

ATIVISMO MUSICAL NAS RUAS DO RIO DE JANEIRO¹ MUSICAL ACTIVISM ON THE STREETS OF RIO DE JANEIRO

Cíntia Sanmartin Fernandes²;
Micael Herschmann³

Resumo: Tomando como base não só a literatura especializada, mas também a pesquisa empírica realizada entre 2012 e 2013 (construída não só a partir da coleta, seleção e análise de matérias veiculadas na mídia impressa tradicional e material postado nas redes sociais, mas também de observações de campo e entrevistas semiestruturadas realizadas com os atores sociais), buscou-se avaliar em que medida o crescimento do ativismo musical nos espaços públicos vem afetando o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro. O pressuposto que norteia a análise aqui desenvolvida é a de que há um consistente movimento musical de rua local (concentrado especialmente no Centro) – que envolve não só redes de músicos, mas também produtores e fãs (que gravitam em torno das rodas, jam sessions e fanfarras) – que vem contribuindo de forma consistente para a construção de territorialidades e imaginários na cidade, em suma, vem subsidiando expressivos processos de resignificação da experiência sociopolítica nesta urbe.

Palavras-Chave: Comunicação, Música e Cidadania.

Abstract: Based on not only the technical literature, but also research conducted between 2012 and 2013 (built not only from the collection, selection and analysis of articles published in traditional print media and material posted on social networks, but also field observations and semi-structured interviews with actors social), we seek to assess to what extent the growth of musical activism in public areas has affected the daily life of the city of Rio de Janeiro. The assumption guiding the analysis developed here is that there is a consistent musical movement local street (especially concentrated in the Centre) - which involves not only networks of musician, but also producers and fans (who gravitate around the rodas, jam sessions and brass bands) - which has contributed consistently to the construction of territoriality and the imaginary in the city, in short, is subsidizing expressive processes of redefinition of social experience in this metropolis.

Keywords: Communication, Music, Citizenship.

1. Introdução

Partindo do pressuposto de que ser cidadão é vivenciar a cidade, experienciá-la, pensá-la, senti-la, olhá-la, tocá-la, apropriando-se e reinventando o cotidiano pelos diferentes modos

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Comunicação e Cidadania do XXIII Encontro Anual da Compós, realizado na Universidade Federal do Pará (em Belém), de 27 a 30 de maio de 2014.

² Doutora em Sociologia Política pela UFSC, professora do PPGCOM da UERJ e pesquisadora do CAC-PPGCOM/UERJ (e-mail: cintia@lagoadaconceicao.com).

³ Doutor em Comunicação pela UFRJ, pesquisador do CNPq, professor do PPGCOM da UFRJ, onde também coordena o NEPCOM (e-mail: micaelmh@pq.cnpq.br).

de fazer por meio das astúcias, táticas de resistências e práticas de ocupação urbana (CERTEAU, 2005), o presente artigo tem como objetivo central conduzir as potencialidades criativas sociais para o centro das análises e discussões atuais sobre cidade e cidadania.

Considera-se aqui que a atuação de grupos sociais na cidade do Rio de Janeiro agenciam certo abalo nas normas e diretrizes políticas dos planejamentos urbanos (em sua grande maioria baseados em dados estatísticos, objetivos e genéricos) e assim, vêm ressignificando os espaços e inserindo diferentes atores no debate em torno da necessidade de ampliação da cidadania, isto é, vem colocando em discussão diferentes modos e formas de ocupar a urbes. Como assinala Jacques (2012, p. 272), “os praticantes da cidade atualizam os projetos urbanos – e o próprio urbanismo – com a prática cotidiana nos espaços urbanos”. Desse modo, vivenciar e desafiar os obstáculos surgidos da condição de marginalidade a partir de uma resistência social – expressada através de diversos rituais – constitui-se em uma espécie de exorcismo social: as festas, as performances, o teatro e a música, parecem fazer parte de uma potente ação pelo reconhecimento de diversas éticas e estéticas (MAFFESOLI, 1995) na cidade.

Poder-se-ia indagar – de forma desafiadora – por que a cidade do Rio de Janeiro está sendo cada vez mais considerada uma localidade que está se reinventando ou que está em vias de adquirir um grande dinamismo. Otimismos, bairrismos e interpretações simplistas à parte, este texto se propõe a repensar de forma crítica o que vem ocorrendo em diversas territorialidades (SANTOS, 1996 e 2000) desta localidade, redimensionando especialmente o papel do engajamento musical neste processo. Ainda que se possam questionar os resultados alcançados (estamos evidentemente diante de uma região desequilibrada, com inúmeras desigualdades sociais), do ponto de vista da autoestima coletiva dos moradores, os efeitos são inegáveis.

