande porte ou mesmo nos independentes em território brasileiro, tem reconfigurado os limites e as fronteiras que definem as territorialidades da música. Basta ver, por exemplo, quantas bandas que vinham para o Nordeste, para festivais como o Rec-Beat ou Abril Pro Rock, conseguiam circular pela região, principalmente, sendo atrações de maior porte. Outro dado é pensar quantas bandas que se apresentam no Lollapalooza Brasil, realizado na cidade de São Paulo, chegam a se apresentar no Rio. Ou ainda, quantos músicos que são contratados para o Rock in Rio conseguem se apresentar em evento solo em São Paulo.

Essas questões nos fazem dar outra importância à construção das espacialidades que são conformadas nas redes da música ao vivo, vendo como a dimensão econômica, territorial e musical podem, sim, construir interfaces e nos levar a ter um entendimento muito mais amplo das territorialidades construídas, que parecem obedecer mais a questões de ordem simbólica do que, necessariamente, geográfica. Essa dimensão simbólica do território não diz respeito apenas

⁴ No original: Just take Lollapalooza, whose expansive radius clause is among the most maligned in recent history. [...] Much reporting on the 25-year-old festival's use of radius clauses has seized on the upper ceiling: 300 miles around Chicago, six months before the festival and three months after. “Lollapalooza's embargo [...] is theoretically broad enough to keep Chicago up-and-comer Chance the Rapper from performing in his hometown for nine months this year. It's bad for the artists and for the fans,” Mic noted in 2014, arguing that while superstars can have their radiuses waived, “mid-level” artists suffer the strictures of the clause.

aos grandes eventos e suas cláusulas contratuais de raio de atuação. As mais diversas redes construídas em torno da música ao vivo têm mostrado como a construção de territorialidades é uma maneira de se construir a própria rede.

A Teoria do Ator-Rede (TAR) nos dá algumas pistas para se pensar a questão do lugar dentro de uma perspectiva de rede, pensando a dimensão espacial não apenas como algo dado ou entregue, mas na verdade percebendo as dimensões relacionais dos diferentes actantes, que, ao mesmo tempo que constroem redes, também constroem lugares, sendo ele também parte integrante e importante das associações.

Há, certamente, duas noções importantes para a compreensão do espaço: 1) espaço como conceito abstrato (matemático, reservatório de todas as coisas; e 2) espaço como aquilo que é constituído pela distensão dos lugares (construídos historicamente), como relacional e dinâmico, o “espaço-rede”. [...]. Na segunda acepção, o espaço é uma rede de lugares e objetos que vai se formando pelas suas dinâmicas. Certamente a ideia de espaço deve ser compreendida em suas duas dimensões (a abstrata e a relacional). No entanto, para pensar o “social” e a “comunicação”, talvez seja mais interessante nos concentrarmos nesse espaço relacional como uma rede que é produzida nas relações entre coisas e objetos.

E quando falamos de rede a partir da TAR, é sempre bom insistir que não estamos falando apenas de infraestrutura (que pode ser visto aqui, homologamente, como “espaço”), mas, sim, do que é produzido na relação entre humanos e não humanos (ou a dimensão “local”). Rede aqui é um conceito relacional que localiza as mediações. Ela não é infraestrutura fixa que “espacializa” as relações sociais. O que de fato conecta é a localização das conexões. Um é topografia, o outro, topologia, tensão local entre coisas, o tecido de dada associação (Lemos, 2013, p. 179-180).

Falar na construção de um espaço-rede é, dentre outras coisas, perceber, além da dimensão relacional da construção do espaço, como o espaço não pode ser concebido fora de suas utilidades e disposições com os sujeitos. Nesse sentido, buscando uma interlocução com correntes filosóficas, como a do correlacionismo, Lemos sugere um entendimento do espaço, não como um objeto isolado, mas, sim, como algo percebido, vivenciado, apreendido.

A visão de um “espaço-rede” relacional e não abstrato pode ser também corroborada pela filosofia correlacionista de Meillassoux. Para o filósofo francês, é correto afirmar que o sensível só existe na nossa relação com o mundo. Mas, por outro lado, algumas propriedades são intrínsecas aos objetos. O correlacionismo propõe que é importante ter acesso às coisas nelas mesmas. [...] Nunca apreendemos o objeto isolando-o de sua relação com o mundo. [...] Só podemos ter acesso à correlação entre pensamento e ser. O mundo aparece para mim como mundo por estar aí. Mas o sujeito só é sujeito quando está perante esse mesmo mundo. É a correlação! (Lemos, 2013, p. 182-183).

Sendo assim, Lemos vai inferir que a relação “correlacionista” com o mundo se dá a partir dos modos como produzimos espaços. “O próprio do homem é produzir espacialização” (Lemos, 2013, p. 184). Essa dimensão relacional da maneira como o indivíduo age, se relaciona e constrói redes passa diretamente por uma ideia subentendida de que uma associação em rede, agências e práticas de mediação produzem, sim, espacialidades. Se formos pensar sobre isso no universo que estamos trabalhando, podemos perceber que todas as nossas relações cotidianas com a música conformam diferentes construções de espacialidades, e, de certa maneira “correlacionista”, essas espacialidades, por sua vez, constroem nossas relações cotidianas com a música. Uma instância constrói os contornos da outra.

Isso diz muito sobre os fenômenos culturais contemporâneos, uma vez que, em um momento histórico marcado pela mobilidade e grande fluxo de práticas culturais, não devemos perder de vista essas construções territoriais em detrimento de redes ampliadas. Os modos como nos relacionamos, criamos territorialidades e moldamos nossas práticas culturais devem ser entendidos em conjunto. A construção de territórios é uma forma que temos de vivenciar o mundo. Essas redes acabam por ser importantes para articular sensações de pertencimento, de habitação, de não pertencimento e de deslocamento nas cidades a partir das práticas musicais. Através das ideias de Obici, parece-nos fundamental pensar tanto as possibilidades de mobilidade como de engessamento que os consumos de música nas cidades podem produzir.

O mundo contemporâneo é fundamentalmente des-territorializado. É como se houvesse uma circulação instituída, um nomadismo generalizado e reinante em nossa subjetividade. Vivemos envoltos em universos incorpóreos que transitam e nos atravessam constantemente, colocando-nos em movimento e circulação, criando instabilidade, descompasso, quebra, cisão, crise. Quando o caos ameaça, cumpre traçar um território transportável e pneumático. Em face de tamanha mobilidade, buscamos estabelecer um mínimo de estabilidade, procurando circunscrever territórios a nossa volta. [...] Esse atual paradigma pode ser pensado a partir das mídias sonoras e dos aparatos tecnológicos que são espécies de fábricas ambulantes, de territórios móveis. Cada vez mais, a portabilidade desses meios e equipamentos tem se difundido, criando territórios portáteis, que nos acompanham em muitos aspectos da vida, como meios de criar uma zona temporária de segurança em momentos de solidão, ansiedade, medo ou pavor, espera, monotonia (Obici, 2008, p. 87-88).

Ocupar, nos termos colocados por Obici, musicalmente espaços é prática que organiza vivências musicais diferenciadas. Um modo de lidar com o “caos” dos grandes centros, uma estabilidade desejada, um ambiente controlado, bem como um tipo de território portátil, criado e recriado de diferentes formas. Construir territórios, através da arte (sendo a música um possível exemplo), é criar mundos possíveis.

A arte, nesses aspectos, seria o ato de criar outros territórios, criar mundos possíveis, pela capacidade de colocar os códigos em velocidade que tende a gerar matérias e qualidades expressivas. Território não só como delimitação de domínios, mas como produção de mundos (Obici, 2008, p. 78).

Sendo assim, acreditamos que pouca atenção tem sido dada às redes que se formam em torno do que é categorizado como cidade musical. Além de fãs e músicos, qualquer apresentação de música ao vivo ou ajuntamento em torno da escuta de música gravada envolve trabalho técnico em torno da reprodução sonora, carregadores de equipamentos, garçons, atendentes, vendedores ambulantes, traficantes, circulação de dinheiro, equipamentos culturais, divulgação e *check ins* nas redes sociais, associações entre mundos físicos e virtuais, aparelhos de reprodução sonora, licença para execução musical (ou não), máquinas de cartão de crédito, possível pagamentos de direitos autorais, aquiescência de vizinhos e comerciantes próprios, redes de transporte, acesso a banheiros, etc. Então, quando estamos dizendo cidades, estamos diante de uma complexa rede de relações e infraestrutura que parecem sinalizar que a existência, por exemplo, de um palco de música ao vivo é apenas a parte com maior visibilidade dessas redes.

O próprio reconhecimento de que tipo de música é considerado institucionalmente merecedor de incentivos públicos ou de alvarás para sua execução já é uma importante pista sobre como o poder institucional imagina a música que pode ou deveria ser associada a este ou aquele espaço.

De outro lado, as redes informais, as batalhas entre o que é considerado música ou barulho também são pistas importantes sobre as disputas em torno do que é reconhecido como modos de habitar e pertencer a certos lugares. Os processos de exclusão ou de silenciamento de práticas musicais nas cidades estão diretamente articulados aos conflitos étnicos e sociais. Dessa forma, é possível notar que as cidades não se constituem somente pelos fluxos e por suas circulações, mas também por seus barramentos, seus sistemas de vigilância e exclusão, que podem incluir questões reconhecidas como de saúde pública quando se fala dos decibéis tolerados pelo poder público para a execução de música ao vivo. Ou seja, a coreografia e encenações das cidades musicais são bem mais complexas do que usualmente costumamos perceber nos trabalhos sobre cenas musicais.

Das novas redes de música ao vivo nas cidades

Usualmente a ideia de cidade musical está associada às cidades criativas, um conceito notabilizado pela Unesco e que pressupõe urbes que são consideradas referências na produção, circulação e consumo de produtos artísticos e de entretenimento. Nesse sentido, as cidades musicais são pensadas como lugares que possuem apoio institucional ou “fomentos culturais” que suportam uma ampla cadeia produtiva das artes, turismo, arquitetura, vida noturna, etc. Por outro lado, mesmo reconhecendo a importância das cidades que se promovem associando produção musical a políticas públicas de cultura, autores como Fernandes e Herschmann não deixam de apontar para as fragilidades que cercam a supervalorização desses processos de institucionalização das cidades musicais.

Portanto, ainda que essas urbes possam ter suas atividades musicais institucionalizadas (mais ou menos apoiadas pelo Estado e por empresas privadas), considera-se aqui relevante contemplar também as inúmeras iniciativas espontâneas (marcadas pela informalidade) desenvolvidas pelos atores em um território. Aliás, o

que em geral se observa é que os atores parecem mais engajados quando identificam que há espontaneidade nas iniciativas (identificadas por eles com a noção de “autenticidade” e fidelidade aos interesses da rede da qual fazem parte), quando se sentem efetivamente protagonistas das atividades e que são capazes de construir heterotopias que possuem vitalidade” (Fernandes; Herschmann, 2016, p. 39).

Mas, em paralelo a essa realidade, temos visto também como a música tem sido apropriada de outros modos em centros urbanos, seja através da música ao vivo que se faz presente em movimentos de resistência para ocupação de espaços urbanos, como nos casos de Wall Street e do Cais Estelita em Recife, por exemplo, seja em redes sociais globalizadas que fazem uso da cidade como cenário e palco para a música, como é o caso da BalconyTV e redes musicais que têm dado novos significados a espaços domésticos como lugares para consumo de música ao vivo, como o Sofar Sounds. Esses exemplos parecem mostrar que não há uma clivagem precisa entre a presença da música nas cidades e a materialidade das cidades musicais na internet. Portanto um primeiro ponto para a amplificação da compreensão da ideia de cidade musical seria a necessidade de compreender as interações em rede entre os espaços físicos e virtuais que se articulam quando nos referimos a música nas cidades.

Por exemplo, o Sofar (sigla para “Songs From A Room”), um projeto criado em 2009, na cidade de Londres, por Rafe Offer, David Alexander e Rocky Start com o objetivo de produzir e promover shows intimistas e secretos nas casas de fãs com novas bandas e artistas independentes. Segundo os criadores, a ideia começou a nascer a partir da insatisfação de Offer, que estava cansado de ir a shows nos quais o público não estava interessado na música, principalmente de bandas mais novas.

No caso do Sofar Sounds, o próprio processo de surgimento e criação da rede enquanto modo de produção e consumo específico

de shows tem a ver com o valor que a música e sua materialização ao vivo têm nos dias de hoje. Nesse caso, é interessante refletir como, mesmo em tempos de uma cultura pop pautada nos grandes espetáculos, na megalomania dos festivais de maior porte e no aumento da oferta de música ao vivo, uma iniciativa pautada na produção de shows secretos e de pequeno porte passa ter relevância. Nesse sentido, podemos ver como o próprio Sofar Sounds se coloca não apenas como uma opção a essa cultura das megaproduções, mas também como uma reação a ela.

Após a primeira sessão, realizada na sua própria casa em Londres, e o relativo sucesso da empreitada, Offer produziu, através de sua rede de contatos, outros eventos sob a chancela de Sofar Sounds, nas cidades de Nova York e Paris. Foram esses shows iniciais que mostraram que, talvez, o movimento fosse algo que pudesse ser espalhado por outras cidades do mundo.

E, com uma demanda em outros locais, o movimento se espalhou de maneira rápida e, oito anos mais tarde, já se consolida como uma rede importante na circulação da nova música independente global. De sala em sala, uma por vez, hoje⁵ o Sofar está presente em 357 cidades espalhadas por mais de 40 países, organizadas por voluntários locais seguindo o modelo de produção iniciado em Londres.

No exemplo acima percebe-se como uma cidade é construída em camadas que vão articular de forma diferenciada os aspectos globais e locais do consumo de música ao vivo. Não se trata de um binarismo entre grandes e pequenos eventos, e sim da percepção de como diferentes presenças da música ao vivo nas cidades, seja em suas dimensões ou articulação de distinções diversas, podem proporcionar em um mesmo espaço urbano modos diferenciados de habitar os espaços urbanos.

Outro interessante exemplo em torno de novas articulações entre cidades e práticas musicais é a BalconyTV, uma produtora e plataforma de vídeos voltada para a gravação e divulgação de shows de

⁵ Números contabilizados em junho de 2017.

artistas independentes em varandas, sacadas ou coberturas de prédios com vistas para a cidade. Fundada em junho de 2006, em Dublin, por três amigos que dividiam um apartamento e filmavam os vídeos na própria varanda, a rede já registrou performances de artistas como Mumfords And Sons, Ed Sheeran, Jessie J, The Script, por exemplo.

Uma das marcas dos vídeos produzidos é a performance musical de artistas independentes com vistas para lugares significativos de cada cidade, utilizando a urbe como cenário e palco para performances gravadas em áudio e vídeo. Em junho de 2017, a rede contabiliza presença em 50 cidades espalhadas por todos os continentes do globo. Na América do Sul, a rede opera em Lima, Buenos Aires, Valparaíso, Mendoza e, no Brasil, em São Paulo.

É interessante notar aqui que ambas as redes têm construído suas marcas a partir de traços globais articulados a partir de sua presença em várias cidades ao redor do mundo. E mesmo iniciando em cidades reconhecidas como referência em produção musical como Londres e Dublin, acabam se expandindo para outras com menos reconhecimento como “cidades musicais”.

Claro que a Balcony TV e Sofar Sounds não são exemplos únicos, pensando apenas em Brasil, podemos lembrar casos como o Fora do Eixo, Abrafin e Rede Brasil de Festivais, que se valeram muito dos potenciais agregadores das redes de música após a internet, não só nos grandes polos (Rio-São Paulo), mas também nas suas representatividades em cidades fora do “mapa musical” brasileiro, principalmente, cidades das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste.

Acreditamos que pensar a ocupação como a apropriação simbólica e cultural de um espaço pode servir como forma de prover novos contornos e funções para o território urbano e nos chamar a atenção para a importância de refletir sobre o papel ativo e constituinte das redes da música nas cidades. Buscando entender não apenas como o espaço contribui nas conformações de fenômenos específicos, mas também como pode auxiliar no processo de construção de redes musicais complexas.

A partir dessa discussão, parece-nos necessário amplificar a ideia de cidade musical a fim de não ficarmos presos somente às cidades exitosas em suas políticas de cultura. Casos de sucesso como o Balcony TV e o Sofar usualmente não são contabilizados na categorização de cidades criativas.

Da música

Somos constantemente bombardeados por estímulos sonoros diversos quando estamos em uma cidade. Usualmente a própria separação entre espaço urbano e campo, ou entre cidade e interior, passa por diferenciações entre a intensidade dos estímulos sonoros nesses espaços. Até o binarismo que marca a diferenciação entre civilização e natureza se apoia em escutas diferenciadas. Nesse sentido, tal como vimos diante da ideia de cidade, não há uma definição essencial do que vem a ser música. Mesmo a ideia de que música seria algo que surge a partir de organizações propositais do ser humano, encontra pontos de inflexões em expressões como “música das esferas” ou “canto dos pássaros”. De qualquer modo, parece-nos que o que tem sido denominado “música” é uma ambientação socialmente organizada de sons, materializada na relação entre corpos humanos e aparatos técnicos.

É possível notar, assim, certo compartilhamento que permite a rotulação de “música” a formas de expressão que em princípio parecem muito diferentes. Um comum que pode ser identificado tanto através da capacidade de relacionar certos sons, reconhecidos como notas, ritmos, melodias e harmonias, quanto na noção de música como algo que se distingue de um som qualquer e que tem a capacidade de nos afetar e intervir em nossos modos de vinculação e pertencimento às cidades e aos espaços culturais.

Contudo, não nos parece possível estabelecer uma noção totalizante para o que chamamos de música. Isso porque há, em torno da vivência com relações sonoras reconhecidas como música, envolvi-

mentos estéticos, sociais, econômicos e culturais que transformam a ideia de continuidade de uma experiência dita “musical”. E é partindo dessa premissa que iremos refletir sobre a ampla possibilidade de relações sensoriais abertas pela existência da música, inclusive através de seus aspectos contraditórios e tensivos.

Entender a música em sua complexidade é atentar para as associações em suas especificidades e perceber os fenômenos musicais como uma rede em constante processo de estabilização e desestabilização das sensações de pertencimento. O movimento, a transformação, a exclusão e as rupturas são processos inerentes às associações e seus atores, sejam eles humanos ou não humanos.

Seja lá o que a música pode ser, ela claramente conta com muitas coisas que não são música, e posteriormente nós devemos concebê-la como um conjunto de relações entre diferentes materiais e eventos que foram traduzidos para trabalhar juntos. [...]. Citando Bruno Latour, nós podemos dizer que “música” como “sociedade” não existe. “Esse é o nome que foi dado a certas sessões de certas redes, associações que são tão esparsas e frágeis que seria perdida a atenção da totalidade se tudo não fosse atribuído a elas”. A tarefa para os acadêmicos, então, é traçar esse conjunto desmantelado de associações promíscuas que transborda análises de mundo tradicionais (Piekut, 2014, p. 192).⁶

Se pensamos a música enquanto expressão comunicacional, é possível pressupor que, para além do “estar-junto” e da partilha,

⁶ No original: Whatever music might be, it clearly relies on many things that are not music, and therefore we should conceive of it as a set of relations among distinct materials and events that have been translated to work together. So complicated are these interconnections, again following Born, we might discover that the categories of the musical and the social are difficult to ascertain.³ Glossing Bruno Latour, we could say that ‘music’, like ‘society’, does not exist. ‘It is the name that has been pasted onto certain sections of certain networks, associations that are so sparse and fragile that they would have escaped attention altogether if everything had not been attributed to them.’⁴ The task for scholars, then, is to trace this ramshackle set of promiscuous associations that spill out across conventional parsings of the world.

ela também pode ser da ordem do enfrentamento, da emergência de dissensos, que colocam em cena os aspectos políticos em torno daquilo que é reconhecido como música, como música de qualidade ou como não música. Boa parte dos enfrentamentos em torno do que é reconhecido como música estão relacionados a processos espaciais que articulam diferenças sociais e estéticas.

Como observado anteriormente, as expressões ditas musicais não são somente da ordem da partilha, mas também da violência. Uma fratura que parece marcar como tensivo o comum de um sensível, de gostos e valores musicais. Mesmo quando observado do outro lado, do ponto de vista da valorização positiva de seus aspectos musicais, o metal também pode ter como pressuposto dessa valoração o tensionamento das fronteiras entre música e ruído. É neste ponto que a associação entre cidades musicais como cidades criativas nos parece esvaziar os aspectos políticos da materialização da música na urbe. A própria definição do que é ou não música nos mostra que antes de lugares tranquilos, as cidades musicais seriam espaços do comum, mas também de conflitos que giram em torno do que Jacques Rancière define como dissenso.

É isso o que chamo de dissenso: não um conflito de pontos de vista nem mesmo um conflito pelo reconhecimento, mas um conflito sobre a constituição mesma do mundo comum, sobre o que nele se vê e se ouve, sobre os títulos dos que nele falam para ser ouvidos e sobre a visibilidade dos objetos que neles são designados (Rancière, 1996, p. 374).

Ao valorizarmos essa perspectiva, estamos diante da ideia de que, enquanto fenômeno comunicacional, a música pode ser da ordem da violência porque tem a possibilidade de nos tirar da repetição cotidiana, das escutas “amaciadas” ao longo de mais de um século de gravações formatadas por grandes indústrias fonográficas. Nesse sentido, podemos apreender exemplos que se constituem como de outra

ordem para além da cidade como um simples espaço de vivências e comunicações musicais.

Várias questões surgem então quando passamos a reconhecer que qualquer cidade é musical, tanto em seus aspectos criativos quanto nos dissensos em torno do que é aceito como música ou música de qualidade. Mesmo porque, boa parte das práticas musicais urbanas em um país como o Brasil estão relacionadas à transformação de espaços em lugares de pertencimentos que estão longe das escutas do poder público institucional.

Uma cidade são várias cidades, várias musicalidades e sonoridades enformando espaços múltiplos, movimentos que parecem distantes das ideias de “afinação” que parecem estar presentes na ideia de cidades musicais. Mas, antes de achar uma ideia de pouca utilidade ou excessivamente institucionalizada, acredita-se que sua potência está em possibilitar às pesquisadoras e aos pesquisadores que trabalham com cidade e música a chance de notar como esses conceitos fazem parte de um emaranhado de vivências fundamentais para se perceber os aspectos inclusivos, exclusivos, excludentes e desestabilizadores daquilo que reconhecemos como música e como cidade.

Referências

FERNANDES, C.; HERSCHMANN, M. Comunicação, Música e Territorialidades: repensando a relevância das Cidades Musicais do Rio de Janeiro. *Logos*, Rio de Janeiro, 23, n. 2, 2016. p. 37-50.

GWEE, K. Music Festivals and the Pursuit of Exclusivity. *Consequence Of Sound*, 2016. Disponível em: <<https://consequenceofsound.net/2016/09/music-festivals-and-the-pursuit-of-exclusivity/>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

LEMOS, A. *A comunicação das coisas*. São Paulo: Annablume, 2013.

OBICI, G. *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

PIEKUT, B. Actor-Network in music history: clarifications and critiques. *Twentieth-Century Music*, 11, n. 2, September 2014. p. 191-215.

RANCIÈRE, J. *O desentendimento: Política e Filosofia*. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

SHIELDS, R. *Spatial Questions cultural topologies and social spatialisations*. Los Angeles: Sage, 2013.

STRAW, W. Cenas Culturais e as Consequências Imprevistas das Políticas Públicas. In: JANOTTI JR, J.; PEREIRA DE SÁ, S. (Orgs.) *Cenas Musicais*. São Paulo: Anadarco, 2013.

SWYNGEDOUW, E. Circulations and Metabolism: (Hybrid) Natures and (Cyborg) cities. *Science as Culture*, London, jun. 2006. p. 105-121.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Liberdades paradoxais nas políticas públicas culturais no “país de Mossoró”

Tobias Queiroz

Residente em Mossoró, Rio Grande do Norte, desde o ano 2001, sempre me questionava acerca de dois pontos peculiares da cidade os quais me causavam inúmeras inquietações. O primeiro era o fato de um mesmo longo grupo político perdurar na cidade por tantos anos e atravessar vários períodos políticos distintos. Como um recém-imigrado, era praticamente impossível não me confrontar com praças, ruas, teatro, bairros e até editora nomeados pelo mesmo sobrenome ou dirigidos pela mesma família. Aos poucos fui sendo defrontado constantemente com a tal hegemonia do grupo/família “Rosado” na cidade, e a constatação realizada *a priori* nos espaços materiais transcendeu muitos dos discursos romantizados e mitificados dos mesmos por boa parte dos seus habitantes.

Nesta mesma lógica de inquietações surgidas com o sobrenome, a segunda peculiaridade observada foi quanto, há alguns anos principalmente, o distanciamento dos atores sociais e dos movimentos culturais em relação às discussões políticas da cidade era evidente, a ponto de ser nítido e visto tal como uma letargia monolítica. Esse era um incômodo latente que me habitava.

Pois bem, alguns anos se passaram e aquela sensação letárgica aos poucos se esvaiu após observar algumas recentes movimentações na cidade em busca de direitos sociais e culturais, como o PegoBeco.¹

¹ Cito este exemplo por ser um dos mais emblemáticos, porém vale frisar que a sua consolidação foi fruto de inúmeros outros movimentos sociais, sem os quais dificilmente agora teria surgido com tamanha potência.

Após participar de algumas noites festivas no Beco, me debrucei em uma investigação para melhor entender o que ocorrera em Mossoró a ponto de sossegar parcialmente as minhas iniciais inquietações.

A partir destas premissas, concebemos este texto² em busca de investigar o entrelaçamento e os atravessamentos da política pública cultural³ e as movimentações endógenas culturais da cidade. Perguntamos também: de que forma estes reflexos políticos são observados e de que maneira os atores convivem com praticamente um mesmo projeto cultural há décadas? Sendo assim, com base em entrevistas semiestruturadas com organizadores, militantes e participantes, bem como na análise de publicações em algumas mídias (jornais e portais na internet), unimos estes dados às nossas observações em campo. Apoiamo-nos na recente literatura produzida sobre Mossoró em diversas áreas do saber, tais como História (Costa, 2011), (Silva, 2004); Geografia (Felipe, 2011), (Soares, 2015); e Ciências Sociais (Nascimento, 2009), somadas a outras publicações sobre o Beco Mossoró (Queiroz; Narondy, 2015; Lima, 2014), para melhor compreender a contextualização do movimento cultural Beco e, principalmente, seu diálogo com as políticas públicas culturais da cidade.

Sendo assim, optamos em estruturar este artigo em seis partes distribuídas em discussões sobre a política governamental e as manifestações culturais realizadas no Beco. A primeira parte é uma breve contextualização histórica do cenário político da cidade, na qual abordamos, de forma introdutória, algumas das estratégias atuais do governo municipal. Em “Formação política do ‘país de Mossoró’”, buscamos realizar uma análise histórica que pudesse dar conta da linha ideológico-política do grupo Rosado. Os dois tópicos seguintes dialogam e inserem o leitor nas manifestações culturais e musicais realizadas no Beco. “Uma noite no Beco” descreve em primeira pessoa

² Neste texto também há termos de complexa e ampla conceituação, como “liberdade” e “cultura”, no entanto, por preferir discutir a presença retórica de tais termos, seja a partir do poder governamental, seja a partir dos atores sociais, optamos apenas por descrevê-los de maneira genérica.

³ Por política pública cultural compartilhamos do entendimento de Calebre (2005, p. 14): “um conjunto ordenado e coerente de preceitos e objetivos que orientam linhas de ações públicas mais imediatas no campo da cultura”.

a atmosfera de uma das atividades culturais realizada neste espaço, e o tópicio “Formação política de um Beco” apresenta como se formou esta manifestação cultural na cidade. Já em “O preço da liberdade: a implosão do Beco” relatamos como chegou ao fim esta manifestação cultural a partir de seus movimentos internos, por não conseguir administrar as inúmeras demandas fruto de um aumento considerável do público. Ao fim temos “A ‘liberdade’ paradoxal: em busca de conclusões”, onde fechamos as análises em perspectivas e ações.

A construção histórica de uma cidade e suas políticas públicas

Midiática e governamentalmente, a cidade de Mossoró, no Estado do Rio Grande do Norte, é apresentada com vários títulos e frases de efeito que, assim como um bom slogan, buscam “vender” a imagem de um lugar, para atrair turistas, atenção e, principalmente, investimentos, porém, sempre é bom ressaltar, essa estratégia de marketing logicamente apresenta no seu discurso retórico um forte componente simbólico. De forma resumida podemos afirmar que alguns feitos históricos da cidade são exaltados e, para cada um deles, está associada uma frase, ou algo assim, para evidenciar a ideia de correspondência. São uma das inúmeras ferramentas que cada território – no sentido político-territorial – pode lançar mão para alçar-se aos holofotes e, até mesmo, chegar a disputar simbolicamente algum status com outra cidade⁴ ou região. Algo que, diga-se, não é nenhuma novidade, pois esta perspectiva é recorrente e apresenta um cenário facilmente replicado em inúmeras cidades no Brasil.

Sendo assim, Mossoró também põe na vitrina, entre outros, os títulos “Terra da Liberdade”, “Terra da Resistência” e “Capital Cul-

⁴ Neste exemplo gostaríamos de ilustrar com os slogans das festividades juninas de três cidades-polo no interior de três Estados distintos do Nordeste. Campina Grande/PB apresenta-se com o “Maior São João do Mundo”; Caruaru/PE diz-se com o “Maior São João do Brasil”, e Mossoró/RN, um pouco menos, neste caso, megalomaníaca, afirma-se como “Cidade Junina” e com o “Maior Arraiá do Brasil”.

tural do Rio Grande do Norte”. O primeiro refere-se à libertação dos escravos na cidade de Mossoró/RN,⁵ cinco anos de antecipação à Lei Áurea. Para ser mais preciso, no dia 30 de setembro de 1883. O segundo título exposto e comumente utilizado é derivado da resistência da sociedade a um ataque do bando de Lampião à cidade no ano de 1927. Por último, trabalhado na cronologia recente, a cidade traz o título de “Capital da Cultura”.⁶

Esse codinome é derivado das apropriações estatais dos mitos da cidade através de eventos públicos e institucionalizações de espaços. Nesses mitos, incluem-se, além dos dois já citados, o primeiro voto feminino no Brasil, realizado por Celina Guimarães⁷ no ano de 1928, e o “Motim das Mulheres”,⁸ no qual algumas dezenas se rebelaram contra o governo ao convocar seus respectivos maridos, filhos, irmãos e noivos para o serviço militar obrigatório de 1875 (Balbino, 2011, p. 145). Uma rebelião sem participação efetiva na frente da figura masculina.

⁵ Um dos principais registros sobre este acontecimento foi realizado por Luís da Câmara Cascudo enquanto conferencista do curso de Antropologia Cultural, proferido no dia 30 de setembro de 1953 (dia da comemoração dos 70 anos da abolição local), sob o título de “Sociologia da Abolição em Mossoró”. “Esta foi a primeira análise escrita de Luís da Câmara Cascudo de forma mais sistemática e profunda sobre a libertação dos escravos em Mossoró, daí o termo ‘sociologia’, para justamente apontar a abolição mossoroense como um tema a ser analisado historicamente e sociologicamente” (Costa, 2011, p. 59).

⁶ Além de localizar na página oficial da prefeitura o termo, o papel midiático governamental e a manutenção do *status quo* ideológico trabalhado em todos estes mitos em eventos públicos, tais como as grandes encenações como o “Auto da Liberdade” e a “Chuva de Bala no País de Mossoró”, temos alguns recortes publicados em Jornais, Revistas e programas de TV: <<http://www2.uol.com.br/omossoroense/240306/conteudo/cotidiano1.htm>>. Acesso em: 2 maio 2017, esta matéria ilustra a candidatura da cidade junto à ONG “Capital Brasileira da Cultura” no ano de 2006; <<http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/era-uma-vez-em-mossoro/12915>>, ilustra a peça “Chuva de Bala...”; <http://istoe.com.br/14017_MARACATU+ATOMICO/>. Acesso em: 01 abr. 2017, ilustra a peça “Auto da Liberdade” dirigida por Gabriel Villela; ou <<http://gshow.globo.com/Inter-TV-RN/Rota-Inter-TV/noticia/2015/11/mossoro-capital-cultural-do-rio-grande-do-norte.html>>. Acesso em: 4 maio 2017.

⁷ O pesquisador local Geraldo Maia publicou, no jornal *O Mossoroense*, em 25 de outubro de 2007, e no Blog do Gemaia, a informação de que a *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Ano 8 – n. 91, de abril de 2013, na sessão “Almanaque” (p. 88), relatou que: “A primeira mulher a ter o direito de votar no Brasil foi Celina Guimarães Viana. E isso bem antes do Código Eleitoral de 1932. Aos 29 anos, Celina pediu em um cartório da cidade de Mossoró, no Rio Grande do Norte, para ingressar na lista dos eleitores daquela cidade junto com outras seguidoras, Celina votou nas eleições de 5 de abril de 1928”.

⁸ Mais detalhes em Cascudo, 1996.

Discursos evocando uma destas designações ou várias delas são proferidos *ad infinitum* por várias gerações de políticos na cidade de Mossoró/RN, desde fins da década de 40 do século passado. São, portanto, quase sete décadas daquilo que Balbino (2011, p. 19) visualiza como uma emergência de um saber histórico inserida na própria dinâmica do poder.⁹

Para uma melhor contextualização da presença oligárquica de uma família no poder político de Mossoró/RN, durante todas essas décadas, e sua interferência cultural na cidade, vale destacar, mesmo que brevemente, dois movimentos: o primeiro surge com o patriarca Jerônimo Ribeiro Rosado (1861-1930), paraibano que se instalou em Mossoró e estabilizou-se enquanto proprietário da “Pharmacia Rosado”; o segundo momento decorre precisamente com boa parte dos 21 filhos do patriarca, dos quais alguns aventuraram-se na política, perpetuando-se no poder desde então.

Formação política do “país de Mossoró”

Propomos articular neste tópico quanto a presença da família Rosado e a criação de um “estado” imaginário nomeado de “País de Mossoró” atravessam discursos e gerações inteiras, direcionam o papel das políticas públicas culturais e engendram negociações internas dentro de alguns movimentos culturais da cidade.

Como já citado neste trabalho, o início desta saga oligárquica surge mais fortemente após as décadas de 1940 e 1950, com a contratação, por parte da prefeitura municipal¹⁰, do folclorista potiguar Luís da Câmara Cascudo¹¹ para escrever a história da cidade. Com notável

⁹ Balbino (2011), em sua pesquisa sobre a produção historiográfica de Mossoró a partir de Luís da Câmara Cascudo, compreende (e aqui compartilhamos) a ideia de poder engendrado com o saber e, conseqüentemente, produtor de efeitos. É uma ideia de poder foucaultiana (Foucault, 1979), entendida no seu âmbito micro e sutil na sociedade.

¹⁰ A contratação de Câmara Cascudo foi realizada pelo então prefeito Jerônimo Dix-sept Rosado Maia, eleito nas eleições em 1948 e um dos 21 filhos de Jerônimo Ribeiro Rosado.

¹¹ Luís da Câmara Cascudo nasceu no dia 30 de dezembro de 1898 em Natal e veio a falecer no dia 30

trânsito entre intelectuais do Brasil e do mundo, Câmara Cascudo se notabilizou com a publicação principalmente de livros sobre o folclore brasileiro, literatura oral e de mitos brasileiros.

Alguns anos após o contato inicial por parte da prefeitura mosoroense, o projeto de Luís da Câmara Cascudo foi concluso e publicado, em 1955, o livro *Notas e documentos para a história de Mossoró*, no qual, segundo Costa (2011, p. 81),¹² a prefeitura usufrui do prestígio intelectual e o renome nacional de Cascudo para evidenciar a história da cidade e, ainda, utiliza-o como estratégia para “superar” os dois livros anteriormente publicados. Em 1936, *Tradições e Glórias de Mossoró* é publicado por Nestor Lima e em 1940 *Mossoró* é publicado por Vingt-un Rosado. Para corroborar este argumento, o pesquisador Costa (2011) utiliza um recorte de uma entrevista dada por Vingt-un, irmão do prefeito Vingt, que, por sua vez, foi sucessor do outro irmão, o Dix-sept, no qual afirma que solicitou ao seu irmão que convidasse Cascudo para escrever a história de Mossoró, pois as histórias anteriores eram muito fracas. Assim, Cascudo, foi a Mossoró e recebeu das mãos de Vingt-un “meu arquivo todo. Ele voltou para Natal e escreveu um livro magnífico: *Notas e Documentos para a História de Mossoró*” (Costa, 2011, p. 82).

A partir de então, desde 1948, a família Rosado¹³ mantém-se no poder. A exceção fica por conta das eleições de 1968, quando Antônio Rodrigues de Carvalho (MDB) venceu com 98 votos de diferença Jerônimo Vingt-un Rosado, e da eleição suplementar realizada em

de julho de 1986 na mesma cidade. Iniciou a carreira aos 19 anos como jornalista, ao escrever para o jornal que seu pai fundou. Formou-se em advocacia em Recife, foi advogado, professor da faculdade de Direito de Natal (atual curso de Direito da Universidade Federal do Rio Grande do Norte). Seu primeiro livro foi publicado em 1921 e, ao ser contratado pela Prefeitura de Mossoró, o autor já tinha publicado 40 livros. Para mais informações acessar o link do Instituto Câmara Cascudo em: <www.cascudo.org.br/biblioteca/obra/decascudo/livros/>. Acesso em: 20 jun. 2017.

¹² Na pesquisa desenvolvida por Costa (2011) é realizada uma construção historiográfica da obra de Luís da Câmara Cascudo e sua relação com Mossoró. Ele inspira-se na proposta teórica de Certeau (1982) à luz da noção de autor de Michel Foucault, entendendo a autoria com função e como “uma operação complexa construída por determinadas regras localizadas historicamente, que constituem a razão do ser da autoria” (Costa, 2011, p. 82-83).

¹³ Para mais detalhes sobre a atuação política da família Rosado na cidade, sugerimos o trabalho de Silva (2004) e Lima (2006).

2014 quando a então prefeita Claudia Regina foi deposta do cargo em decorrência de acusações de abuso de poder político e econômico, compra de votos e conduta vedada a agente público.¹⁴ Numa eleição suplementar, realizada no dia 4 de maio de 2014, Francisco José Júnior venceu¹⁵ Larissa Rosado, e permaneceu na prefeitura por pouco mais de dois anos. Sendo assim, em um breve resumo, podemos afirmar que das últimas doze eleições,¹⁶ somente nesta eleição suplementar um nome não apoiado pela oligarquia ou que não tenha sobrenome Rosado venceu as eleições.

Com tamanha hegemonia, podemos questionar qual o interesse da família Rosado e, ao mesmo tempo, como ela se articula para se manter no poder e conseguir ultrapassar períodos políticos tão distintos quanto a ditadura e a redemocratização. Uma destas estratégias está fortemente calcada nas instituições e, mais fortemente, nos últimos anos, nas políticas públicas culturais. O pesquisador Felipe (2001) nos fornece algumas dicas:

A pretensão do referido grupo é a utilização da história, da memória do lugar e dos seus mitos para, por intermédio desse imaginário coletivo, elaborar o seu imaginário político, que vai fornecer o conteúdo do seu discurso e os elementos para firmar a ideia de que não são “proprietários” do território – mas pertencem a um “lugar”, que vai ser exaustivamente imaginado até ser transformado em um “país” – o “país de Mossoró” (Felipe, 2001, p. 38).

¹⁴ Uma das inúmeras notícias a relatar as cassações da então prefeita Claudia Regina pode ser conferida no link: <http://g1.globo.com/rn/rio-grande-do-norte/noticia/2013/12/apos-10-cassacoes-prefeita-eleita-de-cidade-do-m-sera-afastada-do-cargo.html>. Acesso em: 20 maio 2017.

¹⁵ Matéria jornalística com notícia da apuração das urnas na eleição suplementar em: <http://g1.globo.com/rn/rio-grande-do-norte/noticia/2014/05/francisco-jose-junior-e-eleito-prefeito-de-mossoro-em-eleicao-suplementar.html>. Acesso em: 11 maio 2017.

¹⁶ Foram contabilizadas as eleições de 1972, 1976, 1982, 1988, 1992, 1996, 2000, 2004, 2008, 2012 e 2014 (suplementar). Mais detalhes podem ser acessados no blog do Jornalista Carlos Santos, onde há uma compilação das eleições e o respectivo número de votos: <http://blogdocarlossantos.com.br/veja-o-resultado-das-ultimas-dez-eleicoes-a-prefeito-de-mossoro>. Acesso em: 11 maio 2017.

Sendo assim, com a criação de um lugar no imaginário coletivo e, ao mesmo tempo, observando quanto o grupo Rosado se esforçou para inscrever seu nome ao lado da construção mítica da cidade, temos como um marco político decisivo a contratação de Luís da Câmara Cascudo e a publicação do livro *Notas e documentos para a história de Mossoró*. Este pensamento também é corroborado por Costa (2011, p. 82), que visualiza a escrita cascudiana sobre a história de Mossoró integrante desta conjuntura cultural, na qual o projeto político nomeado “Batalha da Cultura”, responsável pela criação do “Boletim Bibliográfico”,¹⁷ da editora Coleção Mossoroense, por parte de Jerônimo Vingt-un Rosado, da Biblioteca Municipal, além de um museu, uma universidade e “a realização de várias palestras sobre a temática na cidade [...] este movimento contou não só com os esforços da prefeitura da cidade, mas também dos intelectuais de Mossoró e de outros municípios do Rio Grande do Norte” (Costa, 2011, p. 21). Ou seja, a cultura através de várias instituições tem a atenção especial deste, digamos, projeto de um grupo político.

[...] na arregimentação de intelectuais para trabalhar nas instituições criadas pelos Rosado, não se configurou somente uma preocupação com a educação e cultura; criar instituições de domínio intelectual traduz estratégias agregadoras de uma elite cultural na cidade. Nesse sentido, o vínculo às instituições transformou-se numa ligação à família (Lima, 2006, p. 134).

Como observamos na citação de Lima (2006) o interesse transcendente o cuidado educacional.¹⁸ É assim utilizado, desde então, como

¹⁷ “O Boletim Bibliográfico e a Coleção Mossoroense surgiram no final dos anos quarenta em Mossoró. O primeiro era um órgão mimeografado da Biblioteca e do Museu Municipal, ambos criados em 1948, com o fim de publicar títulos sobre os diversos aspectos da sociedade mossoroense. Até o número 9 de 28 de fevereiro de 1949 tinham sido publicadas 182 páginas com uma tiragem de 100 exemplares distribuída aos estudiosos do país e a entidades culturais. O segundo, criado logo após o Boletim Bibliográfico, tinha como objetivo reunir e publicar obras sobre os mais variados temas do município mossoroense e da região adjacente a Mossoró. Fonte: (Costa, 2011, p. 14)”.

¹⁸ Para reforçar este argumento retomamos o texto de Rubim (2012) onde aponta para a criação do Ministério de Cultura da França, com André Malraux na direção, como o momento da fundação

uma estratégia em se apropriar de uma determinada “memória enquanto construção do presente, de forma subjetiva ou fazendo parte de uma programação, na qual as comemorações traduzem e revelam como a mesma deva ser usada” (Felipe, 2011, p. 35). O trabalho realizado por Cascudo é melhor detalhado na citação de Felipe (2011):

Os Rosados se apropriam dessa memória da cidade; reforçam os heróis e os mitos; criam outros e, por meio dos cultos, rituais e datas comemorativas, colocam-se nessa história e denominam suas ações de tarefas sagradas. A política é o caminho para a realização dos sonhos dos antepassados. Apropriando-se politicamente do discurso dos heróis, renovam a tradição, a linguagem do sagrado e a ideia de que todos estão em conformidade para elegê-los os guardiões da cidade, que permanece nesse imaginário como uma fortaleza inviolável a expulsar as ameaças que vêm do exterior (Felipe, 2011, p. 34).

A análise de Felipe (2011) dialoga sociologicamente com a proposição de Costa (2011) e sua bem acurada análise historiográfica da obra de Luís Câmara Cascudo, pois inclui o grupo político enquanto feitor de uma estratégia mais ampla cronologicamente. Por esta perspectiva discordamos parcialmente de Soares (2015), o qual considera a “criação do Corredor Cultural e de lazer de Mossoró, na Avenida Rio Branco”, como o “ponto culminante de recriação do seu passado em meio à onda de modernização que permeava as ações em seu espaço” (Soares, 2015, p. 177). Em sua tese Soares (2015) busca conectar a remodelação e reestruturação geográfica da cidade de Mossoró como elemento da modernidade somente a partir do início dos anos 2000. Algo que visualizamos ser bem anterior a este período, desde a encomenda do livro a Câmara Cascudo, em 1948, ao início das cons-

das políticas culturais, pelo menos no ocidente. Com o objetivo de retomar o poderio cultural francês, a intervenção estatal com a criação do Ministério apresenta que “a relação entre cultura e política foi sempre marcada pelo predomínio da finalidade política e pela instrumentalização da cultura” (2012, p. 14-15).

truções dos aparelhos institucionais. Ou seja, a manutenção do *status quo* do grupo político Rosado sempre permeou a cultura.

Inicialmente temos uma construção histórica com as instituições outrora criadas, tais como a biblioteca, o museu, a universidade e a editora entre as décadas de 1950 e 1970,¹⁹ e, conseqüentemente, a cooptação de parte da elite com a ocupação dos respectivos cargos surgidos. Essa construção continuou nos fins da década de 1980 e durante todos os anos 1990 e parte dos anos 2000, com a participação nos veículos de mídia impressa da cidade.²⁰ E foi ampliada com a inauguração do teatro Municipal Dix-huit Rosado²¹ e tomou outro corpo nos últimos anos com a venda publicitária dos epítetos “Terra da Liberdade”, “Terra da Resistência” e “Capital Cultural do Rio Grande do Norte”, através das suas políticas públicas, como a realização de grandes espetáculos²² ao ar livre que expunham as conquistas dos mitos.

Após detalharmos as construções e sutilezas deste ideário político, por meio do qual visualizamos um projeto com presença constante nas políticas públicas culturais, relataremos as movimentações existentes no Beco de Mossoró, conhecido institucionalmente como Travessa Jornalista José Martins de Vasconcelos, no qual alguns coletivos e grupos, não necessariamente articulados em torno de um movimento político governamental, ocupam e territorializam este pe-

¹⁹ A cronologia e as ações da “Batalha da Cultura” ultrapassaram o mandato de Dix-sept iniciado em 1948. A “Batalha” percorre várias gestões e atravessa a criação da ESAM (Escola Superior de Agronomia de Mossoró – atual UFERSA) em 1967 e depois continua na década de 1970 patrocinando boa parte dos investimentos ligados à cultura letrada de Mossoró. Estas informações e um detalhe mais preciso podem ser acessados em Costa (2011), disponível em: <<http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/handle/123456789/16943>>. Acesso em: 30 abr. 2017.

²⁰ Nascimento (2009) apresenta como outra característica, além do forte investimento em “instituições culturais”, um explícito interesse na mídia local. “Nossas conclusões levam a pensar que todo o crescimento visto na imprensa escrita local nos anos 1990 ocorre devido ao rearranjo político da família que sofre uma ruptura nos anos 1980 e passa a se dividir em dois grupos, cada um destes investindo em mídia” (2009, p. 71). Para mais detalhes sugerimos: Nascimento, Lerrisson C. *A profissionalização do jornalismo em Mossoró/RN: profissionalismo e poder local*. Dissertação (Mestrado) – Ciências Sociais da UFSCAR, 2008.

²¹ O teatro municipal foi construído em parceria com a Petrobras a partir de leis de incentivo à cultura e no dia 5 de agosto de 2004 foi inaugurado. Mais detalhes podem ser conferidos em: <<http://www2.uol.com.br/omossooroense/210704/cotidiano5.htm>>. Acesso em: 12 maio 2017.

²² Durante o ano a cidade de Mossoró/RN exhibe três grandes espetáculos, além do já citado *Chuva de Bala no País de Mossoró*, exibido desde 2002, e do *Auto da Liberdade*, ainda há o *Oratório de Santa Luzia*, o qual relata a saga da padroeira da cidade.

queno trecho do centro da cidade com música e outras manifestações artísticas. Sendo assim, tentaremos apresentar como se organizam e, também, como alguns integrantes sentem-se ao ocupar este espaço e, ao mesmo tempo, ressignificá-lo dentro deste contexto histórico político.

Uma noite em um Beco

Um malabarista rastafári tenta equilibrar-se no seu monociclo em um pequeno beco. Ao mesmo tempo que se diverte/trabalha, o nosso personagem de longos cabelos divide espaço, ou melhor, conquista-o ao disputar a atenção de uma parte das centenas de jovens que ouvem os tambores do movimento Pau e Lata.²³ Em meio ao seu esforço, em busca de concentração, o nosso personagem compõe a paisagem ao lado de outras manifestações artísticas. Passados alguns minutos, o monociclo passa a ser mais um dos inúmeros elementos deste espaço. Ele agora está disponível para quem se dispuser a se aventurar a buscar o máximo de tempo possível em cima do selim sem pôr os pés no chão. É exatamente nesse momento que chego ao Beco de Mossoró/RN e, após uma lata de cerveja, ousar andar no monociclo.

Literalmente foi uma ousadia, mesmo porque, após inúmeras tentativas, todas frustradas, diga-se, exaurido, abandono o equipamento e acompanho os tambores ecoarem os seus cânticos e, ao mesmo tempo, observo os microfones abertos para o movimento negro da cidade demarcar seu espaço político.

Quando ocorrem encontros no Beco são sempre realizados no início da noite e sempre aos sábados – a poesia intercala-se com outras

²³ Pau e Lata é um projeto artístico-pedagógico que atua na educação musical. Surgiu em 1996, junto à Escola Comunitária Semente de Luz, no Bairro Tabuleiro do Martins, Maceió/AL, posteriormente o trabalho foi ampliado para o Rio Grande do Norte e depois retornou para Alagoas. Atualmente as suas atividades englobam os dois estados e envolvem aproximadamente 280 pessoas. Para mais detalhes visualizar a pesquisa de Danúbio Gomes da Silva, “Pau e Lata para uma educação musical uma partitura de vidas” (2014). Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/19540/1/DanubioGomesDaSilva_DISSSERT.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2016.

apresentações musicais. Como não há estrutura adequada e muito menos apoio financeiro, tudo ali é na base do improviso e nas articulações com os vizinhos, alguns se dispõem a fornecer energia para os equipamentos de som e microfones. E, se a improvisação está presente na estrutura, logicamente não poderia se ausentar também nas apresentações. Em busca de poesia e de prosa em seus telefones celulares conectados, os atores deste espaço declamam e evocam a bandeira ideológica que melhor lhes convém. Camila Paula,²⁴ funcionária do Centro Feminista 8 de março e integrante do coletivo Poesia Vagabunda, recita sua ode evocando o empoderamento da mulher e chamando-a para a luta. Ellen Dias, outra integrante do coletivo Poesia Vagabunda, também declama um poema exaltando a liberdade. Nas últimas linhas do “Poema da Ingratidão”,²⁵ de sua autoria, diz:

Os sábios procuram à noite
Pelas velas da cidade
Um grupo de vândalos e loucos,
Um bando de poetas ingratos,
Que fazem barulho, que andam pela periferia,
Que não sabem fazer reverência
Que se negam a pedir a “bença”,
Pois acreditam que imortal mesmo, só a poesia.

Ela reveza com outros participantes voluntários neste palco aberto, enquanto a próxima atração se organiza e, ao mesmo tempo, tenta conquistar seu espaço físico (tal como os malabares no seu monociclo) e artístico. Entre poesia e prosa, ouvimos entre textos autorais, predominantes nos recitais, inúmeros textos de homenageados, tais como Carlos Mariguella e Martin Luther King. Com todos os instrumentos plugados e músicos posicionados após os recitais, inicia-

²⁴ No link disponibilizado pela TV a cabo local (TCM-Mossoró/RN), há um breve relato das apropriações do Beco e depoimentos de alguns integrantes do movimento cultural. Ver <<https://www.youtube.com/watch?v=YYqZDMwcn5M>>. Acesso em: 29 maio 2017.

²⁵ O texto na íntegra encontra-se disponível na página pessoal da autora: <<http://mundodaedias.blogspot.com.br/2014/05/poema-da-ingratidao.html?m=1>>. Acesso em: 28 jun. 2016.

se o som de uma banda de rock, em meio a esta ebulição social. São os Leões de Minerva, que apresentam a música *Inferno de Moscow*,²⁶ sua composição de insatisfação social, abaixo de uma bandeira com as cores do arco-íris. Estamos no ano de 2015 e são 20 horas de um sábado qualquer.

Nesse clima efusivo, aconchegante e inusitado, forma-se uma parte da paisagem de um pequeno beco no centro da cidade, que tem na música o carro-chefe das manifestações artísticas. Pelo seu alto poder agregador, a música é o elemento de destaque, seja com as apresentações ao vivo, seja até mesmo nas discotecagens realizadas. É uma noite festiva capitaneada pela música e pela poesia. O beco é um território de manifestações musicais, um terreno fértil para a cena cultural da cidade emergir.

Este Beco ao qual estamos nos referindo é conhecido popularmente como o Beco dos/das Artistas, localiza-se entre quatro estabelecimentos distribuídos entre serviços (cartório e advocacia) e comércio (loja de material esportivo) e é o lugar predileto de entretenimento para um considerável grupo de jovens da interiorana Mossoró. Eles se reúnem sem uma regularidade muito específica, embora tentem se organizar a uma média de duas festas ao mês, a partir de diálogos realizados na página do grupo no Facebook.²⁷ São poucos metros de comprimento e não mais de 4m de largura. *A priori*, poderia ser imaginável ter um espaço como este vivido e concebido como um foco de entretenimento. Porque, em Mossoró/RN, incrustada no semiárido nordestino e com temperatura média anual de 28°C, a disposição geográfica do Beco dos/das Artistas não auxilia no arejamento do espaço. Vale ressaltar ainda, para incrementar a resistência do seu público, a incrível carência estrutural.

Por outro lado, ao observar os movimentos internos dos atores que frequentam os shows é comum ouvir expressões relacionadas às

²⁶ A música citada está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=czISABNGN98>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

²⁷ A página do grupo Coletivo PegoBeco está aberta ao público e durante o mês de junho de 2016 contabilizamos 4.090 membros. Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/193966140771597/>>.

noitadas no beco, tais como “liberdade”, “posso ser quem eu quiser” e “amor ao outro” e à “diversidade”. Estas palavras/frases são o combustível para que tudo isto ocorra. Em entrevista com Ângelo Patrício, um dos articuladores do Coletivo PegaBeco, visualizamos em sua fala uma bandeira reivindicatória de liberdade civil sob a luta contra a utilização de rótulos e estereótipos. Chama-nos a atenção exatamente a recorrência retórica dos participantes do Beco, evocando palavras tais como “liberdade”, “amor” e “diversidade”.²⁸

O Beco para mim significa amor. Seja o amor físico, carnal, ou seja o amor por aquelas ideias que a gente faz questão que sejam nossos sonhos. Amor que está junto das ideias e junto dos sonhos, e isso através do Beco tenta fazer uma ponte para uma **sociedade diferente** (grifo nosso). Ele começa do amor, e faz uma ponte com que esperamos de um mundo melhor, um mundo onde a gente possa de fato desfrutar da nossa vida sem preconceitos, sem os “ismos”, racismo, machismo, ou estereótipos relacionados a sexualidade. A gente busca isso no Beco, então ele significa **amor pela ideia de que a gente é capaz de fazer a diferença onde se está** (grifo nosso) (Lima, 2014, p. 54-55).

Como podemos observar, Ângelo Patrício apresenta um discurso, que, por sua vez, por um breve momento, nos remete àquele utilizado pelos governantes da cidade ao referir-se a “Terra da liberdade” e da “Resistência”. Outro exemplo a evocar uma forma mais livre de se expressar foi retirado de um material laboratorial jornalístico da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, assinado por Isaiana Santos, também frequentadora das atividades do Beco. Descreve ela em tom de manifesto ao final do seu texto:

²⁸ Um destes exemplos do discurso retórico dos frequentadores pode ser conferido no minidoc *Pega o Beco*, disponível no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=XiTysT3DOuE>, como também na página “Vida de Rua”, um especial realizado por alunos do curso de Jornalismo da UERN, disponível em: <<http://vidaderua.wixsite.com/principal#!beco-dos-artistas/cbak>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

‘Poesia! Poesia! Boemia!’ É assim que o Beco convida pessoas para recitarem poemas, declamarem o amor rasgado ou o que está sendo construído no peito de cada ser que habita naquele local tão acolhedor. **É no grito que se espalham palavras, é no grito que se tenta conquistar liberdade** (grifo nosso). É no grito e no silêncio daquelas paredes grafitadas que muita coisa será dita e feita.²⁹

No entanto, contrariando as primeiras impressões, a ideia de “liberdade” vendida institucionalmente pela municipalidade não dialoga com a retórica “liberdade” regida pelo movimento Beco nem muito menos com outras ações políticas de coletivos da cidade. A primeira requer uma “terra da liberdade” e o texto de Isaiana Santos reivindica uma “liberdade” e grita por ela.

Para a realização das atividades, o Coletivo PegoBeco também não conta com apoio governamental. Em entrevista, Átalo Silva³⁰ afirmou que não há divulgação, por exemplo, nem na agenda oficial do município das ações do Beco. Segundo o militante do Enegrecer, “o patrocínio da prefeitura sempre foi mínimo. Quando conseguíamos algo foi quando o PT³¹ estava na gestão. Nesse período conseguimos alguns equipamentos tipo caixas de som e iluminação, quando colocaram luz nos postes do Beco”. Há notadamente um descolamento dos atores sociais e do poder público, Átalo complementa: “Não conheço nenhum movimento social na cidade que tenha conquistado algo no governo de Rosalba”.

²⁹ O material integra o especial “Vida de Rua”, fruto da disciplina Jornalismo na Internet do curso de Comunicação Social – Hab. Jornalismo da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). O projeto consiste em elaborar uma narrativa multimídia como exercício prático. Mais detalhes no link: <<http://vidaderua.wixsite.com/principal/beco-dos-artistas>>. Acesso em: 11 maio 2017.

³⁰ A entrevista foi realizada pela Internet no dia 12 de maio de 2017.

³¹ O entrevistado refere-se ao período em que Isolda Dantas (PT) foi Secretária de Cultura do município após a eleição suplementar, na qual se elegeu Francisco José Júnior. O mandato dela foi entre os anos de 2014 e 2016.

Formação política de um Beco

O Coletivo PegoBeco surgiu sob os reflexos e as consequências das manifestações de junho de 2013, as quais mobilizaram várias cidades brasileiras, que, inicialmente, reivindicavam o não aumento ou uma mudança não tão significativa nos valores das passagens do transporte urbano, à época no valor de R\$ 0,20. Ou seja, PegoBeco é um coletivo criado na união de outros coletivos, principalmente o Movimento Pau de Arara, que, por si só, também é uma união de outros movimentos, tais como o Feminista – através do Centro Feminista 8 de Março –, o LGBTTT³² e o MST.³³ Se, por um lado, as grandes cidades lutavam com a bandeira dos “vinte centavos”, os integrantes do Movimento Pau de Arara de Mossoró queriam, ao menos, um transporte coletivo público que atendesse minimamente às suas necessidades primárias, tais como ir a uma universidade e poder transitar pela urbe. Esta era sua luta junto às autoridades locais.

Para efeitos comparativos, Mossoró/RN possuía em 2012 – período anterior à revolta popular dos 20 centavos – apenas 13 linhas fixas e o total de 36 ônibus circulando em horário de pico. Já a cidade de Campina Grande/PB, no mesmo período, tinha 190 ônibus circulando na cidade, em 19 linhas divididas em circulares, transversais, radiais e distritais. Outra cidade que pode nos auxiliar como parâmetro é Caruaru/PE, a qual tinha 91 ônibus e 30 linhas.³⁴ A tabela abaixo pode nos ajudar a visualizar melhor tais comparativos.

³² Sigla de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros.

³³ Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra mais detalhes em: <<http://www.mst.org.br>>. Acesso em: 2 jun. 2017.

³⁴ Estes dados foram coletados no site <http://www.fortalbus.com/2012/02/rn-mossoro-tem-um-dos-piores.html>, acesso em: 28 maio 2017, apoiados em matéria jornalística veiculada pelo *O Mossoroense* em 14 de fevereiro de 2012.

Cidade	Ano	População	Aum. Pop.	IDH ³⁵	Ens. Sup. ³⁶
Mossoró/RN	1991/2	195 mil	31%	0,470	4,11%
	2016	291 mil		0,720	16,95%
Campina Grande/PB	1991/2	331 mil	23%	0,476	8,74%
	2016	407 mil		0,720	20,16%
Caruaru/PE	1991/2	216 mil	62,5%	0,481	2,83%
	2016	351 mil		0,677	10,19%

Fonte: Elaborado pelo autor.

“Se não tem ônibus, a gente para!” foi o grito de guerra do Movimento Pau de Arara e a principal frase utilizada pelos Coletivos e estudantes da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), da Universidade Federal Rural do Semiárido (UFERSA), do Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN) e, também, dos Grêmios Estudantis das escolas públicas e privadas durante as mobilizações.

Após décadas de reclamações pontuais e praticamente sem uma mobilização coletiva tão efetiva quanto ao transporte público na cidade, o Movimento Pau de Arara teve relativamente êxito e, na base do diálogo e da pressão, conseguiu a implementação de algumas linhas adicionais e melhorias na disponibilidade de horários dos ônibus. Não há como negar, algo ocorre(u) para que a forma de se fazer política e reivindicar direitos seja vista e requerida pelos seus atores de uma maneira mais mobilizadora coletivamente do que outrora. E um destes elementos, o qual conseguimos detectar, foi o fundamental papel dos estudantes universitários para a realização de algumas mobilizações, potencializado graças à ampliação das duas universidades públicas da cidade, ocorrida na primeira década deste século tanto na UERN quanto na UFERSA. A Universidade do Estado foi ampliada consi-

³⁵ Todos estes dados (a exceção dos números populacionais consultados no site do IBGE e disponibilizados para o ano de 1992) foram consultados no www.atrasbrasil.org.br. Por este motivo os dados de IDH – Índice de Desenvolvimento Humano e ensino superior referem-se ao ano de 1991 e os de população ao ano de 1992.

³⁶ Os dados referem-se à população de jovens adultos entre 18 e 24 anos cursando ensino superior.

deravelmente entre 2001 e 2009. Um aumento de 61,5% no número de cursos no RN e um aumento de 41% nas vagas.³⁷ A Universidade Federal Rural do Semiárido (UFERSA) foi criada no ano de 2005, a partir da ESAM – Escola Superior de Agronomia de Mossoró. Onde até então existiam apenas quatro cursos de graduação, atualmente são 25 cursos de graduação e mais 10 cursos de pós-graduação, entre mestrado e doutorado.³⁸

Sendo assim, logo após as mobilizações nas ruas de Mossoró e concluídas as manifestações de junho/2013 pelo Brasil afora, alguns componentes do Pau de Arara voltaram-se para aquele pequeno trecho esquecido do Centro da cidade, o Beco descrito no tópico anterior. Inicia-se assim uma mobilização social que une música, poesia, artes plásticas e, ao mesmo tempo, apresenta inúmeras bandeiras ideológicas. Adeilson Dantas, um dos articuladores do PegoBeco, detalha um pouco deste processo: “Este espaço estava abandonado e a gente visualizou a possibilidade de usar este espaço alternativo porque a cidade não nos proporcionava ambientes em que a gente pudesse estar à vontade e ter uma música que nos contemple”.³⁹ O fato abordado por Adeilson Dantas nos remete às mesmas evocações dos atores que participam do Beco, ou seja, um espaço em que possam “estar à vontade”, em outras palavras: querem apenas “sentir-se livres” no “país de Mossoró”, a “Terra da Liberdade”.

O preço da liberdade: a implosão do Beco

O Beco dos/das Artistas tem estas características também alimentadas pela apreciação estética da música. A tarde/noite deste lugar, por exemplo, é regada ao som de inúmeros gêneros musicais que

³⁷ Mais detalhes cf. Andrade, M. E.; Sousa Junior, L. Política de expansão da UERN: dimensões e condicionantes de mudanças. In: III Congresso Ibero-Americano de Política e Administração da Educação, 2012.

³⁸ Dados coletados no site da instituição, disponíveis em: <<https://ufersa.edu.br/cursosgraduacao/>> e em <https://ufersa.edu.br/cursosposgraduacao/>.

³⁹ O trecho desta entrevista foi retirado do vídeo PegoBeco. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XiYsT3DOuE>>. Acesso em: 27 maio 2017.

são acionados de formas diferenciadas. Ou seja, temos desde as músicas presentes no movimento udigrúdi recifense da década de 1970 ao manguebeat da década de 1990, com alguns ditos “malditos” como Sérgio Sampaio e a irreverência enérgica de Tim Maia, – quando há discotecagens. Durante as apresentações ao vivo a preferência estava voltada para bandas autorais de rock mossoroense como a indie Acruviana, Leões de Minerva e a Sons da Vida. Havia também em suas primeiras intervenções músicas do rock nacional, tais como Caçuza, e também alguns sambas, porém, dentro deste extenso leque de opções sonoras, predominava em suas letras ou nas performances artísticas um forte cunho político e ideológico e bandas autorais que comumente têm pouco espaço para se apresentar na cidade. Neste rol, há de se destacar também a Batucada Feminista, sempre atuante nas ações no Beco, e o Movimento Pau e Lata.

Com o aumento do público consumidor nas intervenções no Beco, mudaram também os gêneros musicais que eram executados, ficando cada vez mais temáticas e criando também alguns embates internos. Em 2015, por exemplo, houve algumas intervenções segmentadas, digamos. Houve o “Beco Pop”, como também houve o “Beco Funk”. Neste último, presenciamos reações das mais diversas contra as declamações e rodas de poesia: “Porra de poesia!” e “vão pro inferno!”. Esses eram os xingamentos iniciais captados em meio ao aglomerado de notívagos. A partir de então, alguns dos primeiros frequentadores acusavam o Beco de ter se tornado somente uma “festa”, de ter perdido a “autenticidade”, pois o que imperava no espaço era “a farra pela farra”. Visualizamos, assim, uma espécie de concorrência de paisagens musicais diferenciadas. Ou seja, o Beco, assim como a música hegemônica em Mossoró, são formas de habitar a cidade, são buscas de se territorializar. E os gêneros musicais que transitam no Beco tem esta característica de se fazer presente exatamente naquele território. Abaixo temos um trecho do administrador (a) da página do Coletivo organizador das ações, em que podemos visualizar uma parte do dissenso ocorrido e do poder simbólico do território.

Para quem não sabe, o COLETIVO PEGOBEÇO sempre prezou por discussões diversas em suas intervenções no Beco dos Artistas e aí já tivemos a cultura mossoroense em debate, a luta das mulheres, o imperialismo norte-americano, os carnavais de rua, diversidade sexual e gênero, a questão LGBT, mobilidade urbana e tantas outras. Queríamos diversão para todas as gerações, mas também debate sobre como construir uma cidade diferente. Na verdade, naquele cantinho passamos a construir a cidade, a cultura e a diversão que queríamos, fugindo do ciclo forró paia,⁴⁰ festas caras e essas coisas que a gente não curte muito.⁴¹

Podemos visualizar neste trecho um discurso calcado na tríade que alimenta as intervenções culturais e musicais no Beco. A discussão ideológica de gênero (feminismo, diversidade sexual e LGBT), as formas de habitar a cidade (capitalismo americano, mobilidade urbana) e o entretenimento (fugir do forró paia e festas caras) são evocadas. Estes elementos juntos nos fornecem algumas pistas de como foram construídas estas manifestações em Mossoró. Temos aqui formas de ocupar e habitar a cidade e de buscar uma legitimidade territorial e de poder simbólico calcado numa determinada área geográfica da urbe.

Território, assim, em qualquer acepção, tem a ver com poder, mas não apenas com o tradicional poder político. Ele diz respeito tanto ao poder no sentido mais explícito, de dominação, quanto ao poder no sentido mais implícito ou simbólico, de apropriação. Lefebvre distingue apropriação de dominação (“possessão”, “pro-

⁴⁰ “Paia” é uma expressão comum em algumas cidades nordestinas, designa algo que não tem valor, sem graça, ruim.

⁴¹ Postagem realizada no dia 25 de janeiro de 2016 que expõe algumas regras de convivência, na qual o Coletivo discorre sobre alguns momentos de discordância em um grupo de mais de 4 mil membros. Disponível em: <<http://www.facebook.com/groups/193966140771597/permalink/55706871128003/>>. Acesso em: 30 jun. 2016.

priedade”), o primeiro sendo um processo muito mais simbólico, carregado das marcas do vivido, do valor de uso, o segundo mais objetivo, funcional e vinculado ao valor de troca (Haesbaert, 2014, p.57).

Ao discutirmos “território” a partir da acepção do “poder simbólico”, encontramos no discurso retórico de “liberdade” dos participantes e dos organizadores uma tentativa de “territorializar” um espaço, manifestada seja através dos grafites, seja com a ocupação de um lugar tido como “abandonado”. Tudo isso, logicamente em diálogo direto e indireto com o que apregoam os governantes locais ao nomear a cidade como uma “Terra da Liberdade”.

Neste fluxo de buscar um “território”, fruto de outras mobilizações políticas e de lutas coletivas, como a melhoria do transporte público do grupo Pau de Arara, posturas libertárias eram apregoadas pelo Coletivo PegoBeco. Sendo assim, numa cidade de uma única “Liberdade” publicitária governamental, buscavam-se as “liberdades” políticas dos movimentos Negro, LGBT, Feminista, Sem Teto, ou simplesmente, como citado, ouvir música coletivamente ou recitar alguma poesia autoral ou não.

Com este cenário desenhado o entretenimento musical ou poético mistura-se de tal forma com as bandeiras políticas de inúmeros grupos a ponto de dificultar a visualização da existência de alguma linha, ao menos tênue, que materialize o que seja “festa” e “luta”. Para alguns integrantes do Coletivo PegoBeco entrevistados, tais como Camila Paula ou Ellen Dias, estes elementos são indissociáveis, ou seja, divertir-se no Beco é praticamente sinônimo de lutar pelos seus direitos, conquistar suas liberdades. Outro exemplo sobre esta movimentação localizamos na pesquisa realizada por Lima (2014, p. 73), na qual foi questionado o motivo dos participantes frequentarem o Beco. A música é o segundo ponto mais citado com 18%, tendo logo em seguida os debates e rodas de conversa surgidos no espaço com a preferência de 15%. O motivo que liderou a pesquisa com citação de 49% dos entrevistados foram as apresentações das diversas manifesta-

ções culturais. Música, debates e outras formas de se expressar totalizam mais de 80% do público enquanto elemento motivacional para ir ao Beco, segundo Lima (2014). Um território diversificado e pulsante que serve como palco e sociabilidades.

Porém essas mesmas liberdades, responsáveis por unir em um curto espaço geográfico várias bandeiras, cresceram e, logicamente, foi convidativo para a realização de festas segmentadas, nos intervalos das ausências das festas do Coletivo PegoBeco, por outros grupos não engajados diretamente nos coletivos dele participantes. Assim apreciadores de gêneros musicais que até então não tinham espaços no próprio Coletivo PegoBeco, como o já citado o funk e o “fórró paia”, começam a ocupar um território. E, assim, começa a implosão do Beco. Átalo Silva, militante do Coletivo Nacional de Juventude Negra – Enegrecer, relata o impasse surgido no grupo com posturas ideológicas distintas:

Esses jovens, que não eram organizados em coletivos e tinham outras propostas políticas, construíam a intervenção sem qualquer propósito. Desta forma, começaram a ser realizadas festas com a forte presença de drogas e a ser habitado com funk, fórró e outras construções não livres das opressões que o PegaBeco lutava. Com a crescente desarticulação do PegaBeco e o afastamento do espaço, as problemáticas sociais foram só aumentando. As músicas reproduziam espaços de opressão, violência, criminalidade, uso de drogas e prostituição. No entanto, reconheço também que esses jovens “desorganizados” queriam apenas um local de lazer, mas, desprovidos de acesso à educação libertadora, crítica e revolucionária, seja nos espaços formais e/ou nos espaços informais, como deveria ser o próprio Beco, as intervenções mudaram totalmente. Isso fez com que as atividades do PegoBeco não tivessem mais a periodicidade e regularidade de antigamente, porém os coletivos que ainda acreditam no Beco, constroem

intervenções pontuais, como, por exemplo, o Movimento Negro, que sempre realiza algo durante o mês de novembro.⁴²

A potência emergida da mobilização dos atores, que faz surgir e alterar parte do cenário artístico da cidade, com a cena cultural PegoBeco descolada das atividades governamentais em todas as esferas do poder (municipal ou estadual), foi a sua principal virtude. Mas, por outro lado, essa potência também foi uma das responsáveis pela sua dispersão. A liberdade, tanto utilizada nos discursos retóricos dos seus participantes, abriu margens para outros grupos participarem e ocuparem, de forma legítima, diga-se, o espaço público da Travessa José Martins Vasconcelos. Porém a ausência de regulamentação e, principalmente, de segurança abriu possibilidades para sua implosão.

