

POR QUE OS MÚSICOS DE RUA TOCAM PARA OS AUTOMÓVEIS?

João Pedro Sanson¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA-UFRJ)

RESUMO: O presente artigo reflete sobre as performances realizadas por músicos de rua no sinal de trânsito. Será apresentada a relação mantida por estes profissionais: com a teoria e as estruturas gerais da música; com o ambiente do sinal de trânsito, composto pelos mais diversos atores sociais; e ainda com os outros trabalhadores do semáforo, com diferentes rotinas e protocolos de trabalho. Partindo de um relato etnográfico fornecido por artista de rua pretende-se articular as discussões do campo da Música, Cultura, e Prática Etnográfica, atentando para a relação entre música e cultura, observada a partir da etnografia, e também para as contribuições da prática do performer urbano e dos outros atores que compõem o ambiente cultural de seu número, para o método etnográfico.

Palavras-chave: Arte e sociedade; Música e cultura; Antropologia da arte; Etnografia urbana.

RESUMEN: Este artículo reflexiona sobre las actuaciones de los músicos callejeros en el semáforo. Se presentará la relación que mantienen estos profesionales: con la teoría y estructuras generales de la música; con el entorno de semáforos, integrado por los más diversos actores sociales; y también con el resto de trabajadores del semáforo, con diferentes rutinas y protocolos de trabajo. A partir de un relato etnográfico proporcionado por un artista callejero, se pretende articular las discusiones en el campo de la Música, la Cultura y la Práctica Etnográfica, prestando atención a la relación entre música y cultura, observada a través de la

¹ Mestrando no Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA-UFRJ); Graduado em Sociologia pela Universidade Federal Fluminense. Pesquisador nas áreas de Etnografia Urbana; Sociabilidade Urbana; Arte e Sociedade; Antropologia e Sociologia da Arte. Músico de rua, compositor e poeta.

etnografia, y también a los aportes de la práctica de intérprete urbano y los demás actores que componen el entorno cultural de su número, por el método etnográfico.

Palabras clave: Arte y sociedad; Música y cultura; Antropología del arte; Etnografía urbana.

INTRODUÇÃO:

Neste trabalho, cujo título faz referência ao trabalho de Anthony Seeger chamado: “Por que os índios Suya cantam para suas irmãs?” (Seeger, 1977), pretendo refletir sobre performances de músicos de rua² realizadas no semáforo, partindo das discussões debatidas no campo da Antropologia do Som, acustemologia (FELD, 2018) e etnomusicologia. Para compreender as “situações de performance” (OLIVEIRA PINTO, 2001) desses artistas, buscarei elementos que elucidem as paisagens e atores que as compõem. Depois irei observar a maneira como o som emitido se insere na “paisagem sonora” (Schafer, 1977) do ambiente, para então pensar algumas “estruturas por trás da performance” (Seeger, 1992), ou seja, os processos de significação e os modos de pensar e agir que orientam a atuação do performer e dos outros presentes.

O material de campo no qual se baseia este texto é um relato de um trabalhador do sinal de trânsito fornecido no dia 20 de dezembro de 2020, por Rayne Silva Sena, que não se importou de ter sua identidade divulgada. O informante é artista de rua desde 2012, faz malabarismo e toca pandeiro no semáforo, tem 26 anos, aproximadamente um metro e setenta e cinco de altura, natural de São João Del Rei (MG), residente em Jaú (SP), homem cis, branco, olhos castanho-claros, cabelos lisos, longos e castanho-claros, graduado em Teatro pela Universidade Federal de São João del Rei. Participei de inúmeras apresentações deste artista desde o ano de 2014, e em 2018 e 2019 passei a recolher materiais etnográficos das performances das quais participava ou observava, desse modo, o material do relato, concedido via videoconferência e transcrito por mim, relaciona-se com as questões etnográficas que emergiram da pesquisa de campo realizado

² Termo usado para se referir não só a pessoas que tocam na rua, mas também em transportes públicos, praças e outros espaços públicos.

anteriormente, e parece ser interessante de ser trabalhado nas “levadas”³ da bibliografia do curso.

Escolho o tema em questão por acreditar que a prática musical no semáforo não pode ser observada em sua complexidade somente por análises centradas no objeto sonoro, nem por sua simples definição enquanto aparato do sistema geral da cultura. Não existe uma tradição musical de estruturas rítmicas e melódicas caracterizadas enquanto “música de semáforo”, se nos atentarmos somente as músicas tocadas teremos acesso não mais do que a uma “sopa de influências”, que combina diferentes notas escalas e tradições musicais segundo questões que não estão relacionadas ao som da música, mas ao modo como ela afeta e é afetada pelas atividades daquele contexto. Do mesmo modo, o espaço do sinal de trânsito não sugere na nossa cultura nenhuma relação intrínseca com prática musical, como seria o caso de um teatro ou uma concha acústica, e além disso, o artista não é solicitado e nem indispensável para a prática de esperar o trânsito em semáforos, o que faz a música penetrar nesse ambiente tem a ver com a maneira como o som que o performer emite se relaciona com ele e é recebido pelo público, fornecendo base para elaboração de ações e atribuição de significados sobre aquela atividade, mas também sobre si mesmos e o mundo ao seu redor.

Nesse sentido, a observação etnográfica de eventos musicais no semáforo parece escapar da dicotomia entre musicologia e antropologia que produz o “dilema etnomusicológico” (Bastos, 1995), uma vez que tanto o objeto sonoro quanto sua operação e significação aparecem ligados de forma coalescente e se atualizam cada vez que o sinal fica vermelho. Isto nos permite uma compreensão mais profunda desta prática musical e de sua relação com outros sistemas, além de ser um campo fecundo para desenvolvimento de questões caras à antropologia do som e à prática etnográfica.

O CENÁRIO:

O semáforo é um aparelho de sinalização urbana, sua “função” mais publicamente mobilizada é a de regular o fluxo dos carros, mas do ponto de vista etnográfico estes locais podem se tornar universos microssociais.

³ Pensei em usar “pontos de vistas”, ou “ótics”, fiz a escolha do termo por ser uma analogia com o sentido da audição, não pelo da visão, ele é usado por músicos para se referirem ao andamento, ao desenrolar das músicas ou improvisos tocados.

Os sujeitos presentes nos semáforos são tão diversos quanto forem os habitantes do lugar em questão, mas podemos classificá-los segundo a relação que têm com o local. Podem ser motoristas dos carros, transeuntes, trabalhadores ou moradores da esquina e do entorno, ou ainda trabalhadores do farol. Estas classificações são gerais, pois cada um destes grupos tem os seus tipos próprios e distinções internas. Existem os motoristas e transeuntes que estão indo ou voltando do trabalho, passando por aquela cidade em sua rota de viagem ou passeando pela cidade; os trabalhadores ao redor das lojas varejistas, de repartições públicas, de um banco, escritório ou outra empresa; os moradores podem residir em casas, cortiços, vilas ou apartamentos. Também os trabalhadores do semáforo podem ser artistas, artesãos, vendedores ambulantes, entregadores de panfletos, limpadores de vidro ou pedintes.

Podemos também pensar nos objetos dispostos no espaço, como as lâmpadas ou a haste do semáforo, que pode estar disposto no centro superior da rua e/ou em outro poste da altura de um carro, ao lado direito da rua. Em vias de perímetro urbano encontraremos junto ao farol, uma faixa de pedestres (que pode ter um sinal específico para o trânsito destes) e placas indicando cruzamento, o nome das ruas e trânsito de pedestres. Também veremos as ruas que se cruzam, que podem ser tantas e de tantos tamanhos (com tantas faixas) quanto possível, e conter fluxo de carros em uma ou nas duas direções (“mãos”). Existem as construções ao redor que podem ser casas ou prédios e edifícios, terrenos baldios, praças ou espaços abertos; os automóveis que aceleram, diminuem, buzina e freiam. Pode ou não haver uma calçada, um outdoor e muitos outros objetos que atuam como equipamentos urbanos que canalizam nossa experiência com a urbe, e com os quais temos que interagir quando passamos por estes lugares.

Existem também diferentes temporalidades em jogo no farol. Para o motorista pode ser só uma passagem ou parar pelo tempo do sinal vermelho; o transeunte passa pelo local durante sua travessia da rua; os trabalhadores ao redor (os que têm vista para o semáforo) estão ali durante um turno de trabalho; os moradores (que tem vista para o local) podem observá-lo durante todo o tempo que estiverem em casa, e se morarem em casas com janelas e porta diretamente para a rua estarão mais inseridos ainda, já que o espaço da casa pode ser observado por quem passa, assim como os moradores podem estar na porta ou janela e ao mesmo tempo participarem diretamente do que acontece do lado de fora, mas ainda estarem em seus locais privados; e também os trabalhadores do semáforo, que estão lidando com o tempo do sinal vermelho, com o de seu turno de trabalho, e com os horários do dia, que influenciam o movimento do local. O horário de Brasília e os segundos que o sinal permanece fechado, amarelo ou aberto são dois referenciais de tempo comuns a todos os grupos que compartilham

o semáforo, mas embora compartilhem dessas unidades de medida, a percepção da duração do tempo é diferente para cada um.

Outra questão relevante é a maneira pela qual percebemos o ambiente através dos sentidos, experimentando diferentes “paisagens”. Os corpos são tocados e envolvidos pelas roupas, o chão de asfalto, bloquete ou paralelepípedos é tocado por pés calçados com sapatos ou chinelos, por rodas de cadeiras de rodas, motos e carros, e o fato de tocar o chão com os pés ou se movimentar por ele com um veículo guiado por controles proporciona uma experiência totalmente diferente.

Dependendo do movimento do semáforo e do local da cidade onde ele se localiza, diferentes odores podem ser percebidos, em uma metrópole movimentada em uma larga avenida, por exemplo, o cheiro do ambiente pode ser denso, esfumaçado, de óleo diesel e gasolina juntos com poeira de asfalto, enquanto em uma rua pequena e arborizada em uma cidade do interior pode ter um odor mais fresco e bem mais leve de gasolina e óleo diesel. Sentimos o perfume das pessoas que passam por nós, das lojas quando passamos na porta; o cheiro da máscara que temos usado para prevenção da COVID-19, ou de um bueiro quando passamos por ele.

Dependendo do clima podemos estar com frio, calor ou molhados de chuva, ou então no ar-condicionado dos carros, casas e estabelecimentos comerciais. A iluminação do dia e dos postes pode permitir uma contemplação maior ou menor do local e da sinalização, também teremos uma visão mais ampla se a rua for mais larga, ou poderemos observar o horizonte se as construções ao redor não forem muito altas, além de vitrines outdoors e placas que se comunicam conosco através do que enxergamos.

A paisagem sonora também varia segundo o local e o horário em que se observa o espaço da sinaleira. Podemos ouvir o barulho dos pés e das rodas no chão, do vento batendo nos objetos, das conversas e sons que as pessoas emitem enquanto caminham, trabalham ou dirigem. As buzinas dos carros, o som das bicicletas, o aparelho de som dos carros, das lojas, ou a música de nossos fones de ouvido, estes que como aponta Schafer, são um “espaço acústico privado” onde “as mensagens recebidas por meio deles são sempre propriedade privada” (Schafer, 1977). Os gritos dos vendedores ambulantes oferecendo seus produtos, a música e os gritos do artista de rua direcionados aos carros, sirenes, sinos e foguetes. Os sons do ambiente são produzidos como consequência das ações e movimentos de humanos e não humanos, ao mesmo tempo que servem de base para a percepção, comunicação e atuação dos sujeitos.

O MÚSICO E O SEMÁFORO:

As atividades desenvolvidas rotineiramente no cenário da sinaleira pelos muitos indivíduos e grupos sociais em relação uns com os outros, dão vida ao local e compõem a gramática deste espaço, definida pela forma como as pessoas “organizam” sua experiência naquele lugar baseando-se em códigos públicos, estruturas de signos e significados (Geertz, 2008) sobre si mesmos, o outro e a cidade, mas também “encarnando” e atualizando essas ideias conforme experimentam o mundo de dentro de seu sistema psicomotor e subjetividade, e negociam com outros indivíduos e grupos a apropriação cotidiana do espaço do semáforo.

Essas categorias locais de pessoa, lugar e tempo não fazem muito sentido em si mesmas, mas formam sistemas com outras categorias de pessoa, lugar e tempo. Tomados como uma totalidade e relacionados entre si, os sistemas fornecerão pistas importantes para o significado do evento que está acontecendo. (Seeger, 2008, p.254)

A performance musical de um artista de rua envolve, de um lado, o estudo de seu instrumento e da música enquanto área do conhecimento, suas escalas, notas e peças prontas, ou seja, a “teoria” da música, nesse sentido o músico de rua não se difere dos outros tipos de musicistas, mas ele tem suas peculiaridades. Com relação ao “palco” e ao público, diferente de uma apresentação musical em um espaço de eventos, aqui é o artista que foi até as pessoas, que não planejaram assistir o número, e também o espaço onde ele se apresenta é o público, que é dele, mas também dos outros, e ao mesmo tempo não é “de ninguém”. No caso do semáforo, os carros não podem nem ir embora da apresentação. O músico de rua é um profissional que não foi contratado para prestar o serviço e depende inteiramente de que o público “compre” (quase que literalmente) sua performance.

O que importa mais fazer? Música e malabarismo bem feitos, sublimes, ou criar interação com público naquele momento? É muito importante que eu treine em casa, desenvolva a performance e habilidade, mas também preciso desenvolver , e isso vem com a experiência de fazer na rua experimentar com público , como criar essa interação. Se você tiver ligado nisso é muito melhor, monetariamente falando. Tipo quando você toca música, quando tem violão e toca música erudita que ninguém conhece, e desenvolve habilidade de dedilhar e manda um puta som, as pessoas falam que você é habilidoso, mas

quando toca musica reconhecida, como por exemplo um chorinho ou um samba ou mesmo um pandeiro, no Brasil as pessoas já te olham de forma diferente, quando você faz um toquinho de funk que ta na moda, as pessoas já falam “opa”, já causa reconhecimento... (Silva Sena, Rayne, 2020)

Se apresentar no farol exige demanda um conhecimento da gramática daquele espaço, uma vez que não existe um palco e nem uma naturalização da prática musical naquele lugar, que “o sinal não é lugar de música”, conforme informou um transeunte com quem conversei em um trabalho de campo, é preciso construir um palco simbólico, ou seja, um lugar imaginado constituído pelo reconhecimento de sua atividade enquanto um número musical e o respeito ao espaço que ele está ocupando para fazê-lo. Não será possível executar a apresentação se todas as pessoas atravessarem entre o músico e os carros, ou se o som de algum automóvel estiver muito alto, por exemplo. Em um semáforo onde os carros costumam chegar muito depois da hora que ele fechou e ficar pouco tempo parados, é mais difícil criar um vínculo com o público e fazer o número como planejado para o tempo do sinal vermelho.

Outra singularidade da performance no semáforo é o tempo das apresentações, já mencionei as diferentes temporalidades em jogo neste espaço, vejamos especificamente as do músico. Digamos que um sinal vermelho “x” dura 60 segundos, e o verde o mesmo tempo, a cada sinal vermelho é apresentado um número novo, diferente do anterior, tanto porque a música pode até ser a mesma, mas não será tocada do mesmo jeito, quanto porque os carros e pedestres que vão assistir serão outros. A cada rodada o artista precisa fazer uma saudação ao novo público que chegou e uma apresentação com “início, meio e fim”, que termine antes do sinal abrir, o suficiente para “passar o chapéu”⁴. Os horários do dia em que o músico vai trabalhar variam sazonalmente e em função do público, em dias mais quentes, ou locais onde o sol bate diretamente costuma-se ir antes das onze ou depois das dezesseis, vejamos esse trecho transcrito da fala de nosso informante:

outro fator que hoje tem sido crucial pra eu repensar o que eu quero pra vida se é isso ou não é o fator natural do sol, o sol tem me feito pensar em como eu tô no semáforo e preciso olhar pra clave pra jogar pra cima, tô sempre olhando diretamente pro sol, e essa luz solar atinge diretamente a vista, a

⁴ Coloco entre aspas porque o chapéu é uma categoria usada entre os artistas de rua para se referir ao recolhimento de contribuições, nem sempre monetárias. O chapéu pode ser um objeto qualquer, ou até as próprias mãos, representa não algo de se colocar na cabeça, apesar de ser muito utilizado por artistas de rua em seus figurinos.

pele, causa envelhecimento até precoce, também tem a questão que quando trabalho durante a manhã de 10 à meio dia é diferente, porque o sol já afeta de modo que não quero trabalhar porque tô no sol, tô suando, tá me queimando e isso me afeta de forma a deixar num humor assim como dizer, de mau humor, afetado de forma negativa, aí a minha expressão tem aquela do sol que me incomoda. É diferente de quando chego no semáforo à tarde e às vezes 4 horas parece sol de meio dia mas até as sete ele fica mais brando e consigo trabalhar com mais tranquilidade (...) (Silva Sena, Rayne, 2020)

Os performers também preferem horários de maior fluxo de carros, como horários de saída e chegada do trabalho. Datas comemorativas, finais de semana, feriados, e princípio de mês também, quando as pessoas estão de melhor humor, com mais tempo e dinheiro para contribuir. O artista de rua está lidando com diferentes marcos e formas de se referir a passagem do tempo, as que lhe são próprias, como os melhores horários para trabalhar ou a data de vencimento das contas, e as que são compartilhadas, como o tempo do sinal, o calendário e as datas comemorativas. Vejamos este trecho onde o informante entrevistado fala sobre os melhores horários de trabalho:

Isso se difere da cidade pra outra, em Jaú (interior de sp) esse horário de 4 às 7 é bom pra mim, que tá pagando bem, pessoas parecem estar mais felizes por estarem saindo do trabalho e ter entretenimento, ou mesmo de chegada, tem uma menina que sempre vejo e esses dias fui no mercado ela tava trabalhando, então, o horário que pra alguns é saída pra ela é trabalho, ela me elogiou, disse na hora do trampo que “vocês fazem um trabalho muito bonito”. Aqui agora tá melhor que em São João Del Rei (MG), lá o melhor é o de 10 a 13, porque é de pico de almoço, as pessoas tão felizes por estarem saindo pro intervalo do serviço, não sei como explicar, mas também é o horário de mais sol né, e aí tem essa preparação no dia anterior de pensar essas coisas... (Rayne Silva Sena)

Para que o número na rua não seja só mais um barulho na cidade é necessário que ele seja percebido, reconhecido e legitimado pelo público, para isso, o artista usa estratégias para “conquistá-lo”. Estas estratégias não se resumem à prática musical, passam tanto pelo objeto sonoro que ele apresentará e pela forma como se apresenta, e ainda pela forma como as pessoas relacionam aquele som com outros que estão escutando ou aprenderam a escutar, já que como

diz Geertz, citado por John Blacking: “A arte e o equipamento para sua compreensão são produzidos na mesma oficina” (Geertz, 1976, p. 1497, in. Blacking, 2007, p.202).

As maneiras pelas quais as pessoas “situam” a música “dentro de outros modos de atividade social”; as classificações, metáforas, similaridades, metonímias, analogias e outros meios que utilizam para incorporá-la na textura de seu “padrão de vida particular”; e as decisões que tomam pela – ou por causa da – performance musical são pistas vitais na descoberta de gramáticas musicais e de tipos de pensamento e inteligência envolvidos no fazer das músicas do mundo. (Blacking, 2007, p. 206)

Essas escolhas de como se apresentar e o que tocar têm um grau de planejamento, como por exemplo aprender tocar músicas que “combinam com as paisagens”, conforme informou uma musicista que toca flauta transversal na sinaleira, durante um estudo de campo que estava fazendo em 2018, ou que sejam “a cara do trabalhador brasileiro”, dito pela mesma informante. Mas também são feitas e refeitas o tempo todo segundo elementos contextuais como, por exemplo, adequar uma música de três minutos à um semáforo de quarenta segundos, escolher a parte “B” da música porque tem mais a ver com aquelas pessoas específicas, ou porque a letra fala de pôr do sol e está próximo do crepúsculo.

Os músicos têm certas expectativas da situação em que estarão envolvidos, do seu papel e das ações do público. Este por sua vez também possui certas expectativas sobre o que irá acontecer, tendo como base experiências passadas, conceitos sobre o evento e, talvez, o conhecimento dos músicos em particular. A hora do dia e o local da performance podem ser significativos, assim como o gênero, idade e status dos executantes e da audiência. (Seeger, 1992, p.238)

O músico do semáforo tem um público novo literalmente há cada minuto, como fazer para que eles contribuam com o chapéu? Ele se baseia, como aponta Seeger, em suas expectativas, experiências passadas e códigos públicos, mas estas concepções precisam ser continuamente questionadas, reavaliadas e colocadas em contraste com as do público, e isso tem um impacto maior para este profissional do que para alguém que vai fazer um show, onde as pessoas podem não se sentir envolvidas com o evento, mas não deixaram de pagar a bilheteria.

Para realizar seu trabalho e conseguir ganhar algum dinheiro é necessário para o músico de rua compreender a “música de dentro do campo semântico utilizado pelos membros da sociedade em questão” (Seeger, 2008, p.251). Não basta apenas se informar com a teoria musical e aprender peças complexas ou músicas das quais ele gosta, a rua elimina da prática musical a ideia romântica de significado intrínseco ao objeto sonoro, o artista precisa observar o tempo todo os diversos significados atribuídos pelo outro a sua atuação, e para isso ele confronta seu entendimento daquilo, e a teoria musical que lhe informa com diferentes atores e contextos, a partir desse choque ele produz seu campo de atuação e atualiza suas concepções sobre o que é e como fazer música no semáforo. Este profissional depende desses contínuos choques, atualizações e ressignificações, para que a performance ocorra segundo suas “expectativas da situação (...), do seu papel e das ações do público”. Podemos até pensar alguma similaridade com a produção de conhecimento antropológico por meio da prática etnográfica, que envolve a reflexão sobre a disciplina e sua metodologia a partir do choque entre a teoria e cosmologia do pesquisador e as especificidades observadas quando ele constrói seu campo junto com os informantes. Vejamos este outro trecho da entrevista, em que Rayne fala sobre o que leva em consideração para se apresentar para o público:

Têm lugares que calça legging e camisa colorida funciona, em alguns lugares as pessoas riem dessa situação e acham engraçado, em outros lugares já reparei como as pessoas não pagam por isso, às vezes acham vulgar ou feio. Existe a questão de resistência, da minha imagem ser de resistência, mas isso é romantizar também até quando isso é bom, positivo porque tô causando impacto e discutindo a questão da roupa, da sexualidade da arte de rua, resistência enquanto artista de rua mas, o quanto isso afeta a minha sobrevivência a minha necessidade de viver a minha vida, morar e sobreviver. acabo mudando por aquela cidade e colocando figurino que se adequa aquela circunstância. (Silva Sena, Rayne, 2020)

Falamos sobre as paisagens e personagens dispostas no espaço da sinaleira e sobre algumas características que distinguem a música de rua dos outros sons com os quais ela se relaciona, assim como seu profissional dos outros tipos de músicos, pensemos agora, a partir das informações fornecidas pelo nosso informante, no planejamento e execução de seus “rituais” de trabalho, já que estes, conforme nos aponta Oliveira Pinto (2001), nos conduzem

as bases para uma etnografia da performance, em outras palavras: como é que acontece esse negócio de tocar no semáforo?”.

A PERFORMANCE:

Para o músico de rua realizar sua performance existem algumas precondições: é preciso um preparo físico para permanecer em pé e tocando seu instrumento durante seu turno de trabalho; também precisa estar hidratado durante o tempo que permanecer no local, principalmente se cantar ou tocar instrumentos de sopro; seus instrumentos de trabalho precisam estar funcionando corretamente, os musicais e os outros, como figurino e a própria sinaleira.

O Semáforo escolhido precisa ter um movimento mínimo de carros, também é necessário que eles cheguem ao sinal próximo do momento em que fica vermelho, do mesmo modo locais com movimento demais podem prejudicar a atenção do público e a realização da performance; as ruas e bairros escolhidos costumam ser áreas centrais e comerciais, em bairros muito gentrificados costuma haver represálias a esta prática por parte dos moradores e funcionários da segurança privada e pública, do mesmo modo em áreas periféricas ou bairros residenciais pacatos as pessoas circulam com menos dinheiro trocado nos bolsos do que nas áreas centrais, ou podem não se sentirem seguras para tirar a carteira ou abrir a janela do carro. Locais iluminados, ruas de duas à quatro faixas de carros, que não tenham muitos vendedores ambulantes e pedintes interagindo com os carros, que sejam próximas à bancos, bares ou estabelecimentos movimentados, ou que sejam parte da rota de viajantes que passam por aquela cidade, áreas de lazer, costumam ser mais comuns de se encontrar músicos tocando no sinal de trânsito por terem maior probabilidade de se encontrar pessoas que acabaram de recolher algum troco, ou que estão em um momento de descontração.

o semáforo ele é minha fonte principal de renda, a arte de rua, então existe por trás disso uma necessidade de sobrevivência, instinto de sobrevivência, então, antes de ir pro semáforo, um dia antes já to pensando que no outro dia vou trabalhar, penso qual melhor horário em questão de movimento na rua de carros e tal, qual horário onde pessoas são mais felizes expostas a ta interagindo comigo e contribuindo com o que eu to fazendo e também uma noção de como eu vou me apresentar no semáforo, se vou levar pandeiro,

flauta, bolinhas, claves, qual objeto vou apresentar as pessoas, se vou maquiado ou não, nariz de palhaço ou não, eu tenho o chapéu pra ir? qual figurino? (Silva Sena, Rayne, 2020)

A performance realizada pelo artista é direcionada aos motoristas dos carros, por mais que ele precise se relacionar com transeuntes e trabalhadores ou moradores do local, e que estes também interajam com seu número e lhe dêem contribuições. O tempo das apresentações é planejado para durar o tempo do sinal vermelho, o músico entra no “meio da rua”, de costas para as pessoas que passam na faixa de pedestres, faz uma saudação para os veículos e então inicia seu número. Se ele possuir um aparelho amplificador poderá ficar no local onde fez a saudação, porém é muito comum que os músicos estejam apenas com os instrumentos, e muitos dos veículos com janelas fechadas, por isso, para que o som chegue até os motoristas é costumeiro caminhar por entre eles enquanto toca e/ou canta, nesse caso, é necessário que se consiga voltar ao local onde fez a saudação antes de finalizar o número.

A escolha da peça que será executada precisa “encaixar” no tempo de um sinal vermelho, para não parecer que a apresentação “terminou antes de acabar”, costuma-se tocar ou uma das partes ou um trecho de uma música, que tenha duração menor que o sinal, ou algum improviso durante o tempo que estiver tocando para os veículos. Após terminar de tocar, o que precisa ser por volta de 10 segundos antes de o sinal ficar verde, o artista faz um agradecimento aos motoristas (por exemplo se curvar em sinal de reverência e tirar o chapéu) e então corre entre os veículos recolhendo rapidamente as contribuições, o tempo parece pouco para isso mas como ele recolhe primeiro dos carros da frente, conta com o tempo que a fila de carros demora para andar.

Como o tempo para passar o chapéu é curto, normalmente os músicos já prestam atenção nos sinais do público e se direciona aos motoristas que abriam a janela, já estão com o braço para fora segurando a contribuição, ou que passaram o número mexendo na carteira ou no painel do carro. Depois disso o performer retorna para próximo a faixa de pedestres observando ao redor se algum transeunte que assistiu pretende fazer uma contribuição, guarda seu dinheiro em um recipiente (normalmente uma bolsa ou na mochila, já que conforme as moedas vão sendo recolhidas os bolsos podem ficar pesados e a mobilidade prejudicada), e o tempo de fazer isso já é praticamente coincidente com o de o semáforo novamente sinalizar em vermelho.

Elementos como o figurino, a saudação, e o agradecimento, assim como o fato de tocar uma parte completa de uma peça, tentam causar sensação de linearidade entre princípio, meio e fim da apresentação, para distinguir o músico dos outros transeuntes ou vendedores

ambulantes e para relacionar sua prática aos símbolos públicos que classificam a prática artística. A saudação pode ser de boas-vindas, anunciando um show que acontecerá naquele momento, distinguindo a espera daquele semáforo das outras; o agradecimento curvando o tronco e abaixando as mãos, extremamente utilizados por artistas de rua, é também muito comum no final de peças de teatro ou apresentações musicais com bilheteria, além de ser um marcador do fim da apresentação, e de comunicar aos motoristas que é hora de entregarem as contribuições. O figurino extremamente formal, como um terno, ou extravagante, como maquiagens de palhaço ou outras pinturas corporais, roupas coloridas e chamativas ou com cortes diferentes, também distingue aquele indivíduo dos outros que estão passando pela rua e o faz parecer com o que se imagina publicamente ser “roupa de artista”. Outros símbolos, discursos e objetos entram em cena nesse processo da tentativa de construção do “palco imaginado” e são acionados, subvertidos e ressignificados na relação entre o músico e outros grupos do semáforo, o artista de rua os afeta e é afetado de diferentes formas.

E daí eu vou pro semáforo. Quando eu chego, chego de bicicleta, vou de bicicleta, e sempre fico pensando qual a impressão que causo nas pessoas, porque o semáforo tá, ou aberto e as pessoas passando, ou fechado e as pessoas ficam olhando colocar a bicicleta na parede tirar o objeto, aí fico pensando qual que é a impressão nas pessoas de ver o malabarista de bicicleta “Olha o cara, tem poder de aquisição” será que viaja de bike? Até um olhar às vezes de inveja tipo “esse cara não precisa trabalhar no semáforo não, ele tem bike e celular olha lá!” as pessoas muitas vezes ajudam por caridade não por aquilo se tratar de um trabalho que elas vão remunerar sabe? (Silva Sena, Rayne, 2020)

Vejam também este outro trecho onde Rayne está falando sobre os tipos de reações do público:

tem gente, circunstancia que a pessao ja vem parando carrro rindo de você e olhanrodo arreganhada aberta antes de você entrar , “vem que eu to rachando de rir, faz seu número” , esses são momentos que posso mostrar mais virtuosismo e que a pessoa tá aberta, agora, tem momento que a pessoa chega no semáforo de cara fechada, as vezes de carro importado, as vezes a pessoa parou em cima da faixa porque ela odeia semáforo porque ele prende ela num momento da vida que tá apressada, ai você olha e fala: “vai ser

difícil", mas entra e com a experiência começa a entender como usar a pessoa ali para atrair outros olhares, interage com a pessoa em cima da faixa e isso surte efeito no público e na própria pessoa as vezes que não achou que você fosse interagir e interagiu. Costumo entrar e colocar o chapéu no carro da pessoa em cima do meu palco que é a faixa de pedestres, e olhar pra pessoa sorriso e começar meu número... (Silva Sena, Rayne 2020)

Apesar da performance ser orientada para os motoristas, ela também envolve e afeta os outros indivíduos e grupos que estão no semáforo. Se houver outros vendedores ambulantes ou artistas, será necessário que se organizem para revezar as rodadas de sinal vermelho ou se resolvam (ou se desentendam) para ver quem vai para outro local. Os pedestres podem parar para assistir a apresentação, ignorarem a presença do músico ou reclamarem do fato de terem que dividir o espaço de travessia da rua com aquele sujeito, podem passar entre ele e os carros ou esbarrar nele. Os trabalhadores e moradores dos arredores podem admirar a apresentação e auxiliar o performer fornecendo água ou contribuições monetárias, mas também podem repudiá-lo por, no caso da música, fazer “barulho” próximo a suas casas e serviços, ou pelo fato de músico estar no sinal há quatro horas tocando a mesma peça, ou todos os dias tocando as mesmas cinco variações de números para semáforo. Também os agentes da segurança pública podem aprovar e participar da performance ou intervir de modo a acabar com ela, devido a denúncias realizadas ou por alguma lei ou decreto que impeça que este tipo de apresentação ocorra no semáforo. Muitas são as possibilidades de execução das performances em questão e os desdobramentos que elas podem ter, pensemos agora no sentido que orienta os artistas a continuarem a praticá-las, ou seja, por que os músicos tocam no semáforo?

O SENTIDO:

Uma análise mais minuciosa poderia revelar diversos motivos que fazem com que as pessoas toquem em sinais de trânsito, partindo do relato que estamos trabalhando é possível identificar ao menos três deles que são compartilhados entre os artistas de rua: elas se sentem pagas por isso; elas estão se comunicando e se realizando a partir da arte; e elas estão realizando um ato político com sua atuação.

No caso de Rayne, nosso informante, a arte de rua é seu principal meio de produção econômica, o que torna o retorno financeiro central para o sentimento de estar sendo pago por

seu trabalho, porém, o que o músico recebe do público vai além do dinheiro, como dizem muitos artistas de rua, no chapéu não cabem só notas e moedas, cabem sorrisos, abraços, palavras de motivação, uma bala, um cupom da lanchonete e muitas outras coisas. O sentimento e o sentido de ser pago no semáforo está relacionado à um sistema de dádivas (Mauss, 2003) estabelecido entre o performer e o público, onde o primeiro “entrega” todo seu tempo de trabalho por via das músicas, que são “degustadas” (Hennion, 2003) por “amadores”, ouvintes acostumados e afeitos a ouvirem música nas ruas, estes oferecem um “retorno” ao músico, manifestando que gostaram do número e/ou oferecendo presentes. Se a dádiva for menor que a esperada, e nesse caso não se trata de oferecer pouco dinheiro, mas de “parecer não ser de coração”, a exemplo de quando uma pessoa dá uma moeda de um centavo e está com a cara “amarrada” ou quando dá até uma contribuição considerável, mas não prestou atenção em nenhuma parte do número, a expectativa de retorno é frustrada. Vejamos este trecho onde Rayne está contando sobre o que é mais importante para ele quando trabalha no semáforo, as contribuições monetárias ou os retornos simbólicos, ou outros objetos:

Às vezes acontece da pessoa te olhar, aí ela procura dinheiro e não vê o número porque fica o tempo todo procurando dinheiro e cê já pensou que ela não vai mais te pagar, tava olhando o celular, e no final ela te dá uma nota de 2 reais mas aquilo não consegue te preencher porque cê fica , “mano cê nem viu o que eu fiz, nao se importou com o que eu tava fazendo”. As duas coisas são pertinentes, uma sem a outra acaba esvaziando de sentido porque dependo da contribuição das pessoas pra minha sobrevivência, várias vezes nao ta pagando mas tá tendo interatividade, daí vou procurar outro lugar em que as pessoas me paguem mais. Dentro dessa minha experiência de 8 anos na rua, se eu ganhasse muito ou pouco, eu sempre ganhei dinheiro, sempre consegui sobreviver, ganhei até mais do que uma pessoa que tem salario minimo ganha, sempre fiz em 4 horas 30 reais pelo menos. Eu sei que rola o semáforo sabe, por pior seja o semáforo a rua vai te remunerar... (Silva Sena, Rayne, 2020)

A interação entre o público e o artista envolve também outras dimensões, além do que eles dão, recebem ou retribuem. Aquela performance é “uma força ativa na formação das idéias e da vida social” (Blacking, 2007, p. 208), ela faz parte da gramática daquele contexto, através dela as pessoas são capazes de relacionar as experiências com os símbolos musicais (Blacking, 2007, p. 208), e estes “modos de comunicação "performativos/expressivos", são tão

fundamentais e necessários para a vida humana como o verbal e outros modos de pensamento “proposicionais/discursivos” (Blacking, 2007, p. 212).

Através da música no semáforo o artista sente que realizou seu trabalho enquanto tal, as horas de estudo e preparo do número são sintetizadas em cada rodada do sinal vermelho, ele faz o seu “show”, expressa sua característica musical e a partir disso se comunica com aquele público, ele consegue distinguir o som que produz ali de todos os outros da cidade. Do mesmo modo o público pode sentir-se impressionado ou emocionado com aquela apresentação, ou então sentir-se com o “*dever cumprido*” de “apoiar a arte” ou “fazer uma caridade”, mas ele só o pode porque foi produzido enquanto ouvinte, “treinado” para isso. “A música se faz, ela faz seu mundo e seus ouvintes, e ela só pode ser medida através daquilo que ela faz” (Hennion, 2003, p.259).

Quando estou fazendo malabares, quando um objeto cai eu posso pegar ela e voltar por número, ou posso olhar pra ela, olhar pro público, perceber qual a reação de ter caído e aquele objeto caído me torna igual, parecido com aquelas pessoas que não sabem fazer, então elas sentem pertencidas porque pareço com elas. Aí elas perguntam: como vou pegar, eu pego e finjo que tomo choque e elas tomam baque, depois eu pego com o pé, e elas olham e falam: “ele se sobressaiu a partir do erro”, essa sensação de pertencimento que vem do erro, da proximidade o público, faz com que ela esteja mais disponível, inteira, vendo seu número. Já vi pessoas com cara fechada, até fechou o vidro, no final do número tá rindo... (Silva Sena, Rayne, 2020)

Por fim, existe a questão política da performance no sinal de trânsito. Os artistas que ocupam este espaço normalmente são pessoas de classes mais baixas, que por razões econômicas, relacionadas à raça, gênero, ou escolaridade, comumente ocupam subempregos, por isso, trabalhar com arte no sinal de trânsito e receber igual ou até superior ao que se recebe trabalhando em subempregos onde a mão de obra é super-explorada, os contratantes pagam mal e a mais valia (Marx, 2018) extraída de seu trabalho é cotidianamente escancarada, é uma forma de se contrapor a desigualdade que “empurra” uma grande massa de trabalhadores ao “trabalhar até morrer pra poder morrer de tanto trabalhar”⁵. Além disso, o público para quem ele se apresenta também é composto por trabalhadores de classes populares, por isso existe o

⁵ Fala de um informante que tocava sax na esquina de uma avenida em Niterói (RJ), durante um trabalho de campo realizado no ano de 2019.

sentido de estar “*levando cultura para o trabalhador*”, que não consome arte costumeiramente em eventos privados como shows e festivais.

Também é atribuído um sentido político a ocupação daquele espaço com uma performance musical, o de que ela está relacionada a resistência da arte e dos artistas nos espaços públicos perante as políticas de gentrificação e higienização dos espaços que historicamente reprimem movimentos artísticos que se manifestam nas ruas (elementarmente devido a sua ligação com os povos africanos) escravizados no Brasil desde a “Lei da Vadiagem e da Capoeiragem”, contida no código penal brasileiro de 1890, que estabelecia prisão para quem praticasse o samba, a capoeira e o batuque. Ocupar o semáforo com música, mesmo contra as represálias e preconceitos experienciados diariamente, é “fazer fazer com que se desfaça” (em um trocadilho com a frase de que o gosto depende do que ele nos faz “faz fazer” (Hennion, 2003, p.262)) a marginalização e desvalorização dos artistas de rua e da prática artística em locais públicos, cultural e historicamente enraizada na sociedade Brasileira.

você tá vendo um indivíduo ali sabe, e eu como artista procuro ter empatia com o mais rude deles, nem sempre dá, as vezes me afetam negativamente, com desprezo, palavras de ataque pejorativas, às vezes nem palavra, ou acelerar o carrão pra sair ou fazer controle de embreagem como se o carro fosse sair a qualquer momento, fica vrum enquanto você faz o número Isso ferve o sangue e nem sempre dá pra ter empatia, não sei qual palhaço falou mas era que ele nunca pode entrar no jogo do público, tem sempre que trazer o público pro dele, porque se eu me deixar tomar pelo controle do público, com euforia, vou perder o controle, e se perder controle por raiva de criança que chutou e pegou meu objeto perco o jogo também, ou se alguém acelerou o carro em cima, porque não é só ela que tá ali, é todo mundo, se perdeu controle td mundo viu, aí cê perdeu o jogo. (Silva Sena, Rayne, 2020.)

CONCLUSÃO:

Tentei mostrar ao longo do texto que a performance do músico de rua no semáforo envolve uma riquíssima gama de elementos materiais, sociais e culturais, e que podem ser um campo interessante para a Antropologia do Som e a Etnografia da Performance. A relação entre o performer e o público, que se dá no contexto de uma gramática local, ou seja, de modos específicos de se praticar o espaço, e que envolve as expectativas e experimentações subjetivas

que os indivíduos têm daquele acontecimento, e os símbolos e significados públicos que organizam, que junto com as práticas dão um “lugar no mundo”, ou um “lugar dentro de si às suas experiências.

Acredito que a Antropologia tem muito a contribuir no estranhamento e superação de diversos paradigmas enraizados que naturalizam ou dependem da marginalização dos artistas pobres e da ocupação de espaços públicos, assim como corroboram para uma ideia de arte popular, e para a população geral, como inferior aos tipos praticados pelas elites, restringindo à elas o privilégio de estudá-la e praticá-la

Do mesmo modo, acredito que a prática dos músicos de rua na sinaleira pode contribuir com a etnomusicologia. A atenção às estratégias utilizadas pelo artista para construir seu “campo”; os modos como ele contrasta constantemente a teoria que lhe informa e suas próprias concepções de mundo, reconstruindo-as segundo os elementos que aparecem na relação com o outro; e também a maneira de lidar com a provisoriade das formas de compreender e classificar este outro, são algumas das contribuições possíveis.

Não pretendo de forma alguma responder definitivamente a questão presente no título, o que tentei foi mostrar que o sentido que orienta a prática dos músicos de rua no sinal de trânsito envolve muitas outras questões além do som que é tocado e das motivações e subjetividades do performer, ele é cultural, contextual e relacionalmente definido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BASTOS, Rafael José de Menezes. 1995. “Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem“. *Anuário Antropológico* 93.
- BLACKING, John. 2007. “Música, cultura e experiência“. *Cadernos de Campo*, v.16.
- CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Marco Antonio e GORDON, Cesar. 2018. “O banjo, a abelha e as flores: entrevista com Anthony Seeger“. *Sociologia e Antropologia*, Rio de Janeiro, PPGSA/UFRJ, v.8, n.2.
- COHN, Clarice; VIEIRA, José Glebson; LIMA, Leandro Mahalem de; SZTUTMAN, Renato e HIKIJI, Rose. 2007. “Por que canta Anthony Seeger?”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v.50, n.1.
- DeNora, Tia. 2003. *After Adorno: rethinking music sociology*. Cambridge University Press

- FELD, Steven. 1989. *Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*, 2nd ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press
- _____. 2004. “Doing Anthropology in Sound” (with Don Brenneis), *American Ethnologist* 31(4)
- _____. 2014. “Pensando na gravação de paisagens sonoras”. *Música e Cultura*, vol.9.
- _____. 2018. Uma acustemologia da floresta tropical. *Ilha – Revista de Antropologia*, Florianópolis (UFSC), V.20. N.1
- GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. 13. reimpr. Rio de Janeiro: LTC, v. 4, 2008.
- HENNION, Antoine. 2003. “Music and Mediation: toward a New Sociology of Music”. In: *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. London and New York Routledge.
- _____. 2011. “Pragmática do Gosto”. *Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais* da PUC-Rio, nº 8, jan/jul.
- MARX, Karl. Capital volume 1. Lulu. com, 2018.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas [1925]. *Sociología e antropología*, v. 2, 2003.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de. 2001. “Som e música: questões de uma antropologia sonora”. *Revista de Antropologia*. v.44, n.1.
- SEEGER, Anthony. 2008 (1992). "Etnografia da música". *Cadernos de pesquisa*, v. 17.
- _____. 1977. “Por que os índios Suya cantam para suas irmãs?”. In: Velho, G (org.) *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Zahar editores, RJ
- SHAFFER, R. Murray 1997 (1977). “Música, paisagem sonora e mudanças na percepção”. In: *A afinação do mundo*. Editora Unesp, SP
- SILVA SENA, Rayne 2020. “Relato etnográfico concedido para elaboração do trabalho: “Por Que os Músicos do Semáforo Tocam Para os Automóveis”
- TRAVASSOS, Elizabeth. 2007. “John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada”. *Cadernos de Campo*, n.16