



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

CATALINA GUTIÉRREZ PELÁEZ

**MUSICISTAS AMBULANTES EM SALVADOR
E OUTROS LUGARES DA AMÉRICA LATINA:
PRÁTICAS MUSICAIS, ESTRATÉGIAS E IMPORTÂNCIA**

Salvador

2020

CATALINA GUTIÉRREZ PELÁEZ

**MUSICISTAS AMBULANTES EM SALVADOR
E OUTROS LUGARES DA AMÉRICA LATINA:
PRÁTICAS MUSICAIS, ESTRATÉGIAS E IMPORTÂNCIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Música

Orientadora: Angela Elisabeth Lühning

Salvador
2020

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

G983 Gutérrez Peláez, Catalina
Musicistas ambulantes em Salvador e outros lugares da
América Latina : práticas musicais, estratégias e importância. /
Catalina Gutiérrez Peláez .- Salvador, 2020.
177 f. : il. Color.

Orientador: Profa. Dra. . Angela Elisabeth Lühning
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia.
Escola de Música, 2020.

1. Música popular . 2. Musicistas ambulantes. 3. Musicistas
de rua. I. Lühning, Angela Elisabeth. II. Universidade Federal da
Bahia

CDD: 781.63

CATALINA GUTIÉRREZ PELÁEZ

**MUSICISTAS AMBULANTES EM SALVADOR E OUTROS
LUGARES DA AMÉRICA LATINA: PRÁTICAS MUSICAIS,
ESTRATÉGIAS E IMPORTÂNCIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Música

Salvador, 10 de dezembro de 2020

Banca examinadora

Angela Elisabeth Lühning, Orientadora _____
Doutora em Vergleichende Musikwissenschaft/ Ethnomusicologia pela Freie
Universität Berlin - Alemanha

Urpi Montoya Uriarte _____
Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo

Luciana Pires de Sá Requião _____
Doutora em Educação pela Universidade Federal Fluminense

A minha Mãe

que não pôde me acompanhar até o final como teria querido, mas que, desde sua nova morada, me acompanha a cada passo e está ainda mais presente do que antes de desencarnar.

AGRADECIMENTOS

Ao Universo, à terra, às artes, à música.

A minha Mãe, que me deu a vida, a razão e a inspiração. A meu pai e a toda a minha família que desde sempre tem apoiado todos os meus projetos.

A todas as pessoas com as quais cruzei no meu caminho e que me deixaram um pouco da sua energia em conhecimentos e experiências.

À EMUS – UFBA, a minha orientadora, às/aos professoras/es, companheiras/os, colegas e funcionárias/os.

Ao CNPq, por apoiar minha pesquisa.

A meus colegas de ofício e coprodutores deste conhecimento, Artistas e Musicistas ambulantes e não ambulantes.

À vida.

Eu vim do corpo da minha Mãe
Ela me deu, semente boa
Nutriu meu corpo, se espalho em bênças
Sou plantadeira de semente boa

GUTIÉRREZ C. Musicistas Ambulantes em Salvador e outros lugares da América Latina; práticas musicais, estratégias e importância. 177 f. : il Color. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

RESUMO

O seguinte texto é o resultado de um processo que vem de tempo atrás, de muito antes do ingresso da pesquisadora no programa acadêmico que permitiu seu desenvolvimento, surgido das inquietudes de uma musicista ambulante (a pesquisadora) a respeito do seu papel na sociedade e tem como objetivo registrar a existência e demonstrar a importância destes personagens na história. Trata-se de uma etnografia feita com um grupo de treze musicistas ambulantes (dentre eles, a pesquisadora), que passaram (a maioria deles) pela cidade de Salvador-Bahia durante a temporada de 2018-2020. Narra a história dos musicistas ambulantes desde quando sua existência ficou registrada pela primeira vez, no século IX, na Europa Medieval até os tempos modernos, na América Latina. Discute várias temáticas (Espaço público, Trabalho, Arte de Rua,...) e conceitos (Música, Cultura, Folclore, Popular,...), considerados importantes e interessantes por contornarem os indivíduos e caracterizarem o ofício. Dialoga com autores acadêmicos reconhecidos e respeitados de várias origens, mas, também, com os interlocutores da pesquisa (musicistas ambulantes latino-americanos) e com outras fontes variadas (tradição oral, placas, museus, guias turísticos,...). Fornece dados estatísticos (horários, rotinas, cenários, salário, público atingido, repertório, entre outros) a respeito da experiência pessoal da pesquisadora exercendo como musicista ambulante na cidade de Salvador e diversos outros lugares, e das experiências de outros nove musicistas na mesma cidade e conclui entre outras coisas, que os musicistas ambulantes defendem uma posição marginal perante o sistema capitalista. Finalmente, deixa algumas considerações, mas, principalmente, chama a atenção e gera curiosidade para o aprofundamento de vários dentre os temas discutidos.

Palavras-chave: Música. Musicistas Ambulantes. Musicistas de rua, Juglares. Espaço público.

GUTIÉRREZ, Catalina. 2020. "Traveling Musicians of various times and places: hues, scope and importance". Masters's thesis. 177 f. : il Color. Universidade Federal da Bahia, Salvador.

ABSTRACT

The following text is the result of a process that I have seen from time to time, since so much before the entrance of the researcher to the academic program that allowed its development, concerns arose from an itinerant musician (researcher) in respect of her role in the society, and subject as an objective, register the existence and show the importance of these people in history. It is about an ethnography which has been done with a group of thirteen itinerant musicians (one of them, a researcher), who was (a majority of them) to the city of Salvador of Bahia during the 2018-2020 season. It tells the story of two itinerant musicians, since their existence was registered for the first time, I do not know IX in medieval Europe at the modern times in Latin America. It discusses several themes (Public space, Work, Street art,...) and concepts (Music, Culture, Folklore, Popular,...), considered important and interesting because they outline individuals and characterize the trade. Dialogue with recognized and respected academic authors from various origins, but also as interlocutors of research (Latin-American itinerant musician) and with other varied sources (oral tradition, plates, museums, tourist guides). Provides statistic data (hours, routines, stages, salary, target audience, repertoire) in respect of the personal experience of the researcher exercising as an itinerant musician born in the city of Salvador-Bahia, and other diverse places, the experiences of other nine musicians in the same city, and concludes, among other things, that street musicians defend a marginal position about the capitalist system. Finally, give some considerations more, but mainly, catch the attention and generate curiosity to delve into several of the topics discussed.

Keywords: Music. Traveling Musician. Musician of the street. Jugglers. Public space.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	PROCESSOS METODOLÓGICOS	20
2.1	CAMINHOS METODOLÓGICOS	21
2.2	APROXIMAÇÃO AOS MUSICISTAS ENVOLVIDOS	25
2.3	ANÁLISE DOS DADOS	29
2.4	PROCESSO E RESULTADO DA ESCRITA	31
3	DE JUGLARES MEDIEVAIS A ARTISTAS/MUSICISTAS AMBULANTES MODERNOS	38
3.1	<u>JUGLARESAS</u> E <u>JUGLARES</u> : QUEM ERAM?	38
3.2	TROVADORES, MENESTRÉIS E <u>SEGRELES</u> : ENTRA A MÚSICA NA CENA	41
3.3	A FORMAÇÃO ACADÊMICA: DE NOVO A ESCRITA GERA A DIFERENÇA	44
3.4	A CONDIÇÃO AMBULANTE, CARACTERÍSTICA DE TODO TIPO DE <u>JUGLAR</u>	47
3.5	OS ESPAÇOS PÚBLICOS E AS ARTES DE RUA: CENÁRIOS DE CONSTRUÇÃO E CONFLITO	48
3.6	REGULAÇÃO DAS ARTES DE RUA. LUTAS E “CONQUISTAS”	52
3.7	MÚSICA AMBULANTE. O QUE LEVAM E TRANSMITEM OS <u>JUGLARES</u> MODERNOS?	58
3.8	MÚSICA DE RUA: TRADIÇÃO, ENTRETENIMENTO E/OU PROFISSÃO	66
3.9	A MÚSICA COMO TRABALHO: ESTRATÉGIAS DE SOBREVIVÊNCIA DOS MUSICISTAS	70
3.10	ARTISTAS AMBULANTES/DE RUA NA AMÉRICA PRÉ-COLOMBIANA? UMA PROVOCAÇÃO A RESPEITO DA EXISTÊNCIA E IMPORTÂNCIA DESSES PERSONAGENS NAS CULTURAS AMERÍNDIAS	75
4	MUSICISTAS AMBULANTES PELA AMÉRICA DO SUL EM TEMPOS MODERNOS	80
4.1	OS PROTAGONISTAS E SUAS HISTÓRIAS	80
4.2	ACHANDO O CAMINHO ATRAVÉS DA MÚSICA	85
4.3	ENTRE LIVROS, MESTRES E EXPERIÊNCIAS	87
4.4	ENTRE MONTANHAS, SELVAS, PRAIAS, POVOS E CIDADES	90
4.5	ENTRE TALHERES, VEÍCULOS, PRAÇAS E ESTAÇÕES	92
4.6	AMBULANTES E DE RUA: DIFICULDADES E CONFLITOS TERRITORIAIS?	94
4.7	EXPLORANDO AS POTENCIALIDADES PRÓPRIAS: APRESENTAÇÃO PESSOAL, REPERTÓRIO E PASSO DO CHAPÉU	105

4.8	EXPLORANDO AS POTENCIALIDADES DOS CENÁRIOS: HORÁRIOS, CALENDÁRIOS, PALCOS	113
4.9	A ECONOMIA DO CHAPÉU	115
4.10	MOTIVAÇÕES DESSE FAZER MUSICAL	119
5	DA AMÉRICA LATINA AO BRASIL, À BAHIA, A SALVADOR (2018-2020)	128
5.1	UM DIA DE TRABALHO EM SALVADOR DA BAHIA	130
5.2	DETALHES DO MEU TRABALHO	134
5.2.1	Primeiro formato: Katalina sozinha em 2018	135
5.2.2	Segundo formato: Duo “Kata e Marina”, em 2018	138
5.2.3	Terceiro formato: Katalina sozinha em 2019	140
5.2.4	Quarto formato: Duo “Las Colombianas”, em 2019	143
5.2.5	Quinto formato: Duo “Kata e Carlos”, em Salvador e seus arredores, entre 2019 e 2020	146
5.2.6	Sexto formato: Duo “Kata e Carlos” viajando, em 2019 e 2020	149
5.2.7	Análise comparativa dos diferentes formatos trabalhados entre 2018 e 2019	150
5.3	MARÇO DE 2020. PANDEMIA: CONSEQUÊNCIAS DO ISOLAMENTO SOCIAL NO TRABALHO DOS ARTISTAS/MUSICISTAS AMBULANTES/DE RUA	154
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
	REFERÊNCIAS	166
	INFORMAÇÃO ADICIONAL	171
	APÊNDICES	
	APÊNDICE A – Modelo de entrevista aplicado aos musicistas	175
	APÊNDICE B – Autorização do uso da informação e o material audiovisual	176
	APÊNDICE C – Modelo de enquete aplicada aos cobradores dos ônibus da cidade de Salvador da Bahia	179

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1	Número de apresentações em locais ou praças (sozinha) – 2018	136
Gráfico 2	Número de dias trabalhados (sozinha) – 2018	136
Gráfico 3	Observações gerais das respostas do público (sozinha) – 2018	137
Gráfico 4	Repertório apresentado e número de pessoas que o prestigiaram (sozinha) – 2018	138
Gráfico 5	Número de apresentações em locais ou praças (Duo “Kata e Marina”) – 2018	139
Gráfico 6	Observações gerais das respostas do público (Duo “Kata e Marina”) – 2018	139
Gráfico 7	Repertório apresentado e número de pessoas que o prestigiaram (Duo “Kata e Marina”) – 2018	140
Gráfico 8	Número de apresentações em locais ou praças (sozinha) – 2019	141
Gráfico 9	Número de dias trabalhados (sozinha) – 2019	141
Gráfico 10	Observações gerais das respostas do público (sozinha) – 2019	142
Gráfico 11	Repertório apresentado e número de pessoas que o prestigiaram (sozinha) – 2019	142
Gráfico 12	Número de apresentações em locais ou praças (Duo “Las Colombianas”) – 2019	144
Gráfico 13	Observações gerais das respostas do público (Duo “Las Colombianas”) – 2019	145
Gráfico 14	Repertório apresentado e número de pessoas que o prestigiaram (Duo “Las Colombianas”) – 2019	145
Gráfico 15	Número de apresentações em locais ou praças (Duo "Kata e Carlos") – 2019-2020	147
Gráfico 16	Número de dias trabalhados (Duo "Kata e Carlos") – 2019-2020	147
Gráfico 17	Observações gerais das respostas do público (Duo “Kata e Carlos”)– 2019-2020	148
Gráfico 18	Repertório apresentado e número de pessoas que o prestigiaram (Duo “Carlos y Kata”) – 2019-2020	148
Gráfico 19	Locais ou praças trabalhadas em 6 das 8 temporadas – 2018-2020	150
Gráfico 20	Número de dias trabalhados em todos os formatos – 2018-2020	151
Gráfico 21	Observações gerais da resposta do público em todos os formatos	152
Gráfico 22	Repertorio apresentado e número de pessoas que o prestigiaram (em 5 das 7 temporadas) - 2018-2020	153
Gráfico 23	Comparação da minha remuneração média/hora (r\$/hora) nos diferentes formatos – 2018-2020	154

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Diário de Campo Pessoal	35
Figura 2	Bilhete recebido no chapéu, após uma apresentação no ônibus	36
Figura 3	Tabela de dados básicos	37
Figura 4	Detalhe de uma parte da tabela de repertório	37

LISTA DE SIGLAS

ABA: Associação Brasileira de Antropologia

AME: Artistas Metroviários

Emus: Escola de Música

FUNCEB: Fundação cultural do Estado da Bahia

FPV: Fundação Pierre Verger

ICA: Instituto de Culturas Aborígenes

MEI: Micro Empreendedores Individuais

MCM: Meios de Comunicação Massivos

MPB: Música Popular Brasileira

MPL: Música Popular Latino-americana

OMB: Ordem dos Músicos do Brasil

SADAIC: Sociedade Argentina de Autores e Compositores de Música

UFBA: Universidade Federal da Bahia

1 INTRODUÇÃO

Desde criança, a música tem acompanhado minha vida. Minha mãe cantava sempre que estava em casa nos afazeres, meu pai tocava o violão nas reuniões com amigos e nós (minhas duas irmãs e eu) cantávamos em coro desde o quintal... o repertório? Música Popular Latino-americana (canção social)¹. Essas canções foram minha base musical e ideológica; mas ainda que desde então, ambos (meus pais) tenham tentado nos ensinar a tocar instrumentos (violão, tiple² e flauta doce) não foi nessa época que começou meu interesse mais profundo pela música.

Foi estando já na Universidade (onde estudei Zootecnia)³ que meu interesse musical foi despertado pela falta de representação feminina no universo da Música Andina, estilo musical do qual me aproximei graças a um grupo de amigos (porque todos os grupos eram quase exclusivamente masculinos) e que nos inspirou, a Marcela Bolivar (uma amiga) e a mim a formar, junto a outras cinco moças (dentre elas, minha irmã mais nova, “Natalia”) o primeiro grupo de Música Andina Feminino da zona, chamado “Amazonas”. Nenhuma sabia tocar nada naquele momento e cada uma teve que procurar o seu processo. Eu comecei a tomar aulas de violão com um professor particular e de instrumentos de sopro⁴ com os amigos do grupo Rapsodia (o grupo mais próximo, aquele que nos inspirou) e depois que me formei, em 2002, continuei inquieta nesse campo.

Em 2006, depois de terminar uma Especialização em Estudos Amazônicos⁵ na qual tive muito contato com a Antropologia, saí a viajar pela América do Sul, ganhando a vida, no começo (nos primeiros três anos) como artesã (inquietações que me acompanham desde a

1 Estes conceitos vão ser aprofundados no Capítulo 3.

2 **Tiple:** É o cordófono colombiano. Considerado Patrimônio Cultural, surgiu em finais do século XVIII como uma “evolução” do laude, o violão ou o “Triple” das ilhas Canárias. Atualmente, tem quatro ordens de três cordas de aço que estão oitavadas entre si, o que lhe dá uma sonoridade muito particular (SERRANO, 2009).

3 Formei-me em Zootecnia na Universidade Nacional de Colômbia, sede Palmira (Valle del Cauca) em 2001.

4 É muito comum, nos grupos de Música Andina, que todos os integrantes (independentemente de qual seja o seu instrumento principal) toquem instrumentos de sopro andinos sendo os principais: **Quenas:** Família de instrumentos aerófonos de origem andina (região do antigo império Inca), tipo flauta reta, feita de cana. As primeiras quenas, achadas na região do Tahuantisuyo (atual estado de Cusco, no Peru) eram feitas de ossos de animais ou bambu e tinham uma afinação pentatônica (só 5 buracos). Atualmente, tem seis buracos na frente e mais um atrás, e nelas se pode tocar todos os tons e semitons da afinação dodecafônica europeia (DE VEGA, s.d.). A Quena “estândar” está afinada em G, seu registro vai desde G3 até A5 e tem mais agudas chamadas *Quenilla* e mais graves chamados *Quenacho* em diferentes afinações também; e **Zampoñas:** *Zampoñas*, em castelhano; *Sikus*, em Aimara; e *Antara*, em Quechua – outra família de aerófonos pré-colombianos; Este instrumento tem sido encontrado tanto na cordilheira andina como na Amazônia e, dependendo do seu tamanho e forma, muda de nome e uso (MAMANI, s.d.). Temos do mais grave ao mais agudo: *Toyo*, *Bajón*, *Malta*, *Sikus* e *Chullis*, além do *Rondador* e da *Flauta de Pan* que têm outras formas. O *Sikus* estândar conta com 2 “tapas” de 7 e 8 tubos cujos tons variam a depender do tamanho de cada tubo e se apresentam em intervalos de terças. É afinada em G e seu registro vai desde G2 até G4.

5 Na Universidade Nacional de Colômbia, sede Amazônia (Leticia, Amazonas).

infância), depois, como malabarista (um pouco de circo apreendido na rua) e, finalmente, como Musicista Ambulante (aproveitando os instrumentos e as experiências anteriores). Desde o primeiro mergulho no “sub”mundo dos artistas ambulantes, na condição de artesã, comecei a me interessar pela forma de se relacionar do conjunto de pessoas que perambulam pelas paisagens dos povoados e cidades compartilhando arte com a sociedade, mas tentando se manter às margens das imposições de controle e de consumo do sistema capitalista, criando um tecido social de acolhimento aos que estão na mesma condição que faz pensar numa família de desconhecidos que, no entanto, fornece um apoio invisível mais seguro. Lembrome que eu imaginava meus colegas antropólogos pesquisando esses tecidos sociais, essa sociedade marginal que ninguém conhece e nem imagina a beleza que é.

A minha primeira experiência com a Música na Rua foi com o grupo “Amazonas”, em 2001, um experimento com resultados pobres (éramos muito novas e inexperientes, tanto na música como na rua), em uma praça de uma cidade vizinha (Bugá) daquela onde morávamos (Palmira). A segunda tentativa foi com um amigo (**musicista de rua** experiente) que acompanhei tocando a Quena durante uma temporada, em 2008: eu tocava e passava o chapéu, mas não apresentava nem dizia nada. O trabalho com artesanato estava fraco e a experiência com a música foi muito melhor que a primeira vez (lá, no passado); ali, soube que a Música na Rua era um trabalho bem melhor remunerado do que o artesanato, no entanto, ainda não me atrevia a encarar o público. A terceira tentativa ocorreu em 2009, em um povoado da costa Atlântica Colombiana aonde (após tentar trabalhar com artesanato e malabares) a Música foi a nossa salvação; ali, tive que encarar/apresentar (pela primeira vez) ao público dos restaurantes onde (por fim) nos atrevemos a tocar (com Natalia, minha irmã) e, a partir daí, começamos a nos valer muito mais da Música e a considerar a possibilidade de fazer dela nosso sustento principal; no entanto, isso só veio a acontecer em 2011, quando decidimos nos converter em **musicistas ambulantes**⁶, então passamos em casa (da família), deixamos o atelier de artesanato e saímos (Natalia e Eu), rumo ao sul, só com os instrumentos e a vontade de aprofundar nossos conhecimentos e experiências musicais. Para isso, então, eu já tinha trocado o Violão pelo Charango⁷.

6 Os musicistas ambulantes são musicistas de rua que se deslocam permanentemente entre cidades ou povoados, o que gera diferenças nos seus *modus operandi* e *modus vivendi*, que serão aprofundadas no Capítulo 3 e nas Considerações Finais.

7 **Charango**: Instrumento mestiço que teve sua origem no início do século XVII na região onde atualmente fica a Bolívia, especificamente a cidade de Potosí, e se apresenta como uma “evolução” da “Vihuela de 5 cordas” trazida pelos Espanhóis. O Charango tem 5 ordens de 2 cordas cada um, uma delas (a terceira) oitavada. Existe um Charango maior e mais grave chamado de *Ronroco*, e um mais agudo e pequeno chamado de *Malincho*; o Charango estandar tem um comprimento de, aproximadamente 66cm e seu registro vai desde E3 até E5 nos 12 primeiros trastes do diapasão.

Desde então nos dedicamos a apreender (tomamos aulas particulares na Bolívia e na Argentina) e a tocar em todos os lugares possíveis (peñas⁸, restaurantes, metrô, trens, ônibus, praças de mercado e calçadas) durante o tempo que continuamos viajando pela América do Sul e logo na Colômbia. Também durante esse tempo, observando as reações do público, tomamos consciência da importância do que estávamos fazendo, nos demos conta de que estávamos cumprindo uma missão importante ao transmitir, por meio da Música, não só alegria e entretenimento, mas ideias, histórias, pensamentos, sensações, cultura... e que muitas pessoas que nos assistiam todos os dias, escutavam e reagiam aos sons. Isso operou em nós uma transformação e passamos de tocar para sobreviver, simplesmente, a tocar para transmitir energia positiva e mensagens importantes; nosso repertório e, sobretudo, nossa atitude frente ao trabalho, mudou... Mas foi no dia do meu aniversário número 33, depois de ter meditado, refletido e analisado muito (sozinha, no alto das ruínas de *Samaipata*, na Bolívia) que eu decidi que queria me dedicar à Música, que essa seria minha missão e que precisaria de mais e melhores ferramentas para encarar com responsabilidade essa tarefa, pelo que projetei estudar música de maneira mais formal.

Ao voltar à Colômbia, depois de alguns meses, em 2013, separei-me da minha irmã (ela casou e foi morar longe) e comecei a estudar um “Diplomado em Música”⁹ na Escola de Belas Artes da Universidade do Quindío (departamento/estado de onde sou oriunda); procurei trabalho em outros campos, mas não achei e só consegui me manter ali durante um ano, trabalhando como Musicista de Rua nos restaurantes da minha cidade (Calarcá, Quindío)¹⁰ e dos povoados vizinhos que são muito turísticos. Então, por diversas questões, dentre elas, meu esgotamento laboral (cansei de tocar na rua), mudei de cidade (Letícia, Amazonas)¹¹ e ali, consegui me colocar como docente das áreas artísticas (dentre elas, a Música) em diferentes colégios privados onde trabalhei durante quatro anos. Nesse tempo, só fiz Música de Rua nas três temporadas de férias, quando viajava para diferentes lugares no interior/centro do país.

Minhas inquietações pela música permaneceram, mas sabia que, independente das minhas experiências; os poucos conhecimentos acadêmicos que tinha adquirido até ali não seriam suficientes para aceder a uma graduação (supus que muito menos a uma pós-

8 **Peña:** Tipo de restaurante muito comum na Bolívia e o norte da Argentina que se caracteriza por apresentar música ao vivo, o que quer dizer que as pessoas vão preparadas para prestigiar os musicistas e valorizá-los.

9 Na Colômbia, um diplomado é uma formação sobre um tema específico que pode variar em duração e requerimentos prévios. No caso, o programa contava com quatro ciclos/semestres com intensidade horária de, pelo menos, 12-15 horas semanais.

10 **Calarcá:** Município (cidade pequena) que me viu nascer, onde morei até os 15 anos e onde estão ainda minhas raízes mais profundas. Está localizado no departamento (estado, no Brasil) do Quindío, na Colômbia.

11 **Letícia, Amazonas:** Fica no extremo sul-oriental isolada do resto do país pela selva amazônica. É uma triplíce fronteira que se limita com a cidade de Tabatinga, estado do Amazonas, Brasil e com a ilha de Santa Rosa, departamento de Loreto, Peru.

graduação) em Música. Então, comecei a imaginar possibilidades e a bater nas portas, voei em direção a Salvador, escrevi um projeto de Educação Musical com o intuito de me apresentar na Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia (UFBA) supondo que, ao ter ambos os programas na mesma Universidade (Educação e Música) poderia fazer algo interdisciplinar... Mas foi o professor Flávio Queiroz, da Escola de Música (Emus) da UFBA, quem me deu as boas vindas à faculdade e as orientações iniciais que me colocaram no caminho da Etnomusicologia. Nessa época, não sabia que existia essa ciência e muito menos podia suspeitar que seria esta área de conhecimento a que me permitiria desenvolver exatamente a pesquisa que eu queria.

A pesquisa que apresento a seguir é o resultado das inquietudes provocadas pela minha experiência pessoal como Artista e Musicista Ambulante a respeito da importância de conhecer, compreender e valorizar esse trabalho na sociedade. Fala do grêmio dos Artistas Ambulantes, em geral, e dos Musicistas Ambulantes, em particular, desde várias perspectivas, tanto humanas como laborais, profissionais, sociais e espirituais, e tem como intuito chamar a atenção da sociedade a respeito do valor político e cultural que representam as/os Artistas Ambulantes e incentivar a curiosidade de outros artistas (e pessoas em geral) na procura por novos horizontes possíveis, diferentes, interessantes e apaixonantes. Está dividida em quatro partes bem diferenciadas entre si que narram:

- ✓ No Capítulo 2, o processo desta pesquisa desde minha chegada em Salvador até o final da escrita deste documento (tecnicamente, esta seria a Metodologia da Pesquisa);

- ✓ No Capítulo 3, a história desde os Juglares Medievais até os Artistas Ambulantes modernos, dialogando com diferentes autores que discutem temas que contornam a vida e o trabalho destes personagens (tecnicamente, este seria o “Marco Teórico/Conceitual”);

- ✓ No Capítulo 4, as discussões de um grupo de 13 Musicistas Ambulantes de/pela América Latina que participaram nesta pesquisa compartilhando suas experiências (tecnicamente, esta seria a primeira parte da Etnografia);

- ✓ No Capítulo 5, os detalhes do trabalho dos Musicistas Ambulantes no contexto histórico e geográfico da cidade de Salvador, Bahia, Brasil, no período de 2018-2020, incluindo dados estatísticos da minha própria experiência como musicista ambulante nesse período;

- ✓ Finalmente... algumas considerações finais e muitas inquietudes por resolver...

Os capítulos 3 e 4 são complementares e podem ser lidos em paralelo. Isto quer dizer que, no Capítulo 3, falo de um tema segundo o que li ou escutei a respeito, enquanto no Capítulo 4, falo do mesmo tema, mas segundo as experiências dos musicistas envolvidos, incluindo-me.

Assim, espero que curtam uma boa leitura.

...

2 PROCESSOS METODOLÓGICOS

Toda pesquisa sofre um processo diferente porque cada pessoa/pesquisador é única, com conhecimentos e experiências prévias diversas. No começo, há um monte de ideias ideais, cheias de emoção que, pouco a pouco, vão se transformando com o *plus* das ferramentas técnicas, filosóficas, cognitivas que vão sendo adquiridas durante o Mestrado (que, como o cinzel na madeira, vão polindo a obra), até chegar ao texto “final”¹². Assim, para compreender os produtos/resultados de cada pesquisa é importante conhecer esse processo e este capítulo relata justamente isto: eis aqui o que planejei, o que tentei e o que consegui; os detalhes do desenvolvimento da pesquisa...

Ao chegar à Cidade de Salvador, comecei a procurar um trabalho que me permitisse viver dignamente durante minha estadia na cidade. Bati em várias portas (colégios, academias de espanhol, bares, restaurantes...), mas, o tempo passou, meu dinheiro acabou e ninguém respondeu, pelo que me vi obrigada a pegar de novo meus instrumentos (Charango e Quena) e sair para fazer Música na Rua. Foi ali que me dei conta de que era ISSO justamente o que eu queria pesquisar. Lembrei-me que foi desde essa perspectiva que tinha se engendrado a ideia original e, de novo, foi a Música na Rua que me salvou. Decidi, então, que essa seria a minha principal atividade laboral durante o tempo que ficasse em Salvador e que seria sobre essa atividade que focaria minha pesquisa.

Procurando orientação na escola de Música, descobri a Etnomusicologia, uma disciplina intermédia entre a Antropologia e a Musicologia que procura compreender os processos sociais que geram e se desenvolvem ao redor, com, por, através de e graças à Música. Nasceu como disciplina, na Europa dos anos 50, após ter dado os primeiros passos ainda com o nome de musicologia comparada, no início do século XX, e chegou ao Brasil nas últimas décadas do século passado (primeiro atraindo pesquisadores como objeto de estudo e logo como área de estudo produtora de conhecimento) instalando-se na Academia no ano de 1990 (LÜHNING, 1991; SANDRONI, 2008). Me apaixonei pela ciência mesma e por todo o conhecimento que se pode acessar por meio dela e através da Música, mas, principalmente, quando entendi que desde ela poderia desenvolver a pesquisa dos meus sonhos. Decidi que seria nessa área que faria a minha pós-graduação; comecei a me preparar, a estudar, pesquisar e desenhar meu novo projeto (pensando já desde a etnomusicologia e não desde a educação).

12 Ao que consegui chegar durante o tempo limite do programa e que deixa muitas perguntas ainda por resolver e muita vontade de aprofundar mais ainda vários temas.

2.1 CAMINHOS METODOLÓGICOS

Tendo em conta a grande possibilidade de inserção que tive no grupo de pessoas sobre as quais fala esta pesquisa (Musicistas Ambulantes/de Rua), as intenções do meu trabalho e a forma como registrei os dados que vinha produzindo, ainda antes de saber o que eram, no meio do caminho, compreendi que estava fazendo uma Etnografia; que é um método que consiste em se aproximar, profunda e prolongadamente, (convivendo, estabelecendo relações, conseguindo uma boa comunicação de dupla via e respeitando as diferenças) da realidade de um grupo específico de pessoas, valendo-se de diferentes técnicas e em três fases que incluem a busca prévia de informação preexistente a respeito do grupo, a convivência com ele e a posterior análise comparativa de tais informações para escrever o resultado/produto da mesma (MALINOVSKI, 1976; MONTOYA URIARTE, 2012). Esta etnografia em particular, segundo as características descritas por Fortin e Gosselin, é de tipo Interpretativa e vem de uma tradição filosófica chamada Fenomenologia Hermenêutica segundo a qual as pessoas constroem a sua própria realidade a partir das situações em que estão envolvidas. Seu objetivo é observar e descrever uma dada situação para compreendê-la melhor, valendo-se da Fenomenologia – que procura compreender a essência do fenômeno – e da Etnometodologia heurística – que procura compreender as práticas culturais de um grupo de pessoas (2014, p. 10-13). Assim, eu procuro compreender o Musicista Ambulante desde minha prática como uma praticante entre eles e como observadora do grupo de pessoas com as quais compartilho esse fazer. As técnicas utilizadas para produzir e registrar os dados foram variadas e serão descritas com detalhe a seguir.

Tendo em conta que a pesquisa foi realizada em Salvador-Bahia e que a Universidade que me respalda é a Universidade Federal da Bahia (UFBA), a maioria dos dados registrados foram produzidos durante o meu trabalho na cidade e por outros musicistas que estiveram morando e trabalhando nela, no entanto (por motivos que explicarei mais à frente), alguns dos musicistas envolvidos nunca estiveram em Salvador e meu trabalho de campo não se limitou só a esta cidade, mas aos seus arredores e aos lugares percorridos durante viagens que fiz dentro do tempo que durou a pesquisa, o que contribuiu para ampliar, para além do território, as discussões geradas.

O registro dos dados começou a partir do senso comum, um pouco antes da compreensão do que estava fazendo, e resultou que não estava tão mal; no entanto, depois de receber as dicas teóricas e técnicas necessárias, essas anotações foram muito mais claras e simples. Porém, e apesar de todas as indicações (SEEGER, 2008; MYERS, 1992), sempre

houve esquecimentos, erros e problemas técnicos de última hora (falta de papel ou caneta para fazer anotações, carga de bateria, liberação de espaço na memória do celular ou da câmera)...

Uma das ferramentas para registrar dados mais usadas em uma etnografia como esta é o Diário de Campo. No começo, eu anotava só alguns dados, como a quantidade de ônibus ou restaurantes em que tinha trabalhado e o dinheiro coletado e, às vezes (quando acontecia algo especial), fazia alguma anotação a respeito (em algum outro lugar). Depois soube que durante uma etnografia (seja do tipo que for) tem de se observar e anotar todos os detalhes possíveis, que todas as anotações são notas de campo e que há categorias a depender do tipo de dado¹³ (LÉVI-STRAUSS, 1955; BOGDAN & BIKLEN, 1994; WEBER, 2009). Assim, organizei tudo em dois tipos de diário: um pessoal e outro geral.

No Diário Pessoal, registrei os dados específicos e detalhados do meu trabalho como musicista ambulante durante as minhas jornadas de trabalho nos ônibus e restaurantes. Esse diário consistiu em folhas de papel (reutilizável) ou no “bloco de notas” do meu celular. A informação anotada é a seguinte:

✓ *No cabeçalho:* Data (incluindo o dia da semana), hora de saída (quando chego na parada de ônibus), hora de chegada (quando desço do último ônibus) e repertório (o nome das três ou quatro músicas que toquei).

✓ *Em cada linha:* Número do ônibus (Ô1, Ô2, Ô3...) e o trajeto que fiz nele (De Vila Matos – Ondina); número de pessoas presentes durante a apresentação (calculando uma média entre as pessoas que sobem e descem, e incluindo condutor e cobrador)¹⁴; atitude do público (desenho de face feliz, triste ou séria ao final de cada apresentação; e percepção monetária (com símbolos como -o-, ±, ++,- -; e outros mais gráficos)¹⁵. Nos dias em que ia também a restaurantes, fiz as mesmas anotações, mas, no lugar do número de ônibus, punha o número de restaurante (R1, R2, R3...)¹⁶, e onde colocaria a rota, o lugar onde ficava o

13 Diário de Campo Etnográfico: para anotações sobre as entrevistas e observações no desenrolar do cotidiano. Diário da Pesquisa: para as reflexões que a experiência suscitou. Diário Íntimo: para suas opiniões, sentimentos e sensações pessoais. (WEBER, 2009, p. 158).

14 Ao subir ao ônibus conto o número de pessoas e só começo a tocar se tiver pelo menos 10, durante a apresentação observo o movimento e ao final conto de novo e cálculo (tendo em conta a quantidade aproximada de pessoas que subiram e baixaram durante o toque) o número total de pessoas que estiveram presentes durante pelo menos duas canções completas.

15 Durante a apresentação observo a participação e reações das pessoas (sorriem, cantam, percutem...), e ao terminar aplaudo para estimular ao público, e a depender disso, avalio se gostaram ou não, e que tanto. Esse dado em particular é subjetivo, pois pode depender das minhas condições emocionais que podem variar dia a dia, durante o dia ou por temporadas, no entanto tentei ser o mais objetiva possível para dar validade à informação. No papel, costumo fazer outros símbolos além dos comentados, como ↑↓, e outros que não estão disponíveis neste programa do computador.

16 Assim como nos ônibus peço permissão para subir a tocar, nos restaurantes só me apresento com a devida autorização do dono o administrador, quem claramente fica liberado da responsabilidade de pagar uma taxa estabelecida, pois é uma apresentação permitida, mas não contratada previamente.

restaurante (Largo do Imbuí, Mercado, Bonocô). Se houvesse algum acontecimento especial durante essa apresentação (alguém cantou apaixonadamente, dançou, chorou, ganhei um picolé, um contrato, um convite...), este ia no final da linha.

✓ *No final da folha:* em casa, conferia os dados, calculava o tempo de trabalho, o número de pessoas que me escutaram no dia, o dinheiro que ganhei e calculava a atitude do público vendo a quantidade de faces felizes, tristes ou sérias (se todos foram felizes, então foi muito boa; se, ao contrário, todas foram tristes, foi muito baixa; e se tinha um equilíbrio entre as duas ou muitos rostos sérios, então foi regular e assim por diante). Como discriminei as apresentações dos ônibus e restaurantes, pode ser que em um mesmo dia tenha coletado duas observações diferentes. Depois, fazia algumas anotações complementares sobre questões gerais do dia (se ocorresse) e se houve algo muito especial ou complexo de explicar, complementava no Diário de Campo Geral.

Devo esclarecer que algumas vezes o ônibus esvaziou no meio da apresentação, pelo que esses toques não foram registrados; além, muitas vezes saí a trabalhar sem material para fazer anotações e ainda, em alguns dos dias em que levei o material, esqueci de anotar alguns detalhes... A depender da gravidade da falta, a informação desse dia foi dispensada ou completada com o que me lembrava. Isso fez com que muitos dos dias em que trabalhei não ficassem registrados. Na Figura 1 (ao final do capítulo), a imagem mostra um exemplo de diário pessoal completo.

Também devo esclarecer que, levando em conta os custos elevados das passagens de ônibus nesta cidade (R\$3,70 em 2018, R\$4,00 em 2019 e R\$4,10 em 2020), muitas vezes me valia da música para, além de trabalhar, me transportar de um lugar a outro nos ônibus da cidade sem pagar a passagem (para assistir às aulas na universidade, ir aos ensaios com meu grupo de Cumbia ou para fazer compras e outras diligências). Nesses dias, não só ganhei o dinheiro que coletei no chapéu, mas, além disto, deixei de gastar uma soma de, pelo menos R\$8,00/dia (ir e voltar). Nestas ocasiões, também coletei os mesmos dados durante as jornadas de trabalho (geralmente no celular) e calculei o tempo trabalhado assumindo uma média de 15 minutos por atuação; no entanto ao final do dia só foi levado em conta o dinheiro coletado e não o economizado. Porém, esse ganho extra (o que deixei de gastar), que também não ficou registrado, existiu e contribuiu muito para a minha economia em Salvador.

Já o diário de campo geral, era um caderno ou documento do *Word* com anotações diversas: descrições detalhadas de algum acontecimento especial do dia, um dado tomado de conversas com algum dos meus colegas, alguma ideia genial para o documentário/dissertação, ou um desenho inspirado nesse dia. Também guardo lembranças ou detalhes que

me dão, por exemplo, um bilhete que recebi de uma moça que subiu comigo no mesmo ônibus e que compartilho ao final deste capítulo (Figura 2). A seguir, compartilho também alguns trechos com anotações interessantes¹⁷.

03/05/19. Sexta. Hoje de manhã sai a trabalhar, mas fui muito mal preparada; sem chapéu, sem água, sem papel, nem caneta... Toquei em 10 ônibus; várias esperas eternas, vários ônibus que não quiseram me levar... O público em geral esteve animado, mas dá pra ver que ainda não têm pago a muitas pessoas. O chapéu esteve mole.

29/05/19. Quarta (Vou ensaiar com Carlos no Largo da Mariquita)... Subi no ônibus e tinha já uma moça baiana com violão. Quando subi, ela estava falando (não sei se já tinha tocado algo) me recebeu muito bem e me convidou a tocar. Eu toquei “La Lambada” e logo falei que queríamos escutar ela também. Ela tocou “Que país é esse”. Eu passei o chapéu e dei pra ela. As duas baixamos no Largo da Mariquita em Rio Vermelho e eu peguei seus dados e convidei ela para conversar e/ou nos juntar um dia pra tocar... Nunca atendeu a ligação.

04/06/19. Ideias para dissertação e filme: Assim como no capítulo de Dialogo de saberes I. Cada pessoa terá sua apresentação... No diálogo de saberes II (Diário de saberes I e II eram os nomes planejados inicialmente para os atuais capítulos II e III). Além de uma apresentação detalhada de cada pessoa, vai uma foto. Logo o capítulo vai ser o roteiro do vídeo, ou seja; proponho um tema e a conversação de quem responde no capítulo da dissertação corresponde ao que estará no vídeo da entrevista. Assim, quando se fala de uma situação anedótica, por exemplo, no vídeo vai aparecendo uma cena que mostra aquilo de que se está falando...

19/01/20. Domingo, no almoço em Imbassaí, com Carlos. Saímos cedo do camping para ensaiar antes do almoço, encontramos a Jarina e outra amiga dela no caminho e nos convidaram uma cerveja. Fomos a um restaurante onde normalmente tocamos no horário do almoço, mas ainda era cedo e não tinha nenhum cliente. Depois que chegamos, começaram a chegar as primeiras pessoas (três mulheres maiores). Não tinha música nenhuma e Carlos quis fazer uma música para a Jarina (que também toca violão e canta), depois eu acompanhei ele em duas músicas mais, enquanto o restaurante começou a lotar. Desde a primeira música, e daí pra frente, as pessoas começaram se animar e participar; tinha pessoas cantando, tocando nas mesas, dançando, tirando fotos e filmando alegres; até se aproximaram três pessoas a prestigiar nossa apresentação e participar desde fora. Ao terminar a terceira música Carlos se virou e cumprimentou (até o momento estava tocando de costas para a maioria das pessoas, porque estava tocando para nossas amigas da mesa. Eu estive sempre de frente), eu me levantei (até o momento estava sentada) e cumprimentei também; expliquei que a gente estava tomando uma cerveja para esquentar, mas que esse era nosso trabalho, e que se alguém espontaneamente quisesse contribuir, suas contribuições seriam bem-vindas. A primeira contribuição foi uma cerveja para a mesa. Tocamos três músicas mais juntos e as pessoas continuaram participando (foi muito emocionante, muito lindo, gratificante). Depois Carlos tocou uma música sozinho enquanto eu passava o chapéu (que foi muito generoso) e

¹⁷ Essas anotações, originalmente, são em espanhol, em um caderno, mas passo aqui a tradução mais fiel que posso conseguir.

ainda depois tocou mais uma, chamada *Aquarela*¹⁸. Quando terminou de tocar, uma das senhoras que tinha chegado desde o começo estava chorando emocionada. Terminamos a cerveja e nos despedimos. Todas as pessoas nos felicitaram e agradeceram, principalmente a senhora que ficou chorando ao final; diz, que a música tinha lhe lembrado alguém... Saímos prontos para começar nosso dia de trabalho com pelo menos R\$30,00 na bolsa. (PELÁEZ, Trechos do diário de campo geral).

2.2 APROXIMAÇÃO AOS MUSICISTAS ENVOLVIDOS

Experimentei várias formas de aproximação com os diferentes musicistas que participam desta pesquisa e, inevitavelmente, a primeira a se colocar na lista foi Katalina Peláez, meu outro Eu que se apresenta como um ser independente que, no entanto, convive comigo. Logo apareceram os “Teyuna”, uma família de três musicistas ambulantes que conheci, em 2012, viajando pelo Mato Grosso do Sul e com os quais fiz música nessa época e, logo depois, em Salvador. Essa família desenvolve no Pelourinho um projeto “lúdico-musical-informal” (aberto para todo tipo de pessoas)¹⁹ que atrai muitos artistas/musicistas ambulantes e foi ali, compartilhando música, que consegui me aproximar de outros quatro musicistas ambulantes que andavam de passagem por Salvador e que aceitaram participar desta pesquisa; todos eles vão ser apresentados com detalhe no capítulo 4 (os que já falei e os que falarei a continuação).

Eu pretendia ampliar meu trabalho para Musicistas de Rua locais, de forma que tentei me aproximar dos brasileiros que via por ali trabalhando. Conversei com vários deles, compartilhei momentos, falei sobre minha pesquisa, propus sua participação, coletei alguns dados iniciais e intercambiamos telefones, correios, endereços; no entanto, só consegui vincular um deles e este acabou sendo também um Ambulante brasileiro de passagem pela cidade de Salvador. Durante o ano 2019 viajei à Colômbia duas vezes e me reencontrei com minha irmã (musicalmente e na rua), pelo que decidi incluí-la também (ela e os dados da experiência). De volta a Salvador, continuei tentando e contatei mais três musicistas brasileiros, porém, chegaram ano novo, férias, pré-carnaval, carnaval e pós-carnaval... por fim, com tudo pronto para fazer o trabalho... chegou a pandemia e fez todo mundo ficar resguardado. Tive que desistir desses três personagens²⁰, comecei a procurar entre os meus contatos (aproveitando o isolamento social físico, para mergulhar na web) e achei outras duas

18 **Aquarela:** Canção composta por Antonio Bondeolli Pecci Filho (Toquinho) e Maurizio Fabrizio em 1982.

19 Um projeto do qual falarei com mais detalhes no terceiro capítulo. É um lugar que atrai e conecta muitos artistas de rua de todo tipo, mas, principalmente, ambulantes, o que foi chave para meu trabalho.

20 Seu Arcanjo, sanfoneiro, velho e cego, que toca nos ônibus de Salvador; Nilson do Triângulo, cantor que se acompanha de um triângulo no Farol da Barra, e Thalita do Pandeiro, cantora que se acompanha de um pandeiro e trabalha por temporadas nos ônibus da linha da orla.

experiências de musicistas ambulantes fora de Salvador, musicistas mulheres, guerreiras do caminho, como as que cruzei em outro momento e continuamos em contato. Assim, a pesquisa voltou para o seu objetivo original “Musicistas Ambulantes” (sem me desligar do tema dos Artistas/Musicistas de rua), e ampliei seu território geográfico para além de Salvador da Bahia. Já finalizando a escrita deste documento e em um momento em que a Pandemia parecia estar chegando a seu fim e as restrições começaram a diminuir (outubro 2020), voltei a trabalhar nos ônibus e encontrei de novo a Seu Arcanjo (um dos três brasileiros com que tinha combinado trabalhar finalizando 2019 e do qual já tinha desistido). Combinamos de novo um encontro e consegui fazer o trabalho completo com ele, em novembro de 2020, depois de ter terminado de escrever este documento na versão avaliada pela banca. Seu Arcanjo é, então, o musicista mais velho e experiente desta pesquisa enquanto musicista de rua, mas levando em conta que seus poucos deslocamentos são eventuais e por tempo limitado, não se caracteriza como ambulante: o que me devolve de novo para a música de Rua e em Salvador... A pesquisa é bem completa e complexa.

No começo da pesquisa, planejava contratar alguém que tivesse os aparelhos e a experiência necessários para captar o material audiovisual que eu queria pôr em um vídeo documentário (tanto as entrevistas quanto as jornadas de trabalho). No entanto, comecei a indagar (a pessoas experientes no mundo da edição de vídeo) a respeito dos custos e dos riscos de levar aparelhos muito sofisticados nos ônibus e nas ruas de Salvador, e de ter que inserir uma pessoa alheia ao contexto dos musicistas e do público; em comparação com os benefícios de usar uma tecnologia mais leve, menos arriscada e que pudesse manejar eu mesma (que já estava inserida nesse contexto). Assim, com a câmara do meu celular (um Samsung SM-J110M) e com diferentes aparelhos que consegui em cada caso para gravar o som (outros celulares e equipamentos de alta qualidade como o *Handy Recorder H4n. ZOOM*), além de alguns materiais que me chegaram de terceiros (pessoas que gravam as apresentações e me mandam o material), gravei as entrevistas de todos os Musicistas e algumas jornadas de trabalho. Consegui então, coletar suficiente informação audiovisual para observar, escutar, analisar e servir como fonte na construção do documento escrito e para a realização de um documento audiovisual.

As entrevistas foram realizadas em diferentes locais, que foram escolhidos geralmente pelos musicistas e/ou pela situação do momento, mas todas elas foram desenvolvidas em horários combinados, em um ambiente amistoso, tranquilo e de confiança. A entrevista consistiu em um questionário de umas 14-17 perguntas que eu ia fazendo aos poucos e em forma de conversa (as perguntas do questionário foram pensadas para abranger a amplitude de

temas que me interessava abordar levando em conta minha experiência, e à medida que fui avançando no trabalho, foram aparecendo novas inquietudes e se apresentaram novas situações, como a Pandemia): começava com uma ou duas perguntas e deixava falar; às vezes, o musicista se empolgava e terminava respondendo a outras perguntas que provavelmente estariam no questionário, mas que eu ainda não tinha feito ou comentava coisas que eu não tinha contemplado ou, ainda, não entendia e/ou respondia à pergunta. A depender de cada caso, as providências a tomar foram variadas (perguntar outra vez, de outro jeito, não perguntar...).

As entrevistas foram registradas com gravador de voz e vídeo. Terminada a entrevista, geralmente convidava para uma comida, uma cerveja ou alguma coisa interessante para cada musicista, em reconhecimento à sua contribuição para com a pesquisa. Para gravar minha entrevista, pedi a uma amiga para se colocar no meu papel de pesquisadora enquanto eu fazia o papel de interlocutora/pesquisada. Algumas perguntas foram surgindo posteriormente, a partir das primeiras entrevistas, de modo que, em alguns casos (naqueles que foi possível), fiz uma segunda entrevista complementar e, em outros, ficaram os vazios dessa informação. O modelo da entrevista completa consta no Anexo A. Cabe esclarecer que, além das entrevistas gravadas, as conversas entre colegas (envolvidos ou não nesta pesquisa) que foram presenciadas por mim e das quais muitas vezes eu participei, também contam como informação passível de se utilizar como parte dos dados coletados (no diário geral), ainda que não tenham um respaldo físico (documento assinado, gravação de voz e ou vídeo).

Também fiz gravações dos musicistas durante suas jornadas de trabalho (na maioria dos casos, mais de uma vez), com exceção de Nicol e Yesenia com as quais só consegui fazer a entrevista online e os pouquíssimos materiais anexos das suas jornadas de trabalho foram fornecidos por elas mesmas; e de Pablo e Seu Arcanjo que só consegui acompanhar uma vez durante seu trabalho. Essas sessões de gravação audiovisual foram previamente combinadas e, durante as mesmas e independentemente da minha posição em cada situação, sempre estive acompanhada de uma câmara e uma gravadora de som. Entrei nos lugares como mais um deles (pela porta de trás dos ônibus, por exemplo) e gravei como uma pessoa da plateia (muito curiosa) que conta com a sorte de estar naquele momento, naquele lugar e presenciar um ato político e artístico, ao mesmo tempo (a performance mesma e as reações que esta provoca ao redor), mas, também, como uma das musicistas que convive, compartilha e participa das atividades intermediárias do trabalho (tempos de espera, negociações, ensaios, discussões, tomada de decisões).

Assim como no caso da entrevista, para conseguir material sobre as minhas performances, tive de pedir ajuda a alguém (amiga, sobrinha) para me seguir durante algumas jornadas de trabalho e tentar gravar ocupando o lugar de pesquisadora enquanto eu exercia o papel de objeto de estudo/pesquisada; além disso, aproveitei, em muitas ocasiões, as gravações que as pessoas do público fizeram do meu/nosso trabalho, pedindo para elas mandarem o material ao meu correio eletrônico. Muitas das observações resultantes destas jornadas foram registradas também no meu diário de campo geral como parte do trabalho etnográfico. Os cenários foram variados tal como as reações do público, as condições de gravação (luz, movimento, barulho, chuva, vento...) ou técnicas (problemas devido a bateria, memória, público...) mas, em geral, posso dizer que (tendo em conta todas as condições) coletei um material muito valioso que será transformado ainda, em um vídeo documentário a ser disponibilizado ao público em geral no youtube.

Uma parte importante do trabalho de pesquisa (seja esta do tipo que for) é a coleta de informação secundária, o que alguém já publicou ou comentou a respeito dos temas que você vai trabalhar. No caso particular, as disciplinas cursadas durante o Mestrado em Etnomusicologia da UFBA foram uma fonte imensa de conhecimento musical, antropológico, social, histórico que deve ser processada para ser colocada a serviço de futuros leitores ao relacioná-la com os temas de pesquisa. Assim, as discussões em todas as aulas foram ricas e variadas e deram a cada um as ferramentas para descobrir, afirmar, desenvolver e sustentar os seus interesses de pesquisa e, finalmente, comunicar os resultados. Algumas dessas fontes de informação não provêm de uma fonte reconhecida/aceita pela academia (comunicação oral, informação colocada em museus e sítios turísticos, por exemplo) pelo que me vi convidada a aprofundar ao máximo possível para validar toda informação que compartilho (procurar seus autores, outras fontes de informação, entre outros), o que quer dizer que cada fonte secundária foi devidamente contemplada. No entanto, nem toda informação aqui apresentada conta com uma sustentação acadêmica aceitável, mas esses detalhes são esclarecidos em cada caso.

Finalmente, comentarei brevemente a respeito do que tentei, mas não consegui fazer: inicialmente, pretendia construir um mapeamento geral da atividade musical nos ônibus da cidade de Salvador (representatividade feminina e hispana entre os musicistas que trabalham nestes cenários, os repertórios mais comuns, as rotas preferidas...) pelo que comecei a aplicar um questionário aos cobradores dos ônibus em que trabalhava e percorri em outras rotas. Porém, depois dos primeiros 18 questionários, entendi que não conseguiria a qualidade de informação de que precisava para cumprir a tarefa e desisti. Também quis obter uma autorização expressa de todas as pessoas envolvidas, seguindo as considerações éticas

propostas pela Associação Brasileira de Antropologia (ABA)²¹, mas depois das primeiras cinco tentativas com uma só autorização assinada (por razões que compreenderemos mais adiante) desisti também desta tarefa. No entanto, nos Apêndices B e C constam o questionário para os cobradores e o documento de autorização para todas as pessoas envolvidas.

2.3 ANÁLISE DOS DADOS

Ao final da pesquisa, eu tinha: dois diários de campo com informação de 18 meses (incluindo, também, a informação que coletei em novembro de 2020, de Seu Arcajo); 24 pastas com material audiovisual – jornadas de trabalho (incluindo a de Nilson do Triângulo) – e entrevistas de 13 musicistas (inclusive eu) – além de muita informação gravada em áudio, audiovisual, escrita e/ou na minha cabeça. Comecei a procurar os métodos mais apropriados para converter tudo aquilo em informação valiosa e interessante e assim, à parte que atinge, principalmente, o conjunto de musicistas, corresponde o material audiovisual; às entrevistas e anotações específicas, o diário geral; e a análise deveria ser fenomenológica. Já à parte que me envolve corresponde o material dos diários de campo (principalmente, o pessoal) com os dados estatísticos, devendo a análise ser sistemática (FORTIN & GOSSELIN, 2014, p. 12). No entanto, ambas as partes da pesquisa e, sobretudo, os materiais que geraram estão tão inter-relacionados que as análises possíveis não necessariamente correspondem especificamente a um só método, pelo que separei por tipo de dados e pela maneira como teria que tratá-los. Por exemplo, os dados do *Diário de campo pessoal* são, em sua maioria, quantitativos (números, quantidades, características que se repetem, entre outros) dados que requerem uma análise estatística. Já o áudio das entrevistas e os dados do diário de campo geral trazem informações que devem ser transformadas em texto de forma que fiz transcrição e análise do texto. Já com o material audiovisual, devo fazer a edição de vídeo e, para isto, comecei fazendo um roteiro que serviu de norteador para dar forma a este texto. No entanto, a edição do vídeo só será concluída após a entrega do texto.

Para fazer a análise estatística dos dados do diário de campo pessoal, criei uma tabela em *Excel* (um programa que conheço e manejo relativamente bem), tentando várias versões até achar uma que me permitisse a análise de que eu precisava. Devo esclarecer que durante os 16 meses em que coletei dados do meu trabalho pessoal, experimentei diferentes formatos que incluem além de Eu sozinha, Eu com alguém mais (três duos diferentes) e diferentes

21 O código de ética proposto pela associação, pode ser achado no site oficial da mesma. O link estará disponível no Item “Informação Adicional” depois das referências bibliográficas.

situações e temporadas (em Salvador, nos seus arredores, viajando pela Bahia, viajando fora da Bahia e na Colômbia). Além disso, nas saídas para acompanhar outros musicistas, também coletei alguns dados estatísticos que foram colocados e analisados em uma outra tabela do mesmo programa. Assim, tenho, no mesmo documento, nove pastas e uma tabela base em cada pasta que consta de 13 colunas para a informação mais básica (que não foi preenchida totalmente em todos os casos) e 31 colunas para a informação que tem a ver com o meu repertório. Fora isso, às vezes, foi necessário anexar alguma coluna para facilitar a análise de alguns dados e, também, criar uma pasta extra para gerar os gráficos resultantes das análises calculadas nas outras pastas. A tabela base é mostrada na Figura 3 e a tabela do repertório na Figura 4.

Com as gravações das entrevistas, fiz transcrições, inicialmente tentando captar apenas o que escutava, mas me dei conta de que não era o suficiente (não entendia todas as palavras, não compreendia os silêncios e outros sons); assim, preferi revisar os vídeos para enxergar bem o que acontecia na entrevista, escutar melhor (várias vezes tive que ler os lábios) e inclui gestos, pausas e explicações que complementem e ajudem a melhorar a compreensão do que se está falando. Fiz uma pasta para as entrevistas e um documento de *Word* para cada musicista. No total, foram 13 musicistas entrevistados (incluindo-me). A maioria das entrevistas foi respondida em espanhol e, no momento de processar a informação, eu tive que traduzir tudo para o português.

Já em relação à análise do texto, trabalhei da seguinte forma: para classificar a informação das entrevistas, resaltei com cores iguais os parágrafos ou trechos que correspondiam a respostas da mesma pergunta nas diferentes transcrições. Assim, por exemplo, a parte da identificação estaria em vermelho em todos os documentos ou transcrições enquanto as partes que falam da sua história na música estariam em azul e assim por diante... Depois, comecei a copiar e juntar aquelas falas, ordenadas por tema, em um outro documento para escrever os Capítulos 4 e 5, onde apresentarei a informação da Etnografia que inclui os depoimentos dos meus colegas (e Eu mesma na entrevista), além de algumas das minhas observações do diário de campo geral.