A “liberdade” paradoxal – em busca de conclusões

A “Terra da Liberdade” e seus mitos construídos historicamente, através de uma pesquisa encomendada e cuidadosamente planejada por um grupo político na cidade, evocam semanticamente um espaço, um território firmado sob a égide de uma “liberdade”. É uma “determinada” liberdade concedida e apresentada como tal. É uma “liberdade” vendida em seu território para que seus ocupantes se adéquem a ela.

A falta de apoio aos movimentos sociais ou às atividades culturais no Beco decorre também desta política implementada, no início da década de 1950, pelo grupo Rosado, que permanece ainda na atuação de Rosalba Ciarlini Rosado, eleita pela quarta vez prefeita de Mossoró no pleito de 2016. Ou seja, são quase 70 anos com uma visão de cultura calcada em apoiar “dados imateriais (letras, artes, ciências, filosofia), como os dados materiais (utensílios, aparelhos, instrumentos)” (Costa, 2011, p. 36), entendimento este que, segundo o autor e a

⁴² Entrevista realizada com Átalo Silva no dia 4 de maio de 2017.

partir de uma entrevista de Vingt-un Rosado, tem uma perspectiva no conceito de cultura anglo-americana.

Essa lógica de evocar o passado para legitimar instituições existentes remete-nos ao historicismo abordado em Costa (2011, p. 67-68), o qual foi fonte inspiradora para Câmara Cascudo, pois o mesmo “defendia um mundo conservador e antimoderno que criticava o mundo capitalista em ampla ascensão pelas vias da modernidade”. O autor ainda prossegue ao contextualizar a presença do historicismo na escrita cascudiana, que, por sua vez, é refletida no livro encomendado para Mossoró e seguido à risca pelo grupo Rosado.⁴³

A narrativa historiográfica cascudiana obedece um regime de historicidade que toma o passado a partir de uma visão romântica e idílica, conferindo aos sujeitos históricos ares de heróis e aos acontecimentos tons épicos, destinando à história um sentido, uma função para vida. Um passado real que poderia ser resgatado, rememorado, transmitido (ibid., p.68).

Esses elementos são cruciais para poder melhor visualizar as dificuldades estruturais, bem como o discurso retórico do movimento PegoBeco e de alguns outros movimentos sociais recentemente surgidos em Mossoró e sua relação com o poder local. Pois, nesta mesma perspectiva histórica, o saber não revelaria o jogo das contradições. Esta estratégia ajuda a abolir o esquecimento “que levou à separação entre o sujeito e ele mesmo, e reintegrar o passado no presente como

⁴³ Um exemplo é a entrevista realizada e publicada no dia 1º de janeiro de 2013 com Claudia Regina (DEM), a então recém-eleita prefeita apoiada pelo grupo Rosado: “E nós temos elementos para isso que são os elementos da liberdade que, embora para as pessoas da cidade possam parecer repetitivos, mas são extremamente necessários para que eles se mantenham vivos. Foi graças ao talento e à persistência dessas organizações, dessas associações que estão aí até hoje, que os meus filhos, nascidos em Mossoró, mossoroenses da gema – um com 24 e outro com 22 anos –, sabem da história de Mossoró. Se a gente não tivesse esses grupos trazendo, por anos e anos, a história dos nossos feitos e mantendo isso vivo, hoje a juventude não estaria irmanada desse sentimento. Então não pode parar aqui, a gente tem de manter essa prática mais para frente e, para isso, nós temos que fortalecer essas agremiações, esses grupos, essas organizações que estão formadas até hoje”. Disponível em: <https://issuu.com/jornaldefato/docs/cl_udia_regina_especial_posse>. Acesso em: 14 maio 2017.

‘consciência intensa’ de si, isto é, a ‘compreensão’” (Costa, 2011, p. 68).

Desta forma, com uma “política conservadora” (Felipe, 2011) e pensando a cultura de forma a excluir os atores enquanto agentes políticos e atuantes da cidade, a agenda implementada ainda no governo de Dix-sept (1948) pretende não enxergar movimentos endógenos criados em suas esferas, tais como o movimento Beco em Mossoró/RN. Com o apoio de muitas instituições e o envolvimento de intelectuais durante décadas a oligarquia Rosado ainda mantém forças de contenção, mas não de impedimentos de algumas cenas, e ainda apresenta o seu discurso paradoxal de “liberdade”.

Para os Rosados, a memória é instrumento político que usam para alavancar sentimentos de rebeldia, de resistência e de amor à liberdade, mas também para impor conformidades e criar uma ideia de que eles são os predestinados pelas forças do passado a gerir essa sociedade e viabilizar os sonhos dos ancestrais que pensaram Mossoró como um centro cosmopolitano.

E, por intermédio dessa imagética, os Rosados, que são conservadores, passam uma imagem de progressistas e, nessa dialógica de acomodação dos contrários, criam um culto à liberdade, quando a sua prática política passa por uma liturgia de dominação de pessoas e instituições (Felipe, 2011, p. 35).

Ao visualizarmos esse posicionamento no qual se apoia para manter o poder simbólico e de cooptação com a criação de aparelhos (teatro, museu e universidade), sem fornecer a devida atenção a movimentos endógenos da cultura local e dos seus atores, constatamos que o grupo Rosado e o seu projeto político cultural ainda se mantém vivo, principalmente nas grandes encenações teatrais, responsáveis

por boa parte do orçamento da pasta da secretaria de Cultura,⁴⁴ porém ainda destacamos o surgimento de fissuras e transbordamentos não previstos pelos governantes. Neste sentido, corroboramos a fala de Lima (2014), que, em sua pesquisa, considera o Beco como espaço de “compartilhamento de experiências estéticas” (Lima, 2014, p. 74) e também enquanto uma “nova compreensão do relacionamento entre indivíduo e território através das manifestações culturais” (ibid., p.77).

O fortalecimento das instituições de forma descolada do poder governamental, tais como os centros de ensino e alguns movimentos sociais, surge como um ponto de base alternativa de formação política. Este fluxo vem timidamente criando algumas células de pensar e ocupar a cidade de formas diferentes daquelas propostas pelo grupo político Rosado.

Por último, deixamos também o registro de que ao se mobilizar para oprimir, ofuscar ou aniquilar determinadas ações sociais, a estratégia do grupo Rosado em atuar e modelar as atividades no campo da cultura em Mossoró, fazendo com que transborde seu capital simbólico para outras esferas, tem limitado a uma mesma política pública cultural por mais de seis décadas a cidade. As atividades dos movimentos sociais e dos grupos estudantis vêm se conformando como o mais novo alento para a política local e para a cena cultural e musical de Mossoró.

Referências

CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um histórico. In:_____. (org.). *Políticas culturais: diálogo indispensável*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005, p.9-21.

⁴⁴ Vale destacar que a gestão do prefeito Francisco José Júnior a Secretaria de Cultura foi rebaixada a uma secretaria executiva. Porém no dia 29 de março de 2017, na gestão de Rosalba Ciarlini Rosado foi aprovado o projeto de lei que recria a Secretaria de Cultura. Em entrevista a jornalista Anna Ruth a prefeita afirma: “Sempre tivemos compromisso com a cultura de Mossoró por entender que essa é uma **vocação natural** (grifo nosso) da cidade. Valorizamos nossos talentos e criamos oportunidade de trabalho e geração de renda pelos eventos que são promovidos. Hoje é um dia de muita alegria”, conferir link em «<http://www.politicaemfoco.com/prefeitura-de-mossoro-recria-secretaria-de-cultura/>», último acesso em 13 de maio de 2017.

CASCUDO, Luis C. *Notas e documentos para a História de Mossoró*. Campina Grande: Coleção Mossoroense, 1996.

CERTEAU, Michel. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

COSTA, Bruno Balbino Aires da. “Mossoró não cabe num livro”: Luís da Câmara Cascudo e a produção historiográfica do espaço mossoroense. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2011. Disponível em: <<http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/handle/123456789/16943>>. Acesso em 21 maio 2017.

FELIPE, José Lacerda. A (Re)invenção do lugar: Os Rosados e o “País de Mossoró”. *Revista Território*. Rio de Janeiro, ano VI, n. 10, p. 33-49, jan/jun., 2011.

FOUCAULT, Michel. *A microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

LIMA, Bany Naronidy Cabral. *Cenas musicais de Mossoró: uma análise da revitalização do Beco dos Artistas*. Monografia (Graduação) – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Natal, 2014. Disponível em: <http://www.uern.br/controldepaginas/depto-comunicacao-social-producao-discente/arquivos/0301cenas_musicais_em_mossoro_uma_analise_da_revitalizaa%E2%80%A1ao_do_beco_dos_artistas.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2017.

LIMA, Francisco Vanderley. *A polis circense: poder local e espetacularização do político em Mossoró/RN*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006.

LUCAS, Ana Maria Bezerra. O mandonismo rosadista em Mossoró. In: *Os Rosado em Tese*. V 2. Mossoró, RN: Coleção Mossoroense, série “C”, v. 1230., p. 47 – 82, 2001.

NASCIMENTO, Lerrisson C. Notas sobre o poder local: a família Rosado e a política em Mossoró/RN. *Cadernos de Campo*. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Faculdade de Ciências e Letras da UNESP – Araraquara/SP, n. 12, p. 61-73, 2009

QUEIROZ, Tobias; NARONDY, Bany. Cenas Musicais no Interior do Nordeste. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 37, 2015, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Intercom, 2015. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3514-1.pdf>>. Acesso em: 14 maio 2017.

REGEV, Mott. *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2013.

RUBIM, Antonio Albino Canelas Rubim. Invenção contemporânea das políticas culturais. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata (org.). *Políticas culturais*. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 13-27.

SOARES, Jamilson Azevedo. *A juventude nos enredos da cidade, da cultura e do lazer: Panis et circenses no 'País de Mossoró'?* Tese (Doutorado) –Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Geografia, Recife, 2015.

SILVA, Lemuel Rodrigues da. *Os Rosado encenam: estratégias e instrumentos de consolidação do mando*. Mossoró/RN: Queima Bucha, 2004.

Alternativos, autorais, resistentes: coletivos musicais, festas e espaços de música em São Paulo¹

Simone Luci Pereira

Este artigo apresenta alguns resultados de uma pesquisa em curso que tem como objetivo cartografar e analisar usos de circuito “autoral” e “alternativo” em expansão em São Paulo, o que inclui também práticas de sociabilidade/socialidade e identificações e relações com noções de criatividade, empreendedorismo cultural e ação política. Privilegiamos duas áreas da cidade: a Vila Madalena e seu entorno e a região do chamado “centro velho” (aqui, especialmente, o Bixiga), buscando compreender articulações, conflitos, aspectos complementares, articulados e também disjuntivos e divergentes entre estes circuitos musicais em suas territorialidades e na relação com a cidade e seus usos constituindo identidades e socialidades urbanas; nas relações com as variadas institucionalidades; nas estéticas e performances musicais aí presentes; nas formas de se organizarem, gestarem, realizarem e divulgarem seus eventos e atividades musicais, que incluem festas, apresentações musicais e shows.

Não se pretende aqui realizar um estudo exaustivo ou definitivo sobre todas as práticas musicais alternativas, autorais ou até independentes da cidade de São Paulo. Ainda que saibamos que existem de maneira potente e expressiva práticas musicais alternativas/inde-

¹ Este texto traz reflexões já elaboradas e apresentadas em outros dois artigos (Pereira, 2017a; Pereira e Borelli, 2015). Nesta atual versão, muitas ideias já apresentadas foram revisadas e alguns aspectos discutidos foram ampliados e aprofundados.

pendentes/autorais/resistentes em outras áreas da cidade e, particularmente, nas periferias, uma atenção a estas localidades e circuitos deverá ganhar espaço em desdobramentos futuros desta pesquisa. Apenas esboçamos os itinerários da pesquisa em curso² que vem cartografando práticas musicais-midiáticas de alguns coletivos e atores ligados à música e à cultura (que se mostram em articulação com outros coletivos que atuam nas causas migrantes, pelo direito à cidade, entre outras) que vêm centrando suas ações nestas duas áreas da cidade.

Utilizamos aqui as contribuições de Haesbaert (2002; 2014) para pensar os espaços da cidade valendo-nos do conceito de território e região. Segundo o autor, diante da diversidade global-fragmentadora do mundo contemporâneo, a noção de região deve utilizar critérios mais flexíveis que aqueles da Geografia tradicional. Para além da contiguidade espacial, coesão social, cultural e geográfica, a noção de região que aqui nos interessa tenta reconhecer sua característica de “arte-fato”, ou seja, tanto como fato quanto como artifício, em que se vislumbram questões políticas de poder e conflito e em que a região é produto e produtora das imbricações entre aspectos locais e globais, gerando suas especificidades como produto e produtora de sujeitos sociais que nela atuam. Neste sentido é que elencamos a Vila Madalena e entorno e as áreas do centro antigo como o Bixiga como lócus de análise, mesmo estando cientes de suas diferenciações internas e da presença de muitas cenas e circuitos musicais diferentes em cada uma delas, pois acreditamos – em diálogo com Haesbaert – que podemos interpretar ali coerências materiais e simbólicas, traçando linhas capazes de gerar sentidos a estas localidades (Haesbaert, 2014).

Se os territórios, fronteiras e áreas espaciais da cidade não podem ser encarados como estanques, fixos, bem como as lógicas culturais que os caracterizam, mas sim como territórios-rede interconectados (Haesbaert, 2002), os nomadismos físicos dos grupos pela cidade, bem como um nomadismo simbólico articulado ao componente midiático

² Este artigo apresenta alguns dos resultados da pesquisa do estágio pós-doutoral (2016/2017) realizada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob supervisão de Micael Herschmann.

da experiência urbana, se impõem no que aqui analisamos. Compreendemos, assim, que as duas localidades paulistanas escolhidas não se encontram apartadas como territórios fixos e fechados; pensamos, sim, na existência de uma intensa relação entre atores – seja o público frequentador, seja os produtores –, num fluxo entre estéticas e práticas musicais (que envolvem produção e consumo) e entre formas de promover a cultura e a musicalidade entre estas territorialidades, ainda que guardem diferenças.

Dinâmicas históricas de circuitos musicais alternativos em São Paulo

Em outros artigos (Pereira, Borelli, 2015; Pereira, 2017a) já discutimos questões macroeconômicas e urbanísticas que têm levado São Paulo à formação e ao abandono de centralidades, em direção ao quadrante sudoeste da cidade (Frúgoli, 2000), conjugando-se aí investimentos públicos e privados, bem como um deslocamento paulatino do capital para áreas que hoje constituem o entorno das avenidas Luís Carlos Berrini e Faria Lima, e um abandono das áreas mais centrais da cidade.

Sem esquecer esta dimensão mais infraestrutural que permeia as reflexões sobre atividades culturais e musicais em disputa na cidade, bem como os usos e apropriações simbólicas dos territórios urbanos, nos centraremos aqui neste tópico nas práticas musicais-midiáticas em São Paulo numa perspectiva histórica, na busca por compreender não relações de causa-efeito e linearidades temporais, mas alguns marcos das atividades artísticas e musicais paulistanas de décadas passadas que nos ajudam a compreender sentidos das práticas musicais alternativas e autorais e suas localidades urbanas que reverberam nas que hoje interpretamos.

No que se refere à região da Pinheiros e Vila Madalena na Zona Oeste de São Paulo, Oliveira (2002) aponta que, na virada da década de 1970/80, foram se constituindo sociabilidades ligadas a novos atores sociais e agentes político-culturais vinculados às camadas

médias e ao meio universitário que se aglutinavam na região em torno de referências culturais relativas à contracultura. Naquele momento, noções de vanguarda – alternativo, resistência, independente, marginal – foram ganhando corpo nas atividades não apenas musicais, mas também teatrais, editoriais, de produção audiovisual, de imprensa que davam algumas bases políticas e estéticas para as práticas de uso da cidade e de vinculações sociais que iam se esboçando. Como atesta ainda Oliveira (2002), a região de Pinheiros (que engloba, além deste próprio bairro, a Vila Madalena, o Alto de Pinheiros, a Praça Benedito Calixto, a Vila Beatriz, a Vila Ida, a Rua Teodoro Sampaio, entre outros locais) era a área da cidade em que se concentrava grande parte das atividades culturais. Com o fechamento do CRUSP e o incipiente olhar urbanístico, econômico e imobiliário que a Vila Madalena e adjacências ainda recebiam naquele momento, essa localidade tornava-se atrativa para estudantes universitários (tanto da USP como da PUC, numa espécie de meio caminho entre estes *campi* universitários) com preços baixos de moradia e custo de vida. Alguns bares, botecos, centros culturais, grupos de teatro, jornais independentes, ateliês foram se instalando por ali, constituindo-se em locais de encontro e socialidades (Pereira; Borelli, 2015) que ajudaram a edificar sentidos destas práticas culturais e musicais alternativas na cidade e que hoje reverberam de variados modos nos circuitos que analisamos em nossa pesquisa.

As motivações lúdicas se coadunavam às lutas por cidadania e redemocratização do país – que naquela época vivia ainda sob uma ditadura militar –, bem como pela ampliação de possibilidades comportamentais e estéticas naquele momento. Esboçavam-se, assim, elementos que hoje ainda percebemos nas práticas musicais-midiáticas alternativas/autorais que analisamos na contemporaneidade, nas quais formas de consumo cultural, performatividade de identidades, construção de socialidades e sentidos políticos constituem o élan social e as vinculações (Latour, 2012) que percebemos entre produtores e frequentadores das festas e locais de encontro que analisamos nas regiões da Vila Madalena e do Centro de São Paulo.

A criação do espaço Lira Paulistana pode ser considerada um marco que reuniu várias das preocupações e desejos de parte dos jovens que viviam ou frequentavam a região de Pinheiros e Vila Madalena. O Lira nasceu como teatro e espaço para apresentações musicais em 1979 num porão de uma loja de móveis nas imediações da Praça Benedito Calixto. Comportava apresentações de Itamar Assunção, Língua de Trapo, Premeditando o Breque, os quais dariam origem ao movimento de música independente que foi chamado de Vanguarda Paulista, em que se destacou Arrigo Barnabé e o Grupo Rumo, entre outros. Um ano depois, os mesmos sócios do Lira fundaram o Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana (CPALP), que englobava a “administração do teatro, uma produtora, uma gravadora, uma gráfica e uma loja de produtos independentes, na qual comercializavam discos, livros e jornais, todos à margem do processo de produção e divulgação” (Oliveira, 2002, p. 58) das indústrias culturais do período. Vale lembrar que aos poucos as ações do Lira Paulistana foram se expandindo e formulando um circuito de shows e práticas artísticas que englobaria teatros, centros culturais de outras regiões da cidade, como a Sala Guiomar Novaes da Funarte, o Sesc-Anchieta, os teatros do MIS e do MASP, o Teatro do Bixiga (Oliveira, 2002). Ou seja, uma expansão das práticas musicais naquele momento nomeadas como independentes para áreas mais próximas ao centro da cidade, como o Bixiga, Santa Cecília, Vila Buarque, Consolação, que hoje formam parte do chamado “centro expandido” de São Paulo, no qual vemos hoje surgir um circuito de festas produzidas por coletivos juvenis ligados à música e cultura na cidade que têm usado esta área central da cidade como foco e mote para suas práticas artístico-políticas. Tendo consciência das diferenças que marcam estas épocas, vemos indícios da capilaridade das práticas e a maneira reticular com que os atores constroem seus percursos e usos da cidade desde outros momentos históricos, que na atualidade mostram-se atuantes.

A análise das atividades culturais daqueles atores ligados ao Lira e à Vanguarda Paulista e sua economia política nos ajudam a

compreender dinâmicas das práticas musicais que aqui nos interessam particularmente. Uma noção de “independente” na produção, veiculação e promoção musical podia ser percebida naquele momento, em que se mostrava uma separação mais nítida entre *majors* e *indies*³ (Herschmann, 2011; Vicente, 2002), o que pode ser explicado pela crise das gravadoras e pela força distintiva que “estar contra o sistema” representava naquele momento. É possível afirmar que hoje as relações entre *majors* e “independentes” se constroem e reconstróem em diferentes formas e sentidos não sendo possível, talvez, afirmar a independência total entre estas esferas. Isso ocorre tanto pelas peculiaridades do capitalismo financeiro e tecnológico do século XXI, como pelos contextos que envolvem a cidade de São Paulo. Neste sentido, as noções de alternativo e autoral (Pereira; Borelli, 2015; Pereira; Pontes, 2017) vão tomando lugar na discussão das práticas musicais-midiáticas que se querem fora do *mainstream* tanto no que se refere às suas formas de produção e divulgação, quanto nas propostas estéticas, políticas e comportamentais aí envolvidas e articuladas.

No que tange à região do Bixiga, o bairro de origem italiana do final do século XIX foi ganhando outros ares, habitantes e frequentadores desde os anos 1960, quando muitos teatros por ali se instalaram junto a outros que já existiam (Teatro Brasileiro de Comédia, Oficina, Maria Della Costa, Sergio Cardoso, Ruth Escobar, entre outros), trazendo uma vida boêmia e cultural com a presença de artistas, produtores, jornalistas, intelectuais, estudantes. Lembrando que esta base artística e boêmia contracultural foi importante na resistência à Ditadura Militar, como também para a construção de um território boêmio e musical e espaço para artistas autorais, independentes ou *underground* já nos 1980 por reunir vários locais de apresentação musical. Havia muitas pequenas casas de shows e locais de música e

³ Porém, vale lembrar que, de acordo com Oliveira (2002), ainda no início da década de 1980, a expansão das atividades e do público ligado ao circuito do Lira e da Vanguarda Paulista fez com que fosse possível um contrato entre a gravadora Continental e estes artistas, algo que poderia já ser chamado de selo independente e que mostrava desde aquela época as relações de incorporação e cooptação existentes entre as grandes gravadoras e as experimentações artísticas e estéticas de grupos mais independentes.

cultura (como cineclubes) nas adjacências da rua 13 de maio (além das famosas cantinas e pizzarias italianas), tais como o Café Piu-Piu, Persona, Carbone 14, Café do Bixiga, Chiquita Bacana, Terral, entre outros, que inclusive colaboraram ou se articularam à cena da Vanguarda Paulista e às atividades do Lira Paulistana, na região oeste. Na atualidade, vemos uma agitação cultural-musical, com suas devidas especificidades temporais, começar a se formar no Bixiga novamente, como descreveremos a seguir.

Galletta (2016) aponta para outros momentos das práticas musicais mais distantes do *mainstream* agenciadas em São Paulo que nos ajudam a compreender também sentidos das ações, atores e cenários que hoje analisamos. O autor elenca algumas especificidades de São Paulo que teriam colaborado na constituição de uma cena ou circuito musical paulistano alternativo nos anos 2010. Entre fatores mais macroeconômicos, onde entram a concentração de capitais, existência de polos econômicos culturais (casas e espaços de shows, rede dos SESC's), concentração de canais de difusão midiáticos (jornais, revistas, portais de internet, canais de rádio e TV), entram em jogo também aspectos tais como a formação de um público voltado às experimentações artísticas e culturais, uma cultura de DJs, bem como a formação de territórios urbanos ligados à produção e consumo alternativo, como já explicitado acima.

É possível verificar que nos circuitos musicais da região da Vila Madalena, bem como da região do Baixo Augusta, foi surgindo, desde os anos 2000, uma atuação de DJs e uma cultura do vinil que passaram a resgatar, atualizar e ressignificar produções musicais de décadas passadas (Galletta, 2016; Carvalho, 2016), aproveitando-se da internet como importante locus de pesquisa musical, *downloads* e do acesso a uma coleção sonora que permite o conhecimento e escuta do Outro (Pereira, 2012), distante temporal ou espacialmente. Foi se destacando aí a presença de festas e eventos ligados a produções musicais com forte viés de música brasileira e de outras expressões musicais ligadas a certas noções de “raízes” hibridadas a ritmos e sonoridades mais cos-

mopolitas e globais. Não por acaso, o que percebemos nas festas que analisamos na atualidade é um marcante elemento de mesclas entre musicalidades brasileiras, africanas e “latinas”, em forma de *afrobeat*s, baiões, samba-rocks, *reggaes*, *skas*, *dubs*, *chichas*, *cumbias* e outros *grooves* pouco conhecidos, das quais trataremos a frente.

Herschmann e Fernandes (2014) apontam para a diversificação de formas e estratégias que os atores ligados à música e cultura nas cidades têm inventado para viver e criar em ambientes de crise da indústria musical. Os autores apontam para circuitos colaborativos ou de criação de espaços nas ruas da cidade (no caso, o centro do Rio de Janeiro) como forma de ativismo musical não necessariamente ligada ao assim chamado “setor independente da música”, mas realizada pelos jovens e seus coletivos criando formas alternativas de socialidades, afetos e usos do espaço público desvinculados da arena política tradicional.

Nos eventos e práticas musicais-midiáticas destes circuitos analisados em São Paulo (em ambas as regiões), percebemos aspectos análogos, ainda que não sejam realizados apenas no espaço público *stricto sensu*,⁴ mas em locais fechados e privados, contando com estas formas de associativismo juvenil, em que dimensões lúdicas e estéticas mostram-se articuladas a um conteúdo político, seja na forma de ocupar espaços da cidade e de ativar estilos musicais pouco difundidos pela grande mídia e que se mostram como uma certa “resistência de culturas excluídas ou marginais”,⁵ seja na forma de estetizar o corpo ou performatizar suas identidades.

⁴ Concordamos aqui com Delgado Ruiz (2013, p. 283) quando salienta que espaços públicos são espaços de “acessibilidade generalizada, cujos os protagonistas são indivíduos que não se conhecem, que mantêm relações instáveis e efêmeras”. Assim, alguns bares, discotecas, centros culturais podem ser considerados espaço públicos, pois resultam das práticas que ali ocorrem, um produto dos usos que recebe em usos públicos de locais privados. Sobre esta questão dos espaços públicos e privados, agradecemos os comentários realizados por Cintia Fernandes em alguns dos momentos em que resultados desta pesquisa em curso foram apresentados.

⁵ Disponível em: <<http://www.tropicaos.com.br/sobre-nos-pg-33d8b>>. Acesso em: jul. 2016.

Festas e coletivos no centro expandido de São Paulo

O Bixiga tem despertado a atenção de produtores culturais e musicais, grupos de frequentadores e até de certas áreas da imprensa, por ser uma região da cidade que havendo ficado com sua noite e espaços musicais abandonados nas últimas duas décadas,⁶ está vendo nascer e florescer espaços e seus usos que atestam uma reinvenção deste território. Bares, espaços culturais e ateliês têm se instalado em imóveis antigos, atraindo públicos da Vila Madalena e do Baixo Augusta. A *Casa Barbosa*, dedicada às rodas de samba, noites de jazz e vinil e cadeiras nas calçadas, é um exemplo, bem como a casa do artista multimídia Renato Larini (*Espaço Zebra*), que funciona como ateliê todos os dias e abre ao público em alguns dias da semana como espaço para eventos e *speakeasy* (espécie de bar secreto, apenas para os que conhecem). Além disso há ações que já vem ocorrendo há alguns anos, como a música ao vivo mensal da *Escadaria do Bixiga*, que, aos domingos, traz aulas de dança e *jam sessions* sempre com música ao vivo.

Neste contexto, se destaca ainda a presença do *Al Janiah*, bar/restaurante, centro cultural e local de resistência de refugiados palestinos e sírios. Antes localizado nas imediações da Avenida Nove de Julho, transferiu-se este ano para o Bixiga, num espaço maior, trazendo ainda mais atividades culturais e políticas (como rodas de debates sobre feminismo, refugiados e migrações, questões do ativismo negro, lançamento de livros, oficinas de literatura), festas e apresentações musicais alternativas, se articulando a coletivos da periferia que se utilizam deste espaço para realizar festas de *black music* e *rap*.⁷ Não

⁶ Claro que a atividade gastronômica das cantinas, a dos teatros e a da Feira de Antiguidades do Bixiga nos finais de semana nunca cessaram. Nós nos referimos aqui especificamente ao circuito musical alternativo.

⁷ Em outro artigo (Pereira, 2017b), analisamos as formas reticulares como se organizam os coletivos ligados à música com outros coletivos ligados às causas migrantes, feministas, étnicas, pelo direito à cidade, pela inclusão digital, articulando diferentes regiões da cidade, em que o *Al Janiah* surge como um importante epicentro ou nó desta grande rede. Lembramos ainda que, no ano de 2017, o *Al Janiah* teve seu primeiro bloco de carnaval, chamado “Eita, fudeu”, desfilando pelas ruas do Bixiga, com bandeiras da Palestina, e música árabe, latina e brasileira.

distante dali está o Mundo Pensante, que em 2017 abriu um novo e maior espaço no bairro – sem abandonar o antigo espaço, agora chamado Mundo Pensante Lab – e que vem desde 2012 abrigando música ao vivo, festas, exposições, ensaios de bandas iniciantes, palestras e cursos de filosofia. O Mundo Pensante tem sido um espaço importante para catalisar atividades culturais na região do Bixiga, abrigando festas cada vez mais expressivas das atividades da região que analisamos.

Essas atividades nos ajudam a compreender certa noção de circuito que vai se formando na região, estimulada por produtores em busca de aluguéis mais baratos, bem como um público, que, se a imprensa qualifica como *hipster* de maneira pejorativa,⁸ sabemos, não pode ser compreendido em termos absolutos ou nos termos das subculturas do Norte global, mas que revela cosmopolitismos de estilos, gostos e identidades, mesclados às valorizações das culturas mais locais, da música brasileira e latina, bem como a sentidos políticos.

Um circuito de festas de música “alternativa” (termo usado pelos próprios agentes) vem ocupando espaços nas áreas centrais da cidade de São Paulo, não apenas no Bixiga, mas também no próprio centro e na Barra Funda. Idealizados e realizados por coletivos juvenis que atuam no campo da produção cultural na cidade, são eventos que contam com projeção de vídeos e música produzida por DJs que atuam transversalmente em diversos coletivos e circuitos musicais. As festas e coletivos que analisamos têm ocupado espaços musicais principalmente no Bixiga e na Barra Funda. Algumas delas são: Calefação Tropicaios, Noche Latina, Fuleragem, Batmacumba, Baile Sagarana, Macumbia, Não sou daqui, Black Aipim, La Pachanga, Latinafrica, Sonido Trópico, La Tabaquera (esta originária do Recife, mas que traz características e locais de realização muito semelhantes às festas aqui mencionadas).

⁸ “Bar de refugiados, discos de vinil e papo cabeça: Bixiga é o novo point hipster de SP”, por Paulo Sampaio. Disponível em: <<https://paulosampaio.blogosfera.uol.com.br/2017/04/04/bar-de-refugiados-discos-de-vinil-e-papo-cabeça-bixiga-e-o-novo-point-hipster-de-sp/>>. Acesso em: 11 jun. 2017.

Estas festas se inserem num movimento mais amplo de festas independentes e *underground* de música eletrônica de variadas vertentes e estilos que vem ocorrendo em São Paulo, acontecendo mensalmente, bimestralmente ou de forma esporádica, de maneira mais artesanal, fora de casas noturnas ou bares.⁹ Algumas destas festas são: Mamba Negra, Tantsa, Vampire Haus, Capslock, entre outras. Ocorrendo em ruas e praças, ou ainda, ocupando galpões, fábricas ou imóveis abandonados ou com problemas de IPTU e documentação, os coletivos que organizam estas festas têm que buscar autorizações e alvarás para cada um dos eventos. Esta tarefa se tornou mais difícil e burocrática na atual gestão da Prefeitura de São Paulo a partir de 2017, em que as leis de alvará e uso do espaço público se tornaram mais rígidas e proibitivas. Lembremos ainda que desde 2015 ocorre o SP na Rua, evento organizado pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, reunindo coletivos, núcleos e artistas em ruas e pontos históricos do Centro antigo,¹⁰ comemorando o Mês da Cultura Independente (MCI), que existe há 10 anos.

Embora não possam ser encaixadas sob o rótulo de música eletrônica, as festas que aqui analisamos mantêm relações com as descritas acima, seja pelos organizadores serem comuns em ambos os circuitos e atuarem em diversas formas de colaboração, seja porque muitas vezes alguns estilos musicais se mesclam. As festas discutidas e interpretadas nesta pesquisa mostram alguns pontos em comum: uma busca de matrizes musicais e culturais afrolatinas (Quintero-Rivera, 1998), conectando música brasileira, caribenha, andina e africana; mesclas de estéticas *pop*, *funk* e *dub* com musicalidades tradicionais em ritmos dançantes; atuação de parcelas de jovens das camadas médias interessados ou engajados em estilos de vida e de consumo cultural/material

⁹ “Com festas de dub a techno, SP na Rua comprovou que São Paulo pode ser a cidade mais legal do mundo”, por Claudia Asséf. Disponível em: <<https://musicnonstop.uol.com.br/com-festas-de-dub-a-techno-sp-na-rua-comprovou-que-sao-paulo-pode-ser-a-cidade-mais-legal-do-mundo/>>. Acesso em: 28 maio 2017.,

¹⁰ Segundo Asséf (2016), no ano de 2016 a Secretaria recebeu quase 300 inscrições para participar do evento SP na Rua, tendo escolhido 57 propostas que foram divididas entre 25 espaços e ações itinerantes. Com duração de mais de 10 horas, a atividade conta com música, projeções, instalações e intervenções artísticas.

ligados a certo estilo de vida “alternativo”, que se evidencia em gostos musicais, vestuário, alimentação, posturas políticas,¹¹ etc.; e as formas colaborativas, associativas e autogestoras de produção dos eventos, em diferentes articulações com coletivos que atuam na área cultural.

Se a área central da cidade e seus entornos, como já apontamos, sofre há décadas com a falta de investimentos e interesse público e privado por um deslocamento de centralidades na cidade, salientamos que em paralelo a estes planejamentos e organizações dos espaços da cidade pela racionalidade técnica e economicista, está também a ação de atores que, a despeito da ordem, fazem usos astuciosos dos lugares da cidade, apropriando-se, trazendo vida e ressignificando territórios, numa apropriação que inclui subjetividades, experiências e disputas reais e simbólicas nas quais ruas, bares, galpões abandonados, praças, esquinas tornam-se marcos e estão carregados de experiências, sentidos e usos políticos. Os territórios não existem em si, mas nos seus usos, forjados pela ação dos grupos no exercício da vida. Como código a ser lido, o espaço urbano forja-se no cotidiano e seus conflitos, o que aponta para a necessidade de entender seus processos de territorialização, reterritorialização e multiterritorialidades (Santos et al., 2006; Haesbert, 2002 e 2014; Rolnik, 1992). Neste sentido é que vamos interpretando o uso cada vez maior de locais (bares, antigas botates, novos espaços) do “centro velho” de São Paulo para a promoção de festas e eventos por coletivos juvenis ligados à produção artística e musical na cidade.

Muitos dos jovens que promovem estas festas aqui contempladas vivem nesta área da cidade. E há uma explícita intenção de reabilitar estes locais, levando um público cada vez maior a esta área urbana “abandonada” pelos investimentos públicos e privados no que tange ao lazer (com poucas exceções). Ao mesmo tempo, por ser central e possuir ampla rede de transporte público, é visto como um local que pode agregar um público grande e de várias partes da cidade.

¹¹ Na fala dos organizadores do Baile Sagarana: “Nosso baile, brothers e sisters, é para todxs. Aqui, machismo, racismo, lgbtfobia passam longe. O que a gente quer é trocar, respeitar e lutar. Toda forma de opressão é repudiada. Xô!”. Disponível em: <<http://www.palcoalternativo.com.br/2017/04/13/baile-sagarana-chega-a-sua-10a-edicao-no-bar-dos-refugiados/>>. Acesso em: jun. 2017.

A valorização da área central da cidade seria uma forma de democratização dos espaços urbanos, que teriam melhor acesso para um número maior de pessoas, possuindo entradas mais baratas por serem realizadas em locais da cidade com aluguéis e preços mais baixos. O que temos verificado é que estas áreas da cidade e seus coletivos não se encontram circunscritos, mas em múltiplas formas de associação e colaboração, mantendo relações ainda com coletivos ligados aos movimentos LGBT, de ativismo migrante e étnico, enfatizando em seus *flyers* e *releases* de divulgação uma cultura da tolerância, pluralismo e diversidade.¹²

Note-se ainda o Fatiado Discos e o Sobrado que não se localizam na área central da cidade, e sim na Zona Oeste, perto da Vila Madalena. Destacamos o quanto estas territorialidades da cidade mantêm relações, uma vez que os sujeitos analisados atuam em coletivos que mantêm conexão entre ações culturais em ambas as áreas da cidade (bem como em outras, na periferia). Vale lembrar ainda que o Fatiado Discos, além das festas e da venda de LPs (trata-se originalmente de uma loja de vinis), possui também uma associação com coletivos de migrantes e refugiados em São Paulo (como o Terra Livre e a Ocupação Leila Khaled), organizando todas as terças-feiras o “Jantar dos Refugiados”, com comida feita pelos migrantes e renda destinada a este movimento. Essa capilaridade das ações e das vinculações entre os grupos juvenis, seus interesses e ativismos nos levam a pensar nas formas de associações que os atores estabelecem na criação de vínculos sociais que, longe de serem fortuitos, efêmeros ou apolíticos, demonstram maneiras outras de convívio, ação política e formas de experimentar as culturas urbanas na atualidade. Uma conexão vai se formando, na qual uma rede dinâmica tecida de muitos vínculos sociais e culturais e aberta a outras redes (com conexão ampliada pelas redes sociais digitais) se constitui em torno de produtos artísticos transdisciplinares, onde a música parece catalisar outras ações políticas.

¹² Como nas festas feitas por mulheres Feminine Hi-Fi e Mamba Negra; ou nas festas feitas por DJs imigrantes, tais como, por exemplo, Não sou daqui.

Itinerantes, as festas são realizadas com frequência mensal ou bimestral em espaços diferentes que circundam o centro antigo de São Paulo (e às vezes em áreas da Zona Oeste da cidade, perfazendo um circuito de áreas não contíguas), que articula aspectos da produção, consumo, economia política da cultura e da música nas cidades num movimento articulado de, segundo os organizadores/produtores, democratizar o acesso à cultura, música e lazer a um maior número de pessoas. A organização, divulgação (quase exclusivamente feita pelas redes sociais) e realização dos eventos estão a cargo de coletivos que trabalham com produção cultural na cidade, em redes de colaboração e associativismo que conjugam a produção de eventos, debates, cursos, organização de festas, bem como a busca de patrocínios junto a empresas privadas e participação em editais públicos de apoio à cultura e juventude.

Para muitos destes produtores das festas e integrantes dos coletivos, para além de sustento, seu trabalho é de ativismo político e cultural. Vão surgindo, assim, importantes questões para compreendermos aspectos das experiências juvenis em culturas midiáticas e cidades globais como São Paulo, em que sentidos políticos não se encontram separados dos elementos ligados à estética e ao empreendedorismo cultural em seus projetos de vida, algo muito positivado nas falas de alguns destes jovens. García Canclini et al. (2012) atentam para as experiências juvenis em cidades como Cidade do México e Madri, apontando para quanto jovens de camadas médias, com conhecimentos em tecnologia e algum nível educacional têm reconfigurado as cenas e circuitos culturais destas localidades, atuando como empreendedores culturais que, na conjuntura atual de precarização dos empregos, desenvolvem atividades ligadas ao mundo da cultura e do urbano (música, *design*, editoração, artes plásticas, etc.) trabalhando por projetos temporários, em redes associativas, em forma de colaboração, autogestão e compartilhamentos de *expertises* em que a clássica divisão entre produtores e consumidores já não se mostra tão evidente.

No contexto analisado em São Paulo verificamos realidades semelhantes, onde o público das festas também é coprodutor destes eventos, seja porque são músicos ou DJs amadores que também tocam em outras festas e eventos, e usam *remixes*, *samplers* e apropriações dos *sets* de outros DJs e músicos, seja porque participam de *crowdfundings* para sua viabilização, em projetos musicais que vão se urdindo e criando vínculos sociais entre artistas, DJs, amadores, mediadores, frequentadores (Woodside; Jimenez, 2012).

Alguns dos locais que sediam estas festas são espaços pequenos que comportam até 250 pessoas, atuando no circuito de festas, colaborando na promoção e divulgação do trabalho destes coletivos. Abrem espaço para que se organizem as festas, cobrando as bebidas e deixando as entradas para os organizadores, não tendo a atividade musical como única frente de trabalho. Os espaços que mais se destacam neste circuito de festas no centro expandido é o Mundo Pensante, o Al Janhia, o Pratododia (na Barra Funda) e a Trackers (no centro).

No caso do Mundo Pensante, seu dono – o DJ e artista visual Paulo Papaleo – chama o espaço de “clube cultural” que integra música e festas, artes visuais e filosofia, em forma de oficinas, cursos, exposições, exibição de filmes, tendo em comum a divulgação de uma “identidade cultural”¹³ de São Paulo e oferecendo serviços de *design*, elaboração de projetos culturais e espaço para integração, ensaios e divulgação de bandas musicais em início de carreira. Ao enfatizarem o elemento artístico e cultural, tais espaços evidenciam estas práticas juvenis ligadas ao mundo da cultura, da estética e do lúdico, em que a vida do trabalho já não se encontra apenas em empregos formais, mas em “projetos” temporários que articulam diversas áreas do conhecimento (ainda que muitos destes jovens nos contem que trabalham em empregos de meio período que os ajudam a viabilizar as atividades musicais/culturais). Se isso, por um lado, traz à tona as próprias perversidades do capitalismo global com a precarização dos empregos, a falta de oportunidades de trabalho e discursos dominantes sobre “em-

¹³ Mais informações, ver: <http://www.mundopensante.com.br/wp>>. Acesso em: 25 maio 2017.

preendedorismo”, por outro lado, evidencia também protagonismos juvenis e formas de execução e divulgação de culturas e modos de produção alternativos ao hegemônico. As experiências destes atores mostram-se, assim, como um lugar de experimentação das mudanças socioculturais, econômicas, subjetivas em curso.

Nas festas, a oferta musical demonstra uma promoção de estilos que fundem o eletrônico/global (*dub, soul, reggae, black music, afro-beat*) com elementos das culturas mais tradicionais afrolatinas (samba, salsa, cumbia, jongo, entre outros) na busca por noções mais “autênticas” de musicalidade, com uso quase exclusivo de vinis, em que as corporalidades na dança, nos gestos, nos vestuários se articulam a noções de estilo de vida e identidades que se querem “alternativas”.

Nos nomes das festas e nas promoções de bebidas ou nos seus anúncios, se faz presente a alusão a elementos do mundo da cultura popular tanto mais tradicional (como a presença do jongo, das noções de “cultura de raiz”, como se referem alguns destes coletivos), como também da híbrida cultura popular urbana, em seus elementos de consumo, suas materialidades, suas linguagens, suas estéticas. Como exemplo, citamos a ênfase dada à presença de bebidas como tubaína (título de uma das festas), catuaba, uso de expressões antigas como “balacobaco”, cadeiras de casas do interior, ou no apologético uso de uma *kombi* antiga pelo coletivo Calefação Tropicaios (que também organiza a Feira Tropicaios durante as festas, em alusão às feiras livres populares nas ruas, vendendo comidas e bebidas, sanduíches artesanais, vinis, lambe-lambes, etc.) para transportar coletivos e os aparatos das festas.

Certa nostalgia por artefatos culturais de outros tempos, de décadas passadas pode ser vista, seja no repertório musical, seja nos objetos e referentes já citados, seja em modos mais colaborativos e menos individualistas e capitalistas, no dizer de um de nossos jovens atores. Um dos produtores destas festas nos conta que tudo hoje é muito “gourmetizado, burguês e fresco e nossas festas valorizam o que é mais genuíno, antigo, de casa de avó”. Não apenas outros tempos são valorizados, mas também outros espaços sociais são enfatizados,

como a periferia, a qual tem, segundo eles, formas mais genuínas e verdadeiras de solidariedade, interação e de vida. De alguma maneira, estes jovens dos coletivos analisados, que pertencem às camadas médias da sociedade e vivem nas áreas do centro e da Zona Oeste, mantêm vinculações com coletivos e ações culturais que vêm acontecendo nas periferias de São Paulo, tanto na colaboração em eventos, como na pesquisa musical e artística que contempla o *rap*, o *hip-hop*, a poesia “marginal”, entre outros. O coletivo BlackAimpim realiza uma festa de mesmo nome na periferia de São Paulo, no bairro do Campo Limpo, e conta com a presença de DJs e organizadores de festas do centro da cidade, sinalizando esses fluxos. Este grupo traz uma valorização do aipim (mandioca ou macaxeira, em outros locais do país) como símbolo de uma cultura de raiz que uniria toda a América Latina com uma matriz cultural indígena comum e que necessita ser valorizada dada a colonização europeia e branca que encobre as manifestações culturais ancestrais. Enfatizando raiz e futuro, segundo eles, trata-se de uma proposta de trazer maior pluralidade e respeito às diversidades étnicas a partir da busca das raízes. O aipim aqui se junta ao negro, à cultura africana, que também comporia nossa identidade, e que aqui é *black*, evidenciando o diálogo e hibridismo estabelecido com a cultura *pop* norte-americana e na alusão ao grupo musical *Black Eyed Peas*. O que se percebe é um acionamento e uma invenção de tradições na contemporaneidade – não como mera cultura da nostalgia ou resgate do passado, mas como atualização –, em que estes coletivos juvenis buscam criar vínculos com elementos culturais que lhes parecem mais adequados para a identidade urbana e global que desejam possuir no presente.

Circuitos autorais na região da Vila Madalena

O foco incide aqui na região da Vila Madalena (Zona Oeste de São Paulo) e seu entorno, apresentando aspectos de um circuito “autorais-alternativo” em consolidação e expansão nessa área da cidade. Nesta região tem surgido, com mais força nos últimos anos, alguns es-

paços culturais e musicais alternativos/autorais, tais como Puxadinho da Praça, Casa do Mancha, Espaço Zé Presidente, Serralheria, Casa do Núcleo, que recebem artistas brasileiros com repertório próprio, atraindo um público crescente e certa visibilidade. Nesses lugares, que são espaços de apresentações musicais e também bares, restaurantes, “baladas”, loja de discos e livros, ocorrem também festas temáticas, audições de discos, lançamentos de videoclipes e exposições, com programação variada e sem priorizar gêneros musicais específicos. Em alguns deles, além da apresentação de novos artistas e grupos musicais, há espaço também para artistas já consagrados na cena independente/alternativa, como Arrigo Barnabé e André Abujamra.

Esses espaços vão existindo em meio a uma Vila Madalena que concentra casas noturnas e bares que tocam pagode romântico, samba de raiz, locais de *rock*, forró universitário e também os autointitulados ecléticos, que vão do banquinho e violão da MPB ao sertanejo universitário, em uma polifonia abrangente que acaba por reunir grande número de jovens em vários dias da semana em que coexistem muitos circuitos musicais. Nessa disputa de sonoridades próprias ao meio urbano (Obici, 2008), busca-se reconhecer aquilo que é próprio da dinâmica das cidades, a saber, os movimentos de territorialização, apropriação e uso dos espaços, sejam eles públicos ou privados, e formas de ações que evidenciam pertencimentos, socialidades ligadas à música. Aqui priorizamos a análise do circuito de festas e shows de música autoral alternativa (nomenclatura usada pelos próprios agentes), evidenciado no trabalho de casas e espaços como os descritos a seguir.

A Casa do Mancha, com paredes repletas de grafites, era no princípio (em 2007) também a casa de seu idealizador e proprietário, o *videomaker* e músico Mancha Leonel; hoje é um espaço de shows, estúdio, produtora de vídeos, *web* rádio que divulga trabalhos autorais de outros artistas e também as experimentações sonoras feitas na Casa. Mancha Leonel cursou Rádio e TV na Faculdade Cásper Líbero e se juntou a outros dois colegas para montar o estúdio e as derivações que tem vindo daí.

O Espaço Zé Presidente, em um casarão antigo adaptado para até duzentas pessoas na divisa entre Pinheiros e Vila Madalena, tem seu nome em homenagem ao cão de seu proprietário que sempre circula entre os frequentadores. Contando tanto com música de DJs, como com apresentações ao vivo, a casa reúne samba de roda, *samb-rock*, *reggae* jamaicano, *hip hop*, apresentações de tambor de crioula e *jazz*, entre outros gêneros. Em 2012, o Zé Presidente foi palco do projeto Esporte Clube Lira Contemporânea, que trouxe oito shows de nomes que fizeram parte do movimento Vanguarda Paulista (ligado ao Teatro Lira Paulistana na virada das décadas de 1970/1980) e da nova cena musical paulistana, mesclando as gerações de músicos.

O Puxadinho da Praça – de fachada que recebe intervenções de grafiteiros a cada três meses – existe desde 2012, reunindo também exposições, bar, brechó, oficina de grafites, festas temáticas. Com curadoria do produtor musical Fernando Tubarão, que já trabalhou com nomes como Seu Jorge, Otto e Simoninha, o Puxadinho possui projetos como abrir a casa em alguns dias do mês para ensaios abertos de bandas ainda não conhecidas e com ingressos a preços mais baixos que o usual. O espaço investe também na visibilidade de suas atividades extramusicais, como o seu brechó, comandado por uma produtora de moda conhecida na cena paulista, um bar e cachaçaria com rótulos especiais comandado por uma *bartender* com experiência na gestão de outros bares, e ainda na proposta sustentável de uso de material reciclável em todo o local.

O Serralheria, que ocupa um galpão na Lapa (bairro próximo à Vila Madalena) desde 2009, surgiu da reunião de quatro amigos que já tinham experiência na criação e produção de fanzines e outros projetos culturais. O espaço, sediado em uma antiga serralheria, acolhe apresentações de música ao vivo, e também funciona como uma produtora, a EscapeSerralheria, articulando profissionais e artistas variados para apresentar projetos fora do espaço da Serralheria, atuando como representante jurídica e produtora artística das atividades. Além disso, oferecem a casa para festas temáticas, como também o serviço de profissionais de vídeo, fotografia, som, maquetaria e *design*, sendo,

ainda, um ponto de venda de produtos orgânicos vindos de fora da cidade.

Com respeito aos estilos e gêneros musicais predominantes nestes espaços, podemos ver aquilo que Galletta (2016) vem chamando de cena paulista de música brasileira “independente” dos anos 2010. O autor, em trabalho recente que detalha os atores (artistas, produtores, entusiastas, proprietários de casas noturnas, donos de selos, instrumentistas), equipamentos culturais, pequenas e médias casas de show, infraestrutura e economia política desta “cena”, argumenta que São Paulo é o epicentro de atividades artísticas autorais/alternativas por ter oportunidades privilegiadas para a viabilização do trabalho de artistas que não contam com o aporte de grandes gravadoras, e têm alcançado repercussão significativa junto a públicos segmentados, obtendo crescente reconhecimento em premiações nacionais de música e em uma gama variada de mídias especializadas. Nesta cena, estão presentes artistas como Rafael Castro, Romulo Fróes, Karina Buhr, Junio Barreto, Pélico, Tatá Aeroplano, Coletivo Instituto, Metá Metá, Barbára Eugênia, Gui Amabis, Galego, Kiko Dinucci, Andreia Dias, Nina Becker, Gustavo Prafrente, Laura Wrona, Meno Del Picchia, Gustavo Galo, Peri Pane, Guilhermoso, Los Porongas, Felipe Cordeiro, Juçara Marçal, Tokio Savanna, Lulina, Delvindelux, Kamal, Cata-tau, Kassin, Os Augustos, Arícia Mess, Saulo Duarte, entre muitos outros; e até Crioulo, Tulipa Ruíz, Marcelo Jeneci e Céu, estes já mais consolidados no cenário fora do circuito Baixo Augusta-Sumaré-Vila Madalena-Pinheiros e fora de São Paulo, dialogando de perto com o *mainstream* e a música já legitimada e hegemônica do país.

O argumento de Galletta nos parece útil na medida em que percebe a cidade – por peculiaridades de sua cultura musical e de suas vivências urbanas – como aglutinadora de artistas autorais de outras partes do país que por aqui têm se estabelecido e trabalhado devido às oportunidades artísticas e um público consumidor, trazendo especificidade a esta cena, que é o que temos percebido nas casas de música autoral e alternativa na Vila Madalena. Este circuito ou cena musical parece ser marcado pela produção colaborativa de seus

agentes e por trabalhos que têm buscado se afirmar como “fora da prateleira”, numa busca consciente pela diluição de gêneros musicais e categorizações, com leituras e relações variadas e constantes, não especificamente com a sigla MPB, mas com tradições da música brasileira de outras décadas. Numa busca por novas formas de aproximação do público às músicas que fazem, como salienta Galletta (2016), estes artistas desafiam a lógica dos gêneros musicais, tão utilizada pela indústria fonográfica, a imprensa e o mundo acadêmico, para segmentar e compreender o consumo musical.

Nesse panorama mais geral de alguns dos espaços da Vila Madalena e destes artistas, percebem-se questões que Herschmann (2011) tem apontado sobre as cenas e circuitos musicais independentes na atualidade, como alternativas ao monopólio dos grandes conglomerados de cultura e comunicação e à própria crise no setor. Ainda que saliente a porosidade entre *mainstream* e o universo *indie*, sem uma visão romântica que prevê autonomia e desvinculação absoluta entre esses campos, o autor aponta as linhas de fuga possíveis e sustentáveis para os artistas e para o próprio negócio da música.

Urbanidades, criatividades, empreendedorismos culturais: possibilidades e limites em São Paulo

O contexto pós-industrial, global, tecnológico, neoliberal tem favorecido discursos que enaltecem o indivíduo, o capital cognitivo, a criatividade e a inovação em sentidos difusos que muitas vezes promovem desigualdades sociais e econômicas. O debate sobre indústrias criativas, economias criativas e cidades criativas surge em meio a este contexto como forma de buscar, em tempos de crise, alternativas locais, inovadoras, que salientem a “cultura como recurso” (Yudice, 2002) e como bem intangível de grande valor (Seldin, 2015; Reis, 2011).

Entretanto, como salientam Herschmann e Fernandes (2016), a despeito de ter se transformado num discurso institucionalizado por organismos como Unesco e iniciativas públicas e privadas – gerando tantas vezes mais desigualdades, processos de gentrificação e não

favorecendo artistas e gestores locais –, a noção de cidades musicais (como modalidade das cidades criativas) pode também focar as práticas dos atores em suas formas mais ou menos espontâneas, ressignificando territórios urbanos, inventando práticas colaborativas e associativas para driblar sistemas de produção e circulação artísticas mais hegemônicos e possuindo formas de agência na transformação dos imaginários e nos cotidianos das cidades.

Assim é que buscamos focar as práticas musicais midiáticas percebidas nas duas regiões da cidade de São Paulo enfocadas neste artigo. No caso da Vila Madalena, os atores analisados revelam práticas colaborativas e de autogestão (reunindo atividades não apenas musicais), como também fazem uso de prêmios e editais públicos (como o Serralheria e o Zé Presidente, que foram selecionados no Prêmio ProCultura Palcos Musicais Permanentes, realizado pela Fundação Nacional de Artes – Funarte; ou ainda o Território das Artes, ligado ao ProAc – Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo, para manutenção dos espaços culturais independentes), gerindo um trabalho em rede de apoio e parceria entre esses espaços e os músicos e produtores.

Vale lembrar ainda as formas de associação e luta coletiva que vêm sendo criadas na formação de um circuito mais integrado. O P10 é um coletivo, criado em 2014,¹⁴ que agrupa essas casas/espços da Vila Madalena citados, numa parceria que surge tendo como principal objetivo discutir e implementar estratégias para fortalecer essa cena autoral/alternativa, o que também abrange um diálogo com o poder público em torno de dificuldades e demandas comuns, seja em conversas, seja na criação de um *site* e de um passaporte cultural que dê acesso a todos os estabelecimentos. Atuando em rede, tem lutado por políticas de incentivos como isenção de IPTU, a criação de uma rádio pública municipal que privilegie a música autoral, formulação

¹⁴ Durante o ano de 2014, o produtor Pena Schmidt reuniu no Centro Cultural de São Paulo profissionais da música para discutir políticas públicas para a cidade de São Paulo, aglutinando os donos e programadores de pequenos espaços importantes para a produção e perpetuação da música autoral. A criação do coletivo P-10 foi um dos resultados dessas reuniões mensais.

de editais e políticas públicas culturais – que incluem apoio, estímulo e promoção e formas de gestão compartilhada e em diálogo com o Estado. Segundo Fracassi (2016, p. 4), redes assim são um reflexo da gestão cultural no Brasil depois dos mandatos de Gilberto Gil e Juca Ferreira, com o fomento das redes de cultura e todo o potencial que elas podem gerar, em que a cultura é encarada como processo. Segundo o autor, esta rede de casas de música em São Paulo possui questões voltadas para o mercado da música, fazendo “parte da cadeia musical, fomentando a cena e abrindo espaço para que novos artistas possam apresentar seus trabalhos” (Fracassi, 2016, p. 4).

A articulação entre economia criativa, culturas juvenis, novas formas de gestão, empreendedorismo e projetos de vida salienta quanto a criatividade e o empreendedorismo são colocados, nesta era do Capitalismo informacional, como moedas de troca importantes nas relações sociais e econômicas; mais ainda, isso se torna um imperativo quando se trata das culturas juvenis com as quais estes circuitos que analisamos parecem bastante articulados. O imperativo da criatividade e do empreendedorismo, ainda que controverso e já criticado por Raunig et al. (2011), García Canclini et al. (2012), entre outros – como discurso encobridor de inseguranças, instabilidades, novas formas de precarização da vida e do trabalho –, mostra-se também como possibilidade nos tempos atuais, em que empreendedores culturais e artistas podem atuar em maneiras criativas de driblar ou enfrentar a falta de espaço para divulgação e execução de suas obras, em formas de trabalhar de maneira colaborativa e em rede e nas suas formas de conjugar várias atividades (inclusive extramusicais) ligadas à cultura, tecnologia e entretenimento, articulando moda, *design* e gastronomia, como ressaltado nos casos analisados.

Nesse meio, no qual lançar tendências e criar novidades se articula com a expressão artística e musical, vemos elementos daquilo que Yúdice (2002) já vem apontando como sendo fruto do mundo global: a cultura pensada e usada como recurso, algo a ser manejado por uma gestão que pense a conservação, acesso e distribuição para o desenvol-

vimento local e urbano, para o turismo, para a promoção de indústrias que exploram o patrimônio cultural e os objetos artísticos massivos ou alternativos, desde que os atores locais sejam autores (no sentido proposto por Yudice, perfazendo suas ações e discursos entre muitas falas e interesses globais, locais, públicos, privados), numa negociação constante e de forma a manter seus protagonismos e agências.

Essa noção de economia criativa pressupõe novos modelos de oportunidades econômicas e culturais, modelos alternativos de negócios, processos colaborativos e valorização da diversidade e das culturas locais. Segundo Reis (2011), sem recair numa ideia simplificadora de “*marketing* urbano”, o debate das “cidades criativas” teria, no campo da cultura, sua base principal, gerando entrelaçamentos econômicos, benefícios sociais, de mobilidade urbana, espaço para a diversidade e formação de uma cultura cidadã de uso e identidade com o espaço público. Dentro dessa discussão, a Vila Madalena pode ser pensada como local que reúne características da tendência geral de concentração do capital e de especulação imobiliária, verticalização e pouca mobilidade nos bairros, mas também como devir e potencial de desenvolvimento de formas alternativas e criativas de economia da cultura e da música e de construção de relações de alguns desses espaços analisados com o entorno do bairro, a qual tem recebido atenção desses agentes, desde a organização de shows gratuitos, promoção de blocos de Carnaval de rua, eventos abertos para “fora” ou na praça em frente (no caso do Puxadinho), ou, ainda, no convite estendido a grafiteiros da região para ocuparem as fachadas dos espaços.

No que diz respeito ao circuito de festas na região do centro e do Bixiga, vale ressaltar que a organização de festas não é a única atividade de alguns dos espaços citados, mas difundida em várias frentes (inclusive extramusicais), construindo tramas culturais de colaboração entre artistas, jovens empreendedores, artesãos, pequenos empresários¹⁵ em vários projetos e entornos criativos simultâneos (Urteaga, 2012).

¹⁵ Como exemplo, citamos o curso sobre noções de produção de áudio para produtores culturais e musicais iniciantes oferecido no Mundo Pensante.

Os produtores e gestores das festas independentes que vem ocorrendo na cidade (não apenas na região que analisamos) têm enfrentado algumas ações por parte da Prefeitura que, se não tem inibido a ocorrência das mesmas, ao menos tem dificultado estas práticas. Entre as dificuldades está atualmente a Lei do Psiu e principalmente a dos Alvarás, que tem endurecido e se burocratizado no último ano, como dizem os atores (Assef, 2016), quase impedindo a realização de muitos eventos, ao exigir o cumprimento de regras que valem tanto para concertos de rock, com público de mais de 200 mil pessoas em estádios de futebol, como também para festas que reúnem não mais de 500 pessoas e espaços pequenos. Os donos de casas noturnas e musicais de São Paulo criaram a Associação da Noite e Entretenimento Paulistano (ANEP), antes chamada ABCENESP, para ações conjuntas com o objetivo de resolver demandas enfrentadas pelo setor com as legislações. Uma disputa entre esta associação e os agentes que promovem as festas itinerantes pode ser observada, uma vez que estes últimos afirmam nunca terem sido chamados a participar (afirmando que a associação existe para se proteger do avanço e sucesso das festas independentes e itinerantes), ainda que os organizadores da ANEP afirmem querer criar interlocução e um núcleo para pensar as demandas das festas itinerantes, bem como com o Carnaval de rua em São Paulo, afirmando uma preocupação com as leis em torno da economia criativa da noite. Propõem ainda a criação de *Alvarás Criativos* que se adêquem às especificidades de festas de pequeno porte. Segundo os produtores de festas, a partir de 2017 existe uma maior dificuldade tanto para obter alvarás para festas em galpões e prédios, como também para autorização de festas nas ruas. Na busca por driblar estas barreiras, alguns coletivos de festas têm se utilizado de táticas como pedir autorização para atos públicos por direito a se manifestar e se associado a outros coletivos para conseguir realizar os eventos (Assef, 2017). Importante salientar quanto estas festas itinerantes (de rua ou não) mostram-se como atos de resistência e ferramenta de intervenção cultural, ressignificando locais abandonados, explicitando

na música e nas performances questões de gênero e etnicidade e trazendo uma inventividade nas formas de gerir e promover os eventos.

Isso parece fundamental neste ano de 2017 em que houve um congelamento de 43,5% da verba da Cultura da Cidade de São Paulo, o que colocou em risco tanto projetos e políticas já existentes e aprovadas para o ano, como novos projetos, o que demonstra uma forte retração das políticas e diálogos com os variados setores da cultura que vinham se implantando em São Paulo. Foi organizada a Frente Única Descongela Cultura Já, composta por artistas de todas as linguagens, segmentos (saraus, cultura popular, arte de rua), trabalhadores (bibliotecas, arte-educadores, monitores culturais), além da população atendida por esses Programas.

Num momento de impasses como este, tanto pelos cortes de verbas públicas, como pela tensão entre o controle social e a vida artística nas cidades, vemos a importância de ações, criatividade, formas de associativismo e inovação nas maneiras de produzir, divulgar e fazer atividades musicais na cidade, em que a atuação de músicos e empreendedores em rede (Fernández, 2015) pode se colocar como maneira alternativa de ser e viver na cidade e com a música.

Dialogando com Herschmann e Fernandes (2014) e sua proposição de cartografias e etnografias à deriva, mais do que chegar a mapas ou argumentos fechados e conclusivos, buscamos acompanhar os movimentos de associação e agregação dos atores, as ações cotidianas por vezes invisíveis sem um olhar e uma escuta atenta aos pormenores e às miudezas da vida de todo dia. Seja nas suas formas de compor os espaços da cidade, ocupá-los e dar-lhes outros significados, seja nas formas alternativas de gestarem suas produções culturais/musicais, seja nas formas não lineares de performatizar suas identidades acionando gêneros, estilos musicais diversos, seja nas formas de estar com os corpos pela cidade, atuando, resistindo, ressignificando os lugares.

Como estratégia metodológica, colocar-se à deriva significou aqui uma forma de cartografar experiências urbanas que são dinâmicas e reatualizadas no cotidiano como sistemas não lineares e abertos às dimensões do sensível, da comunicabilidade e das interações que

se fazem e refazem a todo o momento. Ao trazer à tona estes circuitos e regiões analisadas, buscamos tanto compreender aspectos da economia política da produção musical midiática nas bordas do *mainstream* (Herschmann, 2011), como também compreender estilos de vida, práticas e imaginários nas culturas urbanas que conjugam lógicas comerciais de consumo e entretenimento e também sentidos outros nas formas de interação social e de estar juntos, estetizar o corpo, performatizar identidades e produzir cultura em metrópoles globais.

Na agência de certos atores ligados ao mundo da cultura e da música, como os aqui citados, presente está um debate mais amplo, que envolve a gestão da cultura como recurso (Yudice, 2002), a ação de lançadores de tendências, autogestores ou “*trendys*” (García Canciani et al., 2012) e a questão da economia da música e da cultura em meio às chamadas economias criativas e as cidades ou bairros criativos, em suas possibilidades, limites e perigos (Reis, 2011; Raunig et al., 2011). Se é possível dizer que a Vila Madalena e a região do Bixiga comportam elementos indiferenciados da cultura global, vistos em muitos outros lugares do mundo, lembramos que importa aqui interpretar as “produções de localidade” (Appadurai, 2004), ou seja, os elementos culturais em que se mostram presentes aspectos globais e locais em negociação, nos quais cosmopolitismos e localismos atuam salientando as apropriações que são realizadas pelos grupos sociais analisados. Nestas, coadunam-se os usos e reinvenções da cidade e do espaço (Roman Velazquez, 2014) e as práticas musicais midiáticas que se colocam como formas de viver o contemporâneo.

Referências

APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização: modernidade sem peias*. Lisboa: Teorema, 2004.

ASSEF, Claudia. Alvará se torna vilão da noite. *Music no stop*. 12 de junho de 2017. Disponível em: <<https://musicnonstop.uol.com.br/alvara-se-torna-vilao-da-noite-falamos-com-festas-clubes-e-poder-publico-para-entender-porque-o-seu-rol-pode-estar-em-risco/>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

_____. Com festas de dub a techno, SP na Rua comprovou que São Paulo pode ser a cidade mais legal do mundo. *Music no stop*. 11 de setembro de 2016. Disponível em: <<https://musicnonstop.uol.com.br/com-festas-de-dub-a-techno-sp-na-rua-comprovou-que-sao-paulo-pode-ser-a-cidade-mais-legal-do-mundo/>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

CARVALHO, Nilton. *DJs, remixes e samples: inovação, memória e identidades na linguagem híbrida da música nas mídias*. Dissertação (Mestrado) – PPG em Comunicação, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul, 2016.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. vol.1. Petrópolis: Vozes, 1994.

DELGADO RUIZ, Manuel. El espacio urbano y el trabajo de lo social sobre sí mismo – entrevista con Manuel Delgado Ruiz por Rafael Hernández Espinosa. *Sociológica*, año 28, n. 80, 2013. p. 281-290.

FRACASSI, Marcel. *As pequenas casas de música na dinâmica cultural de São Paulo*. Observatório Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/observatorio-noticias/cidades-e-sua-dinamica-cultural-serie-casas-de-show/>>. Acesso em: jun. 2017.

FERNÁNDEZ, Jose Luis. Música, músicos y redes en el espacio urbano. *Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad Mediatizada*. Año VII, n. 14, 2015.

FRÚGOLI JR, Heitor. *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: Cortez, 2000.

GALLETTA, Thiago. *Cena musical paulistana dos anos 2010: “a música brasileira” depois da internet*. São Paulo: Annablume, 2016.

GARCÍA CANCLINI, Nestor et al. (coords.). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Madrid: Ariel, 2012.

HAESBAERT, Rogério. *Territórios alternativos*. São Paulo; Rio de Janeiro: Contexto; EdUFF, 2002.

_____. *Viver no limite: território e multi/transteritorialidade em tempos de insegurança e contenção*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

HERSCHMANN, Micael (org). *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Letras e Cores, 2011.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cintia. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo: Intercom, 2014.

_____. Comunicação, música e territorialidades: repensando a relevância das Cidades Musicais do Rio de Janeiro. *Logos* 45, v. 23, n. 2, 2016. p.37-50.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à Teoria Ator-Rede*. Salvador: Edufba, 2012.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. A cidade virtual: transformações da sensibilidade e novos cenários da comunicação. *Margem*. São Paulo. n. 6, v. 1, p. 205-221. 1997.

OBICI, Giuliano. *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

OLIVEIRA, Laerte Fernandes. *Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2002.

PEREIRA, Simone Luci. Sobre a possibilidade de escutar o outro: voz, world music e interculturalidade. *Revista E-COMPÓS – Dossiê Som, música e comunicação*. Brasília. n. 15. 2012.

_____. Circuito de festas de música “alternativa na área central de São Paulo: cidade, corporalidades, juventude”. *Revista Famecos – mídia, cultura, tecnologia*. v. 24, n. 2. 2017a.

_____. Música, cosmopolitismos e cidades: experimentações juvenis das migrações em São Paulo. *Interin – Dossiê Migração e Comunicação*. v. 22 n. 1. 2017b. p. 23-40.

PEREIRA, Simone Luci; BORELLI, Silvia. “Música “alternativa” na Vila Madalena: práticas musicais juvenis na cidade”. *Revista Fronteiras, Unisinos*, v. 17, n. 3, 2015.

PEREIRA, Simone Luci; PONTES, Vitor. Culturas juvenis, identidades e estilo de vida: sentidos do “alternativo” no Baixo Augusta/São Paulo. *Revista CMC – Comunicação, Mídia e Consumo*. v. 14 n. 40. 2017.

QUINTERO RIVERA, Angel. *Salsa, sabor y control: sociología de la música “tropical”*. Mexico DF: Siglo Veintiuno Eds., 1998.

RAUNIG, Gerald et al. (eds). *Critique of creativity: precarity, subjectivity and resistance in the ‘Creative Industries’*. London: MayFlyBooks, 2011.

REIS, Ana Carolina. *Cidades criativas: análise de um conceito em formação e da pertinência de sua aplicação à cidade de São Paulo*. Tese (Doutorado) – Fac. de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ROCHA, Rose de Melo e PEREIRA, Simone Luci. Consumo alternativo, engajamentos juvenis e ativismos anti-capitalistas na cidade de São Paulo. CONGRESSO ALAIC 2016, Mexico D.F. *Anais...* Mexico D.F.: [s.n.], 2016.

ROLNIK, Raquel. História Urbana: História na cidade? In: FERNANDES, A.; GOMES, M.A. (Orgs.). *Cidade e História: modernização das cidades brasileiras nos séculos XIX e XX*. Salvador: Ed. UFBA, 1992.

ROMAN VELAZQUEZ, Patria, Latin Americans in London: claims over the identity of place as destination. In: CAMPOS, R.; SARMENTO, C. (Eds.). *Popular & visual culture: contexts of design, circulation and consumption*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014, p. 20-38.

SAMPAIO, Paulo. *Bar de refugiados, discos de vinil e papo cabeça: Bixiga é o novo point hipster de SP*. Blog do Paulo Sampaio, 4 de abril de 2017. Disponível em: <<https://paulosampaio.blogosfera.uol.com.br/2017/04/04/bar-de-refugiados-discos-de-vinil-e-papo-cabeça-bixiga-e-o-novo-point-hipster-de-sp/>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

SANTOS, Milton et al. (orgs.). *Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

SELDIN, Claudia. *Da capital de cultura à cidade criativa: resistências a paradigmas urbanos sob a inspiração de Berlim*. Tese (Doutorado) – Fac. de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

URTEAGA, Maritza. De jóvenes contemporáneos: trendys, emprendedores y empresarios culturales. In: GARCÍA CANCLINI, N. et al. (Eds.). *Jóvenes, Culturas Urbanas y Redes Digitales*. Madrid: Ariel, 2012.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria fonográfica nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

WOODSIDE, Julian e JIMENEZ, Claudia. Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical. In: GARCÍA CANCLINI, N. et al. (Eds.) *Jóvenes, Culturas Urbanas y Redes Digitales*. Madrid: Ariel/Telefônica, 2012.

YUDICE, George. *El recurso de la cultura: usos de la cultura em la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.

Mapa Musical RJ: circuitos, redes e agentes das “cidades musicais” do Estado do Rio

*Luiza Bittencourt
Daniel Domingues
Simone Pereira de Sá*

A noção de “cidades musicais” vem sendo debatida e proposta nos últimos anos por pesquisadores e organismos internacionais que abordam o tema em suas atividades, principalmente no tocante ao fomento da economia criativa, como é o caso da Unesco, que através de seu projeto “Cidades Criativas”¹ vem, desde 2004, articulando uma rede para promover a cooperação internacional entre cidades que reconheceram a cultura e a criatividade como um fator estratégico para o desenvolvimento urbano sustentável.

