



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"  
Campus de Marília



**CULTURA  
ACADÊMICA**  
*Editora*

## Propostas e protestos:

os ritmos, lugares e disputas da música de rua no Rio de Janeiro  
Jhessica Reia

**Como citar:** REIA, J. Propostas e protestos: os ritmos, lugares e disputas da música de rua no Rio de Janeiro. *In*: MAGI, E.; MARCHI, L. de. (org.). **Diálogos interdisciplinares sobre a música brasileira**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2020. p. 137-162.

DOI: <https://doi.org/10.36311/2020.978-65-86546-38-5.p137-162>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

# PROPOSTAS E PROTESTOS: OS RITMOS, LUGARES E DISPUTAS DA MÚSICA DE RUA NO RIO DE JANEIRO

*Jhessica Reia*

## INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, olhares diversos sobre a arte de rua vêm se consolidando de maneira transversal em várias disciplinas do conhecimento.<sup>1</sup> Essas diferentes abordagens refletem a relevância do tema para se pensar as cidades contemporâneas. Mas é preciso reconhecer que a arte de rua tem suas raízes em séculos passados, como muitos artistas gostam de salientar, remetendo-se aos menestréis medievais, às feiras de rua e seus espetáculos variados, aos músicos de rua e tocadores de realejo. Pode-se identificar

---

<sup>1</sup> Ver, por exemplo: BYWATER, 2007; CAMPBELL, 1981; GENEST, 2001; HIRSCH, 2010; MOREAUX, 2013; PRATO, 1984; REIA, 2017a.

diversas atividades que aconteciam nos espaços públicos urbanos como arte de rua, muitas vezes ligadas à música, ao teatro, ao circo e às feiras populares (ATTALI, 2009; ESCUDIER, 1875; FOURNEL, 1863). Há registros de artistas de rua desde a Grécia antiga, (HARRISON-PEPPER, 1990, p. 21-22), passando pela idade média, até chegar nas práticas artísticas vistas atualmente pelas ruas e praças. Por ser uma atividade que ocupa as ruas da cidade há tantos séculos, sempre enfrentou contextos adversos, regulações e resistências, tendo se transformado profundamente ao longo do tempo.

Segundo Sally Harrison-Pepper (1990), boa parte das referências que tratam especificamente da música de rua podem ser encontradas em leis, registros de julgamentos, documentos policiais e outras fontes jurídicas – sendo que muito da história da arte de rua é contada, principalmente, por meio de leis que a proíbem (HARRISON-PEPPER, 1990, p. 22). Das disputas pelo espaço público (e pelo silêncio) da Londres vitoriana (BASS, 1864; PICKER, 2003) às ocupações do metrô de Nova Iorque (TANENBAUM, 1995) e das ruas do Rio de Janeiro (MOREAUX, 2018; REIA, 2017; REIA, HERSCHMANN; FERNANDES, 2018), múltiplas vozes apontam para o importante papel da música de rua, na superfície da cidade ou em seus espaços subterrâneos.

Os artistas que se apresentam nos espaços públicos acumulam uma longa história de informalidade, marginalização e perseguição por parte do poder público, enfrentando também estigmatização por diversos grupos da sociedade. Para eles, lidar com a polícia e a burocracia municipal faz parte do cotidiano de artistas de rua em várias cidades, enquanto buscam o reconhecimento e a legitimação de suas atividades como uma forma de sobrevivência. Por possuírem uma estreita relação com os espaços públicos ao promoverem intervenções artísticas que dialogam com a gestão diferenciada de ilegalismos (TELLES, 2011; TELLES; HIRATA, 2010), acabam evidenciando dinâmicas de poder e controle (DELEUZE, 1992; FOUCAULT, 1986), de políticas de ordem (e desordem) pública e de lutas pelo direito à cidade (JACOBS, 2011; MITCHEL, 2003).<sup>2</sup>

Vale ressaltar que a música de rua esbarra em arranjos institucionais e normativos ainda mais restritivos, uma vez que o som se espalha pelas

---

<sup>2</sup> O direito à cidade, apesar de ser um movimento estabelecido há décadas, é institucionalizado em âmbito global na Nova Agenda Urbana, assinada em Quito durante a HABITAT III (outubro de 2016). É um movimento considerado essencial para entender a música de rua no Brasil e no mundo a partir de uma perspectiva de interesse público.

ruas e penetra edifícios, salas e atividades cotidianas. É difícil contê-lo, tornando sua existência passível de camadas variadas de regulação. O design e planejamento urbano também influenciam a propagação do som, por meio da acústica, da disponibilização de tomadas (para amplificadores, por exemplo), do abrigo contra o mau tempo ou, ainda, do mobiliário urbano para a disposição da audiência dos músicos enquanto participa das apresentações musicais. A repetição das canções ao longo do dia pode passar despercebida para os transeuntes, mas incomoda quem trabalha ou vive perto dos locais em que os músicos tocam; questões como (des)afinação, talento, melodias, gêneros musicais e engajamento com o público também influenciam no modo como a música se propaga nas ruas e, conseqüentemente, como ela é regulada e controlada.

Os esforços constantes para regular e controlar a música de rua, das leis e normas à truculência na observância da lei (“*law enforcement*”), aliados a um intenso debate público em torno da questão, indicam caminhos para analisar as cidades contemporâneas. Assim, estudar a música de rua consiste em entender de forma crítica as relações entre tempo, espaço e sonoridade. Nesse contexto, destaca-se a centralidade dos ritmos da cidade para o estudo da música de rua, partindo da discussão de ritmanálise (“*rhythmanalysis*”) de Henri Lefebvre (2004) e dos trabalhos de Janice Caiafa (2013) e Fraya Frehse (2016).

Para que o artista possa “formar roda” e “passar o chapéu”, precisa levar em conta o espaço no qual ela acontece, os horários e as condições de circulação e permanência dos indivíduos. Para que todo esse processo funcione, tanto os músicos quanto os pesquisadores, devem considerar os ritmos urbanos que exigem “uma certa atitude do corpo” (CAIAFA, 2013, p. 48) ao circular nos espaços cotidianos, fazendo “do próprio corpo um metrônomo nos espaços públicos” (FREHSE, 2016, p.108). Os ritmos variam e devem levar em conta tanto a circulação, quanto a permanência, que Frehse (2016) coloca, de maneira muito adequada, como as relações entre transeuntes e não-transeuntes (2016a), sendo que ao primeiro:

[...] corresponde um modo bem específico de servir-se de seu corpo em gesto e postura: ele passa fisicamente por ruas e praças. Mas decisiva para a caracterização do transeunte como tipo de pedestre é também que essa “técnica corporal”, no sentido de Marcel Mauss ([1936] 1997), transcorre em um ritmo definido,

regular – linear –, em conformidade com os ritmos de trabalho e de lazer do transeunte. Em termos ritmanalíticos, o transeunte se particulariza, pois, pela passagem física regular das ruas e praças urbanas. (FREHSE, 2016, p.109).

A circulação ou permanência se dá, em grande parte, pela associação com a conjuntura “comercial e útil” dos ritmos, em locais específicos e “temporalizados” (FREHSE, 2016, p.116). Diante de todo esse arranjo, a música de rua precisar dialogar constantemente com seu entorno e as dinâmicas de poder que a moldam.

Ao trazer esse tema para a Comunicação Urbana,<sup>3</sup> com uma abordagem multidisciplinar, mostra-se que a música de rua pode ser entendida como uma prática comunicacional entre artistas e audiência, assim como entre estes e o espaço urbano. Para Ferrara (2008, p. 43), “enquanto construção, a cidade é meio, enquanto imagem e plano, a cidade é mídia, enquanto mediação, a cidade é urbanidade”, sendo que aqui a perspectiva adotada é de que a música de rua é uma prática comunicacional que pode ajudar a conectar as pessoas umas às outras e ao próprio ambiente urbano. O espaço urbano construído também é comunicativo (DICKINSON; AIELLO, 2016, p. 1295) e se exacerba ao ser ocupado pela música de rua, mediando as relações que nele ocorrem durante e após as apresentações. Os palcos efêmeros (BOETZKES, 2010, p. 153; REIA, 2017a) que se formam entre a circulação de pessoas na cidade fomentam encontros muitas vezes inesperados, assim como possibilidades de sociabilidade e comunicação muito interessantes, que podem ser analisadas a partir da regulação da música de rua e dos espaços públicos nas cidades contemporâneas.

Não existe uma definição única e simples de espaço público (ver: JACOBS, 2011; LEFEBVRE, 1991; MADANIPOUR, 2003; SANTOS, 1996; SENNETT, 2002 entre outros) entendido aqui enquanto espectro de espaços urbanos que não se opõe ao espaço privado, mas engloba diferentes graus de acesso, disponibilidade e promoção de encontros. Baseia-se, a princípio, na ideia da espacialidade que pode ser acessada de maneira livre e gratuita – ou através do pagamento de uma taxa,

---

<sup>3</sup> Ver, por exemplo, Dossiê “Comunicação Urbana”, organizado por Janice Caiafa na Revista ECO-PÓS (2017, v. 20, n.3) e a edição especial “Urban Communication” do International Journal of Communication, organizado por Giorgia Aiello e Simone Tosoni (v. 10, 2016).

como no transporte público – e se transforma de acordo com os usos e as apropriações que se fazem deles, levando em conta espaços pessoais e coletivos, dimensões físicas e simbólicas e barreiras explícitas e implícitas de acesso (REIA, 2017a). Contudo, é importante enfatizar que mesmo quando esses espaços podem ser publicamente acessados, não significa que as pessoas terão acesso equitativo a eles.

O objetivo central do capítulo aqui proposto é, portanto, discutir brevemente os ritmos, lugares e disputas da música de rua no Rio de Janeiro, levando em consideração sua regulação e desdobramentos recentes. Trata-se de uma reflexão esboçada a partir de pesquisa de campo realizada com artistas de rua em duas cidades, Rio de Janeiro e Montreal (Canadá), entre 2013 e 2017. Os resultados apresentados são fruto de extenso levantamento bibliográfico-documental e anos de pesquisa de campo que envolveu a condução de entrevistas qualitativas semiestruturadas em profundidade (com artistas de rua, funcionários do metrô, representantes do poder público e de associações de músicos, produtores culturais, membros do poder legislativo, etc.); a realização de observação participante em festivais, festas e performances; e o registro da visualidade da arte de rua por meio de fotografias.

A seguir se apresenta uma discussão sobre as multiplicidades de ser músico e estar nas ruas, com uma primeira tentativa de se criar uma tipologia que contemple, minimamente, a heterogênea experiência da música de rua. Logo após, serão apresentadas as disputas relativas à regulação e ao exercício da música em espaços públicos, na superfície das ruas e abaixo delas, de acordo com os ritmos e temporalidades da cidade.

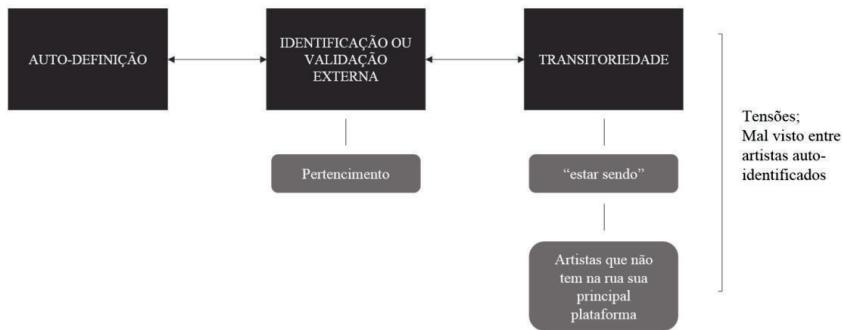
## **TOCAR NAS RUAS: CONJUGANDO MOTIVAÇÕES E VIVÊNCIAS**

Ser músico e estar nas ruas vai muito além de um enquadramento como “músico de rua”, conforme foi possível apreender ao longo da pesquisa de campo. A música de rua não é uma atividade homogênea: contempla práticas fluidas, fragmentadas e complexas, de modo que uma sistematização ou tipologia se mostra difícil, embora uma primeira tentativa seja feita na figura 1, abaixo. Além disso, é preciso levar em consideração a diferença entre o que comumente se identifica como música de rua (aquela que é pensada especificamente para o espaço público e tem nele

seu principal suporte) e a musicalidade que acontece nas ruas (por diversos motivos, como ocupação histórica de um determinado espaço, festivais, espetáculos inicialmente criados para salas fechadas, etc.). Muitos dos artistas que se apresentam nas ruas e se consideram artistas de rua também trabalham em eventos privados, salas de show, bares e restaurantes. Na cidade, estas práticas e espaços se entrelaçam, criando uma complexa rede cultural que congrega experiências variadas (REIA; HERSCHMANN; FERNANDES, 2018).

Há de se destacar também as diferenciações internas, entre artistas que se autodefinem como artistas de rua, que são enquadrados em leis e programas e aqueles que enxergam a prática como condição transitória, por exemplo. É preciso notar que ser artista e se apresentar na rua também invoca uma constante negociação, não apenas com o poder público e com as instituições, mas com o espaço construído, com a cidade, com outros artistas, com os transeuntes e não-transeuntes e com as próprias limitações físicas e emocionais dos artistas.

Figura 1 – Sistematização das práticas de músicos de rua no Brasil



Fonte: Elaboração própria.

A importância de se estar nas ruas varia muito entre os artistas, sendo que a maioria acredita que estar na cidade se apresentando pode criar um cotidiano mais festivo, alegre, afetuoso, transformando a rotina monótona das pessoas, pelo menos por alguns instantes. Porém, nem todos os artistas têm essa visão otimista e veem o uso da rua de forma pragmática, com finalidades materiais (ganhar dinheiro e pagar as contas) ou técnica (ensaiar e testar composições).

O engajamento dos artistas nas táticas de resistência, legitimação e legalização de suas atividades também não é homogêneo. Apenas alguns grupos e artistas participam mais e estão interessados em frequentar fóruns, trabalhar voluntariamente em associações, participar de audiências e propor projetos e leis. Essas táticas e práticas têm garantido, em medidas diferentes, a existência da arte de rua – regulada e dentro da conformidade esperada, ou através da desobediência civil e disputas, que se exacerbam nos exemplos dos músicos do metrô (que será visto a seguir).

É importante entender que a arte de rua não pode simplesmente ser enquadrada como atividade legal ou ilegal, já que o artista pode estar se apresentando legalmente em um dia e ilegalmente no outro, ou de forma legal em uma rua e ilegal na outra, dentro do volume e do uso do espaço adequados em um momento, e fora desses padrões no outro – e muitas vezes as decisões sobre a legalidade (ou não) das performances são decididas no cotidiano, sujeitas a opiniões e arbitrariedades dos agentes de controle e organização urbana. A formalidade ou informalidade do artista que se apresenta nas ruas também pode ser questionada, já que muitos deles têm empregos fixos em outras áreas, que muitas vezes garante o pagamento das contas (com um emprego formal) e a vida como artista nas ruas (de modo informal).

Um dos pontos principais nessa negociação de binários e ilegalismos diz respeito à profissionalização dos artistas de rua. Em diversos momentos, há uma tentativa dos artistas de se colocarem como profissionais, delineando as fronteiras entre o trabalho do artista profissional que escolhe a rua como suporte, daqueles que tocam para pedir dinheiro, “sem talento”, “amadores”, “mendigos”, “pedintes”, etc. Também entra nessa diferenciação as razões de se ocupar aquele espaço liminar, sendo que alguns artistas acreditam estar ali de forma permanente, porque escolheram os espaços públicos para manifestar sua arte; enquanto outros estão ali de forma transitória, esperando serem descobertos, ensaiando, tentando ganhar algum dinheiro extra.

Esse cenário é complexificado tanto pela regulação e institucionalização das práticas, quanto pelas disputas pelo direito de estar nas ruas, tocando e se apresentando. A seguir, serão melhor delineados esses conflitos e soluções encontradas pelos músicos, nas ruas, praças e vagões do Rio de Janeiro.



## **MÚSICA NA SUPERFÍCIE: REGULAÇÕES, PROPOSTAS E PROTESTOS**

Em termos espaciais, as atividades dos músicos de rua concentram-se, normalmente, em pontos específicos da cidade, estreitamente ligados à circulação (BOUTROS; STRAW, 2010) de objetos, pessoas, veículos e dinheiro. Viver de passar o chapéu nas ruas não é simples e os músicos que se apresentam em espaços públicos tem de lidar com diversos fatores e arranjos a fim de persistirem e pagarem as contas.

As condições climáticas assumem um papel central no cotidiano dos músicos de rua, já que frio intenso e neve, sol escaldante e clima quente, chuvas, temporais e ventos cortantes vão permitem (ou não) que os artistas fiquem do lado de fora, muitas vezes a céu aberto, realizando suas performances. Há de se levar em conta, também as limitações temporais, com horários que autorizam início e fim do uso de aparelhos sonoros e instrumentos no espaço público, assim como a regulação da duração das performances.

Para além de delimitar o recorte temporal no qual os músicos podem usufruir do espaço público, os ritmos da cidade, associados aos movimentos de ir e vir cotidianos (trabalho, casa, escola), também influenciam no modo de ocupar as ruas e praças com música. A circulação de pessoas é essencial para que os músicos consigam passar o chapéu (e receber doações), colocando-os na posição de não-transeuntes, mas estreitamente ligados e dependentes em relação aos transeuntes. A correta disposição espacial dos instrumentos, dos corpos e do chapéu é estratégica para conseguir bons resultados e deve levar em conta um lugar para formar a roda, sem que atrapalhe o fluxo de pedestres e veículos.

Em um espaço aberto, no qual circulam diversas pessoas e objetos, fazer-se ouvir é um desafio constante. Nem todas as cidades permitem o uso de amplificação ou de instrumentos de percussão em todos os locais, levando os músicos a privilegiarem alguns instrumentos e gêneros musicais em detrimento de outros. Por outro lado, transeuntes navegam na cidade e em seus espaços públicos tentando filtrar todos esses estímulos sonoros e visuais música de rua. Não é incomum ver pessoas passando pelos músicos usando fones de ouvido ou tampando as orelhas enquanto fazem caretas para o som que vem dos instrumentos e amplificadores. Ao realizar a observação participante com os músicos, é fácil notar que um número

grande de pessoas anda pela rede de transporte público com seus fones de ouvidos, muitas vezes acoplados ao aparelho celular. Como mostra Simone Pereira de Sá (2011), a especificidade das mídias móveis possui três aspectos que se destacam:

[...] primeiramente, elas potencializam as estratégias de autorreflexividade e produção do self no percurso cotidiano de seus usuários pela cidade. Ao permitirem que o usuário carregue sua enciclopédia musical na palma da mão – seja a partir do armazenamento prévio de música, seja a partir do acesso a sites e rádios on-line – o usuário regula seus humores, afetos e sensibilidades de maneira bastante detalhista e sofisticada. Em segundo lugar, porque o aspecto sensorial, de experiência corpórea permitida pela mobilidade do player é fundamental e definidor da experiência. [...] Neste caso, é a articulação entre o corpo se movendo num certo espaço urbano ao som de uma certa trilha que faz a diferença. Finalmente, e como consequência das premissas anteriores, cabe ainda enfatizar a ressignificação afetiva do espaço urbano e dos transeuntes, que ganham novos sentidos para o usuário a partir daquela trilha sonora particular. (PEREIRA DE SÁ, 2011, p. 6-7).

Raphaël Nowak e Andy Bennett (2014, p. 11), ao analisarem ambientes sonoros, mostram como o espaço geralmente implica em música sendo imposta aos ouvintes (como em lojas ou shopping centers) ou sendo usada para bloquear sons que não se quer ouvir (através de mídias móveis). A música de rua pode ser vista como uma forma imposta e deste *status* emergem conflitos, uma vez que é difícil conter o som, ainda mais em determinados ambientes, como metrô e praças. Isso pode causar uma percepção bastante negativa da população em relação à música de rua, demandando uma regulação mais incisiva para conter o “incômodo” sonoro causado. Ao mesmo tempo, existem estratégias de design urbano para conter a presença de músicos de rua, como a presença de alto-falantes que tocam música ao longo do dia, fazendo com que o músico desista de concorrer com o som vindo do sistema sonoro “oficial”.

Os músicos se concentram em áreas centrais, turísticas e comerciais, com uma audiência constante e transitória. Contudo, o engajamento com as canções tocadas é diferente entre os que param por alguns minutos para presenciar a música de rua, e os que trabalham ou moram na região –

durante o campo, em ambas as cidades, as reclamações centraram-se sobre a repetição de hits que apelam para a memória e a nostalgia, e que, por gerarem dinheiro, são tocados de forma intermitente ao longo de horas ou muitas vezes em um breve intervalo de tempo. Aqueles que circulam eventualmente não atestam o incômodo da repetição, mas quem presencia a performance de forma mais perene pode achar a mesma canção sendo tocada em *loop* uma experiência “insuportável”.

Diante da problemática do equilíbrio de interesse na construção dos espaços urbanos, a regulação traz normas, leis, policiamento, burocracia e gastos que os músicos tem que estar sempre a par. Para eles, existe a possibilidade de se adequar à regulação vigente, desobedecê-la, ou encontrar encaixes no meio-termo, entre as duas possibilidades (estando, às vezes, regular em um local/horário e irregular em outros, por exemplo). Destacam-se também as muitas táticas de resistência e persistência que burlam as normas e contradizem o sistema.

Comparado a outras cidades, o Rio de Janeiro não possui uma estrutura de regulação que possa ser considerada muito restritiva<sup>4</sup>, mas, ainda sim, há um recente processo de engajamento dos artistas de rua pela regulação de sua atividade. Diante da crescente insegurança e repressão sofridas pelos artistas que usam a cidade carioca como palco, a existência de normas protetoras, e, ao mesmo tempo, reguladoras da ocupação do espaço público de maneira ordenada, foi vista como uma necessidade. O Rio foi a primeira cidade brasileira a regular a arte de rua através de uma norma específica, exemplo seguido por outros municípios, como São Paulo e Curitiba.

Importante ressaltar que a atividade de artistas de rua enfrenta os impactos de normas jurídicas que não dizem respeito apenas às performances no espaço público, mas a outros temas que acabam enquadrando os artistas: normas sobre silêncio, comércio ambulante, monitoramento e segurança pública, ordem pública, entre outras (como pode ser visto no quadro 1). Há também a questão do design e mobiliário urbano, de áreas de zoneamento, espaços privados de acesso público e outras dinâmicas que interferem no cotidiano dos artistas de rua da cidade.

---

<sup>4</sup> Ver, por exemplo, a pesquisa realizada pelo The Busking Project (2017) sobre o licenciamento de músicos de rua em 34 cidades. Disponível em: <https://busk.co/blog/busking-tips-tricks/busking-licenses-worldwide/>. Acesso em: 31 maio 2019.

## Quadro 1 - Algumas das leis e projetos de lei que afetam e regulam as atividades de artistas de rua no Rio de Janeiro

<b>Número e ano</b>	<b>Âmbito</b>	<b>Do que trata</b>
<b>1.876/1992</b>	Municipal	Lei que dispões sobre comércio ambulante no Rio de Janeiro
<b>3.268/2001</b>	Municipal	Lei sobre a poluição sonora no Rio de Janeiro
<b>5.429/2012</b>	Municipal	“Lei do Artista de Rua”
<b>43.579/2017</b>	Municipal	Decreto que Dispõe sobre a Política Municipal de Licenciament Sustentável do Comércio Ambulante no Município do Rio de Ja
<b>6.235/2017</b>	Municipal	Lei que institui o “Fundo Especial de Ordem Pública – FEOP
<b>43.583/2017</b>	Municipal	Decreto que Regulamenta o Fundo Especial de Ordem Pública - FEOP
<b>126/1977</b>	Estadual	Lei sobre ruídos e silêncio
<b>8.120/2018</b>	Estadual	Regulamenta a manifestação cultural nas estações de barcas, tren no metrô no âmbito do estado do Rio de Janeiro
<b>6.149/1974</b>	Federal	Lei que dispõe sobre a segurança do transporte metroviário
<b>Constituição Federal/1988</b>	Federal	Artigo 5º, IV, IX e XVI

Fonte: Elaboração própria.

Normalmente, a apresentação em espaços públicos, embora não fosse considerada ilegal, também não se encaixava completamente na legalidade. Todavia, os artistas de rua foram perseguidos e tiveram suas atividades impactadas pelas políticas municipais e estaduais nos últimos anos, especialmente porque a partir da primeira década do século XXI, as fronteiras dos ilegalismos da ocupação do espaço público para ganhar a vida com arte de rua começaram a se concretizar. Justamente por ocupar esses espaços liminares (BYWATER, 2007), os artistas acabaram sofrendo com as arbitrariedades dos responsáveis pela observância da lei e pela manutenção da ordem. Em 2009, foi criada a Secretaria Especial de Ordem Pública (SEOP), pelo então prefeito Eduardo Paes, com o intuito de atuar em conjunto com outros órgãos municipais de transporte e limpeza e com a Guarda Municipal para manter a ordem da cidade através da “Operação Choque de Ordem”. O choque de ordem, como ficou conhecido, reacendeu debates sobre o direito à cidade e à ocupação de espaços públicos cariocas, principalmente pelos indivíduos que fazem usos das ruas para ganhar a vida, como artistas e vendedores ambulantes.

Por enfrentarem todas essas dificuldades diárias para se manterem nas ruas, fazendo sua arte, é compreensível que os artistas tenham visto na

regulação uma forma de prevenir abusos da polícia e garantir o direito a ocupar os espaços públicos urbanos. Diante da repressão policial, da falta de apoio da prefeitura e da ausência de respaldo para as atividades dos artistas de rua, a proteção e legalização das atividades foi buscada por meio de uma norma jurídica municipal, discutida junto a uma possível política cultural que proporcionasse sustentabilidade financeira e legitimação das atividades desenvolvidas por diversos grupos de arte de rua no Rio de Janeiro, centralizados na figura de Amir Haddad, do grupo Tá na Rua e na proposta da “arte pública” (REIA, 2017).

O Grupo Tá na Rua é um dos principais articuladores da arte de rua no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, concentrando-se na figura de Amir Haddad, respeitado dramaturgo, diretor de teatro e ator, que ajudou a criar o grupo nos anos 1980 e desde então tem trabalhado com o teatro para os espaços públicos – ou espaços abertos, como costumavam chamar –, entrelaçando redes de arte de rua na cidade e no país (TURLE; TRINDADE, 2008).

Os artistas criaram um “Fórum de Arte Pública”, que acontecia semanalmente na sede do Tá na Rua, para discutirem o papel da arte pública no Rio e estratégias de resistência e sobrevivência de suas práticas. Nas palavras de Amir,<sup>5</sup> eles são uma proposta para a cidade:

O espaço público ficou hostil. Nós não somos um protesto, nós somos uma proposta, entende? E a rua trazia as condições democráticas ideais para você trabalhar, mas com a turbulência ela perde essa característica, passa a ser um lugar inóspito, um lugar difícil. [...] Agora, o Rio de Janeiro é [ênfase] a cidade pra isso e vai melhorar e vai ser a cidade pra isso que ela tem essa vocação, mas não se fala em arte pública, ninguém sabe direito o que é arte pública [...]. Quando eu falei «arte pública» as pessoas pensaram que eu estivesse falando de monumentos, estátuas, essas coisas, que isso era chamado “arte pública”. Eu falei: não, eu estou falando de outra coisa, estou falando de uma arte que não se vende, não se compra, pode acontecer em qualquer lugar, com qualquer tipo de público sem distinção de nenhuma espécie. (HADDAD, 2014).

---

<sup>5</sup> Entrevista concedida à autora e ao Micael Herschmann por Amir Haddad, em 25 jun. 2014, no Rio de Janeiro, pessoalmente.

A constante oposição entre “protesto” e “proposta” está enraizada nas atividades do Fórum de Arte Pública, colocando a arte pública como uma alternativa para a cidade ao afirmar que eles não são um protesto, são uma proposta. Contudo, dizer que apenas a arte pública se identifica como uma proposta para a cidade, levanta o questionamento acerca do que é essa arte pública e o que ela engloba. Amir e os artistas do Fórum estão sempre advogando em favor de uma ressignificação do conceito de arte pública, que embora se remeta aos monumentos e obras de arte em espaços públicos urbanos, vai além disso. Essa mudança é carregada de um posicionamento muito bem delimitado, que se coloca como um serviço público prestado pelos artistas para a população. Representa também uma atuação política que vem acontecendo há anos, ressaltando parceiros e opositores, enquanto participa da complexificação do cenário da arte de rua carioca.

Uma das frases mais emblemáticas do movimento de arte pública carioca encontra-se abaixo, na figura 2, presente junto ao portal do Festival Carioca de Arte Pública, ocorrido em 2016, em que se pode ver a força que a ideia do “público” adquire enquanto um bem para a cidade e para a população, ao mesmo tempo em que se coloca como parte da construção de uma cidade “para quem vive nela”.

Figura 2 - Tá na Rua, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 07 de novembro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

No geral, o movimento de arte pública se coloca como uma proposta que tenta criar uma realidade na qual os cidadãos coexistem com a arte de forma perene no cotidiano urbano. Os artistas públicos tentam se distanciar dos protestos que tomam os lugares de assalto, perturbando a “ordem”, pois para eles é importante que o movimento seja entendido como uma proposta para a cidade, não um protesto, a fim de construir uma narrativa de reciprocidade com os espaços públicos e com aqueles que os ocupam diariamente. Contudo, esse ponto de vista pode ser entendido como limitador, uma vez que diminui a importância de protestos como uma maneira de dar voz aos descontentamentos e às denúncias de injustiças sociais, especialmente no atual contexto político do país, em que protestos levaram as pessoas “de volta” às ruas, retomando o espaço público como lugar de exercício de cidadania (MARICATO et al., 2013). Em alguns momentos, o discurso de Amir Haddad e do Fórum de Arte Pública parece focar muito na “Lei do Artista de Rua” e tudo que orbita em torno dos interesses dos artistas públicos enquanto categoria, deixando de lado, ou diminuindo a importância de várias outras formas de ocupações, narrativas, performances e atividades que ocorrem nos espaços públicos do Rio de Janeiro diariamente.

A análise da arte de rua enquanto arte pública (e vice-versa) é importante para evidenciar as diferentes práticas e abordagens que constituem o movimento de arte pública. Para eles, o artista que deseja mostrar seu trabalho nas ruas precisa ter “espírito público”, uma certa ética que guia a configuração dos usos possíveis dos espaços públicos. Aqui reside a diferenciação feita entre esta manifestação de arte pública e a arte nas ruas: a arte que é “feita nas ruas” não é necessariamente pública sob essa ótica, já que pode ter surgido fora das ruas, uma arte “privada” que vai para as ruas. A arte “feita para as ruas” – arte pública – nasce nas ruas baseada no espírito público mencionado pelos artistas, e respeita o espaço na qual ocorre, bem como os transeuntes e os demais com quem divide aquele lugar para também ganhar a vida.

Assim como tratado anteriormente (REIA, 2017), acredita-se que o envolvimento dos artistas no processo de *policymaking*, e a participação ativa na proposição de políticas públicas que contemplem seus interesses é muito relevante. A inserção de parte dos artistas na disputa política da cidade está atrelada à sua institucionalização – que pode ser comprovada

pela ligação com a Secretaria Municipal de Cultura e pela demanda de se criar um “departamento” dentro do órgão ou uma “fundação” dedicado à arte pública (Amir Haddad, informação verbal). Além do poder público, os cidadãos teriam um papel importante para fomentar e ajudar a sustentar a arte pública e os artistas na cidade.

A “Lei do Artista de Rua”, como ficou conhecida a lei 5.429, de 05 de junho de 2012, é também chamada pelos artistas de “a lei que pegou”. Dispõe sobre a apresentação de artistas de rua nos logradouros públicos do município, e possui apenas três artigos que, entre outras coisas, regulam as manifestações culturais sem autorização prévia, desde que sigam alguns requisitos. Os incisos do primeiro artigo da lei definem as limitações de horário (como o inciso VI, que define que as apresentações “tenham duração máxima de até quatro horas e estejam concluídas até às vinte e duas horas”), ocupação do espaço, ruídos e sustentabilidade financeira. Também reafirma o caráter efêmero dos palcos dos artistas de rua na cidade, dizendo que as apresentações devem prescindir de palco ou estrutura prévia de instalação (ver figuras 3 e 4 abaixo).

Figura 3 – Apresentação da Grande Cia Brasileira de Misterios e Novidades - Praça Seca, 18.04.2015



Fonte: Arquivo da autora.



Figura 4 – Kosmo Coletivo Urbano, 3º Festival Carioca de Arte Pública, Rio de Janeiro, 2016



Fonte: Arquivo da autora.

Mesmo sendo celebrada como a “lei que pegou”, muitos músicos afirmaram que ainda precisam andar com ela impressa no bolso ou na tela do celular, para ser exibida caso os policiais queiram interromper apresentações. Segundo Wagner José, um dos músicos entrevistados: “todo mundo tem que andar com a lei no celular, tem que tê-la sempre na bolsa do instrumento” (Wagner José, informação verbal).<sup>6</sup> Reclamam da falta de preparo da Guarda Municipal para lidar com os artistas e pessoas ocupando os espaços públicos, levando os músicos a criarem táticas de persistir no uso das ruas e praças como forma de sobrevivência financeira e de sua arte.

Mesmo que a regulação possa proteger os músicos de rua em uma cidade como o Rio, ao mesmo tempo ela determina ritmos da cidade e exclui outras práticas dissidentes, estando todas sujeitas à arbitrariedade da observância da lei por todo o sistema que se encontra entre a lei e a rua – uma vez que a norma jurídica, em si, não garante a legalidade e normalidade da atividade dos artistas aos olhos de todos os agentes públicos.

<sup>6</sup> Entrevista concedida a mim por Wagner José em 07 abr. 2017, Rio de Janeiro.

## **MÚSICA SUBTERRÂNEA E EM MOVIMENTO: DISPUTAR OS ESPAÇOS DO DESLOCAMENTO DIÁRIO**

Janice Caiafa, ao estudar o sistema metroviário, afirma que “o espaço de um metrô é marcado por regulações”, tratando-se de um “espaço exigente”, repleto de “requisitos” (CAIAFA, 2013, p.50-51). Muitas das dinâmicas exercidas pelos músicos e observadas em espaços públicos na superfície se repetem na música subterrânea – que acontece, principalmente no sistema metroviário das cidades – com algumas camadas extras de normas e controle espaço-temporal, além de ritmos mais intensos de circulação.

Apesar das condições climáticas afetarem de maneira menos direta quem circula abaixo da superfície, também impacta as apresentações dos músicos, que reclamam da falta de ventilação e calor intenso dentro das estações. O metrô não funciona de maneira ininterrupta no Rio de Janeiro, então segue também o ritmo do início e fim, com horários de fluxo intenso de passageiros, mais trens passando, idas e vindas apressadas. Nesse contexto, os músicos têm de saber aproveitar as oportunidades e superar os desafios impostos pelo ritmo “maquínico” do metrô e de seus passageiros (CAIAFA, 2013).

A acústica também tem suas particularidades, por se tratar de um espaço quase fechado e limitado, com reverberações e sons concorrentes: trens, apitos, alto-falantes que dão recados constantes, conversas, músicas tocadas em aparelhos sonoros sem fones de ouvido. Nessa paisagem sonora, os passageiros em trânsito têm de decidir rapidamente se param para ouvir os músicos ou seguem seu caminho. Quando a música é tocada dentro dos vagões, não há muitas formas de escapar do som que invade os ouvidos – ponto visto como positivo e lucrativo por músicos no Rio.

Além dos músicos, a organização do espaço e do tempo no metrô e nos trens dá oportunidades para o exercício de outras atividades que se valem da voz e de sons para interagir com os passageiros: comércio ambulante, pedintes ou pregação religiosa. Por mais que muitas dessas atividades sejam proibidas em qualquer espaço do metrô (e especialmente dentro dos vagões), elas acontecem e se entrelaçam o cotidiano do transporte público subterrâneo.

Amanda Boetzkes (2010), analisou as performances musicais na estação Lionel Groulx em Montreal, antes da criação e consolidação de programas específicos para fomentar o talento dos músicos do metrô, tratando do palco efêmero que se criava na plataforma durante as apresentações – e entre a espera pelos trens. Naquele momento, o espaço de performance na estação não era pré-estabelecido ou evidente à primeira vista, de forma que o próprio fluxo de passageiros entre as linhas verde e laranja, que paravam para ver as apresentações, é que acabava delimitando o palco. Para ela, “confrontados com multidões descontentes e apressadas, os músicos buscam produzir eventos que vão ancorar a experiência dos passageiros, atravessando as barreiras da etnia e da cultura que, de outra forma, os dividem” (BOETZKES, 2010, p. 138, tradução nossa).

As apresentações no metrô podem pagar bem e cada músico tem uma relação diferente com o chapéu, assim como as contribuições variam de acordo com o local, o horário, o fluxo de usuários, a atenção do público, o repertório, entre outros. Contudo, como observado anteriormente, nem todos os passageiros querem ouvir música; alguns se balançam no ritmo, logo cedo. Alguns cantam juntos. Outros cobrem as orelhas. Muitas pessoas são indiferentes, viajando na companhia de seus aparelhos com fones de ouvido.

No momento de realização da pesquisa de campo deste trabalho, o caso do metrô do Rio era bastante complicado, tendo em vista que a ocupação desse espaço – inaugurado em 1979 e operado pela empresa concessionária MetrôRio (Concessão Metroviária do Rio de Janeiro S.A.) desde 1997 – por artistas de rua, vendedores ambulantes, pedintes e evangelizadores já ocorria há vários anos. Recentemente, a discussão sobre a ocupação irregular de espaços do metrô foi reacendida com foco nos músicos, que vinham se apresentando nos vagões e sendo retirados a força pelos seguranças. Em 2015, vídeos compartilhados em redes sociais mostravam seguranças retirando dois músicos do trem pelo pescoço, de forma violenta, apesar das reclamações de diversos passageiros. O incidente acabou sendo veiculado pela mídia tradicional, gerando debate público sobre a atuação de músicos dentro dos vagões. Alguns usuários defendiam os músicos, enquanto vários emitiam opiniões contrárias à presença deles

naquele espaço, comparando as performances às atividades de pedintes e “vagabundos”.<sup>7</sup>

O MetrôRio, até 2018, proibia que artistas se apresentassem em vagões (e até recentemente, em qualquer área do sistema), sendo que esse tipo de atividade era reprimida sempre que identificada pelos funcionários do metrô. O aumento do número de artistas e da atenção que a questão começou a receber já preocupava os artistas em 2013.<sup>8</sup> Em setembro de 2014, o MetrôRio divulgou uma solução para estes impasses, porém não chegou perto dos desejos dos artistas: na verdade, a proposta do metrô, um edital para o projeto “Estação da Música”, causou raiva e indignação, com diversas pessoas comparando a regulação da atividade no metrô com trabalho escravo: ao mesmo tempo que não receberiam nenhum apoio financeiro ou de infraestrutura, os artistas não poderiam passar o chapéu, mostrando que o equilíbrio de interesses estava longe do ideal e que a valorização ou mesmo a legitimação do trabalho desses artistas não aconteceu.

Os músicos teriam de passar por uma espécie de audição, serem selecionados de acordo com seus talentos, mas não teriam nenhuma contrapartida além da “visibilidade” de seus trabalhos. Também estava proibida a comercialização de CDs e outras mídias, e não seria permitida a execução de covers de músicas famosas – apenas trabalhos autorais. Para piorar ainda mais a proposta, os artistas deveriam ceder seus direitos de imagem, voz e nome para a divulgação do projeto, enquanto nem mesmo a garantia de continuidade de suas apresentações era mantida.

A falta de conhecimento e diálogo com artistas que conhecem a realidade das ruas e vagões pela cidade leva a este tipo de regulação míope, que vem de cima pra baixo e esmaga nuances e demandas de quem precisa dela para continuar trabalhando sem sofrer violência dos agentes de segurança. O debate público e a mobilização dos artistas em torno da questão levaram o MetrôRio a suspender o edital poucos dias depois do seu lançamento, para reformulá-lo e torná-lo atrativo aos músicos.

---

<sup>7</sup> Ver: GOMES, Paulo. Músicos são agredidos por seguranças do metrô. *O dia*, 21 dez. 2015. Disponível em: <http://bit.ly/2w0uUAY>. Acesso em: 31 maio 2019.

<sup>8</sup> BESSA, Priscila. Músicos driblam proibição e quebram a monotonia dos vagões de metrô no Rio. Último Segundo – IG Rio de Janeiro, 16 jan. 2013. Disponível em: <http://bit.ly/2i4vUhf>. Acesso em: 31 maio 2019.

Durante todos esses anos, a música nos vagões do metrô não deixou de existir. Em maio de 2015, a imprensa ainda cobria a presença de músicos no vagão, apesar da proibição. Na época já existia um projeto de lei sobre o tema (PL 2.958/2014) que tramitava na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (Alerj), sem nenhuma movimentação desde agosto de 2015. Esse projeto de lei, de autoria do Deputado André Ceciliano, estipulava em sete artigos a regulação das apresentações culturais no interior dos vagões do Rio e Janeiro. O PL regulamentava apresentações musicais e de poesia, a partir de um cadastro prévio de artistas; também limitava os horários de apresentação – fora dos horários de maior circulação de passageiros – e impedia a cobrança de cachê, permitindo apenas a doação espontânea (passar o chapéu), desde que a apresentação não incomodasse os passageiros, que podiam pedir a sua interrupção. As concessionárias de transporte argumentavam que a proibição de apresentações culturais nos vagões seguia modelos adotados em outras cidades pelo mundo e se baseavam, principalmente, em questões de segurança dos usuários (circulação, impossibilidade de ouvir avisos sonoros ou mesmo queda dentro dos trens).

Após a proposição do projeto de lei 2.958/2014, os músicos perceberam que era preciso se organizar para se oporem às agressões recorrentes, garantirem seus interesses, demandarem legalidade e buscarem a legitimação de suas atividades – e foi a partir daí que surgiu o Coletivo AME - Artistas Metroviários. Os artistas ressaltam a necessidade do “fim do autoritarismo das concessionárias” e de sua impunidade, já que agem de forma violenta contra os artistas e não são punidas, além da garantia do “direito à livre manifestação cultural nos transportes públicos por meio da arte itinerante dentro dos vagões”. A justificativa para a legalização dos artistas nos vagões do metrô se baseia na importância da arte para a transformação do cotidiano dos envolvidos e para a promoção de encontros e experiências.

No início de 2016, o MetrôRio lançou um novo projeto, dessa vez chamado Palco Carioca, no qual disponibilizava palcos em três estações: Carioca, Siqueira Campos e Maria da Graça (Fig. 5). No site do metrô, o Palco Carioca foi apresentado como um projeto com o objetivo de “incentivar talentos, realizar o intercâmbio cultural e dar oportunidade

para os músicos apresentarem seu trabalho ao público que transita pelas estações do metrô”.<sup>9</sup>

O site fornece um espaço para que os músicos agendem suas apresentações, além de fotos dos palcos, da agenda dos shows nas estações participantes, do regulamento para que o artista participe do projeto e de uma seção com perguntas frequentes. Algumas das regras são bastante estritas e não combinam muito com o trabalho de artistas de rua, como evitar a interação e participação do público nas apresentações e a comercialização de CDs.

Figura 5 – Pôster do projeto Palco Carioca, estação de metrô Botafogo, Rio de Janeiro, 2016



Fonte: Arquivo da autora.

Mesmo com a implantação do projeto Palco Carioca, os artistas continuaram se apresentando nos vagões e demandando o direito de estar ali, comparando a atividade de se apresentar ilegalmente e driblar os seguranças com uma “caçada de gato e rato”.<sup>10</sup> Durante todo o estudo

<sup>9</sup> Ver: Palco Carioca. Disponível em: <https://www.metrorio.com.br/Novidades/PalcoCarioca>. Acesso em: 31 maio 2019.

<sup>10</sup> Ver, por exemplo: ARTISTAS do Rio ‘driblam’ vigias no Metrô. Disponível em: <http://bit.ly/2fKh1zT>. Acesso em: 31 maio 2019.

de campo, foi possível acompanhar músicos entrando e saindo dos vagões para se apresentarem – e em alguns dias, pôde-se, inclusive, presenciar músicos se apresentando dentro dos ônibus na Zona Sul, apesar de ser uma atividade com menor incidência e organização do que no caso do metrô. De tempos em tempos, denúncias de agressão de artistas vinham à tona e colocavam lenha na fogueira do debate público em torno do tema.

Em 25 de setembro de 2018, a lei estadual 8.120, que “regulamenta a manifestação cultural nas estações de barcas, trens e metrô no âmbito do estado do Rio de Janeiro” finalmente foi sancionada. Com sete artigos, definiu os primeiros passos para que os artistas se apresentassem nas estações – e de certa forma também no interior – de barcas, trens e metrôs: horários, condições e enquadramento das práticas. Apesar de que, poucos dias após a aprovação, a imprensa ainda noticiava que músicos eram retirados do metrô,<sup>11</sup> as apresentações estavam se tornando mais frequentes. Ao longo de 2019, era comum encontrar artistas dentro das composições do metrô e dos trens, mostrando uma maior aceitação do trabalho e o resultado de anos de disputa pelo direito de tocar e se apresentar nos espaços públicos da cidade. Contudo, menos de um ano após sua aprovação, o Tribunal de Justiça do Rio (TJ-RJ) considerou inconstitucional a lei estadual 8.120/2018, voltando a proibição de performances artísticas em estações de barcas, trem e metrô no Rio de Janeiro. A decisão foi tomada a partir de uma ação de Flávio Bolsonaro (anteriormente deputado e hoje senador) e divulgada em junho de 2019.<sup>12</sup> Esse tipo de ação evidencia a complexidade do tema, os conflitos de interesse e a fragilidade da proteção legal da arte de rua—que continuará existindo às margens, apesar da regulação e eventuais proibições.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Espera-se, com essa breve reflexão, expandir a discussão sobre a música de rua e seu entrelaçamento nas cidades, a partir de uma perspectiva da comunicação urbana e dos estudos do som e da música. Ao ocupar lugar(es) que são muitas vezes marginais, liminares e contestados, os músicos de rua e sua busca pela legitimação expõem dinâmicas de

<sup>11</sup> GRINBERG, Felipe. Apesar de lei que permite apresentações artísticas, músico é expulso de composição do metrô. *Extra*, 28 set. 2018. Disponível em: <https://glo.bo/2KmtkQ3>. Acesso em: 31 maio 2019.

<sup>12</sup> JUSTIÇA proíbe artistas de rua no metrô, após ação de Flávio Bolsonaro. *O Globo*, 25 jun. 2019. Disponível em: <https://glo.bo/2KmtkQ3>. Acesso em: 21 jul. 2019.

poder, políticas culturais problemáticas, dificuldades de acesso aos espaços públicos, contestação do direito à cidade e truculência policial. As tentativas de regular e controlar essas práticas podem apontar para as lógicas de determinados momentos históricos, para as disputas da/na/pela cidade e, ainda, para como as pessoas vivem juntas em ambientes urbanos populosos e complexos. Propõe-se discutir a regulação da música de rua a partir dos ritmos da cidade, tanto na superfície quanto nas vias subterrâneas, de acordo com as temporalidades da vida pública, do dia produtivo e repleto de ruídos e do desejo de habitar a noite (silenciosa, para uns, e vibrante, para outros). Estudar a música de rua consiste em entender de forma crítica as relações entre tempo, espaço e sonoridade nas cidades. A centralidade dos ritmos, como mostrada por vários autores, pode sugerir um caminho interessante da ocupação do espaço por corpos e ruídos em constante atrito.

## REFERÊNCIAS

- ATTALI, J. *Noise: the political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- BASS, M. *Street Music in the Metropolis: correspondence and observations on the existing law, and proposed amendments*. London: John Murray, Albemarle Street, 1864.
- BOETZKES, A. The Ephemeral Stage at Lionel Groulx Station. In: BOUTROS, A.; STRAW, W. (ed.). *Circulation and the City: essays on urban culture*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2010. p. 138-154.
- BOUTROS, A.; STRAW, W. (ed.). *Circulation and the city: essays on urban culture*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2010.
- BYWATER, M. Performing Spaces: street music and public territory. *Twentieth-Century Music*, Cambridge, v. 3, n. 1, p. 97-120, 2007.
- CAIAFA, J. *Trilhos da cidade: viajar no metrô do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2013.
- CAMPBELL, P. J. *Passing the hat: street performers in America*. New York: Decolarte Press, 1981.
- DELEUZE, G. Postscript on the societies of control. *October*, Cambridge, v.59, p. 3-7, 1992.



- DICKINSON, G.; AIELLO, G. Being through there matters: materiality, bodies, and movement in urban communication research. *International Journal of Communication*, California, v. 10, p. 1294-1308, 2016.
- ESCUDIER, G. *Saltilbanques*: Leur vie, leurs moeurs. Paris: Librairie Nouvelle, 1875.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. Cidade: meio, mídia e mediação. *MATRIZES*, n. 2, p. 39-52, 2008.
- FOUCAULT, M. Of other spaces. *Diacritics*, Ithaca, v.16, n.1, p. 22-27, 1986.
- FOURNEL, M. V. *Les spectacles populaires et les artistes des rues*. Paris: E. Dentu Éditeur, 1863.
- FREHSE, F. Quando os ritmos corporais dos pedestres nos espaços públicos urbanos revelam ritmos da urbanização. *Civitas - Revista de Ciências Sociais*, Porto Alegre, v. 16, p. 100-118, 2016a.
- FREHSE, F. Da desigualdade social nos espaços públicos centrais brasileiros. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 06, n. 1, p. 129-158, 2016.
- GENEST, S. Musiciens de rue et règlements municipaux à Montréal: La condamnation civile de la marginalité (1857-2001). *Les Cahiers de la Société Québécoise de Recherche en Musique*, Montréal, v.5, n.1-2, p. 31-44, 2001.
- HARRISON-PEPPER, S. *Drawing a circle in the square*: street performing in New York's Washington Square Park. Jackson: University Press of Mississippi, 1990.
- HIRSCH, L. E. "Playing for change": Peace, universality, and the street performer. *American Music*, Champaign, v.28, n.3, p. 346-367, 2010.
- JACOBS, J. *The Death and Life of Great American Cities*. 50th Anniversary edition. New York: Modern Library, 2011.
- LEFEBVRE, H. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishers, 1991.
- LEFEBVRE, H. *Rhythmanalysis*: space, time and everyday life. London/New York: Continuum, 2004.
- MADANIPOUR, A. *Public and Private Spaces of the City*. New York: Routledge, 2003.
- MARICATO, Ermínia et al. *Cidades rebeldes*: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo/Carta Maior, 2013.
- MITCHELL, D. *The right to the city*: Social justice and the fight for public space. New York: Guilford Press, 2003.
- MOREAUX, M. P. *Expressões e impressões do corpo no espaço urbano*: estudo das práticas de artes de rua como rupturas dos ritmos do cotidiano da cidade. 213. Dissertação (Mestrado em Geografia) - PUC-RIO, Rio de Janeiro, 2013.

- MOREAUX, M. P. Geografia e sons: desafios teóricos, abordados através das intervenções dos artistas de rua na cidade, vistas como micro-eventos sonoros. *Geograficidade*, Rio de Janeiro, v. 8, p. 155-174, 2018.
- NOWAK, R.; BENNETT, A. Analysing Everyday Sound Enviroments: the space, time and corporality of musical listening. *Cultural Sociology*, Londres, v.8 n. 4, p. 1-17, 2014.
- PEREIRA DE SÁ, S. Ando meio (des)ligado?: mobilidade e mediação sonora no espaço urbano. *E-compós*, Brasília, v. 14, n. 2, 2011.
- PICKER, J. M. *Victorian Soundscapes*. New York: Oxford Univesity Press, 2003.
- PRATO, P. Music in the Streets: the example of Washington Square Park in New York City. *Popular Music*, Cambridge, v. 4, p. 151-163, 1984.
- REIA, J. “We are Not a Protest”: Street Performance and/as Public Art in the City of Rio de Janeiro. In: IANNELLI, L.; MUSARÒ, P. (ed.). *Performative Citizenship: Public Art, Urban Design and Political Participation*. Fano: Mimesis International, 2017. p. 133-150.
- REIA, J. Os palcos efêmeros da cidade: arte de rua, regulação e disputa pelos espaços públicos urbanos em Montreal e no Rio de Janeiro. *Revista ECO-PÓS*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 3, p. 215-243, dez. 2017a.
- REIA, J.; HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. S. Entre regulações e táticas: músicas nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. *Revista Famecos* (on-line), Porto Alegre, v. 25, p. 1-23, 2018.
- SANTOS, M. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- SENNETT, R. *The fall of the public man*. London: Penguin Books, 2002.
- TANENBAUM, S. J. *Underground Harmonies: music and politics in the subways of New York*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- TELLES, V. Ilegalismos Populares e relações de poder nas tramas da cidade. In: CABANES, Robert. *et al. Sidas de Emergência*. São Paulo: Boitempo, 2011. p. 155-167.
- TELLES, Vera; HIRATA, Daniel. Ilegalismos e jogos de poder em São Paulo. *Tempo Social: Revista de sociologia da USP*, São Paulo, v. 22, n. 2, p. 39-59, 2010.
- TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. *Tá na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel*. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.