Rômulo Groisman, um dos coordenadores de um recente e importante movimento local, da sociedade civil organizada, intitulado “Rio Eu Amo Eu Cuido” avalia que: “(...) depois de muitos anos, o orgulho do carioca foi resgatado e isso é muito importante para uma mudança positiva de comportamento”⁴.

⁴ Conferir entrevista em *OSC News*, 8/6/2012. Disponível em: <<http://www.osc.com.br/confira-entrevista-com-idealizador-da-rio-eu-amo-eu-cuido>>. Acesso em: 10/8/2012.

Será que se pode creditar esse processo de “recuperação” – simbólica e concreta – aos investimentos locais e ao crescimento do Brasil, isto é, apenas às questões de ordem econômica? Será que as iniciativas do Estado na área da segurança pública e social de alguma forma contribuíram para a construção do quadro atual? Sem descartar a relevância dos aspectos anteriormente mencionados, poder-se-ia perguntar também: qual é o peso da cultura nesse processo? Desenvolveu-se este trabalho com o intuito de avaliar – em alguma medida – essa “recuperação”, colocando outras variáveis de análise na mesa e privilegiando os aspectos culturais. Evidentemente, sem esgotar o debate, o objetivo foi o de provocar uma reflexão sobre a importância da música de rua (e da espacialidade) nos processos de ressignificação da cidade do Rio de Janeiro.

Notoriamente considerado um “celeiro” da música do país (que gera inúmeros empregos e que contribui para mobilizar um PIB estadual da cultura de aproximadamente 5%)⁵, o Rio de Janeiro se constitui, em certo sentido, em um “laboratório” para se avaliar o papel da música (e do entretenimento sonoro) como “força movente do contemporâneo” (HERSCHMANN, FERNANDES, 2012a)⁶. Mais do que isso: pelas suas características arquitetônicas e geográficas possibilita que repensemos a espacialidade como um vetor condicionante da mobilização social.

É preciso recordar que, após um longo e lento período de decadência socioeconômica, política e cultural, essa cidade vem recuperando nos últimos quinze anos um lugar de protagonismo no cenário nacional, e surpreendentemente, no mundo globalizado. Se, por um lado, os investimentos públicos e privados que vêm sendo direcionados à cidade por conta da realização de megaeventos (nacionais e internacionais) esportivos e de entretenimento têm um significativo papel para a reversão desse quadro; por outro, é possível constatar que as atividades musicais vêm também desempenhando relevante e estratégica função na ressignificação da cidade do Rio de Janeiro, tal como pode ser constatado pelo crescente e estrondoso êxito de algumas áreas do Centro que passaram nos últimos anos a gravitar em torno das atividades musicais.

⁵ Mais detalhes, ver HERSCHMANN 2010 e 2011.

⁶ Sublinha-se que parte-se do pressuposto neste artigo de que a “música” compõe uma “paisagem sonora” de grande capacidade de sensibilização da sociedade contemporânea: isto é, constitui-se não só em uma mercadoria final de grande apreço, mas também em um insumo relevante para o êxito de outros produtos e serviços, e que é fundamental para a compreensão do potencial da força movente do entretenimento (HERSCHMANN, FERNANDES, 2012a).

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

Ao mesmo tempo, na última década, nota-se que vêm se destacando algumas práticas espontâneas “engajadas” ou formas de “ativismo musical” que estruturam (ainda que provisoriamente) “territorialidades sônico-musicais” (HERSCHMANN, FERNANDES, 2011a) – não necessariamente organizadas por profissionais do *mainstream* ou do chamado setor independente da música – que vêm repotencializando a sociabilidade de territórios estratégicos do Centro do Rio de Janeiro, os quais correm o risco, ciclicamente, de se “desvitalizar”, como sugere a história dos últimos cem anos dessa cidade⁷. Portanto, parte-se da premissa neste trabalho de que a música ao vivo experienciada presencialmente – especialmente aquelas realizadas em rodas, *jam sessions* e fanfarras promoveriam condições para a potencialização de encontros, estesias e afetos – quando articulada com certos perfis arquitetônicos e geográficos dos lugares (tais como as “ruas-galerias”, praças e jardins)⁸ construiriam condições favoráveis não só para o desenrolar de atividades de entretenimento (HERSCHMANN, 2005; DYER, 2002), mas também para a ressignificação das territorialidades e do cotidiano urbano (HERSCHMANN, FERNANDES, 2011).

2. Música de rua e cidadania

Historicamente fizeram-se diferentes usos da palavra cidadania e do significado de “ser cidadão”. De maneira geral, a literatura que trata sobre o tema nos apresenta o conceito de cidadão a partir de três grandes concepções: liberal, republicana e deliberativa.

⁷ Neste artigo não haverá condições de apresentar detalhadamente os resultados socioeconômicos (e culturais) que vem sendo alcançado pela música de rua na cidade do Rio de Janeiro (tendo em vista o limite de caracteres estabelecidos pela Compós aos *papers*). Para mais informações a este respeito ver a produção científica recente dos autores, em especial: FERNANDES, 2011; HERSCHMANN, 2007, 2013 e 2014; HERSCHMANN, FERNANDES, 2011a, 2012a e 2012b.