Conforme apontam Herschmann e Fernandes (2016), trata-se de uma noção controversa, que merece maior debate. Segundo esses pesquisadores, as “cidades musicais” vêm sendo abordadas como aquelas “localidades que possuem ‘territorialidades sônico-musicais’ significativas que vêm promovendo expressivas modificações no imaginário e cotidiano urbano”. Nesse contexto, os autores destacam como parâmetro os estudos relacionados às cidades de Rio das Ostras, Conservatória e Rio de Janeiro no que diz respeito às territorialidades sônico-musicais envolvidas no Festival Rio das Ostras Jazz e Blues,² no

¹ Disponível em: <<http://en.unesco.org/creative-cities/home>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

² Disponível em: <<http://www.riodasostrasjazzblues.com/joomla/index.php>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

circuito de serestas de Conservatória,³ e na música de rua do centro do Rio de Janeiro.⁴

Já no que diz respeito a este estudo, pretende-se, sem desconsiderar esses entendimentos anteriores, trazer outro olhar e incluir na noção de “cidades musicais” a importância da existência de uma rede de agentes da cadeia produtiva que forneça uma estrutura para que o mercado musical promova a circulação de seus serviços e produtos, gerando negócios na região e fomentando a sustentabilidade do setor. Dito de outra maneira, o argumento aqui desenvolvido é o de que as “cidades musicais” não se desenvolvem sem ao mesmo tempo consolidarem uma rede sociotécnica (Latour, 2012) de agentes conectados, que vai muito além dos músicos. E é essa rede que pretendemos analisar.

Para tanto, é levada em consideração a análise dos dados obtidos durante a realização de cartografia para implementação, em outubro de 2015, da plataforma “Mapa Musical RJ”,⁵ que identificou mais de mil agentes da cadeia produtiva da música no Estado do Rio de Janeiro nos seguintes segmentos: casas de shows, cursos de música, empresas de sonorização, órgãos públicos, festivais e festas populares, lojas de instrumentos musicais, estúdios de ensaio e gravação e coletivos culturais.⁶

Trata-se, portanto, de uma pesquisa exploratória sobre o posicionamento da cidade do Rio de Janeiro, sob a ótica da força da estrutura da cadeia produtiva envolvida na circulação da sua produção musical

³ Disponível em: <<http://www.conservatoriacidadedaseresta.com/>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

⁴ Disponível em: <<http://www.cartografiamusicalderuadocentrodorio.com/>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

⁵ Disponível em: <www.mapamusicalrj.com.br>. Acesso em: 14 jun. 2017. O MMRJ teve o patrocínio da Claro, Governo do Estado do Rio de Janeiro, Secretaria de Estado de Cultura, Lei Estadual de Incentivo à Cultura do Rio de Janeiro, Ministério da Cultura, CNPQ e Faperj, bem como o apoio do Instituto Embratel Claro.

⁶ É interessante notar que, dentre os itens identificados como relevantes na pesquisa Mapa Musical RJ para formar uma estrutura de circulação e consumo musical, não apareçam lojas de discos e CDs, que outrora tiveram grande importância na conexão até o consumidor final da produção musical. Isso ocorre uma vez que, com as reconfigurações na indústria musical conduzidas pela disseminação da cultura digital, o ponto físico de comercialização desses álbuns foi bruscamente reduzido em detrimento das lojas virtuais e plataformas para *download* e audição por *streaming*.

e levando em conta a relação entre territorialidades e música. Para isso, pretende-se (a) compreender a estrutura do setor musical relacionada aos eventos realizados na cidade; (b) identificar as características das cidades do Estado que, assim como o Rio de Janeiro, são consideradas polos regionais por conta da quantidade e da variedade de tipos de atores da cadeia produtiva; (c) investigar a influência da visibilidade destes perante os circuitos estabelecidos no interior do estado.

Cartografando a cadeia produtiva da música: Mapa Musical RJ

O Mapa Musical RJ (MMRJ) é uma ferramenta de mapeamento colaborativo dos atores da cultura da música do Estado do Rio de Janeiro com o apoio de mídias locativas. Para tanto, o projeto teve como base os dados reunidos ao longo de uma pesquisa desenvolvida em parceria pela Ponte Plural⁷ e o LabCult⁸ da Universidade Federal Fluminense.

A pesquisa teve início em 2011, quando os integrantes da Ponte Plural realizaram uma circulação pelo interior do Estado do Rio de Janeiro em que foram mapeados agentes culturais de 60 cidades. No ano seguinte, a iniciativa cultural lançou a listagem “Onde tocar no Rio de Janeiro?”, que foi um primeiro mapeamento de casas de shows e espaços culturais do município que recebiam apresentações musicais. O número de acessos a estes dados foi enorme e a partir daí veio a proposta de ampliar o âmbito da pesquisa e voltar o olhar novamente para o Estado, através do Mapa Musical RJ, em parceria com o LabCult.

Assim, durante a sua execução foi realizada uma nova imersão pela região a fim de identificar não só casas de shows e espaços culturais, mas também outros agentes da cadeia produtiva da música, cujas informações foram incluídas em uma plataforma on-line dispo-

⁷ Disponível em: <<http://pontelplural.com.br/>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

⁸ Disponível em: <www.labcult.uff.br/>. Acesso em: 14 jun. 2017.

nibilizada gratuitamente para todos os interessados, que foi lançada em outubro de 2015, no Teatro SESI, e depois contou com uma turnê de apresentação da ferramenta pelo interior do Rio de Janeiro, assim como em outros estados e países.

No tocante a essa pesquisa vale esclarecer três pontos. O primeiro é que leva em consideração que a cadeia produtiva da música inclui os agentes que participam dos diversos estágios, desde a pré-produção até o consumo final pelo público.

Em estudo desenvolvido no Núcleo de Estudos da Economia da Cultura do Instituto Gênesis (PUC-Rio), Luiz Carlos Prestes Filho e Marcos do Couto Cavalcanti (2004) identificaram a cadeia produtiva da economia da música como um “complexo híbrido, constituído pelo conjunto de atividades industriais e serviços especializados que se relacionam em rede, complementando-se num sistema de interdependência para consecução de objetivos comuns artístico, econômico e empresarial” (2004, p. 29).

Nessa oportunidade, tais autores traçaram um desenho da cadeia produtiva da economia da música estruturado em cinco estágios: pré-produção, produção, distribuição (que inclui logística e divulgação/promoção), comercialização e consumo; além do item de políticas públicas, referente aos tributos distribuídos durante essas fases e às medidas governamentais de benefício para a indústria musical.

Desta forma, para compreender a estrutura da cadeia produtiva dessas cidades durante essa pesquisa, o mapeamento incluiu agentes identificados como relevantes pelos agentes culturais locais para a produção e circulação musical nas etapas citadas acima durante o processo de imersão no interior, a saber: cursos de música, estúdios de ensaio e gravação, lojas de instrumentos musicais, casas de shows e espaços culturais (públicos e privados), empresas de sonorização, órgãos públicos, festivais e festas populares, além de coletivos culturais. Por tratar-se de um mapeamento que leva em conta espaços físicos em uma conexão direta com o território, não foram considerados agentes da cadeia produtiva da música relacionados ao ambiente virtual, tais como blogs, sites e plataformas.

Os dados obtidos foram resumidos no formato: Tipo de Agente, Nome do local, Cidade, Endereço, Telefone, E-mail, Site e Descrição. As fontes utilizadas incluem monitoramento virtual de rádios e redes sociais, solicitação de indicações de agentes culturais diretamente, bem como através de um formulário disponibilizado on-line, além de observação presencial durante viagens pelo interior do Estado.

O segundo ponto refere-se ao perfil do artista para o qual foi voltado esse estudo. Procurou-se inicialmente ter como base os espaços ocupados principalmente por músicos independentes, com composições autorais.⁹

Nesse aspecto, cabe lembrar que o termo independente origina muitos debates acadêmicos acerca de sua abrangência. Para Trotta e Monteiro (2008, p. 2), trata-se de um termo “vago o suficiente para abarcar artistas e grupos bastante diferentes esteticamente, unidos por uma certa posição periférica no mercado”. Analisando o significado do vocábulo sob a ótica do mercado norte-americano, o pesquisador De Marchi (2005, p. 2) elucida que a nomenclatura “independente” é largamente utilizada nos EUA para significar pequenas empresas fonográficas que possuem meios próprios de produção, distribuição e consumo.

Naquele contexto, a definição de independência está ligada a uma questão particular. Coerentes com a visão de “terra das oportunidades para todos”, os produtores independentes norte-americanos reclamam do crescente controle do mercado por grandes corporações que estariam praticando uma competição desleal com as pequenas companhias.

É interessante notar que, para estes produtores da atual indústria da música, o posicionamento sobre a abrangência do termo independente é diretamente relacionado aos esforços aplicados em sua realização. Por exemplo, nas palavras de Fabrício Nobre, ex-presidente da Associação Brasileira de Festivais Independentes, um festival “é independente porque independente do que acontece, (ele) acontece”.

⁹ No entanto, através de monitoramento e atualizações periódicas têm sido incluídos dados relacionados a variados gêneros musicais e circuitos.

O terceiro ponto a ser observado é que a escolha do desenvolvimento de uma cartografia dos agentes da cadeia produtiva da música como ferramenta metodológica para o presente estudo levou em consideração que esta possibilitaria não só cobrir as necessidades de uma etapa inicial de levantamento de dados para o estudo, mas também organizar um banco de dados relevante para ser utilizado pelos próprios agentes do setor musical, principalmente os artistas, a fim de fomentar novos negócios e circulações na região. Ademais, trata-se de uma plataforma em processo contínuo de retroalimentação, em que os usuários podem informar novos itens a serem incluídos, assim como comunicar o encerramento das atividades de pontos previamente cadastrados.

E, a partir desse levantamento de agentes, têm sido produzidas análises levando em conta a aplicação da Teoria Ator-Rede (Latour, 2012), para rastrear as controvérsias e identificar redes sociotécnicas associativas híbridas e heterogêneas, formadas por atores humanos e não humanos (Pereira de Sá, 2014).

É, portanto, com base nessa detalhada investigação pelo interior fluminense que foi possível identificar a relevância de uma estrutura mínima da cadeia produtiva da música dos municípios e observar a existência de circuitos (Herschmann, 2010), cenas musicais (Straw, 1991, 1997, 2006) e territorialidades sônico-musicais (Herschmann; Fernandes, 2014) que constituem “paisagens sonoras” (Schafer, 2011) ao longo da extensão do Estado.

Os polos do setor musical fluminense

Apesar de ainda não constar na rede de cidades criativas da Unesco, o Rio de Janeiro consolidou-se nas últimas décadas como uma das capitais culturais do país. E no setor musical são inúmeros artistas locais que se tornaram referência no Brasil e no exterior. De Tom Jobim a Anitta, a cidade vem espalhando pelo mercado diversos compositores, produtores, gestores e toda sorte de profissionais do setor musical.

Com uma extensa agenda de shows que incluem artistas de variados gêneros musicais, bem como uma ampla rede de prestadores de serviços (cursos de música, lojas de instrumentos, empresas de sonorização e estúdios), o Rio de Janeiro teve cerca de 300 pontos mapeados, correspondendo, portanto, a quase um terço do total de agentes identificados pela pesquisa.

Nesse sentido cabe destacar que os números da capital são enormes. Por exemplo, dos 120 estúdios identificados no MMRJ, 80 deles estão concentrados na cidade. Diante disso resta a dúvida: como esperar que músicos do interior possam disputar profissionalmente com esses artistas se não possuem locais adequados para ensaiar e gravar?

No que diz respeito à circulação de shows e produtos a diferença continua gritante. Foram identificados cerca de 350 espaços públicos e privados que recebem programação musical no Estado. Destes, a capital do Rio reúne 110 e as demais cidades da região metropolitana somam 60. Na sequência, as três regiões com maior número de espaços para tocar identificados foram a Baixada Litorânea,¹⁰ a Região Serrana¹¹ e o Médio Paraíba.¹²

Enquanto a capital possui dezenas de lojas de instrumentos musicais e empresas de sonorização concorrendo entre si, a maior parte das cidades do Estado não possui nenhum desses itens, obrigando os artistas e produtores a buscarem fora de seus municípios por esses serviços.

Quanto aos coletivos, foi possível acompanhar durante a pesquisa um crescimento no número dos coletivos culturais tanto na capital quanto no interior, entre os quais destacam-se, no Rio, o Rock

¹⁰ Inclui os municípios: Araruama, Armação de Búzios, Arraial do Cabo, Cabo Frio, Cachoeiras de Macacu, Casimiro de Abreu, Iguaba Grande, Maricá, Rio Bonito, Rio das Ostras, São Pedro da Aldeia, Saquarema e Silva Jardim.

¹¹ Inclui os municípios: Bom Jardim, Cantagalo, Carmo, Cordeiro, Duas Barras, Macuco, Nova Friburgo, Petrópolis, Santa Maria Madalena, São José do Vale do Rio Preto, São Sebastião do Alto, Sumidouro, Teresópolis e Trajano de Moraes.

¹² Inclui os municípios: Barra do Pirai, Barra Mansa, Itatiaia, Pinheiral, Pirai, Porto Real, Quatis, Resende, Rio Claro, Rio das Flores, Valença, Volta Redonda.

S.A., Subsolo, Resistência Cultural, Liga HC, Rock em Movimento e o movimento #acenavive; Coletivo Rock e Macaco Chinês em Duque de Caxias; Roque Pense em Nova Iguaçu; Petrópolis Inc. em Petrópolis; Juventude Rock em Cabo Frio; e Núcleo em Volta Redonda, que é focado no segmento hip hop.

Com relação aos principais circuitos de circulação de música identificados no interior do estado destacam-se: (a) tradicionais festivais da canção, como os que são realizados em Três Rios, Vassouras, Sapucaia, São João da Barra e Cardoso Moreira; (b) importantes festivais independentes em que é possível notar um destaque para o gênero rock, como, por exemplo, ocorre em Cabo Frio (Festival de Rock Humanitário), Casimiro de Abreu (Aldeia Rock Festival), Petrópolis (Festival Grito Rock), Volta Redonda (VR do Rock) e Duque de Caxias (Festival Roque Pense); (c) encontros organizados por motoclubes, que possuem grandes eventos com apresentações musicais em mais de 70 cidades do Estado; (d) festivais para dar destaque à produção local, que são eventos, em geral, com foco na gastronomia e em exposições, mas que possuem uma significativa programação musical, como acontece com a Festa do Tomate (Paty dos Alferes) e o Festival do Camarão (Cabo Frio); (e) eventos comemorativos de emancipação e aniversário das cidades.

No tocante aos espaços de shows, é possível notar a existência de casas de show de grande porte, principalmente nas cidades da região metropolitana, para circulação de artistas de *mainstream*, poucas casas de porte médio, tanto na capital quanto no interior, e, espalhadas pelo Estado, diversas casas de pequeno porte (com capacidade para 40 a 200 pessoas) e bares que recebem programação musical, normalmente voltados aos gêneros MPB e rock. Cabe também destacar a existência de alguns pontos multifuncionais, isto é, espaços que reúnem atividades de mais de um agente, como, por exemplo, estúdio, casa de show e curso de música.

No segmento de festivais e festas populares o interior do Rio tem muita força e reúne principalmente eventos voltados para o gêne-

ro rock (que envolve tanto os circuitos dos encontros de motociclistas quanto os organizados por produtores independentes e coletivos culturais) e festas comemorativas das cidades.

Sobre os órgãos públicos existentes, foi constatado que, ao contrário do que ocorre na Capital, a maioria dos municípios do Estado não possui secretaria exclusiva voltada para a cultura e esta acaba por dividir sua atuação em uma combinação com a educação, ou o turismo, ou o esporte e lazer. Vale destacar que a secretaria de turismo costuma ser uma pasta com verba maior que a de cultura e é a responsável pela organização das principais festas locais (emancipação, dia da padroeira, festa de produção local, etc.). Com isso, verifica-se que a programação dessas ações tende a ser formada por artistas pertencentes ao *mainstream* e em poucos casos há a participação de músicos locais.

O item relacionado aos cursos de música é o que tem uma divisão mais harmônica ao longo do Estado. Pelo que foi possível investigar, isso ocorre uma vez que existe investimento de diversos municípios em programas de longa duração e para cursos livres e oficinas de música. Boa parte das cidades do interior possuem programas que envolvem esse ensino, tais como Pescando Talentos em Arraial do Cabo, Escola Municipal de Artes Maria José Guedes de Macaé, Escola de Música Chiquinha Gonzaga de Itaguaí e projeto Aprendiz em Niterói, além dos núcleos avançados da Escola Villa-Lobos em Miracema, Búzios, Paracambi e Conceição de Macabu. Outro ponto observado é que diversas igrejas e comunidades religiosas também ofertam ensino musical, colaborando no incremento numérico e na capilarização desse segmento no interior.

No entanto, há que se destacar que, para que haja uma fluidez do mercado musical na cidade, é preciso que os outros agentes da cadeia produtiva da música também existam para fornecer uma estrutura capaz de dar continuidade às próximas etapas até o consumidor final. Uma pessoa que adquire formação musical, mas que depois não consegue produzir, ou fazer circular suas canções, acaba por deixar

esse talento apenas como um hobby, sem participação na geração de novos negócios do setor.

Ou seja: na concepção de “cidade musical” abordada nessa pesquisa exploratória, nossa hipótese é a de que, por mais que seja interessante verificar que existem políticas públicas voltadas para o fomento da formação musical – principalmente de crianças e jovens –, isso só não basta para que haja a profissionalização desses artistas e sua integração ao mercado de trabalho. Para ter um ambiente favorável para essa produção é necessário que tenham acesso aos instrumentos e equipamentos de som, possam ensaiar e gravar suas músicas em estúdios de qualidade. E mais: para que possam apresentar as canções elaboradas para o seu público-alvo, esses músicos precisam de casas de shows, espaços culturais e festivais que possibilitem a circulação de seus produtos. Em suma, é preciso que a cidade possua uma estrutura de cadeia produtiva para que isso ocorra.

Apesar da evidente – e enorme – concentração na capital, foi possível notar também a existência de algumas cidades que reúnem uma boa quantidade e variedade de itens mapeados, como Campos dos Goytacazes (Norte Fluminense), Niterói (Metropolitana Leste), Cabo Frio (Baixada Litorânea), Duque de Caxias (Baixada Fluminense) e Volta Redonda (Médio Paraíba), que juntas somam mais de 150 pontos cadastrados, tornando-se polos nas suas regiões.

Campos dos Goytacazes fica na Região Norte e é o município fluminense com maior extensão territorial e o mais populoso do interior do estado. Trata-se de um dos principais centros econômicos e comerciais do Rio de Janeiro, cujos números são impulsionados pelo maior polo de extração de petróleo do Brasil, que fica na cidade.

Mais próxima de Vitória no Espírito Santo do que da cidade do Rio de Janeiro, Campos possui uma oferta de agentes que lhe confere certa independência da Capital para a produção e circulação de produtos e serviços. A título de parâmetro, durante a pesquisa foi identificado que a cidade possui dois estúdios (Music Art Studio e Studio Manhas); seis lojas de instrumentos musicais/sonorização (Damusic

Acessórios e Instrumentos Musicais, Marco's Music, Musical Center, Eletrônica Real, Hudson Instrumentos e Tavares Instrumentos Musicais); e diversos espaços públicos e privados que recebem shows, tais como a Casa de Cultura Vila Maria, o Farol de São Tomé, Teatro SESI, Centro de Eventos Populares Osório Peixoto, Lord Pub, Teatro SESC, Teatro Trianon, Teatro de Bolso de Campos, Teatro Auxiliadora e Teatro SENAC.

E mais: existem cerca de 15 coletivos culturais atuando recentemente na cidade em diferentes setores culturais, bem como mantendo proximidade com o poder público para indicação de demandas locais.¹³ Dentre eles cabe destacar a atuação na área musical da Casinha Coletiva,¹⁴ que realiza a edição local do Festival Grito Rock¹⁵ e se apresenta como um “espaço de multidisciplinas e saberes nos campos da cultura, livre formação e novas formas de comunicação. Um espaço de encontros que se tornam mais potentes a partir da troca de experiências e ideias (...). Um ambiente libertário, democrático e autogestionário”.¹⁶ Trata-se, portanto, de um ponto multifuncional, que reúne atividades de mais de um agente da cadeia produtiva da música.

Antiga capital estadual fluminense até a fusão entre os Estados da Guanabara e do Rio de Janeiro, Niterói possui cerca de 500 mil habitantes, é a primeira cidade no Rio e sétima no Brasil com o melhor Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), bem como é a segunda colocada no ranking de renda *per capita* do país (R\$2.200,00 por habitante), superando em muito a média nacional (de R\$793,00).

Na área cultural, trata-se de uma cidade conhecida pela descoberta de talentos musicais, tais como Zélia Duncan, Ithamara Koorax, Paulinho Guitarra, Dalto, Marcos Sabino, Sérgio Chiavazzolli, Cláudio Infante, Marcelo Martins, Kiko Continentino e Arthur Maia.

¹³ Disponível em: <http://www.folha1.com.br/_conteudo/2017/01/cultura_e_lazer/1214321-helio-montezano-faz-reuniao-com-os-coletivos-culturais.html>. Acesso em: 14 jun. 2017.

¹⁴ Disponível em: <<https://www.facebook.com/casinha360/?pnref=lhc>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

¹⁵ Para mais sobre o Festival Grito Rock verificar “Festival Grito Rock: Articulações, disputas e construções territoriais na música independente do Estado do Rio de Janeiro”, Domingues, 2015.

¹⁶ Disponível em: <<https://casinhacoletiva.tumblr.com/>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

Atualmente, jovens artistas dos gêneros rock e hip hop da cidade têm conseguido visibilidade na mídia e em outros estados, tais como as bandas Facção Caipira, Tereza, Gragoatá, Kapitu e o grupo de rap Oriente.

No setor relacionado às políticas públicas, Niterói possui alguns dados característicos que valem ser ressaltados. Por exemplo, além de uma secretaria municipal exclusiva para a cultura, possui também a Fundação de Artes de Niterói (FAN), uma autarquia responsável pela administração de equipamentos culturais públicos municipais. Além disso, a Prefeitura de Niterói tem desenvolvido nos últimos anos os projetos Aprendiz (de ensino musical nas escolas públicas), Arte na Rua (voltado para a formação de público para artistas da cidade) e o Circuito Quatro Estações (que realiza shows com artistas consagrados visando o entretenimento e a democratização de acesso cultural).

Outro aspecto relevante nesse tópico é que em 2015 foi aprovada a Lei nº 3.182/2015, que determina, dentre as políticas públicas para a área cultural, a criação de uma Lei de Incentivo à Cultura no Município prevendo o incentivo fiscal de pessoas físicas e jurídicas à realização de projetos culturais. O incentivo corresponderá à dedução de até 20% dos valores devidos do Imposto Sobre Serviços de Qualquer Natureza (ISSQN) e do Imposto Predial Territorial Urbano (IPTU), em relação ao valor investido no apoio, que pode ser feito mediante doação ou patrocínio aos projetos culturais que estejam de acordo com a lei.

A mesma lei prevê também o financiamento de atividades culturais através do Fundo Municipal de Cultura, cujas receitas podem vir através da Lei Orçamentária Anual (LOA), de transferências federais e estaduais, contribuições de mantenedores e outras legalmente incorporáveis que vierem a ser destinadas. O Fundo poderá apoiar iniciativas culturais de pessoas físicas e jurídicas através de seleção pública, distribuindo a verba, igualmente, para contemplar as cinco regiões da cidade. Atualmente essa lei aguarda regulamentação para começar a ser aplicada.

Todavia, por conta da crise econômica do país, o mercado musical da cidade enfrentou algumas perdas nos últimos anos na categoria de espaços para apresentações ao vivo. Entre o lançamento da plataforma (em 2015) e 2017, nove casas de shows encerraram suas atividades. Com essa redução no número de locais particulares, os principais palcos na cidade atualmente são os com gestão pública (Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense, Teatro Municipal e Teatro Popular) ou clubes (como o Praia Clube de São Francisco e o Clube Naval Charitas). Dentre as casas privadas em Niterói que seguem sobrevivendo destacam-se o BemDito, em São Francisco, e o Convés, em São Domingos.

Sua proximidade com a Capital traz, ao mesmo tempo, benefícios e desvantagens para o seu mercado musical. Isto é: ter o Rio de Janeiro como vizinho traz algumas facilidades para a circulação musical, uma vez que os artistas de Niterói costumam envolver-se também nas cenas musicais da Capital. Dessa forma, eles atuam de forma transversal, tanto em sua cidade natal quanto no Rio, formando plateias e promovendo articulações e negócios com os agentes da cadeia produtiva de ambos os municípios.

Por outro lado, o público da cidade muitas vezes prefere dirigir-se ao Rio de Janeiro para buscar entretenimento. Afinal, a Capital carioca concentra visibilidade, ao passo que reúne shows do *mainstream*, grandes festivais e eventos para todos os gostos e orçamentos. Nesse formato, Niterói funciona como uma cidade-satélite do Rio.

Situada na Baixada Litorânea, Cabo Frio é a cidade da Região dos Lagos com a maior economia e consiste em um relevante polo turístico devido às suas praias. E é com base nos produtos da pesca que o município realiza diversos festivais gastronômicos ao longo do ano, que abrem espaço para apresentações musicais variadas, tais como o Festival de Culinária da Pesca, Festival do Camarão, Festival do Marisco.

Apesar de não ter sido identificado um grande número de casas privadas para a realização de apresentações musicais, os artistas e

produtores da cidade costumam ocupar vários espaços públicos para executar seus eventos, tais como a praia, a Casa de Cultura Charitas, Casa 500 anos e o Espaço de Eventos, na entrada da cidade.

Com cerca de trinta bandas de rock em atividade, o município recebe ao longo do ano diversos eventos organizados principalmente pela produtora Don Caballero e o coletivo cultural Juventude Rock, que promovem o intercâmbio de artistas locais com os músicos de outros estados e países, transformando a cidade num relevante ponto de circulação para bandas do gênero, principalmente voltados para os estilos *hardcore* e metal. Cabe ainda destacar que o Juventude Rock realiza os festivais Noise Fest e o Festival de Rock Humanitário, que é o maior evento beneficente de rock no Brasil.

Levando em conta a distância existente, a relação dessas cenas locais com a Capital costuma ser mais relacionada ao intercâmbio de artistas.¹⁷ No entanto, os agentes da cidade possuem uma interessante relação no âmbito do cenário rock com os de Macaé, cidade vizinha, já no Norte Fluminense, que, assim como Campos dos Goytacazes, possui sua economia baseada principalmente na extração de petróleo.

Localizada no Médio Paraíba, Volta Redonda situa-se próxima tanto do Rio de Janeiro quanto de São Paulo, e sua economia gira em torno da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), por isso é conhecida como a “Cidade do Aço”. Em pesquisa realizada pela Universidade Federal Fluminense, foi identificado que o município possui a melhor qualidade de vida do interior do estado e é a terceira maior cidade da região.

Com sete estúdios para ensaio e gravação (Instituto Musical Rogério Valente, Solaira Studios, Canjah Records, Estúdio Jukebox, LM Studio, Estúdio Playdisc e o Studio Stillo Café), os músicos da cidade conseguem praticar, compor e realizar produções musicais sem a necessidade de se deslocar para a Capital. Na categoria festival vale evidenciar o VR do Rock, evento gratuito que há anos reúne diversos

¹⁷ Alguns produtores da cidade fazem parcerias com agentes da Capital para promover a circulação de bandas, principalmente de outros estados e países.

artistas do gênero musical da região, bem como já apresentou músicos internacionais e de outros estados.

Durante a investigação foi possível perceber que a cidade possui uma variedade de espaços privados e públicos que somam uma agenda regular de shows, tais como Boate Porão, Piano's Bar Embaixador, Toca do Arigó, Teatro SESI, Pulse Club, Black Jack Pub, Memorial Getúlio Vargas, Teatro Gacemss, Memorial Zumbi dos Palmares, Sala Paulo Fleming e o Centro Cultural Fundação CSN.

Observando a agenda de shows de artistas do município foi possível notar uma particularidade interessante sobre a cidade: seus músicos relacionam-se não só com a Capital carioca, mas também com a paulista e com Barra Mansa, onde há um SESC local que recebe shows de diversos músicos independentes da região.

Com mais de 800 indústrias e de 10.000 estabelecimentos comerciais instalados na região, Duque de Caxias possui o segundo maior PIB do estado do Rio de Janeiro (com 18,3 bilhões de reais) e ocupa o segundo lugar em arrecadação no ICMS. A cidade não só é o município mais populoso da baixada, mas também o terceiro mais populoso do estado do Rio.

Quanto à sua estrutura de produção, foi identificado que o município conta com cinco lojas de instrumentos e sonorização (duas Megadisconildo, Pleidisco, Sonic Som, Studio Dtona); quatro estúdios (Estúdio Pereira, Studio Dtona, Elger Music Studio, Studio Vanguard e o da Escola de Música ETM); e seis cursos de música (Escola de Música ETM, Elite Musical, Centro Musical, Curso de Música Moderato, Escola de Música Dó Ré Music e Escola Pública de música).

Já no que diz respeito à circulação musical foram mapeados espaços públicos e privados que recebem apresentação ao vivo (tais como o Bar do Zeca, Teatro Raul Cortês, Teatro Armando Melo e o ponto de cultura Lira de Ouro), além de festivais e eventos voltados para o gênero rock, como, por exemplo, o Festival Playground Rock, o Festival Toma Rock, o Festival Roque Pense e o Rock na Biblioteca,

estes últimos realizados, respectivamente, pelo coletivo Roque Pense e o Coletivo Rock.

Durante a pesquisa foi possível notar alguns pontos em comum entre essas cidades: (1) a existência de agentes de todos os segmentos mapeados; (2) há certa quantidade desses agentes estimulando a concorrência no setor; (3) são cidades que possuem dados econômicos relevantes; (4) percebeu-se um fortalecimento das cenas musicais relacionadas ao gênero rock, estimulado principalmente pela articulação de festivais e coletivos.¹⁸

No que diz respeito a esse último tópico, cabe enfatizar o posicionamento de Straw, primeiro pesquisador a propor uma sistematização acadêmica acerca das cenas musicais (1991, 1997, 2006), identificando-as como espaços geograficamente específicos para a articulação de múltiplas práticas musicais. Nesse contexto, aponta que são as esferas circunscritas de sociabilidade, criatividade e conexão que tomam forma em torno de certos tipos de objetos culturais no transcurso da vida social desses objetos, e destaca a necessidade de examinar o papel das afinidades e interconexões que, à medida que se desdobram ao longo do tempo, marcam e regularizam o espaço (Straw, 1991, p. 10).

A partir desse entendimento, foi possível identificar cenas musicais relacionadas ao gênero rock nessas cidades consideradas polos regionais, por conta da atuação de seus agentes, conforme analisado em “Rock RJ: articulações entre cenas musicais e dinâmicas de coletivos culturais do estado do Rio de Janeiro” (Pereira de Sá; Bittencourt; Domingues, 2016).

Ainda no contexto acima descrito, há que se salientar que têm sido também identificados alguns circuitos musicais (Herschmann, 2010) no interior, ao longo dessa pesquisa exploratória, como é o caso dos encontros organizados pelos motoclubes que realizam shows em mais de 70 municípios do estado.

A título de ilustração, no que diz respeito às “territorialidades sônico-musicais” (Herschmann; Fernandes, 2014), há o caso do Festi-

¹⁸ Sobre a atuação de coletivos culturais em cenas musicais do gênero rock no interior do Estado ver: Pereira de Sá; Bittencourt; Domingues, 2016.

val de Rock Humanitário que durante o fim de semana de sua execução ressignifica o Espaço de Eventos de Cabo Frio (geralmente utilizado para apresentações de artistas de *mainstream*) para um contexto roqueiro, dando espaço não só para renomados artistas do gênero, mas também para bandas do município e de seus arredores. E a cidade é tomada temporariamente por uma audiência que se desloca de diversos pontos do estado, inclusive da Capital para participar dessa experiência.

Nessa conjuntura, tem-se que o evento, “pela recorrência da sua presença, intensidade dos afetos suscitados (que promovem enorme mobilização), pluralidade e pela sua multiplicação em diversas áreas – acaba produzindo efeitos significativos em partes da cidade ou na urbe como um todo”, como preveem Herschmann e Fernandes (2016, p. 38).

Considerações finais

Conforme exposto acima, o presente artigo pretendeu analisar a necessidade de uma estrutura de cadeia produtiva da música para alavancar a proposta de um conceito de “cidades musicais”, ao mesmo tempo que buscou apontar a relação entre as cidades consideradas polos regionais e a Capital para investigar a influência da visibilidade de sua produção perante a do interior do estado.

Quanto ao primeiro aspecto, foi apontado que – de acordo com dados obtidos durante a pesquisa realizada para elaboração do Mapa Musical RJ – diversos municípios do Estado do Rio de Janeiro privilegiam suas políticas públicas no setor musical nas áreas de ensino e de democratização de acesso (com apresentações de artistas renomados nos principais eventos da cidade, que costumam ser o aniversário da emancipação e o dia da padroeira realizados pela secretaria de turismo), porém não desenvolvem ações de fomento à cultura local (a fim de promover a formação de plateia para os artistas da região), tampouco de incentivo aos prestadores de serviços envolvidos na cadeia

produtiva da música (lojas de instrumentos, empresas de sonorização, casas de shows, estúdios, etc.).

E assim a estrutura necessária para o mercado da música circular não acontece, prejudicando a profissionalização do setor. Diante disso, salienta-se que, segundo este estudo propõe, para que uma cidade possa ser considerada musical é interessante que ela tenha uma estrutura capaz de fazer girar esse mercado. Para tanto, é importante que outros atores da cadeia produtiva da música, tais como casas de shows, festivais, lojas de instrumentos e de sonorização também sejam incluídos em programas específicos de políticas públicas para o desenvolvimento do setor, colaborando com a sua profissionalização.

Já no que diz respeito à relação entre a Capital e os polos regionais, foi possível notar que outras cenas se articulam para além da hegemonia cultural do Rio de Janeiro. Assim, compete apontar que, enquanto este vem se promovendo nos últimos anos através do direcionamento do seu olhar para a realização pontual de megaeventos, grandes festivais e caras turnês de artistas nacionais e internacionais, existem articulações musicais ocorrendo à sua margem e que são movimentadas e sustentadas ao longo do ano justamente por pequenos eventos, voltados para públicos de nicho (Chris Anderson, 2007).

E, nesse contexto, os agentes da cadeia produtiva envolvidos na circulação da produção musical nesses polos regionais são de enorme relevância para que seja possível uma conexão em rede do estado do Rio de Janeiro, a fim de traçar rotas para realização de turnês e para possibilitar o amplo fluxo de produtos e serviços do setor musical na região.

Referências

ANDERSON, Chris. *A Cauda Longa*. São Paulo: Campus, 2007.

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

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. Comunicação, Música e Territorialidades: repensando a relevância das Cidades Musicais do Rio de Janeiro. Revista *LOGOS*, n. 45, Volume 23, no. 02, 2o semestre 2016.

_____. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. 1. ed. São Paulo: INTERCOM, 2014. v. 1.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria ator-rede*. Salvador: UFBA, 2012.

LAUNDRY, C. *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*. London: Earthscan, 2000.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Contribuições da teoria ator-rede para a ecologia midiática da música. *Contemporânea*, 12(3):1-16, 2014.

PEREIRA DE SÁ, Simone, BITTENCOURT, Luiza e DOMINGUES, Daniel. Rock RJ: articulações entre cenas musicais e dinâmicas de coletivos culturais do estado do Rio de Janeiro. In: *Música, som e cultura digital: Perspectivas comunicacionais brasileiras*, Rio de Janeiro: E-Papers, 2016.

PRESTES FILHO, Luiz Carlos; CAVALCANTI, Marcos do Couto (org.). *Cadeia produtiva da economia da música*. Rio de Janeiro: Instituto Gênese-PUC/RJ, 2004.

SCHAFER, R. M. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

STRAW, Will. Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communication in Popular Music, *Cultural Studies*, 5(3), 368-388, 1991.

_____. Communities and Scenes in Popular Music, in Ken Gelder; Sarah Thornton (orgs.), *The Subculture Reader*. London: Routledge, 21-249, 1997.

_____. Scenes and Sensibilities, *E-Compós*, 6, 1-16, 2006.

_____. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. In: JANOTTI JR, Jeder; PEREIRA DE SÁ, SIMONE. (orgs.). *Cenas musicais*. São Paulo: Anadarco, 9-23, 2013.



Recife não é Belém, e brega não é tecnobrega

Thiago Soares

Da janela do avião, vou avistando Belém. As pesadas nuvens do início da tarde anunciam: vai chover. E chove. O calor e a umidade lembram os dias quentes no Recife. E ao seguir para o hotel, no táxi, vamos tentando “pescar” onde podemos ir a uma Festa de Aparelhagem, o evento em que artistas do tecnobrega emergiram nacionalmente a partir do início dos anos 1990. Estou em Belém a turismo, primeira vez nesta metrópole nortista, abril de 2013. Na ida à capital do Pará, estão previstas visitas ao Mercado Ver-o-Peso, à Estação das Docas, tomar sorvete de frutas exóticas na Cairu e, me parecia natural, ir a uma Festa de Aparelhagem. O disco “Treme”, de Gaby Amarantos, tinha sido lançado no final do ano anterior. A cantora paraense parecia ser a tradução de certo senso utópico da cantora de periferia que tem a canção exibida na “novela da Globo”. Aconteceu com a faixa “Ex Mai Love”, composta por Veloso Dias e tema de abertura da trama de “Cheias de Charme”, enquanto Gaby Amarantos se apresentava sob a alcunha de “Beyoncé do Pará” (e depois negava a aproximação com a diva pop americana), reivindicando sua identidade brasileira e paraense.

Ao assistir ao show de Gaby Amarantos no Festival Rec Beat, que ocorre anualmente durante o Carnaval do Recife, em que a cantora, entre suas faixas, entoou “Hoje eu Tô Solteira”, versão tecnobrega de “Single Ladies”, de Beyoncé – exatamente por isso, recebeu o codinome de “Beyoncé do Pará” –, percebi conexões ainda mais evidentes entre a música tecnobrega paraense e o brega produzido em Pernambuco. Para além da presença da banda Calypso no Recife,

que viria fixar residência e “montar negócio” na capital pernambucana a partir de 2005, sendo empresariada pela Luan Produções, uma das principais produtoras de shows e entretenimento de Pernambuco, proponho aqui pensar o embaralhamento sobre as classificações envolvendo “tecnobrega” e “brega” e dos agenciamentos geográficos e estéticos entre Pará e Pernambuco (num primeiro momento), quando se cristaliza a estética centrada na cantora de brega (Joelma e Gaby Amarantos, no contexto paraense, e também Michelle Melo, Priscila Sena, Carlinha, Palas, Dany Miller, Elisa,¹ entre outras, no contexto do brega pernambucano).² Meu interesse é pensar como o conceito de cena musical, como debatido por Straw (1997, 2006, 2013) e Janotti e Sá (2013), funciona como forma de aproximação e debate estético entre Pará e Pernambuco/Belém e Recife, apontando, para além de circuitos culturais e de consumo, também formas de teatralização das cidades e das identidades, propondo olhares estéticos para os fenômenos fortemente amparados pela ideia de performance.

Chego ao hotel em que me hospedo em Belém e vou perguntar onde posso encontrar uma Festa de Aparelhagem. Lembro que o taxista que pegamos no aeroporto nos advertiu a não ir para eventos dessa natureza. “É perigoso”, disse, quase balbuciando. Não levamos muito em consideração (pois viajava com três amigos) e seguimos na busca por uma festa para tentar encontrar as “novas cantoras” (amo as divas do pop internacional) do tecnobrega paraense. No hotel, também nos alertaram para não irmos. Sabendo que Gaby Amarantos é original do bairro de Jurunas, nem titubeei e indaguei qual local para

¹ Joelma, ex-vocalista da banda Calypso; Michelle Melo, ex-vocalista da banda Metade; Priscila Sena, ex-vocalista da banda Musa do Calypso; Carlinha, ex-vocalista da banda Kitara; Palas, da banda Ovelha Negra; Dany Miller, ex-vocalista da banda Ovelha Negra; Elisa, ex-vocalista da banda Brega.com. Percebe-se a intensa mobilidade de artistas de brega na aparição e no fim de bandas centradas na figura da mulher.

² Percebemos também agenciamentos entre Rio de Janeiro (através do funk) e Recife, a partir do momento em que aparecem os MCs do brega (mestres de cerimônia) centrados na figura masculina, sexualizada, evocando a sedução e a dominação masculinas como retórica (integram este diálogo, cantores do funk carioca, como Mr. Catra, MC Marcinho, MC Sapão, Bonde do Tigrão, entre outros, e os MCs do brega pernambucano, como Sheldon, MC Troia, Boco, GG, Leozinho, as duplas Metal e Cego, entre outros). Este processo podemos chamar de “funkização do brega”, gerando, inclusive, uma nomenclatura de um subgênero musical chamado “brega funk”.

festas havia no bairro. Fui percebendo que não éramos encorajados a ir às Aparelhagens. Mais ainda, quando perguntávamos sobre estes eventos, quem nos dava a informação eram funcionários subalternos (no hotel, por exemplo, o recepcionista nos disse que não sabia nos informar, mas chamou uma camareira que “entendia tudo” de Aparelhagem). Numa cervejaria nas Docas, um local bastante turístico de Belém, quem nos deu indicativos sobre as atrações do tecnobrega foi o garçom.

Resultado: fomos à Festa de Aparelhagem à revelia dos “conselhos” para não ir. Assistimos ao Búfalo de Marajó no Clube Florentina, em Jurunas. O Búfalo de Marajó é uma Aparelhagem centrada em certa estética do vaqueiro, ligeiramente country, com os DJs usando chapéu com abas largas, camisas quadriculadas, berrantes. Tocam músicas do tecnobrega, pontuadas pelo peculiar uso dos teclados e da vocalização acelerada, o palco é repleto de telões, algo que se destaca do ponto de vista tecnológico. Passava de uma hora da madrugada quando explosões, chuva de papel picado, um berrante com luzes de néon aparentemente anunciaram o ápice do espetáculo. Estou aqui descrevendo a Festa de Aparelhagem do tecnobrega paraense porque foi em função desta vivência no evento que comecei a perceber agenciamentos estéticos que ora se aproximavam, ora se distanciavam do contexto do brega em Pernambuco.

A primeira questão que se delineou foi pensar sobre permissividades entre sujeitos e classes sociais nos contextos dos eventos nas cidades. Percebi, nesse enquadramento, que indo na condição de turista, há uma espécie de tentativa de reter o fluxo de figuras “alheias” ao contexto do tecnobrega e do brega – evocando, sobretudo, premissas ligadas ao perigo e à violência urbana. Esta clara separação entre turistas e fenômenos periféricos parece ser uma construção que se traduz num controle sobre as formas de fruição dos contextos urbanos. Neste sentido, Recife e Belém se aproximavam.

Uma segunda questão que se desenhou foi a clareza em torno do que se chama de tecnobrega, no contexto do Pará, e de brega, em

Pernambuco. O tecnobrega paraense se configura numa confluência do “tradicional brega que fez muito sucesso no Pará nos anos 1970 com o que se convencionou chamar de brega calypso, com batidas eletrônicas aceleradas e evocação a uma sonoridade que lembra a guitarrada” (Melo; Castro, 2011, p. 191). Já o brega de Pernambuco mantém ligações com a música brega/romântica dos anos 1970, de artistas como Waldick Soriano, Odair José, Agnaldo Timóteo, que se materializou na profusão de cantores no Estado de Pernambuco que eram espécies de “versões locais” destes ídolos bregas, como Reginaldo Rossi, Adilson Ramos, Augusto César, entre outros. No entanto, no enredo nordestino, seria impossível não mencionar matrizes expressivas musicais do brega em Pernambuco que derivam do forró eletrônico (através das grandes bandas como Aviões do Forró, Magníficos e Calcinha Preta) e também das próprias bandas de tecnobrega do Pará, primeiramente a partir da banda Calypso e depois com uma infinidade de bandas inspiradas na estética do tecnobrega (Companhia do Calypso, Musa do Calypso, Kitara).

Fontanella (2005) problematiza as matrizes expressivas do brega produzido no Pará e este centrado no contexto de Pernambuco recorrendo à classificação de “Brega Pop”. Para o autor, o Brega Pop traria uma espécie de dupla vinculação com a tradição de música romântica/cafona, na linhagem descrita por Paulo César de Araújo (2002), que consagrou figuras como Reginaldo Rossi e Adilson Ramos, e também com a musicalidade do calypso, presente nos artistas do tecnobrega paraense.

Nas suas formas, o Brega Pop difere da música cafona tradicional de diversas maneiras. Em primeiro lugar está o papel da dança, essencialmente para ser executada por casais [...] Para criar o efeito desejado de uma música dançante e sensual, os músicos abusam em seus arranjos de formas provenientes dos ritmos caribenhos e do forró (Fontanella, 2005, p. 23).

Delimita-se aqui, portanto, que o brega produzido em Pernambuco apresenta encontros e afastamentos com o tecnobrega do Pará, a partir de lógicas de mercado e de interesses de empresários que integram a cadeia produtiva da música de gêneros ultrapopulares. Infere-se que a música produzida no Estado de Pernambuco encontra disposições estéticas que a afastam da hegemonia da cultura popular folclórica e tradicional, ao mesmo tempo que negocia com um tipo de produção musical claramente mercadológica, porém produzida à revelia dos sistemas produtivos hegemônicos ligados, por exemplo, aos circuitos de festivais, e que era produzida e “consumida” nos contextos periféricos especialmente do Recife.

A teatralização da subalternidade

Para adentrar nos meandros da cena brega, é preciso posicioná-la num quadro mais macro em que outros gêneros e experiências musicais – como o Manguebeat,³ o circuito “*indie rock*”, por exemplo – foram/são hegemônicos na formatação da imagem do Recife como uma “cidade musical”. Pensando nas tensões acarretadas entre as perspectivas do senso comum e as legitimações por parte do jornalismo cultural, é possível o reconhecimento de uma cultura musical recifense que, hegemonicamente, se traduz por meio do Carnaval, dos festivais de música (com ênfase no rock e suas variáveis) e da cristalização do uso do Manguebeat como retranca de endereçamento, inclusive, de uma série de políticas culturais.

Minha intenção não é identificar arestas entre a cena brega e outras manifestações musicais, suas disputas e busca por legitimação, mas sim, primeiramente, localizar a cultura musical do brega num

³ O Manguebeat (também grafado como Manguebit ou Mangue beat) pode ser traduzido como um movimento de inspiração contracultural ocorrido no Recife na década de 1990, que usava do mangue como metáfora da diversidade musical de Pernambuco. Artistas que promoviam “misturas” de ritmos regionais, como o maracatu com o rock e o hip hop, despontaram neste cenário, notadamente, Chico Science e Nação Zumbi e Mundo Livre S/A. O Manguebeat influenciou bandas de Pernambuco, sendo o principal “motor” para Recife ser reconhecida midiaticamente como um “centro musical”, e permanecer com esse título até hoje.

quadro mais amplo e plural na cidade do Recife e, com isso, verticalizar a observação na cena em si. É dessa verticalização em torno dos espaços e das lógicas de ocupação da música brega no contexto do Recife que faremos inferências sobre o que consideramos ser a partitura de conveniências em torno da fruição e dos usos deste gênero musical.

A primeira questão que me aparece diz respeito às diferentes noções que certa estética da periferia adentra na cultura musical pernambucana. Se pensarmos no brega que se cristaliza como música comercial em Pernambuco nos anos 2000, podemos traçar relações com o Mangubeat nos anos 1990, especificamente a partir de matrizes estéticas da periferia. A princípio, mencionaremos ideias a respeito do periférico e do subalterno operacionalizadas de formas bastante distintas. A estética da periferia no Mangubeat apareceu na referência a uma geografia urbana que materializava conceitos em torno de uma imagética ligada à lama, à produção de música na periferia, ao pensamento conectado, no entanto, atrelando tais princípios a um gênero musical que ocupa o lugar mais hegemônico dentro das partituras de autenticidade e valor no campo da música popular midiática: o rock. Figuras como Chico Science, que trazia traços biográficos de vivência periférica, abarcava a ideia de subalterno conectado, roqueiro/rapper, produzindo fusões sonoras “interessantes” (o rock com maracatu, rap com embolada) para uma série de mediadores culturais, notadamente jornalistas, que circunscreveram certa inteligência periférica que emergia naquele contexto.

O álbum “Afrociberdelia”, repleto de referências à cultura negra, matrizes africanas locais, texturas eletrônicas e orgânicas de sonoridades da cultura popular e da música pop, foi um importante artefato de materialização da ideia de que a estética da periferia do Recife “falava” (uso aqui o termo “falar” numa referência ao termo no texto “Pode o Subalterno Falar?”, de Spivak). O “falar” da musicalidade da periferia recifense vinha repleto de mediadores (jornalistas, radialistas, músicos) que construía chancelas distintivas para a produção

musical destes artistas. Os avanços políticos do Manguebeat, de agendar a cultura periférica na mídia de maneira mais ampla, no jornalismo cultural; e sobretudo na cultura musical brasileira, colocando a capital pernambucana no mapa da produção musical no contexto da década de 1990, foram significativos para se falar de “qualidade da música pernambucana”, de um mercado interno de festivais e eventos e também de políticas públicas e culturais que olharam para a periferia e tentaram integrar tais estéticas periféricas a padrões de música e mercado vigentes no contexto da época.

Como processo que deixa resíduos, vácuos e novos engendramentos, parece sintomático perceber como o Manguebeat pareceu traduzir a necessidade de legitimação da música periférica em função da filiação a gêneros musicais hegemônicos e a mediadores culturais que funcionavam como atestadores de valor da produção cultural. Haveria, portanto, artistas musicais que “bebiam” na fonte da cultura popular, das manifestações folclóricas, do que se convencionou chamar de manifestações musicais da periferia, no entanto, sem que eles mesmos, os sujeitos periféricos, se afirmassem como agentes da cadeia de produção, circulação e consumo. Quando um artista da periferia recifense produzia músicas dentro do que chamamos de “brega” e não rock, rap ou, num sentido mais difuso, “Manguebeat”, havia ali uma espécie de tomada de posição, que poderíamos ler como ideológica e emancipadora, no entanto, preferimos pensar no lugar de outra estética possível, que conecta claramente um mercado, ideias de “viver de música”, da junção de músicos sob a forte tutela empresarial e de uma música de consumo fácil, efêmero e que busca o hit comercial e, portanto, pop.

No momento em que estou pensando em certo sujeito que toma decisões artísticas, estéticas, constrói ideias em torno do seu discurso, daquilo que o impele a seguir na carreira artística, parece propício pensar na noção de teatralização como debatida por Canclini (2000). Dentro das disputas culturais, teatralizar fenômenos, colocá-los em cena, atribuir-lhes sentido e evocar disposições sensíveis significa dis-

cutir ações estratégicas de representação de poder. Canclini nos lembra que para que tradições sirvam de legitimação para aqueles que as construíram ou se apropriaram delas, seria necessário “colocá-las em cena”. O patrimônio, segundo o autor, existe como força política na medida em que é teatralizado, em comemorações, monumentos, museus. Frequentemente somos interpelados por “palcos simbólicos” em que “grupos hegemônicos fazem com que a sociedade apresente para si mesma o espetáculo de sua origem” (Canclini, 2000, p. 162). Talvez caiba aqui a reflexão sobre a que “espetáculo de origem” da musicalidade periférica fomos apresentados, seja via políticas culturais, dos instrumentais de Estado, seja por curadores e festivais de música de Pernambuco. Ou ainda, em que medida o Manguebeat soa como importante forma de teatralização da subalternidade recifense, a partir de um conjunto de performances, gêneros musicais e espaços que atenderam a certa ideia de construção de uma tradição – já marcada desde, por exemplo, o Movimento Armorial. Meu interesse, no entanto, é avançar e adentrar os espaços e a formação de uma cultura musical nas periferias do Recife.

Espacialidades bregueiras

Para debater mais detidamente estas questões aqui elencadas, precisamos conhecer as espacialidades que foram centrais na constituição da cena brega do Recife tomando o conceito de cena musical como discutido por Straw (2013), a partir da noção de que se trata de um ambiente local ou global, marcado pelo compartilhamento de referências estético-comportamentais, que supõe o processamento de referência de um ou mais gêneros musicais, podendo ou não dar origem a outros gêneros; apontando para fronteiras móveis, fluidas e metamórficas dos grupamentos juvenis e que supõem demarcações territoriais a partir de circuitos urbanos que deixam rastros concretos na vida da cidade e dos circuitos imateriais da cibercultura (apud Sá, 2013, p. 157). Nesta direção, espaços codificados por gêneros musicais

populares funcionam como articuladores da permissividade da ocupação da música brega nas lógicas de consumo no Recife.

Historicizar os ambientes performáticos numa cena é uma atividade fundamental para compreender como espacialidades são agentes de interpretação de uma geografia humana que se atrela a gêneros musicais. Pensar a existência de uma cena brega do Recife, com a experiência estética de um gênero, as corporalidades dos sujeitos, os deslocamentos urbanos dos frequentadores, toda a economia da cultura resultante de empresários, casas de shows, espaços de circulação e consumo dos produtos (arquivos de MP3, CDs e DVDs piratas), significa perceber tal cenário como resultante de (re)organizações, combinações e ambientes de performatização de gêneros musicais populares. Em síntese, a cena brega do Recife deve ser pensada como constituída por vestígios de sonoridades de gêneros musicais populares, ambientes em que tais sonoridades foram performatizadas, engajamentos dos sujeitos nestas espacialidades e, sobretudo, enunciações que cristalizaram modos de fruir a musicalidade popular pernambucana.

Na cena brega do Recife, trazer à tona uma perspectiva histórica sobre os espaços de lazer e entretenimento auxilia na compreensão dos encaixes e tensões relativos aos diálogos entre estéticas dos gêneros musicais populares. Dessa forma, não se pode pensar tal cena sem recorrer aos espaços ligados ao pagode romântico, à suingueira⁴ e ao samba como “brechas” da entrada dos artistas de brega na cultura do entretenimento. Na noite recifense nos anos 1990, assistíamos à presença maciça das pagoderias, casas dedicadas a grupos de pagode tanto locais quanto nacionais, que funcionavam como espaços de lazer tanto na periferia da cidade, quando nas áreas centrais e nos bairros mais nobres da Zona Sul. A tentativa é entender como o brega foi ocupando as espacialidades, primeiramente da periferia, migrando, em seguida, para a Zona Sul do Recife, numa lógica de negociação com outro gênero musical popular, que vamos chamar aqui gene-

⁴ Nomenclatura que soa como uma síntese da junção entre o pagode baiano e a axé music.

ricamente de “pagode”. Lançamos a questão: como artistas ligados ao universo bregueiro no Recife foram, gradativamente, deixando de ser “estranhos” em casas noturnas voltadas à classe média recifense e passando a ser “legítimos” nestes espaços?

Circuitos de lazer: das pagoderias às casas de brega

As casas de entretenimento popular que traziam atrativos de pagode ainda nos anos 1990 podem ser pensadas a partir de endereçamentos geográficos: não exclusivamente o Recife, mas sobretudo a Região Metropolitana (que compreende, além da capital pernambucana, outros municípios como Jaboatão dos Guararapes, Cabo de Santo Agostinho, Olinda, Paulista, Camaragibe, Abreu e Lima). Formas de construção de vivências comuns foram fundamentais para a inserção do brega na partitura de fruição dos frequentadores destes espaços. As casas de pagode da Zona Sul (bairros de Boa Viagem, Pina, Piedade, Candeias, Imbiribeira) centravam seus atrativos em diálogos entre pagode e axé-music, enquanto, na Zona Norte (Casa Amarela, Ibura, Jardim São Paulo, entre outros), a negociação entre artistas de pagode e de brega sempre foi – digamos – mais aberta.⁵ O Pagode da Adega, da Lulagem, Entre Amigos – O Bode eram *points* na Zona Sul, que tinham o foco de suas noitadas, a presença de “gente bonita” que se encontrava “depois da praia”. Entre os atrativos, grupos de pagode constituídos quase sempre por garotos de classe média, estudantes universitários, como Pagunça e Padang, e bandas com repertório de axé-music.⁶ Esta aproximação entre o pagode e a axé-music tinha constituinte de viabilidade econômica: grande parte dos empresários proprietários de pagoderias da Zona Sul do Recife eram também “donos” de blocos de Carnaval que “saíam” no Recifolia – a

⁵ Identifica-se uma geografia distintiva dos espaços de shows: havia aqueles mais “nobres” na área de entretenimento, como o Circo Maluco Beleza (reduto onde jovens da classe média se reuniam, frequentemente, para shows de *axé-music*), o Clube Português ou o Pavilhão do Centro de Convenções, que também cedia seus palcos para apresentações de grupos de pagode.

⁶ Lembremos que os anos 1990 foram centrais na cristalização da axé-music e das micaretas, os Carnavais fora de época num modelo de entretenimento gerado nos padrões da folia de Salvador.

micareta que acontecia no Recife entre os anos de 1993 e 2003. Esta deliberada aproximação entre determinados gêneros musicais gerou certa blindagem a outros como constituintes de atrativos nas pagoderias da Zona Sul.

Em contrapartida, em locais como o Pagode da Wanda, Espaço Aberto, Galpão 40 Graus, entre outros que integravam o “circuito pagodeiro” da Zona Norte (envolvendo o que comumente se chama de periferia do Recife), a ausência de ligações entre empresários do entretenimento e as lógicas da axé-music gerou ambiente de maior permissividade para os artistas do brega – sem falar, obviamente, de uma aproximação geográfica entre as residências dos próprios artistas e os locais de entretenimento. Numa escala menor, é possível inclusive trazer à tona evidências de proprietários de pagoderias da Zona Norte que mudaram o negócio e adentraram na lógica de empresariar artistas do brega.

Formatava-se, assim, um circuito de espacialidades de música popular na cidade do Recife. De maneira geral, na virada dos anos 1990 para 2000, a cultura de lazer e entretenimento popular da cidade estava dividida da seguinte forma:

- 1) As pagoderias seguiam atraindo grande parte da massa de jovens, tanto com os grupos de pagode propriamente ditos quanto com artistas oriundos da axé-music, do funk, ou em dias temáticos com os chamados “banhos de espuma”.⁷ Estabelecimentos como o Veleiro do Guaiamum e o Caldeirão, localizados em bairros nobres como Espinheiro e Casa Forte, ou pagoderias situadas em Boa Viagem, davam a tônica neste formato de festa. É curioso perceber que não havia uma segmentação dos espaços por classe social, pois grupos de pagode como Sassarico, Pagunça ou Padang tocavam tanto nas pagoderias da Zona Sul

⁷ Uma prática que se assemelhava ao quadro da Banheira do Gugu, do Domingo Legal, em que, a certa hora, em meio a um show de pagode, jogava-se espuma na plateia e se iniciava uma “guerra” de mela-mela que se convertia num jogo de paquera e sedução.

- (usual reduto da classe média) quanto nas casas de pagode da Zona Norte.
- 2) Os clubes de bairro passavam a despertar interesse dos jovens das periferias do Recife e atraíam grupos de pagode para suas programações culturais, outrora dedicadas exclusivamente, por exemplo, à seresta, promovendo uma mescla de atrações de ordem mais “romântica” e “dor-de-cotovelo” com o “alto astral” dos pagodeiros. Fazem parte deste segmento, locais como o Clube das Pás, em Campo Grande, o Atlético Clube de Amadores, em Afogados, o Treze do Vasco, em Vasco da Gama, o Intermunicipal de Prazeres, em Jaboatão dos Guararapes, e o Jaboatonense, em Jaboatão Velho – grande parte desses clubes de bairro integram políticas públicas de descentralização do entretenimento popular.
 - 3) As casas de seresta eram estabelecimentos em que se concentravam atrações mais ligadas à música romântica, com shows de artistas como Daniel Bueno, Reginaldo Rossi, Nádia Maia e, inevitavelmente, atrativos relacionados à Jovem Guarda, como Renato e Seus Blue Caps, The Fevers e cantores “da fossa” como Núbia Lafayette, Cauby Peixoto e Waleska. Estes locais agregavam, substancialmente, pessoas “mais velhas”, muitas vezes, interessadas em lembrar grandes sucessos do cancionário popular, de preferência, com um “copo de uísque na mão”.
 - 4) Os forrogodes eram espaços em que oscilavam atrações de pagode e de forró, agregando de maneira mais evidente o público jovem, muitas vezes, universitário. Grande parte dos espaços de forrogode se localizavam perto de universidades particulares do Recife (Feitiço Tropical, Pappillon). Nestes locais, era possível entender a reverberação de que o forró rompia com a sazonalidade do período das festas juninas. Mais especificamente o forró da chamada *oxente music*, movimentação em torno de grupos como Magníficos, Mastruz com Leite e outros, oriundos, grande parte, do Ceará, Paraíba e Rio Grande do Norte, que

ganhavam divulgação através da rádio Som Zoom Sat, gerando público em todo o Nordeste.

É da confluência do clima de “azaração” das pagoderias, em consonância com a lógica da “dor de cotovelo” dos clubes de seresta, e das formas de engajamento, dança e flerte do forró da *oxente music* que os clubes de bairro se tornam locais propícios à gênese de uma cultura da música brega contemporânea. Obviamente que as espacialidades só agregam o brega porque há instituições no que se convencionou chamar de circuito de cultura (Herschmann, 2007), ou seja, níveis de institucionalidade numa dinâmica híbrida, territorializada e protagonizada por atores sociais. Entender a cena brega do Recife diante deste quadro significa apontar para o reconhecimento destes atores sociais.

O deslizar do brega pela Avenida Conde da Boa Vista

Estou no centro do Recife, na rua Sete de Setembro, esquina com a avenida Conde da Boa Vista. É a temporada do festival Janela Internacional de Cinema, que ocorre no Cinema São Luiz. Não costumo ir ao centro da Cidade e, quando vou, passo de carro, vidros fechados, ar condicionado do automóvel ligado. Não ouço os sons da cidade. Ouço a música que disponho no meu carro – ambiente privado – enquanto circulo pelas ruas históricas do centro. Olhando para aquelas ruas, esquinas, dentro do automóvel, música alta, pareço estar diante de um videoclipe. “Quando você coloca um fone de ouvido e vai passear pela cidade, a vida vira um videoclipe”, escreveu Bianca Ramoneda (1997, p. 27). Essa percepção ao mesmo tempo que me isola da metrópole, também me conecta (DeNora, 2013), aciona questões em torno da realização de percursos e acionamentos muito pessoais – e possíveis – na relação entre música e cidade. Se estou ouvindo uma música de Rihanna, no meu carro, a paisagem se orienta, sob meu olhar, a partir da narrativa da cantora pop. O Recife vira um pouco Bridgetown, a capital de Barbados, terra nativa da cantora. O

cotidiano encontra-se atravessado por sons que vão se intercalando, interpenetrando, agenciando, aparecendo, sumindo, criando enlaces possíveis entre ruídos, sons, músicas, vozes.

Saio do carro, caminho pela avenida Conde da Boa Vista. Agora, não me encontro mais sob a regência da sonoridade que quero ouvir. Sou um corpo interpelado pelas materialidades sonoras que me interrogam, me acionam, me tocam. Na caminhada pelas calçadas sujas da Conde da Boa Vista e ruas adjacentes, ouço maciçamente música brega. Esta avenida é, digamos, a artéria central do Recife, inicia-se na Ponte Duarte Coelho (que encena, por exemplo, a estátua do Galo da Madrugada, durante o período carnavalesco) e termina na Rua Dom Bosco – seu prolongamento passa a se chamar Avenida Carlos de Lima Cavalcanti, cortando os bairros da Boa Vista e Soledade. Por ela, todos os dias, cerca de 400 mil pessoas e 9.700 veículos circulam, segundo dados da Prefeitura do Recife e do Grande Recife Consórcio de Transporte. Ao ser inserido neste contexto musical através de uma localidade, estou adentrando também a um conceito proposto por Herschmann e Fernandes (2012): uma “territorialidade sônico-musical”. Com esta noção,

[...] 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 pela música leva em conta não só a circulação dos atores, mas também o fluxo e a intensidade dos fluxos sônicos do local (Herschmann; Fernandes, 2014, p. 13).

Os autores propõem uma espécie de indicação metodológica em torno da escolha de locais a serem investigados, como partitura de questões que ligam os tecidos urbanos e as ocupações e deslizamentos sônico-musicais. “Estas 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)” (Herschmann; Fernandes, 2014, p. 13). Meu recorte em torno da Conde da Boa Vista se dá em função das problemáticas que esta via fornece do ponto de vista sônico-musical. Percebo a avenida como uma espécie de epicentro sonoro que adquire importância mercadológica em função do enorme fluxo de pessoas que por ali circulam. Historicamente, a via se edificou como ambiente de comércio e negócios desde sua obra inicial em 1840 e, já em 1870, no trecho que compõe o espaço entre a Rua da Aurora e a Rua do Hospício, passou também a ser local de lazer e entretenimento. Percebe-se que a Conde da Boa Vista, em função deste duplo endereçamento (é uma via “comercial” e também de “lazer”), adquire uma centralidade em torno de sua relevância para a cidade. Se a música e os sons da avenida, historicamente, se construíram a partir dos bares, das lanchonetes e dos automóveis que por ali circulam, entre os anos de 2007 e 2008, com a implantação do Corredor Leste-Oeste, que ergueu um conjunto de paradas de ônibus ao longo da via, assistiu-se a uma dinâmica de circulação do ambiente que perpassou a espera pelo ônibus nas paradas, os agenciamentos ligados ao ócio e ao comércio de ambulantes culturais, que vendem produtos culturais, quase sempre pirateados, como DVDs e CDs, livros, óculos, roupas, entre outros.

O hábito de esperar na Avenida Conde da Boa Vista instaura um agregar (de público, de comércio) que faz com que o local adquira status de ambiência de inúmeros agregamentos e atravessamentos, interessante para o comércio e para a divulgação de ações e produtos populares. A Avenida Conde da Boa Vista é assim percebida por meio de sua vocação mercadológica e midiática, local, por exemplo, em que ocorrem as manifestações culturais e políticas da Cidade, algumas já deslocadas para outros ambientes, como a Parada Gay, o desfile de 7 de Setembro, passeatas e a passagem de blocos de Carnaval. Percebe-se também a importância política do local, uma vez que realizar qualquer ato nela significa estancar o fluxo de transportes cole-

tivos na cidade, causando transtornos no trânsito. É, portanto, na avenida Conde da Boa Vista que a música brega me interpela enquanto agenciamento público. Mesmo que eu não ouça música brega, não conheça os artistas, não saiba do “último hit”, passear pela Conde da Boa Vista é uma espécie de indicativo de contato com a musicalidade bregueira, que habita os vendedores ambulantes de CDs e DVDs piratas e também os aparelhos celulares dos sujeitos em trânsito no cotidiano.

A Conde da Boa Vista reconfigura, de alguma maneira, os territórios do Recife, gerando novas cartografias e mapas sônicos-musicais da cidade. Se pensarmos a música brega como de matriz das periferias recifenses, através da presença destas sonoridades no espaço do centro da Cidade, vivenciamos experiências estéticas que se sobrepõem: a circulação pelo centro da cidade, o acionamento musical periférico. A periferia está presente no centro e vice-versa. O deslocar centro-periferia se dá fisicamente com os deslizamentos entre canções que são produzidas em contextos periféricos, fruídas em centros, transformando o “espaço” num “lugar”. Repensa-se aqui a cidade pela máxima de “artes do fazer” cotidiano, como postula De Certeau (1994), um espaço comunicacional-interacional vivido nas dinâmicas socioculturais e ambientais, nos modos de presença, no compartilhamento e dissensos sobre gostos e nas significações entre urbanidades e sujeitos.

Nas entrâncias da avenida Conde da Boa Vista, podemos percebê-la como espaço democrático de encontros e tensões no cotidiano. A música brega, de forte conteúdo erótico-sexual, encontra o cancionista evangélico (gospel) também de enorme apelo comercial, entre os comerciantes e ambulantes de produtos culturais pirateados. Estes encontros e tensões fazem parte da vivência urbana, em que o desafio de conviver e tolerar a diferença integra questões éticas da vida pública. Entende-se a vida pública como repleta de conflitos, situações inesperadas, conservadoras; no entanto, uma vez que tomamos o desafio de tolerar e conviver, a avenida Conde da Boa Vista é uma metáfora de atravessamentos de classes sociais, faixas etárias, raça, gênero,

que talvez nos leve a discutir aquilo que Canclini (2011) chama de promoção de “ações cidadãs a partir de uma ética intercultural”. Uma vez que estou na Conde da Boa Vista e sou interpelado pela música brega, gospel, funk, entre outros gêneros musicais possíveis, coloco em prática uma série de confrontos, intercâmbios identitários e comunicacionais vivenciados em tempos de globalização. Numa leitura pertinente de Canclini para visualização destas práticas na música de rua no Rio de Janeiro, Herschmann e Fernandes apontam que

Essas práticas interculturais não se reduziram em acordos econômicos nem apenas nas práticas multiculturais – 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 segregação social (Herschmann; Fernandes, 2014, p. 30).

Caminhar pela “artéria” central do Recife significa ser interpelado pela diferença, colocar os sujeitos urbanos em contato com outras estéticas, outras ideias de centro da cidade, que remontam às periferias e às maneiras de se deslocar de forma democrática. O tecido urbano é este ambiente em que praticamos lógicas de cidadania cultural, sobretudo no tocante às músicas e suas estéticas dissonantes. Os encontros na Conde da Boa Vista estão longe de ser apenas interações em que se pratica o exercício da diferença. Naturalmente, a música que não estamos ouvindo porque queremos causa incômodo (Trotta, 2016) de forma que somos impelidos a pensar sobre o lugar do Outro na cidade.

A presença da música brega no contexto do centro do Recife pode ser pensada na ordem do dissenso, daquilo que também afasta e propõe novas instâncias de segregação. Por isso, destacamos a associação que a música brega tem com o mercado informal e pirata. Neste sentido, podemos vislumbrar os embates entre o comércio informal

dos grandes magazines do centro do Recife, lojas de departamento, shopping centers e os camelôs, os fiteiros e as “bancas” de DVDs e CDs piratas. A formalidade do comércio institucionalizado contra a informalidade dos camelôs é um debate de valor associativo da música brega. Ao brega, cabe a informalidade, o mercado paralelo, sem a chancela dos grandes conglomerados de comércio. Observo aqui o consumo que circunscreve o embate entre as Lojas Americanas (uma loja de departamentos que se notabilizou por comercializar CDs e DVDs originais, direto das grandes gravadoras, a preços populares) e os vendedores de DVDs e CDs piratas, que, por vezes, armam seu comércio “na porta” das Americanas. A música brega, portanto, vem atrelada a valores ligados à pirataria, enfrentamento do sistema formal do capitalismo e desordem institucional.

Música brega e cultura da mobilidade

O estudante Breno França, 17 anos, está no ônibus da linha 071 (trajeto na direção Candeias). Na parada de ônibus em frente à loja Riachuelo, na avenida Conde da Boa Vista, ele subiu no coletivo ouvindo, sem fones, uma música brega. Breno está com outros dois amigos, Melque e Tiago, os três conversam sobre novidades no universo dos videogames. Vou seguir Breno e tentar conversar com ele durante o percurso no ônibus. Minha forma de aproximação é, naturalmente, perguntando sobre a música. “É de Tróia”, responde, desconfiado. Silêncio entre os amigos enquanto a parada de ônibus é embalada pela canção que sai do celular de Breno: “novinha kika, kika vem kikando, kika daquele jeitinho que papai já tá gostando”. O verso faz parte da música “Novinha Kika”, do MC Tróia, um dos artistas da cena brega recifense. Breno não sabe o nome da música, olha no celular para ver o título e me mostra na tela do aparelho: “novinhakika.mp3” é o arquivo. A música é uma referência ao ato sexual, “quicar”, movimentos pélvicos. O termo “kikar” (escrito com “k” mesmo) é bastante comum no universo musical do brega recifense e aparece recorrente

nas canções de MCs como Tróia. Breno está desconfiado com minha curiosidade. Os amigos não interagem comigo. Percebo que há neles, talvez, o indicativo de que eu seja alguém que vá reclamar da música tocada em alto volume. O enfrentamento tácito entre cidadãos por causa de “problemas sonoros” é uma constante nos circuitos de transporte público no Recife. A jornalista Tânia Passos relata:

Na semana passada, durante uma viagem na linha Sul do metrô, presenciei uma cena que me chamou atenção. Um som alto, que demorei a identificar de onde vinha, incomodava não apenas pelo péssimo gosto musical, mas, sobretudo, pelo volume nas alturas. Uma senhora sentada, próxima a um jovem, estava particularmente incomodada e vi, por fim, de onde vinha o barulho. Embora com um fone no ouvido, o rapaz o desconectou do celular e ‘dividiu’ com todos a música que lhe enchia os ouvidos. Foi quando resolvi abordar o jovem. Esse som é seu? Perguntei. Sim, respondeu ele. O senhor acha certo ouvir som alto em uma área que é pública? A única resposta dele foi: ‘Não vejo nenhuma placa dizendo que é proibido’ (Passos, 2012, p. 1).

