

**Não há nada fixo no cosmos: uma análise etnográfica de músicos de rua no centro do Rio de Janeiro**

**There is nothing fixed in cosmos: an ethnographic analysis of street musicians in Rio de Janeiro**

Vitor Rebello Ramos Mello<sup>1</sup>

**RESUMO**

A presente etnografia busca analisar a atuação de um grupo musical fluminense, cuja principal fonte de renda são as apresentações em praças públicas, sobretudo, da região central da cidade. As reflexões aqui propostas são fruto de duas visitas a campo, nas quais foi possível entrevistar e observar o trabalho destes músicos, bem como de sua relação com o público. Consultou-se, também, vídeos e áudios dos músicos na internet, no sentido de complementar o material recolhido previamente no campo. Além da descrição do grupo e de suas apresentações, as mesmas foram interpretadas sob a ótica genepiana dos “ritos de passagem”, de modo a compreendê-las como eventos que transformam brevemente os espaços e o tempo onde ocorrem. Nesta transformação “ritualística”, a fruição musical ocorreria no ambíguo momento da “liminaridade”, no qual os músicos estabeleceriam uma conexão não habitual com o espaço público e, conseqüentemente, atrairiam pessoas em condições de liminaridade.

**Palavras-chave:** Etnografia Urbana; Músicos de Rua; Liminaridade.

**ABSTRACT**

The present ethnography seeks to analyze the performance of a musical group from Rio de Janeiro whose main source of income is the presentations in public squares, especially from Downtown region. The reflections proposed here are the result of two field researchs in which it was possible to interview and observe the work of these musicians, as well as their relationship with the public. It was also consulted videos and audios of the same on the Internet, in order to complement the material previously collected in the field. In addition to the description of the group and its presentations, they were interpreted from the genepian perspective of the "rites of passage", so as to understand them as events that briefly transform the spaces and the time they occur. In this "ritualistic" transformation, musical fruition would occur in the ambiguous moment of "liminality," in which musicians establish an unusual connection with the public space and, consequently, attract people in liminality condition.

**Keywords:** Urban Ethnography; Street Musicians – Liminality.

---

<sup>1</sup> Universidade Federal Fluminense. E-mail: rebellovitor@gmail.com

**“Já se descobriu muita coisa, mas, há mais coisas ainda que poderão ser descobertas”<sup>i</sup>**

*Há dois mil anos a humanidade acreditou que o Sol e as estrelas do céu giram em torno dela. O papa, os cardeais, os príncipes, os sábios, capitães, comerciantes, peixeiras e crianças de escola, todos achando que estão imóveis nessa bola de cristal. Mas agora nós vamos sair para fora, Andrea, para uma grande viagem. Porque o tempo antigo acabou, e agora é um tempo novo. Já faz cem anos que a humanidade está esperando alguma coisa. (...) Mas agora, veja o que se diz: se as coisas são assim, assim não vão ficar. Tudo se move meu amigo. (BRECHT, 1991)*

A cidade do Rio de Janeiro, historicamente, conta com um grande número de artistas de rua que, se apresentam em diferentes localidades, tais como praças, feiras, praias, passeios públicos, meios de transporte, dentre outros espaços itinerantes. Anfitriã de umas das maiores festas de carnaval do Brasil, a capital fluminense apresenta – pelo menos desde o final do século XIX e início do século XX – intensa agenda artística em seus logradouros públicos, de modo que poderíamos considerar haver uma “cultura musical” de rua na cidade (HERSCHMANN, 2013). Esta, envolveria grupos de músicos amadores, semiamadores e, até mesmo profissionais, atuantes em rodas de samba, choro e jazz, as chamadas “neofanfarras”, dentre outros coletivos musicais. Um processo que ganha força, especialmente após o chamado *boom* do carnaval de rua carioca nas primeiras décadas do século XXI, a partir do qual tem-se criado “redes” gravitacionais em torno da música, compostas por agrupamentos de músicos, produtores e consumidores que vêm ocupando e reterritorializando a cidade de forma expressiva, em especial na Zona Sul e na região do Centro (Ibid.).

Neste contexto, a presente etnografia<sup>ii</sup> busca analisar a atuação de um grupo musical fluminense cuja principal fonte de renda são as apresentações em praças públicas, sobretudo, da região central da cidade. Portanto, as reflexões aqui propostas são fruto de duas visitas a campo, nas quais foi possível entrevistar e observar o trabalho destes músicos, bem como de sua relação com o público. Compreendendo que duas sessões é pouco tempo para uma análise minuciosa do grupo, fez-se também consulta através da

internet a vídeos e áudios dos mesmos, no sentido de complementar o material recolhido previamente.

