



XIV Encontro Nacional da ANPUR

23 a 27 · maio · 2011 · Rio de Janeiro

XIV ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR
Maio de 2011
Rio de Janeiro - RJ - Brasil

VOZES INSURGENTES, MÚSICA E VIDA URBANA: DIÁLOGO NA CIDADE PÓS-PARTIDA?

Anita Loureiro de Oliveira (UFRRJ- IM/DES) - anitaloureiro@yahoo.com.br

Geógrafa, Mestre em Geografia e Doutora em Planejamento Urbano e Regional. Professora do Departamento de Educação e Sociedade do Instituto Multidisciplinar da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Tutora do PET-Geografia da UFRRJ.

A Música como recurso metodológico de apreensão da Vida Urbana

Apreender a densidade da vida urbana por meio da música é o objetivo mais geral desta reflexão que aproxima a produção teórica sobre o *urbano* da rica experiência da vida cotidiana sinalizada em letras e ações musicais. Trata-se de uma busca por um diálogo entre teoria e prática. Por meio do reconhecimento das apropriações e representações simbólicas do espaço e de novas formas de colaboração e organização coletiva, a música revela a existência de racionalidades alternativas que podem contribuir para a reflexão sobre a vida urbana. A proposta visa ressaltar as lutas pela co-presença e a disputa de projetos que evidenciam o encontro e o confronto dos diferentes modos de (vi)ver a cidade (OLIVEIRA, 2008).

Trata-se de buscar consolidar uma outra forma de *fazer ciência*, capaz de considerar a emoção presente nas falas cotidianas e a sensibilidade do artista na apreensão dos sentidos que orientam a ação do homem comum. A música nos ajuda a ouvir as vozes dos não-especialistas, que têm muitas idéias sobre a vida urbana. Idéias transformadas em músicas que revelam apropriações e representações subjetivas do território e um fazer político próprio. Formas de organização política, redes de colaboração e lutas coletivas se expressam na música e revelam movimentos da sociedade pouco refletidos pelo planejamento urbano.

O recorte espaço-temporal da análise é a cidade do Rio de Janeiro do início da década de 1990 aos dias atuais, fins de 2010. Esta escolha também decorre do fato do Rio de Janeiro apresentar elevada densidade simbólica, amplificada pelo abrigo de funções culturais relevantes e pela difusão de imagens-sínteses (Rio – capital cultural, cidade aberta, cosmopolita, cidade-cenário) que permitem o reconhecimento de sua raridade (RIBEIRO, 1991; 1995; 2006). A cidade preserva ainda hoje, na escala do país, um papel de difusora de costumes, comportamentos e hábitos sociais, mesmo sendo considerada um lugar economicamente desestabilizado que condensa agudas contradições sociais (RIBEIRO, 1995).

O acelerado avanço tecnológico e as transformações culturais decorrentes da comunicação global e instantânea vivida mais intensamente a partir dos anos 1990, baseada na combinação entre novas tecnologias, no amplo poder de comunicação da Internet, na unificação dos processos produtivos, na política neoliberal e em mercados globais e na lógica do *city marketing*, justificam o recorte temporal adotado. A questão do marketing urbano evidencia com a candidatura da cidade do Rio de Janeiro à sede de jogos olímpicos em 2016, além de abrigar jogos militares em 2011, jogos da Copa de 2014, entre outros mega-eventos como o PAN-2007. O Rio também abriga mega-eventos musicais para milhões de pessoas como o Rock in Rio e os shows na praia promovidos pela Prefeitura e patrocinadores privados.

Entretanto, em meio a ações estratégicas que fazem do Rio um território a ser dominado pragmaticamente pelo capital privado, outras ações revelam apropriações simbólico-subjetivas do território. O caráter político destas práticas reside nas representações do espaço que as letras e sonoridades das canções revelam, mas também nos modos de produzir, fazer circular e consumir a música. Estes novos canais de difusão e consumo musical, por sua vez, são reveladores de novos formatos organizativos e de práticas espaciais vinculadas à música e que, freqüentemente, manifestam a contra-face do pragmatismo.

No Rio de Janeiro, frente a um cenário de “crise urbana”, as músicas revelam um olhar crítico do sujeito, pois tratam de temáticas e problemas que parte da população já prefere não discutir. Esta produção musical registra a pluralidade sonora da nova música feita na cidade - inclassificável quanto ao gênero – que utiliza propositalmente harmonias ruidosas e arritmias para provocar reações no ouvinte e evidenciar uma *atitude*. Esta música ruidosa também provoca ruídos e abalos nas estruturas do mercado fonográfico, ao criar um mercado alternativo capaz de fazer circular uma música insurgente, resistente ou “independente”.

Enquanto recurso operacional de apreensão da rica experiência do homem comum na cidade, a criação musical torna a análise sensível às circunstâncias do *Outro*, permitindo o reconhecimento de práticas, identidades e territorialidades que expressam no urbano a simultaneidade, o encontro e a possibilidade de legitimação das diferenças. A música faz da pesquisa um trabalho absolutamente interessante de busca do diálogo entre mundos aparentemente distantes: o campo acadêmico e o campo musical, e também de reconhecimento de numerosos outros diálogos e encontros possíveis na cidade e no campo fonográfico. A opção metodológica da pesquisa direciona-se ao reconhecimento da sensibilidade do *Outro* e das racionalidades alternativas que convivem com a racionalidade hegemônica. Esse movimento do pensamento torna-se possível graças ao diálogo com um conjunto de autores como Jean-Paul Sartre (1967), Henri Lefévre (1987; 2001a; 2001b), Milton Santos (1997; 2007), Pierre Bourdieu (1996; 2004), entre outros.

A proposta da análise envolve a leitura da dialética entre objetividade e subjetividade, a “polifonia urbana”, isto é, a ação insurgente cujo sentido político está na propagação de uma *outra fala* sobre o urbano, através de músicas que evidenciam insatisfação frente a uma ordem específica e, ainda, o potencial de renovação da vida na cidade que a arte nos ajuda a experimentar. Estas vozes insurgentes podem vir de áreas estigmatizadas da cidade, como favelas, subúrbios ou periferias, mas também podem ser vozes das camadas médias intelectualizadas, que buscam a mediação e o diálogo como forma de enfrentamento da ‘crise urbana’. Assim, muitas vozes querem estabelecer o diálogo, o encontro das diferenças

para que a vida numa grande cidade, como o Rio de Janeiro, possa ter algum sentido. Algumas músicas buscam dar visibilidade a uma existência negligenciada e fazer poesia inspirando-se nos conflitos experimentados no urbano. Em comum, estas músicas têm a capacidade de criar um outro imaginário urbano que revela territorialidades, identidades, lugares escondidos e práticas sócio-espaciais bastante relevantes para a reflexão da vida nas grandes cidades.

As territorialidades - enquanto estratégias político-culturais - interessam particularmente à análise porque revelam o sentido simbólico do poder e, ao serem incorporadas à análise espacial, permitem apreender a luta pelo *direito à cidade*, que se daria a partir da possibilidade da afirmação do *direito à apropriação* (bem diferente do direito à propriedade) e do direito à *obra* (que é o direito à ação participante), tal como Lefebvre (2001a) orienta. Para ver a cidade como obra coletiva e reconhecer a ação participante através da música basta observar as representações do espaço que as letras apresentam e a apropriação e o uso da rua como lugar da festa e da sociabilidade pública, além das práticas musicais coletivas que restituem a possibilidade do encontro e do uso coletivo da cidade.

Para Sartre, o ser humano constitui-se numa originalidade da existência. Há um nível desta existência que só pode ser compreendido pelo pensamento crítico, através do princípio da liberdade. Acreditamos que este princípio emerge nas falas e ações musicais coletivas sobre as quais nos debruçamos nesta reflexão. O ato do sujeito não se esgota no desenho objetivo do gesto. É também vivido subjetivamente a partir dos projetos do sujeito. O projeto, para Sartre (1967, p. 81), implica na superação subjetiva da objetividade, pois o subjetivo retém em si o objetivo que nega e que supera em direção de uma nova objetividade; e esta nova objetividade, na sua qualidade de objetivação, exterioriza a interioridade do projeto como subjetividade objetivada (id, p. 82). Objetivamente, o sujeito social pode não ter “saída”; mas, em algum momento, pode agir de forma inesperada e surpreendente sob a orientação da subjetividade. Assim, apesar do pertencimento à coletividade ser uma dimensão irrecusável da existência, o sujeito é mais do que um elemento desta coletividade. Esta reflexão trata de sujeitos urbanos criativos, que fazem música como meio de expressão de sua subjetividade.

Tentar descrever e interpretar a atualidade e, por meio da música, reconhecer as diferentes racionalidades que constituem o urbano não é tarefa fácil, apesar de ser extremamente desafiadora e estimulante. Alcançar a criatividade e a ação solidária e horizontal de Santos (1997) inspira-se na possibilidade de reconhecimento das *racionalidades concorrentes* como reveladoras de novas perspectivas de método e ação, que aconselham mudanças na epistemologia da geografia e das ciências sociais em geral. Para Santos (1997), “o desafio está em separar da realidade total um campo particular, susceptível de mostrar-se

autônomo e que, ao mesmo tempo, permaneça integrado nessa realidade total”. Para Lefebvre (1987), o analista separa do imenso *devoir* do mundo, da totalidade do *devoir*, certos fragmentos, certos ‘objetos’ e, ainda que esta demarcação ocorra no plano teórico, o conhecimento inicia-se no vivido. A reflexão de método feita por Lefebvre afirma que sujeito e objeto estão em perpétua *interação* e que o conhecimento é *prático*. Para o autor, antes de elevar-se ao nível teórico, o conhecimento começa pela experiência, pela prática. Este é o caso desta pesquisa.

Nesta direção, destaca-se a importante contribuição de Bourdieu (1996; 2004) para a análise da relação entre as posições sociais, as disposições (ou os habitus) e as tomadas de posição, as “escolhas” que os agentes sociais fazem nos domínios da prática. Buscou-se refletir a dinâmica do campo fonográfico a partir de seus agentes, tal como propôs Bourdieu (1996) articulando esta reflexão à valorização do sujeito (da criação/produção) na análise da ação insurgente e crítica. Buscamos utilizar o conceito de campo de Bourdieu (1996) no sentido do campo de forças - onde são disputados vários tipos de capital e, em especial, no caso da música, capital simbólico - considerando que o campo inclui, ainda, as regras de admissão e a sua singular dinâmica.

Vale destacar que os *agentes do campo fonográfico* remetem a reflexão à questão da *produção*; já a referência ao *sujeito do campo da música* é evidente quando o foco da análise está na *criação*. A análise destes campos permite reconhecer confrontos entre interesses, projetos e visões de mundo que constituem a complexidade da vida social. Compreender as condições sociais da produção musical, a gênese social do campo fonográfico, os interesses e apostas materiais e simbólicas que sustentam a produção musical pode ser, de fato, um caminho para a verificação de como a criação musical evidencia a diversidade da experiência social. A opção por analisar a trajetória de artistas promotores de uma contestação festiva visa alcançar a problemática do sujeito, enfocando suas práticas, escolhas, estratégias e táticas. Este sujeito que, de forma criativa desvenda, nas tramas do cotidiano e do lugar, as condições de sua sobrevivência e os caminhos para obter a visibilidade indispensável à conquista de direitos, em especial aqueles direitos relacionados à vida urbana¹.

O sentido contestador das músicas que alimentaram a reflexão não se esgota nas letras e na produção de contra-discursos, pois os modos de vivenciar a ordem dominante revelam o sentido libertário da criação de *canais alternativos de produção e difusão* desta *outra fala* sobre a vida urbana. Assim, a opção por reconhecer na música os novos processos de organização que transformam o sentido e a direção de lutas no espaço urbano, faz parte de um esforço coletivo de tentar consolidar uma episteme dialógica, que busca aproximar a reflexão teórica do urbano da rica experiência do senso comum. A emoção presente nas falas, letras e

atitudes evidencia disputas de projetos, interesses e visões de mundo que revelam a complexidade da vida urbana e que com esta reflexão pretendemos alcançar.

A música em diálogo com a teoria crítica do espaço realizada por Milton Santos e, especialmente, com o desafio analítico construído pelo conceito de território usado proposto pelo autor (SANTOS, 1994), que pode ser articulado à noção político-filosófica de homem lento, também por ele formulada (RIBEIRO E LOURENÇO, 2004; RIBEIRO, 2005a) permite o reconhecimento da ação de homens comuns que usam a criatividade para conquistar direitos fundamentais relacionados à vida urbana. A valorização da ação do sujeito e do movimento de costura do tecido social, que ocorre simultaneamente ao seu esgarçamento (RIBEIRO, 2006b), é um dos princípios metodológicos adotados nesta análise.

A luta por justiça social é uma luta esperançosa e este foi o motivo pelo qual optou-se por investigar a *música insurgente*, que sabe contestar e provocar a reflexão. Esta música de postura contestadora diante de temas como a desigualdade, as distâncias sócio-espaciais e a violência simbólica da estigmatização territorial, também afirma diferenças e a possibilidade de legitimá-las favorecendo os que foram, historicamente, estigmatizados e segregados. Entretanto, não se trata de uma abordagem descritiva dos fatos e processos. Foi necessário recorrer à teoria e ter cuidado em sua apropriação, pois a reflexividade acerca dos “fatos do senso comum” produz fatos científicos, mas a teoria é o instrumento da busca por uma produção de conhecimento por meio da transformação de fatos banais em fatos analiticamente significativos com base em um conjunto de orientações teóricas que estimulam a reflexividade.

Esta orientação teórico-metodológica é muito importante para a reflexão sobre discursos e atitudes de sujeitos que não são teóricos da vida social e, sim, pessoas sensíveis que retratam sua experiência urbana através de narrativas poéticas e composições visando “viver da música”. O diálogo com os compositores não é simples, pois termos que para o analista são conceitos, como *cidade, urbano, metrópole, lugar*, entre outros, são utilizados pelo artista sem o rigor conceitual exigido pelo campo acadêmico. Os compositores não são teóricos da vida urbana, mas as entrevistas e interpretações subjetivas das canções revelam um saber e um diálogo entre ciência e arte, que não é apenas possível, mas também fértil e instigante.

Estimular um diálogo entre o campo acadêmico e o campo musical é o que propõe esta pesquisa. Reconhecer o valor prático do senso comum e articular as falas do habitante às teorias sociais é estabelecer uma proposta de produção do conhecimento que parte do movimento dialético, buscando desvelar o pensamento do outro, sua potencialidade. O movimento dialético da reflexão lefebvriana orienta a construção de vínculos entre orientações teóricas e prática, entre pensamento e ação. Para Lefebvre (1987), o real está repleto de

matizes, complexidades, mudanças e transições. Assim, o pensamento deve estar em movimento para buscar acompanhar o movimento do real.

Esta proposta de leitura do movimento da sociedade através da dinâmica do campo musical visa acessar o sujeito de ações criativas e críticas frente aos determinantes da produção hegemônica e às limitações impostas pela ordem dominante - promotora da cidade espetáculo (OLIVEIRA, 2004; 2008). No caso desta reflexão, a liberdade possível à criação musical revela-se no sujeito que não se conforma com os códigos do espetáculo e do consumo e que se afirma como cidadão participante, por meio de sua narrativa poética indignada ou por meio de ações que resistem ao modelo de mercado que exige obediência e subordinação às grandes corporações transnacionais; um mercado que, por ser seletivo, faz com que outros sujeitos criativos criem circuitos alternativos, à margem, *underground*, que conformam o cenário “independente” da música.

Este sujeito em movimento revela a criatividade de sua ação na produção de um conhecimento sobre a vida urbana (veiculado através das letras das músicas), mas também revela novas formas de produzir e difundir música. Quando artistas criam seus próprios canais de difusão e circulação - ainda que subterrâneos, paralelos ou informais - publicizam a seletividade social conduzida pelos grandes veículos de comunicação. Ações criativas nas diferentes etapas do circuito produtivo da música podem ser compreendidas como formas de agir político quando dialogam com formas anteriormente existentes de criação ou quando rompem com modos dominantes de produzir, difundir ou consumir música (OLIVEIRA, 2008)ⁱⁱ.

Vozes insurgentes em busca de um diálogo na cidade

Lefebvre (2001a) ressalta a importância da consideração conjunta de recursos da ciência e da arte, porque a arte oferece múltiplas figuras de espaço e tempo apropriadas e transformadas em obra. Também baseada na reflexão de Lefebvre, busca-se aproximar a produção teórica sobre o *urbano* da rica experiência vivida na cidade do Rio de Janeiro, evidenciando que o planejamento urbano crítico pode contribuir política, pedagógica e materialmente para a superação de determinadas formas de injustiça social (SOUZA, 2004) que fazem a cidade parecer caótica e a vida urbana sem sentido. O encontro do planejamento urbano crítico com a arte inspira-se na possibilidade de rompermos com uma forma de ver a ciência conectada à razão enquanto a arte conecta-se à emoção, como se fosse possível separá-las de forma tão rígida. Através da música é possível ouvir as vozes que revelam racionalidades alternativas ao chamado “pensamento único”. Como toda arte, a música é criação, representação e comunicação e, por isso, permite uma abordagem sensível da vida

urbana. Abordagem feita por meio de sonoridades, versos, narrativas e personagens que retratam e reinventam o cotidiano e as maneiras de viver e conviver na cidade.

Evidenciando que “o raciocínio prático do senso comum, que tem livre curso nas situações ordinárias de ação, deveria interagir, dialogicamente, com o conhecimento teoricamente lastreado dos pesquisadores e planejadores profissionais” (SOUZA, 2004), o presente trabalho procura articular a arte à técnica e ao conhecimento acumulados pelo campo do planejamento urbano. A obra de Henri Lefebvre contribuiu de forma profunda para a renovação da reflexão crítica do urbano e, em especial, o livro *Direito à Cidade*, no qual o autor revela a necessidade de realização de uma síntese entre arte, técnica e conhecimento. Nesta obra, Lefebvre (2001a, p. 114) apresenta o movimento dialético como uma relação entre ciência e força política, como um diálogo que atualiza a relação teoria-prática.

A escolha da música como expressão da fala dos não-especialistas na temática urbana evidencia a importância que deve ser atribuída às vozes que se insurgem nas ruas expressando insatisfação frente a uma ordem que consideram injusta. Estas vozes devem ser postas em diálogo com as teorias que ajudam a produzir conhecimentos. Tal como afirma Morin (2002, p. 338), “a arte é indispensável para a descoberta científica, visto que o sujeito, suas qualidades e estratégias terão nela papel muito maior e muito mais reconhecido”. Por meio da música, sujeitos falam da cidade real, estimulando a imaginação da cidade possível (OLIVEIRA,2008). Tal como indica Souza (2004, p. 36) em sua crítica ao planejamento e à gestão urbanos, é necessário “debruçar-se sobre as possibilidades de ação, refletindo sobre perspectivas, limitações e potencialidades”, de um ângulo que denomina de *dialógico*. Para o autor, a missão do intelectual/ planejador passa por chamar a atenção para aqueles que, para ele, são ao mesmo tempo, objeto de conhecimento e sujeitos históricos, cuja autonomia precisa ser respeitada e estimulada. A idéia é dar voz ao Outro, reconhecendo-o através de sua própria fala, de modo que seja possível aproximar o senso comum dos acúmulos teóricos abarcados na pesquisa sobre a vida urbana.

O adjetivo *dialógico* usado por Souza é tomado de empréstimo a Paulo Freire, cuja obra possui destacado alcance político-filosófico que, de acordo com o geógrafo, é simbolizado pela sentença “ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho; os homens se libertam em comunhão”. O ensinamento de Freire sobre o ato de educar reside em vê-lo não apenas como dialético, mas verdadeiramente como *dialógico*, isto é, fundado no diálogo. Ensino que possui nítida relevância para a ação coletiva em geral que, para Souza (2004), inclui o planejamento urbano crítico e qualquer processo organizado de mudança social.

Apreender as formas pelas quais a música nos permite reconhecer apropriações e diferentes racionalidades constitutivas da vida social numa cidade como o Rio de Janeiro, é, portanto, uma opção de método que enxerga na música um importante recurso operacional para a apreensão das falas daqueles que efetivamente estimulam diálogos sobre (e no) espaço urbano. Alguns sujeitos, em suas ações cotidianas, criam uma forma comunicação sensível que traduz necessidades e desejos, muitas vezes desvalorizados pelos técnicos e teóricos que se negam a ouvir as vozes do homem comum – não especialista em planejamento urbano. A ação conjunta entre cidadãos, pesquisadores e planejadores urbanos é ressaltada por Souza (2004, p. 69), que, inspirando-se em Chauí (1982 apud SOUZA, 2004), destaca o risco do “discurso competente” revelar-se como uma ideologia tecnocrática e, em última instância, autoritária, quando nega aos não-especialistas em uma dada matéria, o direito de participarem ativamente da produção daquele saber e da sua aplicação mesmo quando esta aplicação afeta a vida e os interesses de muitos, como é o caso do planejamento urbano. Em concordância com este autor afirmamos que o saber sobre a vida cotidiana presente em algumas músicas pode ser importante inclusive para refletirmos sobre a própria maneira como fazemos ciência e sobre nossa formação enquanto técnicos e cientistas sociais.

Para Souza, mesmo que pareçam termos antagônicos, ‘técnica/ciência’ *versus* ‘política’, ‘reforma’ *versus* ‘revolução’, ‘planejamento’ *versus* ‘liberdade’, podem e devem ser integrados não apenas retoricamente - o que para o autor já seria válido -, mas conceitual, teórica e metodologicamente. Acreditamos que, para superar a racionalidade dominante, é preciso ver o planejamento como algo bem mais amplo do que uma ação estatal baseada numa técnica puramente objetiva. Tal como afirma Souza (2004), um planejamento crítico não-arrogante não pode simplesmente ignorar saberes locais e mundos da vida de homens e mulheres concretos, como se suas aspirações e necessidades devessem ser definidas por outros que não eles mesmos.

A proposta de uma episteme dialógica que permita desvendar a complexidade do (e com o) *Outro*, visa estimular o *saber com* diferentes grupos e sujeitos sociais e não o *saber sobre* eles (PORTO-GONÇALVES, 2006). A proposta de *diálogo entre saberes* inclui a compreensão de sua relevância ética e epistemológica. Inclui a compreensão de que os conhecimentos podem dialogar, se relacionar. Inclui a possibilidade de alcançarmos novos lugares de enunciação (idem). As músicas podem sugerir oposições às leituras do urbano que transformam a grande cidade no cenário sem história dos interesses hegemônicos, como as ações estratégicas orientadas ao mega-eventos a serem realizados no Rio de Janeiro na próxima década. Certas narrativas tratam da diversidade e a heterogeneidade da vida social

partindo da subjetividade de sujeitos criativos, que fazem da música um meio de garantir voz e visibilidade a outras formas de pensar e agir no urbano. Este seria o caso da letra de Rio 40 graus, em que o Rio de Janeiro é descrito como uma “cidade de cidades misturadas, camufladas, com governos misturados, paralelos, sorrateiros ocultando comandos”. A cidade como campo de forças, como território em constante redefinição. A composição permite a apreensão de formas de apropriação e de conflitos na cidade, “purgatório da beleza e do caos”ⁱⁱⁱ. Sobre esta letra, o antropólogo Hermano Vianna escreveu num *release* do CD *Entidade Urbana* que “Rio 40°” é o hino de uma urbanidade mutante, pós-partida e pós-maravilha^{iv}.

Em “Espaços de esperança”, Harvey (2004) propõe utilizarmos nossos trabalhos para a promoção de uma política regeneradora, e sugere que ler na produção do espaço humano, a produção de uma “geografia da esperança” seria um passo inicial desta regeneração. O autor nos inspira ao tratar da força política da mudança e das alternativas que contraponham à lógica destrutiva inerente ao processo de globalização contemporânea (HARVEY, 2004).

Num outro sentido, Garaudy (1983) sugere a abertura do horizonte reflexivo para novos possíveis, capazes de orientar a concepção de um mundo diferente e um crescimento econômico com face humana. O autor afirma que para que o *projeto esperança* possa criar um tecido social novo e um conceito inusitado de política, é preciso superar a concepção da teoria política como instrumento de poder ao dispor de instituições e aparelhos exteriores ao homem. Uma nova percepção da política precisaria surgir, portanto, apoiada no engajamento pessoal e interior de cada um com o todo. A reflexão de Garaudy aproxima-se muito da ‘nova visão’ proposta pela música de BNegão, a partir da qual o compositor propõe uma mudança nos valores que estão na base das relações humanas^v. Nesta letra, BNegão fala da força da ação individual e também da força que vários sujeitos adquirem ao se unirem em um projeto comum.

Uma nova revelação, você sempre soube, mas ainda não tinha compreendido
Uma nova humanização, **a nova geração passando de mono pra estéreo**,
em vários tons, é sério, é sério.

O microfone, meu megafone, tome emprestado um pouco da minha energia,
tem sobrando pra todos os lados.

Força importante, uma força a mais pra aturar a pressão que tenta esmagar sua
mente contra a parede chapiscada da ilusão.

Enxergando a realidade por de trás, depois da curva

Apesar da visão turva e obscura da humanidade em geral

Miopia espiritual, pegou um, pegou geral

Dignidade, simplicidade, infelizmente se tornaram artigos de luxo na atualidade

Falta de vontade, disparidade entre discurso e atitude são maiores pilares dessa situação escalafobética, patética, na qual nos metemos, pela qual vivemos e morremos

Algumas vezes mais, pra aprender, reconhecer a todos como irmãos:
uns mais evoluídos, outros não... mas todos com sua missão

Uma nova visão (3x)

O microfone, meu megafone, passando de mono pra estéreo a sua compreensão^{vi}

O verso que fala de uma nova geração que faz do microfone um novo megafone, que “passando de mono pra estéreo” amplia as formas de ver os fatos, através de mais de um canal de comunicação, de escuta. Esta metáfora do mono para o estéreo evidencia que “uma nova visão” só pode ser construída a partir da escuta das várias vozes, canais (estéreo) que nos permitem ver o mundo para além do que oferece o pensamento único (mono). Para o músico BNegão, na raiz dos problemas da humanidade está a ‘supervalorização da matéria’ e o individualismo, que sustentam o consumismo e a competição por uma ‘vitória a qualquer custo’ geradores de miséria e violência. Ao questionar o comportamento individual, o compositor sugere uma nova atitude: “antes de querer que a humanidade mude, que tal mudar um pouco nosso próprio ponto de vista?” A ‘nova visão’ de BNegão inclui a superação da hipocrisia ou da tendência de exigir dos outros aquilo que não fazemos e, também, a não reprodução no cotidiano dos deslizos morais que estão na base de uma sociedade injusta, como a hierarquização desnecessária e a exploração “do mais fraco”.

Não sei se me entende, mas o que eu digo é que a maioria se trocasse de lugar faria o mesmo; e quando tem uma oportunidade, o faz mesmo. Mesmo que em escala menor: microcosmo, macrocosmo. Porém a intenção que movimenta a ação é sempre a mesma: cadeia alimentar, lei da selva. O mais forte destroça, atropela, passa por cima do mais fraco.

Consumismo, super valorização da matéria: o lado espiritual, ou seja, o real, ficou na miséria; a mesma que domina e povoa o planeta terra, por sinal. Competição a todo custo, vitória a qualquer custo, estilo de vida fatal, que resultou nesse fiasco, nesse insulto que é hoje a humanidade, esse fracasso.

[...] B black bota o dedo na ferida, **antes de querer que a humanidade mude, que tal mudar um pouco nosso próprio ponto de vista?** [...] Cada um no seu tempo, cada qual no seu caminho, estradas separadas seguindo pro mesmo objetivo. Destino ou não, pelo menos no momento, uns mais rápidos, outros lentos, porém no subconsciente todos atentos.

[...] **Estilo libertário**, vivo nesse mundo, mas **não sou presidiário da matéria**. Procuro me desvincular cada vez mais, desapegar, usar somente o necessário pra passar. Pois quando menos se espera, lá vem mais uma despedida do planeta terra... [grifos nossos]

De fato, o estímulo ao consumismo, ao individualismo e à competitividade tende a ameaçar o compartilhamento de valores e códigos comportamentais, provocando conflitos e desagregação social (RIBEIRO, 2005b). Mas é preciso estar atento para não ocultar as formas através das quais o capitalismo se preserva, como a que envolve a generalização da certeza de que as pessoas são competitivas, individualistas e consumistas (idem). Para Milton Santos,

Neste mundo globalizado, a competitividade, o consumo, a confusão dos espíritos constituem baluartes do presente estado de coisas. A competitividade comanda nossas formas de ação. O consumo comanda nossas formas de inação. E a confusão dos espíritos impede o nosso entendimento do mundo, do país, do lugar, da sociedade e de cada um de nós mesmos. (SANTOS, 2007, p. 46)

Ao contrário do imobilismo gerado pelo pensamento único, aqui a proposta é enriquecer o conhecimento teórico com a potência da música e das idéias que vêm das ruas, fortalecendo-as com as teorias produzidas no campo acadêmico. Toda a vida em sociedade pressupõe linguagens que traduzam valores compartilhados. A música - enquanto recurso operacional da apreensão da vida urbana - propõe uma leitura renovada do urbano, como realidade densa e diversa. (RIBEIRO, 2005). Através da música surgem formas de superação da leitura dominante da vida urbana que prejudica a integração social e que amplia a destruição, inclusive simbólica, de possíveis interações sociais.

A rebelião do coro: vozes do Outro na cidade-espetáculo

Funkeiros, rappers, sambistas e outros sujeitos criativos, cuja ação tem ampliado o debate político sobre a cidade, revelam a favela, o subúrbio e a periferia como lugares onde contra-discursos e imagens emergem com força, não apenas em forma de música, mas também na forma de teatro, vídeo, fotografia, dança, artes plásticas e outras manifestações culturais que rompem com a visão dominante de espaços populares como lugares de ausências. Silva e Barbosa (2005) alertam para a necessidade de construção de uma nova representação da favela e de seus moradores, que deve estar pautada no reconhecimento do valor de suas potencialidades criativas e na reconstrução afirmativa de uma identidade plural^{vii}.

A música permite reconhecer a existência de um *Outro*, que não se conforma em ser apenas espectador, em ser subalterno dominado. Um *Outro* que rejeita o imobilismo, estimulado pela cidade-espetáculo. Este sujeito quer participar, mas a insatisfação com a ordem política faz com que a participação privilegie a criação musical. Os caminhos propositivos criados a partir das práticas musicais são reveladores de uma experiência urbana reflexiva. Se a visão unidirecionada da cidade que apóia o consumo produz apatia e passividade, a recente criação musical carioca contesta e resiste^{viii}.

O sujeito da ação musical insurgente é o homem comum que, na sua lentidão, vive entre as conseqüências da racionalidade dominante e o projeto de viver uma outra racionalidade, paralela e alternativa, que se confronte com os valores do mercado e as

hierarquias sociais. A rede horizontal de solidariedade criada para a produção musical independente revela a existência dessas outras maneiras de praticar a vida urbana, que se tornam insurgentes por confrontarem a lógica do lucro, a competição cega e o individualismo.

A maior parte das vozes que não se calam diante do grande espetáculo conduzido pela lógica do mercado, pertence a indivíduos que, desde a década de 1990, buscam fazer da música um canal de manifestação e reconhecimento social. Através de sonoridades, narrativas e personagens, a música referenciada aos espaços populares ou a outros múltiplos espaços da cidade denuncia o crescimento da violência e o aprofundamento das contradições sociais. Algumas narrativas musicais evidenciam um descontentamento ativo, capaz de retratar o cotidiano partindo de outros ângulos de observação. Os discursos revelam uma *atitude* contestadora e propositiva. Esta atitude indica que o aprofundamento da crise social não elimina a inventividade permitida pela experiência social (RIBEIRO E LOURENÇO, 2005).

O sujeito que se afirma como portador de direitos por meio de sua criação musical revela a existência de uma polifonia urbana, isto é, de uma ação que se propaga como uma *outra fala* sobre o urbano. O sentido político dessa voz insurgente resulta em territorialidades que ganham visibilidade a partir da música, que detém a capacidade de veicular e expressar novos processos e lutas pela apropriação do espaço urbano.

A opção por privilegiar o homem lento permite a consideração da voz do sujeito que tenta resistir às imposições de um modo de vida que já dá sinais de esgotamento. Tal como Ribeiro e Lourenço (2005), entendemos o homem lento, proposto por Milton Santos, como uma síntese político-filosófica do Outro e da sua capacidade de criar o discurso que exprime suas carências e os caminhos da sua sobrevivência. Assim, a figura do homem lento sintetiza sentidos mais amplos da organização social e da participação política daqueles que, por habitarem as áreas opacas da cidade, são os mais prejudicados pela lógica hegemônica do capital. O homem lento desvenda o espaço enquanto o mundo impõe a adesão à velocidade, ao individualismo, à competitividade e à eficácia. Longe de ter a pretensão de construir a consciência alheia de forma autoritária e hierarquizante, as músicas escolhidas para a análise permitem-nos observar uma resistência ao desgastado modo de vida, que promove medo do Outro e não a integração social. Através de gestos que valorizam a aproximação e o encontro, a música projeta uma fala diferente daquela orientada pela ideologia dominante.

A própria linguagem utilizada nesta música contribui para a investigação, pois as gírias, modos de falar e outras variações da linguagem indicam vínculos e interações sociais. Letras e narrativas revelam uma postura questionadora e o olhar de quem vive a cidade renegada e podem revelar posicionamentos políticos. Para além dos movimentos realizados

pelo *funk* e pelo *hip-hop* para revelar uma territorialidade insurgente e canais próprios de produção, difusão e consumo da música, existe uma produção musical – muitas vezes inclassificável quanto ao gênero – que utiliza propositalmente referências rítmicas variadas, para provocar reações que estimulam a reflexão de temáticas difíceis, freqüentemente evitadas. Esse é o caso de “*Chuva de bala*”, de Pedro Luís, música cuja sonoridade plural tem como referência uma ‘trilha sonora’ cada vez mais presente no dia-a-dia da cidade: as rajadas de tiros. A sonoridade quase caótica de “*Chuva de bala*” serve como base melódica para uma *poesia* que fala de uma condição de vida (ou morte) que já não pode ser camuflada. Assim, o compositor faz um *manifesto musical* que denuncia a violência urbana e, sem eliminar a ironia, transforma o horror em criação musical^{ix}. Na música *Seres Tupy*, Pedro Luís fala de áreas da cidade alheias ao saber acadêmico. Diz de casas montadas sem arquitetos e de moradias feitas por quem fez sua casa na rua ou em qualquer área renegada - beira de mangue, alto de morro, debaixo de viadutos e marquises.

Seres ou não seres
Eis a questão
Raça mutante por degradação
Seu dialeto sugere um som
São movimentos de uma nação
Raps e Hippies
E roupas rasgadas
Ouço acentos
Palavras largadas
Pelas calçadas
Sem arquiteto
Casas montadas, estranho projeto
Beira de mangue, alto de morro
Pelas marquises, debaixo do esporro
Do viaduto, seguem viagem
Sem salvo conduto é cara a passagem
Por essa vida que disparte
Vida de cão, refrão que me bate

De Porto Alegre ao Acre
A pobreza só muda o sotaque^x

A experiência criativa da música carioca revela um *novo fazer político*, baseado numa atitude que afirma os *atos de fala* como a principal ferramenta para fortalecer o movimento que Nun (1989) denominou de “a rebelião do coro”. Essa rebelião rompe o silêncio, aqui e agora, sem esperar uma grande transformação social. Iniciada e inspirada no cotidiano, a ação insurgente, inscreve-se no âmbito do mercado e do espetáculo midiático, revelando a potência do gesto do artista, que aborda temas sérios, com os códigos e a emoção da arte.

Manifestar-se é tornar-se visível (SOARES,2004). Para Soares (2004), nas ruas das cidades brasileiras, o menino pobre e, em particular negro, é quase um ser invisível. A reflexão da experiência da invisibilidade feita por meio da música permite compreender um pouco mais as tensões que hoje marcam a forma e o conteúdo das relações sociais nas grandes cidades. Em “Brixton, Bronx ou Baixada” o compositor indaga “o que as paredes pichadas têm pra me dizer / o que os muros sociais têm pra me contar”. Trata da presença da música na cultura afro dos guetos e que “a poesia não se perde, ela apenas se converte pelas mãos no tambor”. Fazendo poesia a partir dos “*toques da macumba*”, o tambor “desabafa histórias ritmadas como único socorro promissor”^{xi}. Samba, hip-hop, reggae, Jazz, baião são ritmos citados na canção e revelam os ritmos e sonoridades claramente referenciadas aos grupos populares e a territórios estigmatizados. A dolorosa experiência da violência policial aparece nas músicas de O Rappa, como “Todo camburão tem um pouco de navio negreiro”. A letra descreve a abordagem preconceituosa feita por grande parte dos policiais, quando jovens negros sofrem diferentes formas de violência. Os versos que comparam o camburão ao navio negreiro e o policial ao ‘capitão do mato’ desnudam a emoção e a revolta que orientam a narrativa: “Quem segurava com força a chibata/ Agora usa farda/ Engatilha a macaca/ E escolhe sempre o primeiro negro pra passar na revista”, evidenciando o tratamento negativo e diferenciado que negros recebem de policiais - muitos deles negros.

Esse também é o tema de “Tribunal de Rua”, que fala da violência sofrida recorrentemente por “tipos-suspeitos”, muitas vezes submetidos a pressões físicas e extorsões. Os versos dizem que nem sempre é inteligente enfrentar um policial fardado alucinado (drogado), que agride e ofende para levar alguns trocados. A força do protesto constrói o relato de fatos corriqueiros para aqueles que têm o “*biotipo suspeito*”. Também a grande mídia reforça a estigmatização do jovem de periferia ou favelado, como potencialmente criminoso, como *problema social*.

A viatura foi chegando devagar
E de repente, de repente resolveu
me parar
Um dos caras saiu de lá de dentro
Já dizendo, ai compadre, você
perdeu
Se eu tiver que procurar você ta
fodido
Acho melhor você ir deixando esse
flagrante comigo
No início eram três, depois vieram
mais quatro
Agora eram sete samurais da

extorsão
Vasculhando meu carro
Metendo a mão no meu bolso
Cheirando a minha mão

De geração em geração
Todos no bairro já conhecem essa
lição
Eu ainda tentei argumentar
Mas tapa na cara pra me
desmoralizar

Tapa na cara pra mostrar quem é

que manda
Porque os cavalos corredores ainda
estão na banca
Nesta cruzada de noite encruzilhada
Arriscando a palavra democrata
Como um santo graal
Na mão errada dos homens
Carregada de devoção

De geração em geração
Todos no bairro já conhecem essa
lição
O cano do fuzil, refletiu o lado ruim
do Brasil
Nos olhos de quem quer
E me viu o único civil rodeado de
soldados
Como seu eu fosse o culpado
No fundo querendo estar
A margem do seu pesadelo

Estar acima do biotipo suspeito
Mesmo que seja dentro de um carro
importado

Com um salário suspeito
Endossando a impunidade a procura
de respeito
Mas nesta hora só tem sangue
quente
E quem tem costa quente
Pois nem sempre é inteligente
Peitar um fardado alucinado
Que te agride e ofende para te
Levar alguns trocados
Era só mais uma dura
Resquício de ditadura
Mostrando a mentalidade
De quem se sente autoridade
Nesse tribunal de rua...^{xii}

Além da luta contra a estigmatização, as letras representam o espaço-tempo das manifestações políticas que interrompem, por curtos instantes, a vida urbana. Esse tipo de protesto, apreendido em pesquisas sobre a ação social, evidencia a vitalidade dos processos de organização social e de reivindicação popular que, por vezes, são interpretados de forma redutora ou equivocada pela grande imprensa e pelos governos (RIBEIRO, 2006b). “Ritmos, ações e manifestos” (“R.A.M.”), título e refrão de outra música de Marcelo Yuka, retrata as lutas travadas nas ruas da cidade. A letra revela que o sujeito, mesmo que não tenha a pretensão de mudar o mundo, sabe que sua ação faz diferença em um contexto de crise. De acordo com a letra, em busca de uma cidadania plena, novos personagens apropriam-se das “ruas, atirados em passeatas ou em casos solitários”.

[...] Novos satélites nos aproximam mais e mais
Então a gente se vê nos telejornais
Agora mesmo pedras estão voando na direção certa
Confie nisso, ‘véio’

Ritmos, ações e manifestos

Atirados em passeatas ou em casos solitários
Como batuques diferentes numa mesma pulsação
Que não vão mudar o mundo, mas fazem a diferença
Fazem nossa diferença ao fascismo que cresce com a crise
Fazem nossa diferença na maneira de encarar
Cidadania, ruas e microfones^{xiii}

O confronto ideológico e dos diferentes modos de viver é ainda mais evidente nas músicas em que a cidade é a temática central, como em “Ego City”, da Frente Urbana de Trabalhos Organizados, banda carioca conhecida pela sigla O F.U.R.T.O. Ao tratar das distâncias e violências simbólicas entre os grupos sociais que coexistem na cidade, o compositor Marcelo Yuka critica a experiência urbana individualista e consumista.

Carros à prova de bala, com vidros à prova de gente, cor fumê da indiferença
E vão lambendo os cartões de crédito
Comprando de quase tudo; do orgulho à cocaína; de dólares a meninas
Passando em frente à réplica da Estátua da Liberdade
que nos prende ao consumo siliconizado e farpado urgente
que diz: Bem-vindo a *Ego City*

Lutadores sem filosofia, crianças sem esquinas
Realidade da portaria, mas só se for pela porta dos fundos
De frente pro mar, de costas pro mundo

[...]Bem-vindo a *Ego City*^{xiv}

A referência à “réplica da estátua da liberdade que nos prende ao consumo” questiona a lógica do consumo alienante e localiza a narrativa no bairro da Barra da Tijuca, cenário mais adequado para a observação da espetacularização seletiva de áreas urbanas e a consolidação de imagens e símbolos dessa “cultura global” - Avenida das Américas repleta de condomínios, *shoppings* e outros ícones do capitalismo avançado. Conforme Ribeiro (2006) destaca, a nova posição ocupada pelo consumo ampliou a intervenção privada na cidade, interferindo na psicofera dos lugares (SANTOS, 1997) bem exemplificada na Barra da Tijuca.

Considerações finais

As músicas são reveladoras de uma postura indignada e questionadora e seus modos de criação, produção, circulação e consumo indicam experiências que parecem gerar um sentido novo - criativo, inventivo e libertário – para o sujeito que questiona e rompe as regras do circuito produtivo dominante. Para além da criação de letras questionadoras, novos movimentos sociais organizam-se e politizam temas do campo fonográfico, como o Jabasta, o *Movimento pelo Fim do Jabá*, uma forma de mobilização social contra a repetição fraudulenta ou paga de músicas nos veículos de mídia concedidos, visando à garantia do acesso democrático dos músicos, compositores e artistas aos serviços de radiofusão, respeitando a diversidade cultural e que ganhou apoio no Congresso Nacional (OLIVEIRA, 2008). Novas formas de posicionamento político surgem em movimentos sociais favoráveis ao *copyleft* (forma jurídica que permite a livre circulação de textos, vídeos, sons e imagens) e às licenças como o *Creative Commons*, que permitem regularizar a prática do *sampling*, uma forma de

remixar obras de modo criativo, com prévia autorização do compositor. A subversão das regras deste jogo torna-se ainda mais evidente quando analisamos as novas formas de acesso à música, geradas a partir do surgimento de uma rede espontânea de ouvintes que compartilham música, independentemente de seus formatos físicos e que formam redes globais de usuários de programas de compartilhamento gratuito, que são perseguidas e condenadas e que já fez do Brasil responsável por 5% do total de *downloads* ilegais de músicas em todo o mundo.

Para Lefébvre, a Revolução (violenta ou não) adquire um sentido novo: ruptura do cotidiano, restituição da Festa. A invenção e a revolução, a criação e a manifestação, a festa e o protesto - surgem nas letras, nas maneiras de produzir e difundir a criação e, também, na escuta, individual ou coletiva, da música. A música, como recurso metodológico, inspira-se em Lefebvre; pois, para o autor, a arte cria momentos de negação que apontam para transformações em curso e, assim, obras de “desconstrução construtiva” que manifestam o devir do mundo (LEFEBVRE, 1978, apud BARBOSA, 2000). Pensar a cidade significa pensar o direito à cidade e a plena apropriação do espaço urbano. A apropriação simbólica da cidade, que buscamos apreender com o apoio da música, indica que a cidade pode ser vivida como obra coletiva e lugar de todos. O sujeito insurgente rompe o silêncio conveniente e as vozes aqui reunidas não querem “paz sem voz”, não querem seguir admitindo esta paz “conivente”^{xv}.

Referências Bibliográficas

- BARBOSA, Jorge Luiz. A Arte De Representar como Reconhecimento do Mundo: O Espaço Geográfico, o Cinema e o Imaginário Social. *Geographia*, nº3, ano II, Niterói: UFF/EGG, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004 7ª edição.
_____. Razões Práticas: sobre a teoria da ação. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- GARAUDY, Roger. O ocidente é um acidente: por um diálogo das civilizações. Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária, 1983.
- HARVEY, David. Espaços de esperança. São Paulo : Loyola, 2004..
- LEFEBVRE, Henri. O direito à cidade. São Paulo: Centauro, 2001a [1969]
_____. Lógica formal lógica dialética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- MORIN, Edgar. Ciência com consciência. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- NUN, José. La rebelión del coro: estudios sobre la irracionalidad política y el sentido común. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1989.
- OLIVEIRA, Anita Loureiro de. Música e Vida Urbana: encontros e confrontos na Cidade do Rio de Janeiro (1990-2008). Tese de Doutorado em Planejamento Urbano e Regional. IPPUR/UFRJ. Rio de Janeiro, 2008.
_____. A política cultural e o espetáculo urbano: uma reflexão sobre o direito à cidade no Rio de Janeiro – Dissertação de Mestrado em Geografia – UFF. Niterói, 2004.
- PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. De saberes e de territórios: Diversidade e emancipação a partir da experiência latino-americana *GEOgrafia* - AnoVIII -N. 16. Niteroi. 2006.
- RIBEIRO, Ana Clara Torres. A acumulação primitiva do capital simbólico. In: JEUDY, Henri Pierre; JACQUES, Paola Berenstein (Orgs.). Corpos e Cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais. Salvador: EDUFBA; PPG-AU/FAUFBA, 2006a. Parte I, cap. 3, p. 39-50.

_____. Vínculo Social: cartografia da ação em contextos metropolitanos (Segunda fase do projeto: “Cartografia da ação e análise de conjuntura: reivindicações e protestos em metrópoles brasileiras”). Projeto de pesquisa desenvolvido com o apoio do CNPq e da FAPERJ no âmbito do LASTRO – Laboratório da Conjuntura Social: tecnologia e território. 2006b

_____. Território usado e humanismo concreto: o mercado socialmente necessário. *In*: Silva, C. A. (et al.) Formas em crise: utopias necessárias. Rio de Janeiro: Arquimedes Edições, 2005a.

_____. Outros territórios, outros Mapas. Observatório Social da América Latina. Buenos Aires, Ano 6 ene-abr, 2005b.

_____. O espetáculo urbano no Rio de Janeiro: comunicação e promoção cultural. *In*. Cadernos do IPPUR/ UFRJ. Ano IX. Nº ¼, Jan/Dez, 1995.

_____. Rio - Metrópole: A Produção Social da Imagem Urbana. (Tese) Doutorado em Sociologia - Faculdade de Filosofia e Letras / USP. São Paulo, 1991 (1988).

RIBEIRO, A.C.T. e LOURENÇO, A. Tipologias da prática: territorialidades insurgentes e racionalidades alternativas. Publicação em coletânea da Reunião do Grupo de Trabalho Desenvolvimento Urbano do CLACSO, Medellín, Colômbia, 2005.

SANTOS, Milton. Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Ed Hucitec 1997

SARTRE, Jean Paul. Questão de método. Trad: Bento Prado Júnior. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

SILVA, Jailson de S e, BARBOSA, Jorge. Favela: alegria e dor na cidade. Rio de Janeiro, Editora Senac-Rio, 2005

SOARES, Luís Eduardo. “Uma questão de atitude: O Rappa e as novas formas de intervenção política nas cidades brasileiras”. *In* CAVALCANTI, B. STARLING, H. e EISEMBERG, J. (orgs.). Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Vol. 3. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SOUZA, Marcelo Lopes de. Mudar a cidade: uma introdução ao planejamento e à gestão urbanos. 3ª edição. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2004.

ⁱ A fundamentação da base teórico-metodológica desta reflexão resulta de uma formação em Geografia somada à orientação generosa de Ana Clara Torres Ribeiro durante o curso de doutorado em Planejamento Urbano e Regional no IPPUR/UFRJ, concluído em 2008.

ⁱⁱ É possível identificar a existência do sujeito criativo em diferentes etapas do processo de produção musical. Movimentos que lutam pela democratização do acesso aos canais de produção cultural - cujas etapas passam pela criação, produção, difusão e uso/consumo dos bens culturais. As novas formas de compartilhamento de música na Internet também apontam redes solidárias que, mesmo sendo ilegais, podem ser legítimas quando pensadas como forma de uso dos bens culturais que confronta a lógica do consumo e do imediatamente rentável.

ⁱⁱⁱ Fernanda Abreu. “Rio 40 graus”. Fernanda Abreu, Fausto Fawcett e Laufer [Compositores]. *In*: - *SLA2 be sample*. Rio de Janeiro: EMI, p1992. 1 CD. Faixa 5

^{iv} VIANNA, 2000. Ver texto completo em <http://overmundo.com.br/banco/release-para-o-disco-entidade-urbana-de-fernanda-abreu>

^v A trajetória do músico BNegao evidencia um caminho alternativo trilhado pelo “artista independente” que lançou seu CD pela Revista OutraCoisa, distribuído em bancas de jornal pelo Brasil, em seguida disponibilizando suas músicas para download gratuito, através do *copyleft*. O *movimento pelo copyleft*, pela “livre circulação da cultura e do saber”, ganha centralidade na luta pela democratização do acesso a bens e informações culturais.

^{vi} BNegão & Os Seletores de Frequência. “Nova visão”. BNegão [compositor] In: - *Enxugando Gelo*. 1CD p. 2003.

^{vii} Os autores rejeitam discursos preconceituosos, que freqüentemente sustentam a elaboração de projetos sociais para favelas, pretendendo “tirar os jovens do domínio do tráfico de drogas”, como se todos os jovens da favela fossem potencialmente violentos e criminosos.

^{viii} É evidente que nem todas as expressões musicais podem ser entendidas como manifestações políticas. No entanto, aqui nos interessam aquelas que têm a perspectiva da oposição a um projeto hegemônico de dominação ou que simplesmente revelam a possibilidade do diálogo, do reconhecimento e da legitimação da diferença.

^{ix} Pedro Luís e a Parede. “Chuva de Bala”. Pedro Luís [Compositor]. In: - *Astronauta Tupy*. Dubas Música/ Universal Music. p1997. 1CD.

^x Seres Tupy. Pedro Luís [Compositor]. In. Vagabundo Ney Mato Grosso, Pedro Luís e A Parede. Rio de Janeiro, Globo Universal, p2004, 1CD Faixa 2.

^{xi} O Rappa. Brixton, Bronx ou Baixada. Marcelo Yuka, Nelson Meirelles e O Rappa [Compositores] In: - *O Rappa* – Rio de Janeiro. Warner, p1994. 1 CD Faixa 5. In. CD Tese Música e Vida Urbana, faixa 9.

^{xii} O Rappa. “Tribunal de Rua”. M. Yuka, O Rappa [Compositores] In: - *Lado B Lado A*. Op. Cit. Faixa 1.

^{xiii} O Rappa. “RAM”. M. Yuka e O Rappa [Compositores] In: - O Rappa. Op. Cit. Faixa 6.

^{xiv} O F.U.R.T.O “Egocity”. Marcelo Yuka [Compositor] In - *Sangue Audiência*. Rio de Janeiro. Sony-BMG. p2005. 1 CD Faixa 2.

^{xv} O Rappa. Minha Alma (A paz que eu não quero) Marcelo Yuka [Compositor]. In. Lado B Lado A. Rio de Janeiro, WEA, p.1999, 1CD Faixa 6.