Quero aqui pontuar a problemática relatada pela jornalista como dinâmica dos atritos que envolvem direitos garantidos de silêncio, noções ligadas ao bem-estar e à ordem pública. Trata-se de um consenso em torno do que se chama de “poluição sonora” como perturbação da ordem pública, dos dissensos causados pelo alto volume de músicas e também pela perspectiva festiva em torno dos fazeres musicais. Quero pontuar aqui dois termos usados no relato que talvez ilustrem a desconfiança que Breno e os dois amigos tiveram em relação a mim – como interlocutor no ato de abordagem sobre a música que eles ouviam coletivamente, junto aos transeuntes na parada de ônibus da avenida Conde da Boa Vista. Os termos são “péssimo gosto musical” e “barulho”. Parece-me importante pensar em torno não só das disposições valorativas (bom, ruim, ótimo, péssimo), mas de como

estas construções são acionadas, performativizadas, podendo evocar lugares e disputas de classe, faixa etária, raça. Em seu relato, a jornalista Tânia Passos não menciona o gênero da música de “péssimo gosto musical” nem nomeia o que faz “barulho”. O exercício aqui não é especular sobre a natureza do gênero musical, mas pensar como estas classificações implicam uma história do valor da música produzida na periferia e as disputas de classe reencenadas com aportes estéticos.

Breno e seus amigos seguem ouvindo brega no ônibus, causando incômodo entre alguns passageiros, mas também ressignificando aquele espaço. A sisudez do “clima” de volta para casa, depois do expediente, rostos cansados, é “quebrada” com o verso “ela é a primeira dama, a mulher do patrão, novinha sapequinha, ela gosta é de pressão”. Percebo rostos se contraindo negativamente. Olhares enviesados. Mas também reconheço pessoas sorrindo com aquela “greia”, com a escuta humorística que aquela canção de brega provoca. Instaura-se um clima de tensão tácita diante daquela música, possivelmente a “inquietude” a qual Janice Caiafa (2002) menciona ao analisar os processos de comunicação, silêncios e corporalidades nos metrô do Rio de Janeiro. Eles seguem ouvindo música sem fones, conversam, em alguns momentos, quase gritando entre eles. Reconheço que há ali uma dinâmica de exposição, performática, de tornar públicos assuntos privados. Talvez incomodar mesmo, mas um incômodo que também visa agregar. Aparentemente contraditório. No entanto, talvez na “chave”, com humor, chamar a atenção. Em algum momento, Tiago conta piadas. Breno parece ser o mais desconfiado, embora ele seja o que “está colocando música”. Melque ri muito. Com as músicas, com as piadas.

Quando Breno e os amigos pedem descida no ônibus, eu os acompanho. Desço com eles, me aproximo dos três e tento estabelecer uma conversa. Todos desconfiadíssimos. Percebo que Melque é o mais “aberto” e vou me dirigindo a ele, me apresento como pesquisador. Talvez eles achem que sou da polícia. Tiago diz para eles irem embora. Melque os encoraja a ficar. “Oxe, é nenhuma!”, diz Melque

para Breno, “bora falar, a gente num deve nada a ninguém”. Os três estão com fardas de escolas públicas do Estado, estavam “dando um rolê” pelo centro. A minha hipótese sobre ouvir música sem fones como uma tentativa de instaurar outro “clima” no ônibus se confirma. “Boto música alta pra não dormir porque senão chego em casa e fico com insônia”, diz Breno. Noto que eles se animam ao falar das “viagens” de ônibus com “trilhas sonoras” de brega. Algumas marcam. “Tem coroa que fica cabulosa mermo”, ri Melque. Eles enumeram algumas reações das viagens de ônibus pela cidade. Dizem, inclusive, que tem horários e dias que o “breguinha” deles incomoda mais. “Fim de tarde e início de noite é pior, o povo tá estressado”, comenta Tiago. Nos finais de semana, segundo ele, o brega é liberado nos ônibus – embora esteja na Lei número 12.789, de 26 de abril de 2005, da Constituição do Estado de Pernambuco, no Art. 1º: “É proibido perturbar o sossego e o bem-estar público com ruídos, vibrações, sons excessivos ou incômodos de qualquer natureza, produzidos por qualquer meio ou forma que contrariem os níveis máximos de intensidade auditiva fixados por lei”. “Dia de jogo do Sport pode jogar música nas alturas que ninguém liga também”, lembra Breno. O que se percebe neste debate entre música e perturbação da ordem pública é o que Simone Sá (2006) chama de “construção do espaço acústico” por meio dos aparelhos celulares, os desafios dos regimes de escuta na contemporaneidade e as disputas de poder em torno destas práticas. O público torna-se uma extensão do privado – com todas as potências e contradições que há nisso.

A reformulação do espaço acústico privado também ocorre à medida que o isolamento, a intimidade e a privacidade já não são formas dominantes de comunicação com este meio: fala-se ao telefone em qualquer lugar, obrigando os vizinhos de transporte público ou da mesa do restaurante, por exemplo, a compartilharem conversas íntimas (Sá, 2006, p. 124).

Estes agenciamentos do público no privado, ideias em torno de sujeitos civilizados e “arruaceiros” colocam a construção do espaço acústico numa lógica de poder. Como já mencionei aqui, a música brega, em função de seus circuitos e lógicas de consumo, pode ser vista através da premissa de “desordem pública” (os ambulantes que a comercializam, os indivíduos que escutam em alto volume), mas também esta aparente desordem é a sua potência, na medida em que se espria, vaza, impõe-se “em alto e bom som”, apresenta-se diferente, periférica, adentrando nos meandros “civilizados” da urbe. No que se espria, a música brega também agrega aqueles que nunca a ouviriam – senão através da lógica “invasiva” e permissiva do centro de uma metrópole como Recife. Ao tecer comentários sobre a relevância dos estudos sobre o que chama de “cultura da mobilidade”, Lemos (2009) reconhece: “a mobilidade deve ser politizada. Ela não é neutra e revela formas de poder, controle, monitoramento e vigilância, devendo ser lida como potência e performance” (Lemos, 2009, p. 29). Deslocar-se, ocupar, entrar, sair são movimentos profundamente políticos. O encontro, o toque, aquilo que se apresenta, que se “ajunta”, que está onde não deveria – ou onde não era comumente seu lugar – significa deslocar eixos simbólicos e estéticos. Tensão que a música brega enseja no contexto da cidade do Recife.

Referências

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. *Consumidores e cidadãos*. 5.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

_____. De la diversidad a la interculturalidad. In: CANCLINI, N.G. (org.). *Conflictos interculturales*. Barcelona: Gedisa, 2011.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

DENORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

FONTANELLA, Fernando Israel. *A estética do brega: cultura de consumo e o corpo nas periferias do Recife*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Recife. Disponível em: <http://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/3455/arquivo4711_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 11 maio 2016.

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

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cintia Sanmartin. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo: Intercom, 2014.

JANOTTI, J. e SÁ, S.P. (org). *Cenas musicais*. São Paulo: Anadarco, 2013.

LEMONS, André. Cultura da mobilidade. *Revista Famecos*. Volume 1. n. 40. Porto Alegre. Dezembro de 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/6314/4589>>. Acesso em: 3 abr. 2016.

MELO, O.B.; CASTRO, O. Apropriação de tecnologias e produção cultural: inovações em cenas musicais da Região Norte. In: HERSCHMANN, Micael. *Nas bordas e fora do mainstream musical*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 187-210.

PASSOS, Tânia. Poluição sonora nos coletivos. In: *Blog Mobilidade*. Diário de Pernambuco. Disponível em: <http://blogs.diariodepernambuco.com.br/mobilidadeurbana/tag/assembleia/>>. Acesso em: 11 maio 2016.

RAMONEDA, Bianca. *Só*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

REGEV, Motti. *Pop-Rock Music: aesthetic cosmopolitanism in late modernity*. London: Policy, 2013.

ROSSELSON, Leon. Pop music: mobilizer or opiate. In: GARDNER, Catherine. *Media, Politics, Culture*. London: Macmillan, 1979.

SÁ, Simone Pereira. Mediações musicais através dos telefones celulares. In: FREIRE FILHO, João; JANOTTI, Jeder Silveira. *Comunicação e música popular massiva*. Salvador: Edufba, 2006. p. 111-130.

_____. Funk carioca: música eletrônica popular brasileira. *Revista E-Compós*, 2007. Disponível em: <<http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/195/196>>. Acesso em: 11 jun. 2016.

_____. Apropriações low-tech no funk carioca: a batalha do passinho e a rede de música popular de periferia. *Revista Fronteiras*, 2014. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2014.161.04>>. Acesso em: 13 maio 2016.

SPIVAK, G.C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

STRAW, W. Communities and scenes in popular music. In: GELDER, Ken; THORNTON, Sarah. (orgs.). *The subcultures reader*. London: Routledge, 1997.

_____. *Scenes and sensibilities*. *Revista E-Compós*. n.6., v.1. Brasília: Compós, 2006. p. 22-28.

_____. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. In: JANOTTI, Jader; SÁ, Simone. (org.). *Cenas musicais*. São Paulo: Anadarco, 2013. p. 9-24.

SOARES, Thiago. *Ninguém é perfeito e a vida é assim: a música brega em Pernambuco*. Recife: Outros Críticos, 2017.

A potência da narrativa político-estética do BaianaSystem no Carnaval de Salvador

Nadja Vladi

Na sexta-feira de Carnaval, Praça do Campo Grande, centro nevrálgico da festa em Salvador (Bahia), o projeto BaianaSystem entra na principal passarela da avenida, com cobertura ao vivo de todas as televisões. Do alto do trio Navio Pirata, o cantor Russo Passapusso solta seu grito: “*Golpistas, fascistas, racistas! Não passarão! Fora Temer*”. A multidão de cerca de 50 mil pessoas responde em uníssono: “*Fora Temer!*”. O vídeo, gravado pela Prefeitura de Salvador (DEM), viraliza nas redes sociais, tendo destaque, inclusive, no Jornal Nacional. Antes do grito, Passapusso havia cantado *Lucro (Descomprimido)*, uma cumbia eletrônica com letra com forte acento político sobre a especulação imobiliária na capital baiana:

Tire as construções da minha praia/Não consigo respirar/
As meninas de minissaia/ Não conseguem respirar/
Especulação imobiliária/E o petróleo em alto mar/Su-
biu o prédio eu ouço vaia/Lucro/Máquina de louco/
Você para mim é lucro/Máquina de louco. (Russo Pas-
sapusso/ Mintcho Garrammone, álbum *Duas Cidades*,
2016)

A bordo do Navio Pirata, o BaianaSystem segue seu trajeto pela Avenida Sete usando como plataforma o Carnaval de Salvador, um espaço de política de resistência, tensões e conflitos, mas também de apropriação e expropriação (Hall, 2003).

O fragmento desse momento do Carnaval de 2017 abre este artigo porque possibilita ao leitor uma visualização daquilo sobre o que nos interessa refletir neste texto: a música e sua centralidade na Cidade do Salvador, e sua importância política em um espaço potente como o Carnaval – território de afetos, conflitos e tensões. A partir da experiência político-estética do BaianaSystem, vamos pensar o Carnaval em suas diversas territorialidades (afetivas, econômicas, políticas, sonoras), usando noções como cena musical (Straw, 1991) e cosmopolitismo estético (Regev, 2013) para nos ajudar a pensar as conexões entre música, espaços urbanos, local e global.

Straw conceitua que as cenas musicais propõem uma conectividade entre a música e os espaços urbanos, permitindo colocar em cena afetos, sensibilidades e valores culturais. Dessa forma, ele define cena musical como:

[...] aquele espaço cultural em que redes de práticas musicais coexistem, interagindo umas com as outras com uma variedade de processos de diferenciação, conforme uma diversidade de trajetórias de mudanças e inter-relações (Straw, 1991, p. 373).

Ao falarmos de cenas musicais, interessa-nos chamar a atenção para a importância do localismo, mas também do seu diálogo com o global, criando territórios transnacionais. Como explica Simone Pereira de Sá:

[...] a noção de cena nos remete a um grupo demarcado por um espaço cultural onde coexiste uma diversidade de práticas musicais que interagem de formas múltiplas, através de diferentes trajetórias de troca e fertilização (Sá, 2011, p. 149).

A música é um dispositivo cultural que nos permite entender alianças afetivas, conexões culturais, expressões midiáticas, aspectos

socioeconômicos. Cena musical é uma ferramenta que possibilita perceber as redes que se formam em torno de territorializações (sonoras, afetivas, sociais, econômicas) que articulam urbes e culturas globais e locais. Como propõe Straw, a cena “é um meio de falar da teatralidade da cidade – da capacidade que a cidade tem para gerar imagens de pessoas ocupando o espaço público de forma atraente” (2013, p. 12).

Os autores Herschmann e Fernandes, no livro *Música nas Ruas do Rio de Janeiro*, observam como a experiência de cidade pode ser compreendida por suas musicalidades: “Sociabilidades erigidas em um espaço afetivo de pertencimento, no qual a música cria territorialidades distintas (...)” (p. 15, 2014). O Carnaval afeta o ritmo da cidade em diferentes territorialidades e gera outras formas das pessoas ocuparem o espaço público. A cena nos possibilita mapear essas territorialidades para pensar como novas formas de ocupar o espaço público, tendo a música como protagonista, interação com uma estrutura como o Carnaval de Salvador, a partir das políticas públicas adotadas pelos governos para o evento e do modo como isso afeta e modifica o ritmo da cidade gerando consensos e dissensos.

O bairro do Campo Grande, citado no parágrafo inicial deste artigo, fica no chamado Circuito Osmar,¹ o mais tradicional, localizado na parte central da cidade, que abriga todos os canais de televisão e os camarotes do prefeito de Salvador (DEM) e do governador da Bahia (PT). Tem um trajeto de seis quilômetros passando pela emblemática Praça Castro Alves e retornando pela Avenida Carlos Gomes. Um território que guarda momentos memoráveis do Carnaval, e também é bastante significativo do ponto de vista político. Desde a época do governador Antônio Carlos Magalhães (PFL), na década de 1990, o local tornou-se um espaço em que boa parte dos artistas faz “reverências” aos governantes.

¹ Durante o Carnaval, a cidade de Salvador é dividida pela Prefeitura em circuitos: Osmar (Centro); Dodô (Barra/Ondina), Batatinha (Pelourinho), esses são os principais. Recentemente foram criados novos circuitos: Praça Castro Alves (Contrafluxo), Orlando Tapajós (Ondina/Barra), Mestre Bimba (Nordeste de Amaralina), Sérgio Bezerra (Barra).

Nos dias de domingo, segunda e terça, a partir do meio-dia, os principais blocos atravessam a passarela do Campo Grande com transmissão ao vivo pelas redes de TV. Ali, na segunda-feira, passa o tradicional bloco Mudança do Garcia, que tem como bandeira protestos políticos de esquerda. O circuito também é espaço dos blocos afro, a maioria com saída pela noite, sem a mesma cobertura midiática. Com o surgimento do Circuito Dodô, nos bairros da Barra e Ondina (na orla de Salvador), houve uma migração de vários blocos e artistas, mas o Campo Grande não perdeu seu poder simbólico dentro da festa e tem sido um espaço importante no jogo político de um “novo” Carnaval sem cordas no confronto entre prefeitura (DEM) e governo (PT).

O BaianaSystem entra no Carnaval soteropolitano no ano de 2010, momento que começa a ficar visível a decadência, após cerca de três décadas, do modelo bem-sucedido de blocos poderosos com cordas, puxados por grandes estrelas como Ivete Sangalo e Chiclete com Banana. A inserção do BS nesse circuito cultural é resultado de uma mudança de política de Estado implementada pelo primeiro governo do presidente Luís Inácio Lula da Silva (2002-2006), trazida para a Bahia em 2007, quando o candidato do PT, Jacques Wagner, derrota o candidato de ACM, Paulo Souto (DEM): a chamada “política dos editais”. A política cultural gerada pelo Ministério da Cultura de Gilberto Gil trazia a circulação de verbas para diversas áreas da cultura, a partir de editais públicos, possibilitando uma série de eventos de produção mais independente. Nessa perspectiva, na Bahia, o então secretário de cultura, Márcio Meirelles, lança o Programa Carnaval Pipoca, em 2009, espaço aberto para trios sem cordas, diversidade musical e shows no Centro Histórico.

O Programa Carnaval Pipoca começou a colocar nos dois circuitos (Osmar e Dodô) trios independentes, sem cordas e com boa qualidade técnica. Podemos dizer que 2009 foi o ano emblemático do recuo das cordas e de um carnaval bancado pelos governos estadual e municipal. Nos últimos três carnavais, o governo do Estado tem

investido cerca de R\$ 10 milhões por ano em trios independentes. Com a chegada de ACM Neto à prefeitura de Salvador em janeiro de 2013 (reeleito em 2016), a tendência de baixar as cordas cresceu com a criação do Furdunço, no bairro da Barra, em 2014, que acontece no domingo anterior à festa e se repete na sexta carnavalesca, no Campo Grande. Como observa Straw, é importante perceber “o papel que escrita, lei e comércio têm na formação deste fenômeno que nós chamamos de cena” (p. 246). Apelidado de Carnaval do Futuro pela prefeitura, o BaianaSystem tornou-se uma das principais estrelas do Furdunço, mesmo mantendo distância da disputa política entre governo e prefeitura.

Tão longe, tão perto

Em 2010, quase desconhecido, poucas pessoas seguiram o trio do BaianaSystem no carnaval. A passagem pelos camarotes do Circuito Barra-Ondina refletia uma falta de entendimento daquele produto artístico na avenida, principalmente pela escolha estética de priorizar os sons graves. Mas a relação forte do Baiana com a festa foi sendo alcançada aos poucos. Em 2011, quando se apresentou no palco Varanda do Glauber, montado na Praça Castro Alves, a estranheza aconteceu, mas ao tocar ritmos como guitarrada, frevo, samba-reggae, *reggae*, sons muito próximos da tradição do carnaval baiano, conseguiu se comunicar e interagir com o público. Uma das singularidades do grupo foi a percepção de conectar a experiência sonora do carnaval da Bahia com a Jamaica: 1) a percepção do trio elétrico como um grande *soundsystem*; 2) a similaridade dos cantores jamaicanos com os cantores de bloco afro; 3) a linguagem do *reggae*. A referência do grave do BS foi incorporada a partir de uma releitura da percussão dos blocos afro com baterias de duzentas, trezentas pessoas. No *soundsystem* da Jamaica o grave é o protagonista, impulsionado pelo uso de *subwoofer*, um alto-falante específico para a reprodução de frequências baixas. Essas frequências podem ser descritas como uma

sensação que mexe na vibração dos corpos, provavelmente a grande diferença estética produzida pelo Baiana no Carnaval, buscando uma negociação entre tradição e modernidade.

A experiência com o grave teve início nos shows no bairro do Pelourinho, quando o BS passa a usar o *subwoofer*, provocando um determinado e singular impacto sonoro estético. Segundo Gilroy:

O som que esses sistemas sonoros geram possui suas próprias características, particularmente a ênfase na reprodução das frequências dos sons graves, na sua própria estética e no seu modo único de consumo (Gilroy, 1992, p. 342).

Um sistema que define uma estética incorporada pelo grupo baiano para funcionar no mesmo horizonte estético, tanto no palco quanto no trio elétrico, com o objetivo de potencializar o grande diferencial sonoro do BS: o uso dos sons graves na música pop urbana de Salvador.

Isso nos leva a pensar na construção do público do BaianaSystem iniciada em um território emblemático em Salvador, o Pelourinho, local dos ensaios do Olodum, depois ocupado pela Banda Didá, Cortejo Afro, o cantor Gerônimo, espaço famoso também por abrigar bares de reggae. Principal protagonista do Centro Histórico de Salvador, o Pelourinho, que é administrado pelo governo estadual, desde a gestão de ACM como governador, em parceria com a Prefeitura Municipal, tem como principal público turistas e artistas, sendo pouco acessado por grande parte da classe média soteropolitana.

A ocupação desse território pelo BaianaSystem está diretamente ligada ao projeto Pelourinho Dia & Noite, uma tentativa do governo estadual de manter um determinado consumo na área “revitalizada” nos anos 1990 pelo então governador Antônio Carlos Magalhães (PFL), como explicam Gottschall e Santana:

Ainda tentando manter a perspectiva de lugar de consumo, o governo estadual, através da Secretaria de Cultura e Turismo, implantou o projeto *Pelourinho Dia & Noite*, que buscava patrocinar eventos festivos e programação musical constante. Alternativa que apesar de cumprir o propósito de animação e espetacularização das referências culturais locais, também não conseguiu atingir o propósito de atrair um público consumidor que promovesse a sustentabilidade econômica dos empreendimentos e do espaço (p. 3, 2007).

No período de 2008 a 2011, durante a gestão do secretário de cultura estadual, Márcio Meirelles, no primeiro mandato do governador Jacques Wagner (PT), é implementada outra forma de ocupação do Projeto, com menos dias dedicados à música, uma tentativa de deixar o local aberto também para outras ações, como moradia e estudos. Cria-se a chancela Pelourinho Cultural, coordenada pela produtora Ivanna Soutto, que abre espaço para as primeiras temporadas do BaianaSystem, a partir de 2008, dando início à carreira do grupo, com shows nas praças do Centro Histórico e a construção de um público jovem alternativo que se contrapõe a artistas da música baiana hegemônica, como axé-music e pagode.

Ao mesmo tempo, amplifica uma nova ambiência nos anos de 2002 a 2010 na mudança da forma de captação de incentivos culturais que reformatam a política cultural do país. São diversos editais que possibilitam a movimentação de um circuito musical independente das grandes gravadoras e da mídia tradicional, ocupando novas territorialidades e suportado pelo uso de redes sociais. É nesse momento que o Baiana começa a tocar, inserindo-se nessa nova política cultural brasileira, que se reflete na Bahia a partir de 2007, apontando, como coloca Janotti (2014), o que caracteriza a formação de uma nova cena musical de Salvador:

Uma das características marcantes de qualquer cena musical é a transformação do espaço (geográfico e vir-

tual), em lugares significantes. [...] Daí a importância das articulações entre tecido urbano e virtual na materialização das cenas musicais, configurando “territorialidades informacionais” (p. 61).

Aos poucos, com a frequência de shows no local, o grupo vai criando um circuito em que dialoga com vários artistas da nova geração da música popular de rua da Bahia – que se apropriam de gêneros como pagode, arrocha, samba-reggae, com o uso de bases eletrônicas e sons graves, ampliando a produção de shows e, conseqüentemente, amplificando redes de fãs, produtores, músicos e críticos. O BaianaSystem ativa várias práticas musicais locais, mas em um diálogo cosmopolita, o que sugere uma tentativa de revitalização da tradição local a partir de uma conexão com estéticas globais. No entendimento desse processo, Regev utiliza o termo cosmopolitismo estético, que, segundo ele, explica:

[...] a formação em um curso de uma cultura mundial como uma entidade complexa e interconectada, na qual os grupos sociais de todos os tipos compartilham bases amplas comuns em suas percepções estéticas, em suas formas expressivas e em suas práticas culturais” (2013, p. 3).

Para Regev, o pop está nas articulações sonoras de instrumentos, em uma ideia de modernização, uma espécie de idioma estético apoiado em um senso de singularidades das culturas nacionais.

Na sua leitura, Regev propõe o conceito de culturas estéticas para entender como uma série de círculos concêntricos (sem fronteiras rígidas, nem barreiras) – formada por círculos menores de experts e fãs e círculos mais amplos com fãs ocasionais e conhecimento superficial – tem distintos tipos de implicação em uma cultura estética. Ao se associar ao pagode em uma releitura com bases eletrônicas, por exemplo, o BaianaSystem busca prestígio em um determinado

campo mais global do que local, uma música pop urbana. Ao mesmo tempo, canções do BS como “Da Calçada pro Lobato”, muito próxima a uma lambada, possibilita um novo entendimento da sonoridade “esquisita” do grupo. A partir dessas conexões, as pessoas passaram a se reconhecer na musicalidade do Baiana, a sentir um “estranhamento confortável”. A influência do pop na estética cosmopolita, para Regev, inspira artistas das mais diversas práticas musicais para uma espécie de resistência simbólica ao lugar periférico a que essas práticas culturais estariam submetidas no campo de produção cultural. Dessa forma, o BS se legitima esteticamente entre o pop global e a música de rua da Bahia, fazendo a sua trajetória artística “circular no universo cultural contemporâneo através de uma tonalidade cosmopolita” (Janotti, 2014, p. 47).

A ocupação do carnaval

No ano de 2017, o projeto BaianaSystem fechou o Furdunço, evento que levou às ruas um milhão de pessoas. O Navio Pirata saiu do bairro de Ondina às 20 horas. Do alto do trio elétrico, o cantor Russo Passapusso começa o trajeto com *Invisível*, novo single do grupo, um samba-reggae eletrônico e com uma letra sobre os trabalhadores invisíveis, milhares deles que estão ali no Carnaval segurando as cordas e vendendo cerveja da marca patrocinadora da festa:

Você já passou por mim/E nem olhou pra mim/Você
já passou por mim/E nem olhou pra mim/Acha que eu
não chamo atenção/Engana o seu coração/ Acha que
eu não chamo atenção (chamo atenção) [...]
*Não tem cor/Não tem cara/Começou/Não vai parar/Co-
ração vai disparar/Não tem como segurar [...]*
Ninguém viu, ninguém viu/Ninguém acha você/Invi-
sível, invisível/
Ninguém acha você [...] (Russo Passapusso/Roberto
Barreto/SekoBass/ Filipe Cartaxo, 2017).

A letra politizada, como tantas outras do BS, escolhida para iniciar o desfile em um evento criado pela prefeitura de ACM Neto (DEM), traz pistas de como o grupo ocupa esse território: um trio em formato menor, sem cordas, que aposta na música de rua de Salvador, como o samba-reggae e pagode, a partir de uma conexão com estéticas globais como *dub*, *hip hop*, *cumbia*, *kuduro* e muitas bases eletrônicas. O grupo se insere no Carnaval, mas mantém o discurso da sua autonomia criativa, o que para Janotti significa usar “sonoridades em que o estranhamento é ativado como uma reivindicação de autonomia no mundo da música” (Janotti, p. 62).

Entendemos que o carnaval é parte da complexidade de Salvador, que não pode nem deve ser obliterado por nenhum artista sob o risco do grupo não desenvolver um circuito afetivo, social e comercial com a cidade. É o espaço em que diversas práticas interagem, o que gera uma série de tensões e conflitos que fazem parte do cotidiano da urbe. Interessa aqui entender como a cidade se articula em torno das territorializações sonoras, afetivas, políticas, e como a música funciona como um dispositivo cultural que nos permite perceber determinadas alianças afetivas, conexões culturais, expressões midiáticas e aspectos socioeconômicos. O BaianaSystem se coloca como um grupo que dialoga com a música de rua de Salvador, e o Carnaval é um acontecimento social para essa música com diversos atores em cena: bandas, charangas, trio elétricos, palcos, afoxés, baterias, batucadas, entre outros.

A música é o principal pretexto para uma circulação pelos territórios do Carnaval; ela articula uma aliança entre políticos, músicos, meios de comunicação e público. Quando o BaianaSystem usa sua relação com a música de rua da Bahia para circular pelo Carnaval, coloca em cena afetos, valores culturais, sensibilidades e sua forma de participar, de encenar gostos em um circuito afetivo e econômico de extrema importância para a cidade pela forma como o carnaval sintetiza uma ideia de Bahia, suas singularidades, suas tensões políticas, suas desigualdades sociais, que não passa despercebida nem pelas

letras, nem pela musicalidade do BS. A Bahia deles está distante da imagem de felicidade forjada por Caymmi; ao contrário, colocam em cena todos os conflitos, desigualdades e violência de uma cidade de riquíssima cultura afro-brasileira, mas extremamente pobre, segregada e violenta. A encenação do Baiana nessa cena traz à tona determinadas “posturas corporais, competências tecnológicas, circulação de artefatos sociotécnicos, trânsito entre urbe e vitalidades, diferentes experiências globais e locais” (Janotti, 2014, p. 63 e 64).

As cenas emergem nas cidades quando se busca espaço para determinadas expressões criativas através de especialistas interessados, comunidade e formas de empreendedorismo. Para acontecer, a cena precisa de um lugar, tecnologia e artefatos que permitam às pessoas se moverem em um cenário cultural complexo que vai construindo valores culturais. A noção de cena de Straw nos ajuda a cartografar determinados consumos culturais em territórios, locais ou globais, e nos possibilita uma compreensão do circuito cultural criado em torno do BaianaSystem, e da música independente baiana, e perceber que certas práticas musicais são organizadas territorialmente e reconhecidas como práticas significantes de um determinado discurso.

Pensar nessa experiência sonora/política/estética do Baiana System significa pensar o Carnaval como uma cena musical atravessada por “territorialidades culturais” (Janotti, 2014) que agregam determinadas cenas a partir “da conjunção de territórios geográficos e experiências afetivas ao redor de suas produções musicais” (Janotti, p. 74, 2014). Carvalho nomeia os circuitos/territórios como uma forma hegemônica do carnaval de Salvador: “É um desfile de percurso controlado, com o trajeto previamente estabelecido” (p. 41, 2016). Este autor tem razão sobre esse controle que o poder público, especificamente o municipal, exerce sobre a festa. Há uma apropriação do espaço urbano para que o carnaval aconteça, desde a escolha da marca de cerveja, horários de saída de trios, disponibilização de vendedores ambulantes, entre outros, mas esse controle não está alheio às imprevisibilidades que acontecem em um evento com milhões de pessoas

nas ruas. E não deixa de ser interessante ver um grupo como o Baiana System, que defende sua autonomia artística em um trio sem cordas, sem grandes patrocinadores, propondo um percurso paralelo estético, político e ideológico em relação ao fluxo principal e conseguindo assim ser inserido no Carnaval como um produto que quebra a hegemonia das estrelas da festa, observando aqui o que Bhabha chama do direito de expressão da “periferia do poder”, já que o projeto BaianaSystem representa uma minoria em uma festa hegemônica, mas que negocia seu espaço reencenando o passado, e inventando uma nova tradição (Bhabha, 1998).

Considerações finais

O BaianaSystem desenvolve, através da sua música, sua performance, seu público, seu consumo, diversas construções políticas e estéticas na cidade do Salvador. O engajamento é ideológico no sentido de dialogar com uma cidade tradicional, com suas festas de largo, seus batuques, mas incorporando um novo idioma estético com as batidas eletrônicas, mantendo uma narrativa de autonomia, independência artística. A história da cidade vai sendo recontada pela incorporação de gêneros como o pagode, o samba-reggae, as lembranças dos antigos carnavais e suas máscaras e fantasias, a percussão dos blocos afro, o resgate do imaginário de uma Bahia que logo em seguida é desconstruída pelo estranhamento do grave, pelo uso das bases eletrônicas, pela crítica ao carnaval estereotipado, pelas letras políticas que não escondem uma Salvador apartada: “Divi-divi-divi-dividir Salvador/ Diz em que cidade você se encaixa/ Cidade alta ou cidade baixa diz/ Em que cidade que você/ Oh oh oh Salvador” (Duas Cidades, 2016). No Carnaval, o BaianaSystem se posiciona como o oposto ao hegemônico, como o dissenso, mas, ao mesmo tempo, aproxima-se sem resistência a esse acontecimento social, porque considera a festa um combustível para a sua música, e percebe a grande diferença que é fazer parte de um mercado como o carnaval para a vitalidade da sua experiência musical.

No Carnaval, o BaianaSystem transforma a avenida em uma catarse à base de uma sonoridade grave em diálogo com a guitarra baiana, impulsionado pelo vocalista Russo Passapusso, dono de um carisma singular e de letras que trazem à cena uma cidade dividida, de violência policial, de especulação imobiliária, voltada para o turismo, atualiza o diálogo com uma Bahia contemporânea que se equilibra entre a festa e a desigualdade social. Apropriam-se desse território de forma afetiva e política em uma negociação tensa com as estrelas hegemônicas do carnaval e com a estrutura econômica e política, apostando na sua autonomia artística para se afirmar como um diferencial na música pop urbana de Salvador. Dessa forma, desenvolve valores que são vistos por críticos e fãs como traços positivos do ponto de vista da resistência ao estabelecido.

Frith (1996) argumenta que “nossas relações sociais são constituídas dentro de uma prática cultural, então nosso senso de identidade e diferença é estabelecido dentro de um processo de discriminação” (Frith, 1996, p. 18). Quando uma comunidade estabelece uma relação com uma banda, um artista, um gênero, entendemos que há ali uma posição cultural dentro de um grupo social. Fazer parte dessa cena musical faz com que esses atores sociais estejam diretamente conectados às experiências vividas por eles e em torno das práticas culturais dessa música.

Dessa forma, o BaianaSystem aciona determinadas experiências em seu público e fomenta alianças que inserem o grupo em um determinado território afetivo e musical que possibilita a incorporação de diversos elementos da cultura baiana, como carnaval, pagode, arrocha, dentro de um diálogo com elementos cosmopolitas de uma estética global, como bases eletrônicas, *soundsystem*, *dub*, cumbia e outros elementos visuais, identitários e políticos que possibilitam ao BS inserir essas experiências entre dois territórios, o local e o global, em um intenso, conflituoso e provocativo diálogo sobre afetos, sonoridades e territorialidades.

Referências

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Humanitas/Editora UFMG, 1998.

CARVALHO, Manoel José Ferreira. *A cidade efêmera do carnaval*. Salvador: Edufba, 2016.

FRITH, Simon. *Performing Rites: On the Value of popular Music*. Massachusetts: Cambridge: Harvard University Press, 1996.

_____. *Popular Music: music and identity*. London: Routledge, 2004.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GOTTSCHALL, Carlota de Sousa; SANTANA, Cabral Mariely. Cultura e Sociedade no Antigo Centro de Salvador: mapeamento de referências culturais. ENCONTRO MULTIDISCIPLINAR DE CULTURA – ENECULT, 3, Salvador, 2007. Salvador: UFBA, 2007. Disponível em: http://www.cult.ufba.br/enecult2007/CarlotaDeSousaGottschal_MarielySantana.pdf. Acesso em: mar. 2017.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Humanitas, 2003.

_____. Quem precisa da Identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartim. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo: Intercom. 2014.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. *Rock me like the devil: a assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas*. Recife: Laboratório de Papel Finíssimo Editora, 2014.

_____. *Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação*. Entrevista. Brasília: E-Compós, 2012. Disponível em: <http://www.aesobarros Melo.edu.br/upload/newsfiles/5d3a5c02dfb7a1dc521edc87d2bf5e61394221405.pdf>. Acesso em: mar. 2016.

REGEV, Motti. Pop/Rock Music, Cultural Uniqueness and Aesthetic Cosmopolitanism. In: GIDE, Alex; STAHL, Geoff. *Practising Popular Music*. IASPM: Montreal, 2003.

_____. *Pop-rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2013.

_____. Algumas notas acerca del surgimento del campo global de pop rock: los casos de Argentina e Israel. (Israel, 2006) Em: <https://www.academia.edu/1273581/ALGUNAS_NOTAS_ACERCA_DEL_SURGIMIENTO_DEL_CAMPO_GLOBAL_DE_M_SICA_POPROCK_LOS_CASOS_DE_ARGENTINA_E_ISRAEL>. Acesso em: 18 maio 2017.

SÁ, Simone Pereira de. WILL STRAW: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: Gomes, Itania, JANOTTI, Jeder. *Comunicação e estudos culturais*. Salvador: Edufba, 2011.

STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. In: MARCHESSAULT, Janine; STRAW, Will (Org). *Public 22/23: Cities/Scenes*. Toronto: York University, 2001

_____. *Cultura Scenes: Society and Leisure*, v. 27, n° 2. Quebec: Presses de L'Université Du Quebec, 2005.

_____. *Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communication in Popular Music*. *Cultural Studies*, v. 5, n. 3, p. 368-388, Oct, 1991.

_____. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. In: DE SÁ, Simone Pereira; JANOTTI JUNIOR, Jeder (Org). *Cenas musicais*. São Paulo: Anadarco, 2013. p. 9-24.

TROTTA, Felipe. *O samba e suas fronteiras: pagode romântico e samba de raiz nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.



Cenas musicais do rock e música eletrônica em Porto Alegre: entre a nostalgia e a profissionalização no contexto das indústrias criativas

Adriana Amaral

O presente ensaio tem como objetivo discutir alguns resultados do projeto *Creative Industries, Cities and Popular Music Scenes: The Social Media Mapping of Urban Music Scenes* (POAMS)¹ desenvolvido entre 2014 e 2017 entre a Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) e a University of Salford (Inglaterra) focado nas articulações entre memória e cenas musicais a partir da questão da profissionalização dos atores das cenas musicais do rock e da música eletrônica em Porto Alegre.

O projeto de pesquisa teve o objetivo de compreender as mútuas conexões entre cidades e cenas musicais específicas, observando não só como elas são modeladas pelos ambientes urbanos, mas também como são parte desses ambientes. Isso significa que adotamos uma abordagem interdisciplinar de “indústrias criativas” para pensar as cenas da música pop (produzida em Porto Alegre), observando-as como elementos transformativos na vida de uma cidade. Por ser um projeto de cunho experimental, nossa ideia nunca foi comparar as diferentes cenas e cidades, mas sim discutir a distribuição espacial das cenas musicais do rock e da música

¹ Projeto internacional desenvolvido com apoio financeiro da Capes.

eletrônica em Porto Alegre a partir de projetos semelhantes já realizados em Manchester – e também em Liverpool (Amaral et al., 2017).

Teoricamente o projeto partiu de quatro eixos conceituais: Memória, Cenas Musicais, Materialidades e Indústrias Criativas que se sobrepuseram de forma mais ou menos intensa ao longo da pesquisa e que foram tratados metodologicamente de forma articulada entre etapas de cunho mais arqueológico (tomando alguns princípios da arqueologia das mídias como ponto de partida), cartográfico, de observação e de mapeamento através da diversidade de técnicas, como pesquisa documental, grupos focais, entrevistas e questionários.

No presente texto problematizou-se com maior detalhamento as relações entre memória e cenas musicais e de que forma as visibilidades e invisibilidades de determinados atores e gêneros musicais construídos na cidade se relacionam com uma maior ou menor profissionalização coletiva, questão crucial para o desenvolvimento de Porto Alegre enquanto uma “cidade criativa” (Florida, 2012).

Assim, repensou-se a memória e o imaginário do rock gaúcho e da música eletrônica em Porto Alegre a partir de seus aspectos nostálgicos – e suas críticas – observados nos discursos dos atores das cenas, depois debateremos a questão da profissionalização em contraposição à “*estética da chinelagem*”² como uma tentativa de construção de uma indústria criativa, mesmo que ainda dentro de um parâmetro colaborativo de resistência e humor.

² Termo nativo dos informantes da cena utilizado para designar tanto uma estética quanto uma forma de produção propositalmente descuidada e desleixada que, para alguns autores, como Amaral & Amaral (2011), poderia caracterizar o rock gaúcho. Segundo o Dicionário de Porto-Alegre, chinelagem é “coisa de chinelão ou conjunto de gente chinelona” (Fischer, 2013, p. 79). O dicionário também indica que chinelão seria um “termo altamente depreciativo, um xingamento forte, em sua origem, creio que nos anos 1970. Chamar alguém de chinelão equivalia a dizer que o insultado é bagaceiro, pobre, mal-arrumado, descomposto, mal-educado, ou tudo isso junto. Também se usa, mais contemporaneamente, dizer “chinelo”, no mesmo sentido, mas agora, dos anos 1990 em diante, o termo virou uma espécie de elogio: ao dizer que alguém é chinelo pode-se estar querendo dizer que ele é legal, é cool, é igual a nós, etc.” (Fischer, 2013, p. 79).

Para tanto é importante indicar que nossas noções de indústria criativa e o entendimento de Porto Alegre enquanto uma cidade criativa são bastante elásticos e pautados pelas três características propostas por Reis e Kageyama (2011): 1) a capacidade de fomento de inovações; 2) a formação de conexões sejam elas físicas (o deslocamento entre áreas urbanas) ou psicológicas (ampliação dos mapas mentais e afetivos que os indivíduos apresentam sobre as cidades que habitam); e 3) a importância das expressões e processos da cultura.

Experiências nostálgicas no rock gaúcho e na música eletrônica

Uma das primeiras observações sobre as cenas musicais do rock e da música eletrônica em Porto Alegre partiu de um incômodo conceitual que observamos tanto nas inserções a campo durante a pesquisa quanto na ainda escassa literatura sobre o tema: a noção de nostalgia (Reynolds, 2011) e de que a “cena” era melhor nos anos 1980 e 1990, pautando modos de consumo e comportamentos em relação a novidades. Esse discurso foi manifestado pelos entrevistados (tanto individualmente quanto nos grupos focais realizados) e em determinados momentos até pelos próprios pesquisadores.

A ideia de um passado mítico no qual a irreverência do rock gaúcho e das noites da cena eletrônica se fazia presente aparece nas falas e muitas vezes nos mapas³ desenhados pelos atores. A questão geracional dos atores da cena talvez tenha sido um dos pontos determinantes para o surgimento desse discurso, uma vez que a faixa etária de muitos dos informantes era acima de 35 anos.

Durante uma boa parte da pesquisa observamos expressões relativas ao passado associadas à noção de cena musical, como se a cidade não oferecesse opções de atividades musicais relacionadas ao rock e à música eletrônica. O fechamento de casas noturnas icônicas como o

³ Ao longo dos três anos do projeto atores da cena e pesquisadores desenharam seus mapas das cenas musicais de várias formas do papel ao Google Maps. Esses mapas fazem parte dos arquivos da pesquisa em uma pasta armazenada no repositório Dropbox.

Fim de Século Club/NEO, as imposições mais severas sobre as condições de segurança das casas noturnas pós-incêndio da Boate Kiss (em Santa Maria),⁴ fatores econômicos e tensões com os donos das casas noturnas e o aumento de festas de música pop e de *indie* rock (Amaral; Sartori, 2017) também foram citados como aspectos que geraram um esvaziamento na cena de shows.

A constante indefinição relacionada ao rótulo rock gaúcho – tratado pelas mais diversas fontes ora como gênero musical, ora como cena –, cujas bandas se aproximam ou se afastam de acordo com questões mercadológicas/identitárias (Bonfim, 2016), também parece contribuir para evidenciar as expressões nostálgicas de Porto Alegre,⁵ entendida aqui como um “lugar da memória” (Nora, 1993) que ajuda no acionamento dessas manifestações à medida que as relações com a cidade eram discutidas coletivamente pelos atores. Em janeiro de 2016, o jornal *Zero Hora* publica matéria tentando cancelar uma “morte do rock gaúcho” enquanto uma cena que mobilizava os jovens (Foster, 2016) e que se vê esvaziada perante a predominância de outros gêneros “estrangeiros” ao estado, como sertanejo e o funk carioca.

Por outro lado, os produtores e músicos mais jovens – na faixa dos vinte anos – indicaram contrapontos a essa ideia. Já no terceiro grupo focal⁶ realizado em 2015,⁷ a noção de um ressurgimento das cenas começou a emergir nas discussões. Alguns entrevistados começaram a rebater apresentando dados sobre shows e festas e falando ativamente sobre um renascimento das cenas a partir de ocupações de espaços públicos, mobilizações coletivas via selos independentes,

⁴ Em 27 de janeiro de 2013, um incêndio, numa boate na cidade de Santa Maria, no Rio Grande do Sul, matou mais de 200 pessoas, a maioria jovens que assistiam a um show de tchê music.

⁵ É importante destacarmos que a Porto Alegre musical foi desenhada pelos entrevistados de forma muito menor espacialmente do que a cidade é, destacando bairros como Independência, Cidade Baixa, Bom Fim e algumas cidades da região metropolitana, como Cachoeirinha e Gravataí (Hardcore/Punk Rock) e Novo Hamburgo (Indie Rock).

⁶ Foram realizados três grupos focais entre 2014 e 2015 com intuito de coleta de dados. O primeiro foi mais direcionado ao rock, o segundo à música eletrônica e o terceiro, mais híbrido, intitulado subculturas.

⁷ Por motivos éticos não citaremos os nomes dos integrantes dos grupos focais, todavia é importante saber que eles foram compostos por músicos, produtores, jornalistas, frequentadores das cenas de idades, gêneros e formações variadas. Mais sobre os grupos focais em Amaral et al. (2017).

artistas participantes de microcenas ou vinculados a subgêneros eletrônicos como vaporwave (Conter; Sartori, 2017), entre outros.

Em relação à cena da música eletrônica observou-se que o aspecto da nostalgia aparece, todavia de forma menos contundente. Isso se explica porque o consumo da música eletrônica muitas vezes é centrado em novos subgêneros tanto no que diz respeito ao “underground’ quanto às vertentes consideradas mais populares ou *mainstream*.⁸ Nesse sentido foram apontadas questões sobre classes sociais destacando as diferenças nos tipos de frequentadores dos bairros Cidade Baixa e Moinhos de Vento (apontado como mais elitizado pelos informantes).

Outra questão importante que emergiu a partir da discussão dos produtores de música eletrônica diz respeito à participação das mulheres na cena, que passaram de consumidoras/frequentadoras a DJs e produtoras musicais muito recentemente. Alguns coletivos femininos de DJs e produtoras, como Bass Queen, são citados como exemplo dessas mudanças. No ano de 2016 alguns festivais de rock produzidos apenas por mulheres começam a aparecer, como o Vênus em Fúria, realizado no Bar Ocidente, e o primeiro *Girls Rock Camp*⁹ na capital do Rio Grande do Sul em 2017, demonstrando que a temática também aparece como discussão nessa cena. Importante destacar que durante o Simpósio Mapeando Cenas da Música Pop, Liége Milk, baterista da banda 3D e uma das organizadoras do *Girls Rock Camp*, falou sobre as questões relacionadas às mulheres na cena do rock, e o DJ e artista *queer* MadBlush falou sobre a importância das questões de gênero na música eletrônica.

O Girls Rock Camp acontece desde 2013, em Sorocaba (São Paulo), com voluntárias do Brasil todo, geralmente mulheres envolvidas de algum modo com a cena Riot Grrrl e com o movimento feminista no país. Em Porto Alegre, o primeiro Girls Rock Camp aconteceu

⁸ Nesse caso específico estamos tomando as falas dos próprios informantes, uma vez que a dicotomia *mainstream/underground* nos parece bastante complexa.

⁹ Mais informações conferir: <<http://greportoalegre.com>>. Acesso em: 11 jun. 2017.

em janeiro de 2017, sendo planejado desde o final de 2015, encabeçado pela baixista e baterista Liege Milk e a equipe composta por Liege Milk, Lisi Zilz, Letícia Rodrigues, Joana Ceccato, Isadora Nocchi Martins, Desirée Marantes, Julia Barth e Brunella. Portanto, o Girls Rock Camp/Rock'n' Roll Camp For Girls – ou qualquer outro título que seja escolhido para um mesmo propósito de camp, conforme a explicação de Flávia Biggs – é um acampamento diurno que tem como objetivo reunir garotas interessadas em aprender a tocar instrumentos e mulheres animadas para ensinar, ou seja, é uma rede feminina. Assim, durante uma semana, as garotas aprendem a tocar o instrumento que desejam, participam de oficinas de fanzines, autodefesa feminina, discussões sobre feminismo, e, ao final da semana, têm que se apresentar com sua banda e mostrar uma música autoral (Leite, 2015)(Gelain; Amaral, 2017, p.11-12).

Em relação a uma memória mais institucionalizada ou herança musical autorizada oficial, para usarmos os termos de Roberts e Cohen (2013), não foram localizados nenhum dos gêneros, apenas a autoautorizada (as biografias e outros materiais). As discursividades sobre a música eletrônica pouco a relacionam com a cidade de Porto Alegre. Ao contrário do rock, há pouquíssimas matérias nos acervos dos dois maiores jornais da cidade (*Zero Hora* e *Correio do Povo*).¹⁰ As esparsas menções ao longo dos anos são em geral para comentar sobre algumas festas na extinta coluna “Remix” de *Zero Hora*. Raras também são menções sobre a cidade ou a cultura gaúcha nas músicas ou imagens nos encartes dos álbuns como acontece na cena do rock.

Conter e Sartori (2017) localizaram apenas uma menção ao carro Miura que foi produzido comercialmente no Rio Grande do

¹⁰ Durante o primeiro ano do projeto foram coletadas as matérias mais importantes sobre rock gaúcho e música eletrônica produzida em Porto Alegre nesses dois jornais. O material foi consultado diretamente no arquivo físico dos veículos e escaneado. As matérias foram organizadas por temáticas na pasta do Dropbox do projeto POAMS. Mais detalhes em Amaral et al. (2017).

Sul durante os anos 1980. As coletâneas de artistas gaúchos de música eletrônica lançadas pelo selo/festival Kinobeat¹¹ foram nomeadas “Música Eletrônica Meridional”,¹² ao contrário dos álbuns de rock que ganharam nomes como “Rock Grande do Sul” ainda nos anos 1980. Percebe-se então que o endereçamento geográfico não se faz presente da mesma forma nas duas cenas, o que nos revela formas de estar mais próximo ou se afastar. A maior parte dos artistas mais conhecidos do rock local fazem essas negociações em relação ao próprio termo ao longo das décadas de 1990, 2000 e 2010 através dos discursos midiáticos de negação ou aproximação em relação ao “rock gaúcho” rótulo/gênero, sobretudo em entrevistas e matérias da imprensa nacional conforme nos indica a pesquisa de Bonfim (2016).

Por outro lado, como demonstram Conter e Sartori (2017), a música eletrônica produzida no estado mostra-se mais preocupada com o diálogo com o Brasil, através do *samplamento* de músicas produzidas em outras partes do país, como o Funk Carioca ou a MPB; relações com a América Latina e os países fronteiriços como o Uruguai e a Argentina – sobretudo nas coletâneas recentes e transnacionais, se utilizando da internet como fonte, objeto de pesquisa e temática musical. Dessa forma percebe-se que as relações dessas duas cenas com a memória coletiva e afetiva referente à cultura e identidade gaúcha são negociadas de forma estética e política.

Profissionalização como um elemento central para uma cidade criativa

Foi possível constatar na pesquisa alguns dos pontos centrais na maneira como a memória emerge nas expressões e discursividades sobre rock e música eletrônica produzida em Porto Alegre. Ao longo da pesquisa observou-se que se a memória – sobretudo relacionada à nostalgia e aos modos de compreensão do passado das cenas – era um dos

¹¹ Disponível em: <<http://www.kinobeat.com/>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

¹² Disponíveis em: <<https://kinobeat.bandcamp.com/album/kbeats-vol-2-m-sica-eletr-nica-meridional>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

eixos centrais e que despertava as discussões iniciais durante os grupos focais, a profissionalização aparecia como um elemento do momento presente e que dava vistas a um futuro. Dessa forma, para que outras possibilidades de desenvolvimento da capital do Rio Grande do Sul como uma cidade criativa no contexto da música aconteçam, entendemos que é preciso uma articulação em relação à memória e às formas de profissionalização dessas cenas musicais.

Para além da memória, é importante apontar que a profissionalização também está implícita na articulação com as materialidades de produção dos gêneros musicais inscrita em quatro implicações significativas para o contexto de Porto Alegre elencadas por Amaral et al. (2017). São elas:

- A) **Competitividade** – que acontece no domínio das diferentes formas de produção como estúdio, *home studio* ou mesmo em estéticas mais ou menos sujas.
- B) **Discotecagem** – aqui compreende-se que a figura do DJ (e são destacadas as diferenças entre o significado do DJ para as festas de música eletrônica e para as festas de rock) e as formas da discotecagem tiveram um impacto significativo.
- C) **Pirataria de softwares de edição não linear de áudio** – por conta sobretudo de questões financeiras, a maior parte das produções é feita a partir de softwares piratas.

Para muitos músicos ainda é tentador compor um estúdio caseiro com poucos recursos e algumas centenas de reais do que ter que investir alguns milhares de reais para gravar um disco em um estúdio profissional, sem promessa alguma de retorno no investimento (Amaral et al., 2017).

- D) **Advento do produtor independente de música registrada digitalmente** – como o papel dos selos musicais tem sido menos o de levar as bandas para estúdios profissionais, e mais o de geren-

ciar a imagem e o *merchandising* das bandas pequenas. E estas, por sua vez, passam a ser seus próprios produtores fonográficos.

Essas quatro implicações podem nos encaminhar para um entendimento de novos formatos de produção aos quais muitos artistas, produtores e atores da cena podem apelar para um discurso nostálgico por uma questão de inadequação no contexto atual. Por outro lado percebe-se que há brechas para a constituição de uma cidade criativa e outras formas de resistência quando vemos as ações de coletivos em locais doravante abandonados como é o caso do 4º distrito de Porto Alegre (na Zona Norte) e, mais especificamente, dos eventos musicais realizados na Vila Flores, por exemplo (Bomfim; Amaral, 2016), das festas que ocupam os espaços públicos e da articulação com outras cenas como a gastronomia (através do posicionamento da música ao vivo e DJs nas feiras ao ar livre em praças e ruas ou a relação com os rótulos de cerveja do rock gaúcho comercializados no bar Malvadeza na Cidade Baixa), literatura (eventos como o Sarau Elétrico, que misturam leituras de textos literários e shows de bandas e artistas) e audiovisual (como o Festival Kinobeats, que une música eletrônica e experimentações audiovisuais), entre outros, conforme observamos nas entrevistas e nos grupos focais.

Outro fator interessante concentra-se na questão geracional. Tanto no rock quanto na música eletrônica parece haver uma preocupação com certo legado da cena, sobre quem herdará a produção de shows, festas e festivais e nas relações entre artistas de uma geração mais experiente e artistas mais jovens nas formas de lidar política e mercadologicamente com as suas redes de trabalho: casas noturnas, donos de bares, imprensa, internet, estúdios, cursos, shows, o público frequentador, etc.

A profissionalização também é compreendida historicamente através da articulação com os estúdios, cursos de formação profissional – oficinas, cursos de extensão nas universidades, abertura dos cursos de Música Popular na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e o de Tecnólogo em Produção Fonográfica da Unisinos – e, por fim, pela intensa utilização da internet como plataforma de

divulgação e autoapresentação de bandas, artistas e projetos. Percebe-se que apesar de haver certa reverência à “estética da chinelagem” das gerações anteriores, muitos artistas mais novos possuem uma visão mais plural e mais focada na construção e gerenciamento de uma imagem mais profissional seja em termos estéticos ou em termos mercadológicos.

Considerações finais

Apresentou-se aqui alguns resultados do projeto *Poa Music Scenes* e tecemos considerações sobre as cenas do rock gaúcho e da música eletrônica em Porto Alegre a partir de suas relações com a noção de memória – pautada tanto pela discussão teórica de Pierre Nora (1993) quanto pelo aporte da arqueologia das mídias – traçada a partir das próprias vivências e experiências dos atores dessas cenas musicais. Partimos de alguns projetos de mapeamento do rock em Liverpool e na cena de Manchester para pensar a produção local,¹³ tomando o cuidado de não pretender efetuar um estudo comparativo apesar das inúmeras “coincidências” entre ambas as cidades.

Foi possível constatar na pesquisa como a nostalgia, por um lado, fez-se presente nos discursos e como essa é uma espécie de combustível para a discussão dos próprios atores sobre as cenas e suas articulações com as identidades locais em momentos de vinculação ou de desconexão que aparecem historicamente, mas de formas distintas no rock e na música eletrônica. Por outro lado, a nostalgia pode ser compreendida também como um entrave para o consumo dos artistas atuais e para um desenvolvimento mais profissionalizado das cenas e de uma indústria criativa mais ou menos formalizada. A profissionalização é vista ora com desconfiança, ora como um fator central para formação de novos públicos consumidores e da articulação de um cenário mais positivo.

¹³ As possíveis comparações e a influência do rock dessa região da Inglaterra no rock gaúcho podem ser tematizadas em artigos futuros e aparecem de forma um tanto tangencial na dissertação de mestrado de Nunes (2016) sobre a banda Cachorro Grande desenvolvida dentro do projeto POAMS.

Portanto, repensou-se aqui algumas primeiras questões sobre as diferentes configurações nas cenas do rock gaúcho e da música eletrônica, entendendo que as contradições e tensões fazem parte desse território nos quais se inscrevem afetividades e subjetividades nos diferentes processos e expressões que constroem as possibilidades de uma cidade criativa. Nesse sentido, novos estudos necessitarão também levar em consideração esses mapas cognitivos.

Referências:

AMARAL, Adriana; AMARAL João Pedro. “S2, S2”. Afetividade, identidade e mobilização nas estratégias de engajamento dos fãs através das mídias sociais pelo Happy Rock gaúcho. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Nas bordas e fora do mainstream: novas tendências da indústria da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2011.

AMARAL, Adriana. et al. Mapeando cenas da música pop em porto alegre: memórias, materialidades e indústrias criativas. In: AMARAL, A., BONFIM, I., CONTER, M., FISCHER, G., SILVEIRA, F (Orgs). *Mapeando cenas da música pop: cidades, mediações e arquivos*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2017.

AMARAL, Adriana; SARTORI, Paola. Let’s Talk About Indie Parties Audience: a interatividade do público de festas indie em porto alegre nos eventos no facebook. *Revista Temática* (João Pessoa. On-line), v. 13, p. 18-35, 2017. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica/article/view/32516>> Acesso em 14/03/2017.

ÁVILA, Alisson; BASTOS, Cristiano; MÜLLER, Eduardo. *Gauleses Irredutíveis: causas e atitudes do rock gaúcho*. Porto Alegre: Editora Buqui, 2012.

BOMFIM, Ivan. Longe demais das capitais? o rock gaúcho na imprensa brasileira. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, INTERCOM 2017, 39, 2016, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-2829-1.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

BOMFIM, Ivan; AMARAL, Adriana. Porto Alegre pós-industrial – Vila Flores, Galeria Hipotética e a revitalização do 4º Distrito. In: FREITAS, Ernanni; SARAIVA, Juracy; HAUBRICH, Gislene (orgs). *Diálogos interdisciplinares:*

cultura, comunicação e diversidade no contexto contemporâneo. Novo Hamburgo: Editora Feevale, 2017.

CONTER, Marcelo; SARTORI, Paola. Da retromania à arqueologia nostálgica da mídia: retornos do passado tecnocultural na música eletrônica gaúcha. In: AMARAL, A., BONFIM, I., CONTER, M., FISCHER, G., SILVEIRA, F. (Orgs.). *Mapeando cenas da música pop: cidades, mediações e arquivos*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2017.

FISCHER, Luís Augusto. *Dicionário de Porto-Alegres*. 14. ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.

FLORIDA, Richard. *The rise of the creative class*. New York: Basic Books, 2012.

FOSTER, Gustavo. Por que o rock gaúcho sumiu do mapa? *Jornal Zero Hora*, 22/01/2016. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2016/01/por-que-o-rock-gaucha-sumiu-do-mapa-4957885.html>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

GELAIN, Gabriela; AMARAL, Adriana. Girls Rock Camps no Brasil: continuidade subcultural e presença Riot Grrrl. *IS Working Papers*, 3^a série, N. 58, Porto, Portugal, agosto de 2017. Disponível em: <<http://sociologia.up.pt/sites/default/files/working-papers/WP%2058.pdf>>. Acesso em: 10 de jun. 2017.

NORA, Pierre et al. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História. *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*. ISSN 2176-2767, v. 10, 1993. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>. Acesso em: 10 de jun. 2017.

NUNES, Caroline G. *As próximas horas serão muito boas: materialidades e estéticas da comunicação em duas apresentações ao vivo da banda Cachorro Grande*. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Vale do Rio do Sinos, São Leopoldo, 2016. Disponível em: <<http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/5183>>. Acesso em: 19 dez. 2016.

REIS, Ana Carla; KAGEYAMA, Peter. *Cidades criativas: perspectivas*. São Paulo: Garimpo de Soluções, 2011.

REYNOLDS, Simon. *Retromania: pop culture's addiction to its own past*. New York: Faber & Faber, 2011.

ROBERTS, Les; COHEN, Sara. Unauthorising popular music heritage: outline of a critical framework, *International Journal of Heritage Studies*, 14/01/2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/13527258.2012.750619>>. Acesso em: 16 abr. 2014.

Entre Salvador e o Recôncavo Baiano: disputas valorativas a partir das bandas de rock Cascadura e Escola Pública¹

Jorge Cardoso Filho

Natural de Salvador, capital da Bahia, passei a morar na região do Recôncavo em 2013, dois anos após o ingresso, no Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, como docente. Foi na cidade de São Félix do Paraguaçu que me instalei e onde tenho atuado e pesquisado no campo de interseção da música, estética e da cidade. Campo que não me é novo, pois desde 2004 venho atuando como ouvinte e fã de rock, assim como pesquisador envolvido com as práticas sociais relacionadas a esse gênero – primeiro em Salvador, mas depois em outras cidades onde vivi (como Belo Horizonte, Frankfurt e Vitória da Conquista, por exemplo).

Certamente, essas vivências me permitiram experimentar as diferenças entre ser membro de uma comunidade de ouvintes em vários locais, sofrendo os efeitos e atuando nos espaços, com maior ou menor aceitação, com diálogos e discussões sobre os principais valores e tensionamentos com as peculiaridades das práticas culturais e políticas dessas diferentes cidades. Há a Belo Horizonte do heavy metal, por exemplo, que se constrói na relação com o sagrado e com o movimento musical conhecido como Clube da Esquina, nas mediações do bairro de Santa Tereza. Há uma Vitória da Conquista onde a cantoria de personagens como Elomar se distingue da atitude alter-

¹ Este artigo reúne resultados parciais da pesquisa *Cartografias do valor na música popular massiva*, desenvolvida com apoio do CNPq.

nativa da banda Café com Blues e dos circuitos da Praça da Normal, no centro da cidade.

Desse modo, como vem sendo apontado pela literatura da área (Ho, 2003; Solomon, 2005; Straw, 2006; Janotti Júnior, 2004), as dinâmicas culturais, econômicas, sociais e políticas específicas de cada cidade concedem matizes para as suas expressões musicais, que precisam ser devidamente mapeadas e interpretadas a fim de compreender como atuam os vetores envolvidos na construção da identidade musical de uma cidade. Nesse sentido, é possível identificar Salvador, capital do estado da Bahia, como uma cidade com um discurso de apelo para uma cultura musical, desde sua fundação, em 1549, por Tomé de Sousa, passando pelo século XVII, em sua condição como sede da administração da colônia (e os famosos debates sobre *lundus*, chulas e sambas) e a transição para a república.

A cidade de Cachoeira, por sua vez, desenvolveu-se como um entroncamento de rotas comerciais que incluíam a região do sertão da Bahia, do Recôncavo e de Salvador, às margens do rio Paraguaçu, devido aos engenhos de cana de açúcar, ainda no século XVII. O grande número de escravos, que chegavam de diferentes regiões da África, assim como as partilhas culturais com os índios tupinambás da região e a tradição portuguesa deixaram um legado histórico muito rico para a cidade, que posteriormente também buscou explorar tal herança no âmbito musical. Primeiramente, com a chegada de noviços e freis, cujo destaque é o padre Henrique José da Fonseca (Ramos, 2011), que se torna responsável pela devoção de Nossa Senhora da Ajuda, em 1818, e inicia o trabalho com a Orquestra de Nossa Senhora da Ajuda – a Festa d’Ajuda, que ocorre no mês de novembro em Cachoeira, remonta à tradição dessa Orquestra, quando músicos passavam a tocar marchinhas e dobrados, nas ruas da cidade, com o objetivo de alegrar os moradores e angariar fundos para a igreja. Posteriormente, com a fundação de filarmônicas, que desempenharam um papel de formação e educação musical: a Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeira e a Filarmônica Lyra Ceciliana (inicialmente fundada com o nome Euterpe Ceciliana):

As filarmônicas tinham uma importância significativa na vida cultural, social e política de suas cidades e regiões. Eram instituições que, para além da execução musical, representavam espaços de convívio social para o exercício da atividade intelectual, algumas mantendo salas para biblioteca e salões para declamação de poesia e até para atividades dançantes (Ramos, 2011, p. 54).

Já em meados da década de 1970 do século XX, a indústria de entretenimento que se desenvolve no Brasil ganha condições de estabelecer em Salvador um de seus principais produtos culturais, um estilo musical baseado no samba-reggae, ritmos afro e vocais, condizente com padrões da música pop internacional (Guerreiro, 2010). Os críticos culturais passaram a chamar essa música, pejorativamente, de *axé-music*, em um trocadilho com os aspectos locais presentes naquela expressão “axé”, um termo usado em língua bantu para significar energia, e *music*, usando a palavra inglesa para música, denotando a aspiração global da sonoridade. Curiosamente, o poder político regional, sobretudo o governo do estado da Bahia, durante a década de 1990, desenvolveu uma série de estratégias a fim de consolidar os artistas vinculados ao axé-music no panorama musical nacional, com patrocínio estatal para shows e propagandas em televisão, e transformar o carnaval de Salvador em um dos principais baluartes do gênero, o que contribuiu para sua visibilidade em variados outros estados do Brasil, assim como uma ampla permeabilidade midiática.

O movimento de profissionalização da indústria da música também teve seus reflexos nas cidades de Cachoeira e do Recôncavo, na medida em que elas passaram a ser cantadas em versos de variadas canções, o que as tornou nacional e, muitas vezes, mundialmente conhecidas nas vozes de alguns intérpretes e compositores da música popular brasileira – como Caetano Veloso, Dalva Damiana, Roberto Mendes e Edson Gomes, por exemplo. Os famosos sambas de roda e o movimento reggae passaram a integrar as representações político-culturais da cidade heroica do Recôncavo, contribuindo assim para

as construções identitárias sobre Cachoeira – que também passaram a ter incentivo (mesmo que ainda insuficiente) das secretarias de cultura municipais, com o objetivo de promover o turismo e desenvolvimento da região. As próprias filarmônicas também passaram a ceder músicos para bandas importantes do universo midiático, como Harmonia do Samba, Ivete Sangalo, etc., o que demonstra os vetores de força no universo musical da cidade.

Nesse sentido, é importante destacar que as experiências referentes à emergência do Rock, enquanto prática musical e expressiva nessas cidades, precisam dialogar, constantemente, com o campo já consolidado no imaginário urbano. Mesmo considerando que essa emergência ocorre simultaneamente à consolidação da indústria de entretenimento, os dissensos e partilhas serão uma condição fundamental para a (in)existência das cenas de rock.

Janotti Júnior (2004), em sua pesquisa sobre a cena *heavy metal* soteropolitana entre os anos 1990 e 2000, demonstra, por exemplo, como *headbangers* e ouvintes de *reggae*, *rap* e outros gêneros conseguiam conviver nos espaços culturais do bairro do Rio Vermelho, na orla de Salvador – disputando, mas também negociando formas de resistência ao instituído no imaginário cultural da cidade, sobretudo com a hegemonia da música axé. Os próprios elementos destacados por Janotti Júnior para mapear essa cena são indicativos de determinados agentes culturais, econômicos e também políticos que contribuem para um circuito cultural que oferece condições para a reprodução de um modelo alternativo de prática e expressão musical.

A existência de espaços de apresentação, como casas de shows, festivais, etc., é apontada por Janotti Júnior (2004) como fundamental para a longevidade da cena musical *heavy metal* de Salvador. Festivais como Palco do Rock, Garage Rock ofereciam esse suporte, assim como bares no Rio Vermelho como Idearium, Café Calypso e Santana Rock Bar. Outros aspectos indicados pelo autor são os selos de distribuição (*Maniac Records*), as lojas especializadas na comercialização de produtos de Rock (*Coringa*, *Banzai* e *Arkádia*, todas ficavam situadas no centro da cidade, entre a Rua Carlos Gomes e o Politea-

ma de Cima), a existência de mídias especializadas (como fanzines e sites). Além disso, o autor indica a importância de haver um público que pode não apenas produzir, mas também consumir internamente as expressões daquele gênero musical. Apresenta-se aqui uma espécie de mapa da tessitura urbana do *heavy metal* em Salvador, com as respectivas atuações sociais de empresários, críticos, músicos, ouvintes, jornalistas, etc. Todos esses aspectos sendo atravessados pela lógica dominante na cidade de relação com uma musicalidade alegre, suinçada e de percussão, que se tornou amplamente visível após a *axé-music*.

O rock no Recôncavo baiano ganha visibilidade, inicialmente, em Cruz das Almas, em meados dos anos 1970, com a banda Os Rebeldes (Pereira, 2016). Tradicionalmente uma cidade conhecida pelos festejos de São João e pela “guerra de espadas”,² ela abriga ainda hoje shows alternativos de bandas de rock, punk e heavy metal, graças à militância e devoção dos fãs de música pesada da região. Além de Cruz das Almas, cidades como Maragojipe, Sapeaçu e também Cachoeira tiveram o crescimento de bandas de Rock em diferentes épocas (Strada; Teixeira, 2016). Especificamente em Cachoeira, esse circuito ganhou uma maior infraestrutura após 2006, ano em que o Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia iniciou suas atividades. A chegada de estudantes de cursos como História, Comunicação Social e Museologia trouxe também para a cidade dinâmicas de consumo musical diferentes das já consolidadas e o pensamento mais alternativo, característico dos cursos das áreas de Humanas. Bandas se formaram, assim como um público ouvinte, e estes demandavam espaços para festas e shows regados a álcool e diversidade sexual.

As iniciativas de organização de shows couberam aos próprios estudantes do CAHL (festa CAOS, um trocadilho com o nome do

² A guerra de espada é uma prática cultural na qual um tipo específico de fogo de artifício é manuseado pelos “espadeiros” após atearem fogo no pavio. Enquanto queima, os “espadeiros” desafiam o fogo, fazendo acrobacias e desenhos no ar. A espada é produzida utilizando bambu, barro, cerol, barbante e pólvora composta por salitre, enxofre e carvão.

Centro) e a poucos produtores culturais locais, que viam na incorporação das práticas culturais dos universitários um nicho de consumo a ser explorado ou se identificavam com a ideologia alternativa proposta pelos mesmos. Espaços culturais como o Café com Arte, do polonês Michel Bogdanowicz, e o Pouso da Palavra, do poeta Damário da Cruz, eram alguns desses locais onde o público roqueiro podia se encontrar e fazer *jams*, ensaios e shows. Sem uma mídia especializada que fizesse as informações circularem, a comunicação era feita por meio de cartazes na cidade e de forma pessoal ou por meio de comunidades digitais em programas de relacionamento (fundamentalmente o Orkut). Os sons de rock passavam a compor a paisagem sonora da cidade heroica, às margens do Paraguaçu, e a tensionar/partilhar fronteiras musicais com o samba de roda, o reggae e as tradicionais filarmônicas.

Com essa pequena descrição das cidades e suas respectivas relações musicais, comerciais e culturais, pretende-se demonstrar os modos como a tessitura urbana da cena musical rock é composta por múltiplas e assimétricas atuações, que podem (e devem) ser objetos específicos de investigação. Essa conjuntura é que vai criar as condições de possibilidade para a cena existir (e resistir) perante os limites e obstáculos impostos no processo. Como se relaciona a Salvador da música pesada e dos bares alternativos com a grande imprensa, na construção da representação musical da cidade? Por que Recife é uma capital do Nordeste mais associada à cultura rock que Salvador, por exemplo? E, em Cachoeira, como o rock pode participar dos agenciamentos musicais de uma cidade cuja narrativa está ancorada no samba de roda e no reggae? Uma vez que não são as mesmas condições de coexistência entre gêneros musicais que estão à disposição em Salvador e em Cachoeira – uma capital e uma cidade de pequeno porte –, questionam-se os limites da relação entre globalização e localização nas expressões musicais.

Nesse processo, encontramos aporte nos questionamentos de Ho (2003) e Solomon (2005) ao estudarem a dinâmica da música pop

em Hong Kong e do rap em Istambul. Tais inserções numa cultura globalizada (como as de gêneros musicais como o pop, o rap e o rock) exigiriam uma negociação com aspectos locais, de modo que

As implicações da globalização para o futuro do capitalismo internacional é que a prosperidade econômica vai residir em redes globais que articulem artistas populares locais e internacionais, ou mesmo empresas locais e multinacionais de música que se traduzem em redes de produção e distribuição com maximização de lucro (Ho, 2003, p. 155).

Nesse sentido, nossa hipótese de estudo indica que as críticas culturais, de algum modo, evidenciam as tensões entre redes globais da música articuladas aos públicos localizados nos seus próprios discursos, ora buscando uma aproximação com o global, a partir do reforço dos cânones, ora uma aproximação com o local, valorizando as assimetrias que devem ser enfrentadas para fazer rock naquela cena. Desse modo, questionamos uma noção que supõe que as tecnologias digitais de comunicação e informação, por si sós, colocaram todos em condições equânimes para promover a visibilidade de seus respectivos trabalhos. Mesmo que tais tecnologias venham cumprindo um papel fundamental na transformação do negócio da música, nossa perspectiva indica uma necessária articulação no circuito da cultura (Du Gay et al., 1997) a fim de que reconfigurações ocorram.