**“Não há nada fixo no cosmos. Toda a natureza está em movimento”<sup>iii</sup>**

Pois, no princípio de noite de uma sexta-feira de outono, a primeira visita a campo teve lugar na Praça XV de novembro, centro da cidade do Rio de Janeiro. Em meio ao fluxo de passantes em direção à estação das barcas – transporte aquaviário que interliga o centro da cidade à Ilha do Governador, Ilha de Paquetá e ao município de Niterói – quatro homens reunidos a pouco metros dali realizavam uma apresentação musical instrumental composta basicamente por músicas autorais em diferentes estilos musicais, como jazz, rock, reggae, funk, afrobeat, dentre outros ritmos.

Em contraste com a correria do local (ora menos, ora mais ligeira) – derivada do fechamento das catracas instantes antes de cada partida das barcas – a apresentação musical do Kosmo Coletivo Urbano modificava temporariamente a relação de algumas pessoas com aquele espaço, tendo em vista que o cotidiano daquele canto da praça geralmente volta-se para o transporte aquaviário. Ou seja, de modo geral, a área semicircular mais próxima à estação de barcas é costumeiramente um local de passagem para o modal, e não necessariamente de lazer, em contraste com a outra área da praça, quadrangular, que conta com os prédios históricos coloniais do Paço Imperial e da passagem em arco do antigo tombamento das casas Telles de Menezes, onde costuma acontecer em seu entorno bastante agitação devido aos bares, casas noturnas e, mesmo, de atividades culturais, esportivas e econômicas, como rodas culturais de capoeira e samba de roda, treino de skatistas e patinadores, e as feiras de artesanato e de antiguidades.

Naquele início de noite carioca, o Coletivo entretinha desde às 15h/16h parte do público que por lá passava. Tal como o folclórico personagem alemão “flautista de Hamelin” – que hipnotiza ratos e crianças com o toque de sua flauta –, diversas pessoas sentiam-se atraídas pela aparente força gravitacional do conjunto musical. De costas para a iluminada entrada da estação de barcas e a poucos metros da mesma, os quatro músicos posicionaram-se centralmente naquele espaço da praça, ordenando, conseqüentemente, a disposição espacial de público e vendedores.

Justamente no entorno dos quatro músicos, quatro pipoqueiros com suas específicas carrocinhas metálicas de quatro rodas e vendedores de churrasquinho “de gato” – espetinhos de carne e frango de procedência não conhecida, assados na brasa e

vendidos a baixo custo – e vendedores ambulantes de bebidas – com suas bicicletas com caixas térmicas de isopor acopladas e de decoração individualizadas – “orbitavam” a apresentação musical, numa disposição quase circular. O público, por sua vez, usufruía da apresentação não muito próximo aos músicos – mas em torno deles – ao lado dos vendedores ambulantes, consumindo bebidas também a baixo custo e a música a custo zero. Outra parte do público acompanhava sentada nos assentos existentes naquela parte da praça, à sombra das árvores e à luz tímida dos postes de iluminação da Praça XV.

### **“O império da gravidade governa todo o céu”<sup>iv</sup>**

Em consonância ao roteiro definido por Oliveira (1996) – no qual a análise etnográfica inicia-se primeiramente pelo olhar, depois pelo ouvir e finalmente pelo escrever – o primeiro passo para a investigação empírica da atuação do Kosmo Coletivo Urbano no território consistiu, justamente, na observação atenta e disciplinada do campo. No entanto, antes do “olhar etnográfico”, existiu o passo zero: o atrair-se. Quer dizer, da mesma maneira que o público da apresentação sentia-se atraído pela música – numa relação semelhantemente gravitacional, como se defende aqui – a escolha do objeto de análise deu-se pelos mesmos motivos.