⁸ Anterior ao conceito Benjaminiano “Galerias de Passagem”, Charles Fourier propõe em meados do século XIX uma reestruturação e reorganização da sociedade francesa a partir dos falanstérios, os quais construiriam diferentes alas ligadas por arcadas (geralmente construídas com estruturas de ferro e vidro) compondo o que denominou como “ruas galerias”, isto é, uma rede comunicativa da cidade, um “método de comunicação” no cotidiano. Benjamin (2006) em *Passagens* apoia-se em Fourier para esclarecer a sua crítica ao conceito de “ruas-galerias” que considerava como o “cânone arquitetônico do falanstério” (ver FERNANDES, 2011a).

De acordo com a concepção liberal (KYMICKA, 1989), ser cidadão é definido pelos direitos subjetivos que ele tem diante do Estado e dos demais cidadãos. Ou seja, estes seriam os indivíduos que estariam na sociedade em busca de alcançar suas necessidades privadas, individuais, pois têm como garantia a proteção de um Estado também liberal, que reconhece os direitos individuais acima dos direitos coletivos. E mais do que isto, assegura aos cidadãos a possibilidade de fazer valer seus interesses privados por intermédio de eleições e da composição do parlamento e do governo, já que escolhem seus representantes para influenciar nas decisões administrativas do Estado. Desta forma, os cidadãos podem controlar em que medida o poder do Estado se exerce no interesse deles próprios como pessoas privadas. Os interesses políticos, administrativos, culturais, etc. são sempre disputados por indivíduos privados que fazem suas escolhas racionais frente ao Estado de Direito. Esta seria a representação da cidadania formal, que dá maior ênfase à garantia dos direitos formais. Poder-se-ia ainda dar como exemplos os direitos como o de ir e vir, obtenção de documentos ou o acesso a políticas públicas direcionadas a setores como educação, saúde, assistência social e transporte.

De acordo com a concepção republicana (HABERMAS, 1995), o status de cidadão não é definido pelo critério desta liberdade de escolha privada. Ser cidadão é ter o direito de participação e de comunicação política. Ou seja, ter a garantia de poder participar de uma prática comum, cujo exercício permite ao cidadão converter-se no que deseja ser como indivíduo. Ser cidadão dentro desta concepção significa ser autor político responsável no âmbito de uma comunidade de pessoas livres e iguais. Assim sendo, a eleição, ou o processo eleitoral, não serve apenas como uma forma de controle da atividade do Estado por cidadãos, mas também cumpre um poder de ligação entre Estado e Sociedade, pois se entende que o poder administrativo não detém esse poder isoladamente. De onde então provém este poder? Ele se origina no poder comunicativo gerado na prática de autodeterminação dos cidadãos e se legitima na medida em que protege essa prática por meio da institucionalização da liberdade pública. Nesta concepção, os cidadãos republicanos não estão apenas preocupados em garantir a existência de um Estado que lhes assegure a proteção de direitos individuais, mas sim a existência de um Estado que garanta a pluralidade de ideias para que numa discussão pública possa-se chegar a um acordo para o bem comum. Esta concepção representa outra perspectiva de cidadania. Ela amplia os direitos formais também para os

direitos que dizem respeito ao voto, à organização social, à filiação partidária, à manifestação das vontades e à expressão das opiniões, e o que importa é o bem comum. Contudo, é importante perceber que, nesta perspectiva, o indivíduo acaba por se diluir no coletivo.

Outra perspectiva, mais contemporânea, que vai além destas duas apresentadas acima e que sugere considerar a cidadania como construída a partir das experiências cotidianas, levando-se em conta os aspectos civis, sociais, políticos, culturais e étnicos. Esta concepção denominada deliberativa (HABERMAS, 1987, 1990 e 1997) tem como base o princípio de que a prática da cidadania efetiva-se somente no momento em que ocorre um consenso entre cidadãos que partilham a mesma cultura. Assim, é com a prática argumentativa e comunicativa, ocorrida nos enfrentamentos cotidianos - tanto entre os diversos grupos sociais, como entre sociedade e Estado - que se constrói e atualiza a democracia. Ou seja, o cidadão é aquele que desenvolve a potencialidade comunicativa em sua vida cotidiana, isto é, seria aquele que se posiciona nos espaços públicos, o qual se utiliza das normas e das leis como ações eficazes de garantia de institucionalização dos seus anseios e demandas sociais políticas e culturais. O interessante é perceber que esta concepção não trata os indivíduos nem como um ator coletivo que reflete o todo (o Estado) e age por ele em busca de um sonhado bem-comum, nem como atores privados que agem independentes em processos que visam garantir mais poder e interesses individuais. A cidadania na democracia deliberativa constrói a ideia de um sujeito ativo⁹ que navega livremente numa sociedade civil, a qual tem como fundamento espaços públicos comunicativos autônomos tanto do sistema econômico quanto do sistema administrativo do Estado (mundo dos sistemas habermasianos). Esta concepção apresenta o cidadão como aquele sujeito que constrói sua cidadania a partir da experiência de participação no coletivo. O sujeito desloca-se do seu mundo privado para exercitar sua participação na esfera pública, na coletividade.

Ao longo de nossas pesquisas de campo na cidade do Rio de Janeiro as investigações apontam para a possibilidade de uma perspectiva de cidadania que - para além das questões de participação coletiva e da possibilidade de atingir o consenso dentro das esferas públicas - conduz à inclusão de outra perspectiva às análises já brevemente apresentadas: é possível considerar este conjunto de questões a partir de uma perspectiva intercultural. Nesse sentido, assume-se neste trabalho uma posição ética e política atualizada a partir das ricas discussões

⁹ A respeito desse debate, ver SCHERRER-WARREN, 2000.

e análises dos Estudos Culturais Latino-americanos. Pensar a cidadania a partir das propostas de Canclini (1997, 2008) com bases nas questões identitárias e históricas culturais do cotidiano - na qual a hermenêutica, a afetividade e a estética são incluídas nas ações dos diversos grupos pesquisados (em que a experiência do diálogo e negociações interculturais compõem os “agenciamentos”¹⁰ dos atores envolvidos nas práticas sociais) - torna-se muito frutífera na pesquisa atual.

Tanto em um artigo intitulado “El malestar en los estudios culturales” (1997) como em *Latino-americanos à procura de um lugar neste século* (2008), Canclini assinala que os estudos culturais latino-americanos podem se estruturar a partir da prerrogativa epistemológica fundada na discussão do *entre* paradigmas e teorias científicas as quais procuram desenvolver uma racionalidade interculturalmente compartilhada que dê coerência as interpretações e que compare a realidade empírica (observável em diferentes países). A partir desses estudos busca-se rever o conhecimento canonizado que versa sobre a realidade sociocultural desses países. Canclini, em última instância, busca compreender as ações cidadãs a partir de uma ética intercultural, que leva em consideração os confrontos e os intercâmbios econômicos, identitários e comunicacionais vivenciados em tempos de globalização. Essas práticas interculturais não se reduziram em acordos econômicos e nem apenas numa prática multiculturalista - que estiveram presentes no debate das últimas décadas do século XX – nas quais se admite a diversidade cultural a partir da diferença sublinhada por políticas de tolerância e respeito, mas que por vezes acabaram por reforçar a segregação social (HERSCHMANN, FERNANDES, 2011b). Conforme salienta Canclini (2011):

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

O que se percebe nas práticas interculturais atuais é que há uma espécie de ativismo ainda meio invisível e pouco compreendido tanto por pesquisadores do campo da comunicação como também por produtores musicais, pelo poder público ou pela crítica musical. Aliás, um dos produtores mais ativos da cidade do Rio, Thiago Vedová, afirma em

¹⁰ Cf. DELEUZE e GUATTARI, 1995.

uma entrevista concedida aos autores em 2011 “(...) que o carioca está mal acostumado a não pagar pelos shows, habituou-se ao excesso de música gratuita oferecida na rua” (HERSCHMANN e FERNANDES, 2012b, p. 7).

Talvez para um olhar mais atento as novidades do mundo da música (HERSCHMANN, 2010 e 2011) considere este “ativismo musical de rua” – o qual esta expresso na vitalidade das rodas, *jam sessions* e fanfarras que estão sendo criadas nos últimos anos no Rio – como uma inovação relevante. Ainda que não resolva inteiramente o desafio da sustentabilidade no setor da música, estas iniciativas podem estar sinalizando um “caminho alternativo” para que alguns jovens possam encontrar mais satisfação e realização não só na produção e consumo musical atual, mas também com a ocupação das ruas através dos concertos. Aliás, tendo em vista os depoimentos concedidos pelos atores à pesquisa, os encontros presenciais sônicos podem estar significando para eles a possibilidade de viver uma experiência urbana mais prazerosa e libertadora.

Nota-se, neste conjunto de rotinas e práticas que gravitam em torno do espaço público, que não só os atores podem alternar a oferta de conteúdos de forma gratuita e paga, mas também que eles têm encontrado maneiras de financiar a oferta de música grátis na rua de forma contínua¹¹. Além disso, com frequência nas entrevistas realizadas com os atores emerge: por um lado, menos uma preocupação com a “carreira” e com certos produtos que dão status aos músicos (ou que pelo menos oferecia no século XX certo glamour a trajetória dos mesmos, tais como CDs e DVDs); e, por outro, mais uma constante preocupação com a inclusão, integração e ampliação das suas redes de fãs.

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

¹¹ Os grupos musicais de rua estudados em geral utilizam sites de financiamento coletivo (para iniciativas de *crowdfunding*) e participam de editais públicos, mas quase nunca passam o “chapéu na rua”, pois diferentemente de outras localidades do globo, no Brasil isso não é bem visto pelo público (HERSCHMANN, 2013).

concertos, no palco. No último carnaval arrastamos mais de 80 mil pessoas e a tendência é que este número de participantes cresça nos próximos anos¹².

Na prática da inclusão social das fanfarras e rodas de samba e jazz, os atores envolvidos buscam atingir o maior número de pessoas no trabalho de ocupação das ruas e isso tem levado a vários grupos deste tipo a apostarem mais nas interpretações do que no trabalho mais autoral, isto é, utilizam com frequência o recurso das releituras musicais de artistas consagrados. Vale ressaltar que esta preocupação com o público não deve ser interpretada necessariamente (e de forma simplista) como uma preocupação de aceitação junto a um mercado consumidor musical. Há uma dimensão política na atitude dos atores. Além disso, os grupos de música de rua congregam de forma mais ou menos harmoniosa músicos amadores e profissionais. Nos eventos de música a colaboração de ambos é valorizada.

Na música de rua tem muito ativismo, mas claro tem também uma preocupação com a sobrevivência. (...) Neste universo musical se misturam pessoas com expectativas e objetivos diferentes. Então, as rodas, *jam sessions* e as fanfarras são um movimento de rua que mistura esses dois músicos: aquele que é o músico que vive só de música, que é profissional, e aquele músico que algumas pessoas chamam de amador, que não vive só desta atividade. (...) Há aqueles que têm uma experiência maior com música, mas isso não quer dizer que esses necessariamente tocam melhor que os outros (...). Às vezes você pode ter um cara que é muito técnico, mas que vai para a rua e não tem a pressão, não tem a pegada e a disposição que se exige de um músico neste contexto acústico¹³.

A esta altura, vale a pena se fazer um pequeno parêntesis de ordem teórica. Está se considerando neste texto as experiências sensíveis musicais, como experiências de afecção, carnavais e estéticas, isto é, vivências que criam a possibilidade de penetração do mundo, através do corpo, em sua totalidade. No que se refere à estética: é sempre importante salientar, como faz Rancière (2009), que esta não está restrita ao campo da arte. Está sendo considerada aqui, portanto, como "vetor de comunicabilidade" e de "comunhão dos sentidos". Tal como propõe Maffesoli (1995), aproxima-se a noção de estética a de ética, compreendida como uma forma de coabitar o mundo sensível e inteligível. Este autor define a "ética da estética", portanto, como "emoções compartilhadas", como "sentimentos em comum". Assim,

¹² Entrevista realizada com Leonardo Campos, trombonista da *Orquestra Voadora*, aos autores no dia 08 de março de 2013.

¹³ Entrevista realizada com Miguel Maron, percussionista dos *Siderais*, concedida aos autores no dia 05 de junho de 2013.

para ele a *ética da estética* adquiriria materialidade nos estilos de vida dos agrupamentos sociais (MAFFESOLI, 1995, p. 35).

Assim, a principal preocupação dos músicos que atuam nas ruas do Rio é com a inclusão social, com a construção da cidadania (intercultural) que se daria pelo ato de ocupar as ruas de forma nômade e lenta (com tempo para a vivência de sociabilidades). Isso pode ser constatado no universo das fanfarras, das rodas (de samba) e *jam sessions* (de jazz):

O neofanfarrismo foi uma ideia que a gente começou a usar depois, já no final de 2008. Fui um dos abraçou logo este rótulo. Tem um babado político nesta ideia (...). A gente defendia a ideia de que é “neo” porque somos diferentes politicamente das fanfarras tradicionais, fanfarras militares e de pracinhas de cidades do interior. Não é só uma reformatação das fanfarras, mas um posicionamento mais crítico perante o mundo. Assim, qualquer artista ou pessoa que trabalha com o grande público, tem uma responsabilidade ao atuar no espaço público. Tem uma responsabilidade histórica, social e ecológica com o mundo que o cerca. Se o músico se omite, está compactuando com o que já está aí. Assim, a ideia de “neo” representa uma rejeição àquela proposta anterior, não contra as fanfarras tradicionais, mas contra aquela postura do fanfarrão alienado, que não valoriza o ato político de ocupar o espaço público. Então, o “neofanfarrismo” tem este lado bem ativista. Não é só acreditar num formato musical, mas é assumir uma posição mais crítica. (...) Evidentemente, este conceito de neofanfarra não é consensual e muita gente está focada mais na diversão e na zoação (...). Ao mesmo tempo, muita gente que participa do neofanfarrismo esteve (e está) nas manifestações que estão tomando conta das ruas do país¹⁴.

Nas rodas do grupo Samba da Ouvidor participa quem quiser. Conseguimos reunir toda semana mais de mil pessoas, de todos os segmentos sociais. Isso é que é bacana! É como explica naquela famosa canção o genial João Gilberto: o samba brasileiro democrata (...) é que tem valor! A gente tenta dar nossa pequena contribuição para incluir todo mundo e mudar de alguma maneira o que está aí (...)¹⁵

A trajetória do grupo Nova Lapa Jazz provou para muita gente que o público jovem pode gostar também de jazz. Levávamos para a Praça Tiradentes, toda semana, mais de duas mil pessoas (...). O pessoal já está chamando as *jam sessions* carinhosamente de rodas. Não é legal? Estão abrazeirando o jazz! Estão surgindo novos grupos como o Trio do Sobrado que estão também tocando pelas ruas da cidade, na Pedra do Sal e no Castelo. Os músicos de jazz, como outros grupos musicais de rua, também estão buscando a inclusão do maior número de pessoas possível. Acho que o jazz veio para ficar e ocupar seu espaço no Rio¹⁶.

¹⁴ Entrevista com Juba Pires, trombonista dos grupos *Orquestra Voadora* e *Os Siderais*, concedida aos autores no dia 01 de outubro de 2013.

¹⁵ Entrevista com Gabriel da Muda, cavaquinista do grupo *Samba da Ouvidor*, concedida aos autores no dia 02 de agosto de 2013.

¹⁶ Entrevista com Iuri Nicolsky, saxofonista do grupo *Nova Lapa Jazz*, concedida aos autores no dia 25 de janeiro de 2012.

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

A ideia essencialmente é esta! Somos ambulantes e prontos para a rua (...). Estamos nas ruas para o que der e vier. O ambulante pode estar nas praças, pode estar nas quebradas (...). Podemos estar nas manifestações e protestos de rua (...) queremos participar da vida da cidade¹⁷!

Além das releituras de grandes sucessos musicais, outro aspecto sublinhado pelos artistas com frequência nos seus depoimentos é que as performances realizadas pelos músicos devem priorizar o volume e o resultado sonoro na rua – num ambiente marcado pelos desafios de fazer ouvir nas cidades polifônicas, dispondo muitas vezes só de instrumentos acústicos –, muitas vezes em detrimento da qualidade e da técnica. A performance, portanto, ocupa uma centralidade na experiência que envolve a música de rua (há uma consciência de que, talvez, o ato de se ouvir um disco desses grupos musicais em casa não reproduzirá o mesmo resultado). Neste sentido, Zumthor (2000) – analisando os efeitos da presença, do ambiente e do corpo em ação – salienta a importância das performances para que as experiências sonoras sejam satisfatórias aos envolvidos.

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

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

¹⁷ Entrevista com Edson Mattos, saxofonista da *Sinfônica Ambulante*, concedida aos autores no dia 03 de dezembro de 2013.

pequenas histórias que constituem o cimento essencial das tribos urbanas (MAFFESOLI, 2007, p. 203-205).

É importante sublinhar a esta altura que as experiências no mundo atual estão crescentemente e intensamente associadas à dinâmica do espetáculo e do entretenimento. Evidentemente, o “entretenimento” é hegemônico na sociedade atual (contudo não é um ambiente/contexto do qual é possível “sair” como muitos acreditam, isto é, estamos todos – gostemos ou não – imersos num mundo espetacularizado profundamente marcado pelo entretenimento), constituiu-se em uma referência cultural e uma força econômica fundamental (HERSCHMANN, 2005; DYER, 2002). Contudo, o ambiente construído pelas experiências (e as sociabilidades por estas estimuladas) no mundo atual espetacularizado – e caracterizado pela hegemonia da lógica e dinâmica da indústria e cultura do entretenimento – deve ser analisado com muita cautela e dentro de uma perspectiva crítica, porém sem adotar *a priori* uma postura apocalíptica ou condenatória. Assim, a interatividade dos indivíduos que gravitam em torno de gêneros musicais não só fornece subsídios para uma revisão das críticas que em geral são feitas à sociedade contemporânea espetacularizada e caracterizada pela alta visibilidade¹⁸, mas apresenta-se como um objeto de estudo relevante para os pesquisadores da área de comunicação avaliarem as novas tramas urbanas, especialmente aquelas promovidas pelas “neotribos” (MAFFESOLI, 1987), as quais recorrentemente constroem novas territorialidades¹⁹.

Assim, tendo em vista o que já foi assinalado até aqui, poder-se-ia deduzir por que os encontros presenciais promovidos pelos concertos ao vivo são tão relevantes para a sociedade contemporânea. Nesse sentido, pode-se começar a compreender as razões de esses eventos estarem ocupando um lugar tão significativo junto às culturas urbanas onde o ativismo

¹⁸ No mundo contemporâneo, além da espetacularização, outro fator que vem se evidenciando como estratégico e fundamental para todos é a *alta visibilidade*. À medida que o poder da sociedade atual em propagar imagens cresce, está aumentando também significativamente a importância da visibilidade. Graças à moderna tecnologia das comunicações, a capacidade da sociedade de criar visibilidade cresceu exponencialmente (HERSCHMANN, 2005).

¹⁹ Analisando o sucesso das execuções ao vivo nota-se que o público se mobiliza especialmente pelas “afetividades” e pela estesia (SODRÉ, 2006; FERNANDES, 2009). Maffesoli segue oferecendo também algumas pistas interessantes. Em seu livro intitulado *O tempo das tribos*, sugere ver os grupos sociais na sociedade atual como uma espécie de “neotribos”, como comunidades fundadas na “emoção”: “(...) a comunidade emocional é instável, aberta, o que pode torná-la, sob muitos aspectos, anômica com relação à moral estabelecida” (MAFFESOLI, 1987, p. 22). As “novas tribos” da sociedade contemporânea, para Maffesoli, seriam “(...) ao contrário da estabilidade do tribalismo clássico (...), o neotribalismo se caracterizaria pela fluidez, pelos ajuntamentos pontuais e pela dispersão” (MAFFESOLI, 1987, p. 107).

musical invade a cena pública tensionando os modos tradicionais de ocupar a cidade, promovendo um movimento que pode indicar a presença de um conjunto de iniciativas de “cidadania intercultural”.

3. Territorialidades sônico-musicais na cidade do Rio de Janeiro

No Rio de Janeiro o que vem se observando (nas pesquisas realizadas ao longo de dois anos) é que os encontros musicais – em lugares distintos da cidade – vêm promovendo uma transformação significativa nesses espaços, tendo como consequência a constituição de territorialidades sônico-musicais e de diversas “paisagens sonoras” (SCHAFER, 1969). Nesses ambientes em que os corpos dos indivíduos relacionam-se entre si, com a arquitetura e com o espaço, é a estesia, as interações sensíveis, que conduz a sociabilidade movida pela música. Esta atua como o *élan* social, aquilo que amálgama e move os encontros de diversas tribos cariocas. Ouvir as diversas músicas, ou melhor, através do *sentire* com o corpo se experimenta o espaço com o olhar, o tato e o olfato, conduz os atores a concepção de ambientes que assumem formas (SIMMEL, 1967), a partir do jogo dessas possíveis interações.

Ao mesmo tempo, pode-se constatar que as territorialidades sônico-musicais insurgem transmutando os significados dos espaços da cidade. E essa ressignificação é possível também devido à “cultura de rua” carioca (HERSCHMANN, FERNANDES, 2012), que valoriza a desaceleração do espaço-tempo, e que, por sua vez, também colabora para o potencial movente da música. A “cultura de rua”, nesse sentido, é um importante vetor e explica em boa medida o êxito no cotidiano desta *urbe* dos grupos musicais estudados. Reiterando essa linha de interpretação, Serragrande, líder do Monte Alegre Hot Jazz Band, faz o seguinte comentário:

O carioca gosta de estar na rua: de beber e de encontrar os amigos na esquina. Desde criança o pai leva o sujeito na roda de samba e os cariocas estão habituados com isso, estão familiarizados. Acho que esse aumento de interesse pelo jazz ou pelas fanfarras foi só mais uma sacação (...), ou seja, são mais algumas expressões musicais que acontecem nas ruas do Rio²⁰.

²⁰ Entrevista do músico Marco Serragrande, concedida aos autores no dia 15 de janeiro de 2012.

O ritmo lento é valorizado e vivenciado pelos atores no cotidiano desses espaços em que as ruas são ocupadas e experienciadas tomando com *élan* a música. Ao analisar esses grupos sociais que articulam a espacialidade e as manifestações musicais no Rio de Janeiro (FERNANDES, 2011), foi possível constatar que as localidades podem ser vividas não só como espaços de manipulação nas manifestações comerciais que utilizam a “cultura como recurso” (YÚDICE, 2004) – especialmente econômico e político –, mas também como possíveis lugares do encontro e da vivência comunitária que em sua dinâmica cotidiana potencializa a construção de uma “cidadania intercultural”.

Em outras palavras, ao mesmo tempo em que essas territorialidades materializam e desempenham um papel funcional (de organização do espaço urbano e apresentam resultados socioeconômicos palpáveis), é preciso reconhecer também que seus significados são (re)agenciados cotidianamente pela atuação sensível dos sujeitos que ali circulam. Em resumo, foi possível notar na análise da trama urbana cotidiana envolvendo a música – na sua relação com a espacialidade – que as territorialidades sônico-musicais construídas vêm adquirindo diferentes contornos no Rio de Janeiro: ora como ruas-galerias, ora como praças, largos e jardins; de certo modo, redesenhando essa cidade e seu imaginário (LEGROS *et al.*, 2007). Para finalizar, poder-se-ia sublinhar que parte-se da premissa nesta investigação de que este tipo de estudo dos novos movimentos participativos (especialmente dos jovens) nos espaços urbanos podem subsidiar em alguma medida a renovação de políticas públicas (culturais), possibilitando que as mesmas sejam reconfiguradas de forma endógena e mais democrática.

Referências

- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, vol. 1, 1987.
- CANCLINI, Néstor G. De la diversidad a la interculturalidad. In: CANCLINI, Néstor G (org) **Conflictos Interculturales**. Barcelona: Gedisa, 2011.
- _____. **Lectores, espectadores e internautas**. Barcelona: Gedisa, 2008.
- _____. **La globalización imaginada**. Barcelona: Paidós, 1999.
- _____. El malestar en los estudios culturales. In: **Fractal**, n. 6, año 2, vol. II, 1997.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- DYER, Richard. **Only entertainment**. Nova York: Routledge, 2002.
- FERNANDES, Cíntia S. “Musicabilidade e sociabilidade: o samba e choro nas ruas-galerias do centro do Rio de Janeiro”. In: HERSCHMANN, Micael (org.). **Nas bordas e fora do mainstream**. São Paulo: Editora Estação das Letras e das Cores, 2011.
- _____. **Sociabilidade, comunicação e política**. Rio de Janeiro: Ed. E-Papers, 2009.
- FOURIER, Charles. **El falansterio**. Buenos Aires: Intermundo, 1946.
- HABERMAS, Jürgen. **Teoría de la Acción Comunicativa**. Barcelona: Península, 1987.

- _____. Uma Conversa Sobre Questões da Teoria Política. In: **Novos Estudos**. São Paulo: CEBRAP, n. 47, 1997.
- _____. Soberania Popular como Procedimento. In: **Novos Estudos**. São Paulo: CEBRAP, n.26, 1990.
- _____. Três Modelos Normativos de Democracia. In: **Lua Nova**. São Paulo, n.36, 1985.
- HERSCHMANN, Micael (org.). **Nas bordas e fora do mainstream**. São Paulo: Editora Estação das Letras e das Cores, 2011.
- _____. **Indústria da música em transição**. São Paulo: Ed. Estação das Letras e das Cores, 2010.
- _____. **Lapa, cidade da música**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- _____. Espetacularização e alta visibilidade. In: FREIRE FILHO, J.; HERSCHMANN, M. (orgs.). **Comunicação, cultura e consumo**. Rio de Janeiro: Ed. E-Papers, 2005.
- _____. Alguns apontamentos sobre o crescimento do carnaval de rua na cidade do RJ. In: *Revista Intercom*. São Paulo: Intercom, 2013.
- _____. “Ambulantes e prontos para a rua”: algumas considerações sobre o crescimento das (neo)fanfarras no Rio de Janeiro. In: **Logos**. Rio de Janeiro: PPGCOM/UERJ, 2014.
- _____; FERNANDES, Cíntia S. Territorialidades sônicas e ressignificação dos espaços do RJ. In: **Revista Logos**. Rio de Janeiro: PPGCOM da UERJ, n. 35, vol. 18/2, 2011 a.
- HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. S. Revisitando Néstor García Canclini: interculturalidade e políticas culturais para a América Latina In: GOMES, I.; JANOTTI JR, J. (orgs.). **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011b.
- _____.; _____.Potencial movente do espetáculo, da música e da espacialidade no Rio de Janeiro. In: RIBEIRO, Ana P. G. *et al.* (orgs.) **Entretenimento, Felicidade e Memória** - forças moventes do mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Anadarco, 2012a.
- _____.; _____. Nova Orleans não é aqui? In: **E-Compós**. Brasília: COMPÓS, 2012b.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- KYMLICKA, Will. **Liberalism, community and culture**. New York: Oxford University Press, 1989.
- LEGROS, Patrick *et al.* **Sociologia do imaginário**. Porto Alegre: Sulinas, 2007.
- MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- _____. **O ritmo da vida**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Oficinas, 1995.
- SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: EDUSP, 1996.
- SANTOS, Milton. **Território e Sociedade**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- SCHAFER, R. Murray. **The new soundscape**. Vancouver, Don Mills, 1969.
- SCHERRER-WARREN, Ilse. Movimentos em cena. In: SCHERRER-WARREN, I. *et al.* **Cidadania e Multiculturalismo: a teoria Social no Brasil Contemporâneo**, Lisboa: Ed. UFSC, 2000.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis**. Petrópolis: Vozes, 2006.
- YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.