Nossa abordagem relaciona, portanto, as transformações técnicas com as dinâmicas culturais e sensíveis às quais os grupos estão submetidos e que podem reorganizar mediante ações de partilhas do sensível (Rancière, 2009). Tomamos como objeto empírico deste estudo as críticas culturais promovidas sobre as bandas Cascadura e Escola Pública, com atuação predominante nas cenas de Salvador e Cachoeira, respectivamente.

Cascadura e Escola Pública – convenções e singularidades

A banda Cascadura, fundada em 1992 como Dr. Cascadura, possui trabalhos registrados em áudio desde 1997, com uma forte atuação na cena rock de Salvador. Entre 2006 e 2015 o Cascadura ganhou maior visibilidade midiática após o lançamento do álbum *Bogary*. Em 2008 a banda participa do Video Music Brasil na *MTV* e canta com Pitty a música *Inside the beer bottle*, de uma importante banda underground de Salvador, a Úteros em Fúria. Em 2015, a banda anunciou seu fim, o que nos permitiu avaliar uma trajetória que se encontra momentaneamente parada.

Fábio Cascadura – vocalista, guitarrista e compositor – foi o fundador da banda, quando ainda cursava o ensino médio, na Escola Técnica Federal da Bahia/ETFEBA, no bairro do Barbalho, em Salvador. O Cascadura foi criado “tendo como base a mistura de um som pop com o que chamavam de ‘Era de ouro do rock’, sons paridos entre 1955 e 77 [...] começam a desenhar a cara da banda que seria uma das principais universidades do rock de Salvador” (Pimentel, 2006, p. 42). Para Stephen Cardoso (2014), o destaque concedido pelo vocalista Fábio Cascadura às origens da banda é indicativo do desejo de extrapolar as limitações eminentemente regionais.

O Cascadura é uma banda formada por filhos da classe trabalhadora. Aí, temos uma primeira distinção da maioria das bandas de rock da Bahia, na época em que surgimos: tradicionalmente, o rock na Bahia era uma linguagem da classe média. Mas, por competência e insistência, penetramos nesse ambiente e nos destacamos. A nossa orientação primeira era a de manter a linha condutora entre o *rhythm & blues* e o rock. A música feita para o Carnaval não nos atingia enquanto expressão, mas nos limitava enquanto mercado. Conseguir se fazer notar em nível regional naquele contexto foi difícil. O caminho foi de via dupla: mantendo a

presença na cidade e no estado, e também buscando afirmação fora do Estado (Cascadura, 2014).

Na discografia do Cascadura, é possível listar trabalhos como *Dr. Cascadura #1* (1997), *Entre!* (1999), *Vivendo em Grande Estilo* (2004), *Bogary* (2006) e *Aleluia* (2012), que dialogam, em sua maioria, com o rock e seus diversos subgêneros (indie, hard, pop, entre outros). Além da formação com instrumentos clássicos do rock, como guitarra, baixo e bateria, a Cascadura também incorpora uma linha de percussão, concedendo elementos rítmicos mais ricos ao seu repertório. Trata-se de uma banda que reconhecidamente integra a cena rock soteropolitana e que, no seu último trabalho, incorporou fortemente a temática religiosa (seja católica, seja a de matriz africana) nos aspectos musicais e nas letras do álbum.

Já a Escola Pública foi fundada em 2008, na cidade histórica de Cachoeira, Bahia. Inicialmente uma banda de estudantes do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, ampliou sua atuação a partir das apresentações em outras cidades do Recôncavo Baiano, até se tornar mais conhecida em 2011, já em um contexto de ampla modificação nos circuitos culturais de música. Por cerca de oito anos de existência foram lançados dois álbuns, o primeiro intitulado com o mesmo nome da banda, *Escola Pública*, e o segundo *O Plano Cartesiano do Deus Enganador*, ambos produzidos de forma independente.

Com a emergência no âmbito universitário, as influências do espaço, assim como seus agenciamentos, permitiram a criação de uma identidade relacional da banda com esse ambiente, de modo que as origens universitárias são frequentemente retomadas no discurso de constituição da banda.

A banda nasceu na UFRB. Não tem como negar. Somos filhos rebeldes da academia. Vários movimentos artísticos dentro da universidade tiveram em nós uma liderança natural, e isso foi positivo para ambas as

partes. Gravamos nosso primeiro cd no estúdio da universidade, nosso primeiro clipe partiu daí, enfim, simbiose total (Oliveira, 2016).

Há também a afirmação de uma musicalidade produzida na interseção com outros ritmos e misturas, de modo que a afirmação de uma música não categorizável e livre dos constrangimentos dos gêneros musicais aparece com recorrência. Inclusive, o uso de instrumentos tradicionalmente não vinculados ao rock, como o cavaquinho e o pandeiro, por exemplo, remete à tradição do samba. Ao mesmo tempo que remete também para a célebre banda dos anos 1970, Novos Baianos – o que tem indicado que a banda pode ser os “novíssimos baianos do Recôncavo” (Jesus, 2016).

Nesse sentido, é importante destacar que a banda não se autoproclama como rock, mas indica uma base relacionada à música popular brasileira. Sua performance, atitude e práticas, entretanto, estão muito ancoradas no entendimento do que se compreende por esse gênero. Suas formulações pregam que a banda faz música “livre e não categorizável”, de modo que sua vinculação a uma cena rock em Cachoeira estaria mais associada aos elementos de circulação que propriamente musicais, como os discursos críticos em torno da banda poderão demonstrar.

As disputas valorativas cotidianas e especializadas

Durante a coleta de dados foi possível identificar duas situações muito distintas de manifestação dessa crítica cultural: uma difusa e cotidiana, manifestada através de diálogos entre ouvintes, seja em interação face a face, seja em debates mediante uso de redes sociais digitais. Uma segunda forma de manifestação é seguindo o parâmetro da crítica especializada em música, que aparece em jornais e sites especializados (mesmo que, curiosamente, alguns deles sejam produzidos por fãs). O objetivo na pesquisa foi o de em destacar tais diferenças e evidenciar que, embora se manifestem de formas distintas, ambos fa-

zem parte do processo de disputa valorativa em torno da música e de sua circulação, contribuindo desse modo para as configurações que a cena rock de Salvador e Cachoeira adquire na trama das narrativas simbólicas e de suas infraestruturas materiais.

Tanto os discursos sobre a Cascadura quanto sobre a Escola Pública foram coletados entre agosto de 2015 e julho de 2016, com o auxílio dos bolsistas de iniciação científica Kaio de Jesus e Karla Santana, ambos do curso de Comunicação Social da UFRB, e do historiador Stephen Cardoso. No que concerne à expressão desses discursos, percebe-se a preponderância da crítica difusa e cotidiana no que diz respeito às ocorrências envolvendo a Escola Pública e uma maior capacidade de ganhar visibilidade especializada por parte da Cascadura. O que gerou duas formas de aproximação distintas: a entrevista com ouvintes e membros da banda, no caso da Escola Pública, e o acompanhamento das críticas em sites e jornais, no caso da Cascadura.

Construiu-se esse mapeamento das disputas valorativas a partir de um depoimento de Ícaro Oliveira, da Escola Pública, sobre as influências que a banda traz para seu repertório. Tal discurso é interessante porque demonstra as variáveis de gênero que compõem o imaginário da Escola Pública.

Algumas coisas realmente são marcantes para nós. Um nome que a gente sempre defende é o do Ederaldo Gentil, representante do samba da Bahia e que tem uma poesia linda e uma música que a gente considera muito. A gente reforça, leva para o palco. Nomes do rock n'roll marcantes, como Pink Floyd, também têm interferência grande sobre nossa banda. Música popular brasileira, Novos Baianos, Tom Zé, Caetano Veloso, Gilberto Gil... que é um monstro. [...] basicamente nossas influências vêm daí (Oliveira, 2015).

É perceptível um movimento de valorização do aspecto local, sobretudo na menção ao Ederaldo Gentil, sambista baiano que foi

gravado por Clara Nunes e teve uma grande carreira, junto com Batatinha, por exemplo. Ao mesmo tempo, um nome extremamente globalizado, como a banda Pink Floyd, é acionado de maneira imediata, se contrapondo a essa formulação mais regional. Em seguida, os respeitadas nomes da música popular brasileira que constituem o imaginário de origem da banda concedem a dimensão de sofisticação para a música da Escola Pública, assim como a irreverência e bom humor.

Sobre o Cascadura, queremos iniciar apontando o texto do jornalista Luiz César Pimentel para a revista *Outracoisa* – projeto editorial do músico Lobão que circulou entre 2003 e 2008 – que destaca o lançamento do álbum *Bogary*, em 2006, e tece um conjunto de avaliações muito próprias do campo hegemônico de produção das críticas culturais.

Janeiro mal terminou e já temos um dos discos do ano. A frase pode parecer de efeito, mas o sentido é absolutamente verdadeiro. Repito, pois, de outra forma: você tem em mãos, junto a esta edição de *Outracoisa*, um dos discos que no futuro contarão a história do rock neste 2006. Os baianos – Fábio Cascadura, que toca guitarra, baixo e canta em “Bogary”, e Thiago Trad, que segura o trabalho com as baquetas – haviam cometido uma “obra-prima” três anos atrás, “Vivendo em grande estilo”. O adjetivo foi colocado propositalmente entre aspas por ter sido emprestado de Nando Reis. Se em “Vivendo em grande estilo” os cascaduras escancaravam o amor ao rock sessentista/setentista, southern rock, com pitadas de modernidade, agora pariram um álbum mais pesado, mais carregado nas guitarras, denso, mas sem esquecer o suingue. [...] O óbvio seria criar uma situação de comparação do responsável pelas canções da banda, Fábio, com os grandes da música pop, como Brian Wilson, Paul e John. Mas não é por aí. Estes estão mais para inspiradores do que pares. Fábio está ao

lado de outros músicos iluminados que extraem sons atemporais em levadas e refrões. Algo qual Chris Bell e Alex Chilton (Big Star). Ou ainda Roger McGuinn (The Byrds).

[...]

Em “Bogary”, o rock trafega por estradas velhas conhecidas, esburacadas, como na música de abertura, “Se alguém o ver parado”, a mais “cascadura” das músicas do disco, com guitarra em afinação mais baixa, vocais e as seis cordas atacando por todos os lados no refrão, vocal por vezes sussurrado e um coral de crianças de Angola a encerrar-lhe.

Às vezes, o rock de “Bogary” explode em um quase punk de menos de três minutos, como na segunda música, “Senhor das moscas”, que cativa na primeira audição. Ou então quando mistura essa brutalidade acelerada com “u-hus” e voz enterrada em distorção como em “Ele, o super-herói”.

Martin, ex-cascadura e atualmente um pitty, dá um reforço na guitarra nesta última música e na tão pesada quanto mais lenta “Contra-luz”.

Na linha, puxando para stoner e grunge, “Caim” e “Desconsolado”, na qual o vocal arrisca mais alto e remete a Chris Cornell.

As favoritas atuais, porém, são “Mesmo eu estando do outro lado” e “Onde aprendeu a andar”. Donas de beleza assustadora, vestem o Cascadura com as cores de Teenage Fanclub na raiz de Byrds e Big Star, já citados anteriormente. Duas baladas emolduradas por um lap steel (“Mesmo eu estando de outro lado”) a cargo do eterno dead billie Morotó e um melotron que emula cordas (“Onde aprendeu a andar”), dedilhado por andré t. Este último, outro capítulo à parte.

Além do melotron, andré t. assumiu o baixo em algumas músicas e assina, junto com o guitarrista da maioria das músicas, Jô Estrada, a produção de “Bogary”.

Mas assina e constrói o trabalho, pois é perceptível a mão da produção a somar e não apenas a registrar – extrai o melhor desse espectro amplo e devolve em tons nítidos e fortes.

O disco fecha com o Cascadura vaudeville, “Adeus solidão”, e uma pista de onde surgiu o nome do trabalho – ouça até o fim. Não só por isso, mas porque cada segundo, neste caso, conta (Pimentel, 2006).

O texto se inicia com a valoração positiva do trabalho da banda e um testemunho da importância da Cascadura por um reconhecimento do nome da música popular brasileira: o cantor e compositor Nando Reis. Retomar as adjetivações feitas pelo músico é uma estratégia de reiteração que favorece a fixação da banda num panorama de destaque para o público roqueiro. Estruturalmente, a crítica faz questão de comparar o lançamento do disco com o trabalho anterior da Cascadura, em seguida faz comparações com artistas importantes para o gênero rock e com a inscrição em subgêneros diversos. Os aspectos locais, aqui, são enfatizados não pelo diálogo com um gênero musical hegemônico na cidade de Salvador, mas pela citação dos músicos e bandas de rock da cidade (como Morotó,³ Martin⁴ e André T.⁵). Ao mesmo tempo, os personagens canônicos do rock internacional são incorporados, mostrando a aspiração globalizante do gênero.

No que concerne às relações com a cidade, verifica-se uma recorrência nos discursos da Escola Pública sobre a importância da cidade de Cachoeira nas peculiaridades estilísticas da banda, inclusive, com menções às figuras de maior prestígio musical na cidade – como Edson Gomes e Dona Dalva. Acento que não aparece na configuração dos discursos em torno da Cascadura.

³ Músico na cena rock de Salvador. Foi integrante da banda *The Dead Billies* e responsável pelo Bonfim Hard, festa de rock que ocorria simultaneamente à tradicional Lavagem da Igreja do Bonfim, na Cidade Baixa, em Salvador.

⁴ Martin Mendonça tocou em várias bandas da cena Rock soteropolitana, como *King Cobra*, *Mercy Killing Malefactor*, etc. Ficou amplamente conhecido nacionalmente no trabalho com Pitty.

⁵ Músico e produtor musical com atuação ao lado de diversos músicos da cidade, sobretudo de cenas alternativas, como a música eletrônica e rock.

Essa influência de Cachoeira é total, né? Quando se fala em música da Bahia, logo você pensa em Cachoeira. Quando eu tocava em Salvador, sempre toquei com muitos músicos de sopro e tem a influência das filarmônicas, que é incrível. Tá todo mundo espalhado... o reggae, o samba de roda. É total. Eu tive oportunidade de conhecer Dona Dalva, uma pessoa maravilhosa, incrível. Com um espírito de luta. O reggae também com esse espírito de contestação. Tudo isso estava ali [...] veio para gente e transformou no que a gente é hoje (Pereira, 2015).

O aspecto fusional do discurso de Lucas Pereira, baterista da Escola Pública, demonstra como a banda incorpora e negocia com os valores operantes em Cachoeira e transforma isso numa distinção positiva acerca de sua própria construção identitária. Quando as marcas dos gêneros locais aparecem, nos debates em torno da *Cascadura*, surgem como elementos disfóricos. Destacamos dois discursos, nesse caso: o primeiro é aquele que faz referência à banda The Dead Billies, muito influente na cena soteropolitana nos anos de 1990. Tanto ela quanto a *Cascadura* são apontadas como principais bandas de rock de Salvador – o que demonstra as alianças afetivas envolvendo o gênero musical nessa cidade. O segundo é referente ao carnaval e ao refrão “tudo nosso, nada deles” da música de Igor Kanário, o príncipe do gueto, que é convocado para se opor ao que a *Cascadura* representa e, nesse caso, evidencia os tensionamentos com a música que fez sucesso no carnaval de Salvador, em 2015.

No que concerne aos formatos da crítica cultural, há uma semelhança de conteúdo mesmo nos discursos com formatos diferentes. Tanto na conversa cotidiana dos ouvintes quanto na crítica especializada em música e nas entrevistas realizadas, percebe-se a recorrência de certas estruturas da linguagem crítica e valorativa que são incorporadas no conteúdo discursivo, como, por exemplo: comparações com ícones da tradição musical, a retomada de obras anteriores e/ou com o

gênero musical ao qual o trabalho da banda está associado e disputas com outros gêneros musicais. Da mesma maneira, as próprias entrevistas realizadas indicam que uma narrativa da origem *underground*, com influências ecléticas e independentes, circula tanto na cena rock de Salvador quanto de Cachoeira. Ou seja, a dimensão de circulação fora de um eixo principal, para um amplo público, aparece tanto nas críticas cotidianas quanto na especializada.

Análise dos dados

Em um contexto social em que cada vez mais lidamos com dissensos cotidianamente, seja através de meios de comunicação e informação, de objetos expressivos e mesmo das performances e atuações políticas, a capacidade de compreender o que emerge torna-se uma tarefa primordial. Daí as mais recentes preocupações de articulação entre os campos da estética e da política na cultura contemporânea (Rancière, 1995) se fundamentarem nessa constante reordenação das formas de partilha do sensível. Entende-se aqui a centralidade dessa articulação e investiga-se os modos como essas sensibilidades atuam, de modo a reproduzir e/ou romper com suas próprias formas de sentir e perceber. Pensando, como Jacques Rancière (2009), que os processos de partilha do sensível implicam “a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (p. 15), pode-se perceber a necessidade de identificar os possíveis tensionamentos nos espaços e tempos constituídos para ocupação de diferentes grupos sociais – que precisam confrontar, em muitas ocasiões, um lugar “menor” construído para suas respectivas formas de experienciar o mundo.

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum (Rancière, 2009, p. 16).

É nesse sentido que as críticas culturais podem ser lidas enquanto expressões da sensibilidade, como performances que *fazem política*, uma vez que (re)posicionam os sujeitos em processos distintos de partilha, criando competências diferentes nas cenas públicas do cotidiano. Busca-se, portanto, destacar como os discursos apresentados nas disputas valorativas referente às bandas Escola Pública e Cascadura reorganizam essa partilha do sensível.

De saída, é preciso questionar os motivos pelos quais os discursos sobre cada uma das bandas emergem, prioritariamente, em formatos culturais diferentes: o especializado e o cotidiano. A inscrição das cidades de Salvador e Cachoeira no panorama cultural do estado da Bahia é grande, mas suas infraestruturas são extremamente diferentes.

Enquanto a capital é uma cidade com cerca de 3 milhões de habitantes, jornais diários, comércio consolidado e com variados equipamentos culturais disponíveis, Cachoeira tem pouco mais de 34 mil habitantes (incluindo aí a sua vasta zona rural), sem uma rede de jornais diários e comércio composto por empreendimentos familiares. Para uma cidade desse porte, há um conjunto interessante de equipamentos culturais disponíveis (Cineteatro Cachoeirano, Casa das Irmandades, Galeria da Fundação Hansen Bahia, etc.). Se não podem ser considerados determinantes nessas emergências, pode-se, ao menos, destacar como um circuito cultural dessa natureza contribui para a constituição de uma crítica especializada – considerando, sobretudo, os 10 anos de existência do curso de graduação em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, na cidade. Nesse sentido, entende-se que determinadas assimetrias originárias constituem a distribuição organizada do sensível e muitos discursos formulados pelas bandas visam reorganizar essa condição.

As características estilísticas das bandas também são elementos importantes na partilha do sensível, uma vez que elas indicam tanto o espaço de experiências disponível, com o qual cada uma delas vai dialogar, quanto o horizonte de expectativas aberto pelas suas ações e discursos. Nesse sentido, identifica-se que estilisticamente a Casca-

dura está ligada à tradição do hard rock, fazendo constante referência aos subgêneros do rock. Já a Escola Pública se define como uma banda de música popular brasileira, que mescla samba, reggae e rock, misturando de maneira sistemática essas influências. Busca-se destacar as especificidades dessas duas formas de atuar sobre as partilhas de sensibilidade.

A referência constante aos subgêneros do rock é uma forma de reafirmar o pertencimento a determinada tradição e, nesse sentido, perpetuar cânones e símbolos dessa mesma tradição. Rancière (1996) chama a atenção para o modo como essa reafirmação das partes concernentes a cada um pode ser perigosa, visto que “situa os corpos em seu lugar e nas suas funções segundo suas ‘propriedades’, segundo seu nome ou sua ausência de nome [...] O princípio desse estar-junto é simples: dá a cada um a parcela que lhe cabe segundo a evidência do que ele é” (p. 40). Trata-se de uma operação que apenas reitera, a partir das evidências disponíveis, os dispositivos sociais – inclusive as separações entre axé-music e rock, por exemplo, na cena musical soteropolitana.

Já a ampliação para os diálogos com outros gêneros da música popular brasileira indica uma necessidade de afirmação e reconhecimento do “Outro” como enunciador, que constitui a própria existência. Nesse sentido, não haveria reforço reiterativo a partir das evidências, num primeiro nível. Contudo, se percebemos que mesmo o samba e o reggae são considerados como gêneros musicais alternativos na musicalidade de Cachoeira, entende-se que há a reiteração de uma tradição periférica e sem espaço nos eixos de visibilidade – não aparece, por exemplo, um discurso de reconhecimento da música de aparelhagem ou do Arrocha.

Os discursos sobre a origem da Escola Pública nos indicam uma organização do sensível que reconhece os espaços consolidados das instituições “universidade” e tradição, desse modo, conferindo papel de destaque à Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e às tradições musicais locais. Chamamos a atenção para o sentido de

inserção nesses espaços (mesmo que se considerem “filhos rebeldes”), o que demonstra que, no campo das reorganizações do sensível, o que está em jogo é uma dinâmica de apropriação desses espaços institucionais (como o estúdio de som da Universidade) e dessas tradições musicais locais (o samba de roda e o reggae). Percebe-se, desse modo, a formulação de uma demanda de inserção e de reconhecimento de pertencimentos a essas institucionalidades. Há uma demanda de acolhimento por parte das mesmas.

Contudo, se observamos as reticências de um dos espectadores do clipe “Socorro, meu Deus” em relação à capacidade de um ouvinte de rock reconhecer o valor de um samba produzido pela Escola Pública, identificam-se as demarcações instauradas pelos comportamentos de ouvintes de gêneros musicais diferentes. Daí não há reivindicação de acolhimento, mas estabelecimento de distinções – processo que é, inclusive, constantemente retomado nas dinâmicas de reorganização do sensível.

Com a Cascadura, identifica-se que é necessária uma reorganização dessas partilhas, visto que a música de carnaval é entendida como um obstáculo para a visibilidade ante o público mais amplo. Nesse sentido, um movimento de acolhimento e pertencimento não poderia ser reivindicado como legítimo. Nesta cena será necessária uma reorganização que redistribua os regimes de visibilidade. Curiosamente, a estratégia adotada nos discursos originários da banda para essa reorganização não é a de um enfrentamento direto às musicalidades locais, mas do fortalecimento de sua visibilidade em um contexto nacional – que promoveria um processo de reconhecimento de fora para dentro, ou em termos mais precisos, do *underground* nacional para o local.

A tensão produzida por essa estratégia pode ser evidenciada no debate que emergiu nas redes sociais digitais quando da ocasião das comemorações de encerramento da banda. Integrantes da cena rock soteropolitana lamentavam o fim da mesma, enquanto outros usuários apenas comentavam ironicamente que nunca tinham ouvido

falar da banda. Ou seja, se a estratégia foi bem-sucedida para atingir o público segmentado fora do estado, não foi eficiente para a ampliação do público em Salvador.

Da pertinência de algumas noções (underground, mainstream e cânone)

Nosso problema de investigação se apresenta na interseção da dimensão sensível da experiência, do juízo de gosto e das construções de hegemonia – articulando aspectos éticos, estéticos e políticos (Azevedo; Cardoso Filho, 2013; Rancière, 2009) da crítica cultural sobre música. Entende-se que os juízos formulados são expressões materiais da experiência e os formatos que adquirem, na cultura contemporânea, têm variado entre os mais tradicionais das críticas acadêmica e jornalística e o discurso do fã, que deixa seus comentários em diversas redes sociais.

Nesse sentido, temos indícios para sustentar que as disputas valorativas nesse campo se constituem como vetores de reorganização das partilhas do sensível (Rancière, 2009; 1996) e dos regimes de visibilidade das práticas culturais existentes nas respectivas cidades. Assim, tanto em Salvador quanto em Cachoeira, podemos afirmar que as emergências de cenas musicais roqueiras estão em negociação com uma zona instituída e estabilizada (ao menos, provisoriamente) dos circuitos culturais. As ações de valoração das cenas rock em Salvador e Cachoeira, portanto, buscam desestabilizar essas institucionalidades e promover formas de engajamento sensível concernentes ao rock.

Consequentemente, esse processo parece apontar para a relevância da discussão sobre os cânones na cultura contemporânea, uma vez que as estabilidades, mesmo que provisórias, estabelecem parâmetros reconhecíveis do aceitável para uma determinada comunidade. Desse modo, nos parece ainda pertinente discutir que medida esse processo reforça uma dinâmica de construção de cânones, do que vale a pena ser lembrado, daquilo que podemos esquecer. Mais

além, indicar quais os modos principais como as críticas culturais têm formulado os dissensos, segundo as grandes categorias indicadas por Rancière (1996) de ação política e ação policial.

O estudo também nos revela, a partir da variável urbana, que há ainda uma distinção fundamental entre processos culturais e simbólicos que ocorrem em grandes metrópoles e cidades de pequeno porte – como Salvador e Cachoeira. Se é possível pensar, de forma ampla, que uma distinção muito clara entre *underground* e *mainstream* perde a força num contexto de capitalismo globalizado e de tecnologias de comunicação digitais, o olhar mais específico aos casos revela como tais distinções podem ser explicativas numa dimensão local.

A cena rock em Salvador, mesmo que de nicho, ganha visibilidade através de discursos globais e, em muitos sentidos, é formatada pelos parâmetros especializados da crítica jornalística – tendo, desse modo, um suporte maior para sua circulação. Já a cena rock em Cachoeira se materializa em práticas cotidianas, cuja circulação fica constringida por parâmetros de outra natureza (por sua condição economicamente periférica, por exemplo) e cuja superação se torna fundamental para sua (re)existência.

Tanto as contradições quanto as potências destas situações sobre o espaço urbano se constituem como uma variável neste estudo, uma vez que apontam para os distintos circuitos culturais nos quais tais críticas serão incorporadas – lógicas de produção, consumo, circulação e representação (Du Gay, 1997; Herschmann, 2010). O estudo revela, portanto, que há utilidade analítica nas distinções sobre as formas de circulação ampla e segmentada, sobretudo quando se incorpora a variável urbana. No que concerne especificamente ao campo da representação dessas cenas musicais, parece indicado apontar que se encontram nas críticas culturais os eixos a partir dos quais as narrativas identitárias e genealógicas das cidades musicais se configuram.

Referências

AZEVEDO, Dilvan; CARDOSO FILHO, Jorge. Da sedução do argumento: dimensões (est)éticas da crítica midiática. In: DALMONTE, Edson (org.). *Teoria e Prática da Crítica de Mídia*. Salvador: EDUFBA, 2013, p. 35-52.

CARDOSO, Stephen. *Elementos de africanidade na banda Cascadura*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História), Universidade Federal do Recôncavo Baiano, Cruz das Almas, 2015.

CARDOSO FILHO, Jorge. *Práticas de escuta do Rock: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação*. Salvador: EDUFBA, 2013.

CASCADURA, Fábio. *Entrevista concedida a Stephen Cardoso*. E-mail, 2014.

DU GAY et al. *Doing cultural studies: the story of the Sony Walkman*. Londres: Sage, 1997.

GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

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

HO, Wai-Chung. Between globalisation and localisation: a study of Hong Kong popular music. *Popular Music*, vol. 22, n. 02, 2003, p. 143-157.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. *Heavy Metal com Dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

JESUS, Kaio P. *Mapas afetivos da cena rock de Cachoeira, um estudo exploratório a partir da banda Escola Pública*. Relatório de pesquisa de iniciação científica, Universidade Federal do Recôncavo Baiano, Cruz das Almas, 2016.

JESUS, Kaio P. *Deglutição original, contemporânea e dançante do Recôncavo baiano*. Disponível em: <<http://estacao.hol.es/resenha/degluticao-original-contemporanea-e-dancante-do-reconcavo-baiano/>>. Acesso em: 24 jul. 2017.

MATOS, Daniela. *A identidade baiana nos discursos oficiais: uma análise das narrativas de comemoração pela fundação de Salvador*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

OLIVEIRA, Ícaro. *Entrevista concedida a Kaio Jesus*. Vídeo, 1 minuto, 2015.

PEREIRA, Celina. Cena Rock independente na cidade de Cruz das Almas-Bahia. In: BENEVIDES, Silvio; PENTEADO, Wilson (org.). *Pelas lentes*

do Recôncavo: escritos de teoria social, artes e humanidades. Cruz das Almas: EDUFRB, 2016, p. 31-47.

PEREIRA, Lucas. *Entrevista concedida a Kaio Jesus*. Video, 1 minuto, 2015.

PIMENTEL, C. L. É Cascadura. *Revista OutraCoisa*, São Paulo. Ano IV, n. 15/06, pág. 42-47.

RAMOS, Jorge. *O semeador de orquestras: história de um maestro abolicionista*. Salvador: Solisluna, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. 2. ed. São Paulo: Editora 34/EXO, 2009.

_____. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *Políticas da Escrita*. São Paulo: Editora 34, 1995.

SOLOMON, Thomas. “Living underground is though”: authenticity and locality in the hip-hop community in Istanbul, Turkey. *Popular Music*, vol. 24, n. 1, 2005, p. 1-20.

STRADA, Adrielle; SANTANA, Karla. *Rock e Metal no Recôncavo*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social, Jornalismo) – Universidade Federal do Recôncavo Baiano, Cruz das Almas, 2016.

STRAW, Will. Scenes and sensibilities. *E-Compos*, vol. 6, p. 1-16, 2006. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/83/83>>. Acesso em: 12 jun. 2017.



Parte II

Papel da Música na
Ressignificação de Metrópoles
do Mundo Globalizado



Urbanização da política musical: cidades e a cultura da noite

Will Straw

Em artigo recente, o estudioso da música popular Richard Sutherland (2017) traçou o papel crescente dos governos municipais na promoção da música no Canadá. Cidades ao longo do país têm se tornado agentes importantes no campo da música, sediando festivais, avançando no turismo musical, encomendando relatórios sobre atividade musical e, em muitos casos, procurando se autodefinir como “cidades musicais” (por exemplo, Rancic, 2016, Derdeyn, 2017). Sem dúvida, o interesse crescente dos governos municipais no Canadá pela música coincidiu com o declínio do papel do governo federal do Canadá nesse campo. Desde o final dos anos 1960, o governo do Canadá tem mantido uma gama complexa de políticas com a finalidade de apoiar músicos e as indústrias da música. Através de regulamentações instituídas em 1971, por exemplo, emissoras de rádio são obrigadas a incluir em sua programação certa quantidade de músicas canadenses. Da mesma forma, subsídios do governo federal foram, por muitos anos, dados a músicos e a gravadoras para atividades promocionais como turnês. O apoio do governo à música canadense tem sido parte de um projeto mais amplo de construção de uma cultura nacional, cuja intenção é contrapor a presença e força das indústrias baseadas na cultura norte-americana, e inculcar um senso de pertencimento nacional entre os cidadãos canadenses.

É possível argumentar em 2017, no entanto, que o governo federal do Canadá perdeu a clareza de como essas políticas podem ser mantidas ou de como devem continuar a ser desenvolvidas daqui para frente. Ao passo que os jovens cada vez menos escutam rádio,

as emissoras de rádio são cada vez menos influentes na promoção da música canadense. Ao mesmo tempo, ninguém consegue imaginar como plataformas de propriedade estrangeira como o Youtube ou Spotify, que têm substituído as emissoras de rádio como disseminadoras fundamentais de música, podem ser compelidas a cumprir um papel mais consistente na promoção da música canadense. Iniciativas para aumentar o acesso à música canadense nos mercados internacionais cada vez fazem menos sentido, na medida em que os serviços de transmissão globais tornam a maior parte dos lançamentos e catálogos instantaneamente disponíveis. Paradoxalmente, mesmo que a habilidade de intervenção do governo federal no apoio à música popular canadense pareça a mais fraca em décadas, artistas canadenses, como Drake ou Justin Bieber, estão alcançando níveis mais altos de sucesso internacional do que quaisquer outros artistas canadenses antes deles.

No meio de certa paralisia em nível do Governo Federal do Canadá, Richard Sutherland sugere que todas as novas formas de pensar a música canadense parecem estar relacionadas às cidades. As associações da indústria da música, que uma vez existiram para fazer *lobby* com o Governo Federal em benefício das gravadoras, agora se reorganizaram (e se autodenominaram) como agências promocionais, patrocinando festivais e outras formas de manifestação musical em nível municipal. Se o governo federal do Canadá uma vez já enalteceu a música (junto com o cinema e a literatura) pela forma como esta “contava histórias canadenses”, as cidades agora a abraçam como um dos elementos em um menu de comodidades, com a finalidade de atrair turistas e uma mão de obra qualificada. Os conflitos e as polêmicas nos quais a música está implicada agora têm um caráter cada vez mais urbano. As questões antigas nacionais sobre a música – sejam elas se há um “som” canadense que possa ser identificado na música, por exemplo, ou se o sistema de radiodifusão pode, de maneira legítima, se envolver em certos tipos de censura à música – foram em grande parte afastadas pelas polêmicas acerca do destino dos espaços musicais em face da gentrificação urbana. As iniciativas

políticas-chave direcionadas à música são agora aquelas que operam em nível municipal.

A “virada urbana” nos estudos da música popular

Assim como as cidades se tornaram os principais sujeitos nas reflexões sobre o valor social e econômico da música, uma “virada urbana” tem sido observada na produção acadêmica sobre a música. As raízes dessa virada podem ser encontradas fora dos estudos da música popular, no campo mais amplo da teoria da cultura, no qual uma “virada espacial” tem transformado importantes correntes dentro das ciências humanas e sociais desde os anos 1980.¹ Nas disciplinas (ou campos interdisciplinares) que estudam as formas culturais, essa virada espacial tem se manifestado de diversas maneiras. Nos estudos sobre cinema, por exemplo, a velha questão “O que é cinema?” parece ter sido afastada, em determinados aspectos, por uma nova questão mais apropriada à realidade do século XXI: “Onde é o cinema?” (Frondon, 2011, p. 82-83). Se a primeira dessas questões dizia respeito à ontologia do cinema (sua relação com a realidade, suas diferenças diante de outras manifestações culturais, como o teatro), a segunda envolve os locais do cinema no espaço social, sua passagem através das plataformas tecnológicas e circunstâncias de exibição. Em termos mais ou menos equivalentes, eu proponho que uma leitura da música baseada na história dos gêneros ou formas cedeu lugar a uma análise focada na distribuição das práticas musicais no espaço. Uma das influentes intervenções do estudo de Sara Cohen (1991) sobre produção musical em Liverpool foi a imagem apresentada das cidades como receptáculos de múltiplas redes de gêneros e comunidades musicais sobrepostas, capturadas na simultaneidade de sua coexistência (Cohen, 1991).

É possível que se argumente que, anteriormente, os estudos sobre as políticas da música popular tinham estado preocupados com a

¹ Para um relato detalhado sobre essa e outras “viradas”, cf. Bachman-Medick, 2016.

capacidade das formas musicais manterem a sua autenticidade diante da mercantilização, da mudança tecnológica ou do desenraizamento das comunidades. Nós podemos ver essas questões como “temporais”, na medida em que elas dizem respeito à capacidade dos gêneros musicais manterem as suas características originais e identitárias ao longo do tempo. O estudo da música popular se tornou “especializado” quando as questões-chave deixaram de ser aquelas sobre a consistência das formas ao longo do tempo, e passaram a ser sobre o que podemos chamar de operações “distributivas” que organizam a coexistência de tais formas ao longo dos territórios. Certamente nos anos 1990, categorias genéricas e amplas como o punk ou a música eletrônica já não podiam ser faladas em termos de evoluções lineares, nem de transformações a partir de uma só fonte dentro de uma história ininterrupta. Ao contrário, cada uma dessas categorias produziu uma série de variações em expansão de si próprias, em desdobramentos que eram muito mais sobre expansão espacial do que sobre sucessão temporal. Essas variações encontraram lugar dentro de cartografias musicais que são comumente urbanas.

Nesse sentido, a “especialização” da música popular mudou os termos políticos pelos quais esta é compreendida. Conforme as formas musicais passam por mudanças e diferenciações, são implicadas no desenvolvimento mais amplo das cidades nas quais as suas histórias se desdobram. A expressão musical e as atividades que a mantêm desafiam ou apoiam processos de diferenciação econômicos e sociais; diminuem ou aceleram a mercantilização do espaço e do lazer. Mesmo que isto provavelmente sempre tenha sido assim, as últimas duas ou três décadas são testemunhas, no hemisfério norte e em parte significativa da América Latina, de uma consciência renovada das cidades como territórios-chave, nos quais as identidades culturais são formadas e onde as políticas do capitalismo global se expressam de maneira mais intensa. As cidades se tornaram, simultaneamente, espaços redesignados para agendas inovadoras, locais de manifestações políticas, oásis de tolerância moral e sexual em nações conservadoras,

de reassentamento da classe alta, e destinos para uma nova classe de turistas. É nessa relação entre desdobramentos contraditórios que as políticas musicais se reorganizaram.

As políticas da música popular foram “urbanizadas”, no sentido de significarem cada vez menos uma forma de resistência à mercantilização da cultura ou a garantia da preservação de formas de expressão autênticas. Na verdade, assim como as artes visuais, o campo da música popular se encontra cada vez mais implicado em formas de política que podemos caracterizar como políticas municipais, tendo relação com a gentrificação e a desigualdade, com a segurança e a coexistência, a propriedade pública ou privada, e com as lutas pelo caráter de exclusão ou inclusão de determinados lugares. A contribuição da música para essas políticas não reside, como certa visão sobre a música poderia apontar, em gestos musicais específicos que expressam posições políticas através de conteúdo temático ou estilo estético. Ao contrário, a música participa da política urbana na medida em que a sua ocupação dos lugares nas cidades molda (de maneira ora resistente, ora conivente) cartografias da divisão social, da desigualdade e da tolerância.

Música, cidades e a noite

Se a política musical se tornou urbanizada, as ações-chave da política pública direcionada à música passaram a ser cada vez mais adotadas em nível municipal. A atual enxurrada de iniciativas municipais relativas às atividades culturais noturnas, as quais nós iremos examinar detalhadamente neste artigo, é um dos exemplos mais claros desse fenômeno. Ao longo da última década, a maneira pela qual as cidades promovem, regulam e controlam as suas atividades noturnas tem se tornado o foco de uma atenção intensa por parte dos governos municipais e atores da área cultural. Durante este período, o status cultural e político da noite dentro das cidades tem sido transformado nas mais diversas formas. Essas transformações incluem o surgimento

da noite como um campo de batalha-chave das lutas contra a gentrificação, na medida em que a noção dos incômodos noturnos (como o barulho, as reuniões na rua e o fumo) gera altos níveis de conflito. Outras mudanças vieram com a aceitação pelas grandes cidades da doutrina de que as “economias da noite” são motores significativos para o desenvolvimento da cidade, e assim devem ser reconhecidas. As cidades se engajaram em esforços generalizados para expandir as atividades culturais madrugada adentro, através do planejamento de festivais de arte *nuit blanche* (noite em claro), museus e livrarias noturnas, mercados noturnos e outros eventos. Como consequência de todos esses acontecimentos, vimos o surgimento de novos instrumentos políticos, tais como “Prefeitos Noturnos”, ou “Estatutos da vida noturna”, com o objetivo de mediar os diversos setores, atores e habitantes da noite.

Nesses desdobramentos o lugar da música é, frequentemente, ambíguo. Enquanto ela parece ser muitas vezes central para as batalhas sobre o barulho noturno nas cidades, este é apenas o aspecto mais óbvio (junto com as conversas nos espaços públicos e o fumo nas calçadas) do comportamento festivo e social que desafia as visões gentrificadoras de uma cidade quieta e voltada para a família. Ao mesmo tempo, discursos que elaboram a noção de “economias noturnas” ou que pressionam pela nomeação de “Prefeitos Noturnos” para as cidades, às vezes, subestimam o papel da música, como se a música popular fosse frívola demais ou economicamente marginal para servir por si só como razão para inovações políticas importantes. Da mesma forma, em meio aos esforços para mudar exposições de galerias de arte ou visitas a livrarias para mais tarde na noite, encontramos a reclamação implícita de que a cultura noturna das cidades deve ser mais do que a música e a dança, como se uma noite verdadeiramente “cultural” necessitasse de outras formas, como as artes visuais e a literatura, para ser civilizada e civilizadora.

A seguir, examinarei brevemente duas áreas da política pública urbana direcionadas à cultura da noite. Em cada uma delas, achare-

mos a música implicada (e afetada) por iniciativas governamentais que não são convencionais dentro de uma política cultural. O primeiro grupo de eventos envolve o surgimento do “Prefeito Noturno” (ou “Czar da Noite”, ou “Embaixador da Noite”) como uma figura política e cultural cujo mandato é para representar a cultura, o comércio e as populações da noite. O segundo envolve os passos dos governos municipais para aumentar as horas nas quais os bares e clubes noturnos podem estar abertos e os conflitos que surgiram a partir de tais iniciativas.

Prefeitos Noturnos

O fenômeno dos “prefeitos noturnos” nas cidades remonta ao início dos anos 2000, quando o governo municipal de Amsterdã, na Holanda, convocou representantes dos clubes de música noturnos da cidade para participarem de discussões sobre a política municipal (Nelken, 2016; O’Sullivan, 2016). No ano de 2012 o cargo de representante da vida noturna foi formalizado dentro da administração municipal, e Mirik Milan, um promotor de discotecas, assumiu o título do primeiro *nachtburgemeester* (“Prefeito Noturno”) de Amsterdã. O titular deste cargo em Amsterdã não é escolhido através dos processos normais de eleições municipais, e sim “eleito” em um processo que envolve uma pesquisa pela internet e um júri de especialistas. O Prefeito Noturno de Amsterdã funciona, na verdade, como o coordenador de uma Organização Não Governamental que assessora o governo. A partir daí variações da figura do “Prefeito Noturno” surgiram em diversas outras cidades, principalmente na Europa. Em muitos municípios, esse personagem é indicado pelos vereadores eleitos. Ademais, o “Czar da Noite” de Londres, Amy Lamé, foi escolhido pelo prefeito da cidade, Sadig Khan, após um processo seletivo. Outras figuras, como Christophe Vidal, o “*maire de nuit*” de Toulouse, França, são diretores de associações que representam o setor da vida noturna, e sua legitimidade para falar por esse grupo é reconhecida

pelos governos municipais. Desde 2016, quando o fenômeno dos “Prefeitos Noturnos” recebeu extensa cobertura da imprensa internacional, a prefeitura de Nova Iorque anunciou a sua decisão de contratar um “Embaixador da Noite”, enquanto jornalistas e alguns políticos incitaram cidades como Edimburgo (Escócia), Edmonton (Canadá), Tuggeranong (Austrália), Dublin (Irlanda) e Rio de Janeiro (Brasil) para que considerassem indicar alguém para desempenhar um papel equivalente.

O status político dos Prefeitos Noturnos varia de maneira significativa pelas cidades nas quais eles existem. No entendimento mais radical sobre o seu papel, Prefeitos Noturnos podem ser vistos como um sintoma da crise na representação política municipal. Essa crise vem com a percepção de que o governo eleito pela via tradicional é, na realidade, meramente um governo da cidade diurna, inapto a entender ou a governar a cidade noturna. Como aponta o ativista das cidades musicais, Shain Shapiro, no título de uma postagem de seu blog, “o planejamento acaba quando o sol se põe” (Shapiro, 2015). Através dessa perspectiva, as populações da noite reivindicam para si o status de uma constituição política distinta, demandando por representação no governo municipal análoga àquela que é garantida aos bairros ou a outras divisões espaciais. Em uma carta aberta aos candidatos a presidente da França, durante a campanha eleitoral de 2017, Christophe Vidal, o prefeito noturno de Toulouse, expressou essa visão de uma população da vida noturna que precisa ser ouvida: “Eu escrevo a vocês em nome de dez milhões de pessoas em nosso país, que são ativas durante a noite e a madrugada em nosso país, aquelas envolvidas no lazer noturno e que sofrem durante a noite...” (Ladepeche, 2017, traduzido por mim). Shapiro, na sua postagem de 2015, observou que aqueles que vão a bares e pubs à noite estão entre as populações menos propensas a votar no Reino Unido, uma razão a mais para o seu ostracismo político.

Quando a noite é imaginada como uma “região” política distinta, ou como tendo as suas próprias populações, ela claramente se

tornou espacializada. A noção da noite como território, ou ao menos como “*espace-temps*” (espaço-tempo), é um tema comum em artigos sobre a vida noturna da cidade (Néron-Dejean, 2011, p. 9). O cargo de “Embaixador da Noite”, proposto pela prefeitura de Nova Iorque, formaliza esse sentido da noite como um território distinto, um que (como um Estado-Nação) envia os seus embaixadores ao território estrangeiro do dia com a finalidade de dar visibilidade às demandas de seus habitantes. Esse entendimento radical do cargo de “Prefeito Noturno” reside (ainda que implicitamente) em uma visão antiga dos “mundos da noite” como que equivalentes a territórios espaciais, com seus próprios sistemas morais, formas de expressão e modos de comportamento coletivo.

Uma visão mais moderada do papel do Prefeito Noturno vê a sua função como a de mediação. Acredita-se que as cidades necessitam de agentes administrativos, que comuniquem as preocupações da cultura noturna aos detentores do poder político e burocrático. Essa concepção do Prefeito Noturno como aquele capaz de traduzir os idiomas do dia e da noite, ainda presume um abismo entre esses dois mundos, mas apresenta os problemas de sua relação como sendo provenientes de uma dificuldade de comunicação, ao invés de provenientes de uma absoluta alteridade. Ao descrever as atribuições do “Prefeito Noturno” indicado para o distrito do centro da cidade de Iowa, nos Estados Unidos, o diretor executivo do distrito afirmou que “é importante para os negócios ter alguém a quem recorrer, para eliminar o vácuo entre os tomadores de decisão diurnos e os gerentes da vida noturna” (Zabel, 2017).

A maioria dos Prefeitos Noturnos indicados até a presente data possuem essa imagem de uma figura mediadora, particularmente naquelas cidades nas quais as polêmicas fundamentais acerca da vida noturna têm a ver com as dificuldades que os promotores de música e donos de casas de show enfrentam ao lidar com as burocracias municipais. Com efeito, um dos contextos da ascensão dos Prefeitos Noturnos foi uma onda alarmista sobre o fechamento generalizado

de casas de show em 2015-2017 em cidades como Newport, no País de Gales (Knapman, 2017), Londres, Inglaterra, e Toronto, no Canadá (Bidini, 2017; Smee, 2017). (Para um resumo da situação do Reino Unido, ver Pollock, 2015).

Ao promover em seus argumentos a ideia de um prefeito noturno para a cidade de Nova Iorque, o vereador Rafael Espinal falou da necessidade de um cargo que pudesse auxiliar os donos de pequenas casas de show a resistirem à gentrificação e a superarem os obstáculos burocráticos para a continuidade de sua existência (IQ News, 2017). Da mesma forma, ao expressar o seu apoio a um “Prefeito Noturno” para o Rio de Janeiro em uma coluna, o jornalista Washington Fajardo pediu pela indicação de intermediários que pudessem fazer uma ponte entre os produtores empreendedores dos eventos noturnos, de um lado, e, do outro, os moradores da cidade e governos municipais. Somente através de tal mediação, propôs, as cidades poderiam construir uma noite que fosse, simultaneamente, “vibrante, rica, sedutora e segura” (Fajardo, 2017). Em Toronto, Canadá, uma função-chave do Prefeito Noturno proposto era promover a paz entre “os conflitos de interesses entre os moradores do dia e da noite” (Ballingal, 2016); confrontos sobre o barulho durante a noite eram a manifestação mais comum desses “conflitos de interesses”.

Uma terceira forma de imaginar o papel do Prefeito Noturno está em outro extremo, distante da concepção de figuras como Embaixadores de um território estrangeiro. Essa é a concepção na qual a noite é reduzida a simplesmente mais um setor da atividade cultural e econômica (junto ao comércio varejista e ao mercado imobiliário, por exemplo). Ao “Prefeito Noturno” é designado o papel de gerenciar e desenvolver este setor, e seu papel é análogo àquele de uma chefia de departamento dentro da administração municipal. O anúncio da indicação de Amy Lamé para “Czar da Noite” de Londres, em 2017, foi acompanhado de promessas do escritório do Prefeito de transformar Londres em uma verdadeira cidade 24 horas (Nicholson, 2016). O mandato de Lamé seria para fazer isso acontecer, através de seu ge-

renciamento e promoção da economia noturna da cidade. Enquanto esse cenário envolvia mais do que música, o cargo de Lamé deveria “consertar” uma realidade que havia visto Londres perder 40% de suas casas de show e 50% de seus clubes noturnos na década anterior, na medida em que as incorporadoras imobiliárias transformaram os locais anteriormente ocupados por eles em condomínios. Conforme outros gerentes setoriais nas administrações municipais, o trabalho dos “Prefeitos Noturnos”, nessa concepção, é encontrar recursos para apoiar a extensão desse setor que lhes foi confiado, e combater as restrições burocráticas que bloqueiam o seu desenvolvimento.

O lugar da música nos mandatos dos Prefeitos Noturnos é ambíguo. As economias noturnas fantasiadas pela maioria dos governos municipais são dominadas mais pelo comércio da madrugada e restaurantes para jantar do que pelo crescimento de espaços de música alternativa. Os últimos são reconhecidos pela sua importância em atrair turistas jovens e outros significativos de uma cidade viva e cosmopolita, mas a sua contribuição econômica para as cidades é raramente medida com detalhes, e o caráter experimental da música alternativa geralmente só é mencionado de passagem, quando as cidades promovem o seu caráter “inovador”. Nas doutrinas influentes sobre a “cidade criativa” que circularam desde o início dos anos 2000, a música se encontra refém entre o seu próprio status de forma criativa e o seu papel de um pouco mais que um pano de fundo para uma sociabilidade noturna, julgada necessária pelos outros setores da economia da informação aos trabalhadores jovens, qualificados e atrativos. Ao mesmo tempo, demandas de “Prefeitos Noturnos” e outros instrumentos da política, com o intuito de “proteger” a noite, frequentemente são de donos de clubes e músicos que criticam a hipocrisia daqueles governos municipais que abraçam as doutrinas da “economia noturna” ou “Cidade Musical”, enquanto fazem muito pouco para apoiar os pequenos espaços de música, os quais defendem ser os pilares desses empreendimentos (por exemplo, Bidini, 2017).

Horários de encerramento

As leis referentes aos horários de encerramento de negócios que oferecem bebidas alcoólicas não estão preocupadas primordialmente com a música, mas nos conflitos que cercaram tais leis o destino da música é um tema recorrente. Várias cidades, especialmente na América do Norte e na Europa Ocidental, têm considerado propostas em anos recentes que permitem que bares, clubes e estabelecimentos similares fechem em horários mais tarde que os atuais. Nos debates que se seguiram a essas propostas, vemos a complexidade das políticas culturais urbanas direcionadas à noite. Enquanto virtualmente todas as cidades reconhecem a necessidade de “abrir” as suas noites, há um desacordo significativo quanto ao que uma nova noite aberta seria. Um dos conjuntos de políticas busca produzir uma noite gentil, através do aumento das horas de operação de atividades como o comércio e o atendimento em galerias de arte, que convencionalmente são aquelas diurnas. Outras declarações políticas reconhecem o caráter transgressivo e experimental da atividade cultural (normalmente envolvendo a música) que ocorre tarde da noite, mas buscam trazê-la de volta para dentro do domínio da legalidade e da segurança. (Para uma discussão sobre todas essas questões, ver Colaboratório, 2014).

Em fevereiro de 2017 uma lei foi apresentada no Senado do Estado da Califórnia, pedindo pela extensão dos horários oficiais de encerramento de bares, das 2 horas para as 4 horas da madrugada. Propostas similares surgiram nos anos de 2010 em outras cidades ao redor do mundo. Na demanda pela extensão do horário de funcionamento de bares e clubes, três argumentos são comuns. Um é que os municípios devem estender as suas economias noturnas a fim de atrair turistas estrangeiros e convenções em larga escala para suas cidades. Em outras palavras, a marca de uma cidade genuinamente internacional é aquela que está ativa vinte e quatro horas por dia, sete dias por semana, de modo que comodidades estão disponíveis a qualquer hora para visitantes de todos os tipos. Um segundo argumento, que ganhou força nos anos 1990, é que horários de encerramento posteriores es-

timulam as pessoas a deixar os bares e clubes em um período mais longo de tempo, ao invés de todas de uma só vez. Argumenta-se que isso reduz o surgimento súbito de multidões nas ruas da cidade, além de reduzir os riscos de violência pública ou competição por recursos escassos, como táxis. Uma terceira alegação, ouvida frequentemente nos debates recentes na Califórnia, é que horários de encerramento posteriores irão aumentar a segurança pública, ao reduzir a quantidade de espaços que funcionam ilegalmente após os horários de encerramento atuais, os quais operam fora das normas de segurança e não pagam impostos. Horários de funcionamento extensos, sob essa lógica, dizem respeito à manutenção da atividade noturna pela madrugada dentro do campo da legalidade, incorporando-a dentro do domínio mais regulado do comércio legalizado.

O debate recente em cidades do hemisfério norte sobre o horário adequado de funcionamento dos estabelecimentos que servem bebidas alcoólicas, remonta ao início dos anos 1990, quando câmaras municipais em cidades como Manchester defenderam que a extensão das horas poderia melhorar a segurança pública e a saúde individual. O raciocínio por detrás de tais argumentos era de que horários de encerramento cedo (com a sua típica “última chamada”) estimulavam os frequentadores de bares a deixarem os estabelecimentos em grandes grupos, depois de consumirem rapidamente uma quantidade de bebidas alcoólicas. O resultado típico dessa partida simultânea, argumentava-se, era o consumo apressado de muitos drinques, o que resultava numa embriaguez pública, com efeitos amplificados pela súbita presença de um grande número de pessoas nas ruas. Sugeria-se que horários de encerramento posteriores iriam alongar a partida dos clientes por um período mais longo de tempo, encorajando-os a beber num ritmo mais lento (ver, para um relato, Hobbs et al., 2003, p. 80). Cidades em várias jurisdições, mais notadamente no Reino Unido, implementaram essa nova forma de pensar na primeira década dos anos 2000. Nos anos mais recentes houve uma significativa reação negativa contra essas mudanças políticas, com a progressiva

reclamação das prefeituras municipais e das forças policiais de que o encerramento dos expedientes durante a madrugada simplesmente aumenta os níveis de embriaguez pública e de violência, ao estendê-las por períodos mais longos de tempo (ver, por exemplo, Swinford, 2017).

Em culturas musicais dominadas pela música ao vivo, as restrições impostas pelos horários de encerramento têm sido sentidas há muito tempo como repressoras – a longa história dos clubes de jazz “*after-hour*” é testemunha disso. Elas se tornaram particularmente problemáticas em cidades como Manchester, desde o advento, no final dos anos 1980, das danceterias com DJs e músicas gravadas. Com menos restrições financeiras ou sindicais ao tamanho dos *sets* de músicas, as danceterias puderam fornecer música noite e madrugada adentro (e as drogas puderam manter a atividade dos dançarinos por muitas horas). Desde os anos 1990, os donos de clubes nas jurisdições com horários de encerramento cedo têm reclamado da perda de clientes para festas ilegais em armazéns, ou eventos “depois da hora” que operam fora dos enquadramentos legais. Na Califórnia, em 2017, os donos de clubes argumentaram que horários de encerramento posteriores iriam dissuadi-los de procurar formas de funcionar ilegalmente. Defende-se que isso levaria a maiores receitas fiscais, a uma melhor segurança e à redução de danos corporais devido ao uso de drogas (Kocks, 2017). Tanto os donos de clubes como os clientes seriam trazidos de volta para dentro das estruturas da legalidade.

Um conjunto de demandas mais politicamente rico sobre a conveniência dos horários de encerramento tarde da noite veio da comunidade LGBTQ na Califórnia, que argumentou que o funcionamento até as 4 da manhã iria permitir que as comunidades subculturais mantivessem as suas atividades por períodos mais longos de tempo. Esse senso de comunidade, segundo alguns donos de espaços, estava enfraquecido quando as pessoas se dispersavam às 2 da manhã para uma série de outras opções, legais e ilegais (Brown, 2017). Clubes legalizados com horários de encerramento posteriores também deixa-

riam de precisar de espaços sem regulamentação, como o *Ghost Ship*, em Oakland, Califórnia, no qual 36 pessoas morreram em dezembro de 2016, em consequência de um incêndio. Está implícita em todos esses argumentos a alegação de que as pessoas irão encontrar lugares para se reunir, beber e ouvir música tarde da noite, independentemente de serem legais ou não, e que a acomodação oficial dessas demandas irá garantir melhor a segurança pública do que as tentativas de negar esses desejos.

A complexidade administrativa das políticas reguladoras dos horários de encerramento de bares tornou-se penosamente evidente na minha própria cidade. Em 2014, o recém-eleito prefeito de Montreal, Denis Coderre, anunciou planos de permitir que os estabelecimentos que servem álcool ficassem abertos até as 6 da manhã (ao invés do limite vigente de 3 A.M.), em “zonas” de entretenimento selecionadas na cidade (Benessaieh, 2014). Como em muitas outras cidades, a iniciativa de Coderre era baseada em vários impulsos interligados: um desejo de se reconectar a uma “Era Dourada” da vida noturna de sua cidade (que se estendeu de 1920 até os anos de 1970), nos quais muito da reputação internacional de Montreal tinha sido baseada; a implementação da noção de economias noturnas que estava circulando entre os governos municipais pelo mundo; e, ao que parecia, uma tentativa de capitalizar o aparente sucesso do novo “*Quarter des spectacles*” do centro de Montreal, onde a maioria dos grandes festivais culturais da cidade eram realizados. Os distritos alvo para essa iniciativa de Montreal eram tanto anexos ao local do *Quarter des spectacles*, como conhecidos por sua vida noturna vibrante e mais centrada no turismo. Esses territórios não eram centrais para a performance musical ao vivo, todavia muitos dos bares dentro deles apresentavam bandas ou DJs que tocavam a corrente dominante da música.

Em uma derrota significativa, a iniciativa do prefeito foi barrada pelo Conselho de Regulação das Bebidas Alcoólicas da Província, que administra o licenciamento de bares na província de Quebec (Riga, 2014). O Conselho afirmou que, ao passo que horários de en-

cerramento posteriores não fossem questionáveis, a princípio, a mudança necessitava de ações adicionais que a cidade não havia ainda realizado: garantias de ampliação dos horários do transporte público, uma presença reforçada da polícia nesses novos distritos da madrugada, e consulta aos moradores dos bairros adjacentes. Essas exigências envolveriam diferentes níveis do governo (município, *arrondissement* e província), e as consultas necessárias teriam provavelmente se prolongado por longos períodos de tempo.

Considerações finais

Como propus no início deste artigo, as políticas acerca da música popular em diversas partes do mundo se tornaram “urbanizadas” nos anos recentes. Esse é notadamente o caso do Canadá, onde questões maiores como o pertencimento e a identidade nacionais foram substituídas, no reino da cultura, pela questão sobre como as pessoas negociam os termos de sua habitação coletiva do espaço urbano. Ao mesmo tempo, as iniciativas aqui discutidas confirmam uma de minhas reclamações antigas sobre a música: que as políticas governamentais que a moldam frequentemente têm pouco a dizer sobre a música em si mesma. As importantes estruturas regulatórias e legais que influenciam a vida da música nas cidades são aquelas que controlam o consumo do álcool, os horários de encerramento dos bares e de outros espaços, os níveis aceitáveis de barulho e a congregação pública, o zoneamento de bairros e a disponibilidade de transporte público noturno. Ainda que as regulações acerca desses fenômenos raramente mencionem a música, elas estão engajadas de maneira profunda, todavia, na criação das estruturas de restrição e oportunidade dentro das quais a música funciona.

Em políticas direcionadas a regular a noite, a inclusão da música dentro de outras questões é ainda mais clara. Historicamente, muito da particularidade da música teve a ver com as maneiras como a questão sobre sua sobrevivência nas cidades foi afastada pelas questões

sobre segurança noturna, moralidade, tranquilidade e saúde. (Isso raramente ocorreu com a literatura, as artes visuais, o cinema e o teatro). A música é regulada, em outras palavras, em razão das multidões que atrai, pelo uso de álcool ou drogas que supostamente estimula, e pelo barulho no qual é traduzida pela linguagem da política pública. O desafio é garantir que a música encontre um lugar dentro das lutas atuais mais significativas sobre a política urbana – aquelas que tem a ver com a gentrificação e com a proteção dos espaços públicos de expressão comunitários.

Referências

BACHMAN-MEDICK, Doris. *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*. Traduzido do alemão por Adam Blauhut. Berlin, Boston: De Gruyter, 2016.

BALLINGALL, Alex. 'Night Mayor' promotes peace between day and night interests. Toronto Star, 30 de abril de 2016. Disponível em: <<https://www.thestar.com/news/gta/2016/04/30/night-mayor-promotes-peace-between-day-and-night-interests.html>>. Acesso em: 3 jun. 2017.

BENESSAIEH, Karim. Feu vert à l'ouverture des bars jusqu'à 6 h. *La Presse*, 25 de abril de 2014. Disponível em : <<http://www.lapresse.ca/actualites/montreal/201404/25/01-4760966-feu-vert-a-louverture-des-bars-jusqua-6-h.php>> Acesso em: 24 maio 2016.

BIDINI, Dave. *End of an Era for Live Music In Toronto?*. Torontoist, 18 de março de 2017. Disponível em: <<http://torontoist.com/2017/03/end-era-live-music-toronto/>> Acesso em: 10 jun. 2017.

BOURDON, Gwenaél. Stains: dur de mettre fin à l'ouverture nocturne des commerces. *Le Parisien*, 4 de junho de 2017. Disponível em: <<http://www.leparisien.fr/stains-93240/stains-dur-de-mettre-fin-a-l-ouverture-nocturne-des-commerces-04-06-2017-7016433.php>>. Acesso em: 5 jun. 2017.

BROWN, August. Serving alcohol until 4 a.m. could be an answer for safer nightlife. *Los Angeles Times*, 26 de março de 2017. Disponível em: <<http://www.latimes.com/entertainment/music/la-et-ms-4am-dance-music-20170308-story.html>> Acesso em: 5 jun. 2017.

CHRISTOPHE Vidal, maire de la nuit 2014, interpelle les candidats sur l'économie de la nuit. Ladepeche.fr, 18 de abril de 2017. Disponível em: <<http://www.ladepeche.fr/article/2017/04/18/2558456-christophe-vidal-maire-nuit-2014-interpelle-candidats-economie-nuit.html>>. Acesso em: 5 jun. 2017.

COLABORATÓRIO. *Manifesto da noite/NightManifesto*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2014.

COHEN, Sara. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

DERDEYN, Stuart. Musical Tourism: Turning tourists into music experts. *Vancouver Sun*, 15 de junho de 2017. Disponível em: <<http://vancouver-sun.com/entertainment/music/musical-tourism-turning-tourists-into-music-experts>>. Acesso em: 16 jun. 2017.

FAGAN, Josh. *Call for last orders – can our cities survive a six-year dry run?* National, Nova Zelândia, 19 de junho de 2016. Disponível em: <<http://www.stuff.co.nz/national/81097691/call-for-last-orders-can-auckland-survive-a-six-year-dry-run>>. Acesso em: 5 jun. 2017.

FAJARDO, Washington. Prefeito da Noite. *O Globo*, 16 de junho de 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/prefeito-da-noite-21478690>>. Acesso em: 18 jun. 2017.

FRODON, Jean-Michel. Film and Plaster: The Mold of History. 2011. In: ANDREW, Dudley. (ed.). *Opening Bazin: Postwar Film Theory & Its Afterlife*. New York: Oxford University Press, 2011, p. 77-84.

GUINAND, Laetitia. Genève veut proposer des lieux alternatifs culturels et de vie nocturne. *RTS*, 21 de Janeiro de 2016. Disponível em: <<http://www.rts.ch/info/regions/geneve/7427922-geneve-veut-proposer-des-lieux-alternatifs-culturels-et-de-vie-nocturne.html>> Acesso em: 17 jun. 2017.

HOBBS, Dick. et al. *Bouncers: Violence and Governance in the Night-Time Economy*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

KENNEDY, Emma. The stuff of night mayors – why Dublin needs one. *The Independent* (Irlanda), 22 de março de 2016. Disponível em: <<http://www.independent.ie/life/the-stuff-of-night-mayors-why-dublin-needs-one-35757327.html>>. Acesso em: 28 jun. 2017.

KNAPMAN, Joshua. Club owner launches campaign to help Save Newport Nightlife. *WalesOnline*, 22 de abril de 2017. Disponível em: <<http://www.walesonline.co.uk/whats-on/music-nightlife-news/club-owner-launches-campaign-help-12918441>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

KOCKS, Jon. Extending alcohol service endangers Los Angeles. *Daily Trojan*, 14 de abril de 2017. Disponível em: <<http://dailytrojan.com/2017/04/12/extending-alcohol-service-hours-endangers-los-angeles/>>. Acesso em: 6 jun. 2017.

MAIMANN, Kevin. Does Edmonton need a night mayor? *Metro*, 13 de maio de 2016. Disponível em: <<http://www.metronews.ca/news/edmonton/2016/05/13/amsterdam-night-mayor-gives-edmonton-advice.html>> Acesso em: 1 jun. 2017.

MCCALLUM, Rob. This is what Fabric reopening means for the future of London clubbing. *DJ Mag*, 6 de janeiro de 2017. Disponível em: <<https://djmag.com/news/what-does-fabric-reopening-mean-future-london-clubbing>>. Acesso em: 5 jun. 2017.

NELKEN, Sacha. Comment le “maire de nuit” a changé la vie d’Amsterdam. *Slate.fr*, 2 de fevereiro de 2016. Disponível em: <<http://www.slate.fr/story/113471/comment-le-maire-de-nuit>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

NÉRON-DEJEAN, Claire. *Montréal au bout de la nuit*. Montréal: Ville de Montréal, Arrondissement Ville-Marie, 2011.

NEW YORK, Edinburgh Mull Appointing Night Mayors. *IQ News*, 15 de maio de 2017. Disponível em: <<https://www.iq-mag.net/2017/05/new-york-edinburgh-mull-appointing-night-mayors/#.WVGkMmjyuM>>. Acesso em: 6 jun. 2017.

NEW YORK CITY to create new ‘nightlife ambassador’ position. *The Washington Times*, 16 de junho de 2017. Disponível em:

<<http://www.washingtontimes.com/news/2017/jun/16/new-york-city-to-create-new-nightlife-ambassador-p/>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

NICHOLSON, Rebecca. Drugs, developers and diplomacy: London night tsar Amy Lamé on the challenges of the job. *The Guardian*, 10 de dezembro de 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/news/2016/dec/10/drugs-developers-diplomacy-london-night-tsar-amy-lame-interview>>. Acesso em: 5 jun. 2017.

O’SULLIVAN, Feargus. A ‘Night Mayor’ is transforming Amsterdam after dark. *Citylab*, 29 de janeiro de 2016. Disponível em: <<https://www.citylab.com/solutions/2016/01/night-mayor-amsterdam-mirik-milan/433893/>>. Acesso em: 5 jun. 2017.

PINGUET, Martin. New York: bientôt un maire de la nuit pour calmer les tensions entre police et riverains?. *Traxmag*, 5 de maio de 2017. Disponível

em: <<http://fr.traxmag.com/article/41693-new-york-bientot-un-maire-de-la-nuit-pour-calmer-les-tensions-entre-police-et-riverains>> Acesso em: 5 jun. 2017.

POLLOCK, Dave. The slow death of music venues in cities. *The Guardian*, 9 de setembro de 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/cities/2015/sep/09/the-slow-death-of-music-venues-in-cities>>. Acesso em: 15 maio 2017.

RANCIC, Michael. Council unanimously votes to make Toronto a Music City. *Now*, 4 de abril de 2016. Disponível em: <<https://nowtoronto.com/music/city-council-unanimously-votes-to/>>. Acesso em: 5 jun. 2017.

RIGA, Andy. Plan to keep bars open late quashed by liquor board. *Montreal Gazette*, 12 de junho de 2014. Disponível em: <<http://montrealgazette.com/news/local-news/plan-to-keep-bars-open-late-quashed-by-liquor-board>>. Acesso em: 5 jun. 2017.

SHAPIRO, Shain. In Britain, planning stops when the sun goes down – and it's hurting our night-time venues. *Citymetric*, 2 de outubro de 2015. Disponível em: <<http://www.citymetric.com/politics/britain-planning-stops-when-sun-goes-down-and-its-hurting-our-night-time-venues-1448>>. Acesso em: 5 maio 2017.

SMEE, Michael. Live music venues to call for relaxed noise restrictions. *CBC News Toronto*, 13 de fevereiro de 2017. Disponível em: <<http://www.cbc.ca/news/canada/toronto/live-music-venues-to-call-for-relaxed-noise-restrictions-1.3977723>>. Acesso em: 1 jun. 2017.

_____. Why this Toronto ER doctor is dead set against extending last call. *CBC News Toronto*, 4 de Abril de 2017. Disponível em: <<http://www.cbc.ca/news/canada/toronto/why-this-toronto-er-doctor-is-dead-set-against-extending-last-call-1.4053845>>. Acesso em: 6 jun. 2017.

SUTHERLAND, Richard. Local? Heroes? The Music Industry & Music Tourism in Canada. In: CANADA 150: MUSIC AND BELONGING, Toronto, Canadá, 25 de maio de 2017.

SWINFORD, Steven. Twenty-four hour drinking has led to a surge in violent crime in city centres, police warn. *The Telegraph* (Reino Unido), 4 de abril de 2017. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/2017/04/03/twenty-four-hour-drinking-has-led-surge-violent-crime-city-centres/>>. Acesso em: 5 jun. 2017.

THISTLETON, John. How a night mayor can solve Tuggeranong's nightmare. *Riot Act!*, 23 de maio de 2017. Disponível em: <<https://the-riotact.com/how>>

-a-night-mayor-can-solve-tuggeranongs-nightmare/204222>. Acesso em: 24 maio 2017.

ZABEL, Liz. New liaison says Iowa City offers more 'besides its reputation'. *The Gazette*, 18 de junho de 2017. Disponível em: <<http://www.thegazette.com/subject/life/people-places/new-liaison-says-iowa-city-offers-more-besides-its-reputation-20170617>>. Acesso em: 20 jun. 2017.



Constellation Records: punk, pós-rock e música experimental na angloboemia de Montreal

François Mouillot

Embora a reputação de Montreal como um polo cultural internacional se deva às suas atividades proeminentes em vários campos artísticos – incluindo *video games* (por exemplo, Ubisoft), performance circense moderna (por exemplo, Le Cirque du Soleil) e tecnologia de iluminação –, a música independente tem desempenhado um papel particularmente importante na construção dessa reputação desde o início dos anos 2000. Montreal – uma cidade cuja cultura, política e economia vêm há muito tempo sendo moldadas por interações (e, periodicamente, conflitos) entre a sua população francófona dominante e outros grupos linguísticos, incluindo, sobretudo, uma grande população anglófona¹ – tem a maior concentração de músicos profissionais do Canadá. Um estudo em 2016, conduzido pela Sociedade de Compositores, Autores e Editores Musicais do Canadá (Socan), indica que algumas áreas específicas de Montreal – mais exatamente, o bairro boêmio que fica ao nordeste do coração do centro, conhecido como o Plateau, e uma de suas partes mais bem conhecidas chamada Mile End – abrigam um maior número de letristas e compositores ativos e recebedores de *royalties per capita* do que qualquer outra região no

¹ Montreal é localizada na província oficialmente francófona de Quebec. Embora ela seja uma cidade legalmente francófona, um censo sobre linguagem em 2006 indicou que 60,5% de seus habitantes falam francês em casa, 21,2% falam inglês e 19,8% não falam nenhuma das duas línguas (statcan.ca). Na vida cotidiana, Montreal é uma das cidades mais bilíngues do Canadá, com 56% de sua população apta a falar tanto francês como inglês, as duas línguas oficiais do Canadá (Ville de Montréal).

país. Mesmo que esses bairros de Montreal não produzam as letras e composições mais bem-sucedidas comercialmente (como é o caso de Calgary, uma cidade na província ocidental de Alberta), a Socan ainda assim designou o Mile End como a “capital da criação musical do Canadá” em 2016 (Socan).

Nesse contexto, a Constellation Records, uma pequena gravadora dedicada à produção de música experimental local sediada em Mile End, tem estado no centro de muitas representações musicais nacionais e internacionais sobre a imagem da música de Montreal. Tanto na cobertura jornalística como nos círculos de fãs, os espaços de Mile End, que antes eram sótãos industriais e foram transformados em espaços “faça você mesmo”, estúdios de gravação ou pontos de encontro de artistas ao longo dos trilhos de trem da Ferrovia Nacional Canadense, frequentemente formam o cenário da maioria das histórias sobre a música independente em Montreal, e o selo costuma ser associado à criação do ‘som pós-rock de Montreal’. Essa associação, que é verdadeira mesmo sendo uma redução, foi conquistada em grande parte através do sucesso e influência do feito mais vendido da gravadora, a banda de pós-rock Godspeed You! Black Emperor.