Com efeito, diante do desafio de encarar a familiar Praça XV como “exótica” (DA MATTA, 1978), e, de observar a realidade carioca com olhos imparciais, evitando envolvimento que pudesse obscurecer julgamentos e conclusões (VELHO, 1981), a decisão de observar o conjunto musical coube à companheira de pesquisa<sup>v</sup>, que – de maneira previsível – se sentiu irresistivelmente atraída pelos músicos que lá estavam. Apesar do amplo espaço e dos inúmeros objetos possíveis para uma observação etnográfica – como os skatistas que transformam a praça num *skate park*, a baiana vendendo seu acarajé na encruzilhada, os vendedores de alimentos que se posicionam pelo caminho dos passantes, os policiais militares em sua base móvel que vigiam e não permitem o retorno de uma “desordem ‘aquilombada’” (CARUSO, 2015) de antes da criação do Boulevard Olímpico (um passeio público inaugurado em 2016 ligando, através da orla, Praça XV e Praça Mauá), a roda de samba que ocorre entre o Arco do Telles e as ruas do Mercado e do Ouvidor, e, mesmo, a coexistência de prédios coloniais do século XVIII, de neoclássicos e de pós-modernos do princípio e do final do século XX, como o Paço Imperial, o Palácio Tiradentes e a Bolsa de Valores respectivamente, dentre outras possíveis escolhas –, era a banda que atraía mais as atenções, através de sua versatilidade e aparente força centrípeta.

O Kosmo Coletivo Urbano, como o seu nome sugere, é um grupo formado para apresentações em praça pública. Segundo a página oficial do grupo no *Facebook*<sup>vi</sup>, o Coletivo formou-se em 2014. É composto por quatro músicos homens e – como é possível verificar em diversos vídeos disponíveis na internet – já teve diferentes formações. No entanto, o grupo de músicos formados na Baixada Fluminense (zona metropolitana do Rio de Janeiro), mantém sempre a mesma formação de instrumentos. Ou seja, mudam-se os músicos, mas não os arranjos musicais. Portanto, a banda apresenta na linha de frente Luís Queiróz no saxofone – que é também o *bandleader* – além de outros três músicos na guitarra, baixo e bateria.

Organizados num formato de losango, o saxofonista posiciona-se um passo adiante do grupo. Logo à sua frente, um cartaz escrito à mão anuncia o nome da banda junto ao símbolo da rede social virtual *Facebook* (uma mão azul fechada com o polegar para cima), sugerindo aos espectadores que os visitem na rede virtual. O cartaz é fixado por uma caixa de sapato com um cifrão (\$) pintado, sugerindo o pagamento voluntário pelo público em função da apresentação musical. Ambos, caixa e cartaz, apoiam-se numa espécie de carrinho de feira, que serve também para carregar as caixas de sons portáteis que o grupo leva consigo a fim de equalizar e amplificar melhor o som naquele espaço público, que, como tal, não apresenta uma acústica apropriada para uma apresentação musical.

Nas diagonais do *bandleader*, o guitarrista e o baixista posicionam-se em cada uma das pontas do losango e, ao fundo, o baterista fecha a formação. Ao seu lado, as *cases* dos instrumentos são guardadas de forma meio improvisada, demonstrando que a permanência deles ali era provisória. A cada composição tocada, Luís explicava ao público que, como artista de rua, necessita da contribuição voluntária dos espectadores. Pede que os procurem nas redes sociais também. Sem nenhum tipo de cobrança incisiva ou constrangimento a alguém, o saxofonista sugere que se depositem as contribuições em qualquer quantidade na “caixinha”.

Após a apresentação, encerrada por volta das 20h, conversamos com os músicos para descobrir mais sobre eles. Justamente, o ouvir dialógico a que se refere Oliveira (1996). Enquanto nos respondiam, guardavam calmamente seus instrumentos e contavam a quantia financeira acumulada. A partir de um breve diálogo – complementado após outra apresentação pública, na Praça Floriano Peixoto (outra praça importante do centro do Rio de Janeiro, mais conhecida como Cinelândia) –, Luís Queiróz nos informou que o Coletivo se apresentava de segunda a sexta-feira em logradouros públicos da cidade,

como o Largo da Carioca (Centro), Largo do Machado e Praça Nelson Mandela (Zona Sul), Praça Saens Peña (Zona Norte), Praça do Pacificador (município de Duque de Caxias), além das já mencionadas Praça XV e Cinelândia.

Nos fins de semana o grupo reúne-se durante o verão, quando se apresentam nas praias da Zona Sul carioca, geralmente bastante frequentadas, uma vez que são um dos principais pontos de lazer da cidade durante esta estação. Além das praias, o Kosmo Coletivo Urbano também se apresenta nos fins de semana somente quando participam de festivais musicais, como no caso do Festival Mimo (na cidade de Paraty) e, o Festival de Jazz & Blues de Rio das Ostras (na Região dos Lagos do Estado do Rio de Janeiro).