Também comecei a trabalhar no roteiro que dará origem ao vídeo documentário, mas, para construí-lo, era necessário ter clareza dos conteúdos e dados interessantes levantados nas entrevistas e dos materiais de apoio com que se conta para complementar as informações (vídeos das performances, ensaios, esperas e as situações laborais em geral que também foram gravadas). O primeiro roteiro foi o rascunho dos capítulos 4 e 5 e, agora, esses capítulos serão

o rascunho do roteiro que terminará de ser escrito uma vez aprovada esta dissertação, para por fim, editar o vídeo documentário.

O material de vídeo e som está organizado em pastas discriminadas por cada musicista (as entrevistas, principalmente) e outras, pelas performances (os diferentes duos que se formam às vezes entre eles mesmos ou por algum deles com outra pessoa). Os vídeos estão em formato MP4 e os sons (ainda captados com diferentes aparelhos) estão em formato WAV. Tenho experimentado alguns programas de edição de vídeo ultimamente e estou procurando ajuda de pessoas mais experientes para tratar deste ponto. O vídeo contará as histórias e experiências dos 13 musicistas envolvidos na pesquisa e incluirá, além das entrevistas, cenas das performances e de outros momentos captados em câmara e algumas informações adicionais provenientes deste texto acabado.

2.4 PROCESSO E RESULTADO DA ESCRITA

Depois de coletar e analisar toda a informação, chega a parte mais complexa, pois é aqui que tudo ficará condensado da melhor maneira possível. Assim, na construção do documento, também se apresentaram situações ou problemas que deverão ser superados da melhor maneira para chegar a um produto final. Em seguida, faço alguns esclarecimentos importantes a respeito.

O primeiro passo foi a definição do formato. Ao começar a escrita do documento eu estava com muita informação e muitas ideias, muitos experimentos de escrita, muita confiança e um objetivo claro: fazer um documento que conseguisse o equilíbrio entre a veracidade acadêmica (o rigor científico) que requer uma dissertação de mestrado e a magia envolvente (forma e movimento) de um texto que pretende ser inclusivo com um público não acadêmico. Em outras palavras, devia ser uma obra de arte... tentarei.

Depois de vários experimentos criativos que passaram até pela escrita teatral e o conto ficção, da qualificação, e dos processos de amadurecimento do texto, conheci a escrita performática; que é uma forma de escrever onde o autor é também atuante do processo de transmissão da obra mas “não se constitui como uma voz suprema e isolada, mas antes ele é o instrumentista que toca os acordes das vozes que compõe e participam de seu processo de existir-resistir-coabitar no mundo” (SEIXAS, 2017, p. 130). Esta forma de escrever deve possuir certas características²² e uma delas é que o leitor participaria como um “coescritor

22 (i) o autor sai do papel de mero escritor e passa a ganhar lugar na enunciação que se desenvolve a partir de uma forte intervenção social e política; (ii) a crítica a aspectos sociais e à realidade em que a obra está inserida; (iii) a visão do corpo daquele que escreve e daquele que lê, como agenciadores simbólicos onde as

performático”, uma vez que “é através do olhar do leitor/espectador que a obra se efetiva como uma obra performativa e não apenas contemplativa, no sentido de representação” (SEIXAS, 2017, p. 137). Ainda que seja essa minha intenção, não posso garantir tal participação por parte dos meus leitores, no entanto, já que minha narrativa cumpre com a maioria das características (se não todas), ousou dizer que minha escrita é performática.

Em seguida, me deparei com os problemas do gênero e da língua e, partindo do mesmo princípio de inclusão que pretendo ativar com esta escrita “criativa” e tendo em conta as tendências das epistemologias²³ feministas (NOGUEIRA & FONSECA, 2013; ROSA & NOGUEIRA, 2015), tentei dar visibilidade ao feminino experimentando varias formas, que foram desde a substituição das letras “a” e “o”²⁴ pelas letras “x” ou “e”, em diferentes casos e não tardei em encontrar argumentos contra esta prática, como as dificuldades que essas novas combinações linguísticas podem gerar nos aparelhos que leem o texto eletrônico e a exclusão que isso traria para as pessoas que precisam desses aparelhos (DO AMOR, 2020)²⁵. Pensei, então, em escrever tudo no feminino, quer dizer, todos os artigos e nomes de personagens no feminino, mas isto me obrigava a procurar e (em muitos casos) até inventar um nome feminino para toda palavra nominal que se supusesse masculina. Tentei, então, colocar a/o/as/os, quer dizer, nominar todas as palavras que pudessem ter gênero com essa aclaração para ambos (o feminino, “a/as” e o masculino, “o/os”), mas achei uma tarefa muito desgastante tanto para quem escreve quanto para quem lê, principalmente se quem lê não é um leitor compulsivo e muito menos acadêmico. Assim, me permiti utilizar a maior quantidade possível de palavras neutras (Pessoas, Musicistas) e colocar as outras na mesma categoria de simples “conceito neutro” sem que a palavra mesma nem seu artigo nominal sejam considerados um qualificativo de gênero, principalmente quando faz referência a personagens (Juglar, Trovador, Menestrel), eliminando assim o uso de “a/o/as/os”. Além disto, nos casos de artigos e livros (científicos) conjuntos (sempre que possível) apresento, em primeiro lugar, as autoras. Meu intuito era incluir além do sobrenome o nome (para demonstrar o gênero a que pertence a pessoa nominada), mas, por questões de normas de formatação, isso não foi possível.

pulsões corporais agem como operadores de sentido da escrita; (iv) a palavra, não mais como poder primeiro, mas em constante diálogo com as artes de maneira geral. (SEIXAS, 2017, p. 133-134).

23 **Epistemologia:** Estudo dos postulados, conclusões e métodos dos diferentes ramos do saber científico ou das teorias e práticas em geral, avaliadas em sua validade cognitiva ou descritas em suas trajetórias evolutivas, seus paradigmas estruturais ou suas relações com a sociedade e a história; teoria da ciência.

24 Segundo a gramática brasileira, artigos e/ou letras terminais que definem se uma palavra se refere ao feminino ou ao masculino.

25 Claro esta que se fossemos totalmente estritos com o tema da inclusão, teríamos de pensar também nos Cegos que podem ler e imprimir em Braille. Infelizmente isso esta longe do meu alcance por enquanto.

Algumas destas palavras (e outras que irão aparecendo) são de origem espanhola e nem sempre foi possível achar a sua tradução no português; além para conservar a essência na construção da narrativa, preferi conservá-las no idioma original. Tais palavras aparecerão sempre sublinhadas. De outra parte, devo esclarecer que muitos dos autores e musicistas que se expressam aqui (começando por mim mesma) falam e escrevem em espanhol, e as traduções e interpretações desses conteúdos foram feitos por mim, assim, em algumas ocasiões, conseguir uma tradução textual foi muito difícil, ainda que com ajuda de corretora especializada.

Falando das referências bibliográficas e notas de rodapé e levando em conta que várias dentre as minhas fontes de informação secundária são orais e/ou por meio de visitas a museus e lugares turísticos ou de livros, jornais e páginas de internet (não acadêmicos) devo deixar clara a qualidade de cada fonte. Assim: citação qualificada (acreditada pela academia) ao final do parágrafo ou frase como segue (BLACKING, 1974) e não qualificada em nota de rodapé sendo a primeira de um acadêmico ou de um musicista entrevistado por um acadêmico sobre a qual é possível encontrar mais informação na rede, em livrarias ou bibliotecas; enquanto as outras vêm de pessoas comuns que não têm textos acadêmicos publicados nem é possível aprofundar muito sobre seu trabalho na rede; estes aparecem no Item “Informação adicional”, ao final do documento com seus respectivos links de acesso (os que tem). Claro está que também há referências acadêmicas em algumas notas de rodapé ao final do parágrafo e links para aceder a fontes acadêmicas dentro do Item “Referências bibliográficas”.

As notas de rodapé, além de informarem sobre a fonte bibliográfica ou pessoal (especificando fontes orais), explicam muitos detalhes como a origem ou o significado de palavras, descrição de instrumentos e ampliação de ideias. Esta informação, muitas vezes, estará acompanhada do link para acessar a fonte direta, no entanto, por questões estéticas e de forma, esses links estão todos agrupados ao final do documento num Item chamado “Informação adicional”.

Um outro “problema/situação” importante a discutir é a minha identidade no texto e, para começar, devo esclarecer que ainda que formalmente tenha sido registrada como Catalina, desde os 13 anos, firmo como Katalina nos ambientes não formais e como Ktyk nas minhas criações artísticas; assim, mesmo neste texto apareço de diferentes maneiras no transcurso da narração. Na maior parte do texto, sou GUTIÉRREZ (Catalina), a pesquisadora acadêmica que fez uma Etnografia com um grupo de Musicistas Ambulantes, e que aparece neste segundo capítulo como narradora em primeira pessoa. Nos capítulos 3 e 4 aparece, principalmente, como narradora, em terceira pessoa, na maior parte do texto, e só algumas

vezes em primeira pessoa (no começo e em alguns parágrafos), sempre dialogando, no terceiro capítulo, com os seus autores (das fontes secundárias) que, em algumas ocasiões também intervêm pessoalmente para complementar uma ideia ou fazer algum comentário pertinente ou relacionado e, no quarto capítulo, com os Musicistas Ambulantes, dentre eles, PELÁEZ (Katalina) que fala sempre em primeira pessoa (como todos os musicistas envolvidos) e, muitas vezes, dizendo o que a outra, GUTIÉRREZ (Catalina), não pode dizer, seja por falta de informação (devidamente respaldada) ou por excesso de recato.

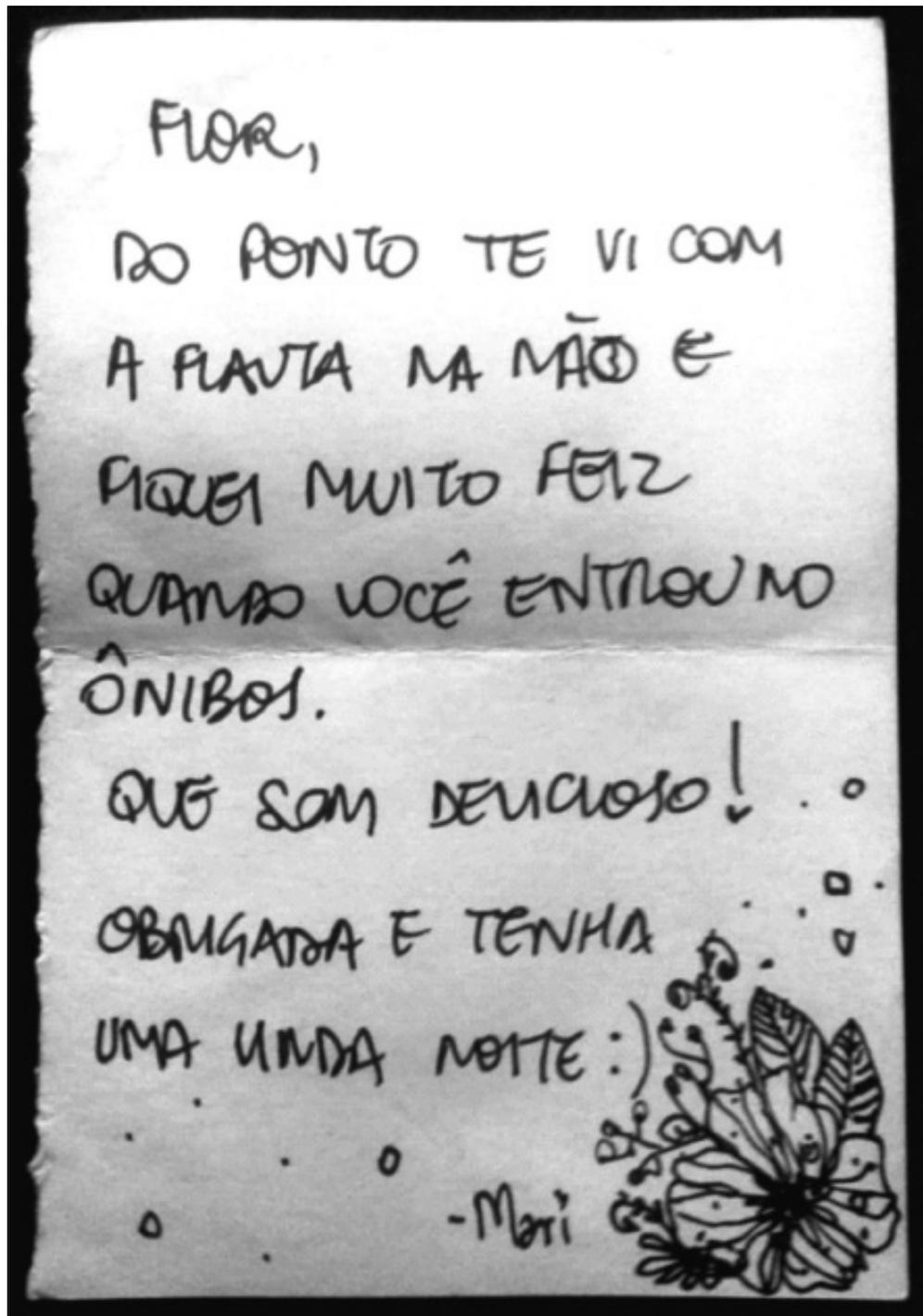
No entanto, a Pesquisadora Acadêmica (GUTIÉRREZ) mora com a Musicista Ambulante (PELÁEZ), e esta não pode deixar de se inserir na análise da informação. Além disso, foi Peláez quem coletou os dados das jornadas de trabalho, em Salvador e outros lugares, para fornecer os detalhes que esta etnografia requeria e que são apresentados no Capítulo 4; assim, na escrita desse capítulo, ambas participam ativamente – Katalina Peláez e Catalina Gutiérrez –, a primeira buscando os dados, a segunda analisando-os e ambas refletem e escrevem cada uma desde sua posição. De outra parte, no Capítulo 3, também há depoimentos da minha irmã Natalia Gutiérrez e, para evitar confusões e ousando sair da norma, vou acrescentar a inicial dela nos seus depoimentos, assim eles ficarão como (GUTIÉRREZ, N.). Do mesmo modo, nos capítulos 4 e 5 há depoimentos de duas pessoas com sobrenome CONTRERAS, o Pai da família Teyuna (Alejandro), e a filha (Kena) e, para diferenciá-los, vou acrescentara inicial K nos depoimentos de Kena, ficando assim: CONTRERAS K.

Figura 1 – Diário de campo pessoal

18/05/19 - Sábado		Turmas - Calçada - Quacau
01	Gamb - Garum - 30p	8:50am - 3:50pm 7h
02	Garum - Lapa - 26p	☺ \$ ✓
03	Lapa - Mercabun 33p	☺ \$ ✓
04	Henrade - São Joaq 19p	☺ \$ ✓
05	S Joaq - Lapa 27p	☺ \$ ✓
06	Lapa - São Joaq 40p	☺ \$ ✓
07	São J. - Ribem 21p	☺ \$ ✓
08	Ribem - Calçada 17p	☺ \$ ✓
09	Calçada - Quacau 18p	☺ \$ ✓
10	Quacau - C.opez 27p	☺ \$ ✓
11	C.opez - Sh Barra 57p	☺ \$ ✓
12	Sh Barra - Calçada 23p	☺ \$ to-
13	Gamb - Com. Baos 32p	☺ \$ to-
14	Com. Baos - Brabely 32p	☺ \$ to- 42
R1	Imbur 54p	☺ \$ ✓ R=425
R2	" 16p	☺ \$ ✓ R=70
15	Brabely/Im - J. J. 8p	☺ \$ -0-
16	J. J. - Ribem 6p	☺ \$ -0-
17	Ribem - V. Maboyab 19p	☺ \$ ✓
Total R\$		90,55

Fonte: Elaboração própria

Figura 2 – Bilhete recebido no chapéu depois de uma apresentação em um ônibus.



Fonte: Material coletado numa jornada de trabalho nos ônibus da cidade de Salvador

Figura 3 – Tabela de Dados Básicos

Data	Dia da semana	Horário		Tempo em minutos	Cenário		Endereço ou percorrido	Público		Ganacias R\$		Comentarios
		am, pm, m	N.º horas		Caraterística	Quantidade		Nº pessoas	Atitude	Total dia	Cada hora	
29/08/18	quarta	m	04:30	270	Ônibus	14	Entre Av ACM e suburbana	306	Boa	\$56,00	\$56,00	Em geral as pessoas gostaram.
08/09/18	sábado	am, m, pm	05:00	300	Ônibus	13	Entre Pituba e Suburbana, pasando por	250	Boa	\$60,00	\$60,00	Em geral as pessoas gostaram.
13/09/18	quinta	am, m	05:30	330	Ônibus	16	Entre Pituba e Suburbana, pasando por	400	Regular	\$53,00	\$53,00	O público estive difícil, desanimado.
15/09/18	sábado	am, m, pm	05:00	300	Ônibus	12	Entre comercio e itapua	369	Boa	\$146,20	\$146,20	Teve de tudo, mas em geral foi lindo
					Restaurantes	2	Itapua	39	Regular			Num restaurante foi muito legal, mas no d
27/09/18	quinta	am	02:40	160	Ônibus	7	Orla entre Vila matos e Itapua	149	Regular	\$22,65	\$22,65	Em geral pouca receptividade do público
20/10/18	sábado	am, m, pm	06:30	390	Ônibus	14	Entre suburbana e imbui	357	Boa	\$105,40	\$105,40	e eu também estive pouco animada
					Restaurantes	3	Imbui	56	Boa			Não achei os restaurantes que estava pro
05/01/19	sábado	am	03:00	180	Ônibus	11	garibaldi, lapa, comercio, iguatemi	422	Regular	\$93,00	\$93,00	Teve a judante para passar o chapeu
29/10/18	segunda	am	00:30	30	Ônibus	2	Entre vila matos a campo grande	40	Boa	\$12,00	\$12,00	

Fonte: Elaboração própria

Figura 4 – Detalhe de uma parte da Tabela de Repertório

Nº pessoas	El Pá jaro Chogul	El gran Galeón,	Moliendo Café	El Miranchurito	Anunciação	A Feira de Mangaio	O Xote das Meninas	Vira a Folha	Sabiá	Lambada	Mamita	La Jardinera	Volver a los 17	Si somos Americanos	El Rin del Angelito	Gracias a la Vida	Leãozinho
306	x				X								X				
250		x						X				X					
400						X				X	X						
369				X										X			X
39			X				X									X	
149									X						X		X
357	x	x									X						
56			X											X		X	
422	x							X					X				
40				X	X							X					

Fonte: Elaboração própria

3 DE JUGLARES MEDIEVAIS A ARTISTAS/MUSICISTAS AMBULANTES MODERNOS

Para começar esta narração com o pé direito, é preciso falar de tudo quanto achei a respeito de várias temáticas que a contornam. As fontes dessas informações foram variadas (livros, artigos científicos, falas com pessoas comuns, guias turísticos, visitas a museus e sítios históricos, páginas de internet) e os primeiros indícios da existência dos personagens que a protagonizam foram registrados faz muito tempo atrás em terras distantes... eis aqui sua história, contexto e situação atual; comentários sobre o que li e escutei.

3.1 JUGLARESAS E JUGLARES²⁶ ... QUEM ERAM?

A primeira vez em que escutei a palavra Juglares foi através de um amigo de Palmira (a cidade onde cursei a faculdade) chamado Fabian Martinez, que pertencia (e pertence, ainda) a um grupo musical com esse nome²⁷. Assim que perguntei para ele qual era o significado dessa palavra e ele me explicou que eram “musicistas viajantes da Europa medieval²⁸, que levavam música, histórias e contos de um lugar a outro...” o conceito me causou muita curiosidade pelo que procurei mais informação a respeito, mas não achei grande coisa nessa época (uns 18 anos atrás). Daí em frente, tenho escutado e lido algumas coisas sobre isto e, ao começar esta pesquisa, obviamente, me interessei ainda mais e procurei com mais disposição tudo quanto pudesse achar; no entanto, a informação “acadêmica” segue sendo escassa. Aparecem muitas notas de jornal, blogs, artigos sem data nem nome da revista mas a informação, no entanto, existe e coincide e ajuda ou incide na construção imaginária desses personagens²⁹. Felizmente, existem, sim, alguns autores que consigo citar diretamente e que podem ajudar à validação daquele conhecimento popular³⁰.

Dentro da “História da Música”, um dos aspectos que recebe menor tratamento na profusa bibliografia que circula nas instituições especializadas,

26 **Juglares:** Palavra usada sempre em espanhol e em genérico para todas as categorias nela contidas e tanto para o feminino quanto para o masculino. É importante salientar que (neste caso particular, mas não em todos) existe o termo em feminino para o conceito Juglar e esse termo é “Juglaresa”.

27 **Juglares:** Grupo musical colombiano com reconhecimento internacional (Gabiota de Plata “Anabella y Juglares”. Categoria “Melhor intérprete”. Festival “Viña del mar”, Chile, 2012).

28 **Europa Medieval:** A Europa da Idade Média – entre os séculos V e XV – começou com a queda do Império Romano do Ocidente em 476 e finalizou com a tomada de Constantinopla pelos turcos, em 1453.

29 Essas informações serão citadas por meio de notas de rodapé e os links de acesso a dita informação estarão disponíveis ao final do documento no Item “Informação adicional”

30 Um dos materiais que achei e que me interessou muito, mas que não consegui acessar foi o texto de Ramón Menéndez Pidal. *Poesía Juglaresca y Juglares*.

é o que se refere à música de Juglares, Ministriles e Goliardos. (MARTINEZ et al., 2010, p. 1).

Para compreender o porquê dessa falta de informação “acadêmica”, basta analisar a história e observar que, em geral, a academia reproduz o jogo de valores que a sociedade colonial determina desde a Idade Média (época em que apareceu, pela primeira vez, o termo “Juglar/Juglaresa”, na Europa), e que dá mais valor ao que está escrito do que àquilo que se transmite de forma oral (MARTINEZ et al., 2010, p. 1), porque a escrita determina um fato registrado que se mantém “invariável” no tempo. Porém, a escrita também sofre interferências, especialmente na Idade Média, antes de existir a impressão e ainda hoje existem as cópias, transcrições e traduções que sempre apresentam possibilidades de variação.

Além disso, na Europa da Idade Média, a igreja desempenhava um papel decisivo na tomada de decisões políticas e, assim, tudo o que não fosse Cristão era considerado “pagão”, ou seja, era designado pejorativamente e visto como negativo e era rejeitado pelas classes mais altas (nobreza), aquelas pessoas que tiveram acesso, muito mais cedo e com mais possibilidade de êxito, à escrita, deixando a oralidade das classes populares fora do alcance do registro escrito, e a sua sorte à memória e aos Juglares. (HERRERO MASSARI, 1999, p. 4, 9-10). Segundo Maggio et al., “Especialmente a música popular medieval tem a particularidade de ter sido difundida de maneira oral, por isso, a ‘História da Música’ tradicional, centrada na obra (partitura), apenas pode considerá-la tangencialmente” (2012, p. 1).

Os Juglares eram artistas viajantes (malabaristas, acrobatas, dançarinos, pintores, atores, poetas e musicistas) que passavam a vida indo de um lugar a outro, apresentando-se em praças, mercados, tabernas, caminhos e aldeias, ou seja, onde pudessem concentrar uma plateia e passar o chapéu ou fazer alguma troca para sobreviver e continuar o caminho. (ATTALI, 1995, p. 26). Sua existência foi registrada entre os séculos IX e XIV, quando desaparecem da história sugerindo um processo de “domesticação” ou a inserção no sistema laboral³¹ que relegou aqueles que a ele não se submeteram ao esquecimento total, no entanto, estes continuaram existindo até agora sob outras denominações. (RAYNOR, 1986, p. 3; HERRERO MASSARI, 1999, p. 14).

Os primeiros relatos a respeito desses personagens (antes do século XII) falam deles como “Histrione, Bufón, Mimo ou simples Musicista” (HERRERO MASSARI, 1999, p. 5), mas, a partir do século XII, aparece a palavra castelhana “Juglar” para denominar a pessoa “que divertia ao rei, à corte e ao povo”, a palavra deriva do latim “Jocularre” e significa “divertir”, mas também do latim “Joculator”, que significa “aquele que joga (ou brinca)” e

³¹ Falarei mais detalhadamente sobre isto na página 52

tem inúmeras derivações em distintas línguas. Por exemplo, temos que, em catalão, é *Joglar*, em francês, *Jogleur*, em português, *Jogral*, em inglês, *Juggler*, e em italiano, *Giollare* ou *Zoglar* (HERRERO MASSARI, 1999, p. 6). Mas, a depender das habilidades mais desenvolvidas existiam ainda umas “categorias” como, por exemplo, os Trasechadores (prestidigitadores), os Remendadores (Imitadores), os Zaharrones (que usavam fantasias e faziam gestos grotescos durante suas apresentações), os Cazurros (de ínfimo status, que recitavam de forma disparatada, sem seguir nenhuma regra, misturando no seu espetáculo desde piadas, chasquidos, refrões, até fragmentos poéticos), os Cavalheiros selvagens (especie de gladiadores ou imitadores paródicos dos autênticos cavalheiros), os Goliardos (que deram origem às Tunas)³², os Menestréis (musicistas que trocaram a vida errante pra ficar ao serviço exclusivo de um senhor) e, claro, as mulheres Juglar (Juglaresas, Cantaderas e Soldaderas, mulheres da vida errante que ganhavam a vida dançando) (VIANA DIAZ, 1986, p. 2; HERRERO MASSARI, 1999, p. 7).

O objetivo principal do Juglar, além de ganhar a vida, era divertir (daí o seu nome) e até curar o doente (ou o entediado) por meio do entretenimento valendo-se de uma *performance*³³ “ao vivo” que se preocupava, principalmente, em causar um efeito na plateia, em conseguir um público fetichizado pelo jogo, o canto ou a palavra (VIANA DIAZ, 1986; ATTALI, 1995; MAGGIO et al., 2012). No entanto, o poder de transmissão de saberes culturais por meio desse entretenimento é um tema que ainda hoje não tem sido muito explorado pela academia, mas que permanece inerente ao ofício do Juglar.

Geralmente os Juglares tinham origem humilde e eram considerados personagens de pouco prestígio, mas houve alguns que ganharam grande estima e respeito, principalmente os mais vinculados à poesia e à música como, por exemplo, os Cedreiros: tocadores de Cedra³⁴, os Épicos:poetas cultos que, com frequência, recitavam fragmentos de poesia narrativa ou biográfica, os Líricos: que recitavam a chamada “poesia cortesana”³⁵ e, ainda que raras vezes, eram autores dos seus versos, alguns deles, utilizando cópias dos versos feitos pelos Trovadores, compunham suas próprias obras; como os Segreles: que cantavam nas festas dos heróis e percorriam a cavalo as terras de Castilla, sendo muito bem acolhidos e pagos (VIANA DIAZ, 1986, p. 2, 3; HERRERO MASSARI, 1999, p. 7).

32 **Tuna ou Estudiantina**: Agrupação musical caracterizada por ser constituída por cordófonos. A origem destes agrupamentos se encontra a partir da segunda metade do século XIX, embora haja indícios de existirem formações do gênero no foro popular, um pouco antes.

33 **Performance**: O show/apresentação em si, inclui cenografia, figurino, atitude e tem começo e fim definidos.

34 **Cedra, Cistro, Cítola**: Instrumento de corda que data do Renascimento, com caixa em forma de gota esticada e quatro jogos de cordas (em pares ou trios, 10 no total) e um timbre alto.

35 **Cortesano**: Aquele que frequenta a corte. Este termo está relacionado a características como a lealdade, a generosidade, a valentia e o trato elegante.

3.2 TROVADORES, MENESTREIS E SEGRELES: ENTRA A MÚSICA NA CENA

Percebe-se, então, que os Juglares que ganharam maior prestígio foram aqueles vinculados à música e à poesia que, geralmente, estava acompanhada por música). Isso gera muita curiosidade de saber... o que tem a Música que a faz tão especial? A esse respeito, as opiniões são variadas. Segundo Batista, “a música termina até com briga. Às vezes está dando briga num lugar, e quando surge uma música termina a briga. É, a música é uma coisa. Tem muito a ver com Deus mesmo. A música é legal mesmo, puxa vida!”(BATISTA apud GOMES, 1998, p. 89)³⁶.

Segundo os dicionários, os professores e os musicistas em geral, considera-se Música um “som humanamente organizado”, mas Blacking chama a atenção sobre a necessidade de ajustar esta definição à variedade de significados atribuídos, em diferentes partes do mundo, ao redor dessa palavra:

Música pode encerrar tanto a enorme gama de “músicas” que os membros de diferentes sociedades categorizam como sistemas simbólicos especiais, e tipos de ação social; ou como um quadro inato, específico, de capacidades cognitivas e sensoriais, que os seres humanos estão predispostos a usar na comunicação, e na produção de sentido do seu ambiente (2007, p. 203).

Ou seja, o conceito de “Música”, em diferentes sociedades, pode variar a depender do uso ou do papel que ela tenha em cada uma. Assim, segundo a herança colonizadora europeia, só se pode chamar de “Musicista” aquela pessoa que nasce com um talento especial, que deve ser cultivado com muito estudo e dedicação, o que lhe confere o poder de interpretar instrumentos ou compor peças com uma destreza quase única; para outros, todas as pessoas são musicistas, ainda que nem todas elas cultivem esses recursos inatos para conseguir comunicar emoções por meio dos sons. Há outras sociedades ou pessoas que pensam que o dançarino e/ou a plateia são tão musicistas quanto o pessoal que toca instrumentos pois todos estão envolvidos naquela performance, já que, quem se encontra perto de um som musical e é atingido por este (e, dificilmente, uma pessoa não será atingida por um som que se produz perto dela), termina sendo envolvido e participando dessa performance (seja dançando, cantando e/ou percutindo), independentemente de isso acontecer de maneira proposital ou não. Assim, a divisão entre quem produz os sons e quem é alcançado por eles (ou seja, entre musicista e ouvinte), é uma simples categoria formal (BLACKING et al., 1973). É por isso

³⁶ BATISTA Ribeiro Onofre: musicista de rua nascido em Porto Alegre, em 1947, que participou da pesquisa de GOMES, em 1998.

que, em certas culturas, o nome de um ritmo como “Cumbia” ou “Samba” significa não só a música, mas também o fato de se reunir para dançar e compartilhar. (OCHOA, 2016, p. 33).

Em muitos povoados Andinos acontece uma “Performance coletiva” dentro dos carnavais, e cerimônias, conhecida como “Sikuris”³⁷, onde todo mundo participa e não há uma definição clara da plateia (PELÁEZ, 5 fev. 2020).

Atualmente, há também muitas gravações feitas com sons que não são nem naturais, nem gerados por instrumentos, ou sequer por humanos (a gravação sim, mas não os sons), ou que consistem em arranjos simples de sons com letras que muitas pessoas podem considerar grosseiros ou sem sentido, mas que outras consideram “Música” (BLACKING et al., 1973; CARVALHO, 1999; BLACKING, 2007; OCHOA, 2016). Seja como for, a música faz parte das nossas sociedades desde muito antes de se ter colocado um rótulo nessa forma de expressão e, desde a Idade Média, tem sido considerada como uma arte especial (o que independe da minha opinião pessoal)³⁸, dando aos Juglares Musicistas uma melhor posição na escala social de valores dentre os quais o status mais alto foi para os chamados de Trovadores.

A partir do século XI se impõe uma denominação para designar ao poeta mais culto e não executante, aquele que, na língua do sul da França (o occitano ou provençal), e em contraste com o caráter mais popular do Juglar, componha suas poesias num âmbito de corte: era o trovador. Historicamente, o Trovador nasce por imitação do Juglar, mas se caracteriza por ser social e intelectualmente superior a este (HERRERO MASSARI, 1999, p. 7-8).

Os Trovadores eram um tipo de Juglar mais refinado, com um status mais alto que se dedicava, principalmente, à poesia e a música. Segundo Herrero Massari, eles foram:

[...] os primeiros que, como autores, fizeram da língua vernácula (o Oxitano ou Provençal) um veículo de comunicação literária [...] os primeiros de quem podemos falar como de autênticos profissionais da literatura [...] do mundo ocidental (1999, p. 4-5)

Para eles, o mais importante não era o compromisso da música com a dança, mas um grau de sutileza e refinamento na produção e execução (musical e poética), sendo de grande

37 **Sicuris:** Sicuriar é o ato de tocar o Sikus ou Zampoña entre duas pessoas. Este instrumento de sopro (Zampoña ou Sicus) se compõe de duas ou três partes chamadas “Tapas” com notas diferentes (avance em terceiras). Estas tapas normalmente são tocadas pelo mesmo musicista, mas podem ser separadas para serem tocadas entre duas pessoas (cada uma fica responsável por algumas notas da melodia) e, no caso de uma multidão, cada pessoa fica com uma tapa e a sua respectiva parte da melodia, assim, todos têm que tocar a mesma melodia ao mesmo tempo em que dançam os Sicuris.

38 Pessoalmente, penso que cada arte utiliza sua própria linguagem e ferramentas e que todas são igualmente especiais.

importância a temática do texto (um poema lírico de temática amorosa, por exemplo) e a sua compreensão. O tipo de música utilizada era de preferência modal³⁹, estrófica e com acompanhamento instrumental simples (mas não elemental), feita por instrumentos acústicos de escala pequena unicamente (facilmente transportáveis). Mas também era possível encontrar polifonia nas suas composições, o que não ocorria no caso do Juglar que, no entanto, se valia de outras artes para complementar sua atuação e entreter. (MAGGIO et al., 2012, p. 7).

A maioria dos Trovadores tinha origem nobre e alguns até gozavam de grande prestígio, a ponto de se converterem em conselheiros de grandes senhores. Dedicavam-se, principalmente, a compor e alguns (mas não todos), a cantar e recitar porque, ao que parece, nessa época, considerava-se indigno tocar instrumentos de porte pequeno (eles, com certeza, tocavam o Órgão), razão pela qual andavam acompanhados de um ou vários Juglares instrumentistas que trabalhavam para eles, sendo seus mensageiros, precedendo-os ou acompanhando-os nas suas visitas às Cortes dos reis. Estes “discípulos” dos Trovadores eram os chamados Segreles, uma categoria intermediária entre os Trovadores e os Juglares musicistas comuns, eles também compunham mais: “o êxito da sua poesia se deve ao seu caráter popular e simples, muitas vezes enraizado no folclore, fácil de compreender e oposto à difícil arte dos *provenzales*”(HERRERO MASSARI, 1999, p. 16).

De outra parte, aqueles Juglares que se especializaram na música (sem chegar a serem Trovadores) e que se colocaram a serviço de um senhor, em uma corte, ou de um Trovador, formaram outra categoria chamada Menestréis.

Numa época tardia, na mesma medida em que o desprestígio do Juglar lhe dava a fama de bandido, vagabundo e de má vida, nasceu uma denominação para designar ao Juglar-musicista da corte, não errante, mas adstrito ao serviço exclusivo de um senhor. É o Menestrel (HERRERO MASSARI, 1999, p. 7).

Segundo Raynor (1986, p. 2), o termo “menestrel” nasceu na Alemanha, no século XIII, como *Minnesänger* e, segundo Attali, vem da palavra latina *menestral* o *menestrier*, de *ministerialis* que significa funcionário (1995, p. 28). Mas, independentemente da origem, o fato é que a criação desta categoria e a contratação de outros Juglares (não musicistas) nas cortes, marginalizou mais ainda os poucos Juglares que se negaram a esta “formalização” da sua atividade e continuaram sendo errantes, pois aqueles que ficaram empregados começaram a se organizar para defender seus privilégios.

³⁹ **Modal:** música modal é música feita com o emprego dos modos: outros tipos de escala assim como a maior, a menor, a pentatônica, com outros intervalos entre notas.

3.3 A FORMAÇÃO ACADÊMICA: DE NOVO, A ESCRITA GERA A DIFERENÇA

Antes de se começar a escrever a música, não existia um limite claro entre autor e músico executante. De fato, era mais comum a improvisação do que a repetição, razão pela qual, geralmente, o produto final de uma obra só se conhecia no momento de ser apresentado e podia mudar a cada apresentação. Assim, a depender do tipo de interpretação, a obra “Romanz”⁴⁰ poderia ser um Poema –a obra recitada–; uma Canción –a obra cantada–⁴¹; ou uma Fabla –a obra contada como um conto, com recursos variados– (VIANA DIAZ, 1986, p. 6-7). Esta classificação, no entanto, foi concebida em termos de “texto literário” e essa concepção tem gerado muitas dificuldades para compreender o fenômeno da Juglaria e da Tradição oral ao pensar na literatura como livro, como obra fechada em que não cabem retoques, enquanto que a tradição oral sempre pode se transformar. Isso gera muitas dúvidas com respeito a quais seriam os limites entre a composição dos Trovadores e a intervenção dos Juglares sobre essas composições, ou seja, até onde o intérprete teria a liberdade de tomar decisões sobre as obras do repertório popular da Idade Média? e até onde cada um deles participaria do processo da composição durante suas representações? (MAGGIO et al., 2012, p. 6).

Então, enquanto a composição oral é difusa, a escrita tem “o poder” de fixar e prover dados, nomes, partituras e por isto (como acontece ainda hoje), a composição escrita (erudita) foi privilegiada sobre a música popular considerada “carente de história, um produto circunstancial do mercado, uma ‘arte menor’ ou um particularismo regional” (MAGGIO et al., 2012, p. 1). A música popular foi, claramente, difundida de maneira oral, justamente porque essa oralidade lhe dava um caráter de auto re-criação contínua, o que é a essência do ofício do Juglar e da Música Popular (MAGGIO et al., 2012, p. 6).

Em geral, os Trovadores tinham acesso a uma educação musical, estavam sujeitos aos moldes estritos da métrica e da versificação e não improvisavam. Trabalhavam muito devagar, porque sua essência não era reproduzir senão criar (geralmente não conseguia fazer mais de 10 poemas ao ano). Quase todos estudavam o *trivium* (gramática, lógica e retórica) e o

40 Romanz, Canción e Fabla são termos usados em espanhol devido a não ter encontrado uma tradução exata dos três termos em português.

41 Dentro da denominação de “Cantar” cabem os relatos meio cantados e meio recitados de conteúdo lírico. Então, o Cantar se confunde com Canção e tudo o que se canta, seja qual for o assunto e a extensão, pode receber esse nome, ainda que haja também a palavra “Cantiga”, mas esse termo é utilizado para designar as canções breves, quase sempre de caráter lírico (VIANA DIAZ, 1986, p. 4).

*quadrivium*⁴² (aritmética, geometria, música e astronomia), os tratados de poética latinos, de composição musical⁴³ e, para completar...

Na lírica trovadoresca em particular, o vocabulário desempenha um papel fundamental na configuração do próprio código poético, já que este vem definido tanto pelos seus elementos formais e retóricos quanto pelo emprego de um léxico comum, devidamente estabelecido e estipulado a partir, sobretudo, do âmbito jurídico-político do feudalismo (BREA & MARTÍNEZ-MORÁS, 2010, p. 10).

Porém, ainda que muitos Trovadores tenham sido também intérpretes das suas músicas e muitos Juglares e Menestréis excelentes compositores, fala-se dos Trovadores como os compositores “eruditos” enquanto os Juglares, Segreles e Menestréis seriam seus intérpretes (HERRERO MASSARI, 1999, p. 9). Mas, realmente, a grande diferença entre Juglares simples e Juglares Trovadores está na natureza oral dos primeiros e na natureza escrita dos segundos, ou seja, os Trovadores adquiriram ferramentas, na sua educação musical, para escrever a música e deixar o registro das suas criações na história, enquanto as criações e atuações dos Juglares ficaram na memória das pessoas comuns e na cultura oral mas esquecidos na academia e na história escrita.

Porém, não são raros os Juglares que, como Marcabré, se elevaram por mérito próprio à categoria de Trovadores, nem tampouco os Trovadores que, não conseguindo manter sua condição cavalheiresca, se faziam Juglares para ganhar o que comer (HERRERO MASSARI, 1999, p. 8).

Assim como, na Europa Medieval, receber boa instrução em música foi privilégio de uns poucos, no Brasil de hoje e na América Latina, estudar música em uma Universidade ou academia especializada segue sendo um privilégio de alguns poucos que não só contam com a disposição, mas também com muito tempo e até dinheiro para pagar academias que preparem o futuro musicista (TRAVASSOS, 1999, p. 122)⁴⁴. Um musicista leigo (na linguagem musical), por mais que seja bom intérprete, compositor ou instrumentista, não conseguirá passar nas provas de ingresso da maioria das Universidades que continuam exigindo

42 No século XIV, inventou-se o relógio e as primeiras medidas de ritmo na música, mudando totalmente a percepção do tempo e a gramática musical, que se escreve plenamente no Quadrivium, acondicionando e legitimando o desenvolvimento do que daí em diante se chamaria de *música mensurabilis*, que está ligada à matemática. (CULLIN, 2005).

43 MARTINEZ, s.d.

44 Elizabeth Travassos os situou como “majoritariamente membros de famílias das classes médias” (1999, p. 120).

conhecimentos prévios e ensinando música erudita, desconhecendo as muitas outras expressões musicais de tradição oral.

Além da dificuldade para aceder à universidade, está a de se manter em uma carreira que não só exige muito tempo de estudo (trabalho não remunerado) senão que, às vezes, torna até tortuoso o que inicialmente se considerava prazeroso, pois os repertórios da faculdade em nada se parecem aos da rádio, das ruas, das festas, enfim... às paisagens sonoras⁴⁵ do latino-americano comum e nem sempre conseguem invocar a paixão que aquele compositor erudito queria acender no intérprete (TRAVASSOS, 1999; SALGADO E SILVA, 2005).

O sucesso nos estudos musicais prévios à entrada na escola, que autorizava o desejo de dedicar-se profissionalmente à música, é abruptamente posto em xeque. Aparece o medo de errar – dramático para solistas da música de concerto –, de não estar à altura de suas ambições (TRAVASSOS, 1999, p. 131).

De outra parte, há teorias que reconhecem que a formação do indivíduo acontece ainda de forma espontânea (ou seja, sem uma relação consciente de quem educa ou de quem apreende), e valoram a experiência adquirida por meio das oportunidades vividas no meio das pessoas no interior de uma prática social. No caso dos músicos, “isso pode ser verificado no próprio aprendizado do instrumento e do repertório, que não foi aleatório, mas fez parte da história de vida do músico e de suas oportunidades em determinado contexto social”. (GOMEZ, 2003, p. 26)

Desde outra perspectiva, a falta de titulação universitária dificulta as possibilidades de trabalho para os musicistas que aspiram a tocar, compor ou reger uma orquestra ou a ensinar em uma universidade ou escola especializada. No entanto, à diferença da maioria das carreiras universitárias em que se faz indispensável a formação acadêmica e a titulação para poder exercer a profissão, no caso da música, não existe um consenso para definir o que seria um musicista profissional e (felizmente) o musicista fora dessas estruturas antes mencionadas, não precisa de certidão para demonstrar seu talento. (SALGADO E SILVA, 2005).

É extremamente difícil definir limites estritos do profissionalismo em música, uma vez que o exercício dessa profissão não depende, em primeiro lugar, da regulamentação estrita que se impõe a outras áreas de trabalho. [...] O profissionalismo também não parece definir-se por uma faixa determinada

45 **Paisagem sonora:** Conceito elaborado por Murray Schafer segundo quem: “A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos nos referir a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico [...]. Todavia, formular uma impressão exata de uma paisagem sonora, é mais difícil, do que a de uma paisagem visual. Não existe nada em sonografia que corresponda à impressão instantânea que a fotografia consegue criar” (1997, p. 23).

de ganhos pecuniários, uma vez que estes variam grandemente entre músicos e durante a carreira de um mesmo músico (SALGADO E SILVA, 2005, p. 223).

De fato, a titulação em música para muitos musicistas atuantes, vem a ser mais uma questão de status social e de aquisição de técnicas para melhorar sua performance do que uma necessidade de reconhecimento profissional no ofício (TRAVASSOS, 1999). É mais, há uma “teoria” entre alguns musicistas (não acadêmicos) que argumenta que “[...] o estudo seria prejudicial ao talento, que a teorização inibe a espontaneidade, que a formação acadêmica seria, no mínimo, desnecessária” (SALGADO E SILVA, 2005, p. 222).

3.4 A CONDIÇÃO AMBULANTE, CARACTERÍSTICA DE TODO TIPO DE JUGLAR

Os Juglares acompanhavam aos peregrinos ao largo do caminho, aos poderosos nos seus habituais deslocamentos e viajavam com os exércitos ao campo de batalha⁴⁶. É assim como sua atividade itinerante lhe dava ao ofício um caráter de aberta internacionalidade (HERRERO MASSARI, 1999, p. 12).

Os Juglares da Europa medieval viviam viajando grandes distâncias, expondo-se frequentemente a pestes, guerras e escassez, muitos pela sede de aventura e/ou pelas necessidades do mercado mas, além disto, porque, a “Juglaria”, por ser uma arte popular, era considerada “profana” e foi perseguida (naquela época) pelo clero, que a considerava imoral, pecaminosa e pagã (RAYNOR, 1986, p. 4; HERRERO MASSARI, 1999, p. 10) daí porque durante um tempo estas expressões sumiram da paisagem das grandes cidades e os artistas se tornaram errantes (ambulantes). Perante essa instabilidade, além de aceitar dinheiro, também faziam trocas (comidas e roupas) como parte da retribuição pelos seus serviços e, em geral, ganharam a admiração e a estima das classes populares dos povos por onde passaram e, em muitas cortes, foram até agasalhados por serem mensageiros da alegria. (HERRERO MASSARI, 1999, p. 10, 12).

Os Juglares que mais longe viajavam foram os franceses, dos quais se teve notícia pelas províncias meridionais da França, Itália, dos reinos hispânicos do norte (Cataluña, Aragón, Castilha, Valência, Navarra e Galizia) e Portugal, segundo Herrero Massari (1999, p. 13) e, conforme Raynor, percorreram as rotas comerciais em sentido contrário chegando até a Alemanha (1986, p. 2). Este “modo de vida itinerante” fez dos Juglares “personagens pouco

⁴⁶ Um exemplo claro aparece no filme “Odiseo”, onde um dos soldados que acompanham o protagonista cumpre a importante tarefa de fazer música para encorajar o exército, distrair inimigos ou animar os tempos de espera. Este seria um Juglar.

recomendáveis, mais próximos ao vagabundo ou rateiro” pelo menos até o século XIII (ATTALI, 1993, p. 26) quando alguns deles começaram a ser contratados como funcionários encarregados do entretenimento nas cortes abandonando a vida errante. Mas, em geral, era mais comum encontrá-los viajando e se valendo dos espaços públicos onde transitava todo o povo, e até a nobreza (pelo menos antes do Sec. XIII), para ganhar seu sustento.

Na atualidade, chamamos a este tipo de personagens “artistas/musicistas ambulantes”, uma categoria similar à de “artistas/musicista de rua” e ambas (as categorias) se entrecruzam no percurso desta pesquisa, e é justamente a condição ambulante que faz com que se criem *modus operandi* e *modus vivendi* diferentes. Assim, os artistas/musicistas de rua ao ficarem permanentemente ou por longas temporadas no mesmo território, além de atuarem na rua, podem estar inseridos de outras formas na cadeia produtiva do entretenimento, criar rotinas, promover suas apresentações, captar seguidores, construir uma carreira (muitas vezes se valendo de páginas ou plataformas online)⁴⁷, enquanto os artistas/musicistas ambulantes, preferem se manter à margem do controle social e do mundo virtual, aliás, a maioria deles nem conta com estes recursos tecnológicos, pois seu intuito não é criar rotinas ou construir uma carreira com seguidores/fãs, mas deixar suas apresentações ao acaso e às novidades do dia a dia, sem compromissos com o amanhã, vivem no presente e na realidade física.

3.5 OS ESPAÇOS PÚBLICOS E AS ARTES DE RUA: CENÁRIOS DE CONSTRUÇÃO E CONFLITO

Em quase todas (se não em todas) as cidades do mundo, há praças, ruas, mercados, calçadas, bares, restaurantes, semáforos e veículos de transporte público; lugares que permitem e/ou promovem a passagem de todo tipo de pessoas e que (teoricamente) garantem que pessoas de diferentes camadas sociais se encontrem e sejam obrigadas a gerar uma convivência com seus diferentes; lugares, enfim, públicos ou semi-públicos. Segundo Calliari (2014, p. 20), “[...] é no espaço público que os corpos se expõem e onde se pode inventar uma vida política pelo viés da deliberação, das liberdades e da reivindicação igualitária” razão pela qual são os responsáveis principais na construção da cidadania – ou civilidade⁴⁸ (JACOBS, 2014, entre outros). As cidades contemporâneas estão sendo planejadas para afastar as pessoas

47 Assim salientam Fernandez e Hersman (2014b), em um artigo sobre o jazz na rua e sua movimentação dentro da cidade de Rio de Janeiro. Nesse artigo, se faz evidente como os musicistas de rua que já contam com uma rotina e lugares fixos (cenários conquistados) para suas apresentações se valem das redes sociais para promover seu trabalho e suas apresentações na rua.

48 **Civilidade/Cidadania:** “Conjunto de atos e regras que normatiza a convivência entre pessoas que não têm intimidade entre si” (SENNET, 1988, p. 324 apud CALLIARI, 2014, p. 14).

do espaço urbano (e pelo tanto de outras pessoas diferentes), transformando estes espaços em cenários de consumo principalmente, e diminuindo a participação dos cidadãos na construção de uma sociedade no plano físico (SOUTO & ROCHA, 2016, p.37), arrastando-os a um outro plano, o virtual e a um estado permanente de necessidade de consumo; processo que vem se acelerando com a atual situação de pandemia.

Esses espaços (os públicos) merecem, então, uma atenção especial e, por isto, já faz tempo que a arquitetura urbanística vem pesquisando a respeito de quais seriam as características desejáveis de se reproduzir nos espaços públicos das cidades para gerar uma interação entre as pessoas e originar diferentes tipos de cidadãos com maior ou menor engajamento e/ou compromisso político na construção de uma sociedade desejável (JACOBS, 2014; HERSHMAN & FERNANDEZ, 2014). Depois de muitas teorias e experimentos (falidos ou exitosos, mas sempre diferentes), foram definidas classificações para designar tipos de espaços públicos “antitéticos” (não desejáveis ou adversos para gerar essa construção), segundo suas características: os não lugares (sem identidade nem história); espaços êmicos (que parece que te expulsam porque não oferecem nada); ou fágicos (com um excesso de oferta que parece engolir); além de vazios (que nem se percebem de tão pouco interessantes que são); de consumo (cujo único objetivo é gerar intercâmbio comercial); e de fluxo (que são aleatórios, provisórios) e híbridos (semipúblicos/semiprivados)⁴⁹ (CALLIARI, 2014, p. 24-26). Estas classificações servem para compreender melhor as potencialidades disponíveis em cada cidade, o que pode ser aproveitado por uma boa administração local e/ou por quem bem puder, porque muitos empresários também vêm utilizando esses lugares para realizar diferentes atividades públicas que atingem muitas pessoas e que geram grandes repercussões sociais.

Desde a Idade Média se reconhece os Juglares (que se apresentavam nos espaços públicos dos povoados e cidades por onde passaram), como transmissores fundamentais da cultura na Europa da Idade Média, em um mundo de pessoas analfabetas que se valiam da oralidade para manter suas tradições vivas mas que, com suas idas e vindas pelas diferentes regiões, “ajudavam a propagar a música e a literatura, não só entre o público, mas também entre seus próprios intérpretes”. Além disto, “eles comunicavam entre si as várias regiões dialéticas de um país contribuindo para uniformizar a fala” (HERRERO MASSARI, 1999, p. 13) e o que deixaram escrito (os Trovadores) serviu de base para a poesia da Europa ocidental

49 Não lugares (aeroportos, rodoviárias), Espaços êmicos (praças vazias), Espaços fágicos (centros comerciais), Espaços vazios (lotes vazios, escampados ao lado das estradas), Lugares de consumo (centros comerciais), Lugares de fluxo (ônibus, metrô), Espaços híbridos (restaurantes, bares).

dos séculos seguintes.⁵⁰ Logo na modernidade, pensando na democratização das artes, alguns grupos de teatro e outros artistas passaram a utilizar espaços alternativos como a rua e esta, por sua vez, tornou-se um território que permite tecer pontes entre arte, sociedade e política e se apropriar da cidade como forma de resistência e de ampliação das possibilidades artísticas (SOUTO & ROCHA, 2016, p.35,45).

Arte não como representação, mas como dispositivo capaz de produzir afecções e pensamentos sobre o mundo em que se vive. Arte capaz de sensibilizar os cidadãos das cidades e, com isso, possibilitar bons encontros e relações potentes de troca entre as pessoas. Arte como potência criadora de realidades [...] Arte como forma de resistência ao que nos é imposto pelo capital e, por isso, troca entre as pessoas. Arte como potência criadora de realidades [...] Artecoarte como forma de fazer política na cidade (SOUTO & ROCHA, 2016, p. 45).

E, claro, os Artistas Ambulantes modernos, cientes das potencialidades desses lugares, também têm se valido deles não só para sustentar suas economias, mas para fazer arte, comunicar, gerar intercâmbio, discussões ou, simplesmente, como palco de reconhecimento público, mas, sempre, transformando esses espaços, dando-lhes vida e mudando a vida das comunidades próximas⁵¹. Assim, estas manifestações artísticas nos espaços públicos estão ganhando um lugar na sociedade contemporânea, de maneira que, nas grandes cidades do mundo atual (Londres, Nova York, Paris, Cidade de México), a arte urbana (que é como se denomina este tipo de manifestações) já faz parte da paisagem da cidade: grafites, instalações, intervenções, música ao vivo, são algumas das expressões com que as pessoas que transitam pela cidade podem se deparar (PANONTIN, 2018, p. 1), quando não topam diretamente com um instrumento (um piano, por exemplo) pronto e disposto a ser tocado por qualquer transeunte, como propõe o projeto “Play me, I’m Yours”⁵².

Arte de Rua ou Arte Urbana é a manifestação artística desenvolvida em espaço público mas, que não tem nenhuma relação com o poder público ou privado. Ao contrário, inclui expressões criativas realizadas por artistas do povo em espaço coletivo [...] Ela é transgressora já que, em certo sentido,

50 MARTINEZ, s. d.

51 No bairro “Solar do Unhão” de Salvador de Bahia, o coletivo de grafiteiros “Musa” fez vários grafites que transformaram o bairro e promoveram a exploração turística, de maneira que hoje em dia, uma das moquecas (prato tradicional bahiano) mais famosas da cidade se consegue lá. (Informação subministrada por Stella Bosini, grafiteira italiana que mora atualmente em Salvador).

52 O projeto “Play me, I’m Yours”, da empresa Luke, existe desde 2008 e tem como principal objetivo disponibilizar pianos em espaços públicos para que todos tenham acesso e possam desfrutar desse instrumento magnífico. Até hoje (dezembro de 2019) foram mais de 1400 pianos distribuídos em 49 países diferentes espalhados por todo o mundo. No Brasil, tem um deles na Estação da Luz na cidade de São Paulo.

não respeita os limites do público e do privado para se fazer expressar” (FERREIRA, 2011, p. 1)⁵³.

Mas, justamente pelo grande potencial dos lugares e a consciência que disto têm artistas, administrações e empresários, esses espaços têm sido territórios de disputa, muitas vezes descuidados, mas, também, muitas vezes, vigiados para seu “Não uso”, ou “Uso restrito”, diante das autoridades da cidade. Assim como, na Europa Medieval, o Clero regulava o que se podia ou não dizer, atuar, aceitar, e perseguia os Juglares fazendo-os ir embora. Hoje, os governos federais intervêm nos espaços públicos e os restringe fazendo com que muitos artistas saiam da cidade à procura de novos rumos, enquanto que os que ficam têm que lutar pelo reconhecimento desse ofício e pela possibilidade de trabalharem tranquilos naqueles lugares.

A Arte Urbana em nosso país (Brasil) tem crescido de maneira visível. Hoje, o artista de rua consegue expor sua arte em espaços abertos, como ruas, parques, praças, pois existe público para todos, e artistas também [...] É possível encontrarmos vários artistas, cada um com sua arte específica, com sua identidade expressa e impressa em sua apresentação. E não importa o gênero desses artistas; sejam eles músicos, atores, grafiteiros, etc., eles atraem olhares, conquistam seu público, fazendo-se ver e ouvir através de suas habilidades e transformando o espaço urbano (PANONTIN, 2018, p. 10-11).

A arte urbana (ou arte de rua), além de alegrar a rotina dos habitantes da cidade/povoado, é uma ferramenta de ocupação de espaços, reivindicação de direitos e geração de mudanças sociais importantes, razões de sobra para se tornar uma atividade vigiada, restrita e até rejeitada por alguns setores da sociedade e/ou administrações locais. De outra parte, o mercado laboral, para os artistas (em geral), nunca foi muito amplo e à medida que aumenta a população das cidades aumenta, também, o número de artistas à procura de espaços para trabalhar. No caso dos artistas que se estabelecem em uma mesma cidade ou povoado por longos períodos ou permanentemente, este mercado laboral começa a ficar restrito e competido e, claro, isto gera, às vezes, conflitos territoriais entre os próprios artistas ou entre eles e as comunidades.

No caso da Música de Rua, fala-se do poder de transformação da “Paisagem sonora” e da construção de “Territorialidades Sônico Musicais” (tradições musicais locais) que fazem com que alguns gêneros musicais sejam bem-vindos enquanto outros são rejeitados seja por

53 A autora se refere, aqui, principalmente, às manifestações visuais: *graffiti*, *pichação*, *estêncil*, *sticher*; no entanto, ao falar das origens dessas expressões, traz à cena o *Hip-hop* como base e reconhece nele quatro expressões artísticas (música, poesia, dança e arte visual) que, portanto, também estão inseridas no conceito.

parte das autoridades, da comunidade ou dos artistas locais que nem sempre estão dispostos a negociar mudanças na programação dos espaços (públicos, mas ocupados). Muitas vezes, isso dificulta a chegada e/ou permanência de novos artistas em um palco pré-estabelecido por outro(s) musicista(s) o que faz com que muitos deles prefiram “buscar áreas ‘esvaziadas’ da urbe, que não possuem ‘contratos sônico musicais’ prévios e/ou solidamente estabelecidos” (HERSHMAN et al. 2015, p. 7). Essa estratégia é muito utilizada, principalmente, pelos Musicistas Ambulantes que preferem não se desgastar em brigas ou negociações, pois geralmente sua passagem pela cidade/povoado é transitória e, se possível, deve ser discreta.

Estas situações difíceis fazem parte do viver diário dos Artistas de Rua de todos os tempos e pode ser muito desgastante, pelo que muitos procuram e aproveitam oportunidades laborais mais estáveis. De outra parte, não necessariamente todos os Artistas de Rua estão comprometidos com uma causa social e, certamente, uma melhoria nas condições laborais e uma oportunidade de reconhecimento mais amplo são ideias muito atrativas. Estes artistas são aproveitados por empresários que se valem deles para nutrir suas campanhas comerciais, tirando-os das ruas (onde o seu labor era público e gratuito) para atuar em nome de uma marca, produto ou ideal político; distorcendo o objetivo principal da arte urbana (PANONTIN, 2018, p. 10).

Assim, a arte urbana/de rua gera muitas reações; prazer e oportunidades para alguns, mas conflitos para outros e, a depender dos sujeitos envolvidos (artistas, comunidades, autoridades) e/ou do objeto (expressão artística) que o gera, as ações a seguir para resolver ditos conflitos variam; desde as negociações internas, passando por projetos de “inclusão” e controle (privados e/ou públicos), até normas e leis formais.

3.6 REGULAÇÃO DAS ARTES DE RUA: LUTAS E “CONQUISTAS”

Desde a Europa Medieval, a igreja e as administrações têm tentado eliminar os artistas ambulantes das paisagens urbanas por meio, primeiro, de proibições e, logo, por contratação formal seja em uma corte como artista (funcionário) encarregado do entretenimento do rei e seus cortesãos (lembramos de como se formou a categoria dos Menestréis) ou como vigilantes, em um processo que Raynor chama de “domesticação” e ao qual dedicou um capítulo inteiro do seu livro:

No século XIV os Juglares urbanos converteram-se em “Waits” na Inglaterra e em “Türmer” (Torreros) na Alemanha. Ambas as palavras fazem referência a seus deveres como vigilantes que, mediante seus instrumentos, podiam dar alarma ante qualquer perigo que se aproximara ou se provocara na cidade.

Em outras partes de Alemanha se lhes conheceu como “Stadt Pfeifer” e na Itália como “Pifferi” (1986, p. 3-4)⁵⁴.

Esse processo de formalização/institucionalização das práticas dos artistas/musicistas de rua ao longo da história, vem moldando essas práticas que são cada vez mais controladas de acordo com os interesses e mecanismos de cada período e lugar. Esta legitimação ou deslegitimação das práticas artísticas segundo o poder econômico imperante coloca alguns na posição de artistas, enquanto relega aqueles que não se enquadram nos moldes impostos, a formas de trabalho itinerante, informal e socialmente julgadas como inferiores (REIA, 2017a, p.48). Ainda assim, os artistas/musicistas ambulantes preferem se manter longe desses processos de regularização e assumir o custo social que isso determina. Porém, é graças a estes processos de regularização, que hoje em dia, em muitas cidades da Europa moderna (e de outros continentes), a Arte de Rua já faz parte da paisagem e não só está aceita como atividade laboral profissional, mas organizada e, sobretudo, regulada com horários e distribuição de espaços, como um emprego formal. Esta regularização vem se dando como um fenômeno que vai aparecendo de diferentes maneiras e em diferentes momentos em cada cidade.

Os primeiros a regularem esta atividade, ainda antes das administrações locais, foram os Metrô⁵⁵ de Montréal (Canadá) e Paris (França) que, desde a década de 70, começaram a criar projetos de “inclusão”⁵⁶ para cadastrar os artistas e determinar os horários, lugares e condições em que cada um poderia/deveria realizar sua performance (MILITO, 2019, p. 46). Mas, só até o ano 2000, o governo francês (o primeiro, na Europa) começou a procurar dados estatísticos para caracterizar a atividade e gerar normas de “controle inclusivo” para os “Intermitentes do espetáculo” (como são chamados lá os Artistas de Rua). A partir daí, em vários países europeus começaram a aparecer projetos como o *Busking in London*,⁵⁷ em Londres, e *Street Artists in Europe* da União Europeia, com a mesma finalidade (MILITO, 2019, p. 41).

No metrô (Subte) de Buenos Aires (Argentina), onde a regularização começou mais tarde, o processo de cadastramento é ainda complexo e lento e a maioria dos musicistas

54 O capítulo IV do livro *Una historia social de la música* (RAYNOR, 1986) chama-se “La domesticación de los Juglares”. Este capítulo foi convertido em material de leitura para o curso de “História da Música I” do programa de Música da Universidade da Plata, Argentina, e foi esse o material a que tive acesso, pelo que a paginação não coincide com o texto original. O texto o que me refiro esta disponível em internet (olhar nas referencias bibliográficas)

55 O Sistema de Transporte “Metrô” é um espaço privado com características públicas que costuma ser muito atrativo para muitos artistas de rua do mundo inteiro.

56 Antes disso, a atividade estava proibida e os artistas eram praticamente criminalizados.

57 *Busking in London*. Página oficial. O link de acesso a esta página estará no Item “Informação adicional”, depois das referencias bibliográficas.

continua tocando sem cadastro e costuma seguir um código de negociações internas entre eles mesmos e os vendedores ambulantes (Camelôs) para continuar tocando e trabalhando, sem depender muito da formalidade proposta pela empresa (MILITO, 2019, p. 50).

No Rio de Janeiro, a empresa MetrôRio, depois de reprimir muitos artistas e de compreender que eles não deixariam de aparecer, criou o projeto “Estação Música”, em 2014, seguido do “Palco Carioca” (que entrou em vigência em janeiro de 2016) e que foi rejeitado amplamente pelos musicistas que tocam dentro dos vagões, pois estes não foram contemplados, e por um grupo mais amplo dado o alto controle e as condições escravistas oferecidas a quem se cadastra. A perseguição e a violência exercidas pelos funcionários de segurança contra os musicistas que tocavam nos vagões continuou até o surgimento da Lei nº 8.120/2018⁵⁸ que, dentre outras coisas, permite as apresentações dentro dos vagões (o que diminuiu a perseguição) mas proíbe passar o chapéu e vender CDs, ou seja, continuando a desconhecer grande parte da natureza do trabalho do Musicista de Rua, no metrô. No entanto, o projeto funciona até hoje e alcança cada vez mais musicistas (MILITO, 2019, p. 76).

Em um panorama mais geral e a nível nacional, graças às lutas de artistas de rua de todo o território, hoje em dia, no Brasil, há várias cidades nas quais já foi aprovada (em diferentes momentos) uma “Lei do Artista de Rua” que se instaurou, inicialmente, no Rio de Janeiro e que, em cada lugar, teve um processo e um número diferente e/ou alguma particularidade.

RIO DE JANEIRO, Lei nº 5429 de 05/06/2012. Regulamentada pelo Decreto nº 42663 de 14/12/ 2016 (Página oficial da “Legislação Municipal do Rio de Janeiro”). Em termos gerais, diz mais ou menos o seguinte:

Considera-se “artista de rua” a pessoa ou grupo que se expresse artisticamente em espaços públicos abertos, e “manifestação cultural” as atividades que, dentre outras, refiram-se ao teatro, dança, capoeira, circo, música, folclore, literatura e poesia.

Os artistas podem/devem:

Permanecer temporariamente no logradouro escolhido, enquanto durar o espetáculo ou performance.

A apresentação deve ser gratuita, mas doações espontâneas e coleta mediante passagem de chapéu estão permitidas.

Respeitar instalações e áreas verdes.

Obedecer os níveis máximos de ruído da Lei nº 13.885/2004.

É possível comercializar “bens culturais duráveis como CDs, DVDs, livros, quadros e peças artesanais, desde que sejam de autoria do artista ou grupo de artistas de rua em apresentação”.

⁵⁸ A Lei nº 8120/2018 surgiu em resposta a ações desenvolvidas pelo coletivo Artistas Metroviários (AME) que rejeitaram o Projeto de Lei nº 2958/2014 (que ainda não contemplava os vagões), e exigiram participação na construção do novo projeto de lei, mas não participaram.

Os artistas não podem/não devem:

Impedir o trânsito, a circulação de pedestres e o acesso a instalações.
 Usar estruturas como palcos sem comunicação ou autorização “junto ao órgão competente do Poder Executivo”
 Fazer performances após as 22h.
 As apresentações não podem ter “patrocínio privado que as caracterize como evento de marketing, salvo projetos apoiados por lei municipal, estadual ou federal de incentivo à cultura”.
 (Página oficial da “Legislação Municipal do Rio de Janeiro”)

PELOTAS, Rio Grande do Sul: Lei nº 6020/2012 (Página oficial. “Leis municipais. Rio Grande do Sul. Pelotas”);

SÃO PAULO: Lei dos Artistas de Rua do Município de São Paulo (15776/2013), aprovada em 29/05/2013 e com projeto de nacionalização No. 15776/13, do Município de São Paulo (SOUSA G. C. 1998) (Página oficial. “Leis municipais. Rio Grande do Sul. São Paulo”);

VITÓRIA, Espírito Santo: Lei nº 8660/2014 (Página oficial “Câmara Municipal de Vitoria”);

PORTO ALEGRE, Rio Grande do Sul: Lei nº 11586 de 05/03/2014 (Página oficial “Leis municipais. Rio Grande do Sul. Porto Alegre”);

Em Belo Horizonte, não existe esta lei, mas desde setembro de 2011 há um decreto (14589) que regulamenta uma lei, a 10.277 que impõe três condições obrigatórias para qualquer tipo de manifestação artística de rua na cidade: que não haja utilização de som mecânico ou montagem de palco; que a atividade tenha encerramento até as 22:00h; e que a concentração de artistas e de público no local das atividades não obstrua a circulação de pedestres e veículos⁵⁹ (DE SÁ L, 2017, p.222-223).

A “Lei do Artista de Rua” e outras similares são produto de muitas lutas políticas, da ocupação dos lugares e da resistência dos artistas locais das cidades que, na busca de melhores condições de trabalho, conquistaram o terreno, tanto para os transeuntes da cidade/povoado, que podem se deparar frequentemente com expressões artísticas (livres de perseguição), quanto com os Artistas Ambulantes, que encontram nela (na cidade/povoado) bons lugares para trabalhar e ficar mais um tempo. Porém, estas regulações também podem ter desdobramentos negativos como “segregação, exclusão, reprodução de desigualdades e arbitrariedade no acesso ao espaço público” (REIA, 2017b, p. 225). Assim, há muitas cidades nas quais, seja por negligência ou boa vontade, o estado (ou as empresas) não prestam muita

⁵⁹ Para ver os detalhes da lei em cada cidade, acesse aos links que estarão disponíveis no Item “Informação adicional”, ao final do documento.

atenção ao uso e regulamentação dos espaços públicos, não existe esta lei nem outras similares, e pelo mesmo, os artistas trabalham sem restrição. De outra parte, a existência da lei no papel não necessariamente garante a sua boa aplicação, pois é possível que existam outros artigos/leis/resoluções ou vontades individuais com maior repercussão ou alcance e contrários a ela ou, simplesmente, que ela seja desconhecida para alguns agentes. Assim, Hershmann e Fernandez denunciam que “a Lei do Artista de Rua nem sempre é respeitada pelas forças de segurança” (2014, p. 242); e Rheia diz que os artistas têm que andar com “a lei no bolso” para demonstrar às autoridades que está ocupando o espaço legalmente (2017a, p. 255; 2017b, p. 234).

De outra parte, todo este processo tem dado maior visibilidade ao trabalho destes personagens e, hoje em dia, para além das administrações das cidades e/ou dos países, os artistas/musicistas de rua vêm gerando interesse em outros setores da sociedade como entre os jornalistas e nos meios de comunicação; um exemplo disso é, a série de televisão chamada *Sons Urbanos*, exibida pelo Canal Brasil, em 2015, que consta de 15 capítulos nos quais aparecem registros e entrevistas de mais de 40 bandas e/ou solistas em, pelos menos oito cidades do mundo.⁶⁰ Também o mapeamento realizado pelo site *Street Music Map*, do jornalista Daniel Bacchieri, “é o maior canal colaborativo de música de rua do mundo, onde os usuários podem cadastrar os músicos de rua que encontram em suas cidades em pequenos registros audiovisuais”. E, ainda, o projeto *Playing for Change* (Tocando pela Mudança), criado por Mark Johnson e Whitney Kroenke, com o intuito de unir musicistas de rua de todo o mundo para dialogar através da música executando “canções com discursos de paz, tolerância e apelos por um mundo melhor”⁶¹ (SANTOS, 2018, p. 6-7).

Há, por outro lado, inúmeras organizações e associações de artistas de rua pelo mundo todo, aonde *buskers*⁶² se juntam por diversos motivos, como centralizar dicas de melhores lugares para trabalhar, promover debate sobre códigos de conduta e disseminar informação sobre diferentes tipos de regulamentações a que a categoria está submetida (MILITO, 2019, p. 41).⁶³

60 Procurando na web achei o episódio 11. O link de acesso estará no Item “Informação adicional”, ao final do documento.

61 Os links de acesso às páginas estarão disponíveis no Item “Informação adicional” ao final do documento.

62 **Buskers:** Na tradução normal significa: Artistas de Rua. Para o caso, artistas de rua organizados.

63 Uma delas é *The Busking Project*, um site que reúne todos estes tipos de dados, além de diversos artigos e livros sobre arte de rua, fóruns de debate, uma rede social para *buskers*, dicas sobre melhores equipamentos para o trabalho na rua, um local virtual específico. O link de acesso estará no Item “Informação adicional”, ao final do documento.

No Brasil, em cidades como Rio de Janeiro (FERNANDEZ & SOUSA, 2015), São Paulo (PANONTIN, 2018) e Florianópolis (SILVA & ROCHA, 2017) os artistas têm conquistado certos pontos fixos (becos em bairros, ruas ou avenidas movimentadas, parques entre outros) convertendo-os em cenários de apresentações contínuas, onde já é comum, em certos horários, encontrar algum artista expondo sua arte. Também tem aumentado o número de festivais dedicados à música de rua. No Rio de Janeiro, por exemplo; desde 2008 existe o *Dia da Rua*, criado por artistas e produtores independentes sem autorização, com patrocínio do setor privado e que se realiza a cada ano desde então (com exceção deste ano 2020, pela pandemia). Também houve iniciativas da administração local da mesma cidade, como o festival *Circuladô – Novos sons no coreto*, que ocupou e transformou em palco dez dos antigos coretos espalhados por todas as regiões da cidade e teve lugar entre os dias 5 e 27 de novembro de 2016; e do setor privado, como a Cerveja Itaipava que, como ação de marketing, realizou, em 10 de dezembro de 2017, o festival *Rio na Rua* no mesmo setor da cidade que ocupa o *Dia da Rua* (a orla da zona sul da cidade) (SANTOS, 2018, p. 7-8).

Encontramos também o *Festival Internacional de Artistas de Rua da Bahia*⁶⁴, que desde 2002 concentra cada ano, uma grande variedade de artistas de Rua (Ambulantes) de todo tipo (música, teatro, dança, palhaçaria, malabarismo, entre outros) para se apresentar, durante uma temporada de 8 a 10 dias, nos espaços públicos da cidade de Salvador e seus arredores. Em 2020, a programação da versão nº 16 do citado festival estava prevista para o mês de março, justamente na data em que o mundo foi atingido pela Pandemia do covid-19, razão pela qual foi adiado para o mês de novembro (entre os dias 12-21), quando se esperava que o público pudesse assistir a espetáculos “ao vivo” (em carne e osso), no entanto, isto não foi possível. Pessoalmente procurei a programação para assistir durante esses dias, mas não a achei, nem qualquer explicação a respeito...

Obviamente, estes personagens que geram tanta inquietude e movimentam tantos aspectos da vida das pessoas na sociedade não poderiam passar despercebidos aos inquietos acadêmicos. É interessante ver que, na última década, vêm aparecendo e aumentando de número as pesquisas e grupos de pesquisa no Brasil⁶⁵ que procuram conhecer e aprofundar no

64 Os links de acesso às páginas oficiais dos festivais mencionados, estarão disponíveis no Item “Informação adicional”, ao final do documento.

65 Como o *Grupo de Estudos e Projetos em Comunicação* (NEPCOM/UFRJ) e *Grupo de Pesquisa Comunicação, Arte e Cidade* (CAC/UERJ). Estes grupos desenvolveram o projeto *Cartografia musical de Rua do Rio de Janeiro*. O link de acesso à página oficial do projeto, estará disponível no Item “Informação adicional”, ao final do documento.

universo dos artistas/musicistas de rua, e (em muita menor proporção) dos artistas/musicistas ambulantes. Assim pode se observar na bibliografia deste documento.

3.7 MÚSICA AMBULANTE: O QUE LEVAM E TRANSMITEM OS JUGLARES MODERNOS?

Um Juglar pode muito bem atuar uma noite para uma boda aldeana e à seguinte noite num castelo, onde come e dorme com os serventes. A mesma mensagem musical circula e, em todas essas ocasiões, o repertório é o mesmo. Os ares populares são tocados nos salões, as melodias compostas nos palácios chegam às aldeias e, mais ou menos modificadas, se convertem em canções camponesas. Igualmente, os trovadores compõem frequentemente seus poemas sobre tonadas aldeanas (ATTALI, 1995, p. 27).

Voltando à Europa medieval, vemos que, até o século XIII, os Juglares divertiam a todos por igual e as músicas que se escutava na corte eram as mesmas que se escutava na praça (HERRERO MASSARI, 1999, p. 1, 7), no entanto, nesse século, alguns nobres começaram a contratar Juglares para seu serviço pessoal, surgindo os Menestréis, e os Trovadores se depararam com um novo sistema musical chamado de “Mensurabilis” com que se podia escrever (mensurar) o tempo e criar polifonias, o que gerou uma divisão entre a música dos Juglares viajantes e a dos Menestréis e Trovadores, ou seja, entre a música que escutava o povo e a música da elite (CULLIN, 2005, p. 1)⁶⁶.

Na América Latina moderna, as coisas não são muito diferentes; assim, nas sociedades urbanas, a maioria das pessoas das classes economicamente menos favorecidas tem contato com as expressões artísticas na Rua, no entanto, uma reduzida parte da população, aquela mais favorecida economicamente, se aproxima destas de outra maneira, nos teatros e museus e, obviamente, aquelas expressões que se apresentam nos teatros, raras vezes chegam à rua. De outra parte, o sistema educativo transmite e reproduz o que o sistema econômico e social imperante exige, ou seja, o sistema de valores que, desde a Idade Média, favorece os conteúdos que podem ser transmitidos por meio da escrita, desvalorizando aqueles que são puramente de transmissão oral. Assim, na América Latina moderna, por exemplo, a maioria das pessoas que foram educadas no sistema nacional de educação pública (do governo),

⁶⁶ Devo confessar que, no caso de Cullin, também não tive acesso ao texto completo “*Breve historia de la música en la Edad Media*”, mas à introdução e dois capítulos. O primeiro deles “Un arte del número audible” está disponível na internet no documento original. O segundo “El ritmo” em um material didático para a aula de História da Música I do Programa de Música da Universidade da Plata, Argentina. Neste caso, os números das páginas não correspondem ao documento original, mas a este que está disponível num drive. Os links a ambos documentos estarão disponíveis nas referencias bibliográficas.

recebendo formação em Música (o que acontece em pouquíssimos casos) ou não, mas, principalmente, aqueles que a tiveram; conhecem e reproduzem somente o sistema musical que nos trouxeram e impuseram os europeus (TRAVASSOS, 1999), achando que este é Único e Universal e ignorando os muitos outros sistemas musicais que coexistem no mundo com notas, afinações e formas de escrever diferentes, os quais sobrevivem até hoje, graças à transmissão oral, e apesar dos efeitos das colonizações.

Nos Andes, antes da colonização existiam instrumentos de sopro com escala pentatônica (5 notas), alguns deles foram transformados para a escala dodecafônica (12 notas) ocidental/europeia (é o caso das Quenas e Zampoñas), mas outros continuam sendo usados do mesmo Jeito antigo (é o caso das Tarkas)⁶⁷. Além os cantos tradicionais tem umas melodias muito particulares e as mulheres desenvolveram uma técnica para cantar tons extremamente agudos de um jeito, que é muito difícil de imitar por pessoas não treinadas (PELÁEZ, 5 fev. 2020).

De outra parte, os Kuisis⁶⁸ (mais conhecidos como Gaitas) da costa atlântica colombiana têm um timbre e afinação específicos, se bem que hoje este tem sido manipulado para se adaptar aos cantos trazidos pelos espanhóis e se aproximam de um tipo de escala modal, devido a sua construção artesanal, não sempre cumpre totalmente com a afinação específica, o que não impede a sua utilização na música tradicional dessa região (CONVERS & OCHOA, 2007, p. 55).

Nos países árabes, ainda que se conheça e se conviva diariamente e sem dificuldade, com músicas tocadas no rádio, baseadas na escala temperada ocidental⁶⁹, há outros modos tradicionais chamados de “maqams”, que são construídos com uma escala de dezessete tons cujos intervalos não guardam nenhuma correspondência com nossos tons e semitons (CARVALHO, 1999, p. 73).

Mas, independente do sistema, é claro que a Música (em todas as suas acepções) é uma parte importante do comportamento humano e está diretamente ligada à cultura de cada povo e que cada povo tem práticas culturais diferentes que ficam gravadas na memória

67 **Tarka:** Flauta vertical octaédrica com seis agulheiros. Tem um comprimento que varia entre os 20-60cm e alcança um registro de, aproximadamente, duas oitavas em modo pentatônico. Sua dispersão abarca Peru, Bolívia, o norte de Argentina e o Norte de Chile.

68 **Kuisi:** Instrumento de sopro da costa atlântica colombiana de origem indígena (melhor conhecido como Gaita) construído com madeira de cardão (um cactus), cera de abelha e carvão que, atualmente, se pode encontrar com duas afinações próximas (mas não necessariamente idênticas) ao sistema europeu: A dórico e A frígio. Os Kuisis se tocam em pares, um que faz a melodia principal, chamado de “Bunzi” ou femia, e outro que toca o bajoneo (notas mais baixas que apoiam ou complementam a melodia principal) e é chamado de “Sigi” ou macho, e se toca sempre com uma maraca que representa a semente masculina (CONVERS & OCHOA, 2007, p. 32, 42).

69 Aquela de sete tons (dó-ré-mi-fá-sol-lá-si) e cinco semitons ou alterações (sustenidos e bemóis).

afetiva, no corpo e, justamente por isto, cada povo tem diferentes maneiras de fazer e perceber a música. Mas como “Música” é um conceito tão amplo, tem-se construído ao seu redor umas “categorias” para definir diferentes tipos de música dentro de um mesmo povo ou cultura.

Assim, a música que trouxeram os colonizadores e que impuseram, por meio das missões religiosas, no começo e depois através das escolas e academias, desconhecendo e apagando quase totalmente aquela que já existia na América pré-colombiana, foi a música dos grandes compositores europeus (não a música popular que transmitiam os Juglares), aquela que se escreve na pauta/partitura de cinco linhas com o sistema temperado, já comentado antes, e que se ensina até hoje como se fosse o único, na maioria das academias e universidades da América Latina. Essa música é conhecida como “Clássica”, “Culta”, “Artística” ou “Erudita”, por se valer da escrita para a sua transmissão⁷⁰. Mas, como sinalizei antes, este não é o único sistema musical que existe nem, necessariamente, o fato de ser acadêmico assegura o seu valor artístico que independe da origem ou do tipo de música (folclórica/tradicional, popular ou erudita) e está mais ligado à capacidade de transmissão que cada compositor consegue. A esse respeito, diz Blacking:

[...] eu acredito que o valor da música haverá de se encontrar, nos termos das experiências humanas que sua criação acarreta. Há uma diferença entre a música que é ocasional e a música que aumenta a consciência humana [...] Sugiro que a primeira pode ser um bom artesanato, mas a segunda é arte, não importando o simples o complexo que soe, e é a despeito das circunstâncias nas quais se a produz (1973, p. 50).

Mas a Música não foi a única coisa que os europeus atropelaram e destruíram ao chegar a Abya Yala⁷¹: quase todos os povos originários e suas manifestações culturais foram extintos, pois eles colonizaram não só os territórios, mas o pensamento e os costumes. No entanto, algumas dessas manifestações sobreviveram e se misturaram com as dos outros povos que chegaram da Europa e da África, adaptando-se e dando origem a novos costumes que ficaram inseridos no cotidiano por muito tempo e que hoje em dia se conhece como Folclore.

70 Por música clássica entende-se a tradição escrita, majoritariamente europeia, do período compreendido entre, aproximadamente, 1720 e 1930, também chamada música da *common-practice* (TRAVASSOS, 1999, p. 120).

71 **Abya Yala:** na língua do povo Kuna, significa “Terra madura”, “Terra Viva” ou “Terra em florescimento” e é sinônimo de América. Abya Yala vem sendo usada como uma autodesignação dos povos originários do continente como contraponto a América, termo que, embora usado, pela primeira vez, em 1507, pelo cosmólogo Martin Wadseemüller, só se consagrou a partir de finais do século XVIII e inícios do século XIX por meio das elites crioulas para se afirmarem em contraponto aos conquistadores europeus no bojo do processo de independência. Muito embora os diferentes povos originários que habitam o continente atribuíssem nomes próprios às regiões que ocupavam – Tawantinsuyu, Anauhuac, Pindorama, Araucania. A expressão Abya Yala vem sendo cada vez mais usada pelos povos originários do continente objetivando construir um sentimento de unidade e pertencimento (ABYA YALA. *Enciclopédia Latino Americana*).

O termo Folclore – *folk* (povo), *lore* (saber) –, criado pelo arqueólogo inglês William John Thoms, em 22 de agosto de 1846, para substituir outros como “antiguidades populares” ou “literatura popular”, abarca todas aquelas expressões culturais transmitidas, de maneira oral, de geração em geração, isto quer dizer, aquelas consideradas “tradicionalistas” de cada povo. Isso inclui a preparação dos alimentos, os rituais, as danças, o jeito de vestir, os mitos, as lendas, a música, a língua, dentre outros. O termo foi adaptado, em grande parte das línguas europeias, chegando ao Brasil com a grafia um pouco alterada “Folclore” e teve uma acolhida tão significativa que, em 17 de agosto de 1965 (em plena ditadura militar), o Congresso Nacional criou o Decreto nº 56.747 para estabelecer a comemoração do Dia do Folclore, a cada 22 de agosto a partir daquele ano (CATENACCI, 2001, p. 28; LÜHNING, 2014, p. 17).

Atualmente, tanto na Europa como na América Latina, o Folclore continua sendo visto como uma questão ligada aos grupos indígenas, afro-brasileiros ou camponeses, em qualquer caso, às tradições antigas (ideias e detidas no tempo) em oposição ao termo Cultura, subvalorizando assim, as manifestações e seus representantes, sem que tenha ocorrido uma discussão mais profunda a respeito (LÜHNING, 2014, p. 17). Isso gerou, em alguns casos, um traço paternalista e superprotetor (MIÑANA, 2000) sendo, muitas vezes, manipulado para a suposta criação de “Identidade” e sentimentos nacionalistas (GONZÁLEZ, 1987, p. 62; MINAÑA, 2000, p. 3; OCHOA, 2016, p. 46).

Em qualquer caso, acredita-se na incompatibilidade entre as manifestações folclóricas ou populares e o progresso, ou seja, entre os avanços da modernidade e a tradição em função da definição feita pelos folcloristas de cultura popular qual seja “o saber tradicional das classes subalternas”. Alguns intelectuais, dentre eles Florestan Fernandes, colocam algumas questões relacionadas a essa definição:

[...] uma delas diz respeito ao fato de que, ao definir cultura popular dessa forma, correlaciona-se esse saber tradicional à dimensão de atraso, de retardatário. Legitima-se, assim, a existência de uma dicotomia estrutural da sociedade: de um lado, uma elite – que promoveria o progresso – e de outro, o povo – representando a permanência das formas culturais (CATENACCI, 2001, p. 31).

Eu penso que, no “Imaginário Coletivo”, que se constrói não só a partir do próximo, mas de toda informação que chega também de longe pelos Meios de Comunicação Massivos (MCM) e que, cada vez mais, está sendo manipulada para intervir na construção desse imaginário, o folclore é associado às coisas que as pessoas apreendem no contexto da oralidade, da informalidade, quer dizer, fora da academia, e assim, todas essas coisas parecem

ser muito simples por não terem que se valer da escrita e, por parecerem tão simples, perdem valor ao serem comparadas com as coisas “muito difíceis” que se apreende na academia, pela escrita. Por isso, em muitos casos, o folclore passa a ser visto como atrasado ou até vulgar. No entanto, o sistema de transmissão oral envolve mais sentidos, é muito mais complexo e transmite coisas, às vezes, até mais valiosas e importantes para a vida das pessoas do que o sistema escrito que, mesmo poderoso, pode ser muito mais simples e primário. Porém, quem consegue compreender isto e dá valor a esses fatos (chamem-se folclóricos ou tradicionais), cuida deles para conservar a essência das culturas locais e é graças a essas pessoas especiais (chamadas de folcloristas) e de todas as pessoas do povo que sustentam e transmitem esses saberes que hoje podemos imaginar e vivenciar muitos costumes que vêm de longa data e que são resultado da história e das transformações culturais de cada povo transmitidas e conservadas através da oralidade.

Os termos “Cultura”⁷² e “Folclore” são similares e podem ser confundidos, no entanto, o primeiro (Cultura) é muito mais abrangente e inclui quase tudo o que sustenta a vida e o comportamento das pessoas, mais além das questões tradicionais que também deveriam estar inseridas dentro deste conceito. O termo tem ganhado valor político, social e econômico e hoje em dia, não se pode falar dele como se fosse uma coisa só, pois pode ter ramificações em cada sociedade, como veremos em seguida. (OCHOA GAUTIER, 2000, p. 2)

O termo “Cultura” teve que se ampliar e diversificar à medida que foram aumentando as populações e crescendo as cidades em detrimento do campo, aprofundando as diferenças entre o povo e a elite e, assim, nas grandes cidades foi se gerando a desconfiança, a impessoalidade e a separação em camadas sociais, dando origem a outras formas de se relacionar, se comunicar e claro, de manipular o pensamento coletivo (CATENACCI, 2001, p. 29). As expressões artísticas são resultado e reflexo desses processos culturais e, no caso da “Música popular” que reflete uma “Cultura popular”, esta não pode deixar de ser complexa, principalmente após a globalização que permite, a cada vez, um fluxo maior de informação que afeta sutilmente cada receptor, ou seja, é uma cultura/música com infinitas nuances em permanente movimento, o que dificulta a sua delimitação.

[...] “o popular é visto pela mídia, já não como o resultado das diferenças entre locais” [como o seria o folclore], “mas através da lógica do mercado, da ação difusora e integradora da indústria cultural. O popular é dessa forma, o que vende, o que agrada multidões, e não o que é criado pelo povo” [como

72 O antropólogo Edward Tylor definiu Cultura como: “Todo aquele complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, a lei, os costumes e todos os outros hábitos e capacidades adquiridos pelo homem como membro da sociedade” (1871, p. 1 apud BLACKING, 2007, p. 204).

seria o folclore]. Assim; “o que importa é o popular enquanto popularidade. Para o mercado e para a mídia, o popular não interessa como tradição, ou seja, como algo que perdura [como seria o folclore]; ao contrário, o que tem popularidade na indústria cultural deve ser (após atingir o seu auge), relegado ao esquecimento, a fim de dar espaço a um novo produto que, deverá ser acessível ao povo, ser do gosto do povo, enfim, ser popular”. (CATENACCI, 2001, p. 32).

Em cada lugar, há processos e/ou percepções diferentes sobre o que é música folclórica, popular ou artística (erudita); para Blacking (1973), por exemplo, “tanto na estrutura, bem como na função, toda música é música folclórica, por quanto não se pode transmitir ou emprestar significado à música, sem as associações entre pessoas” e as diferenças entre elas (as categorias), respondem principalmente a rótulos comerciais. De outra parte, a expressão “*popular culture*” ou “*popular music*” em inglês, está relacionada com a cultura massiva (no modelo do mercado, antes mencionado); mas, na América Latina, a noção de “música popular” abarca tanto o urbano quanto o rural, quer dizer, o folclórico e o massivo (OCHOA GAUTIER, 2000, p. 4) e, no Brasil, parece ser “uma elaboração erudita de materiais populares” (MPB), ou uma massa de estilos que não entram em nenhuma categoria (expressões menos academizadas como funk, rap...) (NEDER, 2010, p. 82).

A música chilena se divide em três partes: a música nortenha, a música central e a música sulenha (do sul). A música do norte tem muito a ver com a Bolívia e com o Peru, tem mistura. A central já é mais autóctone, mais cidade, e onde dançam a música, que seria a Cueca. A do sul já tem influência mais europeia. (LETELIER, apud GOMES, 1998, p. 57).⁷³

Ao se referir à Música Popular Latino-americana (MPL) Juan Pablo Gonzalez fala dos processos sociais para além do crescimento das cidades (que foi geral em todo o mundo) argumentando que, no Cone Sul da América, muitos países estiveram submetidos a ditaduras militares durante grande parte dos anos 70 e 80, resultando na censura, no exílio e/ou na extinção de grande quantidade de artistas de todo tipo, e na imposição de outros estilos musicais, o que gerou outras nuances a ter em conta na construção da MPL. Assim:

[...] parecem coexistir dois grandes tipos de cultura, uma que eu chamo de passiva, que vem de fora (Estados Unidos e Europa) que faz com que o latino americano adote processos artísticos, procedimentos criativos, modas e formas de vida para desenvolvê-las num meio diferente e alheio ao original. E outra, ativa, que é mais “local”, surge das culturas ameríndias

73 LETELIER, Alvarado Ivan Leonardo, Musicista de rua chileno que participou na pesquisa de GOMES em 1998

nativas e sua integração é com a herança europeia e africana. (GONZÁLEZ, 1986, p. 59- 60).

Essa interação deu origem a quatro gêneros ou processos que Gonzalez chama de: folclorização, massificação, fusão e autonomia. Mas o grosso da Música Popular Latino-americana (MPL) é resultado, principalmente, do processo de massificação do folclore e tem a ver com a migração do campo para a cidade. Neste processo, a Música Folclórica se expandiu, graças aos Meios de Comunicação Massivos (MCM), e se fez popular, perdendo ou adequando sua funcionalidade original e levando e dando a conhecer ritmos de umas comunidades a outras, incluindo os setores estudantis, intelectuais e progressistas que, deixando de lado o mercado e a necessidade de identidade, priorizaram a necessidade de dar a conhecer a realidade rural e social, gerando o que hoje se conhece como a “Nova Canção Latino-americana” (também chamada de “Canção social”) que, muitas vezes, tem correspondência com as danças (estruturas fechadas que se repetem) e um caráter empírico e oral no processo de ensino aprendizagem, o que constitui um importante fator comum entre a música popular e o folclore. Mas muitas vezes, também, inclui novas formas e estruturas independentes da canção e da dança e se reproduz por escrito, como demonstra a crescente produção de cancioneros e partituras, para uma grande variedade de instrumentos, durante os últimos 100 anos, o que a aproxima da música erudita. Em termos gerais, ela possui uma identidade mais continental que nacional, pois destaca problemas e esperanças comuns dos povos latino-americanos e favorece a integração de instrumentos (GONZÁLEZ, 1986; 1987).

Desde outro lugar, Álvaro Neder (2010), falando sobre o conceito amplo de Música Popular Brasileira (para além da MPB comentada anteriormente), fez uma análise das várias possíveis definições e caracterizações que diversos autores têm tentado dar a esta “categoria”, chegando à conclusão de que nenhuma abrange a totalidade das possibilidades musicais que se expressam sob esta sigla.

Mas, independentemente da categoria em que se enquadre ou não uma determinada música, são os MCM que determinam se ela pode se enxergar como “boa” (a que se toca nas rádios, telenovelas, comerciais de televisão, ou na internet com número expressivo de likes e que se repete incessantemente em todos estes espaços e ao mesmo tempo) ou “ruim” (aquela que não “conseguiu” chegar a essas instâncias). “Não é de se admirar que grande parcela da população brasileira, principalmente a parcela mais jovem, não conheça mais do que dois ou três estilos musicais e que se identifique dentro destes”. (LUIZ DE SÁ, 2017, p. 216).

No entanto, as músicas populares urbanas que ficaram fora da ação dos MCM, também se valem de outros tipos de mobilidade, como os grupos musicais de imigrantes, os festivais de rock das chamadas “tribos urbanas” e os **Musicistas Ambulantes** (GONZALEZ, 2001, p. 39). Estes personagens (Juglares modernos) viajam pelo mundo (às vezes, sem rumo fixo), alguns durante toda a vida, outros por temporadas (mais longas ou mais curtas), dando a conhecer instrumentos, repertórios, idiomas, culturas, ideias e denúncias por meio das suas artes, reproduzindo, nas suas vozes e instrumentos, as canções de outros musicistas dos seus lugares de origem e daqueles por onde passam. Cada um consegue o seu sustento de diferentes maneiras (contratação em bares, participação em festivais, gravação e promoção de CD) mas, principalmente, se apresentando nos espaços públicos razão pela qual, geralmente, “passam despercebidos” para os MCM (o que não significa que sejam desconhecidos para o povo de todos os povoados por onde passam), para o sistema (o que não significa que suas músicas tenham pouco valor artístico, social ou político), e pela academia (ainda são poucas as pesquisas sobre artistas/musicistas ambulantes).

De uma parte, isso parece uma grande vantagem, mas também acarreta uma grande responsabilidade, tendo em conta que eles chegam (aos poucos) a grande quantidade de pessoas (fazendo várias apresentações no dia para um público pequeno a cada vez, durante vários dias e em diferentes lugares), levando (além da arte), mensagens diversas (algumas mais comprometedoras e/ou perigosas que outras). E, ainda que, segundo Blacking, a Música tem “[...] o poder de ritualizar a comunicação de maneira tal que se faz possível transmitir mensagens sem provocar retaliações”, ou seja, “Você não vai preso se o disser em música, e algo pode ser feito quanto a sua reclamação, pois ela poderá se tratar da manifestação de um sentimento geral crescente” (BLACKING, 1973, p. 50). Isso não garante, em todos os casos, a segurança de quem produz ou reproduz essas mensagens e, de fato, muitos musicistas populares reconhecidos atualmente, ganharam esse prestígio fora dos seus países ou territórios de origem, após terem que fugir deles para evitar contravenções políticas (e vitais)⁷⁴ causadas pelas letras das suas canções e se convertendo (talvez sem intenção) em Ambulantes por esta razão. É o caso, por exemplo de; Atahualpa Yupanqui da Argentina, e dos grupos chilenos Intiillimani e Quilapayún (segundo contam as pessoas comuns desses países⁷⁵, porém ainda não vi nenhum registro escrito a respeito)

74 Foi o caso por exemplo de Victor Jara, Cantor e compositor chileno torturado e morto pela ditadura de Augustp Pinochet em Chile (conhecimento popular)

75 Viajei pela Argentina durante três temporadas (2007-2011-2012) e pelo Chile durante duas temporadas (2007-2012) e, em ambos os países, trabalhei como musicista ambulante, pelo que tive contato e conversações com colegas e com pessoas da plateia que, incentivadas pelo nosso ofício, nos falaram a respeito desses personagens como Juglares modernos latino-americanos em várias ocasiões.

[...] porque quando chegou aos treze anos tivemos que parar por causa de problema político no Chile. Aqueles tempos, aqueles tempos... Nem vou tocar nesse assunto (riso). Daí nós paramos de tocar e depois viemos embora pro Brasil. Veio toda a família [silêncio] (LETÉLIER, apud GOMES, 1998, p. 59)

Outras musicistas, como Violeta Parra ou Edith Piaff, começaram suas carreiras na rua⁷⁶ e, a partir daí, cada uma delas se desenvolveu de diferente maneira. A primeira foi viajar (primeiro pelo seu país, Chile e logo fora dele) com o intuito de conhecer e dar a conhecer as canções, tradições e problemáticas do seu povo e não por conta das perseguições políticas que estas acarretaram, mas não porque suas letras não contaram com uma alta dose de rebeldia, desconforto e denúncia, mas porque viveu em uma outra época, antes da ditadura militar de Pinochet⁷⁷ e conseguiu se desenvolver de outras maneiras. A segunda passou das Ruas de Paris (França) aos Cabarés e depois aos grandes Teatros. Não chegou a ser considerada uma Musicista Ambulante mas sim uma Musicista de Rua⁷⁸.

3.8 MÚSICA DE RUA: TRADIÇÃO, ENTRETENIMENTO E/OU PROFISSÃO

Em geral, em quase qualquer cultura, a música pode acontecer em qualquer momento e em qualquer lugar e por múltiplos motivos. No contexto de Rua, temos algumas Cerimônias, Carnavais, Festas de bairro e Serestas, expressões que têm diferentes origens e objetivos, mas o objetivo comum que é a Música, acontece, gera vibração, pensamento e emoção, atinge as pessoas ao redor, faz com que elas participem em formas e graus de intensidade diferentes, mas, com certeza, não passa despercebida. Enquanto tradição (e aqui envolve tanto o contexto folclórico/tradicional como o popular), é possível observá-la em festas de caráter religioso e cerimonial, principalmente nos contextos indígenas e camponeses com seus rituais associados à terra e seus produtos, por exemplo, que, em algumas ocasiões dão origem aos carnavais (SCOTT, 2013, p. 205; AVENBURG, 2016, p. 5).

Com a chegada dos europeus à América, o carnaval introduz-se no continente, amalgamando-se com comemorações pré-hispânicas e transformando-se profundamente [...] (as pessoas de Iruya, Jujuy, Argentina)

76 Para mais informação, ver os filmes “*La vie en rose*” que narra a vida de Edith Piaff e “*Violeta se fue a los cielos*” que narra a vida de Violeta Parra.

77 A ditadura foi estabelecida depois que o governo de Salvador Allende (eleito democraticamente) foi derrubado por um golpe de estado liderado por uma junta militar precedida pelo general Augusto Pinochet e apoiada pela CIA no dia 11 de setembro de 1973, e durou até 11 de março de 1990.

78 As diferenças entre ambas as categorias M. de Rua e M. Ambulante, serão explicadas mais adiante.

destacam que: o carnaval associa-se com “a alegria” e “a diversão”, e com o ato de compartilhar o trabalho, a comida, a bebida e a música. Se compartilha tanto com a comunidade como com a Pachamama⁷⁹. (AVENBURG, 2016, p. 5).

Falando desde o Brasil, encontramos, entre as tradições que desencadearam o Carnaval de Rua (tanto no Rio de Janeiro quanto em Salvador), os festejos prévios ao carnaval, as famosas batucadas que deram origem aos blocos afro e às escolas de Samba (SCOTT, 2013, p. 205; 214) que protagonizam hoje o carnaval do Rio e que nem no Rio, nem em Salvador se limitam a esta curta temporada (pré-carnaval/carnaval) pois esses festejos são tão chamativos, tanto para os habitantes locais quanto para os turistas de todo o mundo que, atualmente, duram muito mais tempo do que o estipulado originalmente.

No Rio de Janeiro, os ensaios dos blocos têm se convertido em uma das atividades mais importantes de entretenimento, no verão, e, como consequência, a festa de Carnaval que, normalmente, duraria uma semana, se ampliou até dois meses (janeiro e fevereiro) e o que nasceu na rua como uma forma de expressão e resistência do povo (o carnaval de Rua)⁸⁰, conta hoje com o apoio (mas, também, a regulamentação) do poder público, que explora ao máximo tudo o que possa significar lucro (HERSCHMANN; FERNANDEZ & TROTTA, 2015). Já em Salvador de Bahia, em um dos bairros mais representativos tanto da história da cidade como da sua adaptação à modernidade (Pelourinho), as batucadas percorrem as ruas durante uma ou duas horas ao dia (de 18 às 20 horas, geralmente), principalmente nas terças feiras por serem dia da bença (informação verbal)⁸¹. Também em outros bairros e em diferentes momentos do ano, independente das temporadas de Carnaval, é muito comum se deparar com grupos de pessoas ensaiando ou apresentando diferentes ritmos (Maracatu, Samba, Coco, Tambor de Criola), geralmente em forma de cortejo e isto sem falar da Capoeira que, seja Angola, Regional, ou de qualquer outro tipo moderno, não acontece (ou não deveria acontecer) sem a companhia de pelo menos um instrumento musical (o Berimbau) e quem assiste não pode ignorar o ritmo que atinge o corpo.

79 **Pachamama:** Protetora de colheitas, plantas e animais, assim como do homem, é uma antiga deidade andina vinculada com a terra, a fertilidade e a mãe. Está presente tanto em diversas celebrações como na vida cotidiana, dado que “ela é a que nos da, ela é a que nos oferece, de ela nascemos, de ela vivemos, de ela caminhamos, de ela estamos vivos, pertencemos” (Donhy López, 2007 apud AVENBURG, 2016, p. 5).

80 O carnaval baiano, desde os seus primórdios, na década de 1880, era centrado no desfile oficial organizado pela elite da cidade, cujo eixo central eram os carros alegóricos dos três grandes clubes sociais. Depois de 1930, no entanto, os clubes de elite caíram em um prolongado período de dificuldades financeiras o que espelhava o relativo declínio da própria situação econômica de Salvador, um período que durou até a década de 1950. Consequentemente, o “carnaval popular” e os pequenos clubes preencheram o vácuo, forçando um reequilíbrio na formulação dos significados do carnaval da Bahia (SCOTT, 2013, p. 202).

81 Informação fornecida por Leila Soto, uma das musicistas participantes desta pesquisa que mora no Pelourinho há uns cinco anos.

Também ocorrem as festas de bairro, os encontros de amigos que se reúnem a tocar/cantar ou “rapiar” (sem nenhum intuito de gerar ingressos) e/ou as Serestas (ainda que estas geralmente estejam dirigidas a pessoa/s específica/s e geralmente são pagas), todos estes eventos acontecem geralmente na rua à vista de quem por ali passar; mas, nesta acepção, estamos falando da Música além da tradição, como entretenimento (ainda que pode se falar também da música como resistência).

No Brasil, muitos dos gêneros que hoje em dia rendem milhões no mercado fonográfico, tiveram sua origem nas ruas e periferias (Rap, Funk, Axé, Tecno brega, Sertaneja...) e “pouco a pouco vêm ganhando um espaço na sociedade moderna apesar de serem rejeitados pelas elites e a academia” (PUCCI, 2007, p. 9-11); mas independentemente do êxito (em termos de mercado) que alguns têm alcançado, a maioria destas músicas nasceram com o intuito de ocupar espaços, denunciar, resistir, e não necessariamente de trazer sucesso a seus intérpretes. A respeito dessas expressões musicais, Cintia Fernandez e Michael Hershmann dizem que em um cenário ideal:

A música de rua se define como, aquela que é experienciada presencialmente (ao vivo), especialmente aquela realizada em concertos, festas/bailes, rodas, Jam sessions e fanfarras; e que promoveria condições para a potencialização de encontros, estésias e afetos, quando articulada claro; com certos perfis arquitetônicos e geográficos dos lugares (tais como as “ruas-galerias” praças e jardins), e que (preferivelmente) construiria condições favoráveis, não só para o desenrolar de atividades de entretenimento, mas também para a ressignificação das territorialidades e do cotidiano urbano (HERSHMANN & FERNANDEZ, 2014, p. 25).

De outra parte, estão os chamados *Musicistas de Rua* que, não necessariamente é como se denomina a todos os antes mencionados, mas sim a aqueles que atuam na rua não só para se divertir ou divertir a outros, mas para ganhar seus sustento ao sugerir uma contribuição voluntária num chapéu; para estes, a música é sua profissão. Pode se tratar, simplesmente, de musicistas autodidatas e/ou acadêmicos, com vontade e/ou necessidade de um palco para se apresentar; ou, *Musicistas Ambulantes* que chegam na cidade/povoado e encontram no espaço público a plateia que procuram.

A gente tá tocando aqui no bar, geralmente a gente é contratado pelo dono do bar, então, a gente tem um chefe e a gente tem os clientes do bar, a gente tem toda uma hierarquia aqui de capitalismo. Quando a gente tá na rua não! A gente tá de igual pra igual, a gente não bota nem um tapete, a gente tá olho no olho, no mesmo patamar. (EMANUEL apud DE SÁ, 2017, p. 222).

Na rua, a gente ganha a recompensa maior que a gente tem, a gente ganha sentimento, cara! A gente ganha amor, a gente ganha carinho, o amor que o povo tem com a gente não tem preço. (ISADORA apud DE SÁ, 2017, p. 222).⁸²

Em geral, o conceito de *Música de Rua* remete ao de *Arte Urbana* (ou seja, a cidades), mas também remete ao de *Espaço público* (HERSCHMANN & FERNANDEZ, 2014; CALLIARI, 2014), que existe como princípio em todos os povoados e lugares onde acontece aglomeração e/ou passagem de pessoas e, muito além das cidades, desde o começo da história. Como antes comentado, na Europa Medieval, esses espaços eram ocupados pelos Juglares (MAGGIO et al., 2010) e, nos anos modernos, continuam sendo ocupados pelos Musicistas de Rua e Ambulantes, e não só na Europa, mas, também, na América Latina. A permanência e, sobretudo, a importância desses musicistas através da história que conhecemos, leva a supô-los como parte da tradição (em movimento) dos povos e cidades.

Existem, entre os Musicistas Ambulantes e os Musicistas de Rua, tanto pontos de confluência (os espaços de trabalho e algumas estratégias de sobrevivência), quanto de divergência. Os primeiros têm muito menos apego pelo território e, em geral, se envolvem menos em problemáticas locais, pois seu compromisso principal é com a música e consigo mesmos, e defendem uma postura marginal ao sistema, preferem continuar seu caminho a enfrentar conflitos territoriais. Já os segundos criam muito mais apego e interesse pelos seus territórios e, à força de se preocupar com eles e com a sua sobrevivência, terminam envolvidos e muito mais engajados que os primeiros nas problemáticas sociais locais. Mas a caracterização dessas categorias não significa que estas sejam imutáveis ou fixas, afinal, um Musicista Ambulante que chega a uma cidade/povoado se converte, durante o tempo em que a habita, em Musicista de Rua desse lugar. Da mesma maneira, o Musicista local que se cansa dos conflitos territoriais ou, simplesmente, decide sair à procura de novos horizontes, pode se converter em Musicista Ambulante pelo tempo que fique deambulando entre diferentes lugares. Porém, o objetivo social da música como entretenimento, informação, reflexão e fator de socialização independe da categoria em que se enquadre aquele musicista e os engajamentos políticos variam de pessoa a pessoa.

Mas, independentemente do tipo de musicista ou da expressão que representa e, mais para lá, do prazer que pode significar tocar e/ou cantar, o entretenimento musical é um

82 Emanuel e Isadora fazem parte da banda de musicistas de rua “Faca amolada” que atua em Belo Horizonte. No Item “Informação adicional”, ao final do documento estará disponível um link de acesso uma das suas apresentações.

trabalho que requer profissionais competentes que, porém, costumam ser pouco valorados no mercado laboral.

3.9 A MÚSICA COMO TRABALHO: ESTRATÉGIAS DE SOBREVIVÊNCIA DOS MUSICISTAS

A palavra trabalho na antiguidade era significado de uma experiência dolorosa, castigo, entre outros adjetivos negativos. Na Grécia, já existiam tipos e significados diferentes para o trabalho. Para alguns o trabalho que remetia ao sofrimento e esforço, para outros significava criação e reinvenção. O último significado do trabalho era destinado aos proprietários de terra, já os que não portavam desses territórios receberam o primeiro significado. (SILVA & SMITH, 2017, p. 16).

Além da perspectiva desde onde se enxergue, o conceito tem passado por várias transformações na história, a revolução industrial gerou grandes mudanças no cenário do trabalho, as máquinas começaram a substituir a mão de obra artesanal e esta, por sua vez, começou a ser mecanizada em labores específicos e repetitivos, separou-se a vida laboral da doméstica e se fez mais profunda a brecha entre as duas classes sociais: “a dona dos meios de produção que era a burguesia e a mão de obra para a produção, os trabalhadores assalariados” (SILVA & SMITH, 2017, p. 19-20).

Depois aparece a palavra *Emprego*⁸³ que parece uma evolução anelada do trabalhador; ser empregado⁸⁴, empregar sua energia em alguma tarefa em particular com o fim de ganhar um salário⁸⁵ (uma soma de dinheiro fixo mensal) que lhe permita “viver com dignidade” segundo as próprias condições (ainda que, muitas vezes, essa dignidade custe muita energia esvaziada em muitas horas do dia, da semana, do ano, da vida; em atividades que não geram prazer nenhum). Ter um emprego fixo na sociedade moderna, é um motivo de orgulho e status social, mas isto vai depender também do tipo de emprego e, obviamente, quem não possui um

83 **Emprego:** palavra inglesa, que teve sua origem em 1400 d.C. Até o início do século XVIII, se referia a “alguma tarefa ou determinada empreitada; nunca se referia a um papel ou a uma posição numa organização”. Após o século XIX, o entendimento foi de que o emprego era um trabalho executado em lugares como as fábricas (SILVA & SMITH, 2017, p. 20).

84 No Brasil, segundo o 3º artigo do decreto-lei 5.452, de 1º de maio de 1943, que aprova e consolida as leis do trabalho: Considera-se **empregado** toda pessoa física que prestar serviços de natureza não eventual ao empregador, sob a dependência deste e mediante salário. Parágrafo único - Não haverá distinções relativas à espécie de emprego e à condição de trabalhador, nem entre o trabalho intelectual, técnico e manual. (CÂMARA DE DEPUTADOS, página oficial).

85 **Salário:** Segundo alguns juristas, existem algumas diferenças entre os termos salário e remuneração no “direito ao trabalho” brasileiro. O salário diz respeito apenas ao pagamento em dinheiro, e a Remuneração engloba também as utilidades, como alimentação, moradia, vestuário, e outras prestações *in natura*, como, por exemplo, dinheiro.

emprego é assinalado como vagabundo, inútil, improdutivo, ou coitado (SILVA & SCHMITH, 2017, p. 24). A maioria da população brasileira acha que ter um emprego é a única forma de sobrevivência digna, porém uma grande parte da mesma população sobrevive dignamente procurando seu sustento fora das empresas, fábricas, entidades... na Rua. Esta, em muitas ocasiões (formas de trabalho informal e independente) fornece uma certa liberdade⁸⁶ para escolher seus próprios horários, sem ter que dar conta de nada a terceiros (isso independe do prazer ou não que cada trabalho gere a quem o exerce), no entanto, estas pessoas também estão trabalhando, só que de maneira informal (sem salário).

Entre os trabalhadores das ruas, estão os musicistas que, contam com a vantagem de ganhar o sustento exercendo uma atividade que, aliás, lhes gera prazer; um motivo a mais para supor que o musicista não se encontra trabalhando, pois o trabalho está associado a sofrimento e/ou cumprimento de tarefas pouco prazerosas e a música está longe disso. Mas o musicista é um ser humano que além de satisfazer suas necessidades superiores (relacionamento social, autoestima, autorrealização), precisa também satisfazer suas necessidades simples: comida e moradia (SILVA & ROCHA, 2016, p. 35), e para isso, é necessário que se lhe enxergue como trabalhador que merece e precisa, pelo seu labor, de uma retribuição econômica ou de outro tipo, que ajude a cobrir suas necessidades básicas.

Foram necessários séculos para que o músico entrasse no intercâmbio comercial. Durante toda a Idade Média, o Juglar permanece fora da sociedade; a Igreja o condena e o acusa de paganismo e de práticas mágicas. Seu modo de vida itinerante faz dele um personagem pouco recomendável, próximo ao vagabundo ou ao batedor de carteira [...] Vagabundo até finais do século XIII, o músico se converteria seguidamente em servente (ATTALI, 1995, p. 26).

Lembremos que, na história, os primeiros musicistas que ganharam um salário fixo foram os Menestréis, que trocaram sua vida errante (como Juglares) pela estabilidade de trabalho na corte e começaram a se organizar para proteger seus direitos, deixando os outros juglares musicistas cada vez em uma posição mais marginal. Desde essa época até agora, o campo de trabalho do musicista (qualquer que seja) é muito amplo e diverso e, geralmente (com poucas exceções), é instável e informal e depende, em grande parte, da sua capacidade de autogestão, mas não necessariamente da sua formação acadêmica, salvo se este projeta desempenhar o papel de docente formal em Escolas e/ou Universidades públicas ou integrar

⁸⁶ Entre menos intermediários na cadeia produtiva há mais independência, mas com a maior independência, mais etapas da cadeia produtiva deverá assumir o artista, e os ganhos vão depender de um esforço contínuo, criativo e cambiante.

uma Orquestra Sinfônica. Assim, enquanto outros profissionais sustentam suas habilidades profissionais com títulos acadêmicos, o musicista sustenta seu saber na prática permanente e no contato com o público e, para ampliar seu campo laboral, depende da construção de relações e/ou da sua capacidade de achar novos espaços de atuação. (SALGADO E SILVA, 2005; MILITO, 2019).

De outra parte, em um campo tão diverso e instável, institucionalizar as condições laborais é uma tarefa extremamente complexa (senão, impossível) que, no entanto, o governo de Juscelino Kubitschek empreendeu no Brasil e, desde 1960, existe a “Ordem dos Músicos do Brasil” (OMB) que foi criada pela Lei Federal nº 3857, com o intuito de formalizar a profissão e proteger os interesses de toda a classe, representando-a ante o poder público e a sociedade e buscando políticas públicas de incentivo à cultura da música brasileira. O musicista que deseje trabalhar de forma profissional deverá se inscrever no Conselho Regional, e se não tiver um diploma, deverá realizar um exame que certifique um mínimo de conhecimento da linguagem musical erudita. Só depois de aprovado nesse exame, poderá reclamar a carteira de habilitação profissional que lhe dará o direito de exercer a profissão em todo o território nacional (Ordem dos Músicos do Brasil, página oficial). Sobre o pagamento ou não de uma taxa para a obtenção e/ou validade da carteira e suas vantagens, há opiniões contraditórias entre musicistas que pertenceram em algum momento a este organismo, porém não consegui achar informação a respeito na página oficial (nem quantidade/monta, nem frequência, nem detalhes nos serviços adquiridos).

Para este organismo, existem várias linhas de atuação profissional – Compositores de música erudita e popular, Regentes de orquestras várias, Diretores de orquestras ou conjuntos populares, Instrumentistas em todos os gêneros ou especialidades, Cantores de todos os gêneros ou especialidades, Professores de música, Diretores de cena lírica, Arranjadores/orquestradores e Copista de música –, mas todas estas se resumem em duas grandes categorias, o musicista profissional (acadêmico) e o autodidata: o primeiro lê, escreve e executa partitura enquanto o segundo é aquele que não sabe teoria musical mas exerce a atividade musical.

Obviamente, a quantidade de musicistas cadastrados na Ordem dos Músicos do Brasil não corresponde ao número de musicistas atuantes em todas as categorias possíveis (GOMES 1998, p. 206), mas, principalmente, não reflete aqueles que preferem se manter longe dos compromissos formais que exige o sistema capitalista. De outra parte, e como costuma acontecer com outras normas preestabelecidas e não cumpridas, o cadastramento não

necessariamente garante o cumprimento das responsabilidades pertinentes por parte dos contratantes e a informalidade vem a ser a situação mais comum entre musicistas atuantes em todas as categorias.

Os repertórios da maioria destes musicistas (de rua/ambulantes) é composto, exclusiva ou principalmente, por MPB e/ou MPL (incluindo, em ambos os casos, desde estilos tradicionais até o mais popular urbano) e tendo em conta que, em geral, esta música não vem escrita em partitura e/ou os musicistas que a tocam não sabem/costumam lê-las e se valem (os não acadêmicos, pelo menos) de outras estratégias para apreender as canções que eles escolhem tocar (trás avaliar certos pontos a fazer coincidir para conseguir um equilíbrio entre sucesso e prazer). Sua principal ferramenta é o ouvido e ainda que, em algumas ocasiões, este não consiga chegar até o último detalhe colocado pelo compositor na composição original e, aliás, porque estes musicistas costumam fazer suas próprias versões personalizadas de cada canção, em geral, a Música chega ao público com o seu conteúdo principal e consegue seu objetivo (seja este informar, denunciar, alegrar ou entreter). Alguns também aproveitam o palco para dar a conhecer suas próprias composições, mas, em geral, os melhores ganhos econômicos são gerados pelo repertório mais conhecido. (GOMES, 1998, p. 159-162; MILITO, 2019, p. 85-91).

Tendo em conta a capacidade de movimentação geográfica e, portanto, cultural que pode abarcar cada musicista, entende-se que esses repertórios podem chegar a ser muito variados e que uma boa parte dele pode ser nova em cada lugar, o que pode afetar a recepção do público e sua resposta econômica, os Musicistas Ambulantes têm que se valer de estratégias diferentes para chamar a atenção (se apresentar, apresentar os instrumentos, contar as histórias que contam as canções antes ou depois de interpretá-las, inventar um figurino...), o que, na Europa medieval, chamavam de Fabla.

Com a “fabla”, o Juglar prepara a audiência e, ao tempo, tateia as reações de quem lhe escuta. Ela (a Fabla) cumpre então, um papel fundamentalmente funcional dentro da sua atuação. Como o vendedor que grita sua mercadoria, o Juglar oferece uma mostra do seu ofício que é, simultaneamente, resumo e adiantado da sua arte [...] Histrione⁸⁷ profissional, o Juglar, estuda o seu auditório enquanto vão se reunindo ao seu redor. Quando tem suficiente público e o Juglar considera que chamou a atenção necessária dos seus ouvintes; começa sua performance principal, seu Cantar (VIANA DIAZ, 1986, p. 6).

87 **Histrión:** Entre os antigos romanos, jogral ou comediante que representava as farsas populares da época. No teatro, comediante, cômico.

Mas não necessariamente todos os musicistas ambulantes/de rua contam com esse recurso bem desenvolvido, tendo que desenhar outras estratégias (se acompanhar de alguém mais, tocar em outros formatos, se valer de uma música que goste muito). De outra parte, para chamar a atenção das pessoas e conseguir um público encantado e contribuinte, essa Fabla tem que estar inserida num contexto local e se acompanhar de um bom produto musical. E “boa música” é uma categoria que varia de pessoa a pessoa e de sociedade a sociedade, porque, como vimos antes, a música envolve muito mais que simples sons e silêncios, ela está inserida em uma cultura e tem muitas nuances (BLACKING, 2007; CARVALHO, 1999).

Como se pode perceber ao longo do texto, o modelo colonizador que chegou à Abya Yala se impondo, ficou enraizado e hoje, em pleno 2020, continua determinando os conteúdos oferecidos nas instituições acadêmicas que oferecem formação em Música na América Latina, conteúdos que dialogam muito pouco com os contextos sociais dos seus estudantes (futuros musicistas), oferecendo-lhes poucas ferramentas para atuar no mundo laboral atual. A este respeito, vêm se apresentando amplas discussões entre pesquisadores vinculados a programas de música, no Brasil e no exterior (SALGADO E SILVA, 2005; REQUIÃO, 2010, 2017; MILITO, 2019), que visam gerar mudanças nos programas para incluir nestas discussões a respeito de outras expressões musicais e das estratégias de atuação laboral possíveis para um musicista depois de formado. Gomes também chama a atenção a respeito de vários estudos que propõem a possibilidade de levar o tema dos “musicistas de rua” para os programas de educação musical nas escolas em forma de unidades didáticas, mas que, ao que parece, tem tido pouco êxito (1998, p. 219). Uma iniciativa muito pertinente tendo em conta o rico que pode ser esse campo de atuação, com uma grande variedade de possíveis cenários, plateias, repertórios, figurinos, estratégias, enfim, um desafio total que, talvez valesse a pena explorar.

Finalmente, entendendo a pouca importância que a história tem dado aos conhecimentos, histórias e tradições transmitidos de maneira oral, desde a Europa medieval onde os Juglares ficaram registrados brevemente, sumindo depois do processo de formalização do trabalho musical, quando passaram a se nominar “artistas/musicistas ambulantes”. É de se esperar que da Abya Yala e dos artistas ambulantes/de rua que existiram (se existiram) antes da colonização nestas terras, não restasse rastro nenhum, no entanto...

3.10 ARTISTAS AMBULANTES/DE RUA NA AMÉRICA PRÉ-COLOMBIANA? UMA PROVOCAÇÃO A RESPEITO DA EXISTÊNCIA E IMPORTÂNCIA DESSES PERSONAGENS NAS CULTURAS AMERÍNDIAS

Como antes comentado, após a Colonização da América, os Europeus trouxeram e impuseram os seus costumes nas novas terras desconhecendo todas as expressões culturais que existiam naquele momento e apagando quase todas as suas memórias e evidências. É assim que, neste momento, é muito difícil saber como eram as expressões artísticas dos povoadores da Abya Yala e muito menos se houve personagens nessa época (pré-colombiana) que cumprissem com uma tarefa similar à dos Juglares e Trovadores da Europa Medieval. No entanto, ainda há alguns indícios da existência de alguns personagens que poderiam ter feito tarefas similares.

O mundo mudou. Chegaram pessoas de lá para cá. Estamos aí sempre, só que com outra cara, agora com rosto de cimento, com [...] ruas, centro, metrópoles... mas aí estamos. Então, a música, nossa música, para os outros [os outros pra ele são seres superiores de outro mundo] é algo mais, muito mais que isso. É vida, é principio, é fim. É defesa, é ajuda (ROSAS, apud GOMES, 1998, p. 93)⁸⁸.

O **Chasqui**: Visitei pessoalmente a cidade de Cusco, Peru, no ano de 2012, e fiquei lá três semanas trabalhando como Musicista de Rua (Ambulante) e conhecendo a cultura do lugar. Visitei também alguns museus e ruínas que rodeiam a cidade e suas populações vizinhas (incluindo Machu Picchu e Waina Picchu). Desde a minha chegada à cidade, me hospedei em um hostel chamado “El Chasqui”, o que me gerou grande curiosidade sobre este personagem da cultura Incaica; durante o tempo em que fiquei na cidade, indaguei, li, e escutei muitas histórias a respeito. Depois, na escrita deste documento, procurei mais informação, mas, por enquanto, só achei conteúdos relevantes em Wikipedia, pelo que a maior parte do que escrevo em seguida é a recompilação das histórias que li ou escutei (da moça do hotel que estudava turismo, dos guias turísticos das ruínas, dos cartazes nos museus, muros e lugares turísticos), mas sem

88 ROSAS Cáceres Orlando. Musicista de rua Peruano que participou na pesquisa de GÓMEZ, em 1998.

respaldo acadêmico, porém, informação suficiente para criar pelo menos a curiosidade. Assim...

Os Chasquis eram os mensageiros dos Incas; corriam grandes distâncias entre populações para levar notícias e comunicar decisões aos mandatários principais. Eles só paravam para descansar nos “Tambos”⁸⁹, depois de entregar a mensagem ao próximo Chasqui, em um sistema de substituição⁹⁰ muito eficiente, que fazia com que as mensagens chegassem com muita rapidez. O sistema funcionava da seguinte forma: O Chasqui que trazia a mensagem (o Emissor) se anunciava, antes de chegar, por meio de um Pututú⁹¹ e, então, o próximo Chasqui (o Receptor) se preparava para começar a correr enquanto o primeiro chegava o qual, por sua vez, continuava correndo ao lado daquele que seguiria o caminho, repetindo com ele a mensagem, quantas vezes fossem necessárias, até que o segundo memorizasse todos os códigos; então, o Receptor continuava sozinho e o primeiro (o Emissor) voltava ao Tambo. Ao chegar no destino final da mensagem, o Chasqui anunciava-se com o Pututú e depois de entregar a mensagem, normalmente esperava uma resposta, memorizava e saía de novo para levar a mensagem seguinte. Esse foi um sistema de substituição tão rápido e efetivo que os Espanhóis continuaram a usá-lo vários anos depois da colonização.

Os Chasquis foram personagens muito importantes para essa civilização e deviam ser pessoas de muita confiança razão pela qual eram escolhidos entre os filhos dos Incas mais poderosos ou importantes; eles não só levavam mensagens de um curaca⁹² ao outro ou pro Inca⁹³ (o que já era uma tarefa delicada), mas também eram os receptores do saber ancestral, recebido dos “Hamawt’a”⁹⁴, e também tinham a missão de transmitir conhecimentos de forma

89 **Tambo:** do Quíchua *tanpu* que significa alojamento temporário. Era um recinto situado ao lado de um caminho importante usado pelo pessoal estadual itinerante do Império Inca, como albergue e como centro de armazenagem para fins administrativos e militares. Os Tambos são as edificações mais presentes ao longo do território incaico. Situam-se a distâncias entre 20 e 30Kms entre si (uma jornada de caminho a pé). Sua principal função era albergar os Chasquis e os funcionários incas que transitavam nestes caminhos. Não se sabe se albergavam também pessoas comuns, mas as pessoas que serviam nos Tambos eram pessoas das comunidades próximas.

90 Substituição (em português): Relevos (em espanhol), é um sistema no qual um percorrido é dividido em partes iguais e cada parte é feita por uma pessoa diferente, é muito usado em competições esportivas como atletismo e natação.

91 **Pututú:** É um instrumento de sopro andino que, originariamente, se fabricava com a concha de um molusco marinho (*Lobatus galeatus*) de tamanho suficientemente grande para emitir um som potente. Foi utilizado nos tempos pré-hispânicos na etapa da conquista incaica para chamar às reuniões e dar aviso de algum acontecimento e pelos Chasquis para anunciar sua chegada ao Tambo ou à casa do emissor ou receptor da mensagem.

92 **Curaca:** é o líder político das comunidades indígenas latino-americanas.

93 **Inca:** faz referência ao mandatário principal do Tahuantisuyo.

94 **Hamawt’a:** Palavra Quíchua que significa “Mestre”, “Sabedor”. Foram as pessoas que se dedicaram à educação formal dos filhos dos nobres e do Inca. Dentro dos conhecimentos compartilhados aos futuros governantes estavam: normas morais, religiosas, históricas e formas de governo no Império Inca. Também ensinavam Ciências, matemática e conhecimentos sobre a terra e o universo (Cosmovisão andina).

hermética, protegendo os princípios essenciais dessa cultura andina. Assim, eram treinados não só para compreender, memorizar e transmitir códigos orais sem erros e tocar o Pututú, mas para conhecer bem todos os caminhos e conseguir percorrê-los tanto de dia quanto de noite, para correr grandes distâncias e proteger e assegurar as mensagens até com a própria vida.

É muito difícil saber, hoje, se o sistema utilizado para memorizar as mensagens incluía códigos musicais ou poéticos nem como era transmitido depois o saber ancestral recebido dos Hamawt'as para o povo, mas é claro que os Chasquis eram, além de correio, transmissores de notícias e cultura entre os diferentes povoados do Tahuantisuyo⁹⁵ e que se valiam de um instrumento musical para atrair a atenção dos seus receptores.

Me permito dar uma ideia do que significava, noutra tempo, a música na época dos Incas. Estamos falando de dez mil, quinze mil anos, na antiguidade. Nos outros tempos, sempre tivemos uma raça pacífica, uma raça cósmica, uma raça mística, pelo qual fomos observados, re-observados e considerados para um grande projeto. Os conquistadores não podiam ver, nem imaginavam. Suas cabeças eram... Só viam ouro, riqueza. Nem imaginavam nada, não tinham capacidade para isso (ROSAS, apud GOMES, 1998, p. 93).

O Hablador: Por outra parte, na sua novela “El Hablador” (O Falador), publicada em 1987, Mario Vargas Llosa descreve um personagem muito especial que leva notícias e comunica coisas importantes entre as comunidades Matsigenka, na Amazônia Peruana, que se valia da palavra e do gesto (não diz nada com respeito à música). O escritor começa a escrever a novela motivado por uma fotografia que vê em um museu em Firenze, Itália.

Ao primeiro golpe de vista se advertia que aquela comunidade de homens e mulheres sentados em círculo, à maneira amazônica (parecida com a oriental: as pernas em cruz, flexionadas horizontalmente, o tronco muito erguido), e banhados por uma luz que começava a ceder, de crepúsculo se tornando noite, estava hipnoticamente concentrada. Sua imobilidade era absoluta. Todas as caras se orientavam, como os raios de um círculo, para o ponto central, uma silhueta masculina que, de pé no coração da roda de matsigenkas atraídos por ela, falava, movendo os braços.... Sim. Sem a menor dúvida. Um falador (VARGAS LLOSA, 1973, p. 3).

Mas a novela é, na realidade, o resultado de uma pesquisa pessoal sobre um personagem real, que existe (pelo menos existia até 1973, quando foi publicado o livro pela

95 **Tahuantisuyo:** Palavra Quíchua que significa “Império Inca”. Estado criado pela civilização inca, resultado de uma sucessão de civilizações andinas que se tornou o maior império da América pré-colombiana. Abarcou desde o Sul da Colômbia, grande parte do atual Equador e Peru, sul e oeste da Bolívia, até o noroeste da Argentina e norte do Chile. Sua capital era a cidade de Cusco (em Quíchua: Umbigo do mundo).

primeira vez) em uma cultura indígena amazônica real. O autor começa contando como nasceu seu interesse pelo personagem e narra algumas situações do seu trabalho de campo, compartilha trechos do seu “diário de campo” com conversações que teve com seus interlocutores (antropólogos, linguistas). Vejamos, por exemplo esta conversação com um casal de Linguistas (os Schneil):

– Bom, e, além do Seripigari e o Machikanari, tem também entre eles esse personagem raro, que não parece nem curandeiro nem sacerdote (diz, de pronto, a senhora Schneil. Se virou até seu marido, duvidando). Bom, talvez seja um pouco das duas coisas, não é, Edwin?

– Ah, você se refere a... (diz o senhor Schneil, e vacilo. Articulou um barulho forte, comprido, gutural e com esses. Ficou em silêncio, procurando). Como se poderia traduzir? Talvez, conversador. Ou, melhor, Falador (diz, ao fim)... Sim (sorriu ele). Acho que é o mais aproximado. Falador. (VARGAS LLOSA, 1973, p. 32)

Vargas Llosa também cria cenas em que o falador visita os mais isolados e descreve os diálogos entre eles incluindo muitas palavras em língua indígena e nomes de personagens da cosmologia Matsigenka. O “falador” leva notícias, discute situações, lembra histórias e o outro, por sua vez, lhe conta sonhos, situações, ideia e discutem sobre coisas importantes para a manutenção da comunidade. Assim, pouco a pouco e por meio desta fantasia, explica alguns detalhes dessa comunidade nômade; por exemplo, que está espalhada pela região amazônica (entre o oriente de Cusco e Madre de Dios) em células de, no máximo, 10 pessoas, que sempre estão em movimento e cuja unidade como povo depende, em grande parte, deste personagem (o falador) que vai levando de uma célula a outra notícias dos familiares, os acontecimentos, os problemas...

–E, também, de algo mais (diz o senhor Schneil). Tenho a “impressão” de que O Falador não só traz notícias atuais. Também, do passado. É provável que seja, assim mesmo, a memória da comunidade. Que cumpra uma função parecida à dos trovadores y juglares medievais... (VARGAS LLOSA, 1973, p. 33).

Depois desta conversação, o autor fica totalmente comovido e diz a respeito desses personagens: “São uma prova palpável de que contar histórias pode ser algo mais que uma mera diversão”(VARGAS LLOSA, 1973, p. 33), esclarecendo, assim, a importância desse personagem nessa comunidade e o papel da “literatura” de transmissão oral na subsistência das culturas de todos os tempos...

Ainda que este livro seja uma novela, os dados utilizados são reais e falam de uma comunidade que vive atualmente (o livro é de 1978, mas ainda hoje existem Matsigenkas).

Lembrando que este povo que poderia ser considerado “pré-colombiano” pois tem resistido à colonização durante vários séculos, nos mostra um exemplo vívido de como eram as coisas nessa América antes da colonização, dessa Abya Yala. Ele nos fornece ferramentas para imaginar coisas que, por enquanto, não se conhecem plenamente a respeito dos artistas/musicistas ambulantes pré-colombianos na América.

Sem dúvida, este é um tema que merece ser explorado com mais detalhe em futuras pesquisas, porém, voltando à minha realidade, o que eu posso oferecer em troca é uma janela à vida de 13 Musicistas Ambulantes pela América Latina que compartilham suas experiências, alguns deles quando estavam de passagem por Salvador de Bahia, e outros, em circunstâncias diversas. Tudo isso... no próximo capítulo.

4 MUSICISTAS AMBULANTES PELA AMÉRICA DO SUL EM TEMPOS MODERNOS

Como vimos no capítulo passado, os Musicistas Ambulantes existem desde muito tempo atrás e ainda hoje continuam percorrendo estradas, povoados e cidades no mundo; eu mesma faço parte desse coletivo e convido os leitores para que se aproximem para conhecer alguns detalhes da vida e do trabalho de um grupo de 13 Musicistas Ambulantes Latino-americanos; vinculados a esta pesquisa. Eis aqui quem são, de onde vêm e como vivem os Musicistas Ambulantes Modernos na América Latina e alguns comentários sobre o que vivi e observei.

4.1 OS PROTAGONISTAS E SUAS HISTÓRIAS

*Yo soy el, yo soy el músico errante, ay por aquí, ay por allá.
Merodean los chiquillos, ay por aquí, ay por allá.
y hago bailar el monito, ay por aquí, ay por allá
tocándole el organillo, ay por aquí, ay por allá.*
(Trecho da Cueca “El Músico Errante”)⁹⁶

Os Musicistas que participaram nesta pesquisa e que falam através de mim (e, muitas vezes, pela sua própria voz, nos parágrafos textuais, produto das entrevistas feitas durante o trabalho de campo) são seis mulheres e sete homens pertencentes a diversas faixas etárias (entre os 17 e os 75 anos), com diferentes níveis acadêmicos (desde a escola em casa até a pós-graduação), diferentes lugares de origem na América Latina (Argentina, Chile, Peru, Colômbia e Brasil) que tocam diferentes instrumentos (Violão, Sanfona, Charango, Violino, Congas, Bongoe, Llamador, Alegre, Tambora, Maracas, Platos de té, Chin-chin, Quena, Zampoña, Kuisis, Flauta transversal, Clarinete e Voz)⁹⁷ e têm histórias de vida diferentes, mas também vários pontos convergentes: todos saíram a viajar fora dos seus lares e a maioria passou uma boa temporada em Salvador de Bahia (vários anos, uns meses), todos compartilham o gosto e engajamento pela música (ela é sua profissão principal), a vontade, a capacidade de adaptação e a disposição para as viagens (o espírito aventureiro?), têm os

96 **El Músico herrante:** Canção do repertório popular chileno em ritmo de Cueca.

97 **Llamador, Alegre e Tambora:** formam a bateria de tambores básica para tocar a maioria dos ares da música tradicional do Atlântico colombiano, acompanhados de Maracas e Kuisis.

Platos de Té: são exatamente isso, mas se toca de um jeito especial na Cueca tradicional chilena, algo assim como o uso de prato e faca para tocar Samba de roda na tradição da Dona Dalva Damiana (Mãe de Santo reconhecida no Samba de Roda da Ilha de Itaparica), na Bahia.

Chin-chin: Instrumento tradicional chileno, apresentado com mais detalhe, mais à frente.

espaços públicos como cenário principal da suas performance, e claro, as problemáticas que acarreta o ofício de Musicista Ambulante. Mas... quem são eles?

Olá, Eu sou Alejandro (Contreras), nasci em Colômbia, tenho 37 anos, levo viajando um tempo, agora estamos em Salvador, estamos viajando com a família, somos músicos, artistas (Entrevista, 9 jan. 2019).⁹⁸

Eu sou Leila (Soto), sou de Colômbia também, tenho 35 anos, faço parte da família Teyuna de Colômbia, uma família viajante (Entrevista, 9 jan. 2019).

Eu sou Kena (de los Andes Contreras Soto), tenho 17 anos, sou a filha aqui da família [...] Nasci em Colômbia e sai de lá quando tinha 5 anos, faz 12 anos; e não tenho voltado. Sempre viajando por diferentes países [...] Agora em Brasil. (Entrevista, 9 jan. 2019).

Estas três pessoas, compõem a família Teyuna⁹⁹ e foram as primeiras (depois de mim) que aceitaram participar desta pesquisa. Adotaram esse nome como símbolo de compromisso com a terra, com as culturas ancestrais e com a música; e é por meio da música que eles levam esse legado pelos lugares por onde passam, às vezes temporadas curtas, e às vezes mais longas. Levam mais de 15 anos viajando, primeiro pela Colômbia e os povos próximos à fronteira com a Venezuela e logo por vários países da América do Sul (Equador, Peru, Bolívia, Argentina, Chile, Paraguai e Brasil). Faz mais de sete anos que chegaram ao Brasil e atualmente estão radicados em Salvador Bahia, onde chegaram em 2015.

Essa família vem difundindo as músicas tradicionais latino-americanas (principalmente a colombiana) e, por todos os lugares onde vai passando, faz apresentações variadas com conteúdo teatral, de dança e musical, mas que contam a origem dos instrumentos que tocam e dão a conhecer as heranças ancestrais de Indígenas e negros transformados pela influência europeia. Têm se apresentado em inúmeros cenários (fórum social mundial, festivais, congressos, hotéis, bares, praças de mercado, largos, calçadões, restaurantes e ônibus), contratados e/ou ao chapéu. A depender do cenário, o formato da performance pode variar, desde o repertório, instrumentos, figurinos, cenário, duração, até o número de artistas em cena (individual, duo, trio). Mas esta família, além de dar a conhecer um pouco da cultura hispano-americana nos espaços públicos do Brasil e, agora, na cidade de

⁹⁸ Com exceção dos depoimentos de Carlos Machado e Seu Arcanjo, todas as falas foram coletadas em espanhol e todas as traduções são minhas.

⁹⁹ **Teyuna** é como uma casa cerimonial. É o lugar que concentra toda a responsabilidade com o resto do universo, de onde se vigia e protege o sagrado e o vital para o planeta, é a base e a união com o espiritual, o cordão umbilical que une a origem e o presente, o espiritual e o material; é a união com a Mãe! (Organização Gonawindúa Tayrona).

Salvador de Bahia, desenvolve, desde inícios de 2018, um projeto lúdico-musical-informal, chamado de “Laboratório Musical Teyuna”, em sua casa no Pelourinho.

O “Laboratório Musical” que oferece a Família Teyuna acontece todas as terças-feiras entre 20 e 22 horas, na Ladeira do Carmo nº 16. Durante essas duas horas, os três recebem na sua casa pessoas de todo tipo e oferecem uma oficina (sempre diferente) na qual conseguem que os assistentes se aproximem dos instrumentos e ganhem uma experiência musical enriquecedora na qual se compartilha histórias, conhecimentos e, principalmente, sons e boas vibrações, além de uma pequena refeição (geralmente uma deliciosa sopa) ao final da atividade musical. Este lugar é frequentado por pessoas diversas, com conhecimentos ou experiências prévias em música e/ou artes, ou totalmente alheias a estas manifestações, e todas (sem exceção), saem de lá, com a sensação de que a Música está ao alcance de todos. Porém, uma boa parte das pessoas que se aproximam desta casa são mochileiros, viajantes que, em sua maioria, exercem alguma arte de rua para sustentar suas viagens e uma boa porcentagem deles pratica a música como principal atividade laboral, econômica e social.

Ao terminar a “oficina”, é muito frequente que a jornada se estenda em conversas de todo tipo, geralmente a respeito de questões próximas da nossa cotidianidade como artistas ambulantes e de rua. O “Laboratório Musical Teyuna” me ofereceu uma possibilidade única de encontro com colegas em um espaço livre e descontraído. Foi ali que conheci Gabriel, Pablo, Gustavo e Manuel e foi também ali que, ao compartilhar, discutir e, sobretudo, fazer música, dançar e comer, coletei muitas das ideias e/ou frases que enchem as seguintes páginas; nas conversas com eles.

Meu nome completo é Gabriel José Alercia. Nasci na cidade de Córdoba, morei em toda a província de Córdoba; a cidade e o interior, a serra; me formaram o que sou hoje. Tenho 30 anos atualmente (Entrevista, 3 dez. 2019).

Olá, que tal, meu nome é Pablo Juncal, sou Argentino, músico de rua... Tenho 37 anos (Entrevista, 10 jan. 2020).

Gabriel e Paulo (os dois argentinos da pesquisa) vieram a Salvador em momentos diferentes: o primeiro, em março de 2018, com o firme propósito de tomar aulas de percussão brasileira e desenvolver um projeto musical com sua namorada. Procurou e conseguiu assistir a aulas em diferentes instituições como a Fundação Pierre Verger (FPV) e com vários professores: “estudei com Iuri Passos, e estudei com Luisão (coração também), e com um sem fim de pessoas, amigos, irmãos, mestres da vida” (Gabriel Alercia). O segundo chegou, em

setembro de 2019, pela vontade de conhecer uma cidade nova e, claro, também de apreender ritmos baianos, mas de um jeito mais calmo, deixando acontecer. Eles se conheceram aqui em Salvador em finais de 2019 e formaram um duo (Violão, Conga e Quena) que fez sucesso durante alguns meses até que Pablo decidiu continuar sua viagem à procura de novos horizontes e foi dar no Rio de Janeiro. Gabriel continua em Salvador até hoje (maio de 2020).

Sou Gustavo Martinez Castillo, de Peru, Lima, província constitucional do Cayao, tenho 31 anos (Entrevista, 29 dez. 2018).

Meu nome é Manuel (Torrez), Eu venho de Chile. Faz uns 8 anos, mais ou menos que eu conheço o Bombo; Chinchinero, patrimônio cultural de Chile¹⁰⁰. O tomo como uma inquietude, por um desejo de fazer música, um desejo de fazer percussão, então, parto com isso, começo a praticar, empeço a apreender um pouco da história do Bombo; porque igual traz uma história [...] Também toco um pouco de sopros, Quena, Flauta, gosto dos sopros, também... (Entrevista, 9 jan. 2019).

Gustavo chegou a Salvador (pela segunda vez) em abril de 2018 e Manuel dois ou três meses depois. Eles se conheceram em um dos Laboratórios Teyuna e depois de vários encontros decidiram experimentar um duo muito peculiar, de Violino e Percussão com dança¹⁰¹ que resultou muito bem sucedido e durou uns meses até que Gustavo decidiu continuar a viagem em direção ao Peru e o duo se dissolveu.

Em outras circunstâncias da vida, conheci um duo de chilenas que passou uma boa temporada em uma das cidades que me forjaram (Leticia). Tocamos juntas, compartilhamos momentos, fizemos amizade e ficamos com os dados. Nessas novas circunstâncias de isolamento social e tentando construir uma história através das pessoas que também contribuíram para formá-la, pensei nelas, escrevi contando-lhes do meu projeto e ambas se interessaram muito em participar desta discussão através da web (como ditam as circunstâncias atuais).

Olá, meu nome é Nicol (Morales), tenho 31 anos, sou do centro sul de Chile, uma cidade que se chama Concepción. Atualmente moro em Santiago (faz 3 anos mais ou menos). Sou cantora, meu instrumento principal é a voz, também toco Quena, Zampoña, Instrumentos de Percussão, Platos de Té, Maracónes (Entrevista, 20 abr. 2020).

100 **O Bombo Chinchinero** se compõe de um Timbal, um Bombo e um Jaica (corda). O Jaica passa por entre o Bombo, tem um... armado para conectar com o pé..." (Manuel A. Torrez, em 9 de janeiro de 2019).

101 O Chin-chin, é um instrumento que se toca com todo o corpo e o percussionista tem que se movimentar em um tipo de dança enquanto toca.

Olá meu nome é Yessenia Benitez, sou chilena, tenho 32 anos, faço música desde os 20; toco o Violão, o Charango, Canto e Componho. Também sou compositora (Entrevista, 8 abr. 2020).

Essas duas chilenas se conheceram na cidade de Concepción onde Nicol estudava Desenho de ambientes, e Yessenia, Psicologia, se encontraram tocando num grupo folclórico da Universidade, formaram, durante vários anos, um duo musical e viajaram pelo Chile e por vários países de América do Sul. Elas cantavam a duas vozes com um timbre que lembrava muito (na minha opinião pessoal) ao duo de Violeta Parra e sua Irmã (Hilda) que, na realidade, é o jeito de cantar a Cueca chilena, que elas (Nicol e Yessenia) apreenderam naquele grupo em que se conheceram. O duo se dissolveu em 2014 quando voltaram ao Chile, depois de 2 anos fora, e cada uma continuou seus projetos pessoais.

No bloco seguinte, apresento o meu *alter ego* e sua irmã que começaram e desenvolveram grande parte das suas carreiras musicais juntas:

Eu sou Katalina Gutiérrez Peláez, sou da Colômbia. Tenho 39 anos. Toco Charango e Quena, principalmente, instrumentos andinos ambos. E também Canto (Entrevista, 11 jan. 2019).

Sou Natalia Gutiérrez Peláez, tenho 36 anos, colombiana, toco principalmente instrumentos de sopro andinos [...] antes que nada gostei da percussão e apreendi a tocar vários instrumentos de percussão, mais, em si, já depois me dediquei aos instrumentos de sopro, a tocar sobretudo Quena e Zampoña e isso é o que toco faz anos (Entrevista, 14 out. 2019).

Essas irmãs colombianas deram juntas seus primeiros passos na Música e na Rua também, em 2001, com o grupo “Amazonas”. As experiências, depois disto, foram variadas e depois de vários meses de se valerem da música para resolver parte da suas economias, converteram-na em sua principal fonte de sobrevivência durante suas viagens pela América do Sul desde 2011. Viajaram juntas durante três anos valendo-se, principalmente, da música, tomando aulas, aprendendo e dando a conhecer a música andina Latino-americana em todos os países por onde passaram (Colômbia, Venezuela, Peru, Bolívia, Argentina, Chile, Brasil e Uruguai). Depois, cada uma continuou o seu caminho. Natalia casou, virou comerciante e professora de música para crianças e mora atualmente em Leticia, capital do departamento de Amazonas, na tríplice fronteira entre Colômbia, Peru e Brasil. Katalina (aliás, realmente Catalina) foi professora de artes e depois estudante de Mestrado em Etnomusicologia na UFBA, em Salvador, Bahia, cidade onde mora desde fevereiro de 2018 valendo-se da música nos ônibus e restaurantes da cidade, para se manter e se deslocar enquanto desenvolve esta

pesquisa. Sempre que as duas irmãs se juntam, ensaiam e tocam na rua; no entanto, Katalina formou agora um novo duo com Carlos Machado (musicista desta pesquisa) e, desde junho de 2019, tocam juntos nos ônibus e restaurantes da cidade de Salvador e seus arredores, além de terem feito duas viagens pelo Brasil: a primeira até Manaus, Amazonas e a outra até Caraíbas no Sul da Bahia.

Eu sou Carlos Machado, sou natural do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, e trabalho com música, sou músico, Canto e toco Violão, eu tenho 49 anos e faço música desde pequeno [...] Com 10 anos eu ganhei meu primeiro violão e daí eu comecei a apreender, a tocar, a me relacionar com o instrumento e até hoje, graças a Deus, eu tenho essa relação com ele e sobrevivo dele e me faz ser uma pessoa feliz (Entrevista, 24 maio. 2019).

Carlos faz música na rua desde os 23 anos e desde então tem percorrido e morado em várias cidades do Brasil. Foi até Buenos Aires (Argentina) e morou 10 anos na Suíça, percorrendo por temporadas outros países europeus. Conhece Salvador há vários anos, mas a última vez (em 2015) chegou para ficar uma boa temporada, e desde então passa os dias alegrando as manhãs dos soteropolitanos que utilizam o transporte público da cidade para se deslocar. No mesmo plano se encontra o Seu Arcanjo desde os anos 80 na estação de Lapa e, desde 1991, nos coletivos da cidade com sua Sanfona. Começou a tocar Bateria aos 7 anos com seu irmão mais velho que logo lhe doou a Sanfona, toca também Zabumba, Triângulo, Pandeiro e Conguê. Chegou a morar em Salvador aos 18 anos.

Meu nome é Luiz Manuel Arcanjo [...] se eu não bater as portas, esticar os dedos e me botar num pijama de madeira, eu teria em 29 de maio próximo, eu vou fazer 76 anos. Eu sou Piauiense, gostaria muito de ser Baiano, agora, só que, eu gostaria e não gostaria, porque aqui tem o negócio do batapa, e batapá e batapá... (Entrevista, 23 nov. 2020).

4.2 ACHANDO O CAMINHO ATRAVÉS DA MÚSICA

*Gracias a la vida, que me ha dado tanto
me ha dado el oído, que en todo su ancho
graba noche y día, grillos y canarios
martillos turbinas, ladridos chubascos
y la voz tan tierna de mi bien amado.
(Trecho da canção “Gracias a la vida”)¹⁰²*

102 **Gracias a la vida:** canção composta por Violeta Parra e gravada pela primeira vez em 1966.

O conceito “Música” (mesmo onde não existe)¹⁰³ remete, em um primeiro momento, ao ouvido, depois se pensa no som e no não som (o silêncio) e, com eles, a palavra, mas o som sem movimento está morto, então se envolve a dança, e a brincadeira, e a conexão, e a comunicação, e a socialização... a vida. Assim, a música faz parte da vida das pessoas em geral, em todas as sociedades (a saber), está inserida de maneiras diferentes, com simbologias, formas e estilos específicos para cada cultura. Blacking sustenta que “[...] a distribuição quase universal da competência musical nas sociedades africanas sugeria que a capacidade musical era, mais que um raro talento, uma característica geral da espécie humana.” (2007, p. 211). Mas não só Blacking pensava assim.

Penso que a Música é uma linguagem que pode se dar naturalmente, mas que pode se apreender e se modificar para se fazer uma linguagem mais culta, mas não precisa ser assim desde o início. Muitas pessoas, pra não falar todas, são musicais, todas têm uma apreciação do que é a música... (MARTINEZ, C. Gustavo, 29 dez. 2018).

Eu acho que, nossa, é uma inquietude que de criança a maioria das pessoas temos, que a música é algo que enche muito, joga com nossos sentimentos, com nossas emoções (TORREZ, Manuel A., 9 jan. 2019).

A música? Um dom que Deus me deu, apreendi sozinho... (ARCANJO, Luiz, 23 nov. 2020).

No entanto, ainda que tudo mundo possa ser um pouco musical, nem todo mundo sente a mesma fascinação e vontade de se aproximar mais, conhecer, apreender e incorporar a música a sua rotina de vida, o que, em geral, acontece com as pessoas envolvidas nesta pesquisa.

Desde que tenho noção sempre gostei da música, de pequeno, pegava os brinquedos de instrumentos; flautas [...] sempre têm estado presente. Na casa, meu pai [...] eles não são musicistas (meus pais), mas minha mãe cantava muito lindo também, então, em casa sempre estava rodeado de música, meu pai [...] era um melômano, tinha muitos discos, música muito boa, então a música sempre esteve comigo, depois apreendi instrumentos (CONTRERAS, Alejandro, 9 jan.2019).

Eu acho que o gosto pela música vem desde que éramos menininhas, em casa, Papai e Mamãe sempre tocaram, em casa sempre se escutou música ao vivo, minha Mãe cantava, toda a vida cantou na casa, enquanto fazia os afazeres, todo o tempo, se reuniam (meu Pai e minha Mãe), se reuniam com seus amigos, os fins de semana na nossa casa ou em casa de algum; e era, a

103 Alguns povos deste planeta não compreendem a música como um conceito único, têm outras maneiras de chamar aos “fenômenos” que produzem o que as sociedades modernas ocidentais chamam de música, mas não por isso ela deixa de existir e importar.

tocar violão, e a cantar, eles tocavam Tiple, Violão, Cantavam [...] também desde menininhas tentaram nos estimular, nos ensinar diferentes instrumentos (Violão, Flauta), mas [...] Nenhuma ficou com nenhum instrumento desses (GUTIÉRREZ, Natalia, 12 abr. 2020).

Cada um deles se aproximou de maneiras diferentes da música, em momentos diferentes da vida, alguns até fugiram ou esqueceram dela durante um tempo, outros se interessaram desde muito cedo ou com maior disciplina e cada um percorreu diferentes caminhos para adquirir os conhecimentos e experiência necessários para fazer da música seu ofício, sua profissão.

Desde pequena, gostei muito do Violão. Eu tinha uns 8 ou 9 anos quando um professor de música no colégio começou a nos mostrar o Violão e fazer que (por exemplo) a quem apreendia as posturas de A y E, na próxima aula tocava mais o Violão [...] nesse tempo, minha Mãe não tinha os meios para me comprar um Violão [mas ela] tinha me feito um palito assim como o braço do Violão e desenhado nele as cordas; então Eu ensaiava em casa as posturas e quando chegava na escola tinha mais oportunidade de pegar o Violão porque sabia os acordes [...] depois fui à cidade e me afastei um pouco; a verdade, o Violão como que sumiu da minha vida, até que entrei na Universidade e ali de novo me deu vontade de tocar o Violão (BENITEZ, Yesenia, 8 abr. 2020).

Por desfrutar da música em principio, muito [...] e uma necessidade muito forte de interagir com o que escutava [...] comecei a tocar um pouco o Violão e a ter ele como algo próprio, como algo pessoal, incorporá-lo já como uma parte de mim, então [...] depois com o passar do tempo, passei a querer me dedicar mais e mais, e tudo, o trabalho, o estudo, tudo isso não permitia; e num momento [...] bom, tinha que decidir um pouco entre seguir fazendo mais música e me enfocar mais nisso, e o fez (JUNCAL, Pablo, 10 jan. 2020).

4.3 ENTRE LIVROS, MESTRES E EXPERIÊNCIAS

Dentre as pessoas envolvidas nesta pesquisa, há aquelas que abandonaram a escola quando terminaram a formação básica ou que nem a terminaram; ou nem apreenderam a ler; as que começaram uma formação profissional ou técnica (fora da música), as que a abandonaram e até quem fez pos-graduação; também temos um caso de escolaridade em casa com sucesso e próxima à formação profissional¹⁰⁴; temos neste grupo, psicóloga, desenhista de ambientes e zootecnista, além de marceneiros, artesãos, malabaristas, dançarinas, entre outros.

¹⁰⁴ Kena de los Andes Contreras Soto, recebeu instrução acadêmica em casa até os 17 anos, quando, para ingressar no curso profissionalizante em dança da FUNCEB, seus pais tiveram que apresentar e defender o projeto de escolarização que utilizaram para educá-la. Atualmente, está cursando o quarto semestre.

Eu não tenho uma formação acadêmica [...] Eu estudei, terminei o primeiro grau, Eu fiz um curso profissionalizante de marceneiro. (MACHADO, Carlos A., 24 maio 2019).

Sou de profissão designer de ambientes, me dedico à ouriversaria¹⁰⁵ e à música (MORALES, Nicol, 20 abr. 2020).

[...] como a gente sempre foi uma família viajante, como que eu sempre fui criada, na viagem, deslocando-me, de um lugar a outro e tudo, então essa questão da educação sempre foi uma grande dilema ai, para todos, não! [...] Assim que meus pais desenvolveram, com os anos, um método de ensino, onde eles ensinaram-me, sentaram-se comigo, alfabetizaram-me, me deram todas as bases, depois já com livros, ou com outras pessoas que iam conhecendo, foram acontecendo aulas mais elaboradas, não! de outros temas mais complexos. Nunca fui a uma escola, assim como a uma instituição do governo, nada disso, sempre fui criada em casa, ensinada em casa, com ênfases nas artes. (CONTRERAS, Kena, 23 nov. 2020).

Também temos, neste grupo, diferentes formas e níveis de conhecimento acadêmico e cultural relativos à Música (erudita e/ou folclórica) e diversas formas de adquiri-los: há quem tentou ingressar (sem êxito) em uma carreira musical na universidade e até quem conseguiu cursar alguns semestres nela. Mas ninguém concluiu uma formação completa em uma “Instituição Profissionalizante em Música”, o que com certeza, não diminui a qualidade da suas práticas, até porque, em geral, se dedicam à música popular, o que lhes permite maior liberdade a respeito das questões técnicas que se fazem tão necessárias na música erudita ou clássica, mas também exige maior perícia e treino do ouvido já que muitas dessas canções não estão disponíveis em outro formato além do som e, muitas vezes, só através da experiência ao vivo.

A formação musical? Maiormente autodidata [...] e depois, por cultura popular, nos ônibus, apreendendo com outros músicos, sempre algo te ensinam (outras posições de acordes, outras formas de batida, formas de impostar a voz, também). E também na “Escola de Música Popular”, em Buenos Aires. Estive vivendo um tempo e estudei lá, Violão e Linguagem básico [de linguagem musical], e no conservatório de Buenos Aires, o Conservatório de Julián Aguirre, mas isto num ano somente, e depois, a Rua, ali está meu maior aprendizado (BENITEZ, 8 abr. 2020).

Quando terminei o colégio, quis estudar música, desde isso tinha vontade de estudar música; intentei, me apresentei duas vezes à Universidade mas não passei, então [...] Estive em grupos, estudei, na Escola de Belas Artes (um básico de percussão) no meu povo, depois num outro povo onde morei, estudei “iniciação musical” na casa da cultura. Ali estive envolvida com um grupo de música andina com o qual apreendi um monte, mas com amigos e

¹⁰⁵ **Ourivesaria:** técnica de construir objetos artísticos com metais como ouro, prata ou outros metais preciosos, mas também com alumínio, alpaca, bronze entre outros.

estudando pela minha conta [...] depois voltei pra minha terra e estudei de novo na Escola de Belas Artes, comecei um “diplomado em Técnica Vocal”, mas não terminei... (GUTIÉRREZ, N., 12 abr. 2020).

[...] minha maior formação vem dali, tenho apreendido de outros músicos, de “Guitarreros” (como dizemos lá em Argentina) [...] Também é uma escolha, ser um pouco autodidata e ir pegando do outro o que vou precisando, porque, às vezes fazer uma carreira requer muitas coisas, tempo, em uma formação musical; não é algo que somente depende de poder ir e presenciar as aulas, senão que requer condições, como ter muitíssimo tempo para poder estudar os conteúdos, e isso é tempo que, se também não está trabalhando, não está gerando dinheiro (JUNCAL, 10 jan. 2020).¹⁰⁶

Alguns tiveram experiências negativas com a academia e defendem a formação empírica (autodidata) sobre a institucionalizada, o que não significa que não se valorize os conhecimentos e ferramentas que podem ser adquiridos na academia, mas demonstra a falta de conexão e de contextualização desses conteúdos e das instituições com a realidade musical e social que as rodeia. A esse respeito, a própria Elizabeth Travassos conta como sofrem alguns estudantes de Música pela pressão excessiva da perfeição na interpretação dos instrumentos. (1999, p. 131).

[...] o estudo é importante, mas não para torturar e sufocar ao musicista, [...] essas ataduras acadêmicas, em alguns casos, em vez de sacar o melhor da gente, faz com que a gente acabei odiando (a música ou o estudo dela) (MARTINEZ, C. Gustavo, 29 dez. 2018).

Os recursos aportam muito [...] estudar sempre soma, mas para gerar um momento musical, o importante é ter a inquietude de querer apreender... (JUNCAL, 10 jan. 2020).

Felizmente, para estes musicistas, a falta de um certificado (diploma) não é um obstáculo nem para se expressar e gerar seu sustento por meio da música, nem para serem valorizados e reconhecidos como profissionais no seu ofício. A respeito, Salgado e Silva dizem que “exercer uma profissão é praticar regularmente uma atividade determinada geralmente com implicações econômicas” (2005, p. 221).

[...] acho que levo um monte de anos neste campo e me agrada, fazer o repertório com tranquilidade, já sei como conversar com as pessoas, já sei como me comunicar com outros musicistas, sei como entrar num restaurante para que me deixem tocar; então, sinto que vou com confiança e o faço bem. Sou profissional no que faço e acredito que isso se percebe também (BENITEZ, 8 abr. 2020).

¹⁰⁶ Ele fez dois anos de Harmonia e Linguagem musical no SADAIC (Sociedade de Autores e Compositores de Música), além de dois anos de formação básica na Escola de Música Popular, tudo em Buenos Aires.

4.4 ENTRE MONTANHAS, SELVAS, PRAIAS, POVOS E CIDADES

*Gracias a la vida, que me ha dado tanto
me ha dado la marcha, de mis pies cansados
con ellos anduve, ciudades y charcos
playas y desiertos, montañas y llanos
y la casa tuya, tu calle y tu patio.
(Trecho da canção “Gracias a la vida”)*

Alguns dos musicistas deste grupo começaram a tocar na rua por simples vontade, por necessidade ou curiosidade e depois, vendo que conseguiam sobreviver com isso, decidiram viajar. Outros, pelo contrário, começaram a viajar e se valeram da música como forma de sustento durante essas temporadas, então, foram parar na rua, mas, independentemente do que foi o primeiro (as Viagens ou a Rua), todos compartilham ambas as experiências.

Eu cheguei aos malabares e dos malabares foi que empecei a tocar na rua... nos momentos que não fazia malabares no semáforo, começava a praticar; então, estava praticando o Violino e começaram a me deixar dinheiro. Isso foi faz uns 7 anos mais ou menos [...] estavam me dando dinheiro por tocar; então, dediquei me mais a tocar e deixar de fazer malabares, e foi bem, foi rolando [...] então, viajei (MARTINEZ, 29 dez. 2018).

Tomar a decisão de deixar o conforto, a segurança e os afetos do lar para sair a percorrer outros lugares (cidades, países, paisagens, estradas) como musicista ambulante requer muita *Disposição* ao movimento, à instabilidade, para sair à estrada com a casa às costas, muita *Atitude* para pegar o(s) instrumento(s) e fazer da sua arte, sua atividade econômica principal (se não a única), mas, principalmente, requer muita *Coragem* para se arriscar na aventura de viver o dia a dia sem previsão de um futuro distante e às vezes, nem próximo.

Os riscos e situações adversas que enfrentam permanentemente os Musicistas Ambulantes são compensados com a diversidade das paisagens guardadas na retina e palpados pela própria pele das pessoas e culturas conhecidas e vivenciadas dia a dia, dos cheiros e sabores experimentados... experiências que muitas pessoas desejam vivenciar, mas que poucas conseguem por estarem atados a empregos formais que (no melhor dos casos) permitem uma curta temporada ao ano com férias pagas e essa, com certeza, é uma circunstância cada vez mais esquisita para as pessoas comuns na América Latina.

Estive em México, estive em Uruguai, no sul de Brasil e agora o sul da Bahia, em Argentina também percorri bastante. Sempre com música. E, bom,

as experiências que me tocaram viver foram diferentes (ALERCIA, 3 dez. 2019).

Essas vivências, além de compensarem os desconfortos gerados pela situação ambulante, aportam ao crescimento pessoal, artístico, espiritual e profissional destes Musicistas, o que, por sua vez, gera conhecimento e energia positiva que será espalhada por cada musicista nos espaços públicos dos povoados e cidades por onde passará e onde muitas pessoas do povo o assistirão.

Comecei conhecendo no Chile, do norte de Arica até a Patagônia; Argentina, Peru, Bolívia, Paraguai e Brasil [...] A maioria de países e cidades que tenho percorrido, as tenho trabalhado, as tenho cantado (MORALES, 20 abr. 2020).

A transitoriedade do trabalho na música que, desde sempre, tem significado dificuldades para musicistas que moram permanentemente no mesmo lugar e cujas possibilidades de atuação podem ficar limitadas por um mercado laboral local, é aproveitada pelos Musicistas Ambulantes para trocar constantemente de cenários e explorar diferentes lugares geográficos, adaptando-se rapidamente às condições do mercado laboral dos lugares pelos quais passam e se retirando tranquilamente (sem compromissos formais) quando essas possibilidades laborais se esgotam. De outra parte, essa condição ambulante faz com que os lugares mais utilizados para se apresentar de maneira improvisada, sejam os espaços públicos que continuam sendo os lugares mais acessíveis para um artista desconhecido que além disto, chega a uma cidade que também é desconhecida para ele (pelo menos, pela primeira vez).

[...] porque quando a gente vai viajando, a gente vai levando sua arte a todas partes do mundo, vai dando a conhecer o que está fazendo [...] alegrando as pessoas, a gente vai levando uma mensagem, uma boa energia, dando um momento legal às pessoas. E isso, a gente pode viver disso; pois, quando a gente trabalha sempre no mesmo lugar, na mesma cidade todo o tempo, é mais difícil, mas quando a gente viaja, as portas vão se abrindo por onde uma vai passando (GUTIÉRREZ, N., 14 out. 2019).

É claro, que para alguns destes musicistas tocar na Rua foi o resultado da situação ambulante; no entanto, houve os que se aproximaram dela por simples e espontânea vontade ainda antes de sair a viajar.

Eu cheguei através da própria música que me levou a [...] como diria nosso querido Milton de Nascimento: “Todo artista tem que ir aonde o povo está”. E o povo está onde? O povo está nos espaços públicos, dentro dos ônibus,

nos bares, nas praias. E em todos esses lugares aonde o povo está, eu trabalho né, me movimento fazendo música... (MACHADO, 24 maio 2019).

E a questão de fazer música na rua, nasceu também como por gosto, não sei, Eu senti um chamado de sempre tocar, o Violão, a Flauta, na rua, nos espaços públicos, me senti muito atraído porque a música tem que estar presente em tudo lado, ou seja, fazer a música na rua, é, creio que é maravilhoso (CONTRERAS, 9 jan. 2019).

4.5 ENTRE TALHERES, VEÍCULOS, PRAÇAS E ESTAÇÕES

Com a roupa encharcada e a alma repleta de chão,
 todo artista tem que ir, aonde o povo está
 se foi assim, assim será
 cantando me disfarço e não me canso
 de viver, nem de cantar.
 (Trecho da canção “Os bares da vida”)¹⁰⁷

Levando em conta a situação ambulante e a marginalidade que isto lhes confere, os musicistas preferem e procuram aqueles espaços que permitem intervenções espontâneas (que não requerem muitos trâmites), que fornecem condições para a ocupação e/ou o trânsito de um bom número de pessoas durante algum tempo, onde, além de as pessoas se encontrarem com boa disposição para assistir a um espetáculo, o som dos seus instrumentos possa ser escutado. Neste sentido, podemos falar de lugares fechados ou limitados como restaurantes, bares, rodoviárias e veículos de transporte público (ônibus, metrô, trem). Estes lugares requerem instrumentos menores para deixar transitar livremente às pessoas sem interromper a apresentação da/o musicista e o uso (ou não) de aparelhos de amplificação, depende de quão barulhento seja o espaço. Os lugares mais abertos como praças, praias, calçadões, calçadas permitem o uso de instrumentos maiores e maior movimento ou deslocamento do artista (dançar, se mover no meio do público) e o uso de aparelhos de amplificação se faz mais adequado/necessário. A respeito de como se tomam e de quais são os espaços tomados pelos musicistas em cidades brasileiras como Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, vários autores (GOMES, 1998; HERSHMANN; FERNANDEZ; TROTTA, 2014, CALIARI, 2014, PANONTIN, 2018; MILITO, 2019) têm pesquisado com muita curiosidade e publicado informação muito interessante como a que consta nesta bibliografia.

Pessoalmente, não gosto das praças porque acho que é muito desgastante vocalmente; Eu não uso som (amplificação), minha performance é acústica,

¹⁰⁷ **Os Bares da Vida:** canção de Milton Nascimento e Fernando Brant, gravada pela primeira vez em 1981. Esta canção conta com uma versão em espanhol gravada por Mercedes Sosa com o nome de “Los bailes de la vida”.

então, nas praças você tem que cantar uns 8 temas para que as pessoas vão te ver e fiquem um tempo; então me parece que é muito desgastante. No entanto, nos restaurantes, são 3 canções e, pronto, se passa o chapéu, e no transporte público, também; 2 ou 3 canções e se passa o chapéu; então é muito mais rápido, mais dinâmico (BENITEZ, 8 abr. 2020).

[...] eu gosto muito de fazer música, em todos os lugares, na rua, nos restaurantes, instituições, para mim, todos os lugares são válidos (CONTRERAS, K., 23 nov. 2020).

Sempre confio no faro [o semáforo], pode ser algo muito lento, mas sempre é seguro, sempre vais sacar o dinheiro, demorando mais ou demorando menos mas é seguro [...] Além do faro, faço praça, bares, a praia, paradas de ônibus [...] diferente. Tenho experimentado muitas coisas, em diferentes espaços [...] também pode ser na praia; na areia é um pouco mais cansativo mas é mais entretido porque já estás na água, com a gente, interagindo de outro jeito, as pessoas têm outra energia, pelo fato de estar na praia¹⁰⁸ (TORRES, 9 jan. 2019).

As características histriônicas do musicista também são determinantes na hora de escolher o cenário: há os musicistas tímidos, de poucas palavras, que se expressam principalmente por meio do seu instrumento e não se comunicam verbalmente com a sua plateia, que preferem lugares abertos, transitados, onde seja a música que atrai as pessoas até o origem do som, onde tem um chapéu que simboliza a possibilidade de retribuição deste público ao artista pela sua atuação. Assim, este público não se vê confrontado pelo musicista e a contribuição é totalmente espontânea. Os instrumentos interpretados por esses musicistas podem variar de tamanho e forma, mas é preferível que tenham um som forte que alcance uma distância considerável.

Há diferenças quando tocas numa praça, ou na rua, que não tens que falar ao público se não que, tocas diretamente e botas um chapéu para que as pessoas vão te apoiando, é diferente quando vais no ônibus ou num restaurante, que tens que tocar e falar à plateia (CONTRERAS, 9 jan. 2019).

[...] e falar para o público [...] Eu sempre vi que isso é como um talento a mais, a verdade, falar com as pessoas, interagir, se você está frente a algumas pessoas [...] aí é outro assunto, um tem que se apresentar, ter uma coragem a mais. Tocar na rua tira isso, você esta tocando e não tem um trato com as outras pessoas, elas se sentem livres de dar ou não a grana, no outro caso também se sentem livres sim, mas é um se aproximar [...] é outra interação e requer bastante valentia, uma valentia diferente, de enfrentar um ônibus ou um bar. (MARTINEZ, 29 dez. 2018).

¹⁰⁸ Lembremos que Manuel toca Chin-chin, um instrumento muito volumoso que se toca dançando e se deslocando pelo espaço.

Existem outros musicistas com mais habilidades para se desenvolver no cenário além do musical e estes, além de interpretarem seus instrumentos conseguem interagir bem com as pessoas e envolvê-las mais com o conteúdo da sua atuação e com a retribuição que esta merece. Estes musicistas podem se apresentar em espaços mais fechados onde sua voz e seus instrumentos alcançam a maioria das pessoas presentes, o que lhes permite desenvolver uma intervenção mais próxima e contar as histórias dos instrumentos, os países, as canções, seus autores...

Não gosto do semáforo, não gosto de parar e só tocar, porque gosto do contato com o público [...] gosto de conversar, apresentar os temas, os instrumentos, as histórias que esses temas contam; então, não percebo onde está a graça em só tocar e que as pessoas passem e me deixem uma moeda [...] então, minhas praças, principalmente, têm sido restaurantes e ônibus, onde eu posso me dirigir ao público e falar do que estou fazendo (PELÁEZ, 11 jan. 2019).

Depende do lugar, do tipo de público, depende muito, aí você vê como é o lugar, numa praça com muitas pessoas, vamos tocar uma música mais forte para poder conectar a plateia; num espaço menor já podem se usar instrumentos mais tranquilos (SOTO, Leila, 9 jan. 2019).

A convergência de características particulares faz com que cada musicista experimente e decida qual ou quais palcos são melhores para realizar suas apresentações e quais as estratégias requeridas em cada caso, um cenário que lhe dê a possibilidade de se expressar, cumprir sua função social e ganhar seu sustento.

Preferivelmente em restaurantes, temos trabalhado em outras praças [...] em calçadas, parques [...] tocando [...] assim; a gente senta e toca, e coloca o chapeuzinho e as pessoas passam e lhe deixam uma moeda [...] mas trabalhando assim na rua, é mais complicado, pois [...] não gostamos tanto, porque não temos contato direto com a plateia [...] e há muito barulho na rua... (GUTIÉRREZ, N., 14 out. 2019).

4.6 AMBULANTES E DE RUA: DIFICULDADES E CONFLITOS TERRITORIAIS?

*Me paran, siempre en la calle, mucha gente que comenta
oye Héctor, tu estas hecho, siempre con hembras y en fiesta
y nadie pregunta, si sufro o si lloro,
si tengo una pena que hiere muy hondo...
(Trecho da canção “El Cantante”)¹⁰⁹*

O ofício do Musicista Ambulante tem dois lados claramente diferentes: uma coisa é a profissão musical e outra a condição ambulante que faz com que, além das dificuldades do

¹⁰⁹ **El Cantante:** Canção composta por Rubem Bladez, mas cedida a Hector Lavoe e gravada por este em 1978 para o álbum “Comédia”.

trabalho, se conte com as da pessoa que chega a um lugar pela primeira vez e deve se garantir, além de um cenário para trabalhar, um lugar para dormir, guardar a equipagem e se alimentar adequadamente (no mínimo). Essa situação pode acontecer a cada semana, cada mês, cada ano ou cada dia. Porém, as pessoas que viajam constantemente costumam ter modos de viver simples; não precisam de muito espaço, não carregam muita equipagem, conseguem dormir em lugares inesperados, demonstram pouco apego ao espaço e ao material e conseguem interagir (e até conviver) com uma variedade de pessoas; em outras palavras, se adaptam às circunstâncias que a cada momento lhes oferece a cidade, o povoado, a comunidade.

[...] o mais difícil de fazer música nos espaços públicos, é quando recém se chega, porque não conhece o ritmo da cidade, nem das pessoas, então a partir da experiência que a gente vai adquirindo, ao transcurso dos dias, já, uma encontra mais o ritmo do lugar; é mas de entender os códigos, os horários. Todas as cidades funcionam diferente. Acho que o mais difícil é lhe encontrar o “ritmo” a este novo lugar (MORALES, 20 abr. 2020).

[As pessoas pensam] Wow!, que bom, vai pelo mundo tocando o Violão e seguramente tudo o mundo se diverte e, não, a realidade é outra, a realidade não é somente isso, também tem que fazer grana para comer e tem outros problemas, e tem uma vida além disso, de ser músico e de viver todas essas coisas, além também sente, além também sofre e um monte de coisas mais, mas... (JUNCAL, 10 jan. 2020).

Muitas dessas circunstâncias poderiam ser vistas como dificuldades, mas simplesmente fazem parte da vida do ambulante e fazem com que este afrente tais situações com mais abertura e tranquilidade do que alguém que não costuma se afastar da sua zona de conforto. Para desenhar uma imagem mais clara, compartilho aqui alguns trechos do meu diário de campo geral, em uma das temporadas de movimentação intensa.

24/02/2020. Trabalhamos toda a manhã até meio dia, fomos almoçar naquele restaurante barato, mas que fica longe. De volta, fomos ao hotel (um quarto numa casa que nos alugaram por 4 dias em Porto Seguro), tomamos um banho, descansamos e entregamos a chave. Começamos a andar com as malas [...] fomos para Arraial e ficamos num estacionamento onde nos deixaram armar a barraca e disponibilizaram um banheiro com chuveiro. Foi muito bom, mas ainda não decidimos se continuar para Caraiva ou começar já a volta para Salvador...

26/02/2020. Acordamos cedo, desarmamos a barraca e esperamos o ônibus para Caraiva [...] Chegamos às 10:00am e conhecemos uma senhora no ônibus que nos levou ao camping e nos ajudou a encontrar dona Maria (a senhora que nos falou do lugar e nos convidou). Ela (dona Maria) nos levou a conhecer o lado mais turístico e nos apresentou os donos dos locais para que nos deixassem tocar, num dos restaurantes nos ofereceram almoço como

paga para fazer uma apresentação longa naquele restaurante, depois passamos o chapéu e fomos trabalhar em outros restaurantes... Ficamos no camping, foi muito bom...

01/03/2020. Saímos de Caraíva rumo a Salvador, chegamos a Eunápolis, uma cidade ao meio do caminho de onde é mais barata a passagem, queríamos viajar pela noite até Itabuna para adiantar, mas não conseguimos vaga, vamos ter que dormir na rodoviária e trabalhar amanhã todo o dia aqui, até juntar a passagem direto pra Salvador, o mais barato sai às 19 (PELÁEZ, Apontes do diário de campo geral).

Agora, falando especificamente do ofício do musicista, observei que cada performance tem suas nuances específicas que têm a ver com os instrumentos (peso e posição ergonômica para tocá-lo), ou com o *modus operandi* das performances (quantidade e duração das apresentações), que podem gerar desconforto em alguns momentos da vida do musicista.

Cansa [fisicamente] ir de um lado para outro com todas as coisas [além do violino, ele carrega uma caixa de som] e a postura incomoda também do violino, é como uma doce condenação, tocar todo o tempo, dói. Mas gosto, e, além, me dá de comer, então, estou amarrado. É uma interdependência do violino e eu, uma relação tóxica... (MARTINEZ, 29 dez. 2018).

[...] no semáforo, por exemplo, o que tem é que você toca mais vezes e [...] o que acontece com a Quena, no semáforo é que estouram os lábios, e é cansativo porque você faz [...] um show de 1 minuto e algo, cada 40 segundos, fecha esse verde, e Eu já estou fazendo um novo, então, faz muitos, depois aí pode descansar, ou intercambiar com outro... (ALERCIA, 3 dez. 2019).

[...] você tem que esperar até que o ônibus pare na parada, quer dizer, que alguém desça ou suba nesse ponto (Não se para o ônibus para pedir carona), então, tem que escolher paradas concorridas, porque senão vai ter que esperar um bom tempo parada... (PELÁEZ, 5 fev. 2020).

Essas situações nos ajudam a compreender porque são mais comuns os instrumentos de porte menor (de violão para baixo) entre estes musicistas que, além de carregar e conviver permanentemente com o instrumento, tem que se adaptar aos espaços, às pessoas e até às condições ambientais do dia a dia...

A chuva complica também porque, descer de um ônibus para subir em outro e estar chovendo, ainda você tem que guardar o instrumento na capa e tirar a toda hora, isso também é complicado (MACHADO, 24 maio 2019).

... ou ao senso comum das pessoas envolvidas nos momentos das performances e que fazem com que, em alguns momentos, o ofício do Musicista Ambulante e, neste caso, de Rua,

possa ser considerado até um trabalho de alto risco. Observemos, por exemplo, o musicista passando o chapéu no meio do trânsito, na esquina do semáforo que já passou a verde, ou aquele que está dentro do ônibus quando este freia em seco, ou o trânsito das bicicletas, patins e bêbados nas calçadas concorridas nas quais, às vezes, tem alguém tocando um instrumento pequeno...

O trânsito é uma dificuldade porque o trânsito... ele para, ele vira, acelera, o condutor, às vezes, dá uma freada mais brusca e [...] eu toco em pé, então, eu tenho que ficar bem equilibrado para não cair, não bater numa pessoa, com o violão, machucar alguém. E essas são as histórias mais difíceis (MACHADO, 24 maio 2019).

No semáforo, o perigo de ser atropelado é constante, porque passam as motos, os carros, de repente, não respeitam e passam o farol, então um tem que estar muito ligado, mais do que alguém te fazer alguma coisa, esse é o perigo, os carros, a falta de preocupação das pessoas (TORREZ, 9 jan. 2019).

O tema do movimento no ônibus, é um desafio [...] lhe põe umas gotinhas de sal, não? de tocar, manter o ritmo em movimento, que às vezes, se vai tudo; o condutor freia e lá foram todos, viu (ALERCIA, 3 dez. 2019).

Mas, além daquelas questões mais ligadas ao lugar de trabalho, ao físico ou material, estão as que mexem mais com o interior da pessoa, do artista em confronto permanente com o público, da premura por tocar bem, sempre, de aprender a improvisar sobre a marcha, de tentar captar a atenção e chegar às pessoas, de conseguir transmitir algo.

Algo realmente difícil é manter o ânimo, manter a energia sempre para cima, ou sair a tocar mesmo com a energia para baixo, e ainda assim conseguir brindar um Show, um espetáculo, assim meio para baixo e sem vontade, por algo que te aconteceu feio, ou algo angustiante (ALERCIA, 3 dez. 2019).

Esses dias difíceis, que por aí não tenho tanta energia e não tenho vontade de sair mas o tenho que fazer [...] porque também temos que comer e [...] justamente um tem que sair e dar essa energia e essa energia não está, e/ou custa mais sustar ela (JUNCAL, 10 jan. 2020).

Este “ânimo” para tocar depende em grande medida da situação particular de cada musicista, mas, também, do das pessoas da plateia que, em geral, também passam todos os dias por diferentes situações que, em certas ocasiões, afetam a toda a população (decisões políticas e/ou de saúde pública), ou a cada um em particular e que podem gerar uma

predisposição negativa entre algumas pessoas que além disso, não esperavam o show que vai acontecer e não decidiram assisti-lo por livre vontade, mas por acaso.

[...] sobretudo no transporte público, as pessoas [...] não têm muita disposição de escutar música, então [...] quando um vai com todo o carinho interpretar um tema e resulta que cada qual está na sua, olhando o celular [...] às vezes, as pessoas nem tiram seus fones de ouvido, então, você passa como despercebido, e isso é muito forte (BENITEZ, 8 abr. 2020).

Quando as pessoas não respondem bem [...] muitas vezes, a gente toca e logo sai como [...] as pessoas não se viram para não te olhar, tem pessoas até muito mal educadas [...] um passa pela mesa, “Bom dia! deseja contribuir?” e nem olham pra você. Isso é muito chato (GUTIÉRREZ, N., 14 out. 2019).

Existem também questões mais profundas (culturais ou do mercado) que não dependem só de circunstâncias particulares do musicista ou da plateia, que têm uma raiz mais profunda, que têm a ver com a manipulação do mercado sobre uma população que, independentemente da posição econômica, não consegue enxergar a importância de escutar música ao vivo, que assume que o que não está nos MCM ou em um teatro, não tem valor. Esta população felizmente ainda é pequena, mas as mudanças sociais e os avanços tecnológicos acelerados dos últimos tempos estão gerando seu crescimento permanente e exponencial.

Quando você é musicista de Rua, às vezes adquire o super poder da invisibilidade, então vira transparente e às vezes até intangível, porque até parece que as pessoas vão lhe passar por cima... (MARTINEZ, 29 dez. 2018).

Lidar com o preconceito, não?, com o classismo, de repente, com isso, é o mas difícil... (TORREZ, 9 jan. 2019).

As pessoas que te ignoram [...] que te menosprezam (ALERCIA, 3 dez. 2019).

Olha, a maior dificuldade que eu encontro, às vezes, na rua, é, eu entrar no coletivo e ninguém se locomover para me dar um lugar para me sentar. Coisa que era para não existir isso, é só aqui que existe isso, em São Paulo, se uma pessoa deficiente pega um coletivo, enquanto alguém não se locomover para dar um lugar o carro não sai daí. Vezes que o motorista sai do carro para pegar a pessoa, idoso, deficiente para colocar na cadeira para se sentar... (ARCANJO, 23 nov. 2020).

Ser ignorado ou menosprezado (não só como artista, mas como pessoa) pode trazer desde pequenas tristezas, passando por crises existenciais, depressões, traumas; até mudanças de profissão, processos espirituais individuais que geralmente somam experiência. Porém, não

só pela negação sofre o musicista, às vezes acontece o contrário, o excesso de atenção que, em certas ocasiões faz com que muitos musicistas terminem fugindo da cena no momento menos esperado.

Ah, os bêbados nos bares são um tema difícil; ou, às vezes, as crianças, quando tem crianças muito rebeldes, que pegam as coisas [...] já me aconteceu uma vez que um bêbado quis vir, pegou o microfone e jogou ele no chão e o quebrou [...] e bom, são coisas que acontecem (ALERCIA, 3 dez. 2019).

Aí vai, é isso, o mais difícil é lidar com as pessoas... seja com a atenção ou com a indiferença, mas as pessoas, são as pessoas... (MARTINEZ, 9 dez. 2018).

Essas situações provam a coragem e a perícia dos musicistas que devem apelar a toda a sua mandinga para dar volta à situação. A depender da vontade e/ou da necessidade do artista, este pode decidir se dar um período de tempo e tentar de novo em um outro momento ou em outro lugar, ou persistir até virar a situação.

Que não te deixam [...] subir ao ônibus, te dizem que não. Isso é como, como uma prova [...] que não te deixam subir, e [...] às vezes, você fica sem graça, mas diz, vou no próximo, mas o próximo também não deixa, então, você diz de novo, ah é uma prova [...] a terceira é a vencida, e o próximo lhe diz “Claro, como não, venha!” E você vai e faz a música, e então vai bem, é claro [...] Igual quando, por exemplo, você começa e o ônibus não está bom, e sobe a outro e está muito mole, e o próximo também não te dá nada, então [...] Eu vejo assim, são provas para que você fique mais forte, então, no próximo ônibus, você toca com mais energia e vai ir bem... (SOTO, 9 jan. 2019).

De outra parte, estão as relações de poder que existem nesses espaços que os musicistas escolhem como palco e que colocam em terceiras pessoas a responsabilidade (e a vontade) de fazer com que essa performance seja possível ou não, nesse determinado momento (donos ou administradores de restaurantes, condutores de ônibus, empresas de metrô, outras pessoas que trabalham nesses locais). Essas decisões, às vezes, nem dependem dos empregados mesmos, mas das empresas privadas, associações de outros trabalhadores ou de chefes ausentes, mas deixam o musicista sem possibilidades de negociação. Lembremos como no capítulo anterior falei das negociações permanentes entre a empresa MetroRio e os musicistas que trabalham nos vagões (MILITO, 2019, p. 76).

Há cidades onde a gente chega e... “vamos trabalhar nos ônibus” e vamos subir num ônibus e “podemos tocar? NÃO, outro ônibus “podemos tocar? NÃO. Tem, parece; umas normas na sua empresa, ou quem sabe, que não lhes permite a muitos, ou à maioria, ou a nenhum [...] então, não é praça essa para trabalhar, tem que procurar outra opção (GUTIÉRREZ, N., 14 out. 2019).

[...] e bom, aí já depende da atitude do condutor, porque pode ser que você fica um tempão esperando e quando por fim passa o ônibus, acontece que o condutor não está de ânimo para escutar você hoje, então não deixa subir (PELÁEZ, 11 jan. 2019).

Há dificuldades também de, apreender determinados códigos em determinados lugares. Entender que tem determinados lugares onde não se pode fazer porque o estado não o permite ou porque alguém que já se apropriou antes desse espaço público também não o permite, eh, então há que saber se mover (JUNCAL, 10 jan. 2020).

Uma das coisas mais chamativas do universo dos artistas ambulantes¹¹⁰ é o sentido de comunidade, de família que, de algum jeito, se tem entre esta população sempre em movimento. Existem códigos de comportamento ético, de fraternidade e de camaradagem que estão imersos no ofício sem que ninguém tenha falado ou escrito nada a respeito, e que fazem com que o artista que chega pela primeira vez à cidade, consiga entre seus colegas (de qualquer expressão artística), informação de qualidade a respeito de hospedagem, alimentação e locais de trabalho, até uma mão amiga que convide para uma comida, uma cerveja, ou um lugar para dormir, e claro, uma possível amizade.

Assim como os Musicistas de Rua das grandes cidades têm que enfrentar conflitos territoriais permanentemente e negociar não só com as administrações locais, mas com a vizinhança, outros artistas, outros trabalhadores do espaço público (HERSCHMANN; FERNANDEZ & TROTTA, 2015), os Musicistas Ambulantes também costumam negociar com muitas pessoas pelos espaços por onde passam, porém, um argumento importante na hora da negociação, é que a ocupação é temporária, finita e fugaz. Cada interlocutor é diferente, cada negociação, uma nova experiência, e se aprende a conviver com múltiplos caracteres, formas, expressões, culturas... Mas a consigna é simples: O sol brilha para todos!

Eu penso que há como um código de respeito, nas diferentes áreas, incluindo os musicistas, mas basicamente como nos malabares, não, como o semáforo. Basicamente; se você vai num semáforo e encontra alguém, então vai ao seguinte semáforo, busca outro lugar, assim, simples. E no último dos casos,

¹¹⁰ Muitas vezes, faço referência aos artistas ambulantes pluralizando um mundo em que há diversidade de expressões artísticas além da música, e fora das quais, somos todos iguais. Houve temporadas viajando com outras artes (artesanato e malabares) e os comportamentos fraternos foram compartilhados do mesmo jeito dependendo da expressão.

se estiver cheio, ou a coisa está muito ruim em outro lado, falar com ele e compartilhar o Semáforo. Igual passa com os musicistas; e, da mesma maneira, eu vou procurar um espaço pra tocar e assim ganhamos todos. Melhor não ter essa concorrência entre nós (MARTINEZ, 29 dez. 2018).

Em geral, todos curtem, conhecem e tocam muita MPL (incluindo os gêneros mais tradicionais andinos) e os que passaram pelo Brasil, também MPB¹¹¹. Assim, acontecem frequentemente encontros espontâneos nos quais se termina tocando junto. Formam-se duos e grupos musicais para trabalhar por umas horas, vários dias, ou por muito tempo em uma formação mais estável e essa capacidade de adaptação permanente a novos sons, energias, timbres enriquece muito e promove a recepção positiva dos novos personagens na cena.

Sempre está muito bem, se cruzar com outros musicistas e com outros artistas em geral, porque a gente troca conhecimento, experiência. Sempre é algo enriquecedor e também, sempre se ganha amigos, então está muito bem (ALERCIA, 3 dez. 2019).

Bom, eu gosto muito de compartilhar com outros musicistas, é muito agradável se encontrar com colegas, faz que seu repertório cresça e tenha uma vivencialidade de acordo à forma em que você o toca. Se te encontra com um peruano, tocando super bem a “Valsa peruana”, como que a gente pega esse swing especial e lhe dá uma riqueza a teu trabalho também, como folclorista. Além, às vezes você viaja a lugares bem afastados [...] já me aconteceu de viajar a povoadinhos bem pequenos onde você encontra tremendos musicistas que tocam desde sempre, toda sua vida, porque sempre na sua casa houve um violão, ou uma caixa¹¹². Então, cresce muito a perspectiva como musicista (BENITEZ, 8 abr. 2020).

Além disso, a magia gerada pelo ensemble e a conexão de dois ou mais instrumentos, sons, energias, no momento de uma apresentação musical, influi positivamente no público na hora de retribuir o trabalho dos musicistas. Esta magia demonstra um trabalho prévio, tanto individual quanto grupal, uma maturidade dos musicistas; uma destreza que se nota e se valoriza. Quando se toca sozinho, cada qual encontra seu tom, seu ritmo, sua velocidade, faz suas próprias versões improvisadas sem consultar ninguém e pode ter que se esforçar mais para conseguir atenção e escuta; mas o esforço grupal se reconhece mais. Todos esses detalhes são bem conhecidos pelos musicistas que, muitas vezes, procuram companhia para fortalecer suas performances e chegar com elas a outros públicos, além dos conquistados como solistas.

111 **MPL**: Música Popular Latino-americana; **MPB**: Música Popular Brasileira. Termos trabalhados com mais profundidade no capítulo anterior.

112 **Caixa (Cajón peruano)**: nome de um instrumento em forma de caixa de madeira com um buraco atrás e um par de cordas de aço internas que lhe dão um timbre especial.

Às vezes, acontece que você sobe no ônibus e se encontra com alguém e terminam tocando juntos, digamos isso, fazendo uma fusão [...] Eu gostaria ver muitos mais musicistas nas ruas, nos ônibus [...] E não vejo eles como uma competência (CONTRERAS, 9 jan. 2019).

[...] para mim são amigos potenciais e, de fato, muitas vezes se formam duos, ou trios, ou coisas muito mais interessantes quando te encontras com outros músicos. Por exemplo, eu estive tocando sozinha um bom tempo, mas acho muito mais interessante tocar num duo ou num grupo, me parece muito mais divertido... O público obviamente, não paga igual se é só um, que se são dois ou três, porque obviamente o ensaio em grupo é um trabalho que se nota e que se valoriza... (PELÁEZ, 11 jan. 2019).

*Todas las voces todas, todas las manos, todas
toda la sangre puede, ser canción en el viento
Canta conmigo canta, hermano americano
Libera tu esperanza, con un grito e la voz
(Trecho da canção “Canción con Todos”)¹¹³*

Desde os Menestréis que se organizaram para garantir suas condições laborais, diminuindo as possibilidades de contratação para os outros Juglares ambulantes na Europa Medieval (ATTALI, 1995, p. 28), existe no contexto dos musicistas o conceito de competição laboral (SALGADO E SILVA, 2005, p. 271; MILITO, 2019, p. 34), para definir muitas vezes, comportamentos adversos entre colegas que procuram ganhar melhores condições laborais, econômicas ou sociais. O universo dos artistas ambulantes é composto por todo tipo de pessoas e pode se encontrar de tudo, mas o mais comum é que, graças à capacidade de negociação e adaptação destes, com um olhar muito mais aberto às mudanças e às possibilidades e menos apego ao material... estes não costumam se incomodar muito com questões superficiais, pelo que não é comum falar de competição entre artistas ambulantes. Até porque sempre existe a opção de sair da cena e procurar outros horizontes.

No subte (Metrô) posso dizer que se cruzar com um colega, enquanto vai passando (pro outro vagão), ele toca no seu Violino a melodia que eu estou tocando, ele está passando mas ao passar soma, sempre com respeito e nos divertindo, mas acredito que essas coisas são maravilhosas. Acho que isso é, como em qualquer código, sempre é [...] com a intenção de compartilhar e apreender, e isso é uma sensação massa para um músico que sai a tocar na Rua (JUNCAL, 10 jan. 2020).

Não se vê como uma competição jamais, acredito que não, não há competência, mas, bem [...] pode ser que para outro talvez seja uma rivalidade [...] quanto mais pessoas estejam fazendo arte e difundindo-a, quanto mais pessoas estejam saindo pela tangente ao sistema e fazendo o

¹¹³ **Canción con Todos:** Canção popular composta em 1969 pelos argentinos Armando Tejada Gómez (letra) e César Isella (música). Considerada um clássico do cancionero popular argentino, foi popularizada maiormente na voz da cantante Mercedes Sosa.

que lhes agrada, e além disso ganhando dinheiro, seria excelente não? todos necessitamos fazer isso, eu acho (SOTO, 9 jan. 2019).

[...] no metrô de Buenos Aires tinha muitos vendedores [camelôs], e pessoas que iam, pedir, sem vender nada; de tudo tinha. Eles sim veem a gente como competência, e, ali sim tinha muita rivalidade. Nos sacaram meio assustadas, ah mas não era no metrô, era no trem [...] mas sim, ali foi muito chato, trabalhamos uns dias e não quisemos voltar, porque quase que ameaçadas nos fizeram sair; mas os vendedores, não os musicistas (GUTIÉRREZ, N., 14 out. 2019).

Uma intervenção artística é uma intenção colocada em informação cognitiva e sensorial que os artistas (musicistas, no caso) transmitem nas suas performance, e se além acontece que, se faz de graça, espontaneamente, para todos que estejam por perto e sem esperar em troca mais do que cada qual puder e quiser, é de se esperar que os representantes do capitalismo, não só não consigam enxergá-la como algo positivo, mas que, pelo contrário, procurem calar essas vozes e esses sons.

Acho que o que implica o fato de tocar na Rua, o Chapéu, e a questão da independência que isso manifesta também. Acredito que é uma das principais causas pelas quais se reprime, o estado, os estados, o reprimem; o tocar na Rua e ter essa autonomia de trabalhar à vontade e gerando outras coisas, isso é algo, suponho, que ao capitalismo não lhe agrada e que, por isso, é um pouco reprimido. Essa é a principal dificuldade (JUNCAL, 10 jan. 2020).

Aqui [no Brasil] dizem “pague quanto puder, ou pague quanto quiser”, que também encerra esse conceito não? [...] politicamente, socialmente, isto [o Chapéu], vale muito, e é muito importante que se diga, que é: Eu entrego o que tenho e você me entrega o que você tem e eu não julgo, eu só me esforço para fazer meu trabalho melhor (ALERCIA, 3 dez. 2019).

Mas, como a palavra indica, “ambulantes” é uma condição que não dá muito tempo às pessoas de gerar apego nem se ocupar das problemáticas legais de cada lugar por onde se passa. O musicista sabe que se não pode tocar aqui, pode tocar lá, e se lá também não pode, então vai ter que achar outro jeito. E se ainda assim acontece que a praça não dá para trabalhar, então o Musicista Ambulante não tem maior problema em arrumar suas coisas e ir embora da cidade, povoado, comunidade, até achar um lugar onde possa trabalhar tranquilo. Essa capacidade de adaptação dos ambulantes, corresponde ao *modus operandi* do estilo de vida escolhido em que há (em geral) uma preferência por se manter (tanto quanto puder) à margem do sistema social imperante. Isto supõe, também, pouco interesse nas questões legais (porque) relacionadas ao território e/ou a formalidades do trabalho das quais costumam fugir.

Eu creio que não há coisas difíceis, há situações que passam, como que não te deixam tocar em alguns lugares, mas há milhões de lugares onde podes tocar também (CONTRERAS, 9 jan. 2019).

Na verdade, não tenho nem ideia de quais são as leis que nos amparam ou não. Na verdade há muitos países nos quais fazer música na Rua, se pode [...] depende, depende de em que lugar o vais fazer; por exemplo, em alguns lugares, nos calçadões não se pode tocar e te expulsam, em outros lugares acontece no transporte público [...] como aqui em Colonia [Uruguai], não te deixam subir no ônibus, mas podes tocar nos restaurantes; então, como que sempre há um lugar onde sim se pode (BENITEZ, 8 abr. 2020).

Eu nunca li, nunca necessitei me defender, não, nunca tive problema, (creio) viajando, para tocar em nenhum lugar, em quanto ao legal assim que me disserem que a lei, que a polícia veio a me sacar [...] então também não me documentei bem a respeito (GUTIÉRREZ, N, 12 abr. 2020).

Parece-me que a música não é um ofício tão “perseguido” [...] não é tão sancionado como o comércio ambulante, ou o artesão [...] como que se passa despercebido [...] eu não tenho tido grandes conflitos com fazer música (MORALES, 20 abr. 2020).

Então, gerar as condições para que, na cidade, povoado ou comunidade, os musicistas ambulantes possam se sentir à vontade e trabalhar sem maiores restrições; muitas vezes tem custado lutas políticas dos Artistas e/ou Musicistas de Rua que moram na cidade, que foram (ou não) ambulantes e que se depararam com uma rotina em que se encontraram frequentemente com barreiras legais que os impediram de exercer seu trabalho. São eles os que têm conseguido que, atualmente, haja muitas cidades no mundo onde o trabalho na Rua está amparado por leis que protegem aos artistas em geral e aos musicistas em particular. Os musicistas deste grupo têm suas opiniões a respeito.

Se pode fazer normas, para lhe dar condições a isso, em termos de volume, por exemplo, e esse tipo de coisas, não me parece mal; sim me parece ridículo começar a pensar em contaminação sonora com os músicos, não? [...] mas, bom, em definitivo, se há regulamentações que te permitam trabalhar, está ótimo [...] Em Argentina há toda uma briga [...] cada província tem suas regras e seus espaços disponíveis para tocar, e tem lugares onde é praticamente impossível, e tem outros, onde sim se pode. Em Argentina se conseguiu que não tenha contravenções aos musicistas, porque queriam punir até com dias de prisão. Foi uma luta muito forte que se deu... (JUNCAL, 10 jan. 2020).

Tem sim [leis], inclusive se você procurar qualquer um setor da federal, vocês pedem uma credencia e eles te dão. Eu mesmo tenho minha credencia do 72, quem sabe, do tempo da censura, [...] O professor aquele me deu a

carteira de musico, ele me deu direito a ela, ela nunca venceu nem vai vencer e eu não paguei nada...(ARCANJO, 23 nov. 2020)¹¹⁴.

Os Musicistas de rua estão sendo obrigados, pouco a pouco, a entrar na formalidade do mundo laboral exigida pela sociedade contemporânea e, como se fossem funcionários públicos, alguns até devem cumprir horários e condições para conseguir trabalhar, sem por isto gerar condições mais estáveis. É importante salientar que, essa “organização” ou “protocolização” do trabalho na rua – que, para muitos, pode ser conveniente e até desejável – tira dele a sua característica de espontaneidade, liberdade e “invisibilidade”, principalmente para os Musicistas Ambulantes que costumam atuar em espaços livres de tensões burocráticas e que escolheram essa forma de vida justamente para se manter à margem do sistema capitalista que, cada vez mais e sob o slogan de “inclusão” consegue tomar o controle até dos “excluídos”.

*Todo estará permitido, si pagan al municipio,
que pongan mesa en la calle, si pagan tienen permiso.
Caramba a los concejales, se les esta yendo la mano,
por que les molesta el arte, corrieron a los artesanos.
(Trecho da canção “La 29/12”)¹¹⁵*

4.7 EXPLORANDO AS POTENCIALIDADES PRÓPRIAS: APRESENTAÇÃO PESSOAL, REPERTÓRIO E PASSO DO CHAPÉU

*Me dijeron quitate esos jeans y essa camisa vaquera
tendremos que cambiarte de look, pues esse nadie lo aprueba
tendras imagen nueva... y una prospera carrera.
(Trecho da canção “Animal nocturno”)¹¹⁶*

Cada cultura é diferente e as reações do público e sua vontade de contribuir dependem, entre outras coisas, de quão acostumadas estão as pessoas a presenciarem música ao vivo, de se elas compreendem a arte como serviço social ou como objeto suntuoso, das condições econômicas da região e de seus habitantes, e de muitas outras coisas. Essas vontades, se mobilizam a partir de muitos detalhes que devem ser analisados pelos musicistas em cada

114 Seu Arcanjo se refere à carteira da “Ordem dos Músicos do Brasil” com a qual conseguiu se proteger de um policial que quis interromper seu trabalho, no entanto, o episódio não tem nada a ver com a “lei do artista de rua” (aconteceu faz 20 anos atrás), mas com o seu reconhecimento como “profissional”.

115 **La 29/12:** canção composta pelo argentino Jaime Díaz (El Cafayateño) e gravada pelo duo “Puñaito de Arena” (Yessenia Benitez e Nicolas Barbosa), em 2017, no seu trabalho musical titulado “De orilla a orilla”, que estará disponível no Item “Informação adicional”, ao final do documento.

116 **Animal nocturno:** canção do canta autor Guatemalteco Ricardo Arjona, gravada pela primeira vez em 1992 e lançada ao mercado no álbum homônimo, em 9 de fevereiro de 1993.

caso. Assim, com o passar do tempo e o acúmulo de vivências coletadas durante as viagens, eles vão adquirindo uma experiência que lhes permite planejar e desenvolver diferentes estratégias de adaptação para sobreviver em cada lugar, aproveitando ao máximo suas potencialidades (as próprias e as do lugar). Essas estratégias vão desde a apresentação pessoal, o discurso, o repertório, passando pelos horários e vários outros fatores que interferem nos resultados (físico, emocional e econômico) das suas apresentações e que iremos desenvolvendo aos poucos.

Trabalhar na rua, implica tudo [...] tens que estudar [...] qual é a trilha sonora, a banda sonora que você vai fazer no dia de hoje, a situação que está acontecendo, como estão as pessoas, todos os dias são diferentes, todas as situações são diferentes. Ou seja [...] quando me ponho a tocar na rua [...] eu vejo, passa tal situação que me inspirou algo, não sei, passa um casal, então me inspiraram amor, então vou tocar-lhes um tema romântico; ou é um dia onde está rolando mais festa, as pessoas estão [...] um fim de semana com mais adrenalina, então, eu toco algo mais movimentado... (CONTRERAS, 9 jan. 2019).

A respeito da performance, observei que a apresentação pessoal é um tema recorrente entre os musicistas, pois está ligada à ideia de “causar uma boa impressão” o que se faz imperativo quando se tem uma oportunidade única a cada vez, porque os musicistas ambulantes não costumam cultivar um clube de fãs que os siga... Assim, provavelmente, será sua única oportunidade de ser prestigiado por essas pessoas e, claro, é nesse momento que sua música vai cobrar um valor artístico e econômico.

José Jorge de Carvalho compara a performance ao vivo com um ato ritual: “[...] algo irrepetível, fundado numa relação eu-tu entre os participantes, revelador do mito; enfim, lugar autêntico de dramatização de valores individuais e coletivos” (1999, p. 77). No entanto, importa muito, também, a qualidade da música, do produto a apresentar.

Tentar estar bem apresentado, bem vestido, não com roupa de marca nem nada, mas prolixo, não estar em nenhuma situação, se não tiver essa presença cênica que requer o momento musical (JUNCAL, 10 jan. 2020).

O melhor é ir apresentável, ninguém merece que você chegue feito uma desgraça a nenhum lugar, tem que ir limpo e na medida do possível, não digo que te faz um corte especial nem que vai com camisa e gravata, mas ir apresentável é um bom ponto (MARTINEZ, 29 dez. 2018).

Oferecer um bom produto, apresentá-lo bem, conversar, se dirigir com boa energia às pessoas. (GUTIÉRREZ, N., 14 out. 2019).

Uma boa apresentação pessoal e musical facilita a boa comunicação tanto energética como verbal e essa qualidade de comunicação entre musicistas e plateia é necessária para lograr uma melhor compreensão daquilo que está acontecendo e de como cada um pode interagir com esse momento seja fazendo silêncio, escutando, batendo palmas ou tocando o ritmo, dançando, cantando, aplaudindo, se interessando, contribuindo, o que, por sua vez, pode se ver refletido na economia do chapéu.

O principal é, fazer boa música, primeiro; e a comunicação é chave para chegar às pessoas; em realidade, o que a gente está fazendo é uma troca, então, se trata basicamente disso, de também gerar uma comunicação com as pessoas e compartilhar o que um tem para compartilhar, e aceitar qualquer remuneração econômica que possam lhe dar; que são outro tipos de benefícios também, digamos... (ALERCIA, 3 dez. 2019).

Para os musicistas ambulantes, fazer boa música em cada apresentação, significa: **Ao vivo SEMPRE** e em *muitas performance ao dia*. Isto quer dizer que é um trabalho que requer muita vontade e energia. Porém, os musicistas são seres humanos, e essa energia para compartilhar por meio da música, pode variar dia a dia, por diferentes questões que vão desde a saúde, ate a situação econômica, passando pela variedade de detalhes emocionais.

Gerar um momento musical também implica uma energia e uma conexão com o que se está fazendo, então, antes de sair para tocar, sim, sempre, tentar comer bem, estar com a cabeça no que a gente vai fazer, em tocar, e no que vai tocar, e sair a desfrutar, e ter uma boa energia; para mim, é muito importante isso (JUNCAL, 10 jan. 2020).

Quando você está mal, é perder tempo e energia ir tocar [...] porque, para a gente tocar para as pessoas tem que estar bem e tem que estar em boa atitude, e tem que ser simpático e ser agradável, e se você não esta bem isso não vai acontecer; ou vai ser muito mais difícil e desgastante (PELÁEZ, 5 fev. 2020).

Do mesmo jeito, a energia da plateia depende também de muitas variáveis (notícias nacionais, situação política, data do mês, além das particularidades de cada um) e esse estado de ânimo influi diretamente nas contribuições que as/os artistas recebem. Mas o trabalho dos musicistas (e dos artistas em geral) é, justamente, interferir nesse estado anímico, na energia da plateia, para alegrar, para questionar, para fazer refletir sobre o que está acontecendo, mas desde um lugar amável, sem juízos. Obviamente, isso requer muita perícia e observação, além, claro, da disposição. Assim, um público que parecia parco e desinteressado no começo, pode terminar tocando, batendo palmas ou acompanhando o ritmo, cantando ou até dançando

durante uma boa apresentação e esse público, com certeza, estará mais motivado a apoiar a arte do que um público que não recebeu o estímulo adequado para se deixar envolver pela música.

Eu acredito que o mais importante, é a atitude [...] chegar com boa energia, com alegria, porque isso é o que a gente vai transmitir também, o que a gente quer transmitir. E tocar bem, também; como tudo na vida [...] se a gente o faz bem, pois, vai ter uma boa resposta, as pessoas vão gostar mais; isso é importante também... (GUTIÉRREZ, N., 14 out. 2019).

Eu pego o violão e digo “Bom dia pessoal”, agradecemos a Deus por mais um dia de vida, estou aqui para trazer um pouco de alegria e vou tocar uma música para vocês. E assim começa o espetáculo, a música (porque é a música que fala por mim). E quando termino “Muito obrigado pessoal, que Deus abençoe a todos, tenham um ótimo dia, e se alguém espontaneamente quiser contribuir, faça sua colaboração, muito obrigado” (MACHADO, 24 maio 2019).

Fazer com que a plateia participe do show é a vontade de todo bom artista; compartilhar e gerar emoções, pensamentos, reflexões. Conseguir isso, depende, em grande parte, do repertório que o musicista toque em cada ocasião, em cada lugar. O repertório vai depender de várias questões: para começar, seus gostos musicais particulares, os instrumentos e habilidades que possui cada musicista, se a performance é de apenas um, um duo, ou um grupo, o espaço físico, cultural e geográfico onde se está parado no momento, o que se escuta ali, quem são as pessoas que estão prestigiando você nesse momento (crianças, jovens, idosos), enfim...

Eu decido meu repertório com base em que? ao que eu gosto, do que eles (a plateia) gostam [...] ou seja, dessas músicas que são populares, que as pessoas querem escutar, então [...] Eu escuto uma gama de possibilidades e começo a identificar as canções que eu gosto, e que expressam coisas que eu gostaria de expressar, ou emoções que eu quero transmitir, então, escolho essas músicas e começo a trabalhar nelas (PELÁEZ, 5 fev. 2020).

Eu gosto de tocar muita música, sou muito inquieto e curioso. O repertório fui armando a partir do que era o que me pareceu que eu mais queria tocar, e terminou sendo música popular, então, armei um repertório de música popular que, em princípio seja do lugar (sempre tento tocar algo do lugar) e outras músicas como para mostrar também outras coisas (JUNCAL, 10 jan. 2020).

Os instrumentos tocados e os gostos musicais dos musicistas geralmente refletem suas origens: os andinos andam com Charango, Quena, Zampoña, enquanto os Argentinos e Brasileiros tocam tangos e MPB. Mas essas origens e instrumentos vão se misturando e se

nutrindo com as informações culturais e técnicas dos lugares por onde vão passando e pelos encontros e novas formações musicais (Violino com Chin-chin, ou Charango com Sanfona, por exemplo), enriquecendo e variando os repertórios constantemente.

Bom, ao momento de eleger o repertório influem vários fatores, como a/o companheira/o que me acompanha, o lugar; por exemplo, se estou em terra altiplánica [do altiplano, Andes] vou tocar música andina, se estou no Peru, as valsas; no Chile, sim, canto muita Cueca. Também é super interessante misturar músicas, e levar, transportar músicas de um lugar a outro. Tenho ido ao Brasil, por exemplo, e tenho cantado Cueca com “Platos de Té” e, é [...] algo que nunca tinham visto, e ver essas caras de impressão, de “O que é isso?” é super rico, igual, algo novo (MORALES, 20 abr. 2020).

Claro, é o mais importante também de viajar, é ir apreendendo a música dos lugares por onde um vai passando, então, é um repertório que sempre vai crescendo e se enriquecendo porque, por cada lugar que passe, já são uns ritmos novos, canções novas, harmonias diferentes, um sentir diferente, e isso enriquece muito, e isso aqui é lindo porque tocamos música da Colômbia, música de outros países, música internacional, e tocamos música brasileira, é um repertório que esta em transformação sempre (CONTRERAS, 9 jan. 2019).

Geralmente as pessoas gostam da música que conhecem bem, que costumam escutar, assim, identificar quais são essas músicas é um trabalho urgente e importante que requer muita observação e que todo musicista deve fazer se espera ter sucesso. De fato, muitas músicas se convertem em hinos de um lugar, um estilo, uma geração; estes temas vamos chamar de “clássicos”, e são canções que é bom ter como “uma carta na manga” para quando se precise gerar uma “magia” mais forte ou dar continuidade ao momento.

As pessoas vão te dizendo, sempre tem canções que aplaudem mais, há canções que são mais conhecidas. Pessoalmente, sempre tento tocar folclore que seja mais conhecido (BENITEZ, 8 abr. 2020).

Eu poderia até tocar outras músicas, mas o povo só pede Luiz Gonzaga, então, o meu nome já mudou de Luiz Arcanjo para Assum preto¹¹⁷. Assum preto é que o povo pede, quando eu não toco Assum preto, o pessoal reclama logo [...] Quando eu entrei em contato com a radio sociedade, o vagoncilo me recebe logo com essa musica¹¹⁸ (ARCANJO, 23 nov. 2020).

Bom, ao estar aqui (Salvador da Bahia), é inevitável, tem que fazer Samba, e tem que fazer Forró, e toda essa música os brasileiros gostam [...] Depois o

117 **Assum Preto:** é mais uma das composições de sucesso da dupla Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, a obra foi composta pela dupla em 1950 e tornou-se mais um clássico nordestino. Paradoxalmente fala de um passarinho ao que sacaram os olhos para ele cantar melhor. (Lembremos que Seu Arcanjo é cego)

118 O Seu Arcanjo fala da sua experiência numa rádio de Piauí que ele frequenta periódica/eventualmente (cada vez com menor frequência), e onde participa sozinho e em grupo tocando forró e falando das suas experiências.

repertório, há temas que são por aí brutos (vulgares), que são comerciais, que são “prostitutos” e a gente procura não fazer, mas todos temos feito em certa forma e certa medida (ALERCIA, 3 dez. 2019).

Além do popular, das canções que mais soam e/ou pedem, estão aquelas que são especiais para um momento ou um público específico (mães, idosos, casais, aniversariantes) e que estão mais direcionadas a pessoas especiais dentro da plateia, o que pode somar na qualificação da performance, e aí pode acontecer que a intervenção espontânea vire uma seresta personalizada (contratada) para animar e acompanhar a festa.

Eu olho para as pessoas e vejo mais ou menos o público que ali está. Se tiver pessoas mais jovens, então, toco uma música mais jovem, se tiver pessoas mais de minha idade, então toco músicas mais para pessoas da minha idade, e se tiver pessoas mais idosas assim, então toco músicas mais antigas se é o caso, e assim eu vou, e as músicas que eu gosto de ouvir né, que eu gosto também, quando posso, coloco no meu repertório (MACHADO, 24 maio 2019).

Também existem aquelas canções que cada musicista traz consigo (tradicionalistas dos seus lugares de origem ou composições próprias) e que também deseja compartilhar, mesmo que com risco de falta de acolhida. Essas são realmente as canções que estão mais ligadas à missão do Musicista Ambulante, qual seja, ser o emissor de outras culturas, de outros lugares, levar consigo pequenas amostras do que acontece no mundo longe desse lugar atual, lembrar a todos que somos só uma pequena parte de algo muito maior do que a gente consegue imaginar. Semear, pelo menos, a curiosidade.

Mas também é bom que, eles aqui [Salvador da Bahia] sempre te pedem música própria [do lugar de cada um, de onde a gente é]; e depois também está o interesse em mim, de por aí, fazer uma canção de cada lugar, bom, é isso, mover a cultura (ALERCIA, 3 dez. 2019).

Se estou um dia relaxada, só me transportando de um lugar a outro, ou se é um dia de trabalho, mas que eu estou tranquila (não estou muito apurada por dinheiro) e, simplesmente, quero mostrar a música latino-americana, então, faço mais repertório latino-americano e só uma ou duas canções brasileiras (PELÁEZ, 5 fev. 2020).

O repertório de um musicista ambulante pode conter então, uma série de temas que o acompanham por muito tempo, que estão mais relacionados com seus gostos e tradições, uma série de “clássicos” para todos os gostos, uns temas para ocasiões especiais (aniversários, dia das mães, dos pais, dos namorados) e uns novos (as músicas do lugar atual). Todas estas

canções podem estar transitando por temporadas, algumas ficam muito tempo, outras somem alguns meses ou se esquecem, mas este é um repertório em renovação permanente. Também há compositores que aproveitam para promover seus trabalhos, mas, aos poucos, e intercalando com temas mais conhecidos.

A respeito das canções que tocam os musicistas do Metrô de Rio de Janeiro, Flora Milito fez uma contagem de pelo menos 83 temas distribuídos em uma série de categorias (Forró, Choro, MPB/Rock/Pop, Samba, Latina, Sertanejo, Bossa Nova, Tango, Outros) como mapeamento inicial do que as pessoas que transitam no metrô estão escutando diariamente “ao vivo” (2019, p. 88-89). No meu trabalho, consegui fazer um seguimento dos instrumentos e estilos musicais que meus colegas trazem (Música Andina, Tango, MPL, MPB, Canção social, Cumbias) e contar os do meu repertório no transcurso de 18 meses entre Salvador da Bahia e os Andes colombianos.

Meu repertório, em 2018, tocando sozinha contou com 14 temas; 4 que me acompanham faz tempo (entre eles 2 clássicos, 1 colombiano e 1 especial para as mães), além de 5 brasileiros e 5 latino-americanos que touco esporadicamente. E tocando a duo com Marina outros 2 (além dos que já estavam no listado como solista).

Em 2019, tocando sozinha, meu repertório variou em 5 temas (3 novos e 2 que sairão).

E tocando a duo, em dois duos diferentes entre 2019 e 2020 (um com Natalia Gutiérrez e outro com Carlos Machado) cresceu em 12 temas andinos e 3 brasileiros (PELÁEZ, trechos do Capítulo V).

Com essas ferramentas, é possível conseguir uma performance mais participativa e exitosa e para isto vive o musicista, que está sempre atento ao que pode funcionar aqui ou lá, a apreender coisas novas, a achar o tema que o inspira no momento para gerar a melhor energia que puder.

[...] Se a pessoa pede um tema e a gente o sabe, isso pode ser o melhor que pode acontecer, porque isso soma demais, porque as outras pessoas também valorizam muito que se respeite o pedido digamos “popular”, e o desafio de alguém também pode levar ele pra frente, ou quando alguém quer cantar algo e, de repente, espontaneamente, se anima a cantar e [...] “você sabe tal?” e “bom, provemos” e se gera isso também, esse momento; que soma muito ao chapéu, o [...] saber entender o momento e lhe propor também algo mais, ao momento que acontece (JUNCAL, 10 jan. 2020).

No entanto, a performance não termina quando acaba a música, ela continua além disso e contém uma parte que, talvez possa se perceber como a mais chata, porque o artista tem que lembrar às pessoas que essa magia tem um custo energético, pessoal e profissional e

que o musicista (ainda que pareça especial ou diferente), também é humano, precisa comer, pagar contas, enfim, sobreviver. Isso se faz evidente no momento de... “passar o chapéu”. E ainda que a performance inclua tudo, o momento de passar o chapéu, em alguns casos, pode se considerar uma tarefa a mais...

[...] minha especialidade, poderíamos dizer que é: passar o chapéu. Ou, bom, tenho me desenvolvido muito em passar o chapéu, que também é uma arte, um trabalho, não? é algo aparte da música [...] o que tento ter em conta quando vou passar o chapéu nos bares (porque as outras vezes simplesmente passo o chapéu, mas...), nos bares; para fazer que renda mais (essa é uma estratégia que eu tenho), ir mesa por mesa, e falar, cumprimentar, se necessário, dizer meu nome, me apresentar, dizer que sou da música (porque tem montões de pessoas que estão passando, vendendo amendoim ou outras coisas, então...) dizem, “ah os músicos” tá, e te colaboram. Então, tem que passar por todas as mesas... (ALERCIA, 3 dez. 2019).

O meu chapéu, eu não tiro da minha cabeça, é só pegando, a contribuição do povo, é só pegando na mão mesmo. Na mão porque ali já o que resta é mais fácil, é só colocar no bolso, não é? (ARCANJO, 23 nov. 2020).

Como eu passo o Chapéu, ou como eu me dirijo à plateia para sugerir essa contribuição. Bom, eu tento ser amável, independentemente de se essa pessoa esta me ignorando ou não, é tentar chamar sua atenção de algum jeito, mas sempre com respeito, com uma piada ou [...] sempre com boa energia (TORREZ, 9 jan. 2019).

De outra parte, pode acontecer que, como estratégia de mercado extra, se inclua a gravação e a venda de um produto musical embalado além da performance ao vivo e, neste sentido, o musicista dá um passo fora da rua e da performance ao vivo, mas amplia seu poder transmissor da mensagem musical e, por que não? de reconhecimento profissional (o que até pode ser a intenção de alguns). E, com certeza, ajuda muito na economia do chapéu.

Na província de Jujuy, em Argentina; a gente podia tocar, mas não passar o chapéu, poderíamos vender um CD se tivéssemos, mas passar o chapéu, não [...] fomos gravar um CD em Córdoba em finais desse ano (2012) e logo trabalhamos muito vendendo nosso CD [...] esse CD foi pra muitos lugares do mundo... (GUTIÉRREZ, N., 14 out. 2019).¹¹⁹

119 Esse trabalho pode ser escutado no seguinte link:

<https://drive.google.com/drive/folders/1rKEx3LFCdYieauUQcuiHEVPCIECq4IP?usp=sharing>

4.8 EXPLORANDO AS POTENCIALIDADES DOS CENÁRIOS: HORÁRIOS, CALENDÁRIOS, PALCOS

Cada cidade, povoado, comunidade por onde transitam os musicistas ambulantes são diferentes, tem dinâmicas próprias que o musicista deve ir descobrindo pouco a pouco para se adaptar ao lugar e planejar melhor suas jornadas de trabalho; os dias do mês ou da semana, as rotas, os horários, o tipo de performance. Estas observações são uma chave para fazer sucesso e viver bem; a este respeito, falarei com mais detalhe no próximo capítulo, mas, por enquanto, vamos conhecer outros depoimentos.

Se vai fazer ônibus, qual ônibus pegar, que linha, que rota pegar. Se é semáforo, a qual semáforo ir, a que hora ir; se é bar, a que bares ir, a que lugares ir [...] porque a maioria das outras coisas são todas variáveis [...] pegar aos horários; isso me parece que é difícil, gerar certa estabilidade (ALERCIA, 3 dez. 2019).

O melhor horário para trabalhar no ônibus é pela manhã, porque de manhã as pessoas ainda estão com a cabeça tranquila, estão saindo para ir trabalhar, a maioria das pessoas tem que trabalhar, e não pegaram ainda a agitação do dia, então você chega e toca uma música que dê uma mensagem de um bom dia, de paz, de alegria, de felicidade, de paz, principalmente, que a gente precisa muito de paz nesse mundo tão violento que a gente vive [...] Até porque depois de uma certa hora já é cansativo, já subiu muita gente vendendo bala, já subiu muita gente vendendo fones, celular, e pipoca, e amendoim, e ali a pessoa já está com a cabeça cheia... então, de tarde, não me interessa muito trabalhar (MACHADO, 24 maio 2019).

Bom, é muito bom, se levantar cedo para não pegar o sol... Então, me levanto e vou ao semáforo, porque os bares são mais tarde, como trabalho na Barra, aí é mais tarde, à noite (TORREZ, 9 jan. 2019).

O dia do mês influi geralmente na capacidade de contribuição que terá a plateia e até no seu estado de animo e, por isto, muitos musicistas aproveitam com mais intensidade os dias em que se supõe estão recebendo seus salários os empregados (públicos e privados), que são o público que geralmente prestigia as apresentações dos ambulantes. Assim, finais e inícios de mês são os períodos que costumam reportar melhores ganhos, pelo que os Musicistas os aproveitam para trabalhar fortemente, adiando questões pessoais para os últimos dias, quando, pelo mesmo esforço, as contribuições são bem menores.

Época de fim de mês quando o pessoal recebe o salário [...] nessa época de fim de mês ou começo de mês, é melhor, né, ou seja, as pessoas estão com dinheiro, assim [...] saíram para pagar as contas e ouvem uma música, gostam da música e colaboram mais. Ali no meio do mês por exemplo, as

peças já estão com menos dinheiro e tal, ainda não recebeu, tem que pagar aluguel, tem que fazer [...] vem mais moedas, vamos dizer, muitas moedas, mas quando é, até o dia 5, dia 10, vem mais dinheiro de papel, vem nota de 5, vem nota de 2, vem moeda também (MACHADO, 24 maio 2019).

De outra parte, a depender da necessidade do momento, o musicista pode ou deve se esforçar mais ou menos para conseguir o que precisa para manter a vida que cada um leva e/ou quer levar. Mas o fato é que há uma diferença entre o trabalho dos musicistas ambulantes e os trabalhos comuns nos quais as pessoas cumprem um horário e recebem uma quantidade de dinheiro pré-estabelecida em uma data específica. Os musicistas ambulantes não cumprem um horário definido por terceiros nem recebem um salário fixo. Porém, seus tempos assim como suas economias e os lugares onde decidem trabalhar, dependem da combinação de muitos fatores e cada musicista é livre de decidir quantas e em quais horas da semana vai tocar, que dias da semana e/ou do mês vai trabalhar, quais repertórios levar e aonde ir.

É lindo também isso, que [...] que a música é uma arte que pode ter qualquer horário, qualquer dia [...] que é muito versátil. É o lindo da maneira em que trabalhamos, então, às vezes, podemos sair de manhã, ou na tarde... (CONTRERAS, 9 jan. 2019).

Eu acredito que trabalho na semana uns 5 dias, tipo 3-4 horas diárias, e o horário da barra são 6-7 horas que estou ali, de repente, trabalhando todo o dia, porque são 2 turnos, então [...] mas por ali a gente vai descansando, não são 6-7 horas de corrido, senão que, começo às 6 da tarde e termino à meia noite, mas por ali descansando, pausado... (TORREZ, 9 jan. 2019).

Cada dia é um dia, assim, né! mas é difícil de falar assim de quanto é que eu ganho porque tem dias que eu ganho mais, tem dias que eu ganho menos e [...] depende de muita coisa, que nem eu sei direito de que depende... (MACHADO, 24 maio 2019).

[...] é muito relativo, não! falar de uma cifra assim, um dia pode fazer muita grana, outro dia faz menos dinheiro ou vai pro outro lugar que seja melhor, não? É muito relativo, essas cifras, ou pode vir alguém e te dar um aporte bom, então, vai somar, em qualquer lugar, onde você menos espera... (SOTO, 9 jan. 2019).

Como podemos observar, neste trabalho, a instabilidade é uma constante, por isto levar as contas do número de horas, os dias da semana, o número de apresentações que a gente faz no passar do mês é um exercício que poucos (para não dizer ninguém) costumam fazer. Porém, eu decidi fazer, no meu “rol” de pesquisadora e achei alguns dados interessantes que serão ampliados no próximo capítulo.

Em 2018, fez 268 apresentações tocando sozinha, e 14 tocando a duo com Marina, num total de 93 horas e 20 minutos, em 40 dias de trabalho (2,3 h/d e 3 ap/h)¹²⁰.

Em 2019, tocando sozinha, fez 289 apresentações num total de 92 horas e 55 minutos em 32 dias de trabalho (2,9 h/d e 3,1 ap/h).
(PELÁEZ. Trechos do Capítulo V).

4.9 A ECONOMIA DO CHAPÉU

*Dança, a corda bamba de sombrinha
e em cada passo dessa linha, pode se machucar.
Azar, a esperança equilibrista
sabe que o show de todo artista, tem que continuar.
(Trecho de “O bêbado e a equilibrista”¹²¹)*

Pedir para um musicista ambulante que calcule seu salário, é colocá-lo em uma situação difícil e a sua resposta começará por explicar que esse dado vai depender de múltiplas variáveis; algumas que o musicista pode inferir e outras que não. Entre outras coisas (segundo o que vimos no capítulo anterior), nem poderíamos falar de salário¹²², mas de remuneração. Mas o importante e interessante é que todos conseguem sobreviver, viajar, namorar, conhecer, viver... pelo menos o tempo presente, porque do futuro ninguém fala muito, não se planeja muito a longo prazo, mas se for preciso, conseguem poupar e realizar projetos pessoais.

Então... não vou falar de quantidade, mas vou te dizer que dá pra viver bem, pagar as contas, comer bem... (CONTRERAS, 9 jan. 2019).

*Meu Pai, eu me lembro que dizia: “Mas, como você vai fazer para comer?”
Não sei, já veremos. E essa é outra das coisas por ali também, quando alguém me pergunta: como fazem? Não sei; você me pergunta a mim, algo que eu mesmo não sei, eu também não sei. Vamos, nós paramos ali, e, vamos ver como reage o corpo, pronto (ALERCIA, 3 dez. 2019).*

[...] geralmente quando vai bem, pois se faz o da hospedagem, a comida, e pode ser que dê até para uma(s) cerveja(s) [...] então, a gente faz o do dia; se estiver bom e vai bem, em duas horas, se não está bom então trabalha 3 ou 4 horas, ou sai a trabalhar à noite... isso [o salário/remuneração] é você mesmo quem coloca (GUTIÉRREZ, N., 14 out. 2019).

¹²⁰ **h/d:** horas por dia; **ap/h:** apresentações por hora.

¹²¹ **O Bêbado e o equilibrista:** Canção composta por Aldir Blanc e João Bosco para Elis Regina no seu álbum *Essa Mulher* lançado em 1979.

¹²² As diferenças entre os conceitos *salário* e *remuneração* foram conhecidas por mim depois de feitas as entrevistas, pelo que nos depoimentos ao respeito dos ganhos econômicos gerados pelo trabalho, aparece continuamente o termo *salário*.

“O salário/remuneração é você mesmo quem coloca”, assim diz Natalia, e com certeza todos concordam: mas o que isso significa? que cada um é seu próprio chefe, é livre de trabalhar nas horas que quiser e pode nem chegar se não quiser, mas suas contas é você que tem que pagar, assim que, cada um sabe as estratégias, os tempos e o esforço que requer levar a vida que leva. Alguns até se “pagam” um “salário”, quer dizer, assumem uma quantidade (diária, semanal...) a fazer, e trabalham o necessário para alcançar esse número (no mínimo). Mas, em geral, o segredo está na energia projetada, na atitude do Guerreiro¹²³. Devo esclarecer que, para muitos musicistas de rua entrevistados em outros trabalhos aqui assinalados (GOMES, 1998; MILITO, 2019), o trabalho na rua aparece como muito mais complexo e competitivo, do que parece ser para os meus colegas ambulantes, o que pode estar diretamente ligado à mesma condição; pois ainda aqueles que ficam muito tempo morando em um mesmo lugar (p.ex. a família Teyuna) conseguem variar de cenários dentro da mesma cidade ou região.

Por aí, a diária R\$30,00, faz para o aluguel, comida, para se permitir algum gostinho [...] ou pode guardar algo, para depois [...] Então, por aí, redondeando em R\$30,00. Eu me projeto mais em realidade, mas se consigo os R\$30,00 pra mim está bem [...] E você pode estar por exemplo, com a Quena fazer os R\$30,00 numa hora, ou pode te custar duas horas ou 3 [...] No ônibus, também é o mínimo que você pode fazer (ALERCIA, 3 dez. 2019).

Pra mim, funciona muito bem; não posso assegurar que sempre, mas [...] muitas vezes, eu digo, por exemplo, preciso fazer R\$70,00; e saio, e faço o esforço que suponho que preciso fazer para conseguir os R\$70,00 e acontece que quando chego em casa tenho R\$68,00–70,00–72,00 [...] claro que também tem dias que eu me programo para fazer esse dinheiro, mas saio a trabalhar e na primeira hora já sei se não vou conseguir. Então, aí posso decidir se volto pra casa, descanso e saio outro dia; ou se continuo, e então tenho que me esforçar muito mais... (PELÁEZ, 5 fev. 2020).

De outra parte, às vezes chegam ao chapéu (ou numa fala) outras coisas que, de algum jeito, podem também se tomar como formas de pagamento (uma fruta, uma bala, um almoço, um convite, um contrato) que, em muitos casos, podem ser até mais interessantes do que o dinheiro e que geralmente surpreendem e alegram a vida do artista.

[...] E vão saindo coisas, porque à parte isso, alguém te convida a comer, te convida algo, te diz “ah quero que você toque numa festa de tal, num aniversario” [...] uma apresentação [...] num centro cultural... (SOTO, 9 jan. 2019).

123 A respeito da *Atitude do Guerreiro* fala Carlos Castaneda em vários de seus livros.

Sim, a Rua tem isso também, é uma caixa de surpresas (CONTRERAS, 9 jan. 2019).

Mas, falando de quantidades de dinheiro concretas para dar mais corpo ao argumento, após muito insistir, vários dos musicistas aqui envolvidos conseguiram levantar alguns dados a respeito das suas remunerações. Estas cifras são aproximações e falam desde vários lugares (geográficos), temporadas e praças de trabalho, e aplicando diversas estratégias.

Aqui na Colômbia, o que lembro é, como desta última temporada que tenho trabalhado, ou seja [...] temos feito, mais ou menos \$40-50-60.000 no horário do almoço, mas somos duas. Isso seria uma média de, uns \$25.000 nesse tempo (as duas ou 3 horas do almoço), \$25.000¹²⁴ cada uma (GUTIÉRREZ, N., 14 out. 2019).

Em Buenos Aires [Argentina], por exemplo no subte [metrô], ou seja, trabalhando das 7:00 às 10:00pm, eu podia fazer uns 600 pesos argentinos (10 dólares, nessa época)¹²⁵, nessas 3 horas. A quantidade varia [...] Eu acho que, de um salário mínimo, a mim, tocar na rua, me representa um 75% do que preciso, depois o outro porcentagem o ganho de outra forma... (JUNCAL, 10 jan. 2020).

O salário médio, eu acho que são uns 20 a 25 dólares (média), num horário de almoço aqui em Colonia [Uruguay], ou seja de 12:30 – 3:00 [2 horas e meia], e num dia bom, você pode fazer até 40 [dólares]¹²⁶, depende, sempre é diferente (BENITEZ, 8 abr. 2020).

[...] depois no Ferry [em Salvador de Bahia], requer um pouquinho mais, começamos com 30 [reais], mas agora estamos fazendo um pouquinho mais, porque estamos soando melhor, o grupo; 30 reais cada um [...] Y com “La Trilha Latina” fazíamos mais [...] a diária eram 150, 130 para mim, chegou a ser isso [...] depois, os últimos dias esteve bem fraco, ali foram 100, 80 [...] éramos nós 2, com Francisco; e o máximo que chegamos a fazer, foi 200, 180 [...] assim, a diária; então eram... entre 185, 180 cada um. Esses foram os dias mais fortes, porque ali trabalhávamos 3 bares; era começar às 5 e íamos até as 10¹²⁷, então, era bastante tempo, mas era muita grana (ALERCIA, 3 dez. 2019).

Segundo esses dados, as taxas de câmbio de moedas oficiais a hoje (11/09/2020) e unificando em uma moeda só, o **Real**: na Colômbia, trabalhando em restaurantes de povoados

124 **Natalia**: \$25.000 (pesos colombianos) corresponderia a R\$36,00 (reais) ou US\$ 6,75 (dólares). Segundo taxa de troco oficial em 11 de setembro de 2020 e supondo um tempo de 2,5 horas, isto significaria uns \$10.000/h/p, ou R\$14,40/h/p. (**\$/h/p**: quantidade de dinheiro por hora por pessoa)

125 **Pablo**: US\$10,0 (dólares) correspondem hoje a R\$53,32 (Reais). Segundo taxa de troco oficial em 11 de setembro de 2020, isso seria US\$3,33/h, ou seja, R\$17,77/h.

126 **Yessenia**: US\$20,00 e 40,00 (dólares); correspondem a R\$106,63 e 213,27 (reais), segundo taxa de troco oficial em 11 de setembro de 2020. Esclareço que Yessenia trabalha em duo, pelo que tentando uma meia de US\$30,00 a jornada de trabalho de 3 horas e entre dois, dariam US\$5,00/h/p, ou R\$35,54/h/p.

127 **Gabriel**: Supondo o melhor salário R\$200,00 e o pior R\$100,00 cada um; em 5 horas de trabalho, seriam R\$40,00 e R\$20,00/h/p.

turísticos (durante as 2,5 horas do almoço) e nos fins de semana; a média salarial é de R\$14,40/h/p, enquanto, no mesmo cenário, no Uruguai, seriam R\$35,54/h/p. No metrô de Buenos Aires, Argentina seriam R\$17,77/h/p e em Salvador de Bahia R\$10,00/h/p no Ferry (tocando em grupo) e entre R\$20,00 e 40,00/h/p a duo nos bares do Rio Vermelho em uma boa temporada. É evidente, então, que chegar a um dado/quantidade concreta é impossível e desnecessário, no entanto, em um estudo mais aprofundado da minha experiência em Salvador da Bahia eu achei alguns dados concretos e interessantes que ampliarei no capítulo seguinte.

Neste momento da narração dá para entender o difícil que pode ser definir questões fixas (rotinas, dados, estatísticas, perfis) para pessoas que estão em constante movimento, tanto geográfico quanto temporal, que se movimentam a partir de estímulos próprios e não por leis do mercado ou do sistema, e que contam com destrezas e estratégias diferentes. Mas segundo os dados anteriores e segundo as experiências, estabelecer-se por temporadas em alguns lugares pode ajudar a melhorar os ingressos porque, ao se estabelecer em um lugar, conhece-se suas potencialidades, o que permite se organizar melhor para aproveitá-las e quando o lugar está esgotado, quando deixa de ser rentável ou começa a gerar conflitos territoriais, o artista começa a se movimentar de novo. Este estado de “movimento – estabelecimento – movimento” é, a meu ver, o segredo de uma economia saudável para os musicistas ambulantes, já que nos novos lugares, chegarão como novidade e se reativará a economia adormecida pela rotina do mesmo lugar.

De outra parte, cabe esclarecer que esta forma de vida é muito esgotante e ninguém pode garantir que a viagem vá até o final dos dias: se você pergunta, todos querem terminar a vida tocando, mas não necessariamente viajando, e não necessariamente na rua. Muitos artistas/musicistas ambulantes deambulam muito tempo e logo, quando acham o lugar mais lindo, ou quando se apresenta uma oportunidade, se estabelecem, conseguem um terreno, constroem uma casa e envelhecem com dignidade fazendo o que melhor sabem fazer (principalmente falar/fablar); porém, ninguém paga um serviço de atenção médica e muito menos uma aposentadoria: em geral, se jogam à sorte, sem pensar muito no futuro, deixam à natureza curar suas doenças e ao vento guiar seus passos. Muitos trabalham como musicistas de rua, e até ambulantes até seus últimos dias, e alguns terminam sua vida na pobreza...

4.10 MOTIVAÇÕES DESSE FAZER MUSICAL

*Cantar era buscar, um caminho que vai dar ao sol
tenho comigo as lembranças do que eu era
Para cantar, nada era longe, tudo tão bom
até estrada de terra na boleia de um caminhão, era así!*
(Trecho da música “Os bares da vida”)

Quando os musicistas ambulantes (e/ou de rua) são questionados a respeito das suas motivações para exercer este ofício, as respostas são das mais variadas, examinam-se muitas questões práticas, emocionais e até políticas que estão inseridas neste tipo de atividade “laboral”. Os depoimentos menos românticos (ou mais práticos) apresentam o ofício como um simples trabalho, uma estratégia de sobrevivência para conseguir viajar ou simplesmente se manter por temporadas em lugares fixos, ou como uma oportunidade de reconhecimento pessoal e artístico. Assim, importam, por exemplo.

A liberdade de poder ganhar o dinheiro no momento em que eu quero...
(MARTINEZ, 29 dez. 2018).

É tocar mesmo né! estar ali tocando, e as pessoas ouvirem o que eu estou fazendo, me verem como músico, como tocador de violão... (MACHADO, 24 maio 2019).

O que eu mais gosto é quando o povo me aplaude, e sempre, sempre, sempre ele me aplaude (ARCANJO, 23 nov. 2020).

Estes musicistas tocam para sobreviver, quer dizer, tocar é o seu trabalho e requer uma certa disciplina e disposição; mas a capacidade de chegar às pessoas, de tocá-las por meio da música e gerar uma reação é uma das coisas mais emocionantes do ofício dos musicistas em geral, o que faz com que a pessoa sinta muito prazer em tocar, ou seja, em trabalhar, o que tira da palavra essa conotação negativa de desagrado que muitas vezes a acompanha.

O que mais gosto de fazer música, é chegar às pessoas; chegar aos sentimentos das pessoas [...] tirar elas da cotidianidade, se gera uma alegria que é inexplicável, que só se sente quando se está aí. Quando eu estou cantando, eu gosto... (MORALES, 20 abr. 2020).

Sim, a gente não o faz por que seja um trabalho assim, [se não] porque está fazendo o que gosta, está tocando e de vez... (SOTO, 9 jan. 2019).

Gosto de que as pessoas cantem, gosto de que se animem, que me agradeçam, que, não sei, que se lembrem de algo com o que eu toco, que se manifestem de alguma maneira, que lhes gere curiosidade o que estou

fazendo [...] gerar reações nas pessoas, isso é que eu gosto muito. (PELÁEZ, 5 fev.2020).

De outra parte, a natureza ambulante dos musicistas lhes exige também uma capacidade de socialização e comunicação mínima para conseguir assegurar suas necessidades. Uma boa parte dessa comunicação/socialização se estabelece a partir da música, uma expressão que (como vimos no capítulo anterior) envolve muito mais do que simples sons. Isso me faz refletir a respeito de como cada musicista ambulante (e cada artista ambulante), se converte, para o tecido social, como um neurônio para o corpo (uma célula encarregada de levar informação sensorial e cognitiva de um lugar a outro do planeta) ativando diferentes atos, reações, emoções, porém, lembrando a cada um que faz parte de algo muito maior e diverso. Um planeta, um universo... e num nível mais primário, uma sociedade continental e mundial.

Porque é uma conexão, como que revivemos tudo isso que nos une, que realmente estamos conectados mas, estão adormecendo em nós essas conexões que temos todos; e a música é um veículo, um enlace para isso, para nos unir, todo mundo começa (imediatamente quando começamos a tocar), as pessoas começam a dançar; como a se lembrar [...] as crianças vêm com isso, um bebê começa a se mover... (SOTO, 9 jan. 2019).

[...] creio que a música é uma viagem em si mesma, que pode ser num lugar ou se movimentando, pode ser só ou com outras pessoas, pode ser uma viagem no tempo, pode ser uma viagem mais longa, ou mais curta. Mas, para mim, mais para lá do que é (como trabalho) a música, o mais importante é a questão da energia [...] e o desfrute que pode gerar a música. [...] a música em si mesma, como viagem, isso é algo que tenho a possibilidade de viajar e de desfrutar; e eu acredito que nunca há que se perder esse sentido como musicista e como alguém que escuta música também, acho que é o mais lindo, e o más desfrutável, e nada más. Isso (JUNCAL, 10 jan. 2020).

Mas quanto alcance pode ter esse “neurônio” que só vai tocando pequenos punhados de outras células (humanas) em cada ato? Até onde pode viajar a informação gerada em um ponto desde uma pessoa só? Para dar uma ideia simples, vou falar um pouco sobre alguns dados que coletei durante esta pesquisa e que serão ampliados no próximo capítulo.

Durante 6 das 8 temporadas de coleta de dados, consegui contar em cada apresentação, o número médio de pessoas que assistiram ao show (ponderando o movimento do público) e achei que fiz 893 apresentações nas quais fui assistida por 20.705 pessoas; e cada uma dessas pessoas com certeza conseguiu escutar no mínimo 2 das 3-4 canções que toco em cada apresentação do meu repertório (que é bem variado), algumas dessas pessoas

podem ter-me visto mais de uma vez, mas muitas com certeza não. (PELÁEZ, trechos do Capítulo V).

Lembremos que os cenários escolhidos pelos musicistas ambulantes muitas vezes estão nos espaços públicos e/ou semi-públicos onde podem aparecer espontaneamente e se posicionar em uma relação totalmente horizontal com respeito a sua plateia, gerando um contato direto que facilita, em muitos casos, que o público se sinta mais à vontade de participar e se deixar envolver pelas vibrações emitidas pelos seus iguais.

Na Rua, a gente tem algo que, não tem como músico [...] quando está tocando fixo num bar, que é o contato com as pessoas, a gente faz a intervenção; um que se planta num lugar e intervém no lugar para fazer uma arte, e passa o chapéu (ALERCIA, 3 dez. 2019).

Então, eu acredito que essa satisfação que dá o fato de tocar em lugares não convencionais da música [...] mais do que o dinheiro; e aqui, ainda temos que agradecer que temos esta missão tão maravilhosa, e ainda dá para ganhar uma grana, que é necessária também. Bom, isso é, eu acho, o que mais me satisfaz de fazer a música na Rua (CONTRERAS, 9 jan. 2019).

É muito ótimo, eu acho louvado, porque nós estamos numa terra onde, se eles não dão o nosso valor, que nós merecemos, ali então vamos enfrentar a rua, vamos enfrentar a praça, vamos enfrentar o povoo, e aquilo é muito ótimo para nos, mesmo que eles não nos dão o valor que nós temos, mas é muito bom, muito ótimo para nós (ARCANJO, 3 nov. 2020).

Então temos, de um lado, a condição ambulante e, do outro, o trabalho na rua, posições que geram condições que pode se considerar desconfortáveis para muitas pessoas, mas os musicistas ambulantes desenvolvem essa capacidade de adaptação às mudanças das condições do dia a dia para tocar um monte de pessoas diferentes todos os dias, com os quais, provavelmente, não têm nenhum tipo de laço afetivo, pelo simples fato de cumprir uma missão social e cultural que, claro, muitas vezes também lhe gera prazer e permite a sobrevivência. Por isso, de algum jeito o trabalho destes artistas pode se considerar uma questão vocacional.

Muitas pessoas me dizem: pó! eu ganhei o dia [...] quando uma pessoa fala isso para você é muito bacana. Ou “pó!, você fez meu dia ser melhor hoje, cantou essa música ali e eu estava com outros pensamentos, então me senti bem”. Então, eu escuto muita coisa assim e isso também me preenche muito, é muito bom saber que você tocou numa pessoa, porque ela diz para você, seu dia vai ser melhor, isso é muito legal, é muito bacana (MACHADO, 24 maio 2019).

Geralmente os musicistas compreendem claramente a importância do que estão fazendo e são totalmente conscientes e militantes dessa missão que se auto-impuseram, procurando se importar com as mensagens transmitidas e observando mais para direcionar melhor suas energias.

Porque a música tem esse poder de transformar. Não é o mesmo um espaço público sem música, do que com música. Quando você entra e vai fazer música numa praça [...] faz a música ao vivo. Como se logra aquela transformação, as pessoas mudam, chegam a você com outra conexão, como que gera algo muito forte, cria uma integração, um fala com o outro [...] “de onde serão? que música é essa?” Se pode trocar uma ideia [...] igual quando você entra no ônibus, todo mundo está sentado, um do lado do outro, ninguém olha pra ninguém, ninguém conversa; mas quando há a música você consegue sair; numa abstração, assim [...] do cotidiano da cidade e criar uma integração ali com umas pessoas que nunca tinham se olhado na vida (CONTRERAS, 9 jan. 2019).

E outra, que é uma forma de se tomar os espaços públicos também que, em muitos casos, não te deixam trabalhar em alguns lugares e então, é uma forma de se manifestar; é isso, uma forma de intervir nos espaços públicos, uma forma de mostrar arte, arte de graça para o povo (TORREZ, 9 jan. 2019).

Porque acontece que a música pode ter sentido por duas coisas; pela majestosidade da própria música, digamos que seja uma música tão agradável que a primeira ou a segunda vez que você a escuta, diga “Que boa música”. Ou porque evoque uma lembrança, por uma sensação [...] então, tocar um “Chega de saudade” aqui, ou um “trem das 11”, é evocar uma lembrança, e evocar uma lembrança é te transportar a um lugar feliz... (MARTINEZ, 29 dez. 2018).

Por que? Porque é meu dom, minha alegria e, por sinal eu sou bem querido nos coletivos, já aconteceu de eu evitar assalto dos bandidos dentro dos coletivos (ARCANJO, 23 nov. 2020).

As pessoas comuns das nossas sociedades latino-americanas olham para os artistas ambulantes com certa curiosidade mas também com muito receio: eles vêm de fora, do desconhecido, eles mesmos são totalmente desconhecidos (geralmente) nas cidades e povoados por onde passam, não têm laços familiares, laborais nem de amizade e podem ir embora a qualquer momento e isso gera desconfiança; no entanto, trazem música, histórias, instrumentos, geram curiosidade, carregam uma mágica que encanta a todos e deixam as pessoas numa confusão¹²⁸...

¹²⁸ Nas civilizações da Antiguidade, o músico era, em ocasiões, um escravo, às vezes, um intocável. Até mesmo no século XX, o Islã proíbe aos crentes comer na mesma mesa que um músico. Na Pérsia, a música é, durante largo tempo, uma atividade reservada aos prostituídos ou, ao menos, vergonhosa. Ao mesmo tempo, as religiões antigas produzem a casta dos músicos sacerdotes vinculados ao serviço do templo e se organizam em torno aos mitos dos poderes sobrenaturais e civilizadores dos músicos. (ATTALI, 1985, p. 24).

A percepção das pessoas? [...] acho que tem muito a ver com o estado de ânimo que a gente tem. Se você chega com a cabeça pra baixo, e vai tocar porque “tem que”, não tem a mesma faísca e rentabilidade que flui quando a alma tem faísca, está alegre. E a ideia é, se sentir bem [...] e a partir disso, projetar. Eu procuro dentro de mim, a tranquilidade e, a partir disso, posso abrir minha voz, posso abrir meu coração e projetar um canto limpo, um canto sincero, que chegue às pessoas de coração a coração (MORALES, 20 abr. 2020).

A segurança necessária para se sentir à vontade no momento de confrontar um público (tomado pela surpresa ou pela atração), apresentar uma performance (que ninguém espera) e cobrar por ela (direta ou indiretamente); é conquistada pelo acúmulo de vivências. É um processo permanente e está associado a questões práticas, emocionais e espirituais e à resiliência¹²⁹ nos diferentes estágios de amadurecimento da pessoa e do artista.

Ao principio me dava muita vergonha, não só o momento da apresentação e passar o chapéu, sobretudo isso; mas quando alguém conhecido de antes perguntava pelo meu trabalho [...] Agora me orgulha falar de meu trabalho, porque sei que é mais além de ganhar a vida fazendo música e passando o chapéu em qualquer lugar; estou levando alegria, energia positiva, mensagens lindas às pessoas que me escutam, e que isso é importante e me enche de alegria a mim também (PELÁEZ, 5 fev. 2020).

Eu tive outras profissões antes, né! no decorrer da caminhada, fui barbeiro, fui motorista, fui marceneiro, mas eu queria sempre ser músico, e a partir do momento em que eu resolvi mesmo, eu me encontrei, era eu de verdade ali, enquanto que nas outras profissões era eu me procurando porque não era eu, ainda estava me procurando mas já sabendo que o caminho era esse (MACHADO, 24 maio 2019).

Essa segurança de estar fazendo o que você escolheu, de poder falar sobre o seu trabalho sentindo-se satisfeito e feliz, faz com que, em geral, os musicistas enfrentem com mais calma situações que, para outras pessoas, podem parecer angustiantes (não achar lugar para trabalhar, ou para dormir, ou para comer...) mas que serão sorteadas do melhor jeito possível à medida da sua experiência.

Eu me sinto muito bem porque eu faço o que eu gosto, e quando a gente faz o que a gente gosta, a gente se sente... quando eu termino meu dia, eu agradeço a Deus e digo: “pô, mais um dia que eu venci, porque eu levantei de manhã, fui lá, cantei, toquei, ganhei meu dinheiro, almocei, fiz o que eu quis, parei, tomei uma cerveja, estou de boa, estou feliz comigo mesmo por estar fazendo o que eu quero. Se eu fizesse qualquer outra coisa, eu não seria a pessoa que eu sou, ou seja, eu não seria... não sentiria a alegria de

¹²⁹ **Resiliência:** Propriedade física que alguns corpos apresentam de retornar à forma original após terem sido submetidos a uma deformação elástica. Em termos práticos; capacidade de se recobrar facilmente ou se adaptar às condições e às mudanças.

ser quem eu sou, porque eu gosto muito de mim mesmo, gosto muito do que eu faço e creio que consigo passar isso através da música para as outras pessoas, assim que eu percebo elas, que elas gostam e que elas colaboram. (MACHADO, em 24 de maio de 2019)

Quanto às satisfações que pode gerar o trabalho, isso vai depender de como cada pessoa enxerga o que faz: pode ser como simples intercâmbio comercial (produto musical/dinheiro), como instrumento de prazer (de ganhar a vida fazendo o que gosta) ou como missão social e/ou espiritual.

Estamos num mundo em que várias expressões têm perdido valor com base no consumo que nos impõem, então, muitas vezes, a gente vê [...] tem pessoas que acreditam que porque você está tocando na rua, está fazendo isto por necessidade econômica e só enxerga essa ótica, e não resgata o valor de gerar, de fazer essa música numa cidade onde existe um caos, onde uma música vai vibrar em outra frequência muito necessária [...] eu percebo que a missão que tenho tocando na rua, é muito grande, é muito forte o valor dessa missão, sinto que é mais do que uma vocação, sinto que estou servindo e que é muito valioso. E, sobre como se perceber e como nos percebem as pessoas? todo isto é um processo de transformação, uma metamorfose [...] Agora, eu sou consciente da missão que representa fazer isso (CONTRERAS, entrevista, 9 jan. 2019).

De outra parte, os artistas ambulantes são uma população que, em termos econômicos, aportam pouco ao sistema capitalista (se se compara com um cidadão comum de classe média baixa) porém (e apesar disto) se organizam para viver bem (mais ou menos como um cidadão de classe média média ou média alta), e ainda que isso possa surpreender, muitos artistas/musicistas ambulantes terminam seus dias em um terreno e casa própria e sobrevivendo da sua arte, mas, principalmente, da sua palavra (Fabla). Isso pode gerar desconforto em alguns setores da sociedade.

Eu acredito que a sociedade em geral nos vê como, como pessoas à margem da sociedade, “desadaptados”; a TODAS/OS as/os viajantes, hippies, artistas de Rua; a todos os que de alguma maneira conseguimos nos escapular e escapar um pouco das pressões deste sistema capitalista; porque nos valemos da troca, do chapéu, da reciclagem, do discurso; para ganhar a vida sem ser escravizados. Então, de um lado nos depreciam, mas, pelo outro, nos admiram, queriam ter a coragem de fazer o que fazemos nós, de viver em liberdade, de não ter chefes nem horários. Nos julgam porque querem que cumpramos a mesma pena que eles, mas morrem de inveja de viver ao menos uns dias em nossos sapatos (PELAEZ, 5 fev. 2020).

Essa filosofia anticapitalista que muitos destes musicistas defendem, da que são, não só militantes, mas símbolos, gera um tipo de marginalidade (eletiva), porém, muitas vezes, mal interpretado pelas pessoas comuns e, claro, pelos familiares e amigos destes artistas.

Claro é que está muito estigmatizado isso também, de tocar na Rua, não! as pessoas [...] Primeiro, desde o começo quando a gente diz: Eu quero fazer música! vão te dizer “vai morrer de fome, já vai pedir moedas na Rua, não sei o que...” (SOTO, 9 jan. 2019).

Na minha família, nunca me disseram nada, como que pensavam, “ah, uma doideira dele, já vai passar”, até que fui embora de casa e sai a viajar [...] então, nunca me disseram, “não faz isso” nem me proibiram; mas a gente sabe a energia, a gente entende, assim, como que teu pai te olha como... um vagabundo [e pensa] “procura um trabalho normal!” Entendeu? (TORREZ, 9 jan. 2019).

No entanto, ainda que as opiniões dos próximos importem e até possam interferir negativamente sobre o artista, o mais comum é que o artista ambulante, no seu papel de “transformador social”, comece a transformar as opiniões do seu contexto familiar mais próximo e termine virando a balança a seu favor. E, ainda que possa se pensar que o desapego aprendido durante as múltiplas viagens (e que forma parte importante da filosofia de vida dos musicistas ambulantes), inclua o desapego pela família, em geral, a maioria dos musicistas desta pesquisa mantêm comunicação permanente e boas relações familiares, se importam com o que acontece nos seus lugares de origem e suas famílias estão atentas ao que possa suceder com eles à distância.

Também poder falar com a família da gente que, às vezes... há pessoas que não compreendem; explicar-lhes também: “Olha, realmente o que Eu estou fazendo é...” tem mais a ver com um trabalho de criar cultura, e visibilizar cultura (ALERCIA, 3 dez. 2019).

Minha família está inserida nesta sociedade de consumo e, obviamente, no começo deve ter lhes parecido muito “hippie”, mas o lindo na minha família é que, pouco a pouco [...] foram mudando de pensamento e depois vários me dizem (uma tia, um primo, meu pai...), que desde que eu saí a viajar (em 2009), não, na real, desde que Kata saiu a viajar pela primeira vez (em 2006), já não pedem desconto aos artesãos, dão moedas a todos os malabaristas e apoiam a todos os musicistas que entram nos ônibus ou restaurantes onde eles estão. Então, é muito lindo saber que essa forma de vida que eu escolhi, que escolhemos; mudou o pensamento de toda uma família (pelo menos, umas 60 pessoas) e daí isso vira exponencial. Hoje em dia nos dizem que nos admiram, que temos muita coragem... (GUTIÉRREZ, N., 11 jan. 2019).

Então, como diz Alejo, temos que transformar esse pensamento, por isso a gente está nessa resistência, porque há muitas pessoas que valorizam, claro, e dizem “que coragem que vocês têm, que linda missão, sigam assim, não parem que necessitamos disso” (SOTO, 9 jan. 2019).

Assim, pouco a pouco, uns vão mudando o pensamento dos outros na construção de uma sociedade melhor, mais tolerante às diferenças, mais aberta aos outros. No entanto, o processo é lento e a sociedade de consumo vai muito mais rápido; mas, de um lado ou de outro, seja para admirar ou para julgar, os artistas ambulantes dificilmente passam despercebidos pelas pessoas do povo e, muitas vezes, refletem os valores do seu público.

Há uns que te veem meio como “bicho raro” [...] tem uns poucos que não gostam, mas há muitos que gostam, que se surpreendem, se assombram, assim, de que a gente esteja vivendo desse jeito, e esteja viajando, e te perguntam pela família, e por isso e aquilo. Há alguns que lhe dão coragem, coragem de fazer algo diferente, de se animar, de se motivar e se autossustentar ou se tornar independentes, deixar de depender de um monte de coisas. Tem muitas pessoas que enxergam isso [...] claro que há outras que não deixam de te ver como, como um hippie sujo. Assim que, bom, que podemos fazer? (ALERCIA, 3 dez. 2019).

O artista de Rua reflete a realidade das pessoas, reflete a realidade do miserável, porque quando estás aí, e estás tocando e ele tem grana pra te dar, mas não te dá, e ali se dá conta do miserável que é, mas também a bondade do generoso que, apesar de não ter mais que um real, te da 0,50. Reflete sua realidade e ele se dá conta do generoso que é e se sente bem... (MARTINEZ, 29 dez. 2018).

Ao final, as mudanças vêm de dentro para fora: primeiro, a pessoa, depois, seus próximos e daí para a frente a sociedade. Assim, com um trabalho de formiga, cada musicista vai aportando informação (cognitiva e sensorial) além de capital humano à cultura do lugar por onde está passando e à sua própria, gerando trocas e mudanças positivas (geralmente) em cada sociedade.

Na sociedade, vai se valorizando cada dia mais isto, vai se transformando mais, aquele pensamento de que fazer arte, ou música na rua, é questão de pessoas carentes, vai se transformando em algo que temos todos, essa necessidade de ter música em todos os espaços, não só no show, como nos querem mostrar (CONTRERAS, 9 jan. 2019).

Neste capítulo, vimos participando das discussões que surgem dentro de um grupo de musicistas ambulantes a respeito de alguns dos matizes que envolvem o seu ofício: as discussões têm sido amplas e profundas; no entanto, alguns detalhes serão desenvolvidos no

próximo capítulo onde a pesquisa se centrou em Salvador e em uma das musicistas, no período compreendido entre junho de 2018 e setembro de 2020, quer dizer, antes e durante a Pandemia do Covid-19.

5 DA AMÉRICA LATINA AO BRASIL, À BAHIA, A SALVADOR (2018-2020)

Vários (10) dos musicistas que participaram desta pesquisa passaram uma temporada na cidade de Salvador da Bahia entre fevereiro de 2018 e novembro de 2020. Salvador também foi a cidade onde mais trabalhei durante esse tempo, além de algumas praias ao redor, povoados e cidades do sul da Bahia e um percurso até o noroeste do país e até na Colômbia. Este capítulo fala dos detalhes do meu próprio trabalho como musicista ambulante durante esta temporada, antes e durante a pandemia, e das experiências dos outros 9 musicistas que tiveram o prazer de conhecer e percorrer esta cidade. Essas falas também aparecem como parágrafos textuais e são produto das entrevistas verbais feitas durante a pesquisa.

O primeiro que tenho que frisar, é que; ainda que nenhum dos meus colegas tenha se referido à língua como uma limitante na comunicação, na minha experiência achei importantes diferenças entre o público lusófono e o hispano¹³⁰, que estão relacionadas com a música que geralmente se escuta; no Brasil, música em Português (brasileira, principalmente), e em inglês; no resto da América Latina (a parte hispânica), música em espanhol (de todos os países latinos, desde o México até a Patagônia, passando pelas ilhas) e, em inglês. Isso se reflete não só nos gostos musicais, mas também no imaginário coletivo que coloca hispanos (mal confundidos com latinos) e brasileiros em continentes separados, esquecendo ou ignorando que somos todos latino-americanos. Sobra dizer que para adaptarmos o melhor possível (hispanos em Brasil), criamos o nosso idioma oficial: O Portunhol, com adaptações (neste caso particular) do “Baianês” (da Bahia, Brasil).

A primeira vez que escutei falar de “Salvador da Bahia”, foi em 2003, por um casal de Titereiros (Eliza e Papo) que estavam de passagem por Leticia (Amazonas, Colômbia), onde eu morava então. Eles chegaram apaixonados pela cidade, dizendo que quem quisesse conhecer realmente a raiz do Brasil, tinha que ir lá, que era a cidade mais interessante (no que se refere à riqueza histórica e cultural), que tinham conhecido durante seu percurso (de uns quantos meses) pelo Brasil. Em 2014, comecei a treinar Capoeira Angola num núcleo do grupo Nzinga, na cidade de Leticia, Amazonas; que tem uma das suas sedes principais na cidade de Salvador, capital do estado de Bahia, de onde são oriundos seus três Mestres fundadores¹³¹, pelo que de novo apareceu na minha perspectiva a cidade de Salvador de

¹³⁰ Lusófono se refere à pessoa cuja língua natal é o Português; Hispano se refere à pessoa cuja língua natal é o Espanhol, e Latino, se refere a qualquer pessoa que fale alguma língua que se derivaram do *Latim* (Espanhol, Português, Francês, Italiano, Catalán, e muitas outras em Europa, América e África...). Porém, todas as pessoas que nasceram em território Americano do México para baixo (com exceção de duas “Guyanas” onde falam Inglês e Holandês) são Latino-Americanos.

Bahia. Comecei então a me interessar mais, e logo soube que era muito rica em relação à música, o que a fez ainda mais interessante.

Quando comecei a contemplar a possibilidade de fazer o mestrado, minha primeira opção foi sempre Salvador, e quando tive a coragem voei em sua direção. Um dos últimos comentários que escutei antes de vir foi: “Viver da música em Salvador é muito difícil; é uma praça muito rica e, por isto mesmo, muito concorrida e não só em quantidade, mas (sobre tudo) em qualidade”; e além disso: “[...] a música andina, talvez seja muito esquisita para esse público” (MARCELO, 2018)¹³². Assim, a última coisa que esperava era ter que me valer da música na Rua para ganhar meu sustento durante o tempo que ficasse na cidade. No entanto, nos primeiros 10 meses, não houve outra opção¹³³: a cidade de Salvador fechou-me as portas do emprego formal, que procurei em várias instituições, mas os Soteropolitanos¹³⁴ se abriram para escutar minha Música (MPL em princípio) nos ônibus e restaurantes da cidade e me permitiram percorrer, conhecer, curtir, admirar a paisagem e sua cultura e sobreviver para contar esta história. E não só a mim, mas a muitos artistas e sobretudo, aos meus colegas musicistas envolvidos na pesquisa, que passaram uma temporada em Salvador. Vamos contemplar também as suas experiências.

Mas, primeiro, vamos nos situar geográfica e culturalmente. Para quem não conhece, Salvador da Bahia é uma das cidades mais antigas da América, fundada em 1549, foi o primeiro centro administrativo da colonização portuguesa e talvez o porto que mais escravos viu desembarcar, entre os séculos XVI-XIX, de muitos povos diferentes da África, e por isto tem grande influência das culturas africanas em todos os âmbitos (religioso, gastronômico, linguístico, musical, entre outros). Sua topografia é muito quebrada: imaginem um terreno cheio de pequenos morros que rodeiam e formam muitos leitos de rios (hoje, tristemente, a maioria desses rios sumiu ou virou cano/esgoto). A cidade se divide em “cidade alta”, que olha para o oceano com muitos prédios e avenidas, vales e alguns pequenos morros que dão

131 **Capoeira Angola:** A Capoeira Angola é uma expressão da tradição afro-brasileira calcada em exercícios de (con)vivência grupal. Sua prática representa a conjugação de diferentes manifestações culturais que incluem a dança, a música, a dramatização, a brincadeira, o jogo e a espiritualidade. Em seu ritual, todos participam e cada um é fundamental e único. O Grupo Nzinga volta-se para a preservação dos valores e fundamentos da Capoeira Angola, segundo a linhagem do seu maior expoente: Mestre Pastinha (Vicente Ferreira Pastinha, 1889-1981). Foi fundado em 1995 por Rosângela Costa Araújo (Mestra Janja), Paula Cristina da Silva Barreto (Mestra Paulinha) e Paulo Barreto (Mestre Poloca).

132 Marcelo: Musicista Ambulante Brasileiro que tem passado várias vezes em diversas temporadas pela cidade de Leticia, Amazonas. Ele tem outra estratégia de viagem e toca por contrato e poucas vezes na Rua; é amigo e colega.

133 No mês de novembro de 2018, recebi minha primeira bolsa de mestrado e a partir de então meu trabalho na rua se fez menos urgente em quanto ao dinheiro, mas muito mais minucioso enquanto a observação e coleta de dados. Antes da pandemia, nunca deixei de tocar no mínimo todos os sábados. E sempre que precisou me deslocar pela cidade e/ou fora dela, procuro sempre ir tocando...

134 **Soteropolitano:** Apelido dado às pessoas que nasceram na cidade de Salvador da Bahia.

para o mar (poucos deles são habitados ainda por moradores tradicionais¹³⁵, e a maioria foi convertida em hotéis, restaurantes, museus ou zonas residenciais de gente branca); e a “cidade baixa” uma ladeira que olha para a Bahia de Todos os Santos, com poucos prédios e avenidas, e muito mais morros habitados pelos seus moradores tradicionais. Esta divisão de classes está muito marcada e, no cotidiano, há muito desemprego, emprego informal, mendicância, delinquência e pobreza monetária, mas, também, muita alegria, variedade, sabores, cores e riqueza musical.

5.1 UM DIA DE TRABALHO EM SALVADOR DE BAHIA

*É bom.
Passar uma tarde em Itapuã,
Ao sol que arde em Itapuã,
Ouvindo o mar de Itapuã
Falar de amor em Itapuã*
(Trecho da canção “Tarde em Itapuã”)¹³⁶

Salvador de Bahia, é uma cidade que oferece muitas oportunidades. Ali estão a Praia, o Sol, o Mar, a Barra, o Pelourinho, a Capoeira, o Acarajé e um monte de Orixás/Nkisis... que sempre estão ali para quem quiser se aproximar e curtir. Mas também conta com suas particularidades climáticas e sociais que geram as variáveis do dia a dia com que a/o artista tem que se deparar. Então... Como é trabalhar como Musicista de Rua em Salvador?

Um bom dia de trabalho em Salvador é... acordar cedo, ir pra praia, nadar, se relaxar e voltar, pegar as coisas [o Violino e a caixa de som] procurar um lugar que tenha sombra, inicialmente, e em que pareça que vão chegar pessoas, e isso pode ser, na “7 de setembro” ou na “Praça da Piedade”, talvez, então... toco um pouco e [...] consigo o do almoço, e na hora do almoço já estou ali sentado almoçando [...] à tarde pode ser a “Praça da Sé”, se é que estou tocando sozinho, e se não, é que vou me juntar com Paulo para tocar; e tocamos geralmente no por do sol, na Barra, ou na “cruz caída” e isso é mais ou menos até as 6 ou 7 da noite, onde já o movimento se acaba e cada um volta, de novo (MARTINEZ, 29 dez. 2018).

Uma que achei maravilhosa, e que acredito que vai ficar na minha memória para sempre, foi tocar no Ferry, indo para Itaparica, e ter frequência em ir trabalhar lá, e chegar até, a fazer acordos com os vendedores, com as pessoas que trabalham ali. E tocar num Ferry é como tocar num cruzeiro quase, jeje... (JUNCAL, 10 jan. 2020).

¹³⁵ Tradicional pós-colonização, quer dizer pescadores negros em sua maioria, pois a população tradicional anterior (indígenas), sumiu totalmente.

¹³⁶ **Tarde em Itapuã:** Canção composta em 1971 por Vinicius de Moraes, com música de Toquinho.

As condições climáticas extremas tão comuns na cidade (muito sol e muita chuva), influem na sua dinâmica e nos horários escolhidos pelos musicistas para trabalhar, a depender das suas particularidades e capacidade de adaptação; porém cada um organiza seu trabalho tendo isto em conta.

Tocar ao meio dia é a morte, não é difícil, é impossível; porque faz muito calor em Salvador ao meio dia, e o sol te queima, te insola, te faz mal, te baixa a pressão, você pode desmaiar. Há pessoas que são mais resistentes; eu não [assinalando sua pele de cor ‘branca’], a mim me faz muito mal, e os ônibus ao meio-dia estão insuportáveis, para mim, ou seja... e o semáforo é a morte [...] Eu gosto de trabalhar de manhã bem cedo, se vou fazer semáforo, para mim, o melhor horário é às 5am para ir... e bom, depois, eu gosto de almoçar na minha casa, agora. Antes almoçava em algum restaurante popular perto de casa... (ALERCIA, 3 dez. 2019).

Eu acordo normalmente às 4 horas da manhã e 7 horas, mais ou menos, eu estou pegando meu primeiro ônibus para tocar, e toco até... depende da minha fome, porque daí eu vou almoçar, então, às vezes, paro 10:30, às vezes paro meio dia, e daí eu almoço e depois eu dou um tempo para descansar, e daí, mais tarde eu volto a tocar nos ônibus, já pelas 2 ou 3 da tarde, ou, às vezes, até mais tarde. E aí varia, tem dias que eu vou para casa, tem dias que vou dar uma volta no Pelourinho ou vou dar uma volta em algum outro lugar ou a Itapuã, ou vou na beira da praia, ou vou lá na Barra ver a por-do-sol, e assim. (MACHADO, 24 maio 2019).

E quanto aos cenários disponíveis, não há um consenso sobre quais seriam as rotas de ônibus mais indicadas, ao que parece, depende da temporada pessoal do musicista e, claro, existem uns “corredores” mais usados como Orla, Campo Grande, Barra, Iguatemi por diferentes razões (a topografia é menos quebrada, a paisagem é mais agradável, tem mais fluxo de pessoas ou menos artistas e/ou vendedores) mas as experiências têm sido muito variáveis.

Ao começo, eu pegava qualquer ônibus e eu ia, pulava de um lado para outro, assim, aleatoriamente; depois com o passar do tempo comecei a fazer rotas, assim, tipo: no verão, eu fazia uma rota que era beira mar, eh... E a rota que eu faço agora, uma rota mais curta, mas é uma rota porque eu já me acostumei, que é a rota ali de Campo Grande até a parte baixa da Graça, e subo, porque é uma rota ótima, que é o Iguatemi; o Iguatemi é a única rota que leva pessoal para trabalhar no shopping, e é uma rota boa porque também não tem muito artista que faz essa rota ali... então, fica mais fácil para mim, que eu subo até o Campo Grande e desço ao Largo Cochrane, e subo e desço de novo, e rapidinho eu já fiz o meu salário (MACHADO, 24 maio 2019).

*Eu **gostei** mais de trabalhar nas linhas que vão pela orla desde Ondina até Itapuã (Barra, não), pela Suburbana até Plataforma, e de Campo Grande até Nazaré. Pela orla, a paisagem é linda, as pessoas vão curtindo, tem uma energia legal (muitas vezes, vão ou vêm da praia) e o percurso é muito*

tranquilo. Nas outras linhas, as pessoas parecem estar muito acostumadas aos vendedores ambulantes (baleiros), mas não tanto aos musicistas, então, curtem muito e participam da música, além de contribuírem com o que tiverem e mostram gratidão. Não gostei de trabalhar nos trajetos que vão; saindo de Lapa até o Dique do Tororó, descendo do Campo Grande ao Largo Lord Cochrane, ou atravessando a Cardeal da Silva entre Rio Vermelho e Campo Santo (e outras que agora não lembro); nestes trajetos há muita vibração/barulho e/ou movimento do ônibus; e isso gera dificuldades tanto para se manter em pé, quanto para se fazer escutar (PELÁEZ, 5 fev. 2020).

Quanto aos semáforos mais utilizados, recomenda-se aqueles localizados no Largo Lord Cochrane, o Dique do Tororó, vários pontos sobre as Avenidas Vasco da Gama e Garibaldi e um que está no final da Av. Cardeal da Silva quando chega à orla. Em uma situação ideal, espera-se conseguir que as zonas de trabalho e de moradia fiquem próximas, daí porque a escolha dos semáforos pode coincidir com a dos domicílios, ou seja, provavelmente há outros semáforos com potencialidade de serem explorados no labor musical, em outras zonas da cidade, mas como nenhum dos meus colegas entrevistados mora fora do perímetro entre o Rio Vermelho e o Pelourinho (incluindo Ondina, Federação, Graça, 2 de Julho, Barra, Campo Grande), por enquanto, não tenho conhecimento deles. De outra parte, para tocar estacionados (praças, calçadas, o chapéu no chão) funcionam muito bem o Farol da Barra, a rua entre a Praça da Sé e o Terreiro de Jesus, a Praça da Piedade ou um ponto na Avenida 7 de Setembro, depois do Largo da Piedade. E entre as zonas de bares estão; a Barra, a Cruz do Pascoal, o largo da Mariquita e a Mouraria.

Eu tentei nos bares da Barra mas não gostei; é muito aberto (com muitas mesas até longe), com vento em contra (o que pode dificultar, por momentos, a execução da quena) e caixas de som ou música ao vivo contratada. E nos restaurantes do 2 de Julho não me deixaram trabalhar em nenhum restaurante (Alejandro porém, teve outra experiência e recomenda o mesmo lugar). Eu trabalhei bem (no formato restaurante), em 3 zonas da cidade de Salvador: Mercado de Bonocô, Largo do Imbuí e seus arredores, e nos arredores da Sereia de Itapuã; além de um ponto em Lauro de Freitas, na Praça de Alimentação “Vilas do Mar”, frente à “G Barbosa”, onde vão almoçar todos os dias (durante a semana) os empregados dos arredores. Esses pontos, em geral, contam com vários cenários possíveis e promissores, desde que se chegue num certo horário (antes que os fregueses comecem a ficar muito ébrios, p. ex.) e com boa sorte (que ninguém tenha um auto com música a todo volume, p. ex. (PELÁEZ, 5 fev. 2020).

No que diz respeito à resposta monetária do soteropolitano, tendo em conta as problemáticas sociais e econômicas da maior parte dos moradores da cidade, subsistir em Salvador já é uma grande façanha e ainda que os ganhos possam ser melhores em outras

idades, como São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília ou Belo Horizonte (segundo as experiências dos meus colegas), a experiência de vida que Salvador oferece melhora as perspectivas gerais dos artistas e faz com que muitas pessoas troquem a possibilidade de maiores ingressos por um bem-estar geral.

Aqui em Salvador custa um pouco mais, porque as pessoas também não tem as condições econômicas muitas vezes para [...] em São Paulo, por exemplo, sim, alguém pode vir e te pôr no chapéu uma nota de 50 ou de 100 [reais] mas, aqui na Bahia, as pessoas valorizam muito e são muito agradecidas, mas economicamente a realidade é outra e isso também influi nos lugares onde um vai tocar, que sempre são lugares que têm a ver com setores populares, porque é o espaço público, porque são os transportes públicos, onde a realidade do povo está muito presente também (JUNCAL, 10 jan. 2020).

Aqui em Salvador um dia bom tem sido 150, 180 reais num dia bom, um dia de 4–5 horas que é muito (ALERCIA, 3 dez. 2019).

Quanto à música que os musicistas trazem para compartilhar, encontramos que tanto a Família Teyuna como Eu fazemos, principalmente, Música tradicional dos Andes (cujo rótulo comercial é “Andina”, mas que faz parte da MPL), e da Costa Atlântica Colombiana pelo que, às vezes, cantamos em Espanhol e até em outras línguas (Aimara, Quechua, Palenque)¹³⁷. Os que tocam instrumentos de percussão (Manuel com seu Chin-chin e Gabriel com a Conga) não têm um repertório fixo pois costumam acompanhar outros musicistas e adaptar seus instrumentos aos repertórios dos seus companheiros de performance. Paulo traz o Tango e Gustavo diferentes melodias de música “clássica”, rock e pop norte-americano, além de improvisar no jazz e adaptar seu violino à MPB. Os instrumentos e a língua geram muita curiosidade nos Soteropolitanos, tão acostumados à vasta riqueza musical da zona, mas desconhecendo geralmente aquilo que se faz fora, nos países vizinhos.

Aqui em Salvador... às pessoas gostam de escutar o Charango; se, digamos, eu subo com a Quena e com o Charango, e as pessoas estão esperando que eu termine com a Quena para que comece a tocar o Charango, porque lhes chama a atenção as cordas, então... sempre que vou trabalhar nos ônibus, sempre há uma canção com o Charango e, por enquanto, só estou fazendo música latino-americana com o Charango, então, é uma canção cantada em espanhol geralmente. Alguma que outra vez tenho feito música instrumental no Charango, mas, controlar o volume do Charango no ônibus é muito difícil (PELÁEZ, 5 fev. 2020).

¹³⁷ É muito comum na Música Andina que partes das letras das canções são cantadas em Aimara ou Quechua (línguas indígenas pré-colombianas, das que ainda sobrevivem alguns falantes), e na Cumbia (contemplada como tradição musical e não como simples ritmo) também se canta em línguas de origem afro, entre elas a língua oficial de Palenque (Bolívar).

Pelo geral, quando trabalho nos bares ou no mesmo semáforo, as pessoas, me agradecem de ver algo distinto, como que isso me preenche muito... (TORREZ, 9 jan. 2019).

Do mesmo jeito, os musicistas ambulantes absorvem e reproduzem as cadências e musicalidades soteropolitanas e se deixam envolver pela riqueza cultural do lugar, a Capoeira, o Samba, o Ijexá, a Mandinga os Orixás/Nkisis...

Aqui na Bahia estou aprendendo a tocar Samba, que é algo que mais me agrada da música brasileira, então, tento também, ir entrando por ali. Aca também tem um ritmo que se chama Ijexá, que tocava com as/os chicas/os; e também é algo que soma muito ao tocar música daqui (JUNCAL, P., 10 jan. 2020).

Segundo entendo (nunca tentei, mas perguntei), não é possível tocar no metrô e em um experimento que fiz no trem da suburbana chamaram a minha atenção dizendo que ali também não era permitido tocar (ironicamente, é permitido pregar); no Ferry e nas outras embarcações que vão para a Ilha de Itaparica é possível trabalhar desde que pague a passagem e negocie as condições a cada momento (seja com os vendedores e/ou com a tripulação). Nos ônibus, exibem um cartaz onde se proíbe “dar carona”, mas a maioria dos condutores gostam da música e não fazem caso dessas normas, ajudando não só aos musicistas e poetas, mas à maioria dos trabalhadores informais que ganham seu sustento no ônibus.

Fora disso, a normatividade que rege os espaços públicos da cidade de Salvador não tem nenhuma lei que regule nenhum espetáculo que concentre menos de 500 pessoas, pelo que, felizmente (para alguém com a suficiente capacidade de observação e pericia no ofício) é possível trabalhar em vários cenários. Assim, em Salvador, é muito frequente se deparar com música ao vivo em quase todo lugar, seja esta feita pelos musicistas ambulantes ou pelos muitos outros tipos de musicistas e grupos locais que fazem música nas ruas da cidade, onde os Soteropolitanos (ainda preferindo as suas) curtem sem receio, todo tipo de expressão musical.

5.2 DETALHES DO MEU TRABALHO

*Yo canto a la chillaneja, si tengo que decir algo
y no tomo la quietarra, por conseguir un aplauso
Yo canto a la diferencia, que hay de lo cierto a lo falso
De lo contrario no canto.
(Trecho da canção “Canto a la diferencia”)¹³⁸*

¹³⁸ **Canto a la diferencia:** Canção da cantora e folclorista chilena Violeta Parra, gravada em 1960. A letra faz referência a um fato que ela mesma vivenciou ao atender o parto da sua vizinha Luísa durante a

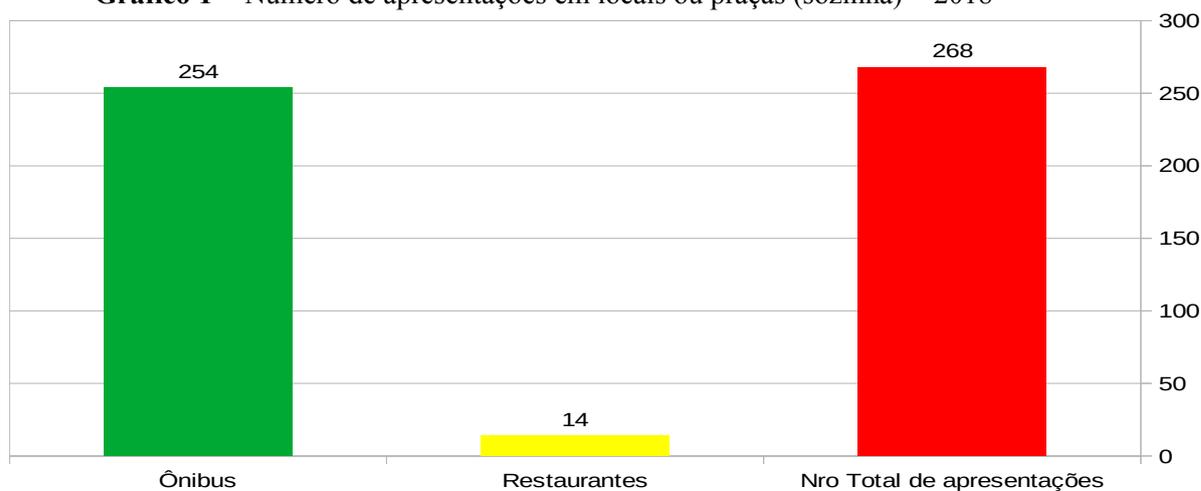
Durante o tempo que tenho morado em Salvador, compartilhei música com muitas pessoas e em diferentes formatos. No entanto, dentro da pesquisa, tenho dados registrados de 8 temporadas e 6 formatos diferentes, que incluem meu trabalho como solista (em 2018 e em 2019) e em 3 duos diferentes (com Carlos, Natalia e Marina). Dentro dessas temporadas, a maioria (5) foram na cidade de Salvador de Bahia e seus arredores (incluindo as praias próximas que atraem turistas grande parte do ano); mas, tendo em conta minha condição de Ambulante e a necessidade que tive de viajar à Colômbia durante alguns meses de 2019, inclui aqui uma temporada de trabalho na Colômbia e duas de viagens, a primeira até Manaus, Amazonas, e a segunda ao sul da Bahia. Em cada temporada as condições foram diferentes assim como os resultados econômicos e comportamentais. Estas diferenças serão contempladas e explicadas quando tratar de cada caso.

5.2.1 Primeiro formato/temporada: Katalina sozinha, em 2018

Esta temporada inclui dados de **6 de agosto de 2018 a 27 de dezembro de 2018**, nos que realizei **268 apresentações** prestigiadas por **6.832 pessoas**, em um total de **83 horas e 20 minutos e 37 dias** de trabalho de campo nos quais coletei um total de **R\$1.374,00** correspondentes a uma média de **R\$15,62/Hora**.

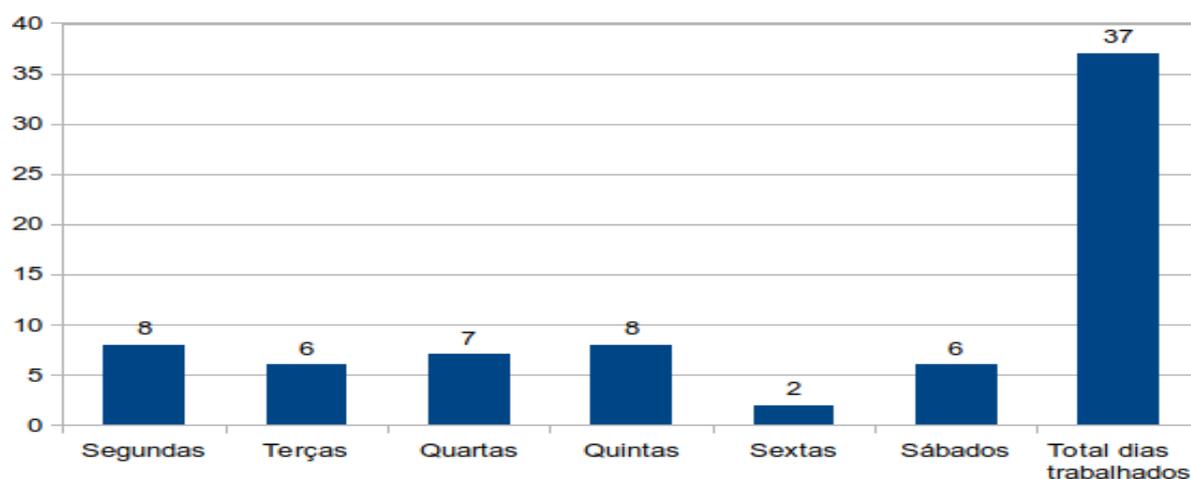
Sobre cenários, posso dizer que, durante os primeiros meses, fiquei trabalhando só nos ônibus, pois pensei que era o cenário mais prático para tocar sozinha e passou muito tempo antes de me aventurar a tocar em restaurantes assumindo-me como solista, e ainda me surpreendi com os bons resultados, achei muito mais desgastante, pelo que trabalhei nesse cenário só alguns sábados. Como estava ainda conhecendo a cidade e os pormenores do trabalho nos ônibus; não prestava muita atenção nas linhas ou percursos; muitas vezes, saí, sem pensar em uma rota e, simplesmente, pegava o primeiro ônibus que passava cheio, descia numa parada qualquer e logo subia no próximo ônibus que aceitasse me levar. Assim, fui conhecendo a cidade e apreendendo quais as rotas que me serviam pra me deslocar aos pontos onde queria ir e, aos poucos, comecei a prestar mais atenção, principalmente quando precisava ir a um lugar específico (à universidade, ao ensaio, ao laboratório Teyuna, aos restaurantes onde trabalharia ou para voltar pra casa). Esta informação pode se observar com maior detalhe no Gráfico 1.

comemoração do aniversário da independência de Chile. A respeito a autora diz “A obrigação de cada artista é, a de por seu poder criador ao serviço dos homens. Já está velho o cantar aos riachos e flores. Hoje a vida é mais dura e o sofrimento do povo não pode ficar desatendido pelo artista”.

Gráfico 1 – Número de apresentações em locais ou praças (sozinha) – 2018

Fonte: Elaboração própria

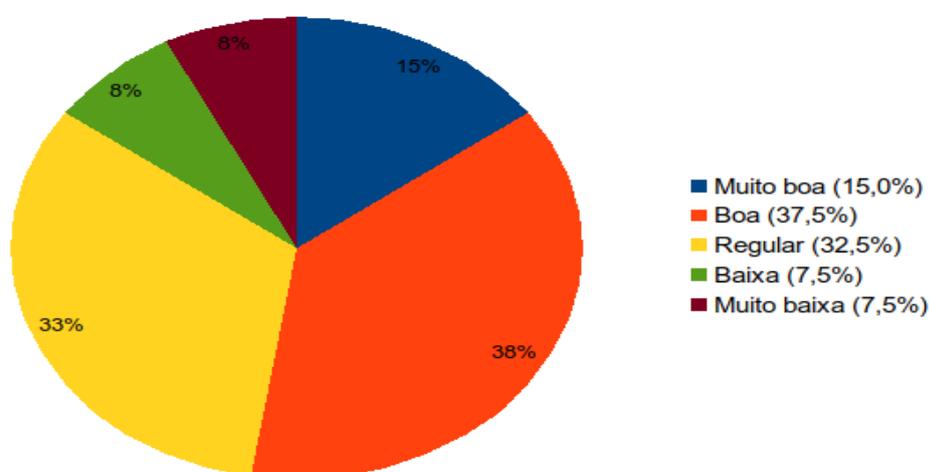
Falando de horários, posso agregar que, em geral, quando vou trabalhar nos ônibus prefiro o horário da manhã e quando vou trabalhar nos restaurantes, o horário do meio dia. Poucas vezes trabalhei no horário da tarde e a maioria dos dados coletados nesses horários estão ligados a outras questões (ensaios, aulas, diligências), como também achei muito ruim trabalhar aos domingos, dia em que prefiro ficar em casa e só sair para fazer compras na feira do Nordeste da Amaralina (também vou e volto tocando, mas não coleteo dados). Posso agregar ainda que há dados de quase todos os dias da semana, trabalhando mesmo (sem ter em conta os dias que só utilizei o ônibus para me transportar) foram geralmente 3 dias por semana. O Gráfico 2 mostra com mais detalhe a distribuição dos dias de trabalho desta temporada.

Gráfico 2 – Número de dias trabalhados (sozinha) – 2018

Fonte: Elaboração própria

Quanto à resposta do público, devo dizer que meu trabalho mexe muito com as emoções das pessoas (pelo menos, eu faço com esse intuito), e observar a resposta do público me parece importante para avaliar a minha performance e melhorá-la, seja no repertório, no discurso ou na atitude. Estas observações independem das observações de como foi o chapéu (generoso, regular ou ruim), ainda que, muitas vezes, sejam correspondentes. Posso dizer com muita alegria que, em geral, observei mais aceitação que rejeição à minha música no público de Salvador e seus arredores como demonstra o Gráfico 3.

Gráfico 3 – Observações gerais das respostas do público (sozinha) – 2018

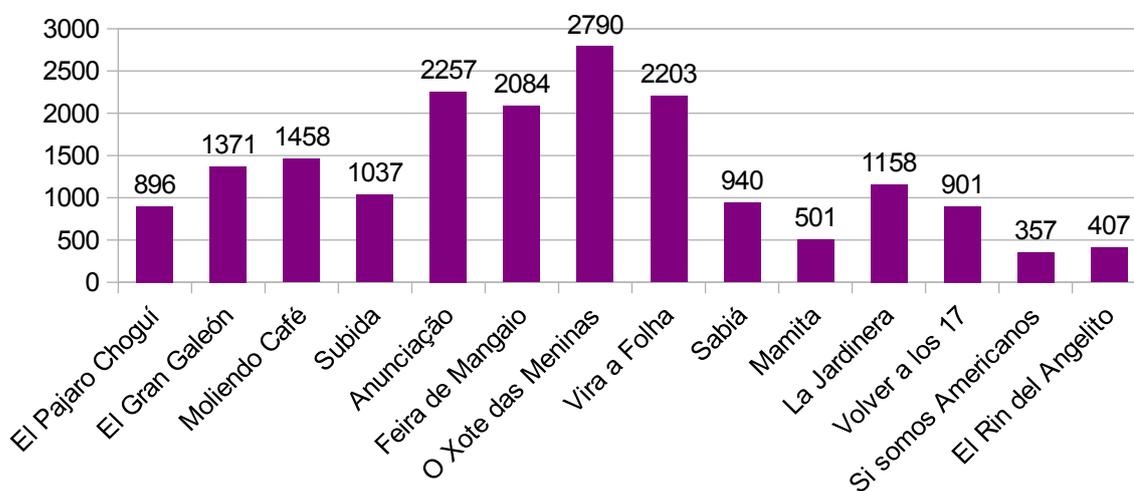


Fonte: Elaboração própria

A respeito do Repertório, devo dizer que conto com dois instrumentos (Charango e Quena) que são muito chamativos no Brasil (por serem alheios a esta cultura), além do Canto, o que me permite ter um repertório amplo e variar o formato (Quena sola, Charango solo, Charango e voz), além de me dar uma desculpa para falar com o público apresentando os instrumentos e os temas (principalmente os não brasileiros, mas também os brasileiros menos conhecidos, como “Vira a folha”). Minhas apresentações são geralmente de 3 a 4 canções e sempre gostei de variar os temas. Para efeitos da pesquisa, decidi sair com um repertório por dia para facilitar a coleta dos dados; assim, posso inferir (correlacionando os dados do público atingido de cada dia e dos dias que toquei cada tema), a quantas pessoas chegou cada tema e posso garantir que cada uma das pessoas presentes nas minhas apresentações (público atingido) escutou, no mínimo, 2 dos **14 temas** que estive tocando durante esta temporada (tendo em conta que o público também é transitório e muitos não conseguiram estar presentes durante toda a apresentação). Além de informar a origem de cada um deles e dos instrumentos

interpretados, esses dados podem ser melhor compreendidos olhando o Gráfico 4 correspondente.

Gráfico 4 – Repertório apresentado e número de pessoas que o prestigiaram (sozinha) – 2018



Fonte: Elaboração própria

5.2.2 Segundo formato/temporada: Duo “Kata e Marina”, em 2018

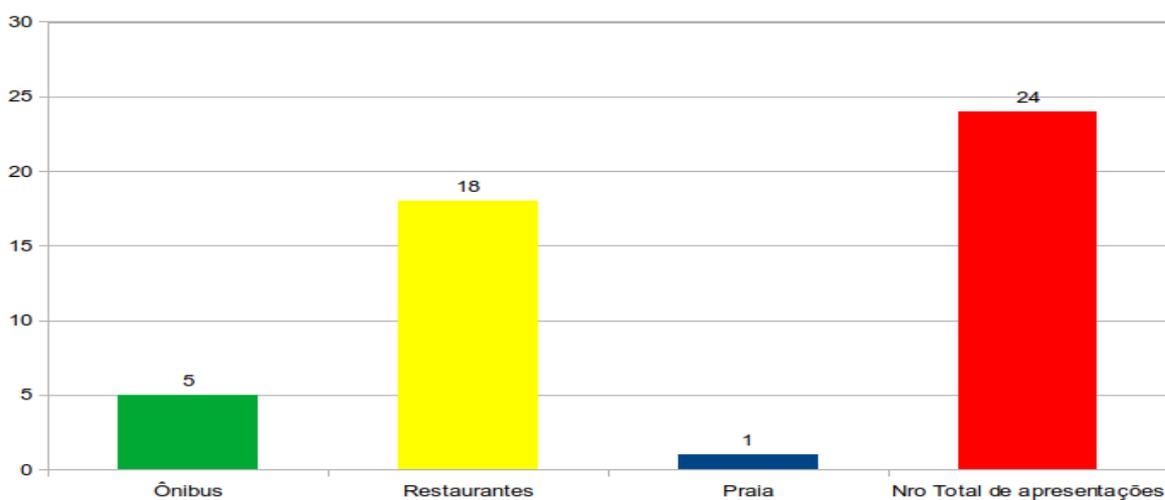
Marina é uma musicista (Sanfoneira) franco-espanhola que morou um tempo em Salvador tentando ingressar em uma pós-graduação na EMus da UFBA, mas, infelizmente, não chegou no tempo certo e não conseguiu o que procurava. No entanto aproveitou tudo quanto pôde da sua estadia em Salvador, assistiu alguns cursos como Aluna especial e como ouvinte e, por um tempo muito curto, conformamos um duo muito interessante com o qual conseguimos nos apresentar durante um fim de semana (**07-09/12/18**) nos restaurantes e na praia de Imbassá e em alguns ônibus utilizados para nos transportar até lá e de volta a Salvador. Planejávamos viajar no verão de 2019 com esse duo antes de ela ir embora, mas, como comentei antes, eu tive que viajar com urgência à Colômbia e, ao voltar a Salvador, ela já tinha voltado para a França. Assim, nosso duo ficou nessa curta mas muito linda experiência que, no entanto, alcançou ser registrada no meu diário de campo. Os dados finais dessa experiência foram: **24 apresentações**, prestigiadas por **494 pessoas**, em um total de **10 horas**, em **3 dias** de trabalho de campo nos quais coletamos um total de **R\$337,25**; correspondentes a uma média de **R\$17,27/Hora/Pessoa**.

Sobre horários, não há muito a dizer pois foi um período muito curto, de um fim de semana muito intenso em que trabalhamos desde que saímos de Salvador nos ônibus que nos levaram, nos restaurantes, ao meio-dia e à noite, na praia, de manhã, e de volta nos ônibus que

nos trouxeram para Salvador. Esses dados são suficientemente claros e não precisam de um gráfico para serem explicados.

Quanto aos locais ou praças de trabalho que utilizamos; posso dizer que, neste curto período, com este formato, só trabalhamos alguns restaurantes e ônibus, além de uma apresentação na praia, informação que ficou registrada no Gráfico 5.

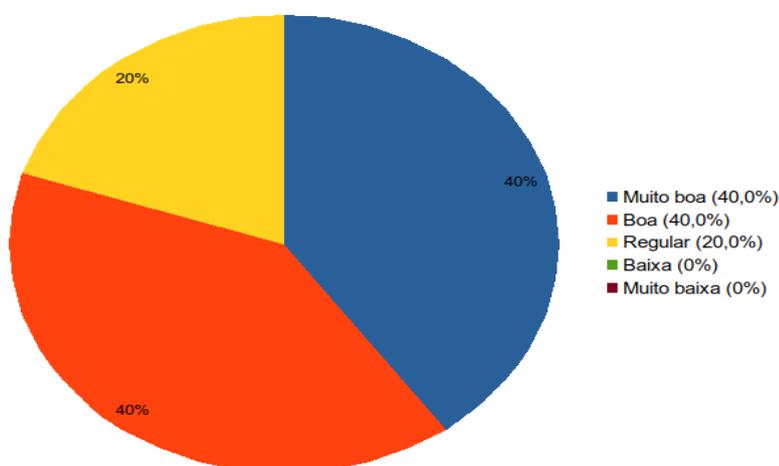
Gráfico 5 – Número de apresentações em locais ou praças (Duo “Kata e Marina”) – 2018



Fonte: Elaboração própria

A respeito da resposta do público, posso dizer com muita alegria que, ainda que a gente tenha compartilhado pouco tempo, os dados coletados mostram uma grande aceitação do nosso duo, no público atingido: assim o mostra o Gráfico 6.

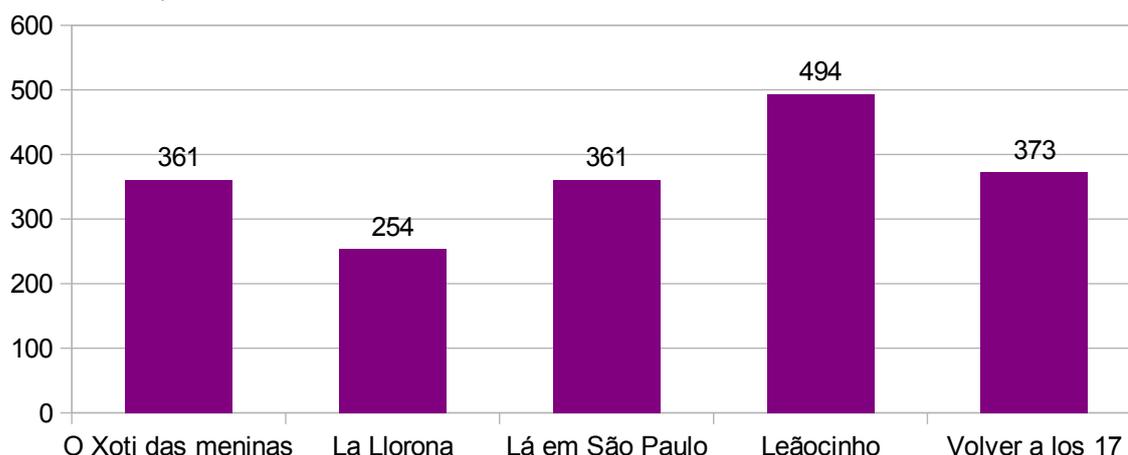
Gráfico 6 – Observações gerais das respostas do público (Duo “Kata e Marina”) – 2018



Fonte: Elaboração própria

Já falando do Repertório, devo lembrar que, neste formato, contamos com Sanfona, Charango, Quena e Duas Vozes, elementos combinados em 5 diferentes temas dentre os quais 2 brasileiros, 2 hispanos e uma composição própria da Marina (Lá em São Paulo). A seguir, o Gráfico 7 com os detalhes.

Gráfico 7 – Repertório apresentado e número de pessoas que o prestigiaram (Duo “Kata e Marina”) – 2018

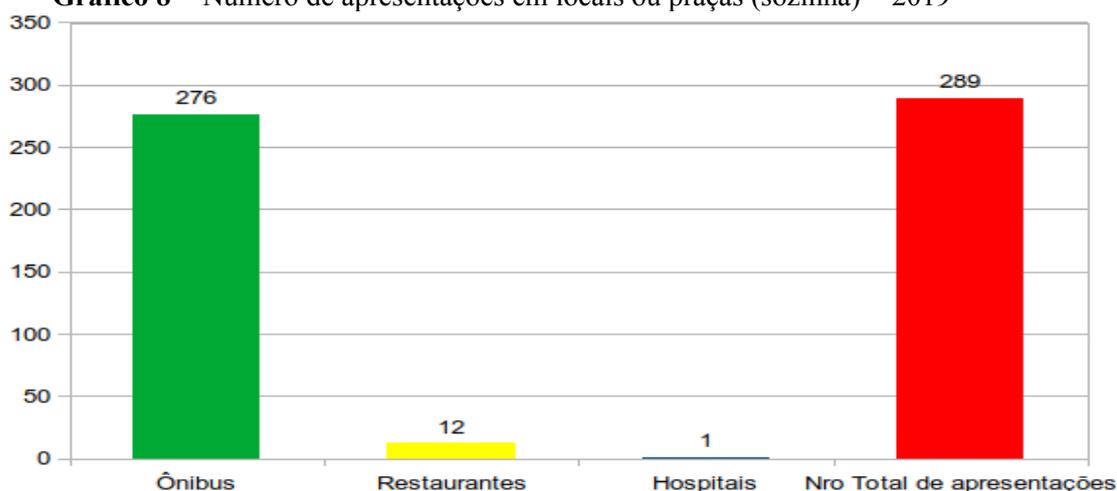


Fonte: Elaboração própria

5.2.3 Terceiro formato/temporada: Katalina sozinha, em 2019

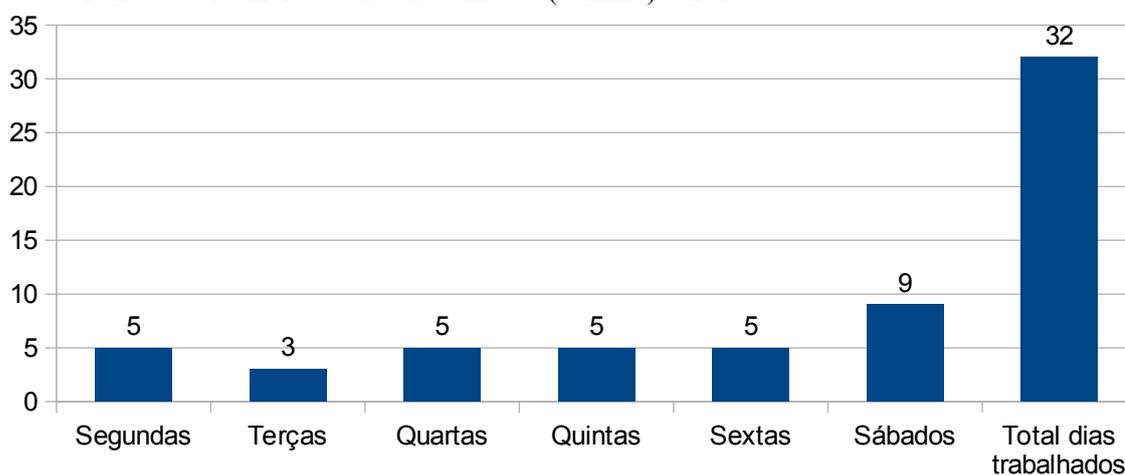
Esta temporada inclui dados desde **03/04/19 até 11/07/19**, mais um dia de Janeiro (05/01/19) e um dia de dezembro (09/12/19), e menos quase 6 meses que passei na Colômbia. Nesse tempo, realizei **289 apresentações**, prestigiadas por **7.931 pessoas**, com um total de **92 horas e 55 minutos em 32 dias** de trabalho de campo nos quais coletei um total de **R\$1.111,15**; correspondentes a uma média de **R\$12,32/Hora**.

A respeito dos locais ou praças de trabalho nesta temporada, posso dizer que continuei trabalhando principalmente nos ônibus, então com mais experiência, tentando seguir um rumo (ainda que nem sempre tenha sido possível) e descendo só nas paradas concorridas. Continuei tocando nos restaurantes só alguns sábados e tive ainda a experiência de tocar num hospital (Hospital Jorge Valente) para tentar levar alegria a um paciente (fui contratada por seu irmão em um ônibus que tinha pegado para voltar para casa). Foi uma experiência muito linda, mas muito dolorosa, por sua vez, pois entendi que ele estava nos seus últimos dias e me fez pensar na minha mãe que estava em uma situação similar. Os detalhes podem ser observados no Gráfico 8.

Gráfico 8 – Número de apresentações em locais ou praças (sozinha) – 2019

Fonte: Elaboração própria

Quanto a horários, também não houve muitas mudanças, pois continuei na mesma filosofia de trabalho do ano atrasado, preferindo as manhãs para os ônibus e o meio-dia para os restaurantes, só que, nesta temporada utilizei muito mais o ônibus para me deslocar e, nesses casos, toco em horários diversos que independem das minhas escolhas pessoais e toco, principalmente, a Quena (que é um instrumento muito mais leve e pequeno). O Gráfico 9 a seguir representa esses detalhes.

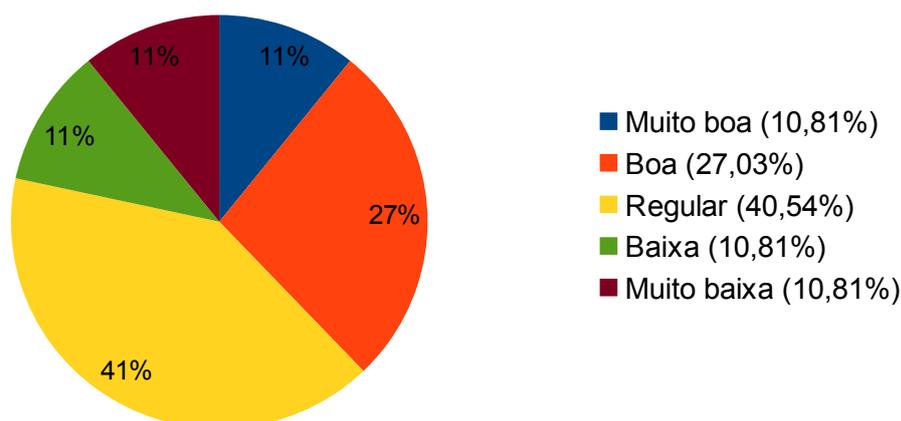
Gráfico 9 – Número de dias trabalhados (sozinha) – 2019

Fonte: Elaboração própria

Sobre a resposta do público, devo confessar que fiquei um pouco inquieta ao analisar as respostas do público nesta temporada, já que mostram uma diminuição na aceitação da minha música. Pode ter a ver com o fato de que, nesta temporada, saí menos com o charango (que é o instrumento que mais chama a atenção) com uma mecanização do meu discurso ou, simplesmente, pode ser que tenha estado mais exigente no momento de avaliar (lembremos

que é uma autoavaliação, aproximação que está sujeita a condições emocionais próprias), ainda não sei. Porém, minha música continua tendo mais aceitação que rejeição, pelo menos é o que mostra o Gráfico 10. Porém, vou por mais atenção no futuro para melhorar a resposta do público.

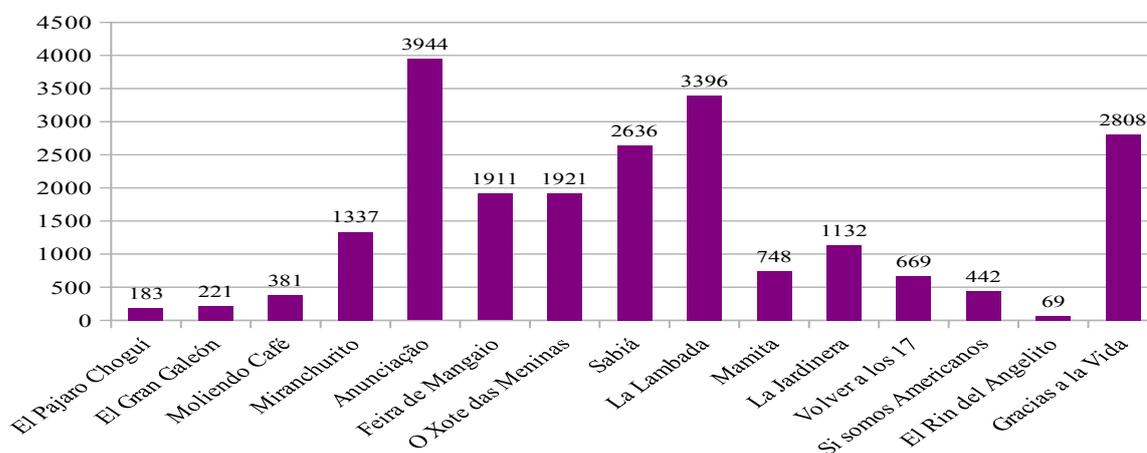
Gráfico 10 – Observações gerais das respostas do público (sozinha) – 2019



Fonte: Elaboração própria

Já falando do repertório, como comentei antes, nesta temporada me vali muito mais da música para me deslocar de um lugar a outro e, nessas ocasiões, toquei principalmente a Quena (por ser ela mais leve) e isso se evidencia no maior número de apresentações e (consequentemente) no maior número de pessoas que escutaram os temas de Quena. Além disso, o repertório teve algumas variações neste período: entraram três temas (Gracias a la vida, La Lambada e El Miranchurito) e saíram dois (Vira Folha e Subida), em um total de **15 temas**. (Gráfico 11).

Gráfico 11 – Repertório apresentado e número de pessoas que o prestigiaram (sozinha) – 2019



Fonte: Elaboração própria

5.2.4 Quarto formato/temporada: Duo “Las Colombianas”, em 2019

“Las Colombianas” foi um duo conformado por Natalia (minha irmã) e Eu, no tempo que viajavamos fazendo música pela América do Sul. O nome foi, mais que uma eleição, o resultado da experiência de duas estrangeiras em terra alheia pois, em todos os países visitados e independente do nome com que nos apresentávamos, sempre fomos chamadas de “Las Colombianas”, assim que, quando tivemos que gravar um CD para promover nosso trabalho na Argentina, decidimos adotar esse apelido e continuamos nos chamando assim, mesmo em terra Colombiana¹³⁹.

Em 2019, tive que viajar duas vezes à Colômbia para acompanhar e apoiar o doloroso processo da doença terminal da minha mãe. Nessa tarefa, me reencontrei com Natalia e nos momentos de folga, começamos a ensaiar, remontamos boa parte do nosso velho repertório e alguns temas novos. Trabalhamos no nosso povoado natal (Calarcá) e, às vezes, nos povos vizinhos do departamento/estado (Quindío). Aproveitamos os horários de almoço e, nos fins de semana, as tardes nos cafés e tentamos os ônibus, mas não deu certo (não nos deixaram tocar).

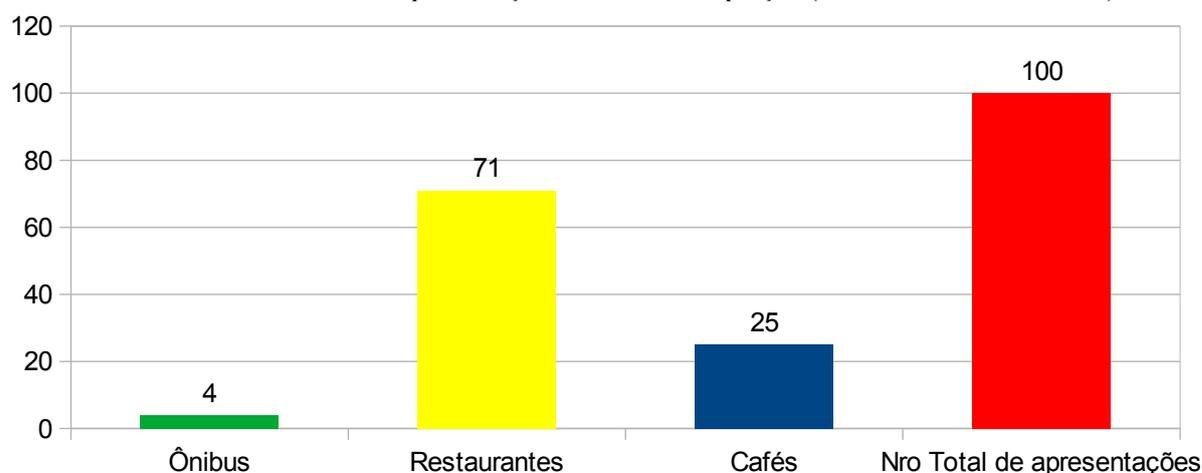
A ideia de retomar a Música permanece entre nós sempre que nos juntamos e não podíamos ter uma desculpa mais nobre que a de alegrar os dias da Mamãe; assim, a de trabalhar de novo na rua surgiu também automaticamente, pelo senso comum e a boa disposição de duas musicistas em um lugar que oferece oportunidades laborais, além de uma possibilidade de troca necessária nessa terra que as viu nascer e no momento em que as vê se despedirem do seu ser mais caro. Inicialmente, não tinha a disposição suficiente para coletar dados, mas, na segunda temporada, fiz esse trabalho na maioria das oportunidades em que fomos tocar.

Esta temporada inclui dados desde **16/08/19 até 19/10/19**. Nesse tempo, realizamos **100 apresentações** que foram prestigiadas por **1.647 pessoas**, em um total de **38 horas em 12 dias** de trabalho de campo nos quais coletamos um total de **\$943.650** (pesos colombianos); correspondentes a uma média de **\$12.416** (pesos colombianos/h/p), ou **R\$17,87/h/p**. Esses dados são similares aos fornecidos por Natalia, que calculo (por baixo) \$10.000h/p, ou R\$14,40h/p

139 Neste duo, Eu sou a encarregada de apresentar o grupo, os temas (os instrumentos lá são bem conhecidos) e nos despedir falando da contribuição no chapéu; além claro, de tocar o Charango e cantar. Natalia pela sua parte toca os instrumentos de sopro (Quena e Zampoña) e faz alguns coros, mas é também a encarregada de passar o chapéu com um grande e muito efetivo sorriso (um trabalho diferencial e importante). O trabalho musical (CD) foi titulado “Un recorrido musical por Suramérica”, e está disponível no Item “Informação adicional” depois das referencias bibliográficas.

E quanto aos locais ou praças de trabalho o que pode oferecer o Quindío? O Quindío é o menor de todos os departamentos/estados de Colômbia, seu território (1.845 km²) está inserido entre duas cordilheiras Andinas (a central e a oriental), e dentro da cultura cafeeira. Apesar do seu tamanho, foi durante as décadas do 70s-90s um dos maiores e melhores produtores de café no país e, depois (quando o preço do café caiu e deixou de ser o único produto), a própria paisagem e a cultura começaram a ser exploradas turisticamente e hoje faz parte da lista dos territórios considerados “patrimônio da humanidade”¹⁴⁰. Seus povoados (cuja arquitetura colonial “paisa”¹⁴¹ se mantêm em grande parte) atraem grande número de pessoas de todo o país (e fora dele), à procura de, além da paisagem, o café, as histórias e as comidas da região. Assim; os restaurantes e cafés desses povoados (Calarcá, Quimbaya, Filandia e Circasia) forneceram para nós, numerosos cenários para tocar a nossa música e receber, além de boas propinas, energia positiva e renovadora. Os detalhes da distribuição das nossas apresentações nesta temporada estão no Gráfico 12.

Gráfico 12 – Número de apresentações em locais ou praças (Duo “Las Colombianas”) – 2019



Fonte: Elaboração própria

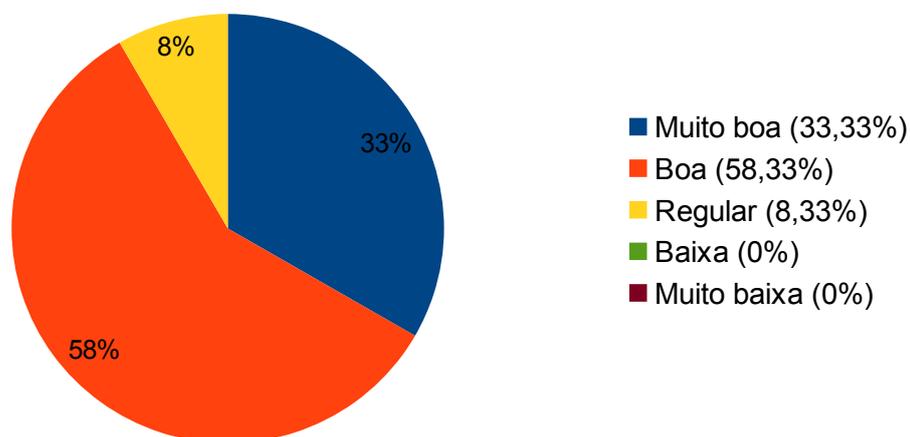
Sobre horários, posso dizer que, tendo em conta que trabalhamos, principalmente restaurantes e cafés, as apresentações ocorreram, em geral, ao meio-dia (hora do almoço) e às tardes (hora de tomar um café), e quando trabalhamos fora do nosso povo, o fizemos principalmente nos fins de semana, para aproveitar o fluxo de turistas.

140 Declarado como Patrimônio Mundial pela Unesco em 2011, a Paisagem Cultural Cafeteira se conformou pela migração de um numeroso grupo de habitantes de Antioquia para Caldas, Quindío, Risaralda e Valle del Cauca onde encontraram no cultivo, processamento e comercialização do café, um modo de vida, uma cultura e uma sociedade com futuro.

141 **Paisa:** Apelido das pessoas que nasceram no departamento de Antioquia e os outros por onde foi espalhada sua cultura.

A respeito da resposta do público, posso dizer com muito prazer que, salvo pouquíssimas exceções, a nossa música tem sido evidentemente muito bem aceita. Assim o mostra o Gráfico 13.

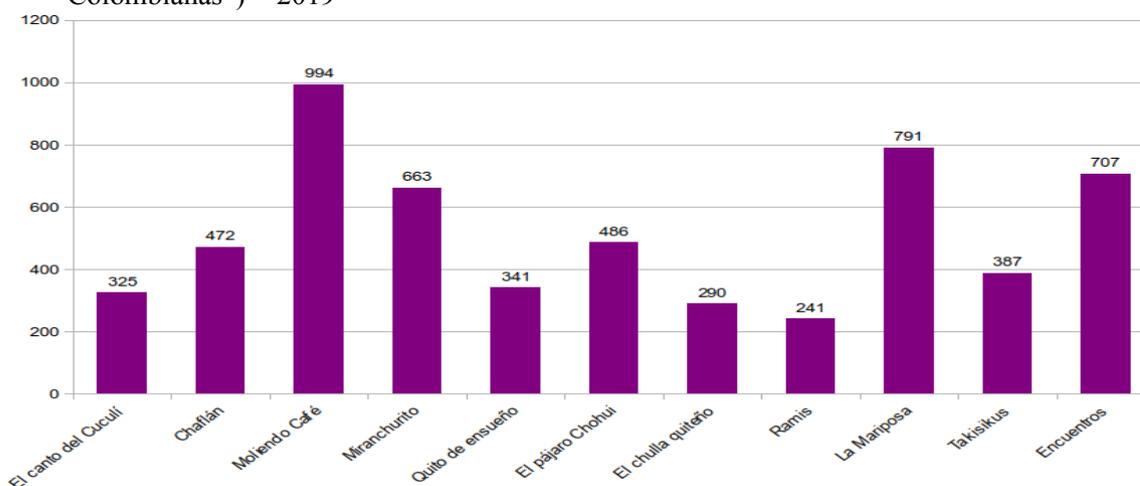
Gráfico 13 – Observações gerais das respostas do público (Duo “Las Colombianas”) – 2019



Fonte: Elaboração própria

Já falando do nosso repertório, devo esclarecer que é muito mais amplo e inclui canções cantadas; mas, nesta temporada (ou, pelo menos, nos dias registrados), tocamos só **13 temas** de quase todos os países de América do Sul (com exceção do Brasil)¹⁴² em um formato Andino instrumental com Charango Quena e Zampoña (sem voz). Os detalhes podem se observar melhor no Gráfico 14.

Gráfico 14 – Repertório apresentado e número de pessoas que o prestigiaram (Duo “Las Colombianas”) – 2019



Fonte: Elaboração própria

¹⁴² Só passamos juntas pelo Brasil durante um mês, pelo que não tínhamos montado nenhum tema brasileiro antes, e nesta temporada não montamos temas novos. Tampouco tínhamos temas Uruguaios ainda que lá passamos uma temporada mais longa. Tal vez porque não ha em Uruguay repertorio similar ao andino.

5.2.5 Quinto formato/duas temporadas: Duo “Kata e Carlos” em Salvador e seus arredores, entre 2019 e 2020

Carlos Machado foi um dos primeiros musicistas brasileiros dentre os que comecei a observar desde que cheguei a Salvador (sempre subindo e descendo dos ônibus com seu violão), logo se converteu em um dos meus sujeitos de pesquisa e, depois de terminar as gravações de seu trabalho e a entrevista, começamos a ensaiar para trabalhar juntos e terminamos nos envolvendo em uma relação amorosa, além do duo musical. Com esse duo musical começamos a trabalhar, em junho de 2019, no começo, em Salvador e seus arredores, depois viajamos rumo à fronteira Colombiana para minha segunda temporada na Colômbia; e quando voltei de lá, continuamos trabalhando juntos, porém, com menos frequência, pois, nesse período (finais de 2019, começo de 2020) tive que começar o processo de escrita deste documento e isso me afastou um pouco da rua. Terminando a temporada de verão (e depois de apresentar a qualificação), me dei umas curtas férias e saímos a viajar pelo sul da Bahia. Das temporadas das viagens vou falar depois, mas sobre nosso trabalho em Salvador e seus arredores, a seguir, trago /os dados:

Como comentado antes, neste formato, trabalhamos duas temporadas a primeira de **26/06/19 a 13/07/19** e a segunda de **07/12/19 a 29/01/20** e durante esse tempo realizamos **212 apresentações**, que foram prestigiadas por **3.805 pessoas**, em um total de **53 horas e 40 minutos** durante **14 dias** de trabalho de campo nos quais coletamos um total de **R\$1.853,00**; correspondentes a uma média de **R\$18,83/Hora/Pessoa**.

Sobre os locais ou praças de trabalho, posso dizer que nós dois ainda estamos muito acostumados a trabalhar nos ônibus e esses locais têm nos dado bons resultados tanto quanto à aceitação do público, quanto economicamente, e decidimos explorar ao máximo os poucos dias que saíamos a trabalhar para gerar o máximo lucro no menor tempo. Assim, trabalhamos, principalmente, nos restaurantes¹⁴³ da cidade de Salvador (Praça de alimentação do mercado do Bonocô e na zona do “Largo do Imbuí”) e, durante a temporada de verão, nos povoados mais próximos do Litoral Norte (Arembepe, Praia do Forte e Imbassaí). Esses dados podem ser vistos com mais detalhe no Gráfico 15.

143 Nos ônibus, funcionam bem como solistas, enquanto nos restaurantes funcionam melhor os duos ou agrupamentos.

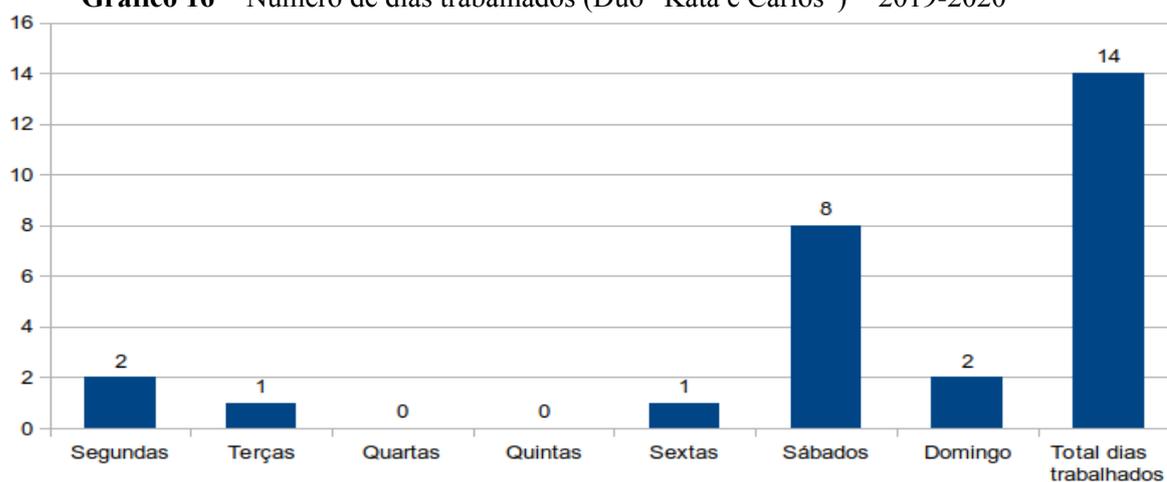
Gráfico 15 – Número de apresentações em locais ou praças (Duo "Kata e Carlos") – 2019-2020



Fonte: Elaboração própria

Já falando dos dias que saímos para trabalhar nos ônibus, preferimos os horários da manhã e o começo da semana. Além disso, ficaram registrados alguns domingos nos quais nos transportamos para ir à feira do Nordeste de Amaralina. Mas, como o nosso principal local de trabalho foi nos restaurantes e eles ficam mais movimentados no fim-de-semana, é evidente que o dia da semana que mais trabalhamos nesta temporada foi o sábado e claro está, no horário do meio dia. Assim mostra o Gráfico 16.

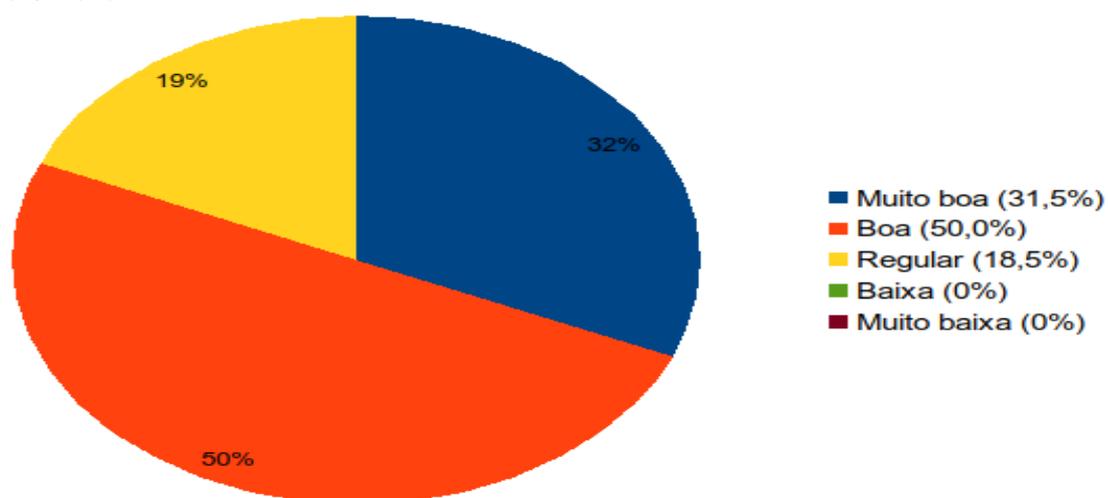
Gráfico 16 – Número de dias trabalhados (Duo “Kata e Carlos”) – 2019-2020



Fonte: Elaboração própria

Sobre a resposta do público, posso dizer, sempre com muita alegria, que (salvo algumas exceções) nosso duo tem tido muito boa aceitação como evidenciado no Gráfico 17.

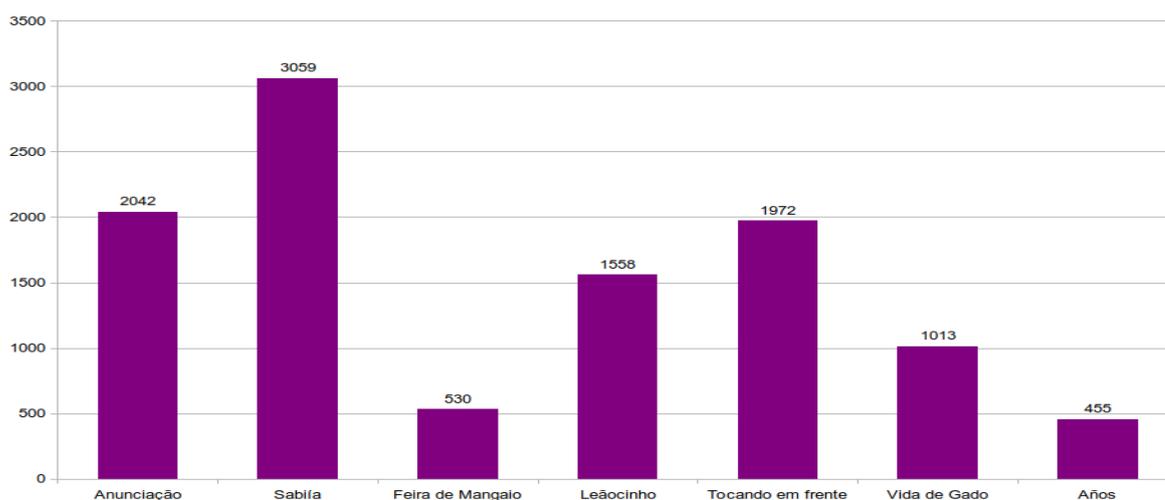
Gráfico 17 – Observações gerais das respostas do público (Duo “Kata e Carlos”) – 2019-2020



Fonte: Elaboração própria

A respeito do repertório... imaginem o que pode sair da mistura de nossas culturas, em uma variedade de formatos possíveis com Violão, Charango, Quenas e duas Vozes. Tínhamos, (naquele momento) um acúmulo de 7 canções, a maioria delas Brasileira e só uma em espanhol (Años). Posso garantir que, hoje em dia, esta lista tem aumentado e conta com maior representatividade do repertório hispano-americano. No Gráfico 18 se pode ver com maior detalhe estas observações.

Gráfico 18 – Repertório apresentado e número de pessoas que o prestigiaram (Duo “Carlos y Kata”) – 2019-2020



Fonte: Elaboração própria

5.2.6 Sexto formato/duas temporadas: Duo “Kata e Carlos” viajando, em 2019 e 2020

A nossa primeira viagem foi rumo à fronteira do Brasil com a Colômbia, pois eu precisava ir de novo para lá e os bilhetes aéreos estavam inacessíveis para o meu orçamento, razão pela qual me aproximei da fronteira por terra (e rio) para “diminuir custos”. Carlos me acompanhou até Manaus e daí voltou sozinho. Já a segunda viagem foi ao sul da Bahia, pois Carlos queria me apresentar “Porto Seguro” e seus arredores e fomos até o povoado de “Caraíva” no extremo sul da Bahia. Em ambas as ocasiões, saímos com pouca grana (apenas para os primeiros percursos) e pouco tempo, pelo que tivemos que trabalhar muito para dar conta das passagens, hospedagens, comida e demais questões do dia a dia. No entanto, sempre aproveitamos para conhecer pessoas lindas e curtir o quanto possível, cada lugar, cada rio, cada praia.

Como cada lugar é diferente e tem suas particularidades (que a gente só vai conhecendo depois que está nele tentando se virar), as experiências e rotinas foram muito variadas: algumas noites dormimos em hotel, outras em uma rodoviária, nos ônibus que nos levavam de uma cidade a outra durante a noite ou em uma barraca colocada em algum lugar da cidade. Às vezes conseguimos trabalhar nos ônibus ou nos ferries, outras nos restaurantes e, muitas vezes, tivemos que tocar em qualquer lugar onde houvesse uma aglomeração de pessoas (paradas de ônibus, calçadões e calçadas fora de bancos, padarias ou locais de jogo). Assim, foram muito mais apresentações e mais pessoas do que conseguia contar enquanto tocava... Me limitei, então, a escrever os dados gerais, ao final do dia, tendo em conta as horas trabalhadas, o dinheiro coletado e alguns comentários gerais sobre as atitudes do público e o tipo de locais utilizados. Os resultados são os seguintes.

A primeira viagem inclui dados desde **18/07/19 até 09/08/19**, período em que percorremos e trabalhamos em Feira de Santana (BA), Juazeiro (BA), Petrolina (PE), Teresina (PI), Belém (PA), Santarém (PA) e Manaus (AM), em um total de **98 horas e 30 minutos** durante **19 dias** de trabalho de campo, nos quais coletamos um total de **R\$2.448,90**; correspondentes a uma média de **R\$13,06/h/p**.

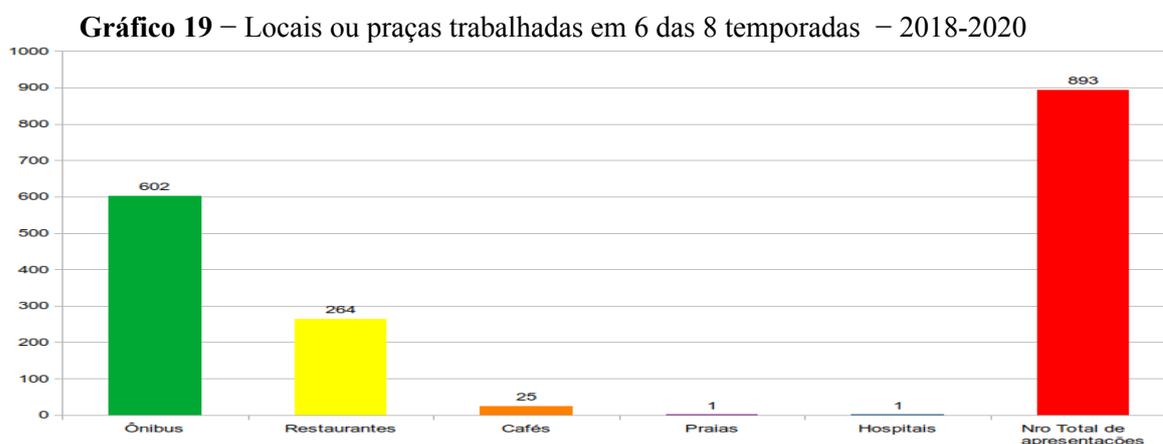
A segunda viagem inclui dados desde **16/02/2020 até 03/03/2020**, tempo em que percorremos e trabalhamos em Valença, Itacaré, Itabuna, Porto Seguro, Arraial da Ajuda, Caraíbas, Eunápolis e Bom Despacho (todos municípios do estado de Bahia) em um total de **91 horas** em **17 dias** de trabalho de campo nos quais coletamos um total de **R\$1.981,30**; correspondentes a uma média de **R\$10,80/h/p**.

Posso agregar que; na primeira viagem tocamos as mesmas canções do nosso repertório base, mas, na segunda viagem, agregamos algumas canções (*Os bares da vida*, *Gracias a la vida*, *La lambada* e *O Xote das Meninas*). Em ambas, observamos (salvo algumas exceções) uma boa aceitação do público.

5.2.7 Análise comparativa dos diferentes formatos e temporadas trabalhados entre 2018 e 2019

Levando em conta que, nas temporadas das viagens, a coleta de dados não foi completa, essas duas temporadas não serão tidas em conta para a totalização de alguns dados (número de apresentações, público atingido, repertório e aceitação do público), mas sim, daqueles que delas participaram (dias e horas trabalhadas, salário total individual, salário/hora/pessoa). Assim, durante 5 das 8 temporadas trabalhadas entre **06/08/18 e 03/03/2020** foram realizadas **893 apresentações**, que foram prestigiadas por **20.705 pessoas**; dando a conhecer (às vezes em duo com outra pessoa) **31 canções** do repertório latino-americano, e posso dizer que, em geral, houve uma **boa aceitação** do público. Além disso, posso acrescentar que (contando também as temporadas das viagens); trabalhei um total de **134 dias**, em **472 horas e 25 minutos** e coletei (só a minha parte) um total de **SR6.267,40** para uma média de **SR13,26/h**.

Em relação a locais ou praças de trabalho, temos que desde que cheguei à cidade, meu principal local de trabalho foram os ônibus, seguido dos restaurantes da cidade e seus arredores, depois, os restaurantes e cafés do departamento/estado de Quindío, na Colômbia e, por último, os multiplex e variados cenários que encontrei na rota das duas viagens (que não ficaram registrados). Os detalhes pode-se observar no Gráfico 19.



Fonte: Elaboração própria

Falando especificamente das rotas dos ônibus da cidade de Salvador, posso dizer que meus percursos mudam de linha constantemente e são muitos – se os traçasse sobre um mapa da cidade, este ficaria uma bagunça de linhas sobrepostas sem sentido. Assim, decidi enumerar e descrever as estações de ônibus, os finais de linha e os bairros pelos quais já passei. Talvez esqueça alguns pontos, mas, com os que vou nominar, pode se fazer uma ideia clara das possibilidades de deslocamento e conhecimento da cidade que tem me proporcionado meu trabalho nos ônibus.

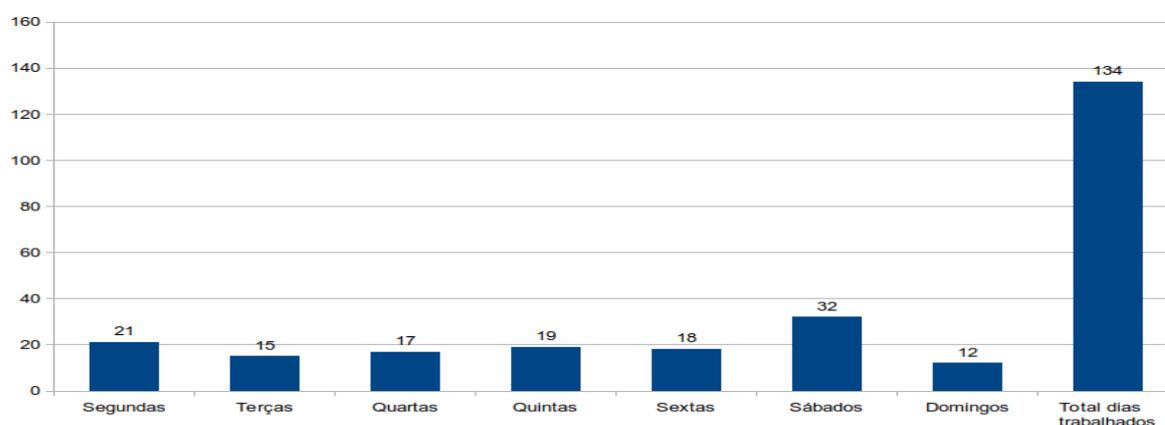
Estações: Lapa, Acesso Norte, Mussurunga, Aeroporto, Rodoviária...

Finais de linha: Lauro de Freitas, Federação, Barroquinha, Plataforma, Praça da Sé, Imbuí, Sussuarana, Nordeste...

Bairros/lugares: São Cristóvão, Itapuã, Pituaçu, Boca do Rio, Costa Azul, Pituba, Amaralina, Rio Vermelho, Ondina, Barra, Campo Grande, Comércio, Calçada, Uruguai, Suburbana, Ribeira, Bonfim, Liberdade, Nazareth, Canela, Fazenda Grande, Graça, Brotas, Itaigara, Candeal, CAB, Sussuarana; além das praias de Arembepe, Praia do Forte e Imbassai.

A respeito dos horários, durante o tempo que durou o trabalho de campo desta pesquisa, coletei dados de 134 dias que, na sua maioria, foram trabalhados nos ônibus de Salvador e pela manhã ou aos sábados, ao meio-dia, em alguns restaurantes. O seguinte Gráfico mostra com detalhe a distribuição dos dias da semana no meu trabalho realizado entre 2018 e 2020.

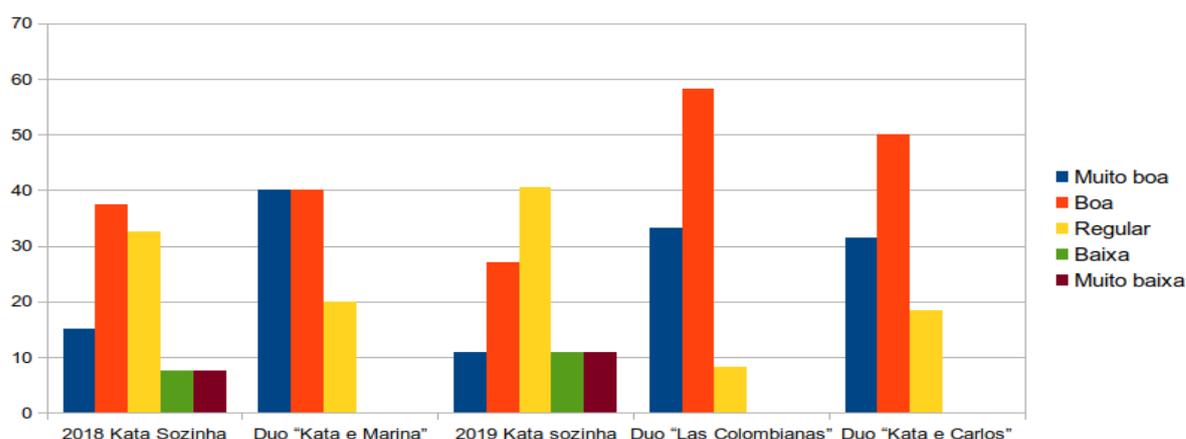
Gráfico 20 – Número de dias trabalhados em todos os formatos – 2018-2020



Fonte: Elaboração própria

Sobre a resposta do público, é importante apontar que notei melhor aceitação nos formatos dos duos que nas temporadas em que toquei sozinha. Minha teoria é que as pessoas supõem que um duo precisa ensaiar e se preparar mais do que um artista que toca sozinho, o que confere mais profissionalismo ao duo do que ao solista, além da versatilidade que dá a possibilidade de utilizar vários instrumentos em uma mesma apresentação, demonstrando uma riqueza cultural que gera curiosidade e possibilidades de aprendizado a respeito deles. O Gráfico 21 mostra com detalhe, essas observações (as duas temporadas das viagens, não estão incluídas).

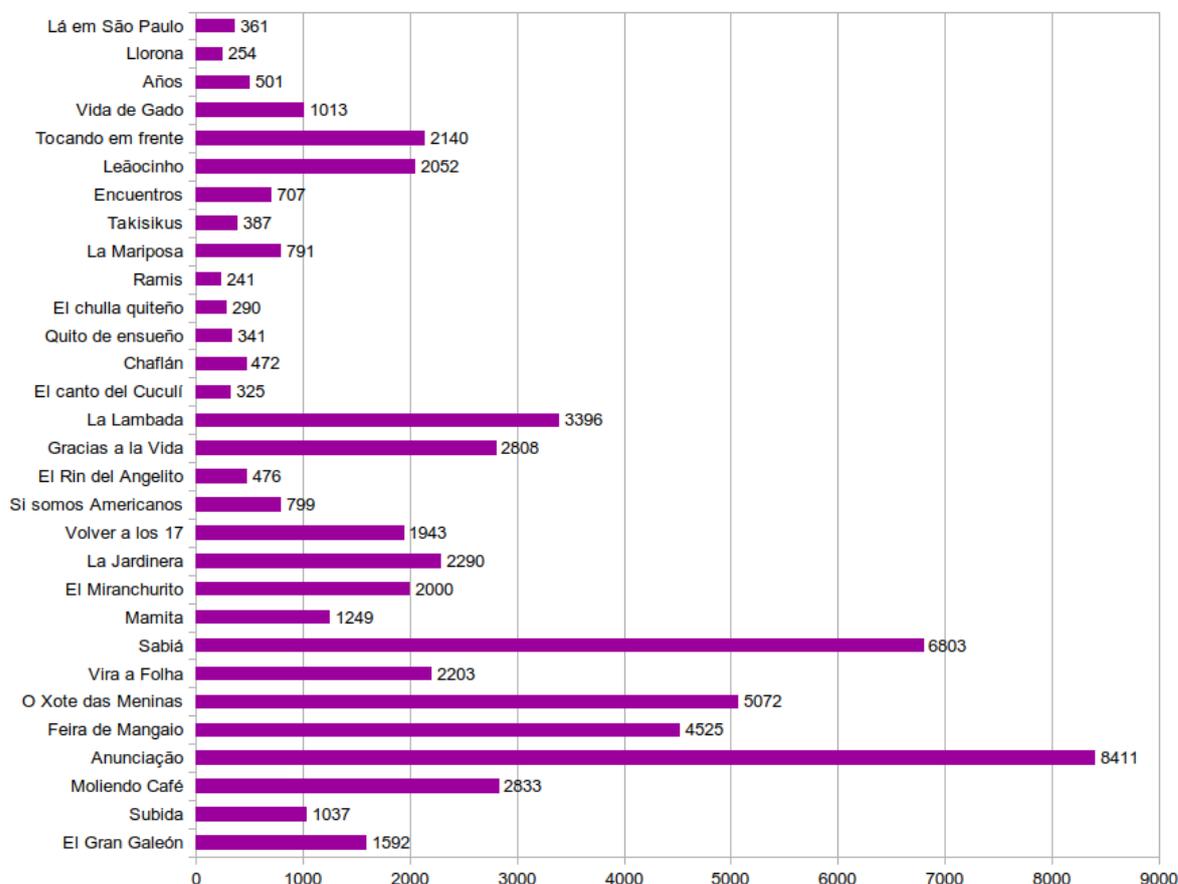
Gráfico 21. Observações gerais da resposta do público em todos os formatos



Fonte: Elaboração própria

Sobre o repertório total... levando em conta que, durante as temporadas das viagens, a contagem do público atingido não foi levado em consideração, os dados aqui reportados não contemplam estas duas temporadas. Assim, entre **06/08/18 e 03/03/2020** consegui dar a conhecer **31 canções** do repertório latino-americano em diferentes formatos e a diferentes públicos e posso dizer que cada uma das **20.705 pessoas** presentes nas **893 apresentações** que fiz (sozinha ou em duo), assistiu, pelo menos, 2 das 31 canções do meu repertório, sendo as mais escutadas, Anunciação, Sabiá e O Xote das Meninas, e as menos, Ramis, La llorona e El Chulla Quiteño. Estes dados estão diretamente relacionados com o número de vezes que cada canção foi apresentada (ver detalhes no Gráfico 22)

Gráfico 22 – Repertório apresentado e número de pessoas que o prestigiaram (em 5 das 7 temporadas) – 2018-2020

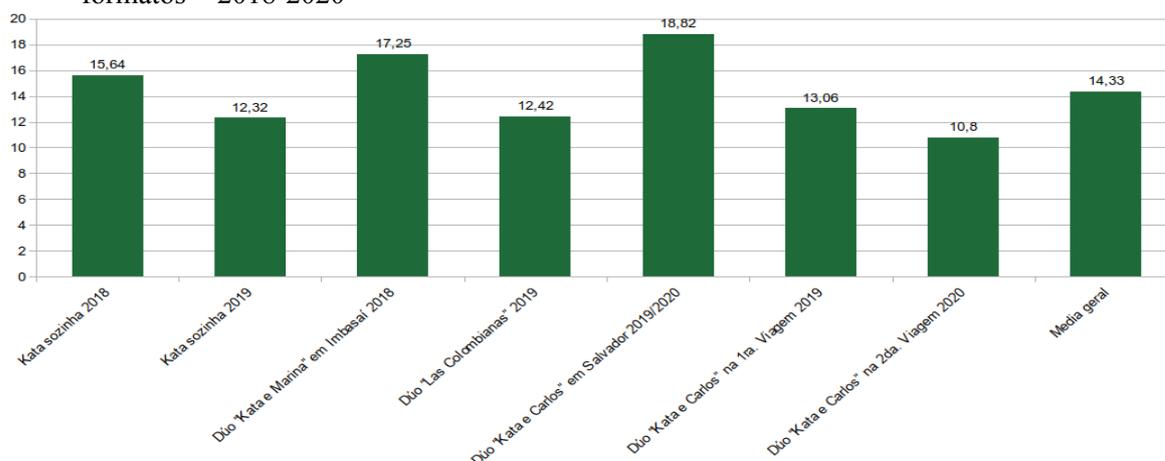


Fonte: Elaboração própria

A respeito de remuneração, posso dizer que, fazendo uma comparação dos ganhos econômicos individuais, observei que, mesmo nas temporadas em que ganhei menos, minha media/hora foi, surpreendentemente, muito maior do que o *salário mínimo legal* no Brasil (R\$954,00/mês, em 2018, R\$998,00/mês, em 2019, e R\$1.045,00/mês, em 2020; ou seja R\$5,96/hora em 2018, R\$6,24/hora em 2019 e R\$6,53/hora em 2020).¹⁴⁴ Isto pode se observar com maior detalhe no seguinte gráfico, no que ao final resulta em uma quantia de R\$14,33/hora, um valor um pouco diferente do resultante no parágrafo inicial desta parte (R\$13,26/h.). Isso obedece a diferenças no jeito de calcular: aquele a partir da soma total do dinheiro coletado/total de horas trabalhadas; e este resultante das médias de cada formato.

¹⁴⁴ Informação tomada da página G1 Economia, em 06/04/2020 nos links que aparecem ao final, depois da bibliografia. Meus cálculos se baseiam em um horário laboral de 160 horas mensais.

Gráfico 23 – Comparação da minha remuneração média/hora (r\$/hora) nos diferentes formatos – 2018-2020



Fonte: elaboração própria.

5.3 MARÇO DE 2020. PANDEMIA: CONSEQUÊNCIAS DO ISOLAMENTO SOCIAL NO TRABALHO DOS ARTISTAS/MUSICISTAS AMBULANTES/DE RUA

Quando estava no forte dela, eu sentia que o bichinho batia assim no meu braço, ai aqui oh (dá uma palmada no braço como matando um mosquito) “ah satanas, pishhuuu”... (ARCANJO, em 20 de novembro de 2020)

O período de Isolamento Social que começou em princípios de março e que, aos poucos, está se desmontando ainda em finais de agosto, significou durante esse tempo e até hoje, a morte dos palcos nos espaços públicos (em Salvador, na Bahia, no Brasil e pelo menos na metade dos países do mundo), em outras palavras, a morte da rua e, por conseguinte, a morte das Artes de Rua, aliás, a Rua não morreu só para os artistas, mas para todo tipo de trabalhador informal, quer dizer para uma grande parte da população total do país (Brasil) e do mundo e o mais importante: significou a morte da possibilidade de exercer a cidadania (ZIBECHI et al., 2020)

O Covid, como tem me afetado? De uma forma direta, radical, não há nada como antes, acabou-se toda a rota, a cotidianidade, rotina. A música também funciona muito com a rotina, a gente que vai almoçar todos os dias, no mesmo lugar, à mesma hora, há horários picos. Isso já não existe. (MORALES, em 20 de abril de 2020)

Sou sincero a te dizer, pra mim não existiu pandemia, não existiu pelo seguinte, eu não respeitei quase quarentena, porque ninguém ia a trazer, bater no meu portão pra me trazer um quilo de açúcar, um quilo de farinha, um quilo de feijão. Eu não respeitei, agora é só que, eu sentia, foi a época que eu senti mais triste, porque, o povo não me aplaudia, o povo não gostava, porque, o povo não tinha alegria pra nada não, não tinha alegria

pra nada não. Foi a coisa que eu senti, a tragédia da pandemia
(ARCANJO, em 23 de novembro de 2020)

Diante desse panorama, cada um tem que procurar outras maneiras de conseguir o sustento, trocar de território (com certeza), uns entrando na era online e outros fugindo para o mato; uns se organizando em grupos de whats'app, fundações e/ou coletivos e outros voltando à alimentação saudável, uns explorando novos ofícios, enquanto outros procuram novos cenários... O fato é que, apesar da quietude aparente das pessoas fechadas nas suas casas enquanto viajantes passam despercebidos e políticos aprovam projetos e dirigem a vida do povo a partir do medo, o cenário político da arte de rua está começando a se articular dentro do novo espaço público (a Web) fazendo valer, de novo, a sua capacidade de adaptação, mas também preocupados com o novo alcance do sistema que agora abrangeu até os marginais.

Bom, e agora com o tema da pandemia, sim, está difícil trabalhar, muito difícil, ou seja, impossível trabalhar com a música. Agora nós, o que estamos fazendo é como um tema de difusão através da internet, fazer os concertos online, que tem, como se disse? seus seguidores também, mas é difícil trabalhar com isso. Assim que, aí estamos vendo como poder reinventar-nos e achar a forma de seguir gerando dinheiro. É difícil, mais ainda, nós que somos (os dois), artesãos, e os dois musicistas; nos dedicamos ao mesmo, então, estamos aí, vendo, como vamos passar por toda esta situação (BENITEZ, 8 abr. 2020).

Pelo momento, tenho estado fazendo comida, vendendo para os vizinhos mais próximos, fazendo trocas, igual. E isso, são também ferramentas da viagem, da diversidade de situações que são imprevisíveis, assim que; aí atenta aos movimentos que se geram no mundo e, esperar que isso passe e seguir... seguir com o coração aberto e fazendo o que nos gosta (MORALES, 20 abr. 2020).

Entre as “novas políticas de inclusão” dos governos nacionais e locais em associação com outros organismos, encontramos (a nível nacional), o “Auxílio Emergencial”¹⁴⁵, que destina \$R600,00 reais a quem se cadastre e independe do ofício do cadastrado; também a lei “Aldir Blanc”¹⁴⁶ que, a partir de uma base de dados dos artistas em geral, visa investir orçamento em iniciativas culturais, principalmente orientadas a coletivos, teatros, museus e organizações mais complexas e a entregar subsídio emergencial a artistas independentes. A lei deixa a cada administração a liberdade de definir seus próprios critérios de avaliação por meio de cadastramento e editais.

145 O Auxílio Emergencial é um benefício financeiro concedido pelo Governo Federal, destinado aos trabalhadores informais, microempreendedores individuais (MEI), autônomos e desempregados e tem por objetivo fornecer proteção emergencial no período de enfrentamento à crise causada pela pandemia do Coronavírus - COVID 19.

146 Página oficial da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa.

Bom, acho que está atingindo a muita gente, principalmente as pessoas de situação financeira menos favorável [...] estamos todos muito ansiosos para que aconteça alguma coisa, para que isso passe, ou para que o dinheiro que disseram que iam dar para as pessoas que não têm condições de trabalhar porque não podem sair para rua [...] Eu toco nos ônibus e nos ônibus também não se está podendo tocar porque está todo mundo com medo de abrir a boca para falar, para não cuspir, não atingir ao próximo, para não ser afetado, ou seja, pelo vírus, né, que é transmissível. A situação está bem difícil, vamos ver, esperar que melhore (MACHADO, 24 maio 2019).

Ah você está na idade de risco, você vai pra casa! eu diz não! Pergunta a qualquer político ai se ele sabe a onde está minha casa, vai...¹⁴⁷ Mas, foi ruim, é como estava te falando, foi o que a pandemia me prejudicou, porque ninguém, quase não tinha ninguém e não gostavam que eu ficasse toucando, eu sentia, ninguém falava nada, mas, eu sentia, eu percebia, pelos aplausos outros dias antes dela (ARCANJO, 23 nov. 2020).

A respeito da lei Aldir Blank, houve um Encontro Nacional Virtual de Artistas de Rua¹⁴⁸ no qual o tema principal foi “A regulamentação da lei Aldir Blanc” em cada Município/Cidade/ Estado. O encontro contou com diversos artistas muito inquietos, participantes de grandes iniciativas de gestão cultural local, alguns com postos importantes dentro do governo e ou encabeçando instituições culturais como a “Rede Brasileira de Teatro de Rua”, o coletivo AMA de Rio de Janeiro¹⁴⁹, “A Carroça de Mamulengo”, e vários outros artistas independentes, todos muito preocupados em compreender a lei e questionando, como seria a sua implementação? se a rua estaria contemplada dentro dos “cenários” dos que receberiam os subsídios? se os processos iriam exigir muita documentação e/ou protocolos formais? enfim.

Muitas perguntas, muitas falas pertinentes, mas nenhuma explicação esclarecedora... além de um intento de “Achar a Rua na Web” com algumas performances “online” que, ainda que charmosas e pertinentes, muito pouco poderosas se comparadas com uma apresentação “ao vivo”. Tenhamos em conta que uma performance ao vivo oferece uma experiência muito mais rica e poderosa quanto à transmissão energética, se comparada com a mensagem que

147 No início da pandemia, muitos dos meus colegas estavam sem documentos (CPF, SUS), equipes (internet, computador, celular) e pouco ou mal orientados; e não conseguiram ou quiseram aceder ao auxílio emergencial; para completar, as condições que impôs o isolamento social afastou muito mais a aqueles que estão à margem ou nos níveis mais básicos das telecomunicações; daqueles que poderíamos ajudar, pelo temor de transmitir a doença...

148 Uma “Live” chamada “Diálogos Nacionais” com o tema “Artistas de rua” que aconteceu em 30 de julho de 2020 em Youtube, e que ficou gravada. O link estará disponível no Item “Informação adicional” ao final do documento.

149 **Coletivo AMA:** Aqueles que conseguiram mudanças no projeto Carioca e que durante este encontro denunciaram à empresa MetroRio por inventar uma figura jurídica que torna inconstitucional a lei já estabelecida e comentada antes.

pode chegar pelos meios eletrônicos que, ainda que nas melhores condições, não passam de som e imagem. Não é por nada que José Jorge de Carvalho admira o teatro por não abrir mão do espetáculo “ao vivo” (1999, p. 78).

A nível local, um grupo de artistas de rua (encabeçado pelos coletivos de poesia que planejaram muitos “saraus” em vários bairros de Salvador antes da Pandemia), se organizou para coletar doações e subministrar cestas básicas para os artistas cadastrados em um grupo de whatsapp dentro do qual também se discutia e informava questões referentes aos processos necessários para aceder ao auxílio emergencial (quando este foi lançado) e para serem incluídos (como categoria) dentro do orçamento municipal para trabalhadores informais, trabalho que supostamente fez a Fundação Gregório de Mattos com seu cadastro de artistas. Pelo que observei o coletivo fez um trabalho social excelente (a distribuição das cestas básicas funcionou muito bem os primeiros meses), mas ainda que a fundação¹⁵⁰ fez o levantamento dos dados, cadastrando todos os artistas para (supostamente) receber cestas básicas (também) e uma soma de R\$600,00., só foram entregues algumas cestas e foi publicada uma lista com os nomes dos supostos beneficiados do subsídio, mas, até agora (finais de agosto de 2020) não chegou nenhuma informação a respeito¹⁵¹.

O começo do período de isolamento social me fez perder a possibilidade de contar, entre os musicistas envolvidos nesta pesquisa, com mais dois brasileiros (Thalita do Pandeiro, e Nilson do Triângulo e quase fica por fora também o Seu Arcanjo), mas, em troca, me forneceu um motivo perfeito para incluir as duas chilenas (Nicol e Yessenia), que aceitaram a proposta e fizeram a entrevista (a primeira desde Chile e a segunda desde Uruguai). As perguntas a respeito deste tema (pandemia) surgiram pois, depois de filmadas a maioria das entrevistas (com exceção das últimas três), no entanto, consegui me comunicar com alguns dos meus colegas para perguntar e até ampliar (com material audiovisual) duas entrevistas (Kena e Carlos). Toda essa informação aparece a continuação.

Em termos gerais, parece que estão todos bem (não sei nada de Gustavo e Paulo pois perdi o contato, mas espero que também têm conseguido permanecer bem), alguns receberam auxílio emergencial (Carlos e Manuel), outros estão achando outras formas de sobreviver; com a marcenaria (Gabriel), a venda de comida entregue em domicilio (Natalia e Nicol) e a reciclagem (Carlos). A família Teyuna fugiu da cidade enquanto pode e passou o período de isolamento em um povoado próximo, mas muito menor e perto do mato (ali permanecem até

150 Mas informação na página oficial da Fundação Gregorio de Mattos.

151 Eu mesma me cadastrei na Fundação Gregório de Mattos e conheço várias pessoas que também o fizeram, mas, até agora (25/08/2020) ninguém recebeu mais informação do que seu nome inserido numa lista.

agora), conseguiram sobreviver fazendo trocas e tocando nas calçadas dos mercados dos povoados vizinhos (por questões pessoais, eles decidiram não optar pelo auxílio).

A gente não entrou [no auxílio emergencial], mas nós mantivemos firmes e fortes na pandemia. Foi um pouco difícil, no início especialmente [...] Porque não tinha pessoas na rua, os lugares para trabalhar, onde costumávamos trabalhar, estavam fechados, ou, não tinha quase ninguém. Mas sempre igual, resistência, todo o que se movesse, tocávamos, e entre nós tocávamos, tocar também, sempre vai limpando [...] A gente veio para [...] saímos de Salvador e vimos para cá, para um lugar natural [...] aqui conseguimos muitas pessoas que nós ajudaram, e, trabalhamos, trabalhamos, meu pai trabalho, bastante... (CONTRERAS, K., 23 nov. 2020).

Pessoalmente, eu tenho estado estudando Violão, estudando acordes também, para não depender sempre de alguém que toque o Violão, então [o isolamento] tem me servido como um ponto a favor [...] E, bom, a ideia é, que quando termine tudo isso, poder tocar o Violão e sair com mais ferramentas, aproveitar o tempo. Isso! (MORALES, 20 abr. 2020).

Ninguém sabe o que virá depois da Pandemia, no entanto, é inegável que muitas mudanças estão acontecendo graças a esta situação; as diferenças econômicas recrudescem, mas as comunidades se fortalecem, os governos se vieram obrigados a destinar orçamentos para suprir as condições mínimas de uma parte da população em troca de um maior controle. A população está se resignando à ideia de que se reunir para discutir ou comemorar “online” faz parte da nova normalidade e a supor que sugerir algo diferente, como uma reunião “ao vivo”, é um ato de inconsciência. Nós, musicistas ambulantes, acostumados a transitar entre povos, situações, emoções e dificuldades várias, não renunciaremos ao tato e ao trato direto, à Música ao vivo e ao contato com o público, para nos converter em mais um apêndice do computador e reproduzir os padrões de conduta impostos pelo novo sistema social online (mais poderoso, pós-pandemia). Enquanto tenhamos força e vontade, a estrada e as experiências nos ajudarão a achar outros caminhos.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não posso terminar este texto sem chamar a atenção sobre alguns pontos-chaves nele tratados, para abrir a discussão e procurar respostas às questões que ficaram ainda abertas.

A Música é uma forma de expressão que nasce com o ser humano e se desenvolve de diferentes maneiras em cada sociedade e está ligada diretamente à dança (movimento), ao teatro (expressão), às artes plásticas (fabricação de instrumentos, figurinos, cenografias), à literatura (poesia, prosa) e depende de cada indivíduo enxergá-la e assumi-la com tudo o que carrega ou se limitar a interpretar sons e silêncios de maneira preestabelecida. O pensamento colonial ignora esta característica exigindo a divisão e especialização de cada linguagem, para que a academia possa formar artistas eruditos; com muita *expertise* num tipo de expressão (seja música, pintura, dança, teatro, literatura...) mas incompletos nas suas possibilidades de atuação.

A arte é incrível, acompanha a todo o mundo nesta terra, todo o mundo tem essa liberdade de também poder se expressar com as artes, com a música, com a dança, a pintura, todo isso, são linguagens universais que todo o mundo fala (CONTRERAS, K., 23 nov. 2020).

A maioria das academias de Música na América Latina (conservatórios, universidades, institutos especializados) reproduz o modelo colonial europeu que não só se limita ao estudo dos sons e silêncios (desconhecendo o movimento, as cores, a expressão corporal e literária), mas também à linguagem erudita, com sua afinação específica, seus repertórios e sua forma de lecto-escritura na pauta/partitura (desconhecendo os muitos outros sistemas musicais, com diversas afinações e formas de escrita que existem no resto do mundo). Isso limita enormemente as possibilidades de expressão dos musicistas que nelas se formam e que têm que se virar no mundo moderno que cada vez é mais plural e que convive com repertórios muito diversos e, em sua maioria, diferentes dos oferecidos por essas academias¹⁵². (LOTUFO et al., 2020)

Obedecendo a estes princípios coloniais, o tema dos Juglares medievais e da música popular e/ou de tradição oral em geral não está incluído nas ementas dos cursos de “História da Música” da maioria das academias de música na América Latina. Isto se deve e é resultado

¹⁵² Atualmente existem iniciativas para incluir cursos que contemplem as músicas tradicionais dos povos latino-americanos como intentos de descolonizar a academia musical em vários países da América do sul, notando-se uma preocupação a respeito; principalmente em Argentina, onde além de alguns cursos nas universidades que oferecem programas de Música (LOTUFO et al., 2020, p. 137), existe desde 1992 o Instituto de Culturas Aborígenes (ICA), em Córdoba, Argentina; fundado e dirigido por pessoas autodeclaradas “aborígenes”.

da falta de informação existente sobre o tema que faz com que mesmo os professores (formados pelo sistema colonial) desconheçam e/ou negligenciem essa informação, preocupando-se pouco em pesquisar mais profundamente a respeito e reproduzindo mais uma vez os mesmos conteúdos de sempre em que só a música dos grandes compositores europeus (os mais reconhecidos) é contemplada (LOTUFO et al., 2020). Desta forma, ainda há muitos buracos e inconsistências na informação apresentada sobre esses personagens (MARTINEZ et al., 2010; MAGGIO et al., 2012).

Assim, enquanto as Universidades continuam formando profissionais incompletos para um mundo ideal inexistente no nosso contexto, os artistas ambulantes modernos, tais como bons herdeiros dos Juglares medievais, exploram várias formas de expressão artística e fazem disto seu *modus vivendi*. Alguns podem se aproximar mais de um tipo de linguagem, mas isto não limita suas possibilidades, pois eles enxergaram o todo antes que uma parte só, e isso lhes confere o poder de uma visão mais ampla que lhes permite, no momento em que for necessário, trocar de rubro¹⁵³ e assumir os novos desafios, sem temor de sair da sua zona de conforto. Por isso, têm sobrevivido desde muito antes de serem personagens reconhecidos pelo mundo letrado, pois a essência dos seus conhecimentos é a transmissão oral e a experimentação permanente.

De outra parte, como bons profissionais, fazem da sua arte o seu sustento, levando Música (alegria, entretenimento, mensagens...) para as pessoas do povo e recebendo em troca os recursos que os ajudam no seu sustento diário (comida, bebida, dinheiro, moradia, reconhecimento, roupas, convites). Suas economias são instáveis (como as de quase todos os musicistas do mundo), porém a sua necessidade de adaptação lhes exige enxergar com mais perícia e criar as suas próprias possibilidades de atuação, convertendo quase todo espaço público em um palco para sua performance, quase em qualquer momento. E sua jornada que, a depender das particularidades do dia, pode ser mais ou menos extensa e/ou desgastante, geralmente culmina quando ele chega (ou, pelo menos, se aproxima) ao ganho que tinha projetado com o qual, normalmente, conseguem sobreviver e às vezes, até se dar certos luxos: quer dizer, estão bem preparados para sobreviver ainda nas piores condições.

Essa sobrevivência depende como não, do Chapéu, por isso, o momento do passar o chapéu, é um dos mais importantes e significativos da performance do artista. Passar o chapéu, é um ato político que caracteriza a arte de rua historicamente, significa que quem escuta tem a possibilidade de retribuir ao artista voluntariamente pela música que tocou; o que

153 **Rubro:** Refere-se ao tipo de arte ou labor, por exemplo, o artesanato, a música, o teatro, a dança.

pode ser confundido com pedir doações, e por tanto colocar ao artista na categoria de pedinte carente, quando não de comerciante.

Quanto às diferenças entre Musicistas de Rua e Ambulantes, posso dizer que, ainda que ambas as categorias se valham do espaço público para apresentar suas performances e ganhar o seu sustento, o Musicista de Rua, que mora no mesmo lugar por longas temporadas, fora do tempo de trabalho na rua, tem a possibilidade de criar outros espaços laborais (dar aulas, concertos, contratos em bares ou centros comerciais) enquanto o Musicista Ambulante, que passa só temporadas (mais longas ou curtas) em cada cidade/povoado, não pode (por princípio) assumir responsabilidades laborais que o obriguem a ficar no território indefinidamente, pelo que a sua principal fonte de renda é a Rua e a sua instabilidade perpassa, além do laboral, o territorial e até o social (o tecido de redes existe, mas é diferente). Isso faz com que a capacidade de adaptação dos Ambulantes com respeito aos não ambulantes (de rua ou não) seja ainda maior e lhes permite negociar consigo mesmos suas próprias condições laborais (território geográfico, paisagem, horários, lugares, momentos, repertório) e projetar estratégias e ganhos econômicos em cada situação.

A Rua é tremenda escola para se formar como musicista, e é uma experiência muito bonita de trabalhar, e ver as reações das pessoas, o que sentem com a música, o bem que lhes faz, e que, isso, me encanta. Trabalhar na Rua (BENITEZ, 8 abr. 2020).

Mas o que realmente torna diferentes os ambulantes a respeito dos outros musicistas (de rua ou não) e de uma grande porcentagem das pessoas da nossa sociedade moderna é a sua filosofia anticapitalista, que eles promulgam e promovem permanentemente com a sua forma de viver, sua atitude marginal, as mensagens que passam ao público, com o passo do chapéu, sua capacidade de adaptação e sua paixão pela liberdade, demonstrando que a maioria das nossas necessidades como seres sociais (uma casa própria, um carro, um salário fixo, televisão, computador, celular, comunicação permanente) são simples imposições do sistema para controlar a população, e que é preferível carregar o peso do preconceito e assumir o preço do azar, do que ficar preso naquele jogo de valores onde quem mais tem se acha melhor, enquanto quem nada tem, é mais feliz.

Que viva a arte, viva a música. Quanto mais pessoas fazendo arte em todos os espaços, melhor, os necessitamos para poder nos reconectar todos com o universo; porque todos fazemos parte desse universo, e a música

principalmente, nos ajuda a vibrar nessas frequências. Como diz um professor: “Quem não faz música, não vai ao céu” (SOTO, 9 jan. 2019).

De outra parte, ter a possibilidade de trabalhar com a Música na Rua não garante que o musicista (por muito bom que seja) consiga sobreviver com a economia do Chapéu, pois esta depende de muitos fatores, alguns internos, de cada pessoa (atitude, capacidade, estado de saúde, ou anímico, repertório), mas outros alheios a ela (condições climáticas, vontades de terceiros, estado de ânimo e condições econômicas da plateia). No entanto, é evidente que quem se dispõe a sair da sua zona de conforto para viajar e enfrentar situações inesperadas (adversas ou afortunadas), deve estar disposto a achar as formas, as estratégias e as ferramentas necessárias para assegurar a sua subsistência e assumir o custo da sua decisão; senão terá que voltar à sua zona de conforto e procurar por outro tipo de trabalho que não a Música Ambulante. Essa disposição ou atitude do Guerreiro/Aventurero é a diferença entre os artistas ambulantes e a maioria das outras pessoas da nossa sociedade.

De outra parte, os espaços públicos poderiam ou deveriam ser responsáveis pela construção da cidadania (JACOBS, 2014; CALIARI, 2014; PANONTIN, 2018, entre outros) e os artistas que neles intervêm, aportam nessa construção, porém, se a rua está vazia (como aconteceu na temporada de isolamento social), a cidadania está em perigo e os artistas também. Isso gera preocupação e temor pelo que nos espera no futuro, num sistema em que sair de casa pode ser perigoso (para a sua própria saúde) e até subversivo (pela saúde dos outros), onde o ato de se reunir e ter contato direto (real) com outras pessoas pode ser qualificado como “inapropriado” ou “irresponsável”, onde os espaços de discussão estão totalmente restritos à web, sendo totalmente monitorados e controlados pelos donos do mundo virtual, onde a comunicação depende da qualidade da conexão (incluindo aqui a qualidade e a vigência dos aparelhos) e o contato físico não existe mais.

Neste panorama, levando em conta que os Musicistas Ambulantes (e os de Rua também) dependem totalmente da apresentação “ao vivo”, já que as experiências “online”, requerem uma infraestrutura tecnológica (no mínimo, computador ou celular, conexão à internet e um local onde permanecer tranquilo durante a gravação ou transmissão) e por mais bem intencionadas que sejam (e ainda com a melhor tecnologia), não conseguem substituir a magia que gera o contato físico (felizmente), declaro que os Artistas Ambulantes não estão dispostos a renunciar a sua forma original de apresentação (ao vivo), que, pouco a pouco (apesar das restrições), estão voltando a exercer a sua missão de colaborar com a construção de uma sociedade melhor. De outra parte, levando em conta a posição marginal que estes

defendem e o controle que o estado vem exercendo sobre a população sob a consigna de “inclusão”, também são os Musicistas Ambulantes os mais resistentes a se cadastrarem para receber subsídios do governo: eles confiam na sua capacidade, na sua marginalidade e na condição ambulante para garantir a sua sobrevivência mesmo nesta situação e, pelo observado, o estão conseguindo.

Tendo em conta as possibilidades de socialização que a música ao vivo gera e a necessidade de que essa socialização aconteça nos espaços públicos (físicos, palpáveis) para garantir uma sociedade mais saudável; cabe nos perguntar qual é, hoje, a importância real da Música na rua? Seria possível calcular o valor monetário de uma apresentação musical que, além de gerar sensações nas pessoas, está gerando um tecido social? e, no caso da sociedade pós-pandemia, sem espaços públicos reais, o que vai acontecer com a cidadania e com os artistas que contribuem para a sua construção? Será que agora seu labor vai ser mais urgente e importante e pelo mesmo mais valorizado? Ou, pelo contrário, vão se aprofundar as diferenças, os apontamentos e a condição marginal dos artistas ambulantes, por se negarem a participar das políticas de controle inclusivo e darem um “mau exemplo” com sua atitude?

Essa filosofia de vida dos artistas ambulantes, de tentarem subsistir sendo felizes, aceitando viver austeramente mas curtindo tudo o que vier, pode ser considerada arrogante (quando não subversiva) para os donos do poder, que querem controlar todas as pessoas vendendo necessidades impostas. Ou pode se considerar submisso para quem se engana pensando que quem está nessa posição não conta com a sorte, o senso comum ou o livre arbítrio para decidir o seu destino. Para os musicistas de rua, nem submissos nem arrogantes, trata-se, simplesmente, de assumir sua bandeira da liberdade com tudo o que ela traz (o bom e o ruim).

Que compreendam que, o artista de Rua, não é um artista que está ali porque é o que lhe sobrou, não é um artista fracassado que procura a Rua como uma espécie de, de... Não, o artista está ali, para cumprir uma função, para alegrar também a vida dos outros e às vezes, para assumir um estilo de vida; porque ser artista de Rua, rompe com os esquemas [...] da monotonia da vida, de estar todo o tempo sujeito a um lugar [...] você vive um mês e trabalha onze... Então, é isso o que quero dizer; que rompam com a monotonia disso, isso não é vida, a monotonia não é vida; não ter a liberdade de decidir o que quer fazer no dia seguinte, não é vida, é morrer sem ter morrido. Então, unam-se também à viagem... (MARTINEZ, 29 dez. 2018).

É claro que os artistas/musicistas ambulantes têm que se virar com a falta de garantias resultante do seu trabalho já que, além da instabilidade domiciliar e laboral, quase ninguém

paga serviços de saúde nem aposentadoria formal, como se supõe ser o ideal da maior parte dos empregados públicos. No entanto, essa não é uma situação pouco comum na América Latina de hoje (2020), onde a maior parte da população está sobrevivendo do trabalho informal com a mesma falta de garantias. Mas diferente destes, curtimos a vida que escolhemos viver, procuramos e aproveitamos as oportunidades e assumimos (conscientemente) os custos das nossas escolhas.

Esclarecido isso, convido todas as pessoas a se perguntarem quais dentre as coisas que consideram necessárias para a vida (elementos, rotinas, objetos, status social) o são realmente? E a imaginar a possibilidade de uma realidade diferente à que nos foi imposta pouco a pouco pelo sistema capitalista que nos domina. Depois, declaro que subsistir se valendo de um ofício escolhido por vocação e não por necessidade, garante a felicidade, que a felicidade é contagiosa, e que as pessoas felizes conseguem projetar a realidade que desejam viver, e garantir as condições para vivê-la.

Proclamo que, nós artistas ambulantes, somos como as células nervosas do sistema/corpo chamado “Planeta Terra”, levamos informação de um ponto a outro, fazemos conexões, lembramos aos outros que somos só células, que cada célula carrega uma informação diferente e exerce uma função específica, que somos muitos, diversos, diferentes, levamos informação, mantemos um tecido social marginal que permanece graças a códigos implícitos (que ninguém nunca diz, mas que todos compartilhamos), que somos uma população que se mantém e que vai crescendo pouco a pouco, com uma consciência ambiental e social anticonsumo, que se preocupa com o bem social e cuja única exigência da vida é, que se deixe curtir.

Que esta é a forma em que decidi viver, não sei até que momento, até quando possa. Também é a forma de percorrer um continente, para não ficar só num lugar encerrado; de saber que a América do Sul tem muito mais coisas charmosas que a gente tem que conhecer, muitos artistas distintos que a gente tem que conhecer, muitas pessoas distintas que a gente deveria conhecer, diferentes culturas, diferentes opiniões [...] peço para que as pessoas, artistas e não artistas, às pessoas normais que colaboram conosco; para que nos ajudem a não ser expulsos da rua, porque essa é a forma que temos para ganhar a vida, e para demonstrar a arte, para demonstrar nossa criatividade de uma forma bonita, saudável. Porque isto é muito saudável, é muito cultural. As pessoas se surpreendem, muitas pessoas que não têm a possibilidade, talvez, de pagar um concerto, ir a um circo, de escutar música linda de musicistas maravilhosos que trabalham na Rua, de graça, porque... como nós dizemos, se não tem uma moeda, não precisa contribuir, umas palmas, um sorriso, um parabéns, soma mais do que qualquer moeda. E Isso, resistência no más, à galera, resistência aos povos... (TORREZ, 9 jan. 2019).

Finalmente, expresso aqui a curiosidade de querer saber (em futuras pesquisas, quiçá), como eram as artes na América pré-colombiana (na Abya Yala), se existiriam, aqui, alguns personagens que cumprissem com a tarefa que os Juglares cumpriram na Europa Medieval? Se assim for, como seriam chamados, quais as suas características, seus conteúdos, suas estratégias? Informações importantes para contribuir no processo de descolonização nas escolas de música do futuro que, antes dos frutos de outras civilizações, deveriam explorar as nossas raízes mais profundas...

REFERÊNCIAS

- ATTALI, Jacques. *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1995.
- AVENBURG, Karen. *Indígenas y “aggiornados”*: coplas y cumbia nel carnaval de Iruya (Salta, Argentina). *Trans. Revista Transcultural de Música*, n. 20, p. 1-21, 2016. ISSN: 1697-0101. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/822/82252822011.pdf>
- BLACKING, John. *How musical is man*. Washington: University of Washington Press, 1973.
- BLACKING, John. Música, cultura e experiência. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 16, n. 16, p. 201-218, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50064>
- BOGDAN, Robert C.; BIKLEN, Sari Knop. *Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos*. ???: Porto, 1994. Coleção Ciências da Educação.
- BREA, Mercedes; MARTÍNEZ-MORÁS, Santiago L. *Aproximacións ao estudo do Vocabulario Trobadoresco*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, Santiago de Compostela, 2010. Disponível em: <https://studylib.es/doc/4889259/aproximaci%C3%B3ns-ao-estudo-do-vocabulario-trobadoresco>
- CALLIARI, Mauro. *Espaços públicos de São Paulo: o resgate da urbanidade*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.
- CARVALHO, José Jorge de. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 5, n. 11, p. 53-91, 1999.
- CATENACCI, Vivian. *Cultura popular: entre a tradição e a transformação*. *São Paulo Perspec.*, v. 15, n. 2, p. 28-35, 2001.
- CONVERS, Leonor; OCHOA, Juan Sebastian. *Gaiteros y tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)*. Segunda parte. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2007. Primeira parte. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=R49GVhnXuJsC&printsec=frontcover&dq=bibliogroup:%22Gaiteros+y+tamboleros:+material+para+abordar+el+estudio+de+la+m%C3%BAsica+de+gaitas+de+San+Jacinto,+Bol%C3%ADvar%22&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwj1382Wv4btAhUQLLkGHVHCBBsQ6AEwAHoECAAQAQ#v=onepage&q&f=false>
- CULLIN, Olivier. “Breve historia de la Música em la Edad Media. Trad. Jordi Terré. Barcelona: Paidós, 2005. Introducción e Primera parte, capítulo 1 – Un arte del número audible. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=dwvDLmw_nkwC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false

Segunda parte, capítulo 5 – El ritmo. Disponível em:

https://drive.google.com/drive/folders/1bX3AQA-k2-RRlyTR8rw9oTsOLE4Icp_g.

DO AMOR, Juracy. *Música invisível: pessoas e sonoridades excluídas*. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

DE SÁ, Leanderson Luiz. Música e desejo: os músicos de rua e bares e a produção de singularidades. *Pretextos - Revista da Graduação em Psicologia* da PUC Minas v. 2, n. 4, 2017

FERNANDEZ, Sanmartín Cíntia; DE SOUSA, Pereira Victor. Jovens e jazz ressignificando o cotidiano carioca. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Rio de Janeiro, 2015.

FERREIRA, Maria Alice. Arte Urbana no Brasil: expressões da diversidade contemporânea. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, VIII. *Anais...* Unicentro Guarapuava-PB, 28-30 abr. 2011.

FORTIN, Sylvie; GOSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *Art Research Journal*, v. 1, n. 1, p. 1-17, jan./jun. 2014.

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

GOMES, Celson Enrique S. Formação e atuação de músicos de rua: possibilidades de atuação e de caminhos formativos. *Revista da Abem*, n. 8; p. 25-28, 2003.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Hacia el estudio de la Música Popular Latinoamericana. *Revista Musical Chilena*, v. XL, n. 165, p. 59-84, 1986.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. El estudio de la Musica Popular Latinoamericana. CENECA, n. 94, Serie: Arte y Sociedad, 1987.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista Musical Chilena*, n. 195, p. 38-64, 2001.

HERRERO MASSARI, José Manuel. *Juglares y Trovadores*. Madrid: Akal, 1999.

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

HERSCHMANN, Micael; SANMARTIN FERNANDES, Cíntia; TROTTA, Felipe. *Não pode tocar aqui!?* Territorialidades sônico-musicais cariocas produzindo tensões e aproximações envolvendo diferentes segmentos sociais. *E-compós*, Brasília, v. 18, n. 2, maio/ago. 2015.

JACOBS, Jane. *Morte e vida das grandes cidades*. São Paulo: UMF Martins Fontes, 2014.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1955. Cap. 1, p. 37-38.

LÜHNING, Angela. Métodos de trabalho na Etnomusicologia: reflexões em volta de experiências pessoais. *Rev. de C. Sociais*, Fortaleza, v. 22, n. 1/2, p. 105-126, 1991.

LÜHNING, Angela. Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais. *Música em Perspectiva*, v. 7, n. 2, p. 7-25, 2014.

MAGGIO, Marianela; MESSINA, Martín, ZUCHERINO, Leticia; ECKMEYER, Martín. *Juglares y trovadores: una propuesta para comprender el pasado a partir de la producción musical*. In: JORNADAS DE INVESTIGACIÓN EN DISCIPLINAS ARTÍSTICAS Y PROYECTUALES (JIDAP). *Actas...* Universidad Nacional de La Plata. Argentina, 2012. p. 1-11.

MALINOWSKI, Bronislaw. Os argonautas do Pacífico Ocidental: introdução, método e finalidade desta pesquisa. São Paulo: Abril, 1976. (Coleção Os Pensadores, v.43).

MARTINEZ, Fernando; MASSA, Luciano; MESSINA, Martín, ZUCHERINO, Leticia; ECKMEYER, Martín. *Un trio olvidado: consideraciones en torno al estudio de la música de juglares, ministriles y goliardos*. In: CONGRESO IBEROAMERICANO DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA Y PROYECTUAL II. *Actas...* Universidad Nacional de la Plata. Argentina. 2010. p. 1-8.

MILITO, Flora Kuri. *Tem boi na linha: as práticas musicais no metrô do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

MIÑANA, Carlos. Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *Revista de Música en la Cultura*, n. 11, p. 36-49, 2000.

MONTOYA URIARTE, Urpy. O que é fazer etnografia para os antropólogos? *Ponto Urpe*, Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP, n. 11, p. 1-14, 2012.

MYERS, Helen. “Ethnomusicology”. In: MYERS, Helen (Ed.). *Ethnomusicology: an introduction*. New York: W. W. Norton & Co., 1992, p. 3-18.

NEDER, Álvaro. O estudo cultural da música popular brasileira... *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, p. 181-195, 2010.

NOGUEIRA, Isabel P.; FONSECA, Susan C. (Org.). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013. Série Pesquisa em Música no Brasil v. 3. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/view/3/4/24-1>

OCHOA GAUTIER, Ana Maria. El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia. In: CONGRESO LATINOAMERICANO DE LA ASOCIACIÓN

INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR III. *Actas...* 2000. p. 1-15.

OCHOA, Juan Sebastian. La Cumbia en Colombia: invención de una tradición. *Revista Musical Chilena*, v. LXX, n. 226, p. 31-52, 2016.

PANONTIN, Paulo Cesar. Música de rua na cidade de São Paulo: ativismo e negociações. compassos, passos, espaços: os lugares da música. In: ENCONTRO DE MÚSICA E MÍDIA, 14. *Textos completos...* 2018. p. 1-12. Disponível em: <https://doity.com.br/anais/trabalhos-completos-14musimid/trabalho/79752>

PUCCI, Magda. A(s) música(s) que v(ê)m da(s) rua(s): Reflexões sobre o centro e a periferia na música. 3º Encontro de Música e Mídia - As imagens da música, 2007.

RAYNOR, Henry. Una historia social de la música. Madrid: Siglo XX”, 1986. Cap IV: La domesticación de los Juglares. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1UP0QVCoCi5Rk_albV4gFYWBpbIFFef1E

REIA, Jessica Francielli. *Os palcos efêmeros da cidade: Táticas, ilegalismos e regulação da arte de rua em Montreal e Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado em comunicação e cultura) – Escola de comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2017a.

_____. Os palcos efêmeros da cidade: Arte de rua, regulação e disputa pelos espaços públicos em Montreal e no Rio de Janeiro, 2017b. *Revista Eco-pós*

REQUIÃO, Luciana. A morte (ou quase morte) do músico como um trabalhador autônomo e a ode ao empreendedorismo, 2017. p. 1-19 In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX E O MARXISMO 2017: De O capital à Revolução de Outubro (1867-1917), 2017, Niterói. Anais [...]. Niterói, 2017.

REQUIÃO, Luciana. “Eis aí a Lapa...”: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 3, n. 2, p. 25-56, 2015.

SALGADO E SILVA, José Alberto. *Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de Música*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005. Capítulo VI, p. 22-289.

SANDRONI, Carlos. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da Etnomusicologia no Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n. 77, p. 66-75, mar./maio 2008.

SANTOS, Renan do Nascimento. O duplo movimento reivindicatório das bandas de/nas ruas do Rio de Janeiro: independência musical e direito à cidade. 42º Encontro Anual da ANPOCS SPG10 – Dissidência, independência e heterodoxia nas produções culturais, 2018.

SILVA, Fernandez Diego; SCHMITT, da Silva Tadeu Rocha. *O sentido do trabalho sob a perspectiva dos artistas de rua*, Trabalho de conclusão -Bacharel em Administração pela Universidade Federal de Santa Catarina, 2017

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente – a paisagem sonora*. São Paulo: Unesp, 1997

SCOTT, Ikes. *Era das batucadas: o carnaval bahiano das décadas 1930-1940*. *Afro-Ásia*, n. 47, p. 199-238, 2013.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da música*. Trad. Giovanni Cirino. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 17, n. 17, p. 237-259, 2008.

SEIXAS, Rebeka Carocha. *A escrita performática como discurso político e a trilogia metadramatúrgica gogoliana*. *Urdimento*, v. 2, n. 29, p. 128-144, out. 2017.

SOUTO, Allemand Dévora; ROCHA, Eduardo. *Arte na Rua e desdobramentos*. *Conceição / Concept.*, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 34-48, jul./dez. 2016

TRAVASSOS, Elizabeth. *Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes de música e diversidade musical*. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, UFRGS, v. 5, n. 11, p. 119-144, out. 1999.

VARGAS LLOSA, Mario. *El hablador*. Librodot, 1987.

VIANA DIAZ, Luis. *El Juglar ante su público: diversas formas de la actuación Juglaresca*. *Revista de Folclor*, v. 6b, n. 69, p. 1-12, 1986.

WEBER, Florence. *A entrevista, a pesquisa e o íntimo, ou: por quê censurar seu diário de campo?* *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 157-170, jul./dez. 2009.

ZIBECHI, Raúl. et al. *A las puertas de um nuevo orden mundial*. *El Salto*, p. 113-118, 25 mar. 2020. <https://www.elsaltodiario.com/coronavirus/geopolitica-china-estados-unidos-union-europea-a-toda-velocidad-hacia-el-caos-sistemico>

INFORMAÇÃO ADICIONAL

(Todas as páginas foram conferidas por última vez em 28/04/2021)

OUTRA LITERATURA CONSULTADA

MARTÍNEZ, Ros Ruth. *Juglares y Trovadores, ¿Quiénes eran?*, s.d. Disponível em: <https://es.scribd.com/doc/306687152/Juglares-y-Trovadores>

MAMANI PEREZ Jimmy. *La historia de la Zampona*. Página web. Disponível em: <https://www.monografias.com/trabajos83/historia-zampona/historia-zampona.shtml>

RIVERA, Marcos. *Juglares em los semáforos*, s.d. Disponível em: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/26863/juglares.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

SERRANO GUTIÉRREZ, Liliana. *El tiple, um patrimônio cultural*. 28 jun. 2009. Disponível em: http://www.elmundo.com/portal/pagina_general_impresion.php?idx=120432.

VARELA DE VEGA, Juan Bautista. *Anotaciones históricas sobre la Quena*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anotaciones-historicas-sobre-la-quena/html/>

SÍTIOS OFICIAIS

ABYA YALA. Enciclopédia Latino Americana. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/abya-yala>

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA (ABA). Disponível em: <http://www.portal.abant.org.br/>

BUSKING IN LONDON. Disponível em: <https://www.foundinmusic.com/busk-in-london>.

CÂMARA DE DEPUTADOS. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/>

FESTIVAL CIRCULADÔ – NOVOS SONS NO CORETO. Disponível em: <https://www.rioetc.com.br/rioetc-musical/festival-circulado-novos-sons-no-coreto/>.

FESTIVAL DIA DA RUA. Disponível em: <https://www.facebook.com/diadarua/>

FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTISTAS DE RUA. Disponível em: <http://www.festivalderua.com/>

FUNDAÇÃO GREGORIO DE MATTOS. Disponível em: <http://www.culturafgm.salvador.ba.gov.br/>.

GRUPO JUGLARES. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/104849996522/>

GRUPO NZINGA DE CAPOEIRA ANGOLA. Disponível em: http://nzinga.org.br/pt-br/grupo_nzinga

INSTITUTO DE CULTURAS ABORÍGENES (ICA). Disponível em:
<https://www.oocities.org/icacordoba/>

LEI DO ARTISTA DE RUA. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a1/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/2016/4267/42663/decreto-n-42663-2016-regulamenta-a-lei-n-5429-de-5-de-junho-de-2012-a-lei-do-artista-de-rua>.

Rio de Janeiro: *Leis municipais.* Disponível em:
<https://leismunicipais.com.br/a1/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/2016/4267/42663/decreto-n-42663-2016-regulamenta-a-lei-n-5429-de-5-de-junho-de-2012-a-lei-do-artista-de-rua>

Pelotas: *Leis municipais.* Disponível em:
<https://leismunicipais.com.br/a/rs/p/pelotas/lei-ordinaria/2013/602/6020/lei-ordinaria-n-6020-2013-dispoe-sobre-a-alteracao-no-artigo-1-da-lei-n-5877-de-13-de-fevereiro-de-2012-que-disciplina-a-utilizacao-de-vias-e-logradouros-publicos-da-cidade-de-pelotas-para-apresentacao-de-artistas-de-rua>.

São Paulo: *Leis municipais.* Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sp/s/sao-paulo/lei-ordinaria/2013/1577/15776/lei-ordinaria-n-15776-2013-dispoe-sobre-a-apresentacao-de-artistas-de-rua-nos-logradouros-publicos-do-municipio-de-sao-paulo-e-da-outras-providencias>

Porto Alegre: *Leis municipais.* Disponível em:
<https://leismunicipais.com.br/a/rs/p/porto-alegre/lei-ordinaria/2014/1159/11586/lei-ordinaria-n-11586-2014-permite-manifestacoes-culturais-de-artistas-de-rua-em-espaco-publico-aberto-revoga-a-lei-n-10376-de-31-de-janeiro-de-2008-e-da-outras-providencias>

Vitoria: *Leis municipais.* Disponível em:
<http://www.cmv.es.gov.br/noticia/ler/6974/lei-regulamenta-apresentao-de-artistas-de-rua>.

Belo horizonte: *Leis municipais.* Disponível em:
<http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=1066636>.

ORDEM DOS MÚSICOS DO BRASIL. Disponível em:
<http://www.ombcf.org.br/institucional/>. Acesso em: 21 ago. 2020.

PROJETO DE PESQUISA “CARTOGRAFIA MUSICAL DE RUA DO CENTRO DO RIO DE JANEIRO”. Disponível em: <http://www.cartografiamusicalderuadocentrodorio.com/>.

PROJETO “PLAY ME, I’M YOURS”. Disponível em: www.streetpianosnorfolk.com Ver também: <https://www.youtube.com/watch?v=bgJdws9OWow>.

PROJETO “STREET MUSIC MAP”. Disponível em: <http://streemusicmap.com>

PROJETO “PLAYING FOR CHANGE”. Disponível em: <https://playingforchange.com/>

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA. Disponível em: <http://www.cultura.df.gov.br/lei-aldir-blanc/>

THE BUSKING PROJECT. Disponível em: <http://Busk.co>.

CONCEITOS

Charango: Instrumento. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Charango>

Cedra: Instrumento. Disponível em: [https://pt.qwe.wiki/wiki/Cittern#:~:text=Cistro%2C%20cedra%2C%20c%C3%ADtola%20\)%20%C3%A9,Medieval%20citole%20\(ou%20cytole\)](https://pt.qwe.wiki/wiki/Cittern#:~:text=Cistro%2C%20cedra%2C%20c%C3%ADtola%20)%20%C3%A9,Medieval%20citole%20(ou%20cytole))

Europa medieval/Idade Meia. Disponível em: http://www.bne.es/opencms/es/Micrositios/Exposiciones/EuropaPapel/documentos/estudios_02_medieval.pdf e https://pt.wikipedia.org/wiki/Idade_M%C3%A9dia

Hamawt'a: Disponível em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Amauta>

Instrumentos Medievais. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=247&v=Jy_Sw29DzUw&feature=emb_title

Juglar. Disponível em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Juglar>

Pututú: Disponível em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Pututu>

Salario: Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sal%C3%A1rio#cite_note-CARVALHO,_Reinaldo_Sabino_Carvalho_2012-1).

Tambo: Disponível em: [https://es.wikipedia.org/wiki/Tambo_\(arquitectura\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Tambo_(arquitectura))

Tarka: Disponível em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Tarka>

Teyuna: Disponível em: <http://hernehunter.blogspot.com/2014/05/teyuna-cidade-perdida.html>

Tuna/Estudiantina: Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tuna>

Salário mínimo no Brasil.

G1 ECONOMIA. *Salário mínimo em 2018, veja o valor.* Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/salario-minimo-em-2018-veja-o-valor.ghtml>

G1 ECONOMIA. *Salário mínimo em 2019, veja o valor.* Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2019/01/04/salario-minimo-em-2019-veja-o-valor.ghtml>

G1 ECONOMIA. *Salário mínimo em 2020, veja o valor.* Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2020/01/03/salario-minimo-em-2020-veja-o-valor.ghtml>

FILMES, MÚSICA, VÍDEOS E DOCUMENTAIS

Faca amolada. Grupo musical de rua em Belo Horizonte. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=McbeDd11PV4>.

De orilla a orilla. Trabalho musical completo do duo musical “**Puñadito de arena**”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sduQsslJUkc>.

Diálogos Nacionais: Artistas de Rua. Live realizada o 30 de junho de 2020. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=4Cu8uSxFnCw>

Santa Juana. Video oficial do grupo “**Juglares**”. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=qluzWSZ_ezo

Sons Urbanos: Serie de televisão. **Capítulo 11.** Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=7uXM5uOmVHE>.

Un recorrido musical por Suramérica. Trabalho musical completo do duo “**Las Colombianas**”. Disponível em:
<https://drive.google.com/drive/folders/1rKEx3LFCdYieauUQcuirHEVPCIECq4IP?usp=sharing>

Violeta se fue a los cielos. Filme que narra a vida de **Violeta Parra**. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=5uoLcuWGx2U>.

APÊNDICE A – Modelo de entrevista aplicada às/aos musicistas

1. Identificação: Nome, idade, de onde vem, que instrumento(s) toca, e quais seus principais cenários de trabalho?
2. Qual é sua formação acadêmica? Tem estudos musicais?
3. Como você chegou na música e especialmente à música nos espaços públicos?
4. Faz quanto tempo que você trabalha nos espaços públicos?
5. Por que você faz música? Por que nos espaços públicos?
6. Quais são os lugares (cidades, países) que você já trabalhou? quais as praças (sinaleiro, restaurante, ônibus...)? Onde tem ido melhor? Por que?
7. Descreva um dia de trabalho em Salvador de Bahia.
8. Quais são as dificuldades mais comuns, o mais difícil do trabalho, o que menos gosta dele?
9. O que é o que você mais gosta desse trabalho?
10. Quais são as suas estratégias para que o chapéu seja generoso?
11. Qual é seu salário meio? Quanto pode variar e por que?
12. Quais são suas opiniões, reações e relações respeito aos outras/os musicistas que trabalham no espaço público? Como é se cruzar com colegas?
13. Como você se percebe enquanto musicista de rua? Como acha que o percebem as outras pessoas (os desconhecidos e os próximos)?
14. Que sabe das leis que atingem com o nosso trabalho? Tem tido experiências incômodas por fazer seu trabalho?
15. Como você decide seu repertório? De que depende?
16. Algo para agregar?
17. Como a Pandemia tem afetado seu trabalho na Rua? O que está fazendo para sobreviver?

APÊNDICE B – Autorização do uso da informação, imagem, vídeo e som para a pesquisa de Catalina Gutiérrez Peláez sobre músicos nos espaços públicos ou músicos errantes “do chapéu”.

Eu _____, com documento de identidade

CONHEÇO detalhadamente os objetivos, pretensões e metodologia da pesquisa para a qual estou colaborando e que estão relatados a continuação e **AUTORIZO** o uso da minha imagem, produção musical e a informação por mim emitida tanto na escrita (enquetes, entrevistas) como por meios audiovisuais (gravações, fotografias e filmagens).

PARTICIPÓ COMO

Músico / Musicista

Condutor / Cobrador

Funcionário

ENTENDO que posso desistir de esta decisão em qualquer momento da pesquisa e **DECIDO** respeito ao uso do meu nome **PUBLICAMENTE** como informante que:

PODE SER USADO

NÃO PODE SER USADO

ASSINATURA

O PAPEL DO MÚSICO ERRANTE NA DIFUSÃO, ENRIQUECIMENTO E DIVERSIFICAÇÃO DA CULTURA POPULAR: CASO SALVADOR - BAHIA, BRASIL. É o nome do projeto de pesquisa proposto pela estudante **CATALINA GUTIÉRREZ PELÁEZ** para aspirar ao título de **MESTRADO EM ETNOMUSICOLOGIA** da Universidade Federal da Bahia **UFBA**.

Esta pesquisa tem os seguintes objetivos e pretensões

- ✓ Indagar profundamente no trabalho dos músicos que trabalham tocando seus repertórios nos cenários populares como praças, restaurantes, sinaleiras e meios de transporte público; enquanto sustentam suas economias no chapéu.
- ✓ Despertar o interesse dos Soteropolitanos por outras culturas latino-americanas enquanto se gera um reconhecimento e sentimento de inclusão dos brasileiros dentro desta mesma família cultural.

- ✓ Analisar as fortalezas e oportunidades que oferecem os cenários populares na difusão do trabalho dos músicos e dos artistas em geral.
- ✓ Gerar discussão a respeito das políticas públicas que atingem os aspectos relacionados com a administração dos espaços públicos e às exposições artísticas nesses lugares.
- ✓ Construir, publicar e difundir um material escrito e um audiovisual tipo documentário fazendo uso das informações, imagens e gravações recolhidas durante o processo de pesquisa.

A metodologia do projeto das atividades pessoais da pesquisadora incluem:

- ✗ Assistir as aulas propostas pelo programa de Etnomusicologia e a outras que possam reforçar meus conhecimentos a respeito do tema da pesquisa.
- ✗ Fazer um diário de campo com anotações respeito aos detalhes do meu trabalho como música errante, tomado dados sobre o número aproximado de locais utilizados para meu trabalho (ônibus, lanchas ou restaurantes), número de pessoas que foram alcançadas por meu repertório, as músicas que estou interpretando, ao monte de dinheiro que recolhi e as reações do público e dos condutores dos ônibus.
- ✗ Desenhar e aplicar uma enquete aos condutores dos ônibus, perguntando acerca da sua posição respeito do trabalho dos músicos de chapéu, dos seus conhecimentos acerca das culturas latino-americanas (e seu pertencimento nelas) e da língua espanhola e de seus gostos musicais.
- ✗ Fazer vídeos aos músicos que se encontram trabalhando na cidade de Salvador - Bahia em diversos cenários públicos durante o tempo da pesquisa em dois momentos diferentes; em quanto eles estão trabalhando e durante a aplicação de uma entrevista na que eles irão conversando respeito dos pormenores deste trabalho, indagando também nos pontos que eu terei no meu diário de campo e coletando todo o material audiovisual que eles possam me fornecer.
- ✗ Coletar material bibliográfico a respeito das políticas públicas relacionadas com o uso dos espaços públicos como cenários de intercambio cultural na cidade de Salvador - Bahia e no Brasil, para comparar as legislações e suas visões respeito de este tipo de atividades.
- ✗ Fazer entrevistas com o pessoal da administração pública encarregado da elaboração e discussão das políticas que tratam do uso dos espaços públicos utilizados pelos músicos errantes no seu trabalho na cidade de Salvador - Bahia.
- ✗ Analisar os dados coletados e escrever um documento que reflète todo o trabalho de pesquisa feito durante os dois anos que dura o mestrado. O documento será escrito com

uma narrativa concisa, mas simples e didática para que consiga ser lida e compreendida tanto por Etnomusicólogos quanto por todos músicos envolvidos.

- ✘ Editar o material audiovisual coletado, combinando com as informações produzidas nesta pesquisa num vídeo documentário que alcance mostrar de forma agradável, didática e sensível os processos e resultados da mesma.

Enfim, tendo sido orientado quanto ao teor de todo o aqui mencionado e compreendido a natureza e o objetivo do já referido estudo, manifesto meu livre consentimento em participar, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor econômico a receber ou a pagar por minha participação.

ASSINATURA

**APÊNDICE C – MODELO DE ENQUETE PARA OS CONDUTORES/COBRADORES
DOS ÔNIBUS DA CIDADE DE SALVADOR – BAHIA**

Nome Empresa de ônibus

Linha(s) Horário(s)

Quais são as artes mais comuns no ônibus? (Música, Poesia, Dança, Mágica, Teatro...)

Falando especificamente das/os musicístas.

Quais você percebe que são os horários mais concorridos?

Do ano

Do mês

Da semana

Do dia

Quantos músicos podem subir ao seu ônibus num dia frequentado?

Quantos dos músicos que sobem ao seu ônibus são mulheres?

Quantos dos músicos que sobem ao seu ônibus são brasileiros?

Qual é seu conhecimento ou relação com o idioma espanhol?

Que tipos de música trazem essas/es musicístas?

Quais suas opiniões com respeito a este tipo de trabalho?