Neste artigo procuro complexificar as narrativas sobre a Constellation Records e a maneira pela qual ela veio a representar parte do horizonte sonoro de Montreal. Eu defendo que, enquanto a criação, a sobrevivência e o relativo sucesso da Constellation Records têm muito a ver com algumas das especificidades sociais, econômicas e culturais locais no momento em que ela foi criada, as tradições culturais mais amplas a que a gravadora se conecta também estão ligadas a um tipo particular de movimentos punks alternativos anglo-americanos e filosofias que emergiram no final dos anos 1970, as quais estão com frequência escondidas ou esquecidas na maioria das narrativas sobre a Constellation Records e os sons da música experimental que tem sido associada à gravadora. Um dos objetivos deste capítulo é, então, completar as formas pelas quais os fatores históricos e geográficos que contribuíram com a identidade da Constellation como uma gravadora inerentemente ‘de Montreal’, são interligados e influenciados pelas

políticas da música alternativa e por sons que não são diretamente de Montreal, e, ao contrário, conectam explicitamente a gravadora a redes internacionais e às cenas do pós-punk e do *hardcore* politizados.

Ao passo que a Constellation Records deve, sim, ser entendida em sua relação com um sentido específico de lugar – como uma gravadora emblemática de Montreal e do Mile End e suas atividades musicais –, eu proponho que o ‘posicionamento’ da gravadora deve ser conceitualizado da maneira célebre com que Doreen Massey redefiniu o ‘lugar’: como o encontro de uma multiplicidade de trajetórias, que periodicamente dão origem a um conjunto de possibilidades, seja as já realizadas em um projeto atual, seja aquelas com a potencialidade para uma atualização posterior (o que se opõe ao sentido mais tradicional de ‘lugar’, entendido como uma entidade estática e fechada representante das relações sociais). Em outras palavras, através da análise da rede de práticas, ideologias e políticas da Constellation Records, é possível localizar Montreal – ou ao menos o bairro de Mile End – como um espaço musical que está implicitamente (mas não menos efetivamente) na confluência de uma infinidade de influências e experiências musicais, tanto locais como internacionais.

Ao utilizar o caso da Constellation Records, o objetivo aqui é enriquecer o nosso entendimento sobre a conexão feita constantemente entre as estruturas de produção cultural de pequena escala e as cenas musicais locais, e ao mesmo tempo fornecer um relato de como as gravadoras moldam de maneira ativa as texturas musicais de cidades como Montreal.

A Constellation Records e o Experimentalismo da Música Popular

A Constellation começou como um espaço de música ao vivo dirigido pelos imigrantes de Montreal: Ian Ilavsky e Don Wilkie (originalmente das províncias anglófonas canadenses de Manitoba e Nova Escócia, respectivamente). Seu intuito era criar “espaços alternativos, sustentáveis e acessíveis aos artistas”, cujo objetivo central era “fazer,

encorajar e permitir o trabalho [musical] local engajado, construtivo e consistente com uma análise social e política mais ampla” (Ilavsky, 2014). Ilavsky e Wilkie se conheceram na cidade e se envolveram em diversas atividades livremente relacionadas às comunidades musicais independentes, alternativas e primariamente anglófonas do bairro de Mile End, em um tempo em que eles sentiam que as cenas da música *underground* careciam de tais espaços. Nessa interação inicial, a Constellation era uma série de eventos realizados em diversos espaços, utilizados por Ilavsky e Wilkie para fornecer uma plataforma ao vivo para a sua comunidade musical. Esses eventos se uniram como um selo de gravadora e uma série de performances ao vivo, chamados de ‘Música frágil’, por volta de 1997, com a finalidade de nutrir uma cena local que não tinha virtualmente qualquer conexão com outras redes de produção ou distribuição de outros tipos de música popular experimental similares: “Montreal, naquela época, ao menos em relação à música na qual nós estávamos interessados, [era um lugar onde] quaisquer pequenas gravadoras que existiam eram simplesmente um trampolim para uma gravadora americana ou para uma grande gravadora, não havia um lugar onde aquelas pessoas [artistas] poderiam considerar chamar de um lar de longo prazo.” (Ibid.).

Ilavsky recorda o início da Constellation (editado aqui para uma maior clareza):

Don e eu queríamos abrir um espaço de apresentações, num modelo semelhante ao do *Knitting Factory*, onde nós começaríamos respondendo às necessidades imediatas, que eram que Montreal não tinha nenhum [espaço] que fosse acessível aos artistas, em que não tivessem que pagar para tocar... então [nós queríamos] fundar aquilo primeiro... e [a série de shows] acabou sendo uma forma de pôr isso em prática. [...] Don e eu gastamos um ano procurando por espaços, nós tínhamos mais ou menos 10 mil economizados em nossos nomes. [...] Em algum momento nós teríamos um leitor e gravador de cassetes analógico de 8 faixas, e

gravaríamos shows o tanto quanto possível. Nós sempre imaginamos que uma gravadora iria surgir daí, fazendo fitas cassete de apresentações ao vivo em um primeiro momento, vendendo-as nos bares locais e daí ver no que isso dava. Depois de um ano tentando fazer isso, entre orçamentos e burocracias da Prefeitura, e absolutamente zero estímulo de qualquer pessoa a nível municipal, que provavelmente estavam nos vendo muito como: a) anglófonos que não eram tão interessantes assim... e b) eu acho que provavelmente era claro que nós não tínhamos um interesse monetário nos negócios... então havia apenas uma apatia completa a nível municipal quando nós perguntávamos sobre zoneamento e como conseguir autorizações e assim por diante. Era a antítese do apoio, não que nós estivéssemos procurando por apoio financeiro, mas [mais como]: “ajudem, apenas nos guiem, nós queremos abrir um espaço...” mas isso era completamente desinteressante para eles (Ilavsky, 2014).

A primeira intenção de Ilavsky e Wilkie, através da Constellation Records, era reunir uma seleção de artistas que eles consideravam ser “politicamente sensíveis e conscientes, que sentiam instintivamente que fazer ‘arte’ ou procurar formas de expressão, colaboração criativa e comunidade cultural precisavam ser forjadas e ancoradas pela crítica e pelo idealismo, num equilíbrio delicado e sensível”. Nesse sentido, de acordo com os fundadores da gravadora, são centrais os princípios políticos e sociais da autossuficiência, e uma autonomia da indústria empresarial da música, alimentados por uma partilha de recursos e trabalho coletivo, que permitem unir artistas na gravadora.

O senso geral de identidade da Constellation Records é ligado a essa visão política sobre a criação musical, e se expressa através de (ao menos) três dimensões salientes e inter-relacionadas: sua dedicação a um caráter de produção musical autônoma; a revisão desse conjunto de valores provenientes da crítica punk à sociedade e à música através

de princípios mais amplos da música experimental, ligados em parte à representação do “pós-rock”; e sua confiança em uma comunidade de músicos dedicados e infraestrutura, os quais têm ao longo dos anos – e em relação aos dois elementos prévios – contribuído para moldar a identidade sonora e política da gravadora.

Autoexílio e mitografias fundadoras das cenas angloin-die de Montreal

Ao refletir sobre os primeiros anos da gravadora, Wilkie explicou como ele e Ilavsky percebiam o estado da produção musical independente de Montreal nos anos 1990 como fortemente indeterminado, em razão da falta de infraestruturas que apoiassem as iniciativas musicais da população da cidade através de linhas linguísticas:

Quando nós começamos a Constellation havia muito pouca infraestrutura em Montreal, isto é, não havia locais para tocar (ou tocar com facilidade), não havia estúdios, nenhum selo de gravadora para mencionar, ou ao menos nenhuma gravadora que estivesse lançando alguma coisa na qual estivéssemos interessados (Citado em ArtistHouseMusic).

Ilavsky e Wilkie enfatizaram que muitos dos espaços da cidade funcionavam em um modelo pagar para tocar, que não era acessível aos artistas (entrevista de Ilavsky), e estavam desconectados do circuito de turnês norte-americano de rock independente:

*Greenland [Productions]*² era a única promotora de shows na cidade que iria se arriscar a fazer um espetáculo do Polvo [Ilavsky utiliza essa banda como um exemplo possível dentre muitos outros]. Bandas que se dariam

² A Greenland Productions é uma pequena empresa de promoção de shows, sediada em Montreal, que tem focado em organizar eventos ao vivo tanto para turnês internacionais de música popular como para artistas locais, nos diversos pequenos espaços da cidade desde o início dos anos 1990.

bem tocando regularmente em Toronto. Muitas vezes nós perderíamos a oportunidade de ver essas bandas, Montreal não era um destino comum dentro dos circuitos de turnê, e por uma boa razão: [era] difícil de atrair o público, as garantias eram poucas, e, portanto, Montreal não era um lugar interessante para essas bandas virem.³

Essa visão da infraestrutura cultural de Montreal como análoga a uma paisagem estéril é frequentemente relacionada à lentidão com a qual a cidade saiu da recessão econômica de 1980, que atingiu os Estados Unidos e o Canadá. Isso refletiu, acima de tudo, num declínio mais amplo das atividades comerciais e industriais da cidade. Tal narrativa da fraqueza econômica tem, fundamentalmente, circulado com frequência no que Geoff Stahl nomeou de mitografias angloboêmias da cena musical *indie* anglófona de 1990 em Montreal.⁴

De acordo com essas histórias, se em 1994 muitas outras cidades da América do Norte começaram a se recuperar, a economia de Montreal permaneceu assolada com altas taxas de desemprego e falên-

³ Entrevista realizada pelo autor com Ilavsky em 12.03.2017.

⁴ A relação da população anglófona na cidade é tensa, segundo Stahl. Muitos escritores e ativistas culturais anglófonos identificaram Montreal nos anos 1940 e 1950 como uma 'era dourada' para atividades culturais e econômicas (marcada pela modernização industrial e o cosmopolitismo), antes de um período de declínio supostamente desencadeado pela Revolução Tranquila, que – entre outras coisas – assegurou os direitos e interesses dos francófonos da província, culminando no acesso do partido nacionalista francófono ao poder. Entretanto, Stahl aponta que a realidade da evolução da paisagem sociocultural e econômica é bem mais complexa: “De fato, o desaparecimento de instituições financeiras, assim como dos serviços auxiliares que elas requerem, começou tão cedo como o século XIX [...]. A desmetropolização de Montreal, sua redução a um centro regional depois de ter sido tão vibrante em nível nacional, foi um processo que levou a maior parte do século XX. O seu declínio foi registrado entre os anglófonos de maneira mais profunda, contudo, quando o *Parti Québécois* chegou ao poder em 1976, sentido por muitos deles como o momento histórico em que o papel de Montreal nos assuntos nacionais, financeiros, entre outros, diminuiu irreparavelmente.” (Stahl, 2016, p. 144). A recessão econômica que se seguiu nos anos 1980 alimentou as narrativas entre os jovens produtores culturais anglófonos de Montreal, que alegavam que as agências regulatórias e diversas infraestruturas e instituições favoreciam os seus congêneres francófonos. Por sua vez, isso ajudou a estabelecer um submundo angloboêmio, caracterizado pela oposição a várias formas da cultura dominante. Stahl aponta que: “As dimensões sociais do submundo boêmio de Montreal são formadas pelos famosos aluguéis baratos da cidade, por uma economia em depressão crônica, marcada por altos índices de desemprego e subemprego, pela promessa do lazer de baixo custo sem ser, de forma alguma, menos refinado, por uma civilidade europeia de mente aberta, o que o escritor Hugh MacLennan chamou de sua ‘urbanidade cínica.’” (Stahl, 2001, p. 101).

cias que frequentemente afetavam uma grande amplitude de setores econômicos, incluindo aqueles de promoção e agências imobiliárias. Conseqüentemente, um grande número de espaços industriais, comerciais e residenciais ficaram vazios, até mesmo em algumas das ruas da cidade historicamente mais vibrantes, estando disponíveis a baixo custo em relação a outras grandes cidades canadenses. Em seu blog sobre Montreal, Kristian Gravenor, ex-colunista do *Montreal Mirror*, descreveu um retrato comumente difundido por aqueles que conheciam a cidade nos anos 1990: “Em 1993, enquanto as lojas da Rua St. Catherine fechavam praticamente como folhas varridas pelo vento no deserto, placas de aluga-se se tornavam o emblema não oficial da cidade, num turbilhão que se transformava em um torpor insípido de medo e inércia” (Gravenor, 2016).

Por um lado, esses espaços vazios acessíveis são frequentemente citados como um dos fatores mais importantes que tornaram Montreal um refúgio para artistas nos anos 1990: naquele tempo, um emprego de meio expediente costumava ser suficiente para profissionais criativos poderem alugar um apartamento ou um antigo sótão industrial nos bairros de Plateau ou Mile End, e ainda permitir que eles tivessem tempo livre suficiente para focar em suas buscas criativas, sem qualquer pressão de serem bem-sucedidos para sobreviver. Por outro lado, aqueles que estavam ativos nas cenas da música independente frequentemente descrevem o período entre o meio dos anos 1980 e o meio dos anos 1990 como de atrofia das indústrias musicais locais, as quais operavam amplamente sob o radar das indústrias hegemônicas do entretenimento norte-americano, e durante o qual poucos eventos em Montreal atraíram mídia ou atenção comercial em nível nacional ou internacional.

De acordo com os fundadores da Constellation Records e muitos dos anglófonos ativos na cena da música independente de Montreal, o estabelecimento de uma comunidade de músicos e atores industriais de pequena escala, mais voltada para dentro, da segunda metade dos anos 1980 até um bom pedaço dos anos 1990, manteve

a atividade musical e compensou a ausência de artistas de Montreal bem-sucedidos nacional ou internacionalmente, assim como a ascensão de Toronto como o centro da indústria musical canadense. Ilavsky explica que:

Acho justo dizer que houve uma experiência real de exílio anglófono em Montreal entre o meio e o final dos anos 90 (em diversos níveis), que formou uma consciência política e artística entre a comunidade musical, mas não só a comunidade musical. Então, se você viesse morar aqui como um anglófono nos anos 80 ou 90, e fosse além de apenas ir à faculdade de cinema na *Concordia University* ou de estudar filosofia na *McGill University*, o que era o meu caso, você não estava mais aqui para estudar [...] [Havia um] grau de vontade e até mesmo o desejo de estar em um tipo de autoexílio, de estar em um contexto no qual na prática se era um estrangeiro e sentia-se como se ninguém se importasse que você não receberia nenhum auxílio de qualquer aspecto mais remoto da indústria cultural hegemônica nesta cidade. Isso pode ser verdade ou não, ninguém nunca testou, mas essa era a percepção (Ilavsky, 2014).⁵

A parte final do comentário de Ilavsky aponta para a sua consciência de que considerações sobre o lugar dos anglófonos e sua experiência cultural em Montreal eram mais sentimentos do que fatos rigorosamente identificáveis. Ainda assim, sua afirmação resume

⁵ Essa citação exemplifica o ponto de vista mais amplo de Geoff Stahl sobre a autopercepção dos atores culturais anglófonos na Montreal de 1990: “O acesso instantâneo às indústrias culturais e instituições gozadas por outros anglocanadenses fora de Quebec é muito mais limitado em Montreal, onde existe uma percepção entre os produtores culturais anglófonos que as agências regulatórias, assim como as infraestruturas industrial e institucional, são tendenciosas em relação aos artistas francófonos. Então, enquanto francófonos aparentemente usufruem de uma riqueza de subsídios culturais, uma seleção de anglófonos de Montreal se vê cortada do apoio governamental para seu trabalho criativo, forçada a procurar outros meios de subsidiar suas atividades culturais. Vale a pena notar, contudo, que esse retrato é distorcido e talvez um pouco exagerado em seu tom conspiracional, uma vez que os anglófonos continuam sendo parte de uma rede global que é esmagadoramente inglesa” (Stahl, 2004, p. 43).

narrativas familiares entre a população de produtores culturais anglófonos – narrativas que enfatizam uma visão comum sobre estar em Montreal e sobre Montreal, através de um sentido de isolamento cultural que resultou de um vazio industrial e institucional, e que acabou por alimentar um desejo de ser ativo artisticamente.

Ademais, o tamanho relativamente pequeno da cidade (ou ao menos dos bairros habitados por sua população criativa), sua posição não central dentro do complexo das indústrias culturais hegemônicas norte-americanas (anglófonas), assim como o tipo de oportunidades econômicas “mais fáceis” que esses elementos combinados forneciam, também são comumente identificados como fatores que contribuíram para a capacidade dos artistas locais de assumir riscos artísticos.

Para Stahl, esses aspectos destacam duas narrativas interligadas como partes essenciais da experiência angloboêmia em Montreal: “uma sobre a fraqueza e o declínio econômico, marcada de forma indelével pelas tensões linguísticas e debates sobre soberania, e a outra, uma narrativa sobre resistência, conforme expressado através do caráter mítico de sua vida cultural duradoura” (Stahl, 2001, p. 100).

O casamento entre depressão econômica e fertilidade criativa que moldou as narrativas sobre a especificidade da experiência artística independente anglófona, através de uma ênfase no viés do sofrimento como fomentador de uma resistência cultural e de uma colaboração, coloca Montreal não apenas em uma continuidade mais ampla de espaços burgueses/boêmios encontrados em períodos anteriores, em locais como Montmartre, em Paris, Weimar, em Berlim, ou Greenwich, em Nova Iorque, como afirma Stahl. Forma também uma das mais influentes representações da cidade para si mesma, e participa do retorno da cidade para um papel de destaque na mídia convencional nacional e internacional na metade dos anos 2000.

Depois do sucesso internacional de vendas e crítica do álbum de lançamento do *Arcade Fire* – uma banda que pode ser vista como representativa do sucesso de uma ‘segunda onda’ da música *indie rock* da Montreal anglófona, que cresceu a partir das bases de infra-

estrutura e estética estabelecidas pela Constellation e GY!BE⁶ – e de gravações de algumas poucas outras bandas de Montreal (e em sua maioria anglófonas), uma série de artigos da imprensa hegemônica comentando sobre as atividades musicais *indie* da cidade colocou Montreal sob os holofotes como o novo foco da criatividade musical. Dentre muitos outros,⁷ o artigo de Carr “Fusão a frio: a cena musical explosiva de Montreal”, escrito para o *New York Times* em 2005, é emblemático do tipo de atenção que a mídia hegemônica deu às comunidades musicais anglófonas de Montreal por volta da metade dos anos 2000. Ao relacionar histórias de veteranos e de novos atores dos círculos da música independente da cidade naquele período, o artigo de Carr encobriu o poético com sequências familiares sobre a economia sombria da cidade (e seu impacto no mercado imobiliário), política linguística e cultura hedonista⁸ que comumente circulavam dentro das cenas culturais anglófonas para públicos de fora da cidade. Ao gerar tanto burburinho internacional quanto reações negativas de dentro das comunidades musicais de Montreal, as matérias jornalísticas de 2005 são percebidos geralmente como um tipo de ‘ponto crítico’ sobre a forma pela qual a Montreal contemporânea era representada na mídia cultural internacional.

⁶ William Bedford explica que: “Quando eles surgiram de *Mile End* no início dos anos 2000, *Arcade Fire* parecia se apoiar na infraestrutura sonora construída pela GY!BE; empregando tanta força de trabalho musical quanto necessária para construir uma grandiosa e orquestral paisagem sonora de rock. Os timbres de inverno e atmosféricos, evidentes nos valores de produção de ambas as bandas, podem ser explicados pelo fato de que o álbum de lançamento da *Arcade Fire*, *Funeral* (2004), foi gravado no Hotel2Tango, um estúdio de gravação que pertencia parcialmente a membros do GY!BE.” (p. 338).

⁷ As cenas musicais anglófonas em Montreal eram destacadas de maneira notável na coluna da revista *Spin*, “A próxima grande cena”, e na coluna da *Rolling Stone*, “Novidades”, entre outras.

⁸ Em uma romantização americana talvez típica sobre a cultura canadense, Carr identificou os fatores comuns que parecem ter “levado a um renascimento artístico” na comunidade anglófona da cidade: o Referendo de 1995 (“uma reviravolta política surpreendente”) que levou a um suposto êxodo da capital anglófona, à liberação de espaço e à manutenção de aluguéis baixos, e ao fortalecimento da identidade estrangeira anglófona dentro de uma cultura majoritariamente francesa; subsídios governamentais para produção cultural (“o patrocínio do Governo para o rock pode soar como um paradoxo, mas os Veados, as Estrelas e os Unicórnios concorreram e receberam recursos do fundo Factor”); a política vagamente socialista e comunitária de Montreal, junto com a reputação da cidade para o hedonismo; e o mau tempo (“porque mantém os compositores em casa e as bandas ensaiando”).

Muitos daqueles que investiram em alimentar atividades musicais locais independentes em Montreal apontaram que suas ações e sua música existiam muito antes (e continuariam a existir muito depois) da cobertura pela imprensa hegemônica sobre a cena musical *indie* desaparecer.

Os limites das mitografias identificadas por Stahl e sua amplificação na cobertura midiática hegemônica mencionada acima podem ser vistos como, respectivamente, demasiadamente subjetivos nos discursos daqueles internos à cena, e essencialmente como o pior das narrativas jornalísticas. Mesmo assim, eles também apontam o desenvolvimento complexo das dimensões geográficas, políticas, econômicas e culturais de Montreal. Ainda que fosse um mito, a crença de que Montreal não possuía infraestruturas para apoiar as atividades da música independente anglófona formou o coração do tecido cultural que serviu de base a iniciativas como a Constellation Records. Como aponta Campbell:

Embora a história da origem da cena independente de Montreal possa ser continuamente ampliada através da sobreposição de fatores importantes, a história base da precariedade econômica permanece, e a soma desses fatores é considerada uma forma indireta de política cultural, que gerou as condições favoráveis para a produção cultural de pequena escala (Campbell, 2013, p. 150).

No entanto, analisar os quadros de tais histórias como meros mitos sobre a experiência cotidiana de muitos produtores culturais anglófonos em Montreal, deixa passar um importante ponto sobre o modo com que produtores culturais como Ilavsky e Wilkie organizaram-se para remediar o vazio de infraestruturas que os mesmos julgavam necessárias para apoiar as suas comunidades musicais, produzindo assim o tipo de política cultural informal que Campbell discute. Contra esse pano de fundo industrial e econômico local, a Constellation Records de fato ‘importou’ e ‘tornou local’ um con-

junto de práticas culturais e filosofias de uma rede internacional de música alternativa, para dentro do contexto da sua cena em Montreal. Na próxima seção, eu me debruço sobre o caráter infraestrutural enfatizado nas afirmações iniciais de Campbell e sua relação direta com a abordagem que Ilavsky e Wilkie trouxeram para a criação e produção musical em Montreal. Essas abordagens, como nós poderemos ver, foram influenciadas pela experiência dos contextos pós-punk e hardcore, tanto nos Estados Unidos como na Grã-Bretanha.

Rough Trade e Dischord Records e a formação do underground na Montreal anglófona

Em uma primeira iteração de sua definição de lugar, Massey sublinhou que:

A singularidade de um lugar, ou de uma localidade, é construída, em outras palavras, a partir de interações específicas e articulações mútuas de relações sociais, processos sociais, experiências e entendimentos, numa situação de presença simultânea, mas na qual uma grande proporção de tais relações, experiências e entendimentos é de fato construída numa escala bem maior do que a que acabamos por definir para aquele momento como o lugar em si mesmo, seja ele uma rua, uma região ou até mesmo um continente (Massey, 1993, p. 66).

Seguindo essa definição, eu defendo que o sentido de ‘lugar’ que tem sido há muito tempo associado à cena da música alternativa anglófona de Montreal, da qual a Constellation Records é a maior representante, deve levar em conta as redes internacionais de produção e distribuição, assim como suas características, que a gravadora mobilizou em suas práticas cotidianas em Montreal. A Constellation Records, como uma gravadora ‘de Montreal’, precisa ser retratada em uma configuração mais fiel, que detalhe um número maior de fatores

constitutivos. A cena musical de Mile End que a gravadora contribuiu para formar existe tanto em relação à sua configuração geográfica imediata como através de uma relação dialógica com outros elementos musicais internacionais mediados por estruturas de pequeno porte como a Constellation Records. Esses elementos incluem, por exemplo, filosofias sobre como a música deveria ser produzida e distribuída, abordagens específicas sobre a estética musical experimental, e contato logístico direto com outras cenas e atores musicais internacionais (tais como agentes de turnês/organizadores, espaços, estruturas de divulgação, etc.). Nesse sentido, a Constellation Records funciona como um tipo de ‘posto aduaneiro tradutor’, que avalia, adapta e importa esses elementos internacionais, em um processo que moldou o tecido musical da cena da música independente de Mile End e, por extensão, de Montreal.

Como mencionado no início deste texto, antes de começar a focar exclusivamente na produção de gravações, o projeto de Ilavsky e Wilkie iniciou como uma série de eventos musicais com a finalidade de remediar a falta de espaços para shows que fossem acessíveis aos artistas em Montreal. Sua evolução foi um resultado do que eles perceberam como sendo uma batalha perdida com a administração municipal, em relação à obtenção de licenças de zoneamento para a organização de shows. Contra o pano de fundo do contexto socioeconômico imediato de Montreal (que era visto como terrível pelos participantes da cena, mesmo que estivesse melhorando no final dos anos 1990) e uma espécie de apatia administrativa municipal perceptível a respeito do apoio a atividades de pequena escala e de nichos culturais, Ilavsky e Wilkie importaram um conjunto de estratégias e ética específico, utilizado em cenas *underground* inglesas e americanas específicas:

A história e tradição com as quais nós nos identificávamos eram muito fortes e majoritariamente estabelecidas nos EUA e Reino Unido, tradição das gravadoras *indie*: a história da *Rough Trade*, a verdadeira história

da *Touch and Go*, e da *Dischord*, Thrill Jockey. Esses eram os nossos modelos. Então, definitivamente, de um ponto de vista institucional e estrutural, e em termos da vontade de querer nos inserir numa certa história cultural... Era no *indie* rock anglo-americano, na falta de um termo melhor (Ilavsky, 2014).

Enquanto as gravadoras americanas⁹ mencionadas por Ilavsky são bastante reconhecidas por sua importância em modificar o som das cenas *underground* dos EUA do punk *hardcore* para uma amplitude maior de estilos ‘*indie* rock’, além de às vezes serem consideradas como o embrião da explosão do grunge no meio dos anos 1990, de maneira que poderiam lembrar o próprio foco da Constellation Records no rock e na música punk com tendências experimentais, elas são mais notoriamente responsáveis por criar os modelos éticos e organizacionais que a gravadora tem reivindicado explicitamente usar como um modelo informal de negócio.

Ilavsky escolheu, mais especificamente, a Dischord Records como a sua maior influência nas formas de conceber o seu mandato em termos geográficos: “A *Dischord* só lançava bandas da área de Washington, o que era definitivamente o que sentíamos também [quando começamos a *Constellation Records*] [...] Nós basicamente não consideraríamos lançar um trabalho que não tivesse sido feito pelo menos por uma banda do leste do Canadá” (Ilavsky, 2014). Muito como a *Dischord Records*, a *Constellation* construiu o seu próprio modelo de negócio estimulando e divulgando uma cena local que, aparentemente de maneira paradoxal, obtém a maior parte de seus lucros através de vendas internacionais.¹⁰ Além de alimentar os talentos em seu próprio quintal, trabalhar de maneira local facilita a adoção

⁹ *Touch and Go* e Thrill Jockey são sediadas em Chicago e, como mencionado anteriormente, a Dischord Records opera em Washington, D.C.

¹⁰ Ilavsky explicou que “[...] as vendas [da *Constellation*] no Canadá são proporcionais à população do Canadá, comparada às dos EUA e da Europa combinadas: Nós provavelmente vendemos uma média de 7 a 10% de qualquer título no Canadá, e os demais 85 a 95% [primordialmente] nos EUA e Europa” (Ilavsky, 2014).

de uma importante dimensão ética para gravadoras como Dischord e Constellation: a vontade de eliminar a assinatura de contratos entre artistas e gravadoras, uma prática que tem sido vista historicamente dentro dos círculos independentes como exploratória do trabalho dos artistas. Através do trabalho com músicos em proximidade geográfica com a gravadora, interações face a face são favorecidas em detrimento dos contratos vinculantes, como um modo de construir uma colaboração entre a gravadora e os músicos baseada na confiança.¹¹

A Constellation Records demonstra inclinações operacionais similares em termos éticos àquelas da Dischord em diversos outros níveis: através do seu controle sobre os preços de seus álbuns,¹² da sua

¹¹ Ilavsky explica que “Nós não tínhamos nenhuma intenção de trabalhar com contratos, e, então, a possibilidade de encontrar com as bandas cara a cara, com frequência, tem aquela conexão verbal renovada e a capacidade de traçar um caminho em conjunto, em um tipo de comunidade muito direta de pessoa para pessoa [...] Nós tínhamos outras razões para sentir que um contrato e uma relação dual deveriam ser severamente questionados, mas é claro que nos primórdios você também tem que confiar para organizar as coisas dessa forma. Ao longo do tempo eu acho que a nossa reputação passou a nos preceder, e com a confiança que construímos com a nossa equipe existente, passamos a ter que fazer menos... nos primeiros dias nós estávamos trabalhando com bandas que conhecíamos intimamente, a nível pessoal, então ninguém questionava as potenciais armadilhas de não ter um contrato. O fato de nós sabermos que teríamos que ser responsáveis uns com os outros, e que nós podíamos muito bem abraçar a todas as razões ideológicas para não trabalhar num regime contratual era digno de ser celebrado. Muito para provar às pessoas que ‘olha, isso está funcionando, isso é funcional: você não precisa de um advogado nem de um gerente...’, você só precisa encontrar um parceiro honesto, e se você não puder achar um, comece então uma porra de gravadora você mesmo!” (Ilavsky, 2014).

¹² *Dischord Records* publicou a seguinte afirmação sobre a listagem do preço do álbum no verso do LP e nas capas de CD em seu sítio eletrônico: “Nós colocamos o nosso preço de envio em nossos álbuns porque nós cobramos menos que a maioria das gravadoras, e queremos que os nossos clientes saibam que eles têm a opção de comprar direto de nós se eles acreditam que essa economia não está sendo repassada para eles. Entretanto, é perfeitamente razoável que as lojas cobrem um ou dois dólares a mais que o preço que você vê no verso de nossos álbuns. As lojas de música têm custos maiores com despesas gerais e oferecem uma conveniência e variedade que o pedido por correio nem sempre permite, então é perfeitamente razoável que elas cobrem um pouco mais. Nós com certeza apoiamos as lojas independentes e acreditamos que você também deveria!”. Assim como o conhecimento e precaução da Dischord a respeito da remarcação de preços aplicada aos seus álbuns por empresas intermediárias menos éticas, Ilavsky apontou a indisposição da Constellation em fornecer um desconto permanente a cadeias corporativas de lojas varejistas, tais como a *Urban Outfitters*: “Um varejista *indie* poderia comprar um de nossos LPs de 180g no atacado por \$13, e então remarcar o preço em \$5 ou \$6 a mais para vender por \$19. Não que nós tenhamos qualquer desejo de vender nossas gravações na *Urban Outfitters*, mas se eles perguntassem – e não irão, embora uma ou duas lojas tenham feito uma exceção e queiram vender o último álbum do *Godspeed* –, nós responderíamos algo como ‘Olha, não podemos dizer não, mas sem desconto’. Então se eles quiserem levar pelo preço sem desconto, e remarcar para o valor que eles quiserem, bom. Eles estavam pagando \$13 por aquele álbum e eu presumo que venderam por \$27 ou \$30, não tenho como saber, e não sei quantos eles venderam, mas não podem ter sido muitos com eles ao lado de todas

recusa a participar de formas comuns de publicidade e marketing,¹³ sua rejeição aos códigos de barra nas cópias físicas dos álbuns como uma forma de preservar a integridade do trabalho artístico associado à música, e da sua ênfase numa divisão mais balanceada dos lucros das vendas dos álbuns entre artistas e gravadoras.

Esses aspectos inscrevem as práticas de negócio da Constellation dentro de um campo maior de debates sobre a autenticidade em relação ao empreendedorismo punk. Hein definiu duas grandes categorias de gravadoras pós-punk e *hardcore* faça-você-mesmo. De um lado, existem gravadoras (frequentemente associadas ao punk como um estilo de música) que veem sua distância das indústrias corporativas da música como inevitável, uma vez que a sua música normalmente não é facilmente integrada dentro das estruturas hegemônicas, mesmo que ela não deseje estar necessariamente distante de tais estruturas.¹⁴ De outro lado, no modelo faça-você-mesmo descrito por Ian MacKaye, a Dischord Records e outros espaços de música alternativa cultivam a sua desconexão das corporações empresariais da música para evitar a comercialização de sua música por elas. Para Hein, esses espaços que abraçam o punk como uma cultura (ao invés de um estilo), veem seu status de faça-você-mesmo como um meio para um fim – adotar um referencial anticapitalista e menores ganhos econômicos – com a finalidade de estimular ideais de independência

aquelas gravações que foram voluntariamente descontadas” (Ilavsky, 2014).

¹³ Como Stacy Thompson nota, a Dischord “nunca faz publicidade a nível nacional dos lançamentos de álbuns ou shows de suas bandas através dos meios de comunicação corporativos, preferindo anunciar em zines independentes, através do boca a boca e pela internet” (p. 146). Ilavsky aponta, em comparação, que: “Eu posso dizer honestamente que não tivemos orçamento de divulgação para gravações por anos. Nós colocávamos ocasionalmente um anúncio preto e branco no [...] *the Wire*, era essa [a maior publicação]. Mas frequentemente era no *the Baffer*, era como ‘nós vamos apoiar publicações com as quais nós realmente nos importamos’ com gastos em propaganda, não há quase nenhuma publicação igual a fazer música de fato. Nós anunciávamos na *Magnet* no período, *Option*, que sobreviveu por um pouco de tempo, esse tipo de revista de *indie* rock, mas de novo, pequenas quantias e em doses dispersas” (Ilavsky, 2014). Mais recentemente a Constellation também colocou anúncios em revistas culturais e de literatura, tais como a *N+1*.

¹⁴ Como Hein destaca, se aqueles artistas punks (ele dá o exemplo de Henry Rollings, o cantor emblemático do Minor Threat) decidem trabalhar com meios corporativos, eles costumam também reafirmar concomitantemente o seu compromisso com os ideais ‘*indie*’ punk e expressam abertamente sua intenção de reinvestir os ganhos financeiros de qualquer sucesso comercial que possam atingir em mais projetos contraculturais (Hein, 2012, p. 107-108).

artística, autodeterminação e frequentemente justiça social, através dos princípios da autonomia, do compartilhamento do conhecimento, da cooperação local entre membros da cena, etc. (Hein, 2012, p. 107). Além da Dischord Records, essas práticas também são comuns no ecossistema pós-punk iniciado pela Rough Trade Records do Reino Unido e para a miríade de microgravadoras independentes – tais como a Constellation Records – que seguiram suas iniciativas na Europa e na América do Norte.

As conexões entre a Constellation e a Dischord Records se estendem além das ligações anteriores à Southern Distribution, uma rede de distribuição com a mentalidade ética iniciada no meio dos anos 1980 pelo engenheiro de som John Loder, com a finalidade de distribuir a música anarco-punk britânica da banda Crass. Inicialmente uma extensão de um estúdio de gravação/gravadora faça-você-mesmo no norte de Londres, no Reino Unido, em 1985 a Southern Records já havia se transformado em uma atividade de distribuição, importando álbuns de pequenas gravadoras independentes americanas, incluindo, entre outras, Dischord e Touch&Go (southern.com). Por sua vez, foram as vendas crescentes de Fugazi¹⁵ que impulsionaram as atividades de distribuição da Southern, e provocaram Loder a abrir um escritório em Chicago para facilitar as atividades na América do Norte. Em seguida vieram os escritórios em Berlim e em Le Havre, França.

Essa rede de distribuição alternativa – na qual a Constellation entrou nos primórdios como um selo de gravadora através da filial de Chicago da Southern – definiu ativamente o modo como a gravadora de Montreal aprendeu a operar na paisagem da produção e da distribuição da música independente:

Nossa educação empresarial veio, felizmente, de trabalhar com distribuidores *indie* extremamente honestos, confiáveis, animados e engajados, que [...] lembravam

¹⁵ O terceiro álbum do grupo vendeu 180.000 cópias em sua primeira semana de lançamento em 1993 (Hein, 2012).

o significado de iniciar coisas entre o início e a metade dos anos 80. Eles lembravam seriamente o que aconteceu quando as grandes decidiram abandonar os vinis e ir para os CDs e cobrar um braço e uma perna por eles, numa época na qual você não poderia pensar o CD de maneira independente se você quisesse (Ilavsky, 2014).

A fala de Ilavsky se refere ao tipo de filosofia prática sobre a gestão de uma empresa de produção e distribuição de música independente pela qual Loder era conhecido¹⁶ e a qual ajudou a popularizar fora do Reino Unido. As práticas da Southern podem ser efetivamente vistas como antecedentes ideológicos significativos para o tipo de tática operacional desenvolvido pela Dischord e pela Constellation. Foi também uma das infraestruturas proeminentes que trabalharam para manter cenas microindependentes através das diferentes ondas musicais alternativas que vieram depois do punk, assim como uma ponte entre os contextos do Reino Unido e americanos que apoiavam projetos com dimensões éticas similares enquanto desfocavam limites culturais e mercadológicos.¹⁷ Esses desdobramentos em contextos nacionais separados são frequentemente discutidos em relatos separados que raramente enfatizam a sua interligação.

Após a morte de Loder e uma série de dificuldades financeiras, a Southern Distribution encerrou as suas atividades nos EUA em 2005, deixando a Constellation e a Dischord – suas duas maiores gravadoras – a procurar por novos parceiros distribuidores:

¹⁶ Em um obituário escrito para o *The Guardian* após o falecimento de Loder, o cofundador do *Crass* Jeremy Rather (conhecido como Penny Rimbaud) o descreveu como um “rebelde, um paladino do faça-você-mesmo, que não jogou conforme as regras”, para quem “o pequeno era bonito” e “o belo vinha antes do grande”, e alguém cujas “tentativas para comprá-lo falharam” (Rimbaud, 2005).

¹⁷ Em uma variedade de cenas faça-você-mesmo punk, o modelo anarcopunk do *Crass* é frequentemente associado a uma ‘abordagem’ britânica, retratada como relativamente desassociada do modelo ‘americano’ da *Dischord*. Por exemplo, Pete Dale aponta que, nos anos 1990, as práticas *indie* eram paulatinamente mais ofuscadas pelo aumento de aquisições das marginais *indie* pelas grandes gravadoras no contexto britânico, enquanto “nos EUA, diferentemente, um *underground* contra-hegemônico articulado era apoiado por veementes gravadoras como a *K records* [...], *Dischord* [...] e *Kill Rock Stars* [...], entre outras” (Dale, 2009, p. 187). Da mesma forma, Hein apresenta Penny Rimbaud do *Crass* e Ian MacKaye da *Dischord* como emblemas de distintas – se não completamente separadas – tendências britânicas anarquistas e filosofias punk americanas mais pragmáticas.

Naquele momento nós estávamos procurando uma nova distribuidora em razão do colapso da nossa distribuidora sediada em Chicago... de fato quando olhamos para o contexto naquele ponto, só havia três ou quatro opções, duas das quais você podia dizer que eram totalmente independentes e que não eram detidas pelo menos parcialmente por uma das grandes gravadoras (Ilavsky, 2014).

A partir de 2005 a Constellation começou a lidar primariamente com a Secretly Distribution (uma filial da gravadora canadense Secretly com sede em Bloomington, Indiana) para a distribuição de seus álbuns na América do Norte.

Considerações finais

Stahl descreveu Montreal como um santuário idealizado para ‘refugiados culturais’ anglófonos nos anos 1990. De acordo com ele, esse fenômeno foi o resultado de diversos fatores. O primeiro foi a recessão do setor econômico de Montreal, que resultou em uma abundância de espaços acessíveis para morar e para o trabalho relacionado às artes. Outro fator foi o contexto do ensino de nível superior da cidade: quatro universidades ofereciam as menores mensalidades na América do Norte. Finalmente, Montreal oferecia muitas das ofertas culturais sustentadas por uma atitude ‘neoliberal’, atribuída ao meio ambiente predominantemente francófono da cidade. Muitos desses ‘refugiados’ tinham fugido (por escolha própria, e não por necessidade) de outras cidades canadenses e americanas consideradas muito caras e/ ou vazias culturalmente – e levaram, no final dos anos 1990, à emergência de Montreal como um polo cultural.

De muitas formas, a cena que a Constellation Records ajudou a criar, e da qual ainda faz parte nos dias de hoje, pode ser vista como um exemplo das evoluções econômicas e demográficas que Stahl descreveu. O olhar para dentro e a qualidade insular frequentemente

associada a esta cena (ao menos de seu começo no meio dos anos 1990 até a metade dos anos 2000, quando a cidade obteve maior atenção nacional e internacional por suas atividades relativas à música independente) talvez derivem deste fenômeno: como ‘refugiados culturais’ que percebiam a sua experiência de Montreal como a de um ‘autoexílio’ de outras comunidades artísticas anglófonas no Canadá, os atores da cena da Constellation Records tentaram cultivar, talvez, as suas diferenças do mundo cultural francófono da cidade, e funcionaram como uma comunidade consideravelmente fechada.

Para todos esses aspectos significativos da Constellation, que estão conectados intrinsecamente à dimensão ‘local’ da gravadora, o que costuma ficar de fora tanto dos relatos acadêmicos como jornalísticos sobre a cena da música independente de Montreal, seu posicionamento específico e sua relação com a cidade, é a importância de dimensões mais internacionais e cosmopolitas à formação do tecido cultural da cidade em relação aos aspectos estéticos, organizacionais e humanos. O tipo de capital cultural que se produziu associado à Constellation Records seguramente não pode ser explicado sem entender a complexa interação entre os fatores locais, nacionais e internacionais que contribuíram para moldar esses três níveis de influências. Como mostrado durante a segunda parte deste artigo, essa interação foi formada e influenciada pelas ideologias e práticas em vigência em redes punk e pós-punk alternativas específicas de produção e distribuição cultural. Ainda que a Constellation Records dificilmente lance músicas que possam ser consideradas punk ou pós-punk, ela fez a sua marca em Montreal e internacionalmente reivindicando e cultivando seus laços com diversas dimensões extramusicais de estética e política punk. Dessa forma, a Constellation Records é como muitas das pequenas infraestruturas similares que empoderam cenas musicais locais ao redor do planeta, que agem como postos aduaneiros tradutores dentro dos fluxos internacionais de uma variedade de elementos discursivos, filosóficos, econômicos e estéticos que constroem cenas e seus contextos locais urbanos imediatos. Porque selecionam, trans-

formam e localizam tais elementos dentro de cenas específicas, elas contribuem ativamente para a mediação das identidades culturais dos centros urbanos.

Referências

BEDFORD, William. 'Montreal Might Eat Its Young, but Montreal Won't Break Us Down': The Co-Production of Place, Space and Independent Music in Mile End, 1995-2015. *Journal of Urban Cultural Studies* vol. 2, n. 3, 2015, p. 335-345.

CAMPBELL, Miranda. *Out of the Basement Youth Cultural Production in Practice and in Policy*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2013.

CARR, David. Cold Fusion: Montreal's Explosive Music Scene. *The New York Times*, 6 de fevereiro de 2005. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2005/02/06/arts/music/cold-fusion-montreals-explosive-music-scene.html?_r=0>. Acesso em: 2 maio 2017.

DALE, Pete. It Was Easy, It Was Cheap, so What?: Reconsidering the DIY Principle of Punk and Indie Music. *Popular Music History* vol. 3, n. 2, 2009, p. 171-193.

DON Wilkie: Co-Owner of Constellation Records. Enviado por ArtistHouseMusic, em 28 de outubro de 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PqeXvFk-oho>>. Acesso em: 21 fev. 2017.

FRASER, Malcolm. The Montreal Scene, 10 Years Later. *Cult MTL*, 25 de fevereiro de 2015. Disponível em: <<http://cultmontreal.com/2015/02/the-montreal-scene-10-years-later/>>. Acesso em: 21 fev. 2017.

GRAVENOR, Kristian. *Montreal in the 1990s: 1993-1996: Darkness in Hopes of a Dawn* (Pt. 2 of 3). Disponível em: <<http://coolopolis.blogspot.ca/2013/10/montreal-in-1990s-1993-1996-darkness-in.html>>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2016.

HEIN, Fabien. *Do it yourself: autodétermination et culture punk*. Lyon: Éditions le Passagerclandestin, 2012.

ILAVSKY, Ian. Entrevista em 18/11/2014. Conduzida e transcrita por François Mouillot, 18 de novembro de 2014.

MASSEY, Doreen. *For Space*. London: Sage Publications, 2005.

_____. Power Geometry and a Progressive Sense of Place. In: BIRD, Jon et al. (eds.). *Mapping the Futures*. London: Routledge, 1993, p. 59-69.

RIMBAUD, Penny. John Loder. *The Guardian*, 19 de agosto de 2005. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/news/2005/aug/19/guardianobituaries.artsobituaries>>. Acesso em: 2 maio 2017.

SOCAN. *SOCAN Names Montreal's Mile End as Canada's Music Creation Capital for 2016*. socan.ca, 16 de março de 2016. Disponível em: <<https://www.socan.ca/news/canadas-music-creation-capital-2016-officially-montr%C3%A9als-mile-end>>. Acesso em: 23 fev. 2017.

SOUTHERN. *About*. Southern.com. Disponível em: <<http://www.southern.com/about/>>. Acesso em: 23 nov. 2016.

STAHL, Geoff. 'It's like Canada Reduced': Setting the Scene in Montreal. In: BENNETT, A.; KAHN-HARRIS, K. (eds.). *After Subcultures: Critical Studies of Subcultural Theory*. New York: Palgrave Macmillan, 2004, p. 51-64.

_____. *Musicmaking and the City*. Making Sense of the Montreal Scene. Disponível em: <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2010/7584/pdf/Popularmusikforschung_35_S141_159.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2016.

_____. Tracing out an Anglo-Bohemia: Musicmaking and Myth in Montréal. *Public*, n. 22-23, 2001, p. 99-121.

STATISTICS OF CANADA. Population by language spoken most often at home and age groups, 2006 counts, for Canada, provinces and territories, and census subdivisions (municipalities) with 5,000-plus population – 20% sample data. *statcan.ca*, 24 de março de 2009. Disponível em: <<http://www12.statcan.ca/census-recensement/2006/dp-pd/hlt/97-555/T402-eng.cfm?Lang=E&T=402&GH=7&GF=24&G5=1&SC=1&RPP=100&SR=1&S=1&O=D&D1=1>>. Acesso em: 14 maio 2017.

THOMPSON, Stacy. *Punk Productions: Unfinished Business*. Albany: State University of New York Press, 2004.

VILLE de Montréal. *Annuaire statistique de l'agglomération de Montréal – Recensement de 2006*. *ville.montreal.qc.ca*, 16 de outubro de 2008. Disponível em: <http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/mtl_stats_fr/media/documents/ANNUAIRE%20STATISTIQUE%20DE%20L%27AGGLOM%C9RATION%20DE%20MONTR%C9AL%20-%202006_VF.PDF>. Acesso em: 10 maio 2017.



Cidades musicais no Sudeste Mexicano: práticas criativas e agenciamentos culturais

Martín de la Cruz López-Moya

Há musicalidades nas cidades de Chiapas? Essa pergunta pode parecer um pleonasma. Parte-se do princípio de que qualquer cidade é musical porque constitui um espaço propício para a troca de saberes criativos. Blacking, pioneiro da etnomusicologia, perguntava-se há várias décadas sobre a musicalidade dos seres humanos. Como o próprio autor constatou, inexistem registros de sociedades carentes de experiências musicais: “Muitos dos processos musicais essenciais, se não todos, integram o corpo humano e passam por padrões de interação entre corpos humanos em sociedade” (Blacking, 2006, p. 25). Dessa perspectiva, podemos dizer que as cidades do sudeste mexicano podem ser entendidas como “musicais”, embora cada uma delas produza sonoridades peculiares, gerando redes de troca musical que as singularizam. Na ritualidade urbana, os músicos enfrentam cotidianamente um desafio que interpela sua criatividade: adaptar-se a gostos e preferências e interagir com expectativas sociais diversas.

Aqui proponho uma leitura das cidades de Chiapas a partir da observação das práticas musicais alternativas que são ativadas na interação urbana. Busca-se uma aproximação à condição musical das cidades, tomando distância das políticas culturais, as quais avaliam determinados repertórios como próprios das cidades, desconsiderando a diversidade sonora produzida nelas. A noção de “cidade criativa” proposta pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), particularmente a categoria de “cidade musical”, é um recurso útil para examinar o trabalho alternativo

realizado por muitos músicos e outros artistas que estão à margem de referentes institucionalizados, posicionando-se assim como agentes de mudança social em seu entorno.

Música e cidade são examinadas como dois processos inerentes à experiência de habitar e de imaginar sentidos de pertencimento associados a espaços e temporalidades. Na interação urbana, desdobram-se criatividades sonoras midiáticas com experiências de escuta e representações de lugares veiculadas através de narrativas, instrumentos, ritmos e práticas de baile popular. Proponho conhecer a cidade por meio da sua sonoridade e pela sua atividade festiva; ler a cidade com os ouvidos, prestar atenção à música executada, perguntar-se quem a produz e por quê. Seguindo a ideia de cidade-arte (Neve, 2012), interessa mostrar a constituição da cidade enquanto condição de possibilidade para a produção de sonoridades próprias, assim como o desdobramento de práticas musicais nos espaços públicos, gerando representações, imaginários e narrativas da cidade. Trata-se de uma aproximação à experiência musical como produtora de representações da cidade. A estratégia de indagação foi a observação, acompanhamento e registro, a partir de uma perspectiva multissituada, de práticas e circuitos musicais que evocam a cidade em discursos relacionados à tradição e à autenticidade, ao amor, às experiências políticas e religiosas, à distinção social e à diferença cultural.

A história recente de Chiapas evidencia processos urbanos complexos derivados de múltiplas dinâmicas de ordem econômica, política e religiosa, no âmbito local e global. Esses processos vêm propiciando a ampla concentração da população urbana em cidades como Tuxtla Gutiérrez, capital política do estado; Tapachula, cidade fronteiriça, ponto de encontro com a América Central e centro de desenvolvimento econômico da região; San Cristóbal de Las Casas, de caráter colonial e uma das cidades mais visitadas no circuito do turismo cultural; e Comitán, centro administrativo e político da vasta região de fronteira entre o México e a Guatemala. As diferenças entre essas cidades também derivam das suas práticas musicais e da

sua atividade festiva. Embora essas cidades integrem uma região com continuidade sociocultural articulada à América Central, em cada uma delas coexistem diversas expressões musicais variáveis segundo a época do ano. Um denominador comum das sonoridades alternativas produzidas nessas cidades é a participação ativa das juventudes e o desdobramento de práticas culturais nos processos musicais locais.

San Cristóbal de Las Casas é uma cidade de uns 200 mil habitantes, localizada nos Altos de Chiapas. De caráter colonial e ao mesmo tempo cosmopolita, essa cidade é representada como um porto localizado no meio das montanhas, sendo, portanto, um espaço de encontros de diversas índoles: artísticos, políticos, religiosos, acadêmicos, musicais, entre muitos outros, particularmente após a incursão do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN) na arena pública midiática. No fim de 2015, a cidade foi incorporada à “Rede de cidades criativas” por parte da Unesco¹ na área de “Artesanato e arte popular”, após um ano contínuo de esforços por parte de um grupo de atores da sociedade civil e da municipalidade local (Solórzano, 2015).

Muitas das transformações musicais recentes estão relacionadas aos processos migratórios, turísticos e de espetacularização da cidade. A noturnidade, com a música ao vivo ocupando um lugar preponderante, tem se intensificado em San Cristóbal. Várias noites por semana, a cidade se torna ponto de encontro de muitos jovens de cidades próximas, além de turistas de outras latitudes.

Já Comitán, Chiapa de Corzo, Palenque e San Cristóbal ganharam o rótulo de “Povoados mágicos”, no programa incentivado pela Secretaria de Turismo do governo federal. Em meados de 2017, esse programa abrange 111 cidades e povoados distribuídos pelo território mexicano. As atrações naturais e culturais desses locais propiciam o turismo e trazem a “magia” como novo conceito para rotular os locais que merecem ser visitados (Fernández et al., 2013). As iniciativas institucionais, tanto as referidas à “cidade criativa” quanto ao “povoado mágico”, desdobram-se em programas de espetacularização

¹ Vide o programa de Cidades Criativas: <<http://www.unesco.org/new/es/media-services/>>. Acesso em: 19 maio 2017.

e investimentos para promover os locais escolhidos como centros de desenvolvimento turístico.

Estudar a música na ritualidade urbana

Em contraste com outras modalidades de produção criativa, nas quais a finalização da obra ocorre pelo esforço individual, o ato musical necessita da colaboração coletiva face a face, tanto dos intérpretes dos instrumentos musicais quanto do público atento à execução (Hennion, 2002). A interpretação de música ao vivo tende a intensificar o poder comunicativo, que é visual e também auditivo, sendo assim um texto de intersubjetividade, uma vez que é possível observar a execução musical e, ao mesmo tempo, dançar. Dessa maneira, os atos musicais constituem um âmbito social privilegiado para observar a atualização de memórias coletivas. Por exemplo, a dança em pares pressupõe a encenação de uma memória corporal rítmica compartilhada e um eixo de identidade (Sevilla, 2001).

A reflexão aqui proposta integra um estudo mais amplo sobre música urbana no sul do México, localizando-se em dois campos da investigação social contemporânea: os estudos sobre música popular e os estudos urbanos, especificamente, a cidade como unidade de observação e análise da música. Ambos os campos integram a área dos estudos culturais na América Latina. Portanto, a pesquisa utiliza como referentes os elementos urbanos e as experiências sonoras produzidas no sul do México, entendendo as práticas musicais como processos criativos e recursos para o desenvolvimento social e de uma economia cultural alternativa. A produção cultural como recurso para o desenvolvimento social, como assinalada por Yúdice (2006), é um elemento teórico útil na observação das dinâmicas de um entorno social e político que coloca o território *chiapaneco* como local para o desenvolvimento criativo, propício para o encontro e troca de saberes, assim como destino de desenvolvimento turístico.

Muitas cidades e locais no mundo são identificados com alguma melodia, com músicos, com ritmos determinados, gêneros,

tradições e festivais musicais. A representação de lugares a partir da música é uma prática cultural amplamente estendida. Cada grupo social, geracional ou com determinados pertencimentos étnicos gera seus próprios referentes sonoros a partir dos quais ressignifica os lugares. Empreender uma reflexão sobre isso pode tornar-se uma tarefa infundável, pelos inúmeros locais evocados na música e pela diversidade de gostos de seus habitantes. O estado de Chiapas não é alheio aos processos de ressemantização de suas cidades e povoados através de práticas musicais. Em todo o território e durante as festividades, presta-se homenagem aos músicos, são construídos monumentos, teatros e salas destinados à prática musical, à apresentação de grupos e à dança, assim como são criados espaços e programas de ensino e divulgação da música. A atividade musical convoca diversos atores nos espaços urbanos, produzindo circuitos musicais alternativos nas ruas, bares e praças, constituindo uma espécie de “ativismo musical”, práticas culturais que transformam os espaços públicos e produzem “territorialidades sônico-musicais” como condição para a sociabilidade (Herschmann; Fernandes, 2016).

Em geral os estudos sobre a música na sociedade oscilam entre duas grandes áreas de conhecimento: a musicologia e a etnomusicologia. Não aprofundarei aqui no complexo referencial teórico e metodológico dessas duas áreas. Em termos gerais, a musicologia privilegia a música de concerto e seus processos técnicos musicais, abrindo mão dos entornos socioculturais. Já a etnomusicologia prioriza a música autóctone, da tradição oral dos povos originários, entendendo, por vezes, como é o caso de uma vertente da etnomusicologia desenvolvida no México (Alonso, 2008), a música como um fenômeno estático, produto de uma essência inerente aos povos. Muitos dos registros sonoros coletados por essa vertente são referências de nacionalismos musicais e um recurso para a formulação de políticas culturais de preservação musical. Tanto na musicologia quanto na etnomusicologia, a música urbana, produzida, difundida e consumida nas cidades, é marginalizada enquanto objeto de estudo (Cruces, 2014). Trata-se de

uma produção musical que não alcança o patamar de legitimidade na investigação social, em parte devido a preconceitos e estereótipos que associam a música urbana à banalidade e reduzem-na ao lazer e ao ócio. Entretanto, como qualquer expressão musical, as manifestações urbanas são dotadas de sentidos por sujeitos situados espacial e temporalmente (Sans; Cano, 2011).

A categoria “música popular urbana” abrange muitas formas de expressão musical desenvolvidas no espaço público. Ela é um conceito polissêmico, incompleto e inacabado, que abarca a música local, alternativa, tradicional e midiática, incluindo também a culta e a folclórica, embora o senso comum entenda as últimas como música não urbana (Frith, 2002).

A partir da premissa de que a música é a arte mais corporal de todas (Bourdieu, 1990), propõe-se aqui pensar o corpo e a música como processos indissociáveis. Sem corpo não há música, sem ela, não há corpos estruturados em torno de ritmos ou esquemas de gênero aprendidos socialmente. A música emana dos corpos, da voz, das mãos, dos pés. O canto e a dança são experimentados por meio da corporeidade, habitando lugares temporalmente situados (Quintero, 2009). Além disso, o ouvido é o órgão mais exposto dos sentidos, pois não é possível iludir os sons produzidos nos entornos socioculturais. Pode-se escolher o que tocar, o que ver, cheirar ou degustar, entretanto, é inevitável ouvir. O ouvido, despido como ele é, percebe tudo, porém, as pessoas atribuem sentido ou privilegiam apenas algumas experiências de escuta.

Como aponta Halbwachs (1989), a memória coletiva é útil para descrever as práticas musicais em locais específicos e os repertórios partilhados entre um grupo de músicos num determinado entorno social de recepção. Isto é, as maneiras de recordar e produzir música são coletivas e surgem em contextos compartilhados. Segundo Schutz:

É amplamente conhecida a ideia central de Halbwachs, para quem todos os tipos de memória estão determinados por quadros sociais, sendo, portanto, im-

possível conceber a memória individual sem assumir a existência de uma memória coletiva que deriva em qualquer rememoração individual. Este princípio básico [...] foi aplicado ao problema da comunicação musical porque, para o mencionado autor, a própria estrutura da música — seu desenvolvimento no fluxo do tempo, seu distanciamento de qualquer caráter duradouro, sua realização pela recriação — oferece uma excelente oportunidade para demonstrar que a única possibilidade de conservar um conjunto de rememorações com todas as nuances e detalhes, reside na memória coletiva (Schutz, 2003, p. 165).

A cidade, enquanto espaço de interação coletiva, é um lugar privilegiado para observar e analisar as experiências musicais que derivam em representações dela própria. Em geral, os estudos urbanos têm sido empreendidos em grandes urbes ou metrópoles, nas chamadas cidades-mundo, descritas como centros financeiros ou de desenvolvimento industrial que ocupam posições geopolíticas centrais, nas quais gestam-se os fluxos globais. Entretanto, aqui proponho a perspectiva de que os processos urbanos surgem em diversos contextos de interação social, que vão além dos limites das grandes urbes, e que os produtos criados, como a música, são resultado de processos transculturais, de trocas e hibridações (García Canclini, 2001; Quintero, 2009; Hall, 2010). Como afirma Cruces:

O pressuposto subjacente ao estudo da música urbana é que ela constitui uma trama de interações e diálogos, de oposições e exclusões, de segmentação e hibridação dos modos de produzir, transmitir e consumir música (Cruces, 2004, p. 8).

Ao considerar que o urbano é mais um estilo de vida que uma unidade territorial culturalmente autocontida (Cruces, 2004), este trabalho está orientado pelo estudo da musicalidade nas cidades pe-

riféricas, isto é, aquelas situadas às margens dos grandes centros de desenvolvimento. Segundo Robinson (Vargas; Román, 2005, 2006), todas as cidades, enquanto espaços de interação, são relevantes para o olhar sociológico, independentemente da densidade populacional. Os processos urbanos e as representações sonoras são gestados em qualquer cidade, nas praças, nas ruas, nos pontos de encontro, nos espaços construídos pelo convívio coletivo. Assim, nas cidades como lugares de produção da vida urbana, de encontro e de múltiplas trocas de significados, é possível constatar a diversidade cultural e, portanto, musical.

Nas últimas décadas, Chiapas vem sendo cenário de complexos processos urbanos e midiáticos favoráveis à produção musical e à ampliação dos gostos dos habitantes, abrigando uma diversidade de expressões sonoras. O desenvolvimento urbano está acompanhado da experiência da noturnidade, com a música ao vivo ocupando um papel central. Muitas das propostas musicais estão articuladas a discursos que evocam releituras, a experiência amorosa, a tradição e o saudosismo, assim como relatos de resistência política e opção religiosa de diversa índole. Outras propostas expressam as culturas urbanas emergentes das migrações, como é o caso das transformações dos estilos de vida de muitos jovens imigrantes que adotaram as cidades como local de residência, por trabalho ou estudo.

A música em Chiapas é também um local de enunciação do território, de espaços e lugares. Músicos e ouvintes situados temporalmente constroem imaginários sobre as cidades e seus habitantes, gerando memórias através de reinterpretações musicais. A releitura de melodias mediante versões é uma prática constante na história da música popular (López Cano, 2011). Nas ocasiões musicais, é imitada a música original ou de referência, enquanto, a cada nova versão, o intérprete imprime seu estilo, atualizando assim as memórias e imaginários sociais. Nas práticas de reinterpretação musical, atualizam-se os referentes dos locais e seus imaginários.

A seguir, vou me referir à música e seus vínculos territoriais nas práticas musicais entendidas como representativas da região cultural

de Chiapas. Assim, considerarei as condições de produção sonora de longa duração, tanto quanto a criatividade musical recente protagonizada pelas juventudes, migrantes ou não, das cidades do interior de Chiapas.

A tradição da marimba

O estado de Chiapas é associado musicalmente à marimba, dentro e fora do território. A marimba, instrumento de percussão melódica, parecido com um piano de madeira, de execução coletiva e elaborado com madeira local, é o referente musical de mais longa duração. Há várias décadas existem políticas de fomento para a preservação e desenvolvimento da marimba. A maioria dos músicos do estado dedicam-se à interpretação da marimba e estão distribuídos em cada cidade, povoado e bairro. A marimba está presente cotidianamente tanto na música ao vivo, em cada canto de Chiapas, quanto na programação regular das estações radiofônicas. Mais ainda: a marimba é o principal veículo de aprendizado musical no ensino fundamental e nas casas de cultura. Além disso, as quase 120 municipalidades do estado contam com seu próprio grupo de marimba.

Cada cidade tem pelo menos uma música com a palavra “marimba” no título e em algumas cidades existem museus, parques e locais destinados à interpretação do instrumento e à dança, como o Parque da Marimba em Tuxtla Gutiérrez, o quiosque da praça central em San Cristóbal e o Parque Central de Comitán, todos eles espaços públicos emblemáticos. Também há várias décadas são organizados concursos regionais e internacionais de interpretação de marimba, e desde 2000 organizações culturais e a Universidade de Ciências e Artes de Chiapas promovem o Festival Internacional de Músicos de Marimba. Assim, a música desse instrumento integra a memória musical coletiva de seus produtores e ouvintes, gerando intensos sentimentos de pertencimento. O apego a essa tradição encorajou a postulação das criações musicais da marimba à Unesco, na categoria de patrimônio cultural intangível, em 2001. Entretanto, essa iniciativa, promovida

por figuras culturais e políticas de Chiapas, não alcançou tal reconhecimento (Brener, 2000).

O desenvolvimento de uma cena articulada à marimba em Chiapas tem sido possibilitado por vários músicos, entre os quais se destacam os irmãos Domínguez, com sua *Marimba Orquesta Lira de San Cristóbal*, a partir da década de 1930, gerando um vasto legado musical, como as músicas *Perfidia* e *Frenesí*, de Alberto Domínguez. Esse repertório, atualizado em diversos estilos e versões, é cotidianamente difundido por todo o estado e integra a memória de muitos músicos *chiapanecos*, sendo associado à cidade colonial (López Moya, 2014).

O rock chiapaneco

O rock em Chiapas foi reativado a partir do levantamento do EZLN em janeiro de 1994, embora já existissem grupos que atuavam em espaços restritos e com público escasso. A chegada de muitos jovens, vários deles, músicos, roqueiros e artistas, em geral, vindos de outras regiões do mundo, em solidariedade com o movimento indígena, propiciou uma série de trocas de saberes musicais. Nesse contexto, surgiu o grupo de *reggae Bakte*, que difundiu a imagem de San Cristóbal como cidade da “*vibe* positiva”, com a música “*El estuche*”.²

Três fenômenos roqueiros emergiram recentemente em Chiapas: o *heavy metal* em Tuxtla Gutiérrez, talvez o fenômeno mais duradouro no estado, o *Etnorock* nos Altos de Chiapas, e o *rockomiteco*, em Comitán, tendo como denominador comum o fato de serem um recurso de participação cultural das juventudes, que se orgulham de ser roqueiras, devido a suas origens e a suas identificações culturais. A partir do levante neozapatista, o *ska* e o *reggae* alcançaram ampla difusão em várias cidades do estado, apresentando-se como gêneros juvenis que veiculavam discursos de resistência política e que adotaram a bandeira do movimento indígena.

² Disponível em: <<https://www.last.fm/es/music/Bakte>>. Acesso em: 12 abr. 2017.

O *etnorock* é assim chamado por muitos dos seus protagonistas, que falam línguas indígenas. Há quase duas décadas, esses jovens misturam as sonoridades da tradição cerimonial e religiosa indígena com a energia rítmica do rock e de seus instrumentos elétricos característicos. Mediante essa mistura, os jovens apropriam-se de espaços urbanos, visibilizando-se como sujeitos criativos e contribuindo com a diversidade musical, especialmente na região dos Altos de Chiapas (López, Ascencio; Zebadúa, 2014). Entre o repertório habitual nos grupos de rock indígena, tem destaque *Bolom Chon* (onça-pintada), uma antiga melodia da ritualidade cerimonial dos indígenas da região. Além de integrar o repertório de *sones*³ de dança popular interpretados na marimba, *Bolom Chon* é hoje a trilha sonora do *etnorock*.

Rockomiteco é um movimento musical protagonizado por jovens da cidade de Comitán a partir de 2010. Nele participam dez grupos locais que interpretam estilos como o *hard rock surf*, *surf*, *punk*, psicodelia, rock progressivo e *happy punk*. Entre os grupos, destacam-se *Los Blue* (*hard rock*), *Los Entrañas* (*surf*, *punk* e psicodelia), *Venus* (rock progressivo), *Por Detroit* (*hard rock*) e *Los Wobbuffet* (*happy punk*). Esses grupos retomam histórias de renomadas figuras locais, como a escritora Rosario Castellanos,⁴ para visibilizar a cidade como lugar de enunciação. Em alguns festivais, esses grupos fizeram projeções de imagens do herói nacional Belisario Domínguez e a sua célebre frase, associada à revolução mexicana: “Se cada um dos mexicanos fizesse o que lhe corresponde, a Pátria estaria salva”.

Em Comitán vem consolidando-se uma cena roqueira que inclui espaços de divulgação tais como os palcos instalados na principal feira anual da cidade. Em geral, os grupos divulgam suas composições autorais e alcançam um público significativo, tornando bastante ativo esse movimento musical. Além do mais, os grupos fazem shows em outras cidades de Chiapas, constituindo um ponto de encontro e de diálogo com grupos da cena roqueira regional e nacional.

³ Os *sones* agrupam articulações específicas de música e dança, particularmente do folclore mexicano (N.T.).

⁴ Emblemática figura da literatura mexicana, Rosario Castellanos é associada a Comitán porque morou nessa cidade até sua juventude (N.T.).

A partir do rock contemporâneo *chiapaneco*, narram-se lugares, assim como as juventudes urbanas apropriam-se de espaços urbanos para expressar seus pontos de vista, práticas culturais e apresentar-se como cidadãos do mundo.⁵

San Cristóbal de Las Casas como portal de encontros criativos

Como cidade colonial, cosmopolita e destino turístico, San Cristóbal de Las Casas é um local propício para a diversidade musical. A afluência de pessoas de origens diversas, que integram o turismo cultural, possibilita a configuração dessa cidade enquanto lugar do sul do México com intensa atividade criativa em vários campos artísticos. Consta-se a variedade de instrumentos e gêneros dos grupos, integrados por locais e visitantes, que são uma espécie de músicos ambulantes que, na maioria das vezes, apresentam suas obras nas ruas, praças e espaços privados como casas, teatros e bares. Segundo o contrabaixista Otto Anzúres, um dos proprietários do *Dada Club Jazz*,⁶ já foram organizados até 1.500 shows por ano.

Assim, é possível acessar a uma variedade de expressões musicais, tanto eletroacústicas quanto de marimba, que privilegiam o formato de conjunto popular nas festas dedicadas aos santos católicos nas praças dos bairros, assim como de grupos de jazz, *ska*, *reggae*, flamenco, salsa, ritmos africanos e *world music* em bares e espaços destinados à dança e frequentados por músicos de passagem na cidade, vindos de diferentes cidades do país e do mundo.

Em San Cristóbal coexiste uma diversidade de expressões musicais, gerando complexos processos de trocas transculturais em diversos âmbitos da vida social. O desenvolvimento do campo artístico

⁵ Ver, por exemplo, o clipe “9 Luceros”, que alude a *Balun Canán*, antigo nome de Comitán. O clipe foi realizado por um conjunto de rock em Comitán, dirigido por Armando Hidalgo e o grupo *Claroescuro*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch>>. Acesso em: 13 abr. 2017.

⁶ Após mais de dez anos de funcionamento, o *Dada Jazz Club* encerrou suas atividades de divulgação do jazz. No início de 2017, o espaço foi retomado por antigos sócios e transformado em *BEBOP Club*.

e musical favorece a emergência de sujeitos criativos e de espaços de troca entre artistas, nos quais são frequentes os shows de música alternativa. Muitos dos jovens militantes adeptos do movimento indígena e zapatista que chegaram à cidade, geraram uma rica cena de *ska* e *reggae*⁷ ao vivo. Em decorrência disso, esses gêneros ficaram na moda e se alimentaram dos discursos dos primeiros anos do neozapatismo. Pouco depois, o rock, o jazz, o *hip hop* e a música experimental e eletrônica incursionaram em diferentes espaços, como *El Paliacate*, ponto de encontro de músicos da cena alternativa, sob a bandeira neozapatista, o *Bebop*, antes *Dada Jazz Club*, principal cenário do jazz e abrigo de músicos locais e do mundo afora, *La Catrina*, especializado na divulgação de grupos de rock, e *Latino's*, dedicado à salsa e outros ritmos dançantes. Também foi criada a primeira sede da Universidade Intercultural, na qual muitos dos jovens que falam línguas originárias experimentaram novas formas de vincular-se à música, como ouvintes e criadores (Tipa; Zebadúa, 2014).

Dentre as políticas públicas de promoção cultural na cidade e iniciativas particulares, destacam-se vários festivais musicais recentes: o Festival Cervantino Barroco, Jazz Las Casas, Espontáneo e De Tradición y Nuevas Rolas, dedicados à difusão do rock e de outros gêneros identificados com as juventudes indígenas nos espaços urbanos, além do Proyecto Posh: Festival de creaciones culturales de la nueva generación⁸, que já conta com nove edições. Assim mesmo, o *Festival Musical Internacional San Agustín*, realizado num dos principais cenários ao ar livre da cidade, reuniu, nas suas duas edições, músicos locais e do mundo afora, mediante edital lançado pela Associação Bonbajel Mayaetik, A.C. Da mesma forma, o *Festival Mu-*

⁷ Panteón Rococó é um grupo de rock, *ska*, *reggae* e *fusion*, surgido em 1995 na Cidade do México. Este grupo encontrou, em Chiapas e seu ativismo neozapatista, um local propício para a sua consolidação, tomando-se um pioneiro, junto com Antidoping, um grupo de *reggae* de Chiapas, de uma cena musical simpatizante do EZLN e favorável à divulgação dos gêneros mencionados nas juventudes de Chiapas. O disco “Fuera el ejército de Chiapas”, gravado por Antidoping em 2001, dedica várias das músicas ao movimento indígena. Nesse contexto, em San Cristóbal de Las Casas surgiu, em 2000, Bakté (“juntos” em língua maia), um dos grupos mais reconhecidos na cena do *reggae* mexicano.

sical *Rompiendo Fronteras (Breaking Borders)*,⁸ realizado no contexto das festividades tradicionais do bairro de San Antonio, em junho de 2016, foi organizado por músicos da cena alternativa local, que realizaram shows com 21 grupos vindos dos Estados Unidos, do México e da América Central e prepararam palestras e lançamentos de livros, no emblemático e turístico Cerrito de San Cristóbal.