Os horários de apresentações variam conforme dia, local e a frequência de público. Por exemplo, na Praça XV, às sextas feiras é comum haver público utilizando o transporte de barcas até às 20h, devido à tradição de *happy hour* – momento em que os trabalhadores confraternizam o fim da semana de trabalho – do centro do Rio de Janeiro. Já na Cinelândia, o grupo apresentou-se das 12h às 17h30m aproximadamente, pois, após este horário, em especial numa quinta-feira, a frequência de público passante diminui consideravelmente naquela localidade.

Acostumados às apresentações em espaços públicos, o grupo fez questão de mostrar – mesmo sem o assunto ter aparecido anteriormente – uma cópia plastificada da lei municipal 5429/12, que dispõe sobre a apresentação de artistas de rua nos logradouros públicos do município do Rio de Janeiro. A iniciativa de Luís Queiróz em nos mostrar a lei parece significativa, pois, sugeriu que o Coletivo já tivesse enfrentado problemas com a autoridade pública. De fato, em entrevista ao programa de rádio ZoaSom, da rádio Roquette-Pinto – Rádio MEC AM<sup>vii</sup>, o *bandleader* informa que, geralmente, o grupo tem algumas dificuldades na rua, pois “as pessoas” não respeitam a referida lei.

Contudo, numa aparente contradição, o músico responde, na mesma entrevista, que o público em sua totalidade valoriza o artista de rua, desde as criancinhas até os adultos. Possivelmente, pelo que sugere o contexto da entrevista – sobre a proposta da banda de tocar em espaços públicos –, “as pessoas” a que se refere o músico seriam representantes da esfera pública, como gestores, burocratas e provavelmente representantes da segurança pública. Ironicamente, a poucos metros da apresentação do Coletivo na Praça XV, policias militares reuniam-se na já citada base móvel do Centro Presente – uma parceria público-privada do governo do Estado com a federação de comerciantes do estado (FECOMERCIO) – sem incomodar os artistas de rua. Apesar de não ter havido nenhum incidente, a proximidade dos artistas de rua e policias militares

causava certa estranheza, pois havia uma aparente desarmonia no ar, embora esta seja apenas uma impressão, tendo em vista que não foi possível desenvolver melhor o tema com os músicos, tampouco ouvir a Polícia Militar.

### **Na “liminaridade” relativiza-se o espaço e o tempo**

A respeito de espetáculos de artistas de rua, Gonçalves (1999) estabelece uma relação interessante entre o trabalho destes artistas e a teoria dos ritos de passagens, desenvolvida por Van Gennep no princípio do século XX. Assumindo a interpretação de Da Matta (2011) sobre o autor alemão, o qual via a sociedade como um todo compartimentalizado dividido internamente, como uma casa cujos cômodos estão separados e ao mesmo tempo interligados por corredores e passagens, os cômodos representariam os estados relativamente fixos e estáveis pelos quais passam os indivíduos e grupos no período de sua existência, enquanto que as passagens e corredores seriam os ritos, mecanismos de condução para outros estados. Ou seja, uma vez que as situações em que há mudanças de *status*, estados, posições e atividades como parto, puberdade, casamento, iniciação religiosa e morte são consideradas críticas, os ritos exerceriam funções de diminuir os efeitos perigosos destes distúrbios, aplacando sua ameaça latente.

Assim, à luz de uma interpretação gennepiana, Gonçalves enxerga nos espetáculos de artistas de rua contemporâneos as três fases sequenciais dos ritos: separação, liminaridade e agregação. A primeira consistiria no momento em que o sujeito é separado do antigo estado de coisas ou da situação social precedente; o segundo seria o período de transição no qual o sujeito já está isolado do estado anterior, mas ainda não foi introduzido no subsequente; e o terceiro seria a agregação, como o próprio nome sugere, do indivíduo ao novo estado ou posição social, ou reagregação ao antigo, agora em novos termos.

Pois, pensando no Largo da Carioca, uma importante praça do centro do Rio de Janeiro como um local principalmente de passagem dos trabalhadores da região, o clima amistoso de riso e brincadeira proporcionado pelos artistas de rua instauraria um mundo de brincadeira especial, liminar, à margem e ao mesmo tempo comunicante com o mundo sério das práticas e rotinas oficiais da metrópole, marcadas pela hierarquia, pela restrição da liberdade de expressão e comunicação, pela formalidade e impessoalidade das relações (GONÇALVES, 1999). Justamente, tomando de empréstimo a ideia da autora para nossa análise, consideramos de maneira igual a apresentação do Coletivo como uma espécie de rito autônomo, no qual se enxerga as mesmas três fases, ou seja, o antes, o durante e o depois.

Com efeito, perceber a atuação do Kosmo Coletivo Urbano em praça pública como um momento de liminaridade permite-nos identificar aquela apresentação a partir de uma reconfiguração do espaço e do tempo. Nesse sentido, em se tratando de um estado considerado delicado, a presença de situações críticas e, mais ainda, de sujeitos liminares aumenta consideravelmente. Quer dizer, mais do que a situação liminar em si, o que as apresentações de artistas de rua proporcionam é a aproximação do que chamamos aqui de indivíduos em estado de *liminaridade*. Gonçalves não toca na questão em seu artigo sobre Alexandre Bahia, um artista de rua específico, contudo, a observação do Coletivo em ação mostrou-nos que a própria situação liminar é tracionadora de indivíduos em estado de liminaridade. Referimo-nos especialmente às pessoas em situação de rua<sup>viii</sup> e/ou em estado de embriaguez aparente.

A fim de elucidar melhor esta ideia, lembramos de Mary Douglas (s/d) que, considerando as estruturas sociais a partir dos pares opostos de pureza e poluição – o primeiro estando intimamente ligado à ordem, enquanto que o segundo à desordem – afirma que poluição e perigo emanariam das regiões inarticuladas, das margens da forma, dos limites confusos, do outro lado da fronteira. E, que os “poluentes”, ao atravessarem linhas que jamais deveriam ter atravessado, provocariam perigo para alguém. Com efeito, pelo fato do centro do Rio de Janeiro abrigar boa parte desta população em situação de rua – considerada aqui “poluente” não por suas condições higiênicas, e, sim, por apresentar características de liminaridade contínua, ou seja, de uma liminaridade não concluída, intermitente e de marginalidade aos padrões considerados normativos da sociedade –, é comum vê-los segregados de determinados espaços, sobretudo privados, como galerias, estabelecimento comerciais e restaurantes.

Nesse sentido, o estado de liminaridade proporcionado pelos artistas de rua permite – quando não há intervenção da polícia militar – que estes agentes “poluentes” ocupem espaços e compartilhem companhias que normalmente lhes são negadas. Neste estado de coisas, tanto espaço quanto o tempo são distorcidos, pois, na liminaridade, as regras estabelecidas são suspensas.

Foi, exatamente, o que se percebeu na observação do Kosmo Coletivo Urbano na Praça XV e na Cinelândia. Enquanto que, naquela, pouco se notou a presença destas pessoas, fato estranho para quem frequenta aquele território – provavelmente causado pela inibição da desordem que os agentes policiais do centro presentes imprimem ao local – na Cinelândia, o que se pôde perceber foi justamente o contrário, uma vez que a apresentação do grupo musical contou com um público diversificado e volátil, incluindo

uma quantidade significativa de pessoas em situação de rua que, de certa maneira, percebendo a liminaridade da ocasião, sentiram-se confortáveis em participar da apresentação, na condição de público.

De fato, a performance dos músicos na Cinelândia, iniciada por volta das 12h, surtiu efeito semelhante ao descrito por Gonçalves (1999), uma vez que diversos transeuntes desviaram suas rotas para entrarem naquele estado de liminaridade proporcionado pelo Coletivo. Todavia, diferentemente da Praça XV, ali havia uma presença notável de pessoas em situação de rua que foram igualmente atraídas pelo Kosmo. Se, em condições ditas normais, dificilmente as pessoas não liminares, digamos assim, sentariam ou ficariam paradas ao lado de pessoas liminares, naquele momento e espaço de liminaridade, isto foi possível.

A exemplo do que acontecera na primeira observação, os espectadores posicionaram-se em torno do grupo musical, sendo que, por se tratar de horário, local e dia da semana diferentes, não havia a presença de vendedores ambulantes próximo à apresentação. Ainda assim, provavelmente pelo simples prazer derivado da fruição musical oferecida, o Coletivo era circundado em pé ou sentado nos bancos de praça que existem no local, em especial na área de passeio recém-inaugurada na Avenida Rio Branco – uma área destinada a pedestres e ciclistas onde antes das obras dos Jogos Olímpicos de 2016 passavam apenas carros. Assim, posicionados na esquina da Rua Santa Luzia com a Avenida Rio Branco, bem próximos ao Centro Cultural Luiz Severiano Ribeiro/ Cine Odeon, o grupo musical possibilitava ao público a oportunidade de assisti-los sentados nos bancos da praça.