Na cidade, existem vários espaços culturais independentes, que promovem o aprendizado artístico, no qual a música tem um papel central. Por exemplo, o *Ingenio Centro Cultural de Aprendizaje*,⁹ além de contar com um estúdio de gravação,¹⁰ oferece um programa de criação musical destinado à população jovem, propiciando o surgimento de grupos musicais que aos poucos se incorporam aos circuitos musicais da cidade.¹¹ Também se destaca a escola de música *Musycom*, de Javier Velasco, músico e diretor do estúdio *Cultivarte*, que tem gravado a maior parte da produção da cena musical alternativa da cidade e que deu origem ao Etereotopía, grupo de rock alternativo, integrado por quatro jovens de 14 e 15 anos, cujo primeiro disco homônimo acaba de ser lançado.¹²

Um exemplo representativo dos novos grupos que tornaram a integrar a sonoridade da cidade nas ruas e bares, é o *Zumbido*, um conjunto de músicos de origem francesa, surgido em San Cristóbal em 2009. “Na rua, a conexão com o público é para nós o mais importante” (entrevista, JC, 2013). Como o grupo afirma na sua página do Facebook:

Os integrantes do *Zumbido* são da França, porém, foi no México onde eles por acaso se encontraram, tocando na rua, e decidiram formar um grupo. *Zumbido* é, em certo sentido, filho de San Cristóbal de Las Casas.

⁸ Ver: <<http://www.rompiendofronteras.org/>>. Acesso em: 05 jun. 2017.

⁹ Ver: <<http://www.elingenio.org.mx/>>. Acesso em: 01 jun. 2017.

¹⁰ Vide o disco *Ensamble de rock de los Altos de Chiapas*.

¹¹ Por exemplo, o grupo Pony York, de estilo Indie Rock.

¹² O Etereotopía, surgido em maio de 2016 em San Cristóbal de Las Casas, é integrado por Fausto Cházaro no baixo elétrico, Sebastián e Mariano Meneses nas guitarras e Marcos Vivas na bateria.

Zumbido nasceu em 2009 nesse povoado chiapaneco, da amplíssima variedade de nacionalidades que perambulam pelas ruas. Quatro franceses e um canadense do Quebec, juntaram um clarinete, um *cajón*, um violão e uma guitarra, um acordeão, bongô, congas, uma *darbuka* e um baixo de uma corda, elaborado com um pau de madeira e um balde. Desde então, o *Zumbido* executa um gênero chamado por eles de “Folclore de rua do mundo” ou “Músicas Nômades”, nas ruas e bares de Chiapas, Oaxaca, Morelos, Cidade do México e Veracruz. *Zumbido* traz o desejo de compartilhar os ideais de troca que compõem o repertório mundial. O estilo musical de *Zumbido* está influenciado pela música balcânica, pela música popular francesa, pela música latina e pelo gipsy jazz, misturando-se com o folclore de rua do mundo.

Outro caso é o Ruido Nahual, um grupo alternativo formado por músicos que são também integrantes de conjuntos da região da Catalunha, na Espanha. Recentemente, os integrantes do grupo juntaram-se em San Cristóbal e adotaram, temporariamente, o nome do albergue que os hospedou. A criação de conjuntos musicais ocasionais vem sendo uma prática cada vez mais recorrente na cidade. A diversidade das experiências está determinada pelas trajetórias dos músicos, uma vez que muitos deles estão de passagem, outros decidiram estabelecer-se na cidade e alguns são oriundos dela.

Outra figura destacada na cena do jazz, que deixou um legado para a música alternativa em San Cristóbal, foi o músico, pintor e escritor argentino Sergio Borja, cujo grupo, conhecido no meio local como Capitán Flais y su Barca, radicou-se na cidade na década de 1980. Em torno do Capitán Flais, se reuniram músicos jovens atuantes nos bares de San Cristóbal, gestando um movimento de música alternativa que buscava distanciar-se do *ska* e *reggae*, predominantes na década de 1990. Muitos dos músicos da cidade mudaram suas preferências e se debruçaram no jazz. Até hoje, grande parte das compo-

sições de Borja é continuamente regravada e interpretada por músicos da cena alternativa da cidade.

A afluência de pessoas de origens diversas que integram o turismo cultural, possibilita a configuração dessa cidade enquanto lugar do sul do México com intensa atividade criativa em vários campos artísticos. Como tentei evidenciar, o estudo das representações sobre a cidade através da música é um campo de investigação em construção. A cidade e a música, imersas em processos transculturais, podem ser analisadas como produtoras de memórias coletivas, de diversidade cultural e de experiência sensível. Os espaços, como lugares praticados (De Certeau, 1996), são significados a partir da sua sonoridade, enquanto os sujeitos situados temporalmente “cantam os espaços” (Neve, 2012) e sentem saudade de sonoridades características. A memória musical incorporada pelos sujeitos pode constituir um instrumento para a comunicação, um recurso para as práticas culturais, para o encontro e a distinção, para a classificação e até para as exclusões sociais. As cidades de Chiapas tornam-se musicais, portanto, favorecer o desenvolvimento no campo artístico da música é uma tarefa inacabada.

Referências

ALONSO Bolaños, Marina. *La “invención” de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*. Colección Complejidad Humana. Argentina. 2011.

ASCENCIO Cedillo, Efraín; Martín de la Cruz López-Moya. “Música, jóvenes y Alteridad. Rock indígena en el sur de México”. *Contemporanea-Revista de Comunicação e Cultura*, vol. 10, núm. 3, setembro – dezembro. Brasil, 2012.

BLACKING, John, *¿Hay música en el hombre?*, Música Alianza Editores. España, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.1990.

BRENNER, Helmut. *Candidature file for the proclamation of creations musicales de la marimba as masterpieces of the oral and intangible heritage of humanity*. Austria. 2000.

CRUCES, Francisco. “Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas”. *TRANS. Revista Transcultural de Música*, (008). <http://redalyc.uaemex.mx/2004>.

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México: UIA-ITESO. 1996.

FERNÁNDEZ Anna María Poncela; C. VALVERDE, María del; LÓPEZ, Liliana Levi. “La magia de los pueblos mágicos”. *Topofilia. Revista de arquitectura, urbanismo y ciencias sociales*. Vol. IV, No. 3. Colegio de Sonora. 2013.

FRITH, Simon. “Música e identidad”. HALL, S; DU GAY, P. (orgs.), *Cuestiones de identidad*. Buenos Aires: Amorrortu. 1996.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós. 2001.

GARCÍA, Alejandra Vargas; ROMÁN VELÁZQUEZ, Patria. “Ciudades ordinarias. Entrevista a Jennifer Robinson”. *Población y Sociedad, revista de Estudios Sociales*. No. 12, 13. Argentina. 2005-2006.

HALBWACHS, Maurice. “La memoria colectiva”. *Revista de Occidente*, núm. 100. México. 1989

HALL, Stuart. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Colombia: Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, Enviñón Editores. 2010.

HENNION, Antoine. *La pasión musical*, Paidós. España. 2002.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cintia. Cidades musicais do Estado do Rio de Janeiro. In: INTERCOM 2016, 39, 2016, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2016.

HOBSBAWM, Eric. “Introducción: La invención de la tradición”. In: HOBSBAWM, E.; RANGER Terence (orgs.). In: *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, 2002.

KAPTAIN, Laurence. *Maderas que cantan*. Tuxtla Gutiérrez, México: Gobierno del Estado de Chiapas, Consejo Estatal para Investigación y Difusión de la Cultura, DIF-Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura. 1991.

LÓPEZ Cano, Rubén. “Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana”. *Consensus*. Universidad Femenina del Sagrado Corazón. Lima. 2011.

LÓPEZ Moya, Martín de la Cruz; ASCENCIO, Efraín Cedillo, “Entre la música popular y la religiosa. Trayectorias de músicos en la frontera sur de

México”. In: HERNÁNDEZ, A. (coord.). *Nuevos caminos de la fe. Prácticas y creencias al margen institucional*. México: COLEF, El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011.

LÓPEZ Moya, Martín de la Cruz, ASCENCIO, Efraín Cedillo, y ZEBADÚA CARBONELL, Juan Pablo. *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*. México: UNICACH, Juan Pablos Editor. 2014.

LÓPEZ Moya, Martín de la Cruz. “Perfidia, canción urbana globalizada y memoria musical en Chiapas”. In: DE LA VEGA, C. (org.) *San Cristóbal de Las Casas a través de los siglos*. Ed. Porrúa. México. 2014.

NEVE, Eduardo. “Tararear el espacio: evocación, expresión musical e imaginarios”. In: LINDÓN, A.; HERNIEUX, D. (orgs.), *Geografías de lo imaginario*. Madrid: Antropos, UAM. 2012

_____. “La ciudad que hace música y la música que hace ciudad: hacia promesa de la ciudad-arte”. *URBS Revista de Estudios Urbanos y ciencias sociales*, vol. 2, no. 2. 2012

QUINTERO Rivera, Ángel G. *Cuerpo y cultura. Las músicas mulatas y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana. 2009.

SEVILLA, Amparo. “Quien no conoce Los Ángeles, no conoce México”. In: AGUILAR, M.A; et al. (orgs.), *La ciudad desde sus lugares: trece ventanas etnográficas para una metrópoli*, Conaculta, UAM-I, pp. 37-63, Porrúa. México. 2001.

SOLÓRZANO Gil, Mónica. “Ciudades Creativas y patrimonio cultural. Nuevos escenarios para la conservación del patrimonio en México”. In: López Morales, F.J., Vidargas, F. (orgs.). *Encuentro Internacional usos del patrimonio: Nuevos Escenarios*, México. INAH. 2015.

SCHUTZ, Alfred. “La ejecución musical conjunta. Estudio sobre las relaciones sociales”. In: SCHUTZ, A. *Estudios sobre teoría social. Escritos II*, Amorrortu Editores. Buenos Aires. 2003 [1974].

TIPA, Juris; ZEBADÚA CARBONELL, Juan Pablo. *Juventudes, identidades e interculturalidad. Consumos y gustos musicales entre estudiantes de la Universidad Intercultural de Chiapas, Unach*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. 2014.

YUDICE, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Editorial de Ciencias Sociales. La Habana. 2006.

Dançar sobre as ruínas: o ritmo da cultura eletrônica entre a rua e as redes

Vincenzo Susca

Eu só acreditaria num deus que saiba dançar. E quando vi o meu diabo, o achei sério, exato, profundo e solene. Era o espírito da gravidade, por ele precipitam todas as coisas: não se mata com a ira, mas com o sorriso. Vamos, matemos o espírito da gravidade! Agora eu estou leve, agora eu voo, agora eu me vejo debaixo de mim, agora é um deus que se serve de mim para dançar.

Friedrich W. Nietzsche, *Assim falou Zarathustra*, 1883.

A modernidade ocidental e suas metrópoles – cidades de concreto e de comunicação – concentraram toda a energia disponível e também aquela indisponível no esforço para conquistar, gerenciar e estender o tempo, sacrificando para tanto o espaço, o corpo e a natureza, seja como elementos em si, seja como dimensões interligadas. A filosofia da história em questão, como revela o *Angelus Novus* de Paul Klee interpretado por Walter Benjamin (1955), é dirigida ao futuro, voltada para o declínio profano e material do Eden de antiga memória, segundo múltiplas declinações: sociedades com risco zero, da abundância, do bem-estar – sociedades perfeitas, contra a morte. Uma espécie de paraíso artificial baudelairiano, presidido pela Deusa Razão e sem se preocupar com inúmeras ruínas que deixa para trás, cujas substâncias básicas não são as drogas, mas sim o trabalho, a ide-

ologia e o progresso (Maffesoli, 2003). Assim como mostraram com mestria os muitos filmes dedicados a este imaginário urbano a partir da própria invenção do cinema, a maior mídia metropolitana (Abruzzese, 2006), desde *Sortie de l'usine Lumière* (1895) a *Sunrise. Song of Two Humans* (1927), passando por *Metropolis* (1927), *King Kong* (1933) e *Tempos Modernos* (1936), até *Blade Runner* (1982) e *Robocop* (1987), o ritmo da cidade deve se submeter a tais imperativos, expulsando ou punindo as emoções, as paixões e os sonhos que estejam em desacordo com eles.

O desvio, a anomia ou a loucura se tornam sucessivamente os estigmas marcados na pele de quem se opõe ao paradigma hegemônico, daí a expulsão da música e da dança dos limites urbanos, exceto na forma de uma diversão bem dosada, portanto como parêntese temporário do trabalho e do social. Não é por acaso que as formas mais radicais de resistência à ordem constituída tenham emitido seus rugidos com o impulso de danças convulsivas e sons dissonantes em relação às vozes e movimentos instituídos. As adegas da Paris ocupada pelos nazistas com seus ritmos desenfreados ao som do jazz (Attimonelli, 2008), as vibrações *techno* de Berlim desencadeando a vitalidade subterrânea de uma cidade longamente sufocada e ameaçada pela Guerra Fria, o longo rio Vístula de Varsóvia que devolve à luz, após décadas de invasões e ditaduras, uma socialidade despreocupada e hedonista a partir da socialidade musical, o fervilhamento festivo que agita San Lorenzo, em Roma, sobre os traços de tantas cicatrizes do passado, as sonoridades eletrônico-marciais que emanam das antigas fábricas de Detroit em sua renovação e conforto do que a classe operária segue numa festa pós-industrial generalizada... a música é o que resiste à ditadura do moderno e, resistindo, acolhe e recolhe a agitação da vida cotidiana, a sua recreação, numa espécie de ressurreição pagã da carne. Depois de tantos lustros dedicados ao rigor, chegou agora o momento do carnaval: o levante da carne.

A crise já por algumas décadas suspensa como um machado sobre o Ocidente é também, e talvez principalmente, gerada pela di-

usão na vida cotidiana de um espírito do tempo, em todos os sentidos da frase, diferindo da corrida para a frente acima mencionada. A proliferação de experiências e de tendências associadas ao *carpe diem*, ao hoje e ao aqui e agora, de que o consumo, os vários Whatsapp, Snapchat e Twitter, assim como qualquer moda efêmera, são apenas exemplos dentre tantos, mostra sem apelação a instauração na cena de outra temporalidade, ao mesmo tempo arcaica e futurística. Como a música *Techno*, objeto das páginas a seguir, já definida, a esse respeito, como “afrofuturista” (Attimonelli, 2008).

Do tempo ao espaço, da marcha à dança

O tempo acabou. É a hora do espaço. O tempo é a marcha. O espaço é a dança. É a hora da dança, dizem sem precisar de palavras os corpos rodopiando entre as cenas urbanas contemporâneas e as malhas da web: cenas dançantes. Danças sobre as ruínas do moderno. Ruínas da política, da arte, da cultura, da identidade, da nação... Eis o que resta após o declínio do humanismo e dos muitos “ismos” que o estenderam nos últimos séculos: comunismo, socialismo, capitalismo, populismo... É o espetáculo habitual, ou melhor, extraordinário ao qual habitualmente assistimos dirigindo o olhar para os interstícios com alta densidade simbólica e emocional da vida cotidiana, nas suas distensões físicas, bem como nas suas ressonâncias imateriais. Enquanto, no declínio do Ocidente, cada coisa e valor em vias de obsolescência parecem pressagiar horizontes sombrios, uma sensibilidade se delineia com exuberância no palco da vida passada, aprofundando-se, ainda que de forma desordenada, ingênua ou inconsciente, num impulso dançante animado tanto pelo tripúdio dos sentidos quanto pela embriaguez do sonho, assumindo o sentido trágico da existência. Enraizada no instante e podendo ceder às fantasmagorias, ela roça o céu mantendo os pés no chão, afundados na lama, como durante uma *rave*. Pagã até o fundo. Abrindo o rosto para a morte. Assim como Kracauer (1982) auscultava as pulsações da Berlim na primeira meta-

de do século XX através dos sons populares da opereta cantarolados pelos transeuntes, a trilha sonora do nosso tempo, aquela oficiosa, e não a oficial, de alguma forma clandestina, ressoa nos ritmos urbanos (Chambers, 1985), pós-urbanos e telemáticos, onde vibra a socialidade contemporânea: entre as ruas e os interstícios metropolitanos (La Rocca, 2013), quando todas as oportunidades são boas para trasladar a cidade num espaço festivo e desperdiçar o tempo no corpo a corpo, nos turbilhões emocionais e em sorrisos aptos a se recriarem e a recriarem o mundo à sua imagem e semelhança (Susca, 2008).

No final das ideologias e na dissolução das grandes narrativas coletivas (Lyotard, 1979), assim como no ranger dos eixos sobre os quais a modernidade se constituiu – a acumulação, as ideologias e a educação –, opõe-se, portanto, uma agitação cultural que apoia seu próprio sentimento sobre éticas e estéticas que acolhem uma maneira de habitar o mundo consagrado ao presente e coagulado numa sucessão de abraços, fusões e efusões coletivas e conectivas. Vibrar em unísono, compartilhar uma paixão lúdica, jogar ou distrair-se sem qualquer propósito político ou produtivo que não seja o gosto de estar juntos constituem as chamas que geram a socialidade contemporânea (Maffesoli, 2007), da qual a cultura eletrônica é um epifenômeno flagrante (Susca, 2009). Fogos sagrados, faíscas de uma festa infinita que não deixa de queimar e desperdiçar objetos, símbolos e valores no próprio instante da exaltação festiva.

Os ritos e os mitos que substanciam o cenário delineado aqui, com particular referência à condição da vida eletrônica, da música eletrônica e, mais especificamente, do *techno* (Attimonelli, 2008; Hampartzoumian, 2004; Pourtau, 2009), são provas vívidas de uma celebração de sacrifício onde um corpo e um imaginário são substituídos por outros. É por isso que as muitas danças que invadem nossas cidades, em desfiles, festivais, fábricas abandonadas, garagens e galpões, nunca são completamente inócuas nem indolores. Cada território da dança é um espaço ocupado, autogerido, temporariamente liberado (Bey, 2003). Tais êxtases são frequentemente coadjuvados

pelo uso de drogas (tais como MDMA, ecstasy, speed e cetamina) e de outros coquetéis inebriantes, de fato, justamente em relação ao seu potencial de modificar a percepção psicossensorial, de *arrombar*¹ o corpo do indivíduo, sintonizando-o com outro tempo e outro espaço que não aquele normal e normatizado, assim como lançando o sujeito nos braços de algo maior do que ele: a tribo, o palco, as máquinas.

Em tal quadro, os equilíbrios até agora consolidados entre trabalho e jogo, razão e paixão, política e vida cotidiana, abstração e emoção tendem a se inverter, apoiando fortemente a atualização de um imaginário cujos pilares fundadores são o onírico, o sensual e o festivo. A falta de investimento no futuro, a falta de confiança no amanhã e no progresso são aqui compensadas pela intensidade do momento vivido e pelo calor que funde num corpo a corpo generalizado cada performance concretizada na dança, reduzindo as distâncias que por tanto tempo separaram um indivíduo do outro, bem como em relação a todos os elementos naturais, objetivos e imateriais que os rodeiam. Olhando com mais atenção, o retorno do paradigma da dança – e em particular daquela *Techno* – não indica simplesmente uma relativização do conceito de tempo voltado ao amanhã, não assinala tanto e apenas o fim do futuro e da história, e sim o enraizamento no presente, no espaço e nos braços do outro como formas de vivência, modelos existenciais, artes de habitar o mundo.

Ser dançante

Depois da longa era da separação imposta no Ocidente a partir da Gênese até a invenção das ciências modernas, passando pela Renascença, a re-conjunção que tem lugar no âmbito da dança contemporânea – em sentido metafórico e não metafórico –, entre natureza

¹ O termo usado não é casual. Na Itália, antes de ir para festas exigentes no plano da *line up* e das substâncias a elas dedicadas, usam-se expressões tais como “ci sfondiamo [nos estouramos]”, “andiamo a sfondarci [vamos nos estourar]”. Na França, o verbo utilizado é igualmente indicativo: “on va s'éclater”, vamos explodir, no sentido de “se divertir”, mas também “estourar”, “destruir-se”, “deflagrar”.

e cultura, entre si e o outro, entre sujeito e objeto, entre público e obra de arte, entre corpo social e espaço, é, no entanto, acompanhada não só por um suspiro de alívio, daquela espécie de harmonia experimentada durante a dança, na pista, quando os participantes do rito vibram em uníssono encantados nas malhas da *Tecnomagia* (Susca, 2010), mas também por uma dor persistente, correspondente ao trauma experimentado pelo corpo social, bem como por cada pessoa, no ato de arrancar das costas o que foi por muito tempo a própria pele. Por isto, antes de participar de uma festa *techno*, nos preparamos de tantas maneiras, desde o uniforme focado nos tons da *darkness* (Attimonelli, 2011) até assumir sabores amargos capazes de aliviar o corpo e impelir seus passos marciais na pista.² Somente no sulco e após aquela laceração ocorre a epifania da nova carne, índice de algo, híbrido entre técnica e biologia, cultura e natureza, divino e terreno, que brota como a substância proliferativa de nossa condição cultural em gestação. A mutação antropológica em andamento se concretiza no desaparecimento do indivíduo moderno, de uma série de elementos que o excedem, numa nebulosa orgânica e inorgânica, telemática e terrestre, técnica e mística, da qual a humanidade não é mais o centro propulsor, mas uma partícula elementar entre as outras. A dança *techno*, nesse sentido, corresponde também e principalmente ao estar envoltos e enredados, em *ser dançante*. Portanto, ficou para trás a utopia prometeica de livrar-se das correntes. Com efeito, não está mais em curso a tentativa de se desligar das máquinas e, do outro lado, para impor o homem moderno no centro da cena: é a hora de dançar entre as correntes, assim como ensinou Carlitos entre as linhas de montagens de *Tempos Modernos* (1936), de raspar o que resta para se alegrar juntos, nem que seja pela última vez. Todo o resto não conta.

² Veja-se sobretudo o estilo característico do Berghain, clube berlinense considerado como o “templo” da techno, onde é conhecido o estilo de dança chamado “marcetta” [marchinha] justamente pelo seu modo de proceder entre o militar e o festivo.

Vamos dançar, quero dançar com você a noite toda.
 Vamos dançar, quero dançar com você a noite toda.
 Vamos dançar, quero dançar com você a noite toda.
 Dançando, dançando, dançando. Repete com insis-
 tente obsessão a trilha de Dancing (Again!) De Eats
 Everything feat. Tiga vs. Audion (2015).

De maneira mais geral, a sensação de *melancolia*, de va-
 zio e desconforto que é corolário da maior parte das pulsações
 festivas do nosso tempo, não só em relação à *ressaca* nas pós-
 festas eletrônicas, mas também aos teatros cotidianos da pornocul-
 tura (Attimonelli; Susca, 2017), do turismo ou dos jogos de azar, é
 correspondente a um sentimento difuso que assume a decadência do
 humanismo, integrando a fugacidade do ser como o único e o último
 modo de viver intensamente. Por outro lado, e em outras variações,
 a precariedade do trabalho, o transformismo, o jogo de máscaras, o
 vaguear de um amor a outro, e tantas outras manifestações afins são
 indícios de um modo de ser calibrado sobre a mutabilidade de todas
 as coisas, um estado de liquefação (Bauman, 2000), um tornar-se mul-
 típlice (Deleuze, 1996), grávidos de consequências tão fecundas nas
 suas eflorescências quanto despedaçadoras no que elas implicam em
 termos de aniquilação do já dado, de alteração dos hábitos. Trata-se
 do agravamento da tragédia da cultura, de que Simmel tomou conhe-
 cimento no início do século XX, diante das dinâmicas psicossociais
 desencadeadas pela modernidade, examinando o momento em que a
 vida entra em conflito com as formas que ela anteriormente elaborou,
 por não estarem mais em sintonia com a própria realidade. Durante
 essas fases tópicas,

[...] a vida percebe *a forma como tal*, como algo que
 lhe é imposto. Quer, pois, quebrar a forma em geral, e
 não somente esta ou aquela forma. Deseja reabsorvê-la
 em sua imediação para se instalar em seu lugar, para
 deixar fluir sua força e sua plenitude de modo tal que

estas jorrem da fonte da vida, até o ponto em que todo o conhecimento, os valores e as figuras existentes não ressoem como suas manifestações mais verdadeiras (Simmel, 1990, p. 232).

Por esta razão, numa paisagem marcada por um ritmo ainda mais acelerado (Rosa, 2010), por metamorfoses mais repentinas e por choques mais perturbadores do que os que ponteiavam a condição perscrutada pelo sociólogo alemão, as formas da cultura eletrônica e suas danças *lato sensu* e *stricto sensu* privilegiam a intensidade da pista, o *trip* de uma noite infinita, o *surfing* entre um e outro nó da rede, a sucessão de instantes e as frivolidades em vez de experiências mais sólidas e duradouras, favorecendo um modo de experimentar a profundidade a partir das superfícies, no jogo das aparências, entre os nós da carne eletrônica. A mesma condição induz os sujeitos sociais a desfrutarem intensamente cada situação vivida, solicitando um dispêndio de energias que corresponde ao paradigma antropológico do consumo (Baudrillard, 1970): desperdiçar, dissipar, queimar tudo na medida em que, como o mito de Don Giovanni ensina (Abruzzese, 2012), é o desperdício de energias e a luxuosa superação do princípio de utilidade que caracterizam o humano em seu aspecto mais profundo – o *gasto* (Bataille, 2003). A esfoliação de tudo o que até algumas décadas atrás parecia granítico, o evaporar-se das finalidades políticas e ideológicas perseguidas com fé e convicção, é, pois, seguido pelo viver desenfreado, em sentir e em sonhar, outras tantas práticas saboreadas em contato direto com o outro, numa comunhão de afetos e de símbolos – ainda que seja apenas uma alucinação.

Os excessos físicos e mentais, a exuberância e o arrebatamento, assim como todos os outros impulsos que constituem o princípio vital da maioria dos comportamentos difundidos em nossas sociedades, dos efeitos noturnos da droga às adorações do *youtube* da moda, das ostentações de trajes ao abuso de substâncias, passando pela efervescência do consumo, são o sintoma da diáspora (Canevacci, 1999) daquela que foi longamente nossa casa comum, condição normal estabelecida

pelos paradigmas políticos, científicos e culturais modernos. O ideal da perfeição, a segurança e o ímpeto produtivo, ou seja, alguns dos sustentáculos do mundo moderno, são, portanto, percebidos com desconfiança e ultrajados ousadamente em nome de outra vida, pronta a roçar a morte, senão a morrer, para não adormecer no tédio. “Não temos mais medo de dançar, mas estaremos matando tempo”, como salienta a performance ao vivo da banda Port-Royal (2009).

O dispêndio festivo (Duvignaud, 1973) assume, portanto, o papel iniciático de uma delícia dolorosa, assim como são deliciosas e dolorosas as substâncias que presidem em grande parte sua articulação: não só a cocaína, o *ecstasy*, o *MDMA* e as outras drogas que apoiam tantas festas espalhadas em toda parte, mas também qualquer outro dispositivo do prazer que constitua também uma fonte de dependências, obsessões ou aflições. Incluem-se neste acervo, aquém e além da dança, fenômenos e dispositivos diferentes, tais como as redes sociais, o *Pokemon Go*, o *Grindr.com*, o *Viagra*, o *Red Bull*, as atrações eróticas favorecidas pelas aplicações telemáticas baseadas em geolocalização e todos os outros pretextos e as outras plataformas em torno das quais o corpo e a razão humana se dispersam em várias formas de êxtase.

O desconforto abastado e a nova carne

Todos os seus amanhãs são um sonho que nunca tive
 Tudo está quebrado, muita coisa não foi dita
 Mas vejo sombras se movendo aos meus pés
 E você está fazendo aquelas promessas que ninguém
 nunca é capaz de manter
 Você precisa de drogas para alcançar as estrelas
 Você precisa de drogas para brilhar (...)

Westbam. Richard Butler, *You Need The Drugs*, 2013.

A saúde psicofísica, o fato de estar bem, de estar em forma. Equivalem então aqui à predisposição do corpo ao prazer, e não ao trabalho, a um estado de excitação ao invés de vigília, à recreação de preferência à ação. Os gemidos da cultura em ebulição são assim acompanhados por outras tantas doenças como por tripúdios festivos, por orgasmos múltiplos e por depressões, por prazeres intensos e por traumas irreversíveis, já que a existência não vale mais pelo que acumula e como se conserva em vista do amanhã, e sim pelo modo em que se dissipa no momento do prazer, numa espécie de desconforto abastado. Superar o limite – qualquer limite – torna-se então uma maneira de articular o espaço, de redefinir o tempo e de moldar o corpo segundo o imaginário em agitação no ventre da vivência coletiva e conectiva, em sintonia com sua sensibilidade e em consonância com seus sonhos. Esta performance desemboca numa condição insolúvel – daí sua natureza trágica (Susca, 2010) – onde os planos do bem-estar e aqueles da dor coincidem, onde a existência pode se banhar no seu tripúdio somente se afundar contemporaneamente em seu próprio abismo.

Num olhar mais atento, com efeito, o prazer de viver, com todas as suas efervescências lúdicas, seus sobressaltos hedonistas e suas graças, é enfim e cada vez mais o equivalente a dores, perdas, fadigas, sofrimentos, arranhões, derivas e outras concessões do sujeito em nome de tudo o que o excede. Isto vale tanto para as práticas efetivamente mais extremas, como a tomada de substâncias entorpecentes ao ritmo de ribombantes sonoridades *techno*, onde a noite invade o dia em *after hours* exponenciais, ou pelo consumo excessivo de álcool e comida, quanto nas múltiplas situações rotineiras – pense-se, principalmente naquelas provadas nas redes sociais, nas favelas e nos subúrbios – em que a autonomia, a intimidade e a tranquilidade da pessoa são colocadas em risco e sacrificadas em nome da intensidade da experiência, de uma voluptuosa vida em comum.

As jovens gerações, entendidas como uma juventude aquém e além da idade real, são, portanto, o testemunho mais flagrante de

uma inversão cultural densa de consequências para o tempo que virá: o retorno, sob roupas novas, de uma condição em que a vida reside no que se perde, e não no que se ganha, no desperdício, e não na acumulação, nas manchas, nas feridas, nas cicatrizes, na precariedade no lugar da ordem, da estabilidade, da limpeza... Eis então que emerge das sábias vísceras da vida coletiva o gesto apotropaico por excelência do *puer aeternus* de antiga memória: dançar sobre as ruínas. Por isto os grandes clubes com pátinas luxuosas, que ficaram cheios nas décadas de 1980 e 1990 na Europa, estão hoje em crise; o apanágio é de clubes mais crus, precários e ásperos. Com efeito, não está mais em jogo uma mera e graciosa diversão, mas sim uma forma de distração inextricavelmente associada à destruição. Última astúcia das gerações que suplantam e superam a oposição entre resistência e adesão ao sistema com a recreação – recreação de si e recreação do mundo –, a dança do desconforto e a dança no desconforto prefiguram o que nos espera após o crepúsculo do ocidente e do humanismo, um passo adiante após a decadência. Embora possa chocar as classes dirigentes de ontem e de hoje, incluindo a direita, a esquerda, o centro, os evangélicos, os neoliberais e os pós-socialistas, respira-se e abre-se o espaço a certo conforto no desconforto contemporâneo. O desconforto abastado ocorre no sincretismo contemporâneo entre luxo e degradação (Attimonelli, 2016), opulência e miséria, o claro e o escuro da existência. É o sim para a vida na própria morte. Eis o que é o *techno*: uma dança sobre as ruínas.

O júbilo trágico emanado de tantos tumultos festivos, o sentimento prevalecente na nossa época, é o espasmo no ato de atravessar as fronteiras – instituições, nações, identidades, gêneros, religiões e artes –, ascendendo e precipitando em uma dimensão além e aquém do ser humano e do humanismo, cujas formas elementares da vida eletrônica e de sua dança são a causa e o efeito. Um salto no escuro e o lampejar de outra vida.

Daí a euforia que esguicha das práticas culturais contemporâneas, juntamente com a vaga percepção da catástrofe por elas conti-

nuamente observada, dois estados confusos num mesmo ofuscamento tão atraente quanto inquietante. Entre uma comunhão e um conflito, uma festa e um luto, um espanto e um tormento, o prazer do estar-junto na dança é, portanto, o rito iniciático para afirmar a vida, parafraseando a definição que Bataille atribui ao erotismo (2007), até o fundo da morte: morte do humanismo, morte do ocidente, morte do progresso. Dançar com a morte, sobre a morte e além da morte. Assim, talvez tenha chegado a hora de evocar e atualizar o imaginário medieval da dança macabra de acordo com o cenário desenhado pelas cenas urbanas, pós-urbanas e eletrônicas, protagonistas da nossa época: essas são as inesperadas sequências das vanguardas históricas do século XX. São elas que dançam com a morte segurando-a bem apertada. São as vanguardas do prazer – massas que se transformaram em vanguardas – então cada dança é um pretexto para estar ali, apesar de tudo, para estar juntos, ritualizando a morte, integrando a morte, acariciando a morte para depois acolher e inaugurar a ressurreição da carne, a nova carne.

Referências

- ABRUZZESE, A., *L'occhio di Joker. Cinema e modernità*. Roma: Carocci, 2006.
- _____. Don Juan et le feu. *Les Cahiers européens de l'imaginaire, L'amour*, n. 4, Cnrs éditions, Paris, 2012.
- Attimonelli C. *Techno: ritmi afrofuturisti*. Roma: Meltemi, 2008.
- _____. La banalità del malessere: junkie. Estetica del disagio e dell'anomia nella fotografia di moda. In: AA. VV. *Fashion Intelligence*, Bari: Edizioni dal Sud, 2016.
- ATTIMONELLI, C.; SUSCA, V. *Pornocultura: viagem ao fundo da carne*. Trad. Simone Ceré. Sulina: Porto Alegre, 2017.
- BATAILLE, G. *La part maudite*. Précédé par la notion de dépense. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- _____. *L'érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007.
- BAUDRILLARD, J. *La société de consommation*. Paris: Denoël, 1970.

- BAUMAN, Z. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000.
- BENJAMIN, W. *Angelus novus. Saggi e frammenti*. Torino: Einaudi, 1995.
- BEY, H. T.A.Z. *The temporary autonomous zone, ontological anarchy, poetic terrorism*. New York: Autonomedia, 2003.
- CANEVACCI, M. *Culture eXtreme*. Roma: Meltemi, 1999.
- CHAMBERS, I. Reading the City, in *La performance del testo. Atti del VII Congresso Nazionale dell'Associazione Italiana di Anglistica*. Siena: Libreria Ticci, 1985.
- _____. *Urban Rhythms. Pop Music and Popular Culture*. London: Macmillan, 1985.
- DELEUZE, G. *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Éditions de Minuit, 1988;
- _____. *Devenir molteplice: Nietzsche, Foucault ed altri intercessori*. Verona: Ombre Corte, 1996.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- DUVIGNAUD, J. *Fêtes et Civilisations*. Paris: Scarabée & Compagnie, 1984.
- HAMPARTZOUMIAN, S. *Effervescence techno. Ou la communauté trans(e)cendantale*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- KRACAUER, S. *Das Ornament der Masse*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963; tr. it., *La massa come ornamento*. Napoli: Prismi, 1982.
- LA ROCCA, F. *La ville dans tous ses états*. Paris: CNRS Éditions, 2013.
- LYOTARD, J-F. *La condition postmoderne*. Paris: Éditions de Minuit, 1979.
- MAFFESOLI, M. *Le Temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*. Paris: La Table Ronde, 2005.
- _____. *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*. Paris: La Table Ronde, 2006.
- _____. *Le Réenchantement du monde*. Paris: La Table Ronde, 2007.
- _____. *Notes Sur La Postmodernité: Le Lieu Fait Lien*. Paris: Éditions du Félin, 2003.
- MELECHI, A. The Ecstasy of Disappearance. In: REDHEAD, S. (dir.).

Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture. Aldershot: Avebury, 1993.

NIETZSCHE, F. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris: Gallimard, 1971.

POURTAU L. *Techno. Voyage au cœur des nouvelles communautés festives*. Paris: CNRS Éditions, 2009.

SIMMEL, G. *Philosophie de la modernité*, Paris: Payot, 1990.

SUSCA, V. *Gioia tragica. Le forme elementari della vita elettronica*. Milano: Lupetti, 2010.

_____. *Ricreazioni. Galassie dell'immaginario postmoderno*. Milano: Bevivino, 2008.

Discografia

Port-Royal, *Dying in time*, n5md, 2009.

Richard Butler Westbam, *You Need The Drugs*, Vertigo Berlin, 2013.

Filmografia

Bar25. Tage ausserhalb der tage, N. Yuriko, B. Mischer, Alemanha, 2012.

Blade Runner, R. Scott, USA, 1982.

King Kong, M. C. Cooper, E. B. Schoedsack, USA, 1933.

L'uomo con la macchina da presa (), D. Vertov, URSS, 1929.

Metropolis, F. Lang, Alemanha, 1927.

Tempos Modernos, C. Chaplin, USA, 1936.

Robocop, P. Verhoeven, USA, 1988.

Quadrophenia, F. Roddam, UK, 1979.

Sortie de l'usine Lumière, L. Lumière, France, 1895.

Sunrise, F. W. Murnau, USA, 1927.

Symphonie einer Grosstadt, W. Ruttmann, Alemanha, 1927.

Universal Techno, D. Deluze, France, 1996.

Videografia

Blume, Einstuerzende Neubauten, Alemanha 1993.

Sons tridimensionais: o corpo urbano na paisagem techno

Claudia Attimonelli

Atravessemos uma grande capital moderna, com os ouvidos mais atentos que os olhos, e nos regalaremos ao distinguir a sucção da água, do ar ou do gás nos tubos metálicos, o murmúrio dos motores que respiram e pulsam com indiscutível animalidade, a palpitação das válvulas, o vaivém dos êmbolos, o estridor das serras mecânicas, os solavancos dos bondes nos trilhos, o estalar dos chicotes, o fremir das cortinas e das bandeiras. Vamos nos divertir orquestrando idealmente em conjunto o fragor das portas de correr das lojas, o burburinho e o tropel das multidões, os diversos estrondos das estações, das ferrarias, das fiações, das tipografias, das usinas elétricas e das ferrovias subterrâneas (Russolo, 1913, p. 94).

Podemos considerar o som e a dimensão sonora como a parte mais determinante de um estudo que pretende refletir sobre a esfera musical. No entanto, é evidente para quem escute um trecho qualquer e uma produção eletrônica, mas não só estes, que a sonoridade – e os discursos interpretativos conexos e derivados da mesma – não compreende apenas a esfera auditiva, nem vai *se* compreendê-la se restringirmos o campo da análise à pura matéria acústica. Com efeito, ela é por si mesma votada ao inter-trans- e multimedialismo, noções que este estudo pretende aprofundar a partir da relação privilegiada que a música *techno* – com seus intérpretes, teóricos e especialmente seu público – entretém com o espaço urbano, a cultura da visão e

com o imaginário. Se de fato é certo que a escuta seja necessária e indispensável em qualquer prática relacionada à música, é igualmente relevante que “os automatismos da visão e da representação estejam sempre prontos para disparar” (Lomuto, Ponzio, 1997, p. 47) quando a orelha se aproxime in/voluntariamente de uma execução e/ou reprodução. O *techno*, além disto, é habitado por uma vocação imaginativa intrínseca: música sem palavras por excelência, ele se alimenta do imaginário daqueles que o apreciam e é, a montante, gerado pelo imaginário de quem o produz, como se fosse inevitável, para a concepção e a escuta das trilhas, planejar (e projetar) uma *paisagem sonora* e mergulhar nela. Facilitadas pela ausência de elementos verbais, as conexões imaginadoras e as frutuosas transposições entre-imagens, para usar a noção de Bellour (1990-1999), proliferam na música eletrônica; com efeito, ela é carente senão desprovida de letras [*lyrics*] que ancorem¹ uma melodia ao significado do texto e, desta forma, condicionem pelo menos em parte diminuta a interpretação do trecho – como é caso do rock e do *pop*.

Em vez disto, a interação entre som e imagem nas trilhas eletrônicas produz uma espécie de efeito global da realidade, indicado, dependendo dos contextos teóricos e linguísticos, por *milieu*, *environment*, *Umwelt*, ambiente ou, em outros casos, atmosfera, paisagem sonora. Ainda a ser investigada hoje com as ferramentas da *mass*-mediologia, da sociosemiótica, da cultura visual e da sociologia do imaginário, a reciprocidade da relação entre som, imagem e espaço urbano tem sido há algum tempo um campo de especulações.

Para além das diversas esferas especulativas, emerge uma instância de tradução entre elementos musicais e imaginais nos lugares urbanos, na qual tanto o grau percebido da imagem quanto aquele concebido parecem ter lugar em ato (*in praesentia*) – enquanto nor-

¹ O uso deste verbo se refere diretamente à expressão de Barthes “ancoragem e reposição” (Barthes, 2001, p. 28), adotada pelo semiólogo no estudo do terceiro sentido, o sentido obtuso das imagens fotográficas, que, através do uso da legenda, portanto de um texto, se encontram numa relação descritiva, denotativa e conotativa do significado que reduz sua abertura em nível icônico e do imaginário, da mesma forma ao que acontece a um trecho musical quando está indissolivelmente associado à letra da própria canção.

malmente o grau *concebido* é, *nomen omen*, fruto de um conceito, isto é, pensado *in absentia*. O presente estudo pretende, portanto, aventurar-se numa breve cartografia das cidades do *techno* e de seus Lugares Altos e Pequenos Lugares Altos (Maffesoli, 2003).

A ruidosa capital futurista de Luigi Russolo remonta ao ano 1913, quando apareceu este manifesto; foi reapropriado por um escrito de 1916, com título quase idêntico: *A Arte dos Ruídos*, nova volúpia acústica. Os dois manifestos são cruciais na identificação de alguns indícios que levam à formulação da *Arquitetrônica*: “ou seja, como o som é projetado eletronicamente no tecido urbano” (Davoli, 2002). O pintor Russolo, em *A Arte dos ruídos*, se dirigia ao músico Pratella, que já era autor do *Manifesto dos músicos futuristas* e de *A música futurista*, escritos que se lançam contra as academias passadistas e promovem a busca da polifonia “em sentido absoluto, nunca usado até agora” (Pratella, 1911, p. 57): sons livres para versos livres. O próprio Pratella, na glosa ao seu manifesto, no ponto 11 proclama:

Dar a alma musical das multidões, dos grandes esteiros industriais, dos trens, dos transatlânticos, dos encouraçados, dos automóveis e dos aviões. Adicionar aos grandes motivos centrais do poema musical o domínio da máquina e o reino vitorioso da eletricidade (Ibidem, p. 58).

O convite não ficou muito tempo desconsiderado, a julgar pelos deslocamentos musicais que tentaram dar respostas mesmo muito diferentes ao projeto futurista: da música concreta de Henry e Schaeffer (em 2008 o octogenário Pierre Henry abriu o festival berlinense *Transmedial* propondo sua última obra – *Pulsation*, instalação eletroacústica elaborada, que ele definiu como “retrospectiva que olha para o futuro”)² a grupos seminais como os *Einstuerzende Neubauten* (literalmente: Novos edifícios que desmoronam), que prestaram ho-

² Para compreender seu sentido de dissonância, do som e do espaço, ver: vimeo.com/2445725. Acesso em: 02 jan. 2017.

menagem aos futuristas desde as primeiras produções da década de 1980, como evidenciam a ambientação do videoclipe *Blume*, de 1993, que cita filologicamente a célebre fotografia do *intonarumori* de Russolo, ou a série de álbuns intitulados *Strategien gegen Architekturen* (1984-2010), até o tributo contido no álbum *Alles Wieder Offen* (2007), cuja capa é feita com uma técnica de colagem retrofuturista, e no trecho *Let's do it a Dada*, em que se ouve “Signor Russolo! Signore Marinetti!/Back from Abyssinia?”.

O discurso de Russolo, que admite ser apenas um amador na música, justificando assim a ousadia futurista da sua proposta, é voltado a proclamar o procedimento de orquestração dos ruídos como caminho a seguir para a renovação musical. A proposta futurista de Russolo é precedida por uma análise histórica que esclarece os desdobramentos que levaram à concepção contemporânea do som-ruído, aproveitando o paralelismo com a multiplicação progressiva das máquinas:

Não só nas atmosferas barulhentas das grandes cidades, mas também no campo, que até ontem era normalmente silencioso, a máquina criou hoje tal variedade e competição de ruídos, que o som puro, em sua pequenez e monotonia, não desperta mais emoção (Russolo, 1913, p. 92).

Russolo pretende desvendar a ideia de uma simbiose orgânica – ligada aos próprios órgãos da audição e da visão – entre a cidade e a música, citando justamente o ato de atravessar as ruas de uma capital moderna. É o olhar de quem passeia e observa a cidade, a atravessa e é por ela atravessado: o corpo sente os sons que vêm de toda parte, assim como sente as linhas que a percorrem e a fendem, as mesmas linhas assimétricas que caracterizam o *Vestido Antineutral* imaginado pelo colega contemporâneo Giacomo Balla. Russolo não está anunciando a trilha sonora mimética das capitais industriais do século XX, nem uma melodia que expresse as dissonâncias produzidas pelo retinir de

trens ou pela vida de um canteiro de obras, mas sim o fato inédito de perceber sons onde se poderiam escutar somente ruídos ensurdecedores. O instrumento que ele mesmo inventou, o estorvante e obsoleto *intonarumori*, foi pensado justamente para tratar os ruídos modernos como se fossem sons a decompor em notas, e então para musicar, assim como se age atualmente amostrando sons completamente heterogêneos e organizando-os ritmicamente; o primeiro trecho escrito por Russolo para uma orquestra de *intonarumori* é intitulada *Risveglio di una città* e foi tocado em Milão em 1914. A cidade e sua trilha sonora oferecem o estímulo para a experimentação artística, mediada pelas tecnologias do início do século XX: é de 1927 *Berlin, Symphonie einer Grosstadt*, de Ruttman; em 1929 Vertov conta um dia em Moscou em *L'uomo con la macchina da presa*.

Poderia surpreender que estes instrumentos, bem como o theremin de Clara Rockmore, eleitos *a posteriori* como emblemas das cenas eletrônicas, nunca tivessem prefigurado uma música eletrônica; na verdade foi precisamente a ruptura epistemológica de Russolo com a concepção tradicional do som que permitiu identificar no ruído e no ritmo a virada capaz de fazer evoluir a história da música:

A variedade dos ruídos é infinita. Se hoje, enquanto nós possuímos talvez mil máquinas diferentes, podemos distinguir mil ruídos diferentes, amanhã, com a multiplicação de novas máquinas, poderemos distinguir dez, vinte, ou trinta mil ruídos diferentes, não para serem simplesmente imitados, mas para serem combinados de acordo com a nossa imaginação (Ibidem, p. 98).

Os verbos imitar e combinar exprimem efetivamente duas das muitas maneiras empreendidas pela eletrônica contemporânea, quando faz uso das novas tecnologias para implementar os instrumentos clássicos, para simplesmente complementá-los ou para substituí-los por completo: imitação e combinação tornaram-se hoje a prática do *sampling* e do *remix* (Miller, 2011). Na visão de Russolo da cidade

industrial, cada oficina e canteiro de obras são potencialmente objeto de interesse para olhos e orelhas futuristas, simplesmente entoando os motores e as máquinas em orquestras de ruídos.

Dispositivos urbanos distópicos

O impulso para valorizar a relação existente entre música e arquitetura foi proposto em primeiro lugar pela vanguarda futurista italiana e em seguida colhido pelas vanguardas históricas europeias, as quais, longe de serem influenciadas pelo esquecimento que coube aos futuristas na Itália pela sumária e nem sempre filologicamente correta associação com o fascismo – do qual muitos deles em certo ponto se afastaram, transferindo-se, por exemplo, a Paris, como Russolo –, capturaram o alcance visionário do movimento, e se aproximaram às fontes e às suas invenções. É nesta onda emocional que, na década de 1980, nascem estilos e grupos (pense-se no nome do grupo *Art of Noise*) que reinterpretem o futurismo mediando-o através da ficção científica, da experimentação, do fetichismo das máquinas e do autômato robótico à moda do grupo *Kraftwerk*.

A interação entre ruído, som e arquitetura despertou reflexões férteis na obra de John Cage, o primeiro a recolher o legado de Russolo na performatividade espacial do silêncio; assim como proclamações de Sant’Elia para uma arquitetura futurista encontraram um intérprete em Xenakis, arquiteto e músico recentemente desaparecido, que colaborou com Le Corbusier em “projetos arquitetônicos que experimentam seja fenômenos acústicos, seja novas relações harmônicas no espaço construído” (Davoli, 2002, p. 3). Na exposição internacional de Bruxelas em 1956, Xenakis, Le Corbusier e Varèse apresentaram um modelo, único em seu gênero, de intertextualidade entre música eletrônica, arquitetura e *visual art*: o sinestésico pavilhão da Philips. Também Stockhausen, compositor meteórico desaparecido em 2007, por longo tempo confrontou-se com o espaço, a partir das primeiras performances multimídias e em grande escala na década de 1960; bas-

ta lembrar o célebre concerto para violinos cujos executantes se encontravam no *cockpit* de um helicóptero. A vocação da música para interagir com os não lugares da cidade foi explicitada na década de 1970 através do gênero *Ambient*, que, graças ao músico e teórico Brian Eno, conheceu muita notoriedade; ele realizou álbuns que decretaram sua popularidade e inauguraram o estilo: a série de *Ambient* que recordamos, *Ambient 1: Music for Airports* (1978), e a sucessiva colaboração ao projeto musical *Angels in the Architecture* (1987).

De uma arquitetura assim concebida não pode nascer qualquer hábito plástico e linear, porque as características fundamentais da arquitetura futurista serão a caducidade e a transitoriedade. As casas vão durar menos do que nós. Cada geração deverá fabricar a sua cidade (Sant'Elia, 1914, p. 152).

A caducidade das habitações, mesmo que seja uma visão decadentista, é para o futurismo um sinal de contínuo dinamismo e renovação, assim como auspiciado na *Ricostruzione dell'Universo* (Ibidem). À transitoriedade arquitetônica se associa inevitavelmente o elemento da velocidade dado pelos meios de transporte, que por si sós implicam a viagem e, como observa D'Elia (1988, p.28), se ligam “a um modelo de vida nômade”.

A visão apocalíptica – no sentido próprio de predição funesta – de Sant'Elia não é muito diferente do destino ocorrido a todas aquelas cidades que viveram, como resultado de um boom industrial irreprimível, um igualmente dramático processo ininterrupto de suburbanização e desindustrialização. O fenômeno sociourbanístico trouxe a estes lugares um esvaziamento do centro historicamente habitado, em favor da colonização de áreas periféricas, criando, no lugar daquele que tinha sido o centro nevrálgico, um grande vazio central com densidade urbana certamente baixa. Exemplos desse processo, a partir da década de 1980, são visíveis em cidades como Detroit, Manchester, Liverpool, Sheffield, Ivanovo (na Rússia), a zona de Leipzig-

Halle, Berlim, Veneza, onde o progressivo esvaziamento do centro é seguido pela ocupação dos arredores urbanos.

Este fenômeno foi sendo estudado, desde o final da década de 1990, pela equipe de *Shrinking Cities*: arquitetos e urbanistas, junto a sociólogos, jornalistas, artistas e semióticos, se interessaram pelo destino da cidade assim como foi concebida a partir do século XIX, no seu declínio pós-capitalístico e no processo de suburbanização em curso. Este projeto é particularmente significativo porque incorpora as contaminações contemporâneas entre as disciplinas aferentes às culturas da modernidade, aos estudos pós-coloniais, ao planejamento territorial e, através de sua matriz urbanística e arquitetônica, envolve no seu percurso todos os pontos do retículo urbano que se entrelaçam na meada a que se refere Foucault na sua *Heterotopia* (1998). Os estudos de *Shrinking Cities* são divulgados anualmente, sob a forma de trabalhos em andamento, em exposições internacionais, bienais, festivais de arquitetura, que lhes retornam a natureza intrinsecamente ligada à cultura do evento musical e multimídia.

Surpreendentemente, os pesquisadores foram capazes de verificar, em todos os lugares acima citados, um florescimento subterrâneo de práticas culturais profundamente marcadas, de forma semelhante, por uma produção musical *underground*, impregnada de ideias baseadas na segregação racial sofrida e na suburbanização (Detroit), no declínio causado pela desindustrialização (Manchester, Liverpool e Detroit), no declínio demográfico e nas mudanças políticas que se seguiram à queda do comunismo (Leipzig-Halle, Berlim, Ivanovo) e na conexão irredutível com o tecnológico e com o mito do futuro, que as contagiaram até o ponto de contaminar em seu nascimento os gêneros musicais lá criados.

O decréscimo leva – exatamente como o crescimento, por sua vez – a transformações de natureza fundamental, às quais correspondem mudanças dos princípios, dos padrões de ação e das práticas que, conseqüentemente, geram novas tendências dentro da sociedade (shrinkingcities.com).

Um exemplo claro estudado por *Shrinking Cities* é um *techno* nascido nas comunidades negras em Detroit, onde prosseguiu o movimento afrofuturista caracterizado pelo futurismo histórico, por aquele de Toffler e pela ficção científica; também a *new wave* de Manchester sugere o nome da obra de Alvin Toffler, *A terceira Onda* (1980).

O conceito de *techno rebel* – os rebeldes da tecnologia –, do qual Juan Atkins, pioneiro do *techno*, encontrou expressão em *Future Shock* (Toffler, 1970), parecia ser dirigido diretamente aos jovens pretos da *inner city* de Detroit – o gueto afro-americano nascido em pleno centro depois que os brancos se mudaram para as ricas áreas residenciais suburbanas. Com efeito, estas teorias contam sobre o regime industrial fordista nascido lá, os vínculos entre Ford, General Motors e a mídia, e os efeitos do pós-fordismo, proporcionando assim categorias de pensamento capazes de interpretar as ilusões frustradas, bem como o espírito militante dos diversos coletivos *undergrounds* da cidade norte-americana (do desconforto cantado no hip-hop – pense-se em *Eminem* –, ao nascimento do *techno*).

Na mesma linha se dirige o projeto do selo discográfico berlinense *~scape*, que desde 1999 produz obras no âmbito do *techno-dub*, do jazz e do hip-hop com influências eletrônicas; os que fazem parte da compilação *Staedtizism I* (2000) e *Staedtizism II* (2001), representam o *soundtrack for an urban state of mind* (trilha sonora para um estado de espírito urbano), como se lê na *home page* do selo: é a “evidência sonora do que acontece se uns músicos repensam e redesenham o que sabem sobre a reverberação, o *delay*, a profundidade, a distância, a amplitude, a melodia e a melancolia traduzidas para trilhas sonoras interiores e urbanas”. A compilação *Staedtizism I* oferece um breve guia para a audição, composta pelas etapas de uma viagem musical:

Você precisa de fones de ouvido [...] e de um walkman, preferivelmente digital. Agora vá para a estação, procure um ramal ferroviário periférico e escolha um trem antigo. Normalmente, esta parte de uma das úni-

cas linhas que ainda não foram reestruturadas. Sente-se perto da janela. Assim que o trem deixar a estação aperte “play”. [...] A próxima parada é Staedtitzism. [...] O trem arranca para a periferia, você vê árvores gigantes, campos esqueléticos, antigas fábricas abandonadas e projetos sinistros em construção, enquanto seu walkman envia histórias que, misteriosamente, giram em torno das mesmas coisas.

Os artistas da *~scape* – entre outros, citamos Jan Jelinek, Vladislav Delay, Barbara Preisinger, John Tejada, Frivolous, Kit Clayton e Mike Shannon – são chamados a se aventurar na sonorização da cidade, agindo no espaço do “til” que precede o nome do rótulo *~scape*, que visa indicar espaço livre para pensar e experimentar, estilos e ideias. Insistindo nas intensidades dos vínculos entre espaços urbanos, arquiteturas e produção musical – entendida precisamente como produto daquelas formas arquitetônicas, sociais, históricas, econômicas e linguísticas dentro das quais certas músicas se originaram –, foi possível construir um discurso teórico do qual as pessoas comuns e a academia começaram a sentir a necessidade a partir da década de 1960.

Com efeito, faltavam estudos que tivessem como objeto o adversário inconciliável e onívoro que, a partir da década de 1930, tinha sido representado com traços negativos: a cultura de massa. Foi assim que o surgimento do *pop* e suas derivas mais *underground* finalmente encontraram vozes que formalizaram seus processos, até então apenas percebidos e atuados sem mediações ou, de outra forma, demonizados por uma elite de compositores, teóricos e artistas. Entre os primeiros intérpretes das relações semióticas e sociológicas existentes entre as linguagens contemporâneas – rua/moda/música –, encontramos na década de 1970 os *Cultural Studies*, determinados a focalizar o ambiente urbano como um lugar privilegiado para observar a fenomenologia da cultura popular.

Em 1984, num ensaio com o título significativo *Reading the City*, Chambers observa:

A máquina urbana não é mais o foco privilegiado da alienação. Mas tornou-se a principal ferramenta linguística. A cidade tornou-se o nexa semiológico entre o imaginário e o real [...]. Ela mostrou [...] no caso do reggae, do dub, do scratch, do rap e da cultura hip hop, uma relação dinâmica entre a sintaxe específica das culturas locais, a tecnologia avançada, o prazer musical, a estética urbana e a vida cotidiana (Chambers, 1984, p. 307).

Na caixa de ferramentas de Chambers – cujo estudo fundamental que o tornou célebre foi intitulado muito significativamente *Ritmos urbanos* (1985) – se rastreiam os instrumentos críticos capazes de interpretar as questões postas pela difusão das novas mídias da época, valendo-se de referências musicais até então julgadas meramente baixas e subculturais, no esforço titânico para elevar à categoria de alta cultura também as expressões musicais filhas da contemporaneidade. Chambers fala sobre os ritmos que percorrem a cidade e como cada realidade urbana “soa” de acordo com sua própria trilha sonora, caracterizada por sinais em contínua evolução que precisam ser interpretados, antes que se transformem em seus opostos.

A cidade é o corpo urbano, o lugar da imaginação contemporânea [...]. Na cidade noturna, depois que escritórios, lojas e ruas são esvaziados pela força de trabalho, o centro é entregue a uma comunidade notívaga [...]. Para o turno da noite, até os limites cronométricos do tempo livre podem ser esticados assimilando os estimulantes apropriados, em particular o “speed” (velocidade/anfetamina), um nome particularmente apropriado (Ibidem, p. 198).

As categorias cronotópicas futuristas da velocidade e da noite – esta entendida como interzona onde experimentar a subversão da vida cotidiana – serão objeto de reflexão profunda por críticos musicais e

sociólogos; pensemos no trabalho proposto por Virilio em *Lo spazio critico* (1984) e em *L'estetica della sparizione* (1980), obra retomada por Melechi (1993) e redefinida como “o êxtase do desaparecimento”. O autor conta sobre a geração dos *ravers* das décadas de 1980 e 1990, aqueles bravos rapazes que, dez anos depois, irmãos mais velhos do *punk*, utilizaram métodos de resistência não totalmente diferentes, com o mesmo objetivo de se opor à respeitabilidade burguesa britânica.

Se os *punks* tinham buscado – finalmente encontrado – no escapismo e na ética do *Do It Yourself* (DIY) uma solução para o mortificante thatcherismo que prevalecia na Grã-Bretanha, o epifenômeno dessa fuga para os *ravers* é dado por uma espécie de desaparecimento coletivo. A dos *ravers* é uma faixa social diferenciada por gênero, idade, status, origem nacional e estilos de vida, que vive à noite e dorme durante o dia, invertendo carnavalescamente o cotidiano e fazendo nas horas noturnas tudo o que é feito à luz do sol, tal como “se esgueirando num universo paralelo” (Reynolds, 1998, p. 79).

A cidade de Berlim personificou esta reviravolta cronotópica dos primeiros anos da década de 1990, estendendo também para o exterior, para o bairro, para as ruas, o hábito até então relegado exclusivamente ao solitário trabalho noturno na frente do computador ou nos clubes. Com efeito, não é raro se observar nas zonas mais a leste a realização de atividades normalmente consideradas diurnas, em lugares que se equipam para cobrir o período das 2 horas às 6 horas da manhã: fotocopiadoras, mercearias, lavanderias, saunas e, naturalmente, cafés-internet. Os espaços que a *club culture* ocupou e transformou, através do êxtase e do desaparecimento coletivo, representam uma fantasia de libertação, uma fuga da própria identidade. Um lugar onde não se é ninguém, mas ao qual todos pertencem (Melechi, 1993, p. 37).

O estudo de Melechi centra-se em particular na realidade da *acid house*, movimento surgido no fim da década de 1980, durante aquele verão que foi chamado *The Second Summer of Love*, por ana-

logia com o *Summer of Love* de 1967, que inaugurou a floração do movimento *hippy*. O elemento que mais se destaca neste movimento é o da velocidade – em inglês *speed*, mas também *ecstasy* –, indispensável para atuar a inversão dia-noite. A anfetamina, ou *speed*, já estava na moda entre os *mod*, como se deduz pela representação do ritual do fim de semana em *Quadrophenia* (Roddam, 1979): bandos de jovens *mod*, em motonetas hipercobertas por logotipos e acessórios *cool*, se dirigiam a encontros fora da cidade para dançar e escutar *northern soul*.

Portanto, o desaparecimento coletivo diz respeito a um número relativamente restrito de jovens que moram na cidade e que, com a ajuda de substâncias psicoativas, saem à noite “depois que a maioria das pessoas foi dormir” (Thornton, 1995, p. 26) e frequentam locais que de dia, para o olhar distraído do trabalhador ou do genitor, passam despercebidos, já que a entrada dos clubes *underground* é geralmente constituída por portas rígidas ou de endereços anônimos. Estas pessoas, apenas nos fins de semana, vivem de noite e retornam às casas de dia – quando os pais já estão no trabalho, para escapar de maçantes controles de lucidez – ou no final da tarde do domingo, gabando-se de excursões campestres com pernoite em caso de terem ido a um *afterhour*.

“Mundos sem limites” – como os define *Discoinferno* (Antonelli; De Luca, 2006, p. 177) –, os *afterhour* se iniciam não antes das 21 horas, em ex-gafieiras, pizzarias periféricas com pista de dança e decoração retrô, mas também em casas particulares cujo alcançamento, mais do que nas *raves*, é confiado aos vestígios de lucidez ou de gênio de quem dirige com meio *flyer* – recebido no final da festa anterior – apertado entre o polegar e o volante. Esta maneira de passar o tempo ao som da música, depois que já se esteve em uma ou mais festas em locais diferentes, remonta ao final da década de 1930, quando os músicos pretos do *swing*, após ter tocado em locais apenas para brancos, se encontravam nos porões e, diante de poucas pessoas, improvisavam em ritmos mais velozes e dissonantes, que convidavam à dança, “uma espécie de IDM – *intelligent dance music* – *ante litteram*, que servia

para se separar das tendências já codificadas das *big jazz bands* dos brancos” (Attimonelli, 2008).

Nos *afterhours*, hoje como no passado, vão pessoas com óculos de sol e que não mais se importam com a aparência estética: Uso meus óculos de sol à noite / então posso / então posso / viajar com os meus olhos, este hit *elektro-techno-pop* de Tiga (2001), inspirado no original de Corey Hart de 1983, descreve significativamente o sentido dos óculos escuros. Quer se trate de *raves* ou de *afterhours*, os locais escolhidos para estes eventos são espaços temporários e utilizados apenas uma vez por contraste ou por necessidade: dançar “*acid* na gafieira, *new-beat* no velho cinema [...], *techno* no parque de diversões” (Antonelli; De Luca, 2006, p. 172).

Na década de 1990, os *ravers* nos fizeram redescobrir clareiras oníricas nos bosques, canteiros de obras futuristas abandonados, os locais abaixo das pontes das vias expressas, fazendas semidemolidas. No século XXI, em vez disto, a indústria do entretenimento cultural, colhendo os sinais da *dance-culture* mundial, começou a se esforçar para selar colaborações e parcerias com entidades públicas e privadas a fim de obter locais para festivais ou eventos avulsos de música eletrônica, à altura das expectativas sinestésicas do público. Pense-se no Mutek de Montreal, que há algum tempo hospedou os DJs numa plataforma petrolífera no oceano, ou ao festival romano “Dissonanze”, que pode contar com a localização distópica racionalista e pós-futurista do Palácio dos Congressos. Se nas realidades metropolitanas o que prevalece é a ideia do estar-em-algum-lugar, ao invés daquela de morar num lugar, então o complexo significado de preservar, inerente no étimo de *habitus*, perde seu sentido.

O arquiteto coreano-americano Kyong Park, residente em Detroit, pergunta-se se o reconhecimento da tendência ao nomadismo de uma cidade pode ajudá-la a prevenir o esvaziamento de seus pontos nevrálgicos; ele julga que esse reconhecimento possa se tornar um vetor de investimento para as “culturas suburbanas” nas quais enxertar uma nova alteridade histórico-social, capaz de deter a hemorragia hu-

mana e travar a perda dos lugares do passado, sob constante ameaça de demolição devido ao estado de abandono, ou porque literalmente abandonados pelos seus habitantes em fuga (Park, 2004). Em Detroit, por exemplo, nasceu espontaneamente um turismo das ruínas não patrocinado pela Prefeitura e difundido através das comunidades fotográficas da web.

Nem devem ser subestimados, nesse sentido, as ondas migratórias que no século XX deslocaram nichos de jovens para lugares onde estavam ocorrendo experimentos de culturas metropolitanas inenquívias no país de origem. Este tipo de emigração – de fim de semana ou por períodos mais longos – não é motivado pela busca de melhores perspectivas de trabalho, nem depende de razões políticas, mas é baseado em interesses musicais, vida noturna, atrativos tecnológicos, liberdade de costumes e estilos de vida alternativos oferecidos no local de destino; o novo destino se propaga através da web, favorecido pelos pacotes interferroviários na década de 1980, hoje substituídos por rotas de baixo custo das empresas aéreas, atualizadas também de acordo com as tendências das cenas noturnas espalhadas pelo mundo.

Desta forma, mesmo cidades que não desfrutam de economias prósperas, e muitas vezes tenham sido abandonadas pelos seus habitantes, voltam a se tornar um ponto de atração para as novas tribos urbanas. Estilos e tendências contraculturais, leis municipais que favorecem práticas e gestão do tempo e dos espaços, recortadas conforme os costumes das pessoas, bem como tolerância e equiparação dos direitos para as diversas comunidades e culturas, tornam um centro urbano um lugar desejável, modificam sua geografia, sua economia e sua cena noturna. As disciplinas acadêmicas – a sociossemiótica, o urbanismo, a economia cultural –, mas também o planejamento territorial e os orçamentos municipais, nas últimas décadas, tiveram que tomar conhecimento destes processos e descobrir seus nexos capazes de imprimir novas orientações às pesquisas científicas sobre as novas economias e sobre os costumes. No entanto, proliferam resistências intransponíveis entre a pesquisa acadêmica, as escolhas políticas e

as pulsões da sociedade. Atualmente, a marca distintiva das culturas metropolitanas e da *dance culture* parece ser a sincronicidade, o que torna impossível, exceto em alguns casos, distinguir sinais estáveis em torno dos quais reunir e identificar grupos de pessoas.

Em contextos tais como os das festas nos antigos armazéns de Chicago ou nos apartamentos ocupados por uma noite, nas maratonas à base de anfetamina dos *mod* para seguir a cena *northern soul* e nas mais recentes festas em galpões fora de uso das zonas industriais da periferia italiana, assim como a de Berlim ou de Tel Aviv, a constante é dada pelo curto lapso de tempo: tudo acontece numa noite, durante a qual um espaço físico circunscrito é ocupado por uma multidão de pessoas que se encontram para dançar e experimentar, num espaço mental ilimitado, a sensação de autonomia e independência das imposições sociais. Uma espécie de transpolítica contracultural. É o desafio atual à propriedade privada, perpetuado através da ocupação temporária e, portanto, desterritorializada de muitas estruturas transitórias que, desta forma, afastam o risco de se cristalizarem em identidades predefinidas ou homologáveis, tais como podem ser os tradicionais centros sociais autoadministrados com endosso parcial das entidades públicas. Que depois este desafio se materialize na prática de estar juntos para dançar, em vez de fazer assembleias permanentes ou concertos de grupos politizados, isto pouco deve interessar.

Novos edifícios que desabam³

O passado é um trem leve para paisagens desconhecidas.
Stadtkind, Ellen Allien, 2001.

De acordo com Mad Mike Banks, a música *techno* dos EUA exige apenas “um quarto escuro com formas em movimento – é quente, sua-se, tudo é muito intenso” (Banks, 2004). Algo semelhante foi experimentado por aqueles que se transferiram de Detroit a Berlim

³ O título traduz o nome da histórica banda industrial Berlinense Einstuerzende Neubauten.

no início dos anos 2000. A cidade, com sua sábia mistura de explosões culturais mediadas pela arte, pelo design, pelos estilos e filosofias, fascinou seja os pioneiros de Detroit – Atkins e Mills –, os quais, motivados pela missão de difundir o *techno* no mundo, realizaram em meados da década de 1990 o primeiro contato com o selo Tresor, seja a equipe da *Plus/Minus8*, que estabeleceu em Berlim seu quartel-general. Daniel Bell (de Detroit, agora em Berlim), que, com Hawtin e Acquaviva, tinha compartilhado o projeto *Cybersonik* em Detroit, o próprio Hawtin (da Inglaterra a Detroit via New York, novamente à Inglaterra, por fim a Berlim), Magda (da Polônia a Michigan via Texas, agora em Berlim), Villalobos (do Chile, atualmente em Berlim), e assim por diante.

A paisagem nunca definitivamente reunificada das duas Berlins se presta a sugerir *mindscapes* sonoras e arquitetônicas que em Detroit agiam de forma totalmente inconsciente. Numa entrevista, Hawtin retraza as experiências de Detroit e acredita, retrospectivamente, que na década de 1980 a simples escolha de organizar as festas em lugares outrora importantes para a história da cidade derivasse – ainda que inconscientemente – de um mecanismo que tinha desencadeado “a ironia da situação e a melancolia dirigida àqueles palácios assim como eram originalmente” (Sicko, 2004, p. 115).

O fenômeno do desaparecimento coletivo temporário sempre foi associado com o dos espaços temporários, locais urbanos escolhidos por serem decadentes ou abandonados, e utilizados por um curto período para hospedar iniciativas artísticas de caráter musical, inevitavelmente marcadas pelo signo da precariedade. O volume precioso *Temporary Spaces* (Eberle, 2001) remete desde o título para a essência transitória dos lugares e à conseqüente adaptação dos grupos coletivos artísticos. O nomadismo desses grupos é paralelo ao do seu público, e está na origem do deslocamento cartográfico dos bairros hippie; de ano para ano, com efeito, assiste-se a uma mudança constante da cena metropolitana, que se move seguindo as variações do gosto do público, dos arquitetos destes espaços temporários e dos seus animadores.

Nas breves descrições dos clubes propostas em *Temporary Spaces* se retomam alguns elementos que se reiteram na própria história da *club culture* berlinense: a atitude nômade e exploratória das novas metas, associada à presença onipresente nas legendas, que acompanham as fotografias do volume, do termo “ehemalige”, isto é, “ex”, “o que foi”. Com efeito, é uma peculiaridade dos clubes berlinenses estarem situados em antigas sedes de instituições, correios, fábricas, bancos, estações, etc.

O *Tresor*, conhecido como o mais importante *techno*-clube do mundo, tinha sua própria pista de dança no antigo subsolo do Wertheim, o maior empório que remonta à década de 1920. A câmara blindada era bem reconhecível pelas barras da cancela em frente à entrada da pista, que, por sua vez, era cercada por cavidades nos muros que tinham alojado os cofres. O *Tresor* ficava na Leipziger Strasse, perto da Potsdamer Platz, a terra de ninguém que separara o Leste do Oeste. Como na tradição das casas noturnas de Berlim, era um palácio semidestruído, com muros anonimamente sem reboco, cuja velha porta de entrada, de ferro enferrujado, não trazia qualquer indicação, enquanto o letreiro acima dela era tão mínimo que de dia passaria quase despercebida. Ocupado em 1991 por Dimitri Hegemann e sua equipe, o *Tresor* – clube, mas também selo – logo se tornou a conexão direta com a cidade e o *sound* de Detroit. As repetidas ameaças de fechamento pela Prefeitura tiveram efeito em abril de 2005; o clube sobreviveu com a fórmula *Tresor in Exil*, hospedado em diversos locais, até a atual nova sede na Köpenickerstrasse.

103: agosto de 1997 – maio de 1998. Conjunto de barcos e construções socialistas pré-fabricadas, ao lado das ruínas do antigo Banco de Crédito Fundiário. Sede provisória, mas durável. [...] O nome 103 vem da antiga numeração do edifício. Nenhuma publicidade, nenhum cartaz, nenhuma indicação no edifício. Sem informações privadas, este local não poderia ser encontrado (Ibidem).

Com a reestruturação urbanística da área de Friedrichstrasse e arredores, o conjunto de barracos pré-fabricados, antiga sede do instituto de crédito fundiário da RDA, foi destruído. O Clube 103 foi posteriormente hospedado por um ano no que foi a principal repartição dos telégrafos, um antigo palácio em estilo pseudoclássico, e agora encontrou uma nova sede na fronteira entre Kreuzberg e Friedrichshain, ao lado de Watergate.

MARIA AM HOSTBAHNHOF: setembro de 1998 – novembro de 2001. Edifício de estilo Bauhaus, antiga sede do depósito de triagem do correio ocidental pela Stasi (Ibidem).

O clube Maria foi um dos mais amados da cidade; desde 2002 deixou sua lendária sede panorâmica onde, nas primeiras luzes do amanhecer, podia-se admirar, pelas grandes paredes de vidro, a Fernsehturm salientada no límpido céu da manhã. Do que foi no passado a repartição da Stasi para a triagem e o controle secreto do correio proveniente do Ocidente, o clube Maria mudou-se para a não menos sugestiva sede na margem do rio Spree, que anteriormente abrigava o Deli, conservando o letreiro luminoso com a inscrição Maria em vermelho, visível bem de longe.

EIMER (2003): Após a queda do muro, foi um dos primeiros locais a ser ocupado na Berlim Oriental. Além de ser o primeiro clube independente de Mitte (Ibidem).

A história complexa do Eimer, ocupado e tornado um dos espaços mais significativos temporariamente autônomos no centro da cidade, localizado em Mitte, o bairro que mais do que outros se livrou das escórias do passado, concluiu-se em 2003 com a desocupação definitiva e a súbita reestruturação para acomodar um restaurante sem frequentadores. O edifício tinha três níveis, visíveis do

exterior pelas três filas de janelas; no entanto, no interior o local se apresentava como uma imensa barriga escura, na qual as decorações barrocas e góticas não deixavam entender as proporções reais dos espaços. Não querendo ceder à tentação de contar as inúmeras histórias que acompanharam o nascimento e o declínio – às vezes até um verdadeiro colapso estrutural – destes lugares, pelo menos vale a pena recordar nominalmente alguns da década de 1990 e do início do século XXI, entre os quais o Panasonic, um antigo açougue que conservava os azulejos brancos originais e o balcão para a carne no bar; o *Club 4 Chunk*, ao qual se tinha acesso descendo por um buraco para um pátio que conduzia aos porões, outrora depósito de materiais de construção; a Divinylrecords, aparentemente uma loja de discos na Tor Strasse, à noite um clube minúsculo de *techno* e *hardcore*; nos primeiros dez anos do novo milênio floresceu a cena dos locais entre Kreuzberg e Friedrichshain, ao longo do rio, incluindo o Bar 25 (do qual existe um documentário apaixonante de 2012, que conta sua ascensão e queda, com o título: *Bar25. Tage Ausserhalb der Zeit (Dias fora do tempo)* e o *Katerholzig* – atual *Katerblau*, o *Fiese Remise* (literalmente, uma “garagem nojenta”): um depósito de veículos velhos que à noite se transformava em clube, onde as pessoas se acomodavam para bebericar nos carros destruídos, com as portas fechadas para se proteger do frio, e dançavam corpo a corpo ao som das notas do *techno*, num porão escuro e claustrofóbico em cima dos cacos das garrafas quebradas sob os pés – uma verdadeira “dança sobre as ruínas” (Susca, 2010).

Por fim, o lendário OSTGUT, com o maior *dark-room* da Europa e os recordes de permanência em seu interior, com seu fascínio pelas arquiteturas industriais e metálicas desproporcionadas, associadas ao imaginário fetichista e sadomasoquista, anteriormente alojado num antigo depósito ferroviário situado ao longo da estrada da East Side Gallery. Atualmente, o antigo Ostgut, agora Berghain, está alojado num edifício desmedido, cujas proporções são ainda mais distorcidas pela perspectiva decorrente da longa alameda de acesso que

o enquadra, como um infernal Taj Mahal; de longe, as janelas de cada andar parecem os círculos dantescos que exalam línguas de fogo vermelhas e azuladas. No seu interior, alternam-se ao consolo os nomes mais famosos da cena mundial *techno*, *house* e *electro*. O dia e a noite não têm mais qualquer distinção, como em *San Junipero* (Black Mirror, S3E4, 2016).

Muitos dos lugares mencionados, assim como inúmeros outros não listados, encarnam perfeitamente os dois polos do *techno*: a tensão para a tecnologia e o interesse para as práticas de reutilização e *détournement* do já existente, essencialmente encontrável na escolha dos locais: especificamente, sedes da antiga RDA, dos quais muitas vezes se reutiliza também a mobília – pense-se na elegância retrô dos lustres e dos sofás no *RoterSalon*, o clube alojado no interior do *Volksbuehne*, o histórico teatro socialista –, que abrigam as sonoridades futurísticas criadas pelas mentes convergidas para Berlim de todos os cantos da Terra. *Ostalgie* é o termo cunhado para indicar aquela nostalgia para o Leste desprovida da retórica socialista, mas sim próxima ao clima respirado logo após a queda do Muro, quando a cidade experimentou intensamente uma conotação afetiva da noção de vizinhança. Pontuações no mapa urbano, que constituem a aura pertencente a um grupo de ruas, cruzamentos, paradas de metrô que diferenciam um bairro de outro, embora adjacente.

Um exemplo desta heterogeneidade está vinculado à evolução, em Berlim, do termo “*Techno*” em “*tekno*”, para depois voltar ao original “*techno*”, mas pronunciado em inglês “*tesshno*”. Cada uma das variantes remete a uma área urbana específica e ao estilo seguido pelo respectivo público, local, moda, etc. A questão terminológica teve início, neste caso, com o fenômeno da *Love Parade*, que, partindo em 1989 de Berlim Ocidental – alguns meses antes da queda do Muro – como uma manifestação pela paz através da música underground, organizada por um punhado de 150 clubistas fora da então renomada discoteca *Metropol*, revelou ser um bom negócio para o Município, ao ponto de ser absorvida para equilibrar o balanço da cidade (em 1999, contaram-se 1.500.000 participantes).

Muitos se alinharam contra a estética do transe e a comercialização do *techno* do amor, reivindicando os tons mais ásperos e *hardcore* do *tekno* alemão, na ocasião “pronunciado com 4 k’s” (Sicko, 1999, p. 174). Como consequência, foram organizados contradesfiles politicamente conotados – denominados, por uma óbvia oposição à *Love Parade*, *Hate Parade* a primeira e *Fuck Parade* a segunda –, nos quais se celebravam as raízes do *techno* contra o *house* e o *mainstream*. Enquanto isso, porém, o evento mundialmente famoso da *Love Parade*, suspenso em 2004 e 2005, reviveu em 2006 e já não se limitou apenas ao dia do desfile, mas se estendeu à chamada *Loveweek*. Talvez tenha sido justamente a *Loveweek* que distorceu o princípio da *Love Parade*, trazendo de volta para o ambiente fechado dos clubes a ideia de uma música liberada pelas ruas.

O ano de 1995 é considerado o auge do *techno*: desse momento em diante – de acordo com muitos – o *techno* não teria mais evoluído, repetindo-se em elementos estilísticos estereotipados. Com a missão/obsessão para salvá-lo nasceu, por exemplo, o *International DeeJay Gigolo* em Frankfurt, selo fundado pelo Dj *Hell* em 1996, que introduziu veias *dark*, *fetish* e góticas. É justamente ao trabalho de tantos amantes do *techno*, que criaram pequenos selos independentes, já tomados *cult*, que se deve a ressurreição de um gênero em risco de cristalização entre os elos do fascínio fetichista emanado pelas máquinas e pelo *sound* do passado; Ellen Allien, estrela-Dj, fundadora do selo berlinense *B-Pitch Controle* crescido no Metropol na década de 1990, conta em seus álbuns, de *Stadtkind* (2001) a *Berlinette* (2003), a relação sensual que se desenvolve entre o *sound* e a cidade, e Berlim é a fonte inesgotável de inspiração, com seus vastos interstícios inexplorados que acolhem os corpos sonhadores: “Eu penso que há sempre algo de sensual na música. [...] Para mim, isto se deve a Berlim. Berlim para mim significa espaços indefinidos e liberdade” (Ellen Allien, 2002, p. 49).

O advento dos sons tridimensionais

Com o crescente interesse no recente campo de *Sound Studies*, uma busca da tridimensionalidade do som parece se concretizar, como se o elemento sônico pudesse ser o áudio do espaço que percorremos e habitamos. Materializa-se assim uma alegoria, como Deleuze argumenta com base em Benjamin a propósito da música e da pintura barroca:

Se pensarmos na relação lógica entre um conceito e seu objeto, percebemos que existem duas maneiras para ultrapassá-la, uma simbólica, a outra alegórica. Às vezes isolamos, purificamos, concentramos o objeto, cortamos todos os laços que o conectam ao universo e, ao fazê-lo, o elevamos, o colocamos em contato, não mais com seu simples conceito, mas com uma ideia que desenvolve estética e moralmente aquele conceito (Deleuze, 2004, p. 207).

Produz-se assim uma operação simbólica, aquela das cidades musicais eletrônicas, percorridas por processos generativos do som, uma vez que o *techno*, assim como outros estilos afins, é uma música generativa, cujas dobras e derivas dos traços estão empenhadas a se concretizar no tempo e no espaço.

Referências

- ANTONELLI, C.; DE LUCA, F. *Discoinferno*. Milano: ISBN, 2006.
- ASIMOV, I. *Foundation*. New York: Gnome Press, 1951.
- ATTIMONELLI, C. *Techno: ritmi afrofuturisti*. Roma: Meltemi, 2008.
- _____. La banalità del malessere: junkie. Estetica del disagio e dell'anomia nella fotografia di moda. In: AA. VV. *Fashion Intelligence*. Bari: Edizioni dal Sud, 2016.
- ATTIMONELLI, C.; SUSCA, V. *Pomocultura: viagem ao fundo da carne*. Trad. Simone Ceré. Porto Alegre: Sulina, 2017.

BANKS, M. In the Flesh Again. Entrevista di Kaleigh Casper'. 2004. *Metrotimes Metro Detroit's News, arts and culture*, www.metrotimes.com.

BARTHES, R. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982.

BELLOUR, R. *L'entre-images. Photo, cinema, video*. Paris: La Différence, 1990.

_____. *L'entre-images II. Mots, images*. Paris: POL/Traffic, 1999.

BEY, H. T.A.Z. *The temporary autonomous zone, ontological anarchy, poetic terrorism*. New York: Autonomedia, 2003.

CHAMBERS, I. Reading the City. In: *La performance del testo. Atti del VII Congresso Nazionale dell'Associazione Italiana di Anglistica*. Siena: Libreria Ticci, 1985.

CHAMBERS, I. *Urban Rhythms. Pop Music and Popular Culture*. London: Macmillan, 1985.

COX, C. *Come fare della musica un corpo senza organi? Gilles Deleuze e l'elettronica sperimentale*, in Paci Dalò R. et E. Quinz, a cura di, *Millesuoni. Deleuze, Guattari e la musica elettronica*. Napoli: Cronopio, 2006.

D'ELIA, A. *L'Universo futurista, una mappa dal quadro alla cravatta*. Bari: Dedalo, 1988.

DAVOLI, P. Ultratomato, in *Ipercittà*, n. 17, 2002.

DELEUZE, G. *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Éditions de Minuit, 1988.

_____. *Divenire molteplice: Nietzsche, Foucault ed altri intercessori*. Verona: Ombre Corte, 1996.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

DENK F.; VON THÜLEN S. *Der Klang der Familie. Berlin, Techno And The Fall Of The Wall*. Norderstedt: BoD, 2014.

EBERLE, M. *Temporary Spaces*. Berlin: Die Gestalten Verlag, 2001.

ELLEN Allien. *Track 14 cd 1*, in W. Huegli, a cura, *Raw Music Material, Electronic Music Djs Today*, Scalo, Zurich-Berlin-New York, 2002.

FIORANI, E. *I panorami del contemporaneo*. Milano: Lupetti, 2005.

FOUCAULT, M. *Eterotopie*, in *Archivio Foucault*. Milano: Feltrinelli, 1988.

HAMPARTZOUMIAN, S., *Effervescence techno. Ou la communauté*

trans(e)cendantale. Paris: L'Harmattan, 2004.

LOMUTO, M.; PONZIO, A. *Semiotica della musica. Introduzione al linguaggio musicale*. Bari: Graphis, 1997.

MAFFESOLI, M. *Le Temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*. Paris: La Table Ronde, 2005.

_____. *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*. Paris: La Table Ronde, 2006.

_____. *Le Réenchantement du monde*. Paris: La Table Ronde, 2007.

_____. *Notes Sur La Postmodernité: Le Lieu Fait Lien*. Paris: Éditions du Félin, 2003.

MELECHI, A. The Ecstasy of Disappearance. In: REDHEAD, S. (dir.). *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*. Aldershot: Avebury, 1993.

MILLER, P. (aka Dj Spooky), *Sound Unbound. Sampling music and digital culture*. New York: Mit Press, 2008.

NIETZSCHE, F. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris: Gallimard, 1971.

PARK, K. Shrinking the City, in *Detroit III. Shrinking Cities*, Kulturstiftung des Bundes, Berlin, 2004.

POURTAU, L. *Techno. Voyage au cœur des nouvelles communautés festives*. Paris: CNRS Éditions, 2009.

PRATELLA, B. *La musica futurista*, Direzione del movimento Futurista, Milano; in *Marinetti e il Futurismo*. Milano: Mondadori, 1973.

RAPP, T. *Lost and Sound: Berlin, Techno und der Easyjetset*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.

REYNOLDS, S. *Generation Ecstasy: into the World of Techno and Rave Culture*. New York: Little Brown, 1998.

ROSA, H. *Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt am Main-Berlin: Suhrkamp Verlag, 2005.

RUSSOLO, L. *L'Arte dei Rumori*, Direzione del movimento futurista, Milano; in *Marinetti e il Futurismo*. Milano: Mondadori, 1973.

SANT'ELIA, A. *L'architettura futurista*, Direzione del movimento Futurista, Milano; in *Marinetti e il Futurismo*. Milano: Mondadori, 1973.

SHRINKING Cities, *Berlin*, Kulturstiftung des Bundes, Berlin, 2004.

SICKO, D. *Techno Rebels. The Renegades of Electronic Funk*. New York: Billboard Book, 1999.

_____. Bubble Metropolis. In: *Detroit III. Shrinking Cities*, Kulturstiftung des Bundes, Berlin, 2004.

SUSCA, V. *Gioia tragica. Le forme elementari della vita elettronica*. Milano: Lupetti, 2010.

_____. *Ricreazioni. Galassie dell'immaginario postmoderno*. Milano: Bevivino, 2008.

THORNTON, S. *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity, 1995.

TOFFLER, A. *Future Shock*. New York: Bantam, 1970.

_____. *The Third Wave*. New York: Morrow, 1980.

VIRILIO, P. *Esthetique de la disparition*. Paris: Balland, 1980.

_____. *L'espace critique*. Paris: Christian Bourgois, 1984.

Discografia

AA. VV., *Angels In The Architecture*, Editions EG, 1987.

AA. VV., *Staedtizism I*, ~scape, 2000.

AA. VV., *Staedtizism II*, ~scape, 2001.

AA. VV., *Techno! The New Dance Sound Of Detroit*, Virgin, 1988.

Eats Everything feat. Tiga vs. Audion, *Dancing (Again!)*, Method White, 2015.

Einstuerzende Neubauten, *80-83 Strategien Gegen Architekturen*, Mute, 1984.

Einstuerzende Neubauten, *Alles Wieder Offen*, Potomak, 2007.

Einstuerzende Neubauten, *Strategies Against Architecture*, Reihe Ego, 1991.

Einstuerzende Neubauten, *Strategies Against Architecture III (1991-2001)*, 2001.

Einstuerzende Neubauten, *Strategies Against Architecture IV – 2002-2010*, Mute, 2010.

Ellen Allien, *Berlinette*, Bpitch Control, 2003.

Ellen Allien, *Stadtkind*, Bpitch Control, 2001.

Eno Brian, *Ambient 1 (Music For Airports)*, EG, 1978.

Henry Pierre, *Pulsations*, Inédit, 2007.

Inner City, *Big Fun*, KMS, 1988.

Inner City, *Good Life*, KMS, 1988.

Port-Royal, *Dying in time*, n5md, 2009.

Russolo Luigi, *Il risveglio di una città*, in AA. VV., *Musica Futurista*, Multiphla Records, 1980.

Tiga, *Sunglasses*, International DeeJay Gigolo, 2001.

Westbam feat. Richard Butler, *You Need The Drugs*, Vertigo Berlin, 2013.

Filmografia

Bar25. Tage ausserhalb der tage, N. Yuriko, B. Mischer, Allemagne, 2012.

Blade Runner, R. Scott, USA, 1982.

King Kong, M. C. Cooper, E. B. Schoedsack, USA, 1933.

L'uomo con la macchina da presa (), D. Vertov, URSS, 1929.

Metropolis, F. Lang, Allemagne, 1927.

Tempos Modernos, C. Chaplin, USA, 1936.

Robocop, P. Verhoeven, USA, 1988.

Quadrophenia, F. Roddam, UK, 1979.

Sortie de l'usine Lumière, L. Lumière, France, 1895.

Sunrise, F. W. Murnau, USA, 1927.

Symphonie einer Grosstadt, W. Ruttman, Allemagne, 1927.

Universal Techno, D. Deluze, France, 1996.

Séries TV

Black Mirror, S3E4, *San Junipero*, GB, 2016.



Tecnocities: Detroit, Berlim e diáspora

Michele Di Stasi

O som nos invade, empurra e atravessa.
Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mil Platôs*, 1980.

No início dos anos 1980, Detroit era uma cidade fragmentada, em fase de transição para uma economia pós-industrial e, então, em rápida evolução. A desindustrialização, a suburbanização em prática após alguns anos e os conflitos causados pela segregação racial lhe valeram os nomes de *arson city* (cidade dos incêndios) e de *murder city*, ainda atualmente fortemente ligados às ideias de aglomeração.

O deslocamento para a Los Angeles da companhia de discos Motown Records, criada por Berry Gordy Jr., deu um impulso suplementar à realidade sociocultural de Detroit: a galope entre os anos 1960 e 1970, é sob essa etiqueta que viu nascer o estilo dito *Motown Sound*, cujas cabeças de lança – Marvin Gaye, The Temptations, Stevie Wonder – contribuíram para a retomada e o crescimento da cena musical e mesmo da população como um todo da *Motor City*.

Assim a cidade tornou-se ao longo do tempo a imagem da decadência urbana, com seu centro fantasma que inspirou Juan Atkins, após um passeio *downtown*, a fazer a seguinte reflexão: “Em qualquer outra cidade, o centro floresce e é cheio de vida” (Sicko, 2010, p. 36). Entretanto, esse contexto favoreceu, ao mesmo tempo, o aparecimento de um dos fenômenos musicais mais importantes do último século: o *techno*.

É em 1981, em Belleville (a alguns quilômetros de Detroit), que Juan Atkins e Richard “Rik” Davis se encontraram para fundar

o Cybotron, um duo que daria nascimento, no espaço de um ano, às primeiras pistas de música *techno*. Trancados em um apartamento imaginando cenários futuros onde homens e máquinas coabitariam em um mundo muito distante da realidade quotidiana dessa cidade decadente e alienante, todos os dois inventaram um novo som, um funk eletrônico e mental onde os *grooves* da música negra se casavam com a fria música eletrônica europeia de solo europeu.

A música *techno* conheceu uma rápida divulgação graças às festas organizadas nos clubes de Detroit e ao *The Midnight Funk Association*, o programa de rádio do legendário DJ The Electrifying Mojo, que propunha as pistas de Cybotron ou de Model 500.

Em pouco tempo, esse novo gênero musical atraiu dois outros jovens, Derrick May e Kevin Maurice Saunderson, que não levaram tempo para formar, com Atkins, o grupo *The Belleville Three*. Saunderson impôs o *techno* no *hit parade* graças a certos *singles* que se transformaram em sucessos e permitiram igualmente ao gênero desembarcar na Europa: *Good Life* e *Big Fun* (1988), produzidos sob o pseudônimo de *Inner City*.

Pode-se afirmar que a velocidade de difusão do *techno* na Inglaterra foi a consequência exclusiva da política de Margaret Thatcher, que sufocou durante anos a livre expressão do entretenimento e a dimensão social dionisíaca. A cena musical inglesa não existia nos clubes, que, por conta das severas restrições de acesso, tornaram-se lugares exclusivos.

Ainda que fenômenos musicais como o *house* e o *balearic* tenham tido certo eco na realidade sociocultural inglesa, é com a chegada do *acid house* seguido do *techno* que começou a tomar forma esse novo movimento chamado em seguida de *Second Summer of Love*.

Em concomitância com a chegada da compilação *Techno! The New Dance Sound of Detroit* (1998), a prática das *raves* se desenvolveu em toda a Inglaterra. Essa maneira inédita de viver a música se propagou tão rapidamente que não tardou a ganhar o conjunto do

território. O que distingue a *rave* do *clubbing* está ligado à liberdade experimentada no contato estreito com o outro no meio de uma massa dançante, esse corpo único que se move ao ritmo de 4/4 do conjunto; em suma, trata-se de uma experiência que transcende a individualidade e coloca os que dançam em comunicação pelo viés da dimensão corporal.

A máquina de desejos musicais (Cox, 2006) da *raving techno*, depois de ter se generalizado por ondas sucessivas na Inglaterra, de maneira viral, contaminou o restante da Europa, entre outros, graças à formação de *tribes*, que fizeram das festas ilegais seu *modus vivendi* e deram vida a uma forma de organização neotribal (Maffesoli, 2005) e nômade (Maffesoli, 2006) à vida cotidiana.

Acelerando os ritmos, mobilizando novos instrumentos e novas influências, a *Second Wave of Detroit* impulsionou o *techno*, sem cessar, submetido ao “risco de cristalização entre as malhas de fascinação fetichista que emanava das máquinas de *sound* do passado” (Attimonelli, 2008, p.150) em direção a novos lugares e novas formas chamadas a marcar profundamente sua evolução, sequências ácidas de Plastikman ao som industrial sombrio de Jeff Mills passando pelo minimalismo cáustico de Robert Hood.

Na Holanda, última etapa antes da Alemanha, a *gabba* e o *hardcore* se tornaram os gêneros mais tocados, e as experimentações mais pesadas encontraram um canal de divulgação eficaz na marca R&S, a ponto desta permanecer ainda hoje uma das mais importantes do setor.

Ainda que Frankfurt, Stuttgart e Munique tenham marcado escalas importantes do longo percurso do *techno*, Berlim constituiu sem dúvida a principal etapa. Compreender o impacto e capacidade de disseminação desse fenômeno significa viajar por parte da história da capital alemã, que, fatalmente, “com sua hábil mistura de explosões culturais através da arte, design, estilos e filosofias, tanto fascinou os pioneiros de Detroit” (*ibidem*, p. 145) como numerosos DJs e *ravers* originários do resto do mundo.

Já antes da queda do Muro, a ocupação ilegal de imóveis e o baixo custo de vida na zona oeste fizeram dessa cidade um verdadeiro laboratório urbano e social: a *Neue Deutsche Welle* e a cena da *Wasted German Youth* viram nessa situação particular uma possibilidade de expressão e uma grande liberdade de experimentação. Inspirados pela vida de todos os dias e pela divisão social e emocional causada pelo Muro, numerosos grupos traduziram em música a *Zeitgeist* desses anos.

Após o 9 de novembro de 1989, faltava na Alemanha uma nova cena musical capaz de reunir dois povos cujos cidadãos tinham vivido, durante quase trinta anos, na esperança de poder um dia abraçar seus compatriotas morando do outro lado da barreira arquitetônica.

Foi na zona leste que o *techno* encontrou seu espaço vital: após a queda do Muro, os bairros de Scheunenviertel, Prenzlauerberg, Kollwitzkiez, Friedrichshain, Rummelsburg e Mitte tornaram-se um verdadeiro *no man's land* abandonado por seus residentes, que haviam se mudado para o oeste; grandes quantidades de *squats* e pequenas atividades no limite da clandestinidade, entre eles o *clubs*, não demoraram para ali se instalar.

O *acid house* já havia chegado a Berlim antes de 1989, mas foi com o *techno* que os lugares que marcaram a história da *club culture* berlinense nasceram: o Tresor, o 90 Grad, Eimer, E-Werk, Bunker, Planet, Maria am Ostbahnhof, o Club 103. Com eles, apareceram os vários gêneros convocados para se tornarem a trilha sonora do imaginário berlinense: *german beats*, *digital hardcore*, *minimal techno*, *dub techno* e *trance*.

A coisa extraordinária sobre a cena inicial era que todos se apresentavam, embora muitas vezes eles viessem de cenas e origens completamente diferentes.

A música tinha esse elemento conectivo.

Denk; Von Thulen, 2014, p. 63

A Love Parade

Em 1º de julho de 1989 ocorreu a primeira Love Parade em uma Berlim ainda dividida pelo Muro. Ela ganhou forma após as propostas de alguns DJs, entre os quais Matthias Roenigh (aliás Dr. Motte) e Maximilian Lenz (aliás Westbam), que já tocavam há muito tempo em lugares da Berlim-Oeste. Mesmo que inconscientemente, como indicado por Danielle de Picciotto (uma das organizadoras), “nós sempre pensamos onde poderíamos organizar festas e eventos”, o evento teve um impacto muito diferente de suas intenções iniciais. Na verdade, isso mudou Berlim radicalmente nos anos seguintes.

Na primeira edição da Love Parade somente cento e cinquenta pessoas participaram junto de um carro alegórico, sob o qual foi montado um sistema mínimo de sonorização, partindo da discoteca Metropol (Attimonelli, 2008, p. 149) e percorrendo a Kurfürstendamm, que, em 1989, apesar da presença do Muro que seria derrubado tempos depois, já era um dos polos comerciais mais importantes do setor Oeste de Berlim. Alguns seguiam o carro desde o início, outros se juntaram no caminho da Ku’damm.

Katie Schwind, uma das organizadoras da Love Parade, declarou: “a coisa mais surpreendente era que todo mundo se compreendia, mesmo se vinham frequentemente de lugares e contextos diferentes. A música tinha essa atitude de união” (Denk; Von Thulen, 2014, p. 63). Desde o início, o evento foi seminal e demonstrativo das especificidades dessa forma de agregação social urbana, dentro da qual era evidente que a origem sociocultural dos Paraders era heterogênea, múltipla e, desse modo, característica do neoliberalismo contemporâneo (Maffesoli, 2005).

A Love Parade foi pensada como uma celebração para a comunidade em seu conjunto, não enquanto manifestação política de contestação direta, mas como a emersão de uma empatia coletiva evidenciou o “gozo do presente” (ibidem). Não é então absurdo imaginar como a do ano seguinte, celebrada em julho, foi um verdadeiro momento de lazer para a qual se reuniram muito mais pessoas: um mar

de milhares de *ravers* inundou a cidade de Berlim. Nos anos 2000, o número de participantes excederá várias vezes o milhão, ao longo dessa festa impulsionada pelo desejo comum de dançar novamente juntos os ritmos do *techno*.

A queda do Muro e a Love Parade de 1990 eliminavam as barreiras arquitetônicas que dividiam a cidade. A *parade* urbana foi um facilitador de um fenômeno que aguardava somente um fator para empurrá-lo: a emoção dançante.

O lema da segunda Love Parade era “O futuro é nosso”, demonstrando assim o fato de que cada tribo podia finalmente retomar com suas próprias mãos as rédeas do futuro no presente, o que, alguns anos antes, parecia inacessível. Após Berlim, o *techno* seguiu sua conquista inexorável do planeta: o fluxo migratório de *ravers* dirigindo-se a cada ano para essa cidade transformada ao longo do tempo na capital europeia do gênero favoreceu uma contaminação de culturas musicais para além das fronteiras.

Não é por acaso que a evolução do tecido social da capital alemã desenhou, pouco a pouco, a partir dos anos noventa, a categoria de *easyjetsetters* (Rapp, 2010), que sustenta hoje uma parte essencial de sua economia: cada ano, milhares de *ravers* e *clubbers* a ela se dirigem, alimentando um nomadismo contemporâneo (Maffesoli, 2005) fundado no turismo musical, que percorre continuamente a cidade e se nutre da mutabilidade constante de seu tecido social e urbano. Assim o movimento que nos interessa iluminou em todas as direções na Europa: na Itália, essa contaminação encontrou sua expressão mais significativa na cena romana, obscura e intimamente ligada à cultura das festas *raves*, que deram origem ao *techno* de artistas como Leo Anibaldi e Lory D; na França, tanto o retorno de Laurent Garnier para Paris e o nascimento de seu selo F-Com, como a explosão de um novo movimento, o *electroclash*, cujos porta-vozes eram Miss Kittin e The Hacker, emblemaram a mistura de numerosas influências vindo diretamente do território e da música francesa; mas talvez convenha, para melhor apreender o escopo dessa diáspora, citar o caso do Japão.

O *techno* finalizou sua volta ao mundo atingindo a ilha nipônica, onde ela se hibridizou dessa vez com as paisagens hiper-reais de Tóquio, o mundo vídeo-lúdico e o imaginário dos *mangaka*.

O Wire Festival representa a consagração da conexão entre o mundo tecnológico japonês e o berço da viagem planetária do *techno*. A primeira edição, que ocorreu em 1999 na Arena Yokohama, acolheu Derrick May, WestBam, Fumiya Tanaka e Takkyu Ishino, cuja copresença traçava um eixo partindo de Detroit e passando por Berlim para chegar até Tóquio. O conceito de *wire*, que deu seu nome ao festival, oferece a oportunidade de comprar a divulgação rizômica (Deleuze; Guattari, 1980) do *techno* e da Internet. Trata-se na verdade de dois fenômenos globais originários da cultura eletrônica, dos quais participam milhares de indivíduos. É o que afirma Ken Ishii no documentário *Universal Techno* (1996): “A história da música *techno* se assemelha à da Internet. Agora, cada um pode compor sozinho músicas infinitas, que se separam cada vez mais em gêneros diferentes, conforme a personalidade de cada compositor. O mundo inteiro vai ser ocupado de músicas diversas”. Em suma, atualmente, tem-se a impressão que o *techno* nunca parou. E que a viagem, enfim, ainda não terminou.

Referências

- ATTIMONELLI, C. *Techno: ritmi afrofuturisti*. Roma: Meltemi, 2008.
- _____. La banalità del malessere: junkie. Estetica del disagio e dell'anomia nella fotografia di moda. In: AA. VV. *Fashion Intelligence*, Bari: Edizioni dal Sud, 2016.
- ATTIMONELLI, C., Susca V. *Pornocultura: viagem ao fundo da carne*. Trad. Simone Ceré. Sulina: Porto Alegre, 2017.
- BANKS, M. In the Flesh Again. Entrevista di Kaleigh Casper'. 2004. *Metrotimes Metro Detroit's News, arts and culture*, www.metrotimes.com.
- BARTHES, R. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982.
- BEY, H. *T.A.Z. The temporary autonomous zone, ontological anarchy, poetic terrorism*. New York: Autonomedia, 2003.

CANEVACCI, M. *Culture eXtreme*. Roma: Meltemi, 1999.

CHAMBERS, I. Reading the City, in *La performance del testo. Atti del VII Congresso Nazionale dell'Associazione Italiana di Anglistica*. Siena: Libreria Ticci, 1985.

_____. *Urban Rhythms. Pop Music and Popular Culture*. London: Macmillan, 1985.

COX, C. *Come fare della musica un corpo senza organi? Gilles Deleuze e l'elettronica sperimentale*, in Paci Dalò R. et E. Quinz, a cura di, *Millesuoni. Deleuze, Guattari e la musica elettronica*. Napoli: Cronopio, 2006.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

DENK F.; VON THÜLEN S. *Der Klang der Familie. Berlin, Techno And The Fall Of The Wall*. Norderstedt: BoD, 2014.

EBERLE, M. *Temporary Spaces*. Berlin: Die Gestalten Verlag, 2001.

ELLEN Allien. *Track 14 cd 1*, in W. Huegli, a cura, *Raw Music Material, Electronic Music Djs Today*, Scalo, Zurich-Berlin-New York, 2002.

HAMPARTZOUMIAN, S., *Effervescence techno. Ou la communauté trans(e)cendantale*. Paris: L'Harmattan, 2004.

MAFFESOLI, M. *Le Temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*. Paris: La Table Ronde, 2005.

_____. *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*. Paris: La Table Ronde, 2006.

_____. *Le Réenchantement du monde*. Paris: La Table Ronde, 2007.

_____. *Notes Sur La Postmodernité: Le Lieu Fait Lien*. Paris: Éditions du Félin, 2003.

MELECHI, A. The Ecstasy of Disappearance. In: REDHEAD, S. (dir.). *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*. Aldershot: Avebury, 1993.

MILLER, P. (aka Dj Spooky), *Sound Unbound. Sampling music and digital culture*. New York: Mit Press, 2008. POURTAU L. *Techno. Voyage au cœur des nouvelles communautés festives*. Paris: CNRS Éditions, 2009.

RAPP, T. *Lost and Sound: Berlin, Techno und der Easyjetset*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.

SICKO, D. *Techno Rebels. The Renegades of Electronic Funk*. New York: Billboard Book, 1999.

_____. Bubble Metropolis. In: *Detroit III. Shrinking Cities*, Kulturstiftung des Bundes, Berlin, 2004.

_____. *The Third Wave*. New York: Morrow, 1980.

THORNTON, S. *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity, 1995.

TOFFLER, A. *Future Shock*. New York: Bantam, 1970.

Discografia

AA. VV., *Angels In The Architecture*, Editions EG, 1987.

AA. VV., *Staedtizism I, ~scape*, 2000.

AA. VV., *Staedtizism II, ~scape*, 2001.

AA. VV., *Techno! The New Dance Sound Of Detroit*, Virgin, 1988.

Eats Everything feat. Tiga vs. Audion, *Dancing (Again!)*, Method White, 2015.

Einstuerzende Neubauten, 80-83 *Strategien Gegen Architekturen*, Mute, 1984.

Einstuerzende Neubauten, *Alles Wieder Offen*, Potomak, 2007.

Einstuerzende Neubauten, *Strategies Against Architecture*, Reihe Ego, 1991.

Einstuerzende Neubauten, *Strategies Against Architecture III (1991-2001)*, 2001.

Einstuerzende Neubauten, *Strategies Against Architecture IV – 2002-2010*, Mute, 2010.

Ellen Allien, *Berlinette*, Bpitch Control, 2003.

Ellen Allien, *Stadtkind*, Bpitch Control, 2001.

Eno Brian, *Ambient 1 (Music For Airports)*, EG, 1978.

Henry Pierre, *Pulsations*, Inédit, 2007.

Inner City, *Big Fun*, KMS, 1988.

Inner City, *Good Life*, KMS, 1988.

Port-Royal, *Dying in time*, n5md, 2009.

Russolo Luigi, *Il risveglio di una città*, in AA. VV., *Musica Futurista*, Multiphla Records, 1980.

Tiga, *Sunglasses*, International Deejay Gigolo, 2001.

Westbam feat. Richard Butler, *You Need The Drugs*, Vertigo Berlin, 2013.



A potência do imaginário de Nápoles: entre músicas e ruas

Fabio La Rocca

*Nove maggio m'hê scurdat'
T'hanno visto ca' turnavi 'nzim' a 'n'at'
Nun me siente, nun me pienz'
Tengo 'o core ca' nun può purtà pacienz'
Liberato, Nove Maggio*

Existe uma relação muito estreita entre a potência do imaginário de uma cidade e sua produção musical, ou ainda, sua cena, que se desenvolve e atravessa as épocas para afirmar o estilo que denota um pertencimento. Na verdade, essa relação é antes de tudo uma questão de pertencimento no sentido de que o lugar contribui dando origem a um estilo musical e este, conseqüentemente, reforça o laço com o espírito territorial, reivindica interdependência. Há nesse fato uma reciprocidade que faz com que o *genius loci* seja, ao mesmo tempo, estruturado por um *genius musicalis*, ou seja, um conjunto de forças que, ao se associarem, conferem singularidade ao lugar e os estilos culturais.

Além disso quando se analisa a música de um ponto de vista sociológico, é essencial colocar em perspectiva as relações que existem entre o contexto territorial e o contexto social e os diversos fenômenos da música e estilo de vida. A linguagem musical, nós sabemos, exerce um papel importante no processo de estruturação social e poderíamos dizer que ela contribui para a “construção social da realidade” – parafraseando aqui uma fórmula clássica da sociologia de Berger e

Luckmann (1966) –, onde justamente se o mundo social no qual vivemos é produto da atividade humana, então no mundo vida cotidiana a música estrutura uma das “tipificações” das identidades culturais. E ao mesmo tempo, essa linguagem forma e estrutura também o imaginário coletivo gerando uma conotação com o laço se criando entre a expressão musical e a cultural enraizada em um território. Forma-se assim uma espécie de memória coletiva a partir de uma construção musical onde os indivíduos se encontram imersos em uma fusão de sons, estilos, comportamentos, gestos que, por esse fato, alimentam um processo de definição e redefinição das identidades.

Então, nós compreendemos, existe um laço direto entre as linguagens musicais e a realidade social: poderíamos mesmo dizer, inspirando-nos aqui na teoria de Maffesoli (2003), que o “lugar estabelece o laço” e em nossa discussão isso estrutura o fato de que a energia do lugar, seu élan vital repercute sobre a ligação que cria a sonoridade musical. Esta última está na origem de outro *genius loci*, permitindo assim o efeito que agrega e adere um ponto de vista identitário.

A reflexão sociológica acerca da estreita relação entre sonoridade e sociedade se compõe através de uma complexidade: complexidade que é preciso compreender no sentido do *complexus*, daquilo que é tecido junto; por consequência essa complexidade, em nossa reflexão, abarca múltiplas variáveis e elementos que juntos conotam e denotam a fenomenologia da experiência musical, entendida aqui como uma experiência estética que visa o sentido e, portanto, a percepção do ambiente que se cria. Dentro dessas múltiplas variáveis, com razão, a atmosfera é uma das correlações que nos permitem melhor compreender a imersão musical que denota as parcelas do imaginário sociourbano. Atmosfera sonora e social que regula o vivido, a vida social cotidiana que é entoada, desse modo, pelos ritmos, pelos sons, pelas vozes.

Falando corretamente, a voz é uma das formas representativas que devem ser levadas em consideração por sua influência na realidade social ou sua especificidade como membro da cultura popular que expressa o estado de uma sociedade, as transformações e mudan-

ças em estilos, culturas e identidades. Assim, as linguagens expressam igualmente as tendências e as particularidades da efervescência cultural e social e as formas de pertencimento. Esse conjunto está sempre em movimento; e é esse movimento que corresponde, além disso, à ideia mesma de sociedade como um processo e que encontramos no pensamento simmeliano segundo o qual a sociedade é o resultado em perpétuo movimento de fios que se cruzam e entrecruzam: então uma sociedade como *geschehen*, um porvir (Simmel, 1981). Movimento esse que sempre nos oferece a notícia e que no processo de época sempre caracterizou os momentos da vida social. E então, neste movimento perpétuo, é interessante ver de qual maneira a voz como sonoridade é característica de uma atmosfera social, especialmente em uma cidade como Nápoles, da qual uma das especificidades é, sem dúvida, o som das vozes nas ruas, que constitui uma atração singular da cultura popular entoada ao ritmo da música.

Na história, percebemos que o canto representa uma expressão típica na sociedade napolitana, onde ele possui uma frequência cotidiana que se insere em todos os interstícios da vida sociourbana. Em particular, poderíamos pensar nos mercados de rua, nos vendedores ambulantes que, para atrair sua clientela, gritam em uma forma musical: ou seja, eles cantam e ritmam o cotidiano da rua com e através da voz que especializa a existência. A maneira através da qual os vendedores chamam a atenção para seus produtos, em particular os alimentos, como o peixe vendido nas esquinas, as frutas e os legumes, os *taralli*, é uma verdadeira sonoridade que encontramos na entonação dos ritmos e das notas em uma grande parte da música napolitana que conta o cotidiano. Na verdade, um dos traços distintivos da música napolitana que inundam as ruas é a narrativa da vida, os eventos importantes, as banalidades cotidianas, criando assim um estilo que encontramos em particular nas *tammurriate* e que, nas épocas seguintes, influenciaram outros estilos, como o hip-hop e os *neomelodici*, cujos ancestrais, talvez, poderíamos encontrar nas figuras clássicas dos *posteggiatori*, quer dizer, pequenas orquestras ambulantes que animam as ruas sobretudo em frente a restaurantes e cafés.

Portanto, é a rua que confere força e vigor aos estilos, que populariza os ritmos: se uma canção é ouvida na rua, significa que ela funciona, senão é o esquecimento. Aqui está uma característica essencial, a da rua como amplificador social de ritmos e de paixões que conta a vida social. Uma espécie de “narratologia” musical está então em ação nas *vicoli* (as pequenas ruelas) e na porosidade da arquitetura napolitana representada por ‘o *Vascio – i bassi* que são pequenas habitações no térreo com acesso direto à rua – características do centro histórico da *spaccanapoli* e do *Quartieri Spagnoli*, que são um verdadeiro museu de vida popular a céu aberto onde a teatralidade do cotidiano é bem representada pela sonoridade das vozes estridentes, dos cantos da rua e da música difundida do interior das casas que sai à rua e inunda o desenrolar da vida social. É de um alcance singular das ruas napolitanas a da invasão musical do dentro/fora que se estabelece como uma caixa amplificadora e funda um traço identitário da *napoleaneidade*; um limiar, uma hibridação das fronteiras interior/exterior que encontra na rua o meio onde se enraíza essa rítmica social, onde habita uma atmosfera socio sonora.

Há então um prolongamento do espaço interior nas ruas, o que nos lembra a reflexão de Walter Benjamin a propósito do efeito de porosidade em relação à cidade de Nápoles, onde a atitude e a ação privada são submergidas pelos fluxos da vida social (1998); e esse prolongamento produz, reverbera e amplifica a trilha sonora que viaja nos labirintos das *vicoli* e que forma também sua vitalidade e sua estrutura de habitat. A amplificação das músicas difundidas que saem das janelas e das varandas torna-se um bom ritual da vida cotidiana e gera uma verdadeira atmosfera da música das ruelas que está bem enraizada no sucesso de múltiplas vozes de artistas locais pertencendo à esfera dos *neomelodici*, um estilo que opera a fusão de músicas tradicionais com os temas contemporâneos ligados à vida cotidiana, ao amor, à prisão.

A música opera assim um cruzamento de espaços e conquista os territórios existenciais que vão do centro à periferia com uma forte

conotação desse sentimento “neomelódico” que representa um verdadeiro *business*. Uma música com estrelas que contaminam o imaginário cotidiano, nascida de baixo e ligada a uma cultura de bairros desfavorecidos e muito populares com a força do dialeto napolitano que penetra nas almas dos habitantes criando assim uma efervescência local que particulariza os bairros e reivindica os pertencimentos que culminam nas cenas de rua onde, no momento de concertos e performances de personagens neomelódicos, há uma histeria e uma fusão coletiva que são da ordem de uma nova religiosidade. Trata-se de um fenômeno social que ressoa, de certa maneira, as ideias de Durkheim a propósito das crenças e práticas que cimentam uma comunidade, e aqui, transposta no ritual napolitano, esse êxtase, essa excitação opera uma fusão em uma unidade coletiva que possui conotações kitsch e na música e nas cenas urbanas, e ainda mais nos vídeos divulgados na internet.

O mundo neomelódico tem uma dimensão social muito poderosa e se torna uma espécie de indústria cultural particular com seu merchandising cultural e seu entretenimento que também são cenários do cotidiano popular que podemos observar nos vídeos e escutando os textos das canções: é uma narrativa de momentos da vida cotidiana, dos amores, mas também de maridos em fuga, de crimes, mortes e, em alguns casos, referências ao chefe da *camorra*, à vida criminal, ou ainda, aos arrependidos, aos fugitivos. Assim, uma celebração das tipificações sociais napolitanas, poderíamos dizer que essas canções expressam um tipo-ideal, no sentido weberiano, do cotidiano de uma Nápoles com forte conotação popular que conta assim um mundo distinto, uma experiência.

Desse modo, se nos arriscamos a traçar um paralelo aqui, essa tipificação sociocultural – sem julgamento de valor, é claro – possui uma força típica do *rap underground*, ou ainda, da sujeira no sentido de nascer dos bairros pobres, as rimas são em gírias napolitanas e se engendram uma rede de rádios piratas, programas de TV locais, vendas de cassetes CDs piratas em lojas apropriadas, um mercado negro

frequentemente gerenciado pela *malavita*.¹ Então uma energia subterrânea com suas tipologias que se afirmam em seguida como *trend* típica que canta o realismo. Um realismo *pop/kitsch* que observamos em cartazes, no merchandising e sobretudo nos vídeos que são instrumento de divulgação massiva onde podemos observar os personagens (às vezes muito jovens, até mesmo adolescentes), as características de locais familiares como seus quartos, cozinha, ou as ruelas do bairro e os percursos em *scooters*: todas as coisas que, com os textos, representam a realidade social e uma estética que, em diversos vídeos, são da ordem do *trash*, mas de um *trash* que fascina e representa a “verdade”, ou seja, o modo de ser, desses bairros da periferia e do centro histórico com suas condições existenciais. E essa teatralidade cotidiana é jogada também via canais midiáticos que moldam os personagens e seu público e criam uma interação emotiva, ou ainda, *fan* (e *fun*) *system* constituído em consequência por uma proximidade social, sentimental entre os artistas e o público criando um modelo de identidade cultural que podemos observar no estilo de roupas, na mercantilização estereotipada que cria o pertencimento e o “tipo” periférico ao qual se endereça a indústria neomelódica frequentemente gerada pelo *Sistema*.²

É um efeito espelho, um processo de imitação que contribui à transmissão dessa estética que dita a moda e as modalidades de imitação da aparência. Um verdadeiro culto *pop* que se espalha nas ruas e que comunica através dos corpos, dos sons e das trocas pelas mídias interpostas com a publicação de vídeos frequentemente concebidos com *smartphones*. Por outro lado, a contaminação desse estilo opera também com a participação de artistas nos eventos populares como casamentos, festas de aniversário, cerimônias de festas religiosas de bairro, etc., um corolário que alarga ainda mais a contaminação desse estilo na população. O cotidiano de certas zonas é inundado pelos

¹ Expressão para indicar que uma pessoa tem sua vida associada ao mundo da criminalidade.

² O *Sistema* – o sistema – é a denominação da camorra local, uma estrutura criminal que, em diversos casos, gera e estrutura o business da canção *neomelódica*.

sons, pelos refrãos das canções mais conhecidas, como o turbilhão a partir de então clássico de *Ragione e Sentimento* de Maria Nazionale, *Chillo va pazzo pè te*, de Ciro Ricci, *Nu latitante*, de Tommy Riccio, ou ainda, Alessio com *Ma si vene stasera*, celebrada ainda na série de sucesso *Gomorra*, Franco Ricciardi, que colabora com *rappers* napolitanos, e muitos outros jovens autores que proliferam: todos participam para glorificar as estrelas locais e esse gênero que conta sua condição de vida. Além disso, uma visão desta tipicidade pode ser observada no filme realista e poético *Song 'e Napule*, de Manetti Bros, uma comédia satírica que também demonstra esse universo neomelódico enraizado no território.

Trata-se, *volens nolens*, de um som urbano que se endereça às pessoas dos bairros e torna-se a partir de então tradição porque marca o panorama sociomusical; totalmente diferente, é preciso sublinhar, da música tradicional clássica napolitana (a *canzone napolitana*), que se inicia no século XIX e, de origem burguesa, instaura uma forma de arte popular com músicos experimentais, ao contrário, a música neomelódica é muito popular e utiliza uma linguagem cotidiana e recicla os sons *pop* 1980, que se tornam também folclóricos para além do território napolitano. Por outro lado, no interior dessa cena se desenvolve outra modalidade sonora nas ruas com a figura de Raffaello teorizando o nascimento daquilo que chamamos de *Pop Nap Sound*, identificando uma expressão de formas musicais, de estilo e gostos representativos das novas gerações.

Em nossa opinião, essa cena oriunda do kitsch e do *trash*, e essa é também sua particularidade – muitas vezes é condenada por uma espécie de elite musical que procura se distanciar da massa popular na história da cultura de massa –, se inscreve em uma dinâmica de *pop culture*, no sentido de que, historicamente, a noção de *pop* é sinônimo de revolta contra a “cultura superior” e elitista, e se dirige a uma cultura popular, comercialmente integrada à vida cotidiana (Buxton, 1975). É importante também notar, em consonância com as ideias de Chambers (2003), que um dos traços característicos da cultura de

massa contemporânea é seu caráter urbano, que mostra de que maneira a cidade representa a cena da apresentação e da demonstração de particularidades culturais e igualmente a “caixa amplificadora”, utilizando uma terminologia chamberiana, formas *pops* existenciais. Isso que o teórico inglês – originário do *Centre for Contemporary Cultural Studies*, de Birmingham – indica com seus “ritmos urbanos” é a difusão de linguagens e estilos através da música que penetra o tecido da vida cotidiana e influencia as dinâmicas socioculturais da juventude. Poderíamos, hoje, distantes mais de 30 anos de seu livro, transcrever novamente suas páginas incluindo o fenômeno *neomelódico* como evidência de uma modalidade de redesenhar os hábitos culturais que contaminam a cultura popular. Essa cultura popular, ou ainda, a cultura de massa – permanece sempre uma polêmica infinita nos termos de “popular” e “massa” –, que Chambers, nas conclusões de seus estudos, examina como alguma coisa flexível que se insinua sob as superfícies e as ações da vida cotidiana (2003, p. 161), nos parece então ser apropriada para designar o sucesso desse ritmo napolitano *neomelódico* que invade as ruelas e os estratos da sociedade onde há a fusão de “ordinário e excepcional”. Concordamos com Chambers em sua consideração da música como um modo de exploração das categorias, classificando-a em processos que articulam imaginação e realidade (Ibid., p. 163). Nesse cenário então com diversos estilos e linguagens da cultura urbana, há uma verídica conquista imaginária da vida cotidiana, onde, em consonância com as ideias de Chambers, se opera uma transfiguração da realidade com a possibilidade de mudança numa realidade modificável através da fusão contínua do imaginário e do vivido (Ibid., p. 165).

É certo então o futuro do espaço urbano moldado pela música que afeta a composição de territórios. Se nós mergulhamos na experiência cotidiana contemporânea, podemos observar uma espécie de trajeto ou travessia urbana operada pela e através da música. Nessa direção, colocando-se na corrente da teoria dos espaços,³ é possível

³ Consultar sobre esse propósito a atividade do laboratório CRESSON (Centro de Pesquisa sobre o

ver como a música acompanha e marca os percursos cotidianos, produzindo, em consequência, territórios sonoros. A mobilidade urbana é então condicionada pelas totalidades musicais e, como vimos anteriormente, a característica da porosidade nos permite absorver dos sons musicais à vitalidade urbana das ruas napolitanas, onde a música está sempre presente e se fundiona com os barulhos e rumores que particularizam os labirintos das ruelas e das grandes artérias da cidade.

O espaço, de certa maneira, toca no sentido de que a música particulariza e lhe dá um toque sensível, sensorial e sensual. E por isso a sonoridade do dialeto napolitano compõe o registro sensível da experiência das ruas – com cantos improvisados nas esquinas e rádios – que acompanham o desenrolar da vida cotidiana, juventude sobre *scooters*, nos carros e via *smartphones* amplificados nos bancos públicos ou diante das casas e nas esquinas de ruas, difundindo especificamente as tonalidades *neomelodiche* do *rap* napolitano.

É isso que faz vibrar a cidade de Nápoles, amplificando sua energia social, que em nosso entender parece próxima de metrópoles como Nova Iorque, Londres, Rio de Janeiro, onde encontramos efeitos típicos, de um ponto de vista da potência musical e sua relação com a rua, como a espontaneidade musical que inunda os territórios urbanos no Brooklyn, Harlem, Scampia, Spaccanapoli, Hackney Wick, Brixton, Lapa ou na Pedra do Sal. Exemplos de atmosferas estruturais reunindo um amálgama de corpos e sonoridades que definem os mapas sonoros e de experiências e pulsões das culturas urbanas que dão o tom à vida cotidiana. Nápoles representa uma metrópole em sua essência criativa, com uma pulsação energética que inunda as ruelas e as periferias gerando, desse modo, uma grande variedade estilística com sua realidade *neomelodici* que instaura um mix de música *trash* e baladas com sons *pop*, de suas raízes tradicionais da música melódica que colonizou o mundo inteiro, ou ainda, seu “*blues mediterrâneo*”

Espaço Sonoro e Ambiente Urbano) em Grenoble: <<http://aau.archi.fr/cresson/>>. Acesso em: 15 jul. 2017. Sobre os ambientes se estrutura também o ciclo de colóquio anual “Metrópole Sensível”, que organizamos no laboratório IRSA-CRI – Universidade Paul Valéry Montpellier 3.

com Pino Daniele, Enzo Avitabile, James Senese & Napoli Centrale, sem esquecer da expressão intensa da época das produções musicais do período das “poses” nos anos 1990, com uma nova onda napolitana formada por 99 Posse, Almamegretta, Bisca, até chegar à intensa cena *hip-hop* com Co’Sang, a *crew* de Scampia, Lucariello, ‘Nto e Luchè, fino agli accenti, *rap-pop* de Liberato, verdadeiro mistério contemporâneo, artista “sem rosto” que resta no anonimato e faz furor com seus dois excertos: *o maggio* e *Tu t’è scurdat’ e me*.⁴

Esse último artista é emblema da criatividade napolitana com uma sonoridade que quebra o cotidiano e torna-se um ritmo que pontua sem cessar a vida social dos bairros, mas que, ao mesmo tempo, se exporta para além dos confins napolitanos e contamina os imaginários. A música de Liberato – que nós podemos definir como uma espécie de Drake napolitano, ou ainda, um Shlohmo⁵ napolitano –, se aproxima, de certa maneira, das temáticas *neomelodici*, mas devemos precisar que seu uso do dialeto se distancia amplamente do patético e do folclore neomelódicos, e sua pulsação estilística é a do ritmo do *hip-hop*, que reivindica um pertencimento territorial e linguístico muito forte, mas que é mais cantada em relação ao clássico *rap* em gíria. Esses vídeos nos mostram um panorama da paisagem napolitana com um *travelling*, que passa das barras da periferia aos pequenos *vicoli*, Piazza San Carlo, mas também pelos Quartieri Spagnoli com seus códigos simbólicos, como os murais de Maradona, um ícone *pop* da realidade napolitana. Trata-se de uma simbologia bastante precisa contando a história da cidade de Nápoles com certo romantismo e uma beleza poderosa, mas mostra igualmente seu lado mais decadente, permanecendo um realismo cru que interpreta o presente. Em

⁴ Esses dois vídeos fizeram um sucesso de público no Youtube com um importante número de visualizações. *o Maggio* com 2.229.810 visualizações: <https://www.youtube.com/watch?v=73Ns52Cb7_A>. Acesso em: 29 abr. 2017. *Tu t’è scurdat’ e me* com 3.190.088 visualizações: <<https://www.youtube.com/watch?v=AWQcDIHoE4o>>. Acesso em: 7 abr. 2017. Um terceiro vídeo da nova música “Gaiola porta-fortuna” com sotaques cubanos, sexy e inclinações às sensualidades da *twerk dance* acaba de ser lançado em 19 de setembro já com 256.131 visualizações em um dia: <<https://www.youtube.com/watch?v=eFl33a5A0tI>>. Acesso em: 2 maio 2017.

⁵ Jovem artista de Los Angeles, um *beatmaker* que mistura sonoridades *hip-hop* e eletrônicas.

suma, Liberato parece denotar um novo renascimento da criatividade napolitana que tem suas raízes no simbolismo da rua, de sua força e energia.

Lembremo-nos de Simmel, que mostrava a capacidade da música a revelar o espírito de um povo; isso é conotado na natureza da cidade de Nápoles, que cria um sincretismo, em suas ruelas, uma animação com seus diversos estilos musicais, reivindicando uma identidade sociocultural fortemente ancorada no território. É um meio existencial o da criatividade musical que anima essa metrópole cuja alma bate nos ritmos urbanos, e a música napolitana sem suas diversas variações é viva porque ela fala às pessoas comuns – as “pessoas de pouco” para falar com Pierre Sansot (1993), que consagra também uma reflexão sobre a “canção das ruas” – e dá ritmo ao cotidiano entre festas, alegria, tristeza. Ela conta as emoções e as faz viver no cotidiano, que seja de um jeito folclórico ou ainda kitsch das *neomelodici*, ou nas suas variações *rap*, *trap*, *eletrô*, *dance*, *house*: tudo isso funda o espírito do tempo com suas tramas simbólicas que vão fecundar o imaginário da cultura de rua, de um modo estético valorizando o gozo sensível. Ao mesmo tempo, essa cena musical nos informa sobre a sociedade, nos ensina mesmo a compreendê-la, porque eles contam a experiência, a realidade existencial. Como o destaca também em um artigo o escritor napolitano Roberto Saviano,⁶ as *neomelodici* são escutadas em todos os lugares mesmo no norte da Itália, e assisti-las e escutá-las significa também ver e ouvir seu próprio país. Está claro então que a música e suas variantes *mass*-midiáticas (vídeos, programas de televisão, rádio, imprensa especializada, blog e artigos) são um importante instrumento para falar o mundo, ou melhor, *um* mundo com suas particularidades, seus dramas e alegrias.

No fundo, como sugere Morin em suas análises da cultura de massa e do espírito do tempo: é preciso se divertir em percorrer os

⁶ Em um artigo no *Repubblica* de 12/02/2012, “Canzone criminale: la musica di Gomorra”: <<http://www.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/2012/02/12/news/savianoneomelodici-29737271/>>. Acesso em: 24 jun. 2017.

bulevares da cultura de massa. E isso a fim de reparar a estilística de nosso tempo, o que choca, bate, atormenta nossa essência quotidiana com suas figuras emblemáticas. Essas figuras particularizam assim nosso trajeto cultural e nossa vida cotidiana, e então Liberato, Ricciardi e outras estrelas contemporâneas são o emblema e expressam um sintoma de certa *popização* do espírito cultural: isto é, dizer o que contamina nas profundezas do social e se estabelece como uma estrutura narrativa fazendo fluir um caleidoscópio de aspectos do mundo sob um eixo simbólico e afetivo imergindo em nosso cotidiano. Eles se tornam heróis todos os dias que contribuem para escrever, e ocupam nosso tempo cultural, urbano e lúdico. É típico, além disso, de uma indústria cultural que sempre representou um laboratório para a criação e profusão de ícones e mitos que influenciam o imaginário coletivo onde articulam formas simbólicas e afetivas.

O efeito de *popização* do teatro da vida cotidiana se realiza também através de uma generalização cultural disseminada no corpo social que afeta o sentido via uma midiaticização difusa. A encarnação de novos mitos e ícones em novas figuras – entre os *neomelodici* e os *rappers* expressando sua força de contaminação – testemunha que o imaginário *pop* e sua midiaticização difusa representam os elementos clarificadores das formas sensíveis da experiência social, dando assim corpo aos desejos. Somos então confrontados cotidianamente aos mitos e às formas de reescrita do imaginário coletivo, e Nápoles, a nosso ver, expressa melhor essa efervescência mitográfica, um lugar energético produzindo sempre novas figuras, estilos de vida e uma arquitetura cultural muito poderosa no sentido da contaminação e profusão nos interstícios da cultura “*pop*” de massa. Se falamos de mito, poderíamos citar os célebres versos do poema *Ulisses*, de Fernando Pessoa: *O mito é o nada que é tudo*. Portanto, “esse nada que é tudo” vamos vê-lo nesse efeito de *popização* que se encarna em nosso cotidiano acompanhando a experiência contemporânea, e ele representa também uma forma do sentir na atmosfera ambiente de nosso tempo: uma espécie de “narratologia” *pop* do mundo.

Referências

- ABRUZZESE, A. *et al.* *Napoli no/New York*. Napoli: Liguori, 1981.
- BENJAMIN, W. *Images de pensée*. Paris: Christian Bourgois, 1998.
- BERGER, P.; LUCKMAN, T. *The Social Construction of Reality. A treatise in the sociology of knowledge*. New York: Random House [1966]. Trad. port.: *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BUXTON, D. *Le Rock: star system et société de consommation*. Grenoble: Éditions La pensée sauvage, 1975.
- CHAMBERS, I. *Urban Rhythms. Pop Music and Popular Culture*. London: Mac Millan Editor, 1985.
- DURKHEIM, E. *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*. réed. Paris: PUF, 1968.
- MAFFESOLI, M. *Le temps des tribus, le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1988.
- _____. *Notes sur la postmodernité, le lieu fait lien*. Paris: Éditions du Félin, 2003.
- MORIN, E. L'industrie culturelle, in *Communication*, 1, 1961, p.38-59.
- _____. *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*. Paris: Grasset, 1962.
- SANSOT, P. *Les gens de peu*. Paris: PUF, 1993.
- SIMMEL, G. Questions fondamentales de la sociologie, *Sociologie et épistémologie*. Paris: PUF, 1981.



Sobre os autores

Adriana Amaral – Professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Tem estágio pós-doutoral em Mídia, Cultura e Comunicação pela University of Surrey (Inglaterra) e doutorado em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), com bolsa-sanduíche pelo Boston College (EUA). Foi coordenadora do projeto POA Music Scenes (2014-2017), que mapeou as cenas do rock e da música eletrônica em Porto Alegre. Pesquisadora do CNPq, coordenadora do grupo de pesquisa Cultura Pop, Comunicação e Tecnologias, atualmente desenvolve pesquisa sobre as relações mediadas entre música e cultura digital. É autora dos seguintes livros integrais: *Visões perigosas: uma arqueogenealogia do cyberpunk*; e *Métodos de Pesquisa para Internet*.

Claudia Attimonelli – É sociossemióloga, tem doutorado em Teoria da Linguagem e é professora e pesquisadora da Universidade de Bari (Itália), onde leciona no campo do cinema, fotografia e televisão. Como curadora, colabora com galerias de arte e casas de espetáculo em torno de projetos de transmedialidade, música eletrônica e estilos urbanos. Dirige o projeto MEM sobre a digitalização de uma biblioteca de música na Mediateca Regionale Pugliese. Seus interesses se concentram nos estudos sociossemióticos da música, da cultura visual e da moda. É autora dos seguintes livros integrais: *To be continued: I destini del corpo nei serial televisivi*; *Underground Zone: Dandy, Punk and Beautiful people*; *Techno. Ritmi afrofuturisti*; e *Pornocultura: viagem ao fundo da carne* (Sulina, 2017).

Cíntia Sanmartin Fernandes – Doutora em Sociologia Política pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com doutorado-sanduíche junto à Université René Descartes-Paris V/Sorbonne, tendo

realizado dois estágios pós-doutorais, respectivamente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente é coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e coordenadora adjunta do Grupo de Pesquisa Comunicação, Arte e Cidade (CAC). É autora dos seguintes livros integrais: *Música nas ruas do Rio de Janeiro*; e *Sociabilidade, Comunicação e Política: a experiência estético-comunicativa da Rede MIAC na cidade de Salvador*.

Daniel Domingues – Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), mestre em Cultura e Territorialidades pela mesma instituição e graduado em Direito pelo IBMEC. Foi coordenador do setor de música da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro entre 2015 e 2016. Atualmente é coordenador da Incubadora Nós de Rede, projeto de extensão da UFF.

Fabio La Rocca – Sociólogo, atua como professor na Université Paul-Valéry Montpellier 3, onde é membro do IRSA-CRI e pesquisador do CEAQ Sorbonne. Membro do grupo de pesquisa Kinopoliticon (PUCRS) e editor da Revista *Société*. Tem experiência na área de Sociologia, com ênfase nas temáticas de Sociologia do Imaginário, Comunicação e Mídias, Sociologia Visual, Cidades e Espaços Urbanos. É autor do livro integral: *La ville dans tous ses états* e diversos artigos e capítulos de livros sobre temas como cidade, sociologia visual, imaginário e novas tecnologias.

Felipe Trotta – Professor do Departamento de Estudos de Mídia e do PPGCOM da Universidade Federal Fluminense (UFF) e pesquisador do CNPq e FAPERJ. Atuou como editor da revista *E-Compós* (2009-2013) e como vice-presidente da Seção Latino-Americana da IASPM (2010-2014). É autor dos seguintes livros integrais: *O samba e suas fronteiras*, *No Ceará não tem disso não* e *Made in Brazil: Studies in Popular Music*.

François Mouillot – Possui doutorado em Comunicação pela Universidade McGill (Canadá) e publicou inúmeros artigos e capítulos

de livros sobre o papel das práticas culturais populares e improvisadas em relação à política de identidade nas minorias culturais do Ocidente (incluindo análises do rock basco e um estudo de cenas musicais experimentais em Montreal).

Jeder Janotti Junior – Pesquisador do CNPq, doutor em Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e coordenador adjunto do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA) vinculado a este mesmo programa. Autor e organizador dos seguintes livros: *Heavy Metal com Dendê*; *Aumenta Que Isso Aí é Rock and Roll*; *Comunicação e Música Popular Massiva e Comunicação*; *Dez Anos A Mil: mídia e Música Popular Massiva em tempos de Internet*; *Cenas Musicais*; e *Comunicação e Estudos Culturais*.

Jhessica Reia – Doutora e mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bacharel em Gestão de Políticas Públicas pela Universidade de São Paulo (USP). Trabalha como pesquisadora e líder de projetos no Centro de Tecnologia e Sociedade da Fundação Getúlio Vargas (CTS-FGV). Atualmente, realiza pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Entre 2015 e 2016 trabalhou como pesquisadora visitante no McGill Institute for the Study of Canadá e foi Graduate Research Trainee no Department of Art History and Communication Studies da McGill University.

Jorge Cardoso Filho – Pesquisador do CNPq, doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente é Diretor do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), em Cachoeira/São Félix (BA); professor no mestrado em Comunicação da UFRB e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). É autor dos livros *Interfaces Comunicacionais e Práticas de escrita do Rock*. No momento desenvolve uma pesquisa sobre as disputas valorativas envolvendo o gênero Rock em cidades de grande e pequeno porte da Bahia.

Leonardo de Marchi – Doutor em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Desde 2016 é professor visitante na Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da mesma universidade. Autor do livro *A destruição criadora da indústria fonográfica brasileira*.

Luiza Bittencourt – Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com período-sanduíche na Universidade do Porto, onde participa da pesquisa “Under Connect: cenas musicais luso-brasileiras on e off-line”. Mestre em Comunicação pela UFF, desenvolve atualmente a pesquisa nas áreas de *music business* e economia criativa. Coordenadora de projetos do coletivo Ponte Plural. Pesquisadora associada ao Laboratório de Pesquisa em Cultura e Tecnologias da Comunicação da UFF.

Martín de la Cruz López-Moya – Sociólogo, antropólogo e doutor em Ciências Sociais, na área de Comunicação e Política pela Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, e pesquisador do Sistema Nacional de Investigadores do México. Atualmente é professor e pesquisador do Centro de Estudios Superiores do México e da América Central, da Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, e coordenador do grupo de pesquisa “Culturas urbanas e práticas criativas no sul do México” na mesma IES. É autor dos seguintes livros: *Caleidoscopio Sonoro: Músicas urbanas en Chiapas*; *Hacerse Hombres Cabales: Masculinidad entre tojolabales*; e *Etnorock: los Rostros de una música global en el Sur de México*.

Micael Herschmann – É historiador com formação pós-graduada em Comunicação e Ciências Sociais. Vem trabalhando há vários anos na qualidade não só de professor da Escola de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mas também como pesquisador do CNPq. Além disso, dirige o Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação (NEPCOM-ECO/UFRJ) e coordena o PPGCOM da UFRJ. Desenvolve atualmente a pesquisa “Cidades Musicais do Estado do Rio de Janeiro”. É autor dos seguintes livros integrais: *Música nas ruas do Rio de Janeiro*; *Indústria*

da Música em Transição; Lapa, cidade da música; e O funk e hip hop invadem a cena.

Michele Di Stasi – É pesquisadora de comunicação e possui doutorado em Sociologia e Sociosemiótica, tendo defendido tese a respeito da queda do Muro de Berlim e os efeitos do movimento da música *techno* sobre esse acontecimento. Atualmente colabora com a revista *Cahiers Européens de l'Imaginaire*; trabalha na interface da Sociologia da música com as culturas urbanas; e desenvolve o projeto de pesquisa MEM (em parceria com Claudia Attimonelli) de digitalização de uma biblioteca de música na Mediateca Regionale Pugliese.

Nadja Vladi – Pesquisadora e professora adjunta do Centro de Cultura Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), possui doutorado em Comunicação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atualmente pesquisa a música pop a partir do projeto de pesquisa “O pop é global: os sotaques cosmopolitas e locais da música pop nos países do Sul”.

Simone Luci Pereira – Possui mestrado em História Social e doutorado em Ciências Sociais – Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Pós-doutora em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Atualmente é coordenadora do GP Comunicação e Culturas Urbanas da INTERCOM; vice-coordenadora do Centro de Estudos em Música e Mídia (MUSI-MID); pesquisadora da Rede Internacional do GP CLACSO Juventudes e Infâncias na América Latina; e professora e pesquisadora do PPG em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista. Seus temas de pesquisa se inserem na interface entre Comunicação, Música e Antropologia, investigando sobre culturas urbanas, juvenis e práticas musicais; interculturalidade, diásporas e migrações; escuta e consumo musical. É autora do livro *Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina*.

Simone Pereira de Sá – Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com pós-doutorado na Universidade McGill (Canadá) e King's College (Inglaterra). É autora de

livros e artigos sobre música, videocliques e cultura pop digital. Professora do Curso de Mídia e Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF), coordena o LabCult – Laboratório de Pesquisa em Cultura e Tecnologias da Comunicação. É autora dos seguintes livros: *O samba em rede*; *Cenas Musicais* e *Rumos da Cultura da Música*.

Thiago Soares – Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), é autor dos seguintes livros: *Ninguém é Perfeito e a Vida é Assim: a música Brega em Pernambuco*; e *A Estética do Videoclipe*. Atualmente é coordenador do GP Comunicação, Música e Entretenimento da INTERCOM; coordenador do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA) e do grupo de pesquisa em Música, Entretenimento e Cultura Pop (GRUPOP) na UFPE.

Tobias Queiroz – Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), onde integra o Grupo de Pesquisa LAMA. Realizou doutorado-sanduíche pela Universidade do Porto e tem mestrado em Estudos da Mídia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Atualmente é professor do curso de Jornalismo da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) e autor do livro *Você vai continuar vivendo da Música*.

Vincenzo Susca – Sociólogo, atua como professor na Universidade Paul-Valéry em Montpellier; pesquisador associado da Sorbonne e McLuhan Fellow da Universidade de Toronto (Canadá); e editor-chefe da revista *Cahiers Européens de l'Imaginaire*. É autor das seguintes publicações: *À l'ombre de Berlusconi*; *Ai confini dell'immaginario*; *Joie Tragique*; *Transpolitica*; *Les affinités connectives*; e *Pornocultura: viagem ao fundo da carne* (Sulina, 2017), (com Claudia Attimonelli).

Victor de Almeida – Pesquisador e professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), pesquisador colaborador do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA/UFPE) e do Grupo de Pesquisa

em Política e Tecnologias da Informação e Comunicação (GPOLITICS/UFAL). É autor dos seguintes livros: *Além do Pós-Rock: as cenas musicais contemporâneas e a nova música instrumental brasileira*; *Circuitos Urbanos, Palcos Midiáticos: Perspectivas Culturais da Música Ao Vivo*; e *Dez Anos A Mil*.

Will Straw – Doutor em Comunicação e professor da James McGill (Montreal, Canadá), onde leciona Estudos de Comunicação Urbana no Departamento de Estudos de História e Comunicação. É autor dos seguintes livros *Cyanide and Sin: Visualizing Crime in Fifties America*; *Formes urbaines: circulation, stockage et transmission de l'expression culturelle à Montréal*; e *The Visuality of Scenes*, bem como de mais de 150 artigos sobre música popular, cinema, jornais e cultura urbana. Sua pesquisa atual é sobre a dinâmica da cultura da noite. Inclusive, dirige um blog, theurbannight.com, que acompanha os desenvolvimentos da cultura noturna ao redor do mundo.

SOLO
edición & design gráfico

Fone: 51 3779.6492

Este libro foi confeccionado especialmente para a
Editora Meridional Ltda,
em Electra LH, 11,5/17 e
impresso na Gráfica ???