Como visto na Praça XV, os mesmos músicos tocavam repertório próprio, solicitavam contribuições pecuniárias na mesma “caixinha” e sugeriam a visita dos espectadores à página deles no *Facebook* após cada música. Porém, ao contrário da primeira apresentação observada, na Cinelândia as pessoas em situação de rua e/ou embriaguez faziam-se bem mais presentes. Sentados nos bancos da praça, alguns destes curtiam felizes o som, ao mesmo tempo que conversavam sobre assuntos aleatórios. Vez ou outra, voltavam-se para os músicos, ora para simplesmente usufruir da apresentação, ora para interagir com ela.

Em determinado momento, ao término de uma música, um deles gritou “toca Mamonas Assassinas<sup>ix</sup> aí”, sugerindo uma mudança de repertório, ainda que demonstrasse estar gostando do Coletivo Kosmo Urbano. Naquele contexto, seu pedido soou mais como uma maneira de demonstrar satisfação pela apresentação do que

necessariamente pedir que mudassem o repertório, pois, de modo geral – supomos –, em eventos sociais e musicais, quando o público pede determinada canção, é por sentir-se confortável em fazê-lo, seja por estar pagando pela apresentação, ou por sentir-se em sintonia com os músicos.

Outra situação digna de nota diz respeito à uma mulher que também aparentava estar em situação de rua e, embriagada – percepção surgida pela análise de seus trajés humildes, seu pouco cuidado com a aparência e com sua maneira cambaleante de andar. Ela aproximou-se da banda dançando ao seu modo particular, com os ombros curvados para baixo e os braços levantados para cima. Ao aproximar-se do grupo musical, sentou-se no chão bem em frente ao saxofonista. Diante da situação aparentemente incomum, os músicos não se abalaram e continuaram normalmente sua apresentação, possivelmente, por já estarem acostumados àquele tipo de cena. Em certa medida, a mulher “roubou a cena”, tendo em vista que estava sentada no centro da roda. Sentindo a música em seu corpo, dançava mesmo estando sentada, gesticulando para cima e falando algumas palavras incompreensíveis. Pouco depois, levantou-se e não retornou mais.

Ainda sobre estes espectadores, outra situação interessante diz respeito à companheira do *bandleader*, que assistia satisfeita à apresentação da banda. Sua presença em si não trouxe significativa alteração à dinâmica do evento, com exceção de um comentário jocoso realizado por um homem que ali assistia, aparentemente em “condição de rua”. Pois, após a banda tocar determinada composição, Luís Queiróz anunciou seu nome (“Miriam número três”) e revelou que era uma homenagem à sua companheira ali presente. Aquele homem, em “condição de liminaridade”, comentou com seus acompanhantes, num tom de voz alto e sarcástico: “tá namorando, tá namorando”, extraindo riso e palmas de seus companheiros. A piada remete a uma brincadeira bastante realizada entre crianças, que geralmente se sentem envergonhadas quando amigos ou parentes anunciam jocosamente que eles nutrem – ou aparentam nutrir – algum sentimento amoroso por outra criança. Em se tratando de adultos, a brincadeira revela, talvez, relativa fragilidade, ingenuidade ou mesmo infantilidade dessas pessoas. O mesmo se poderia dizer da mulher que se sentou à frente do grupo, pois, esta nos parece ser uma atitude comum entre crianças. Contudo, estas reflexões são meras suposições, pois não fizemos contato com nenhuma das pessoas que faziam parte do público, de modo que não podemos afirmar categoricamente esta impressão.

Ainda sobre estes sujeitos em “estado de liminaridade contínua”, podemos interpretar tal enunciado como um sinal de que algo deu errado na sequência ritual

daquelas pessoas. Isto é, uma vez em estado de liminaridade, não concluíram todas as etapas ritualísticas e, assim, não retornaram a um *status* considerado de normalidade, como geralmente se espera de pessoas adultas em nossa sociedade, já que ele não são responsáveis por seus próprios lares e familiares. Entretanto, como a população em situação de rua carece deste item social básico – o lar –, imagina-se que estes indivíduos, por motivos diversos, em algum momento não tiveram êxito na consolidação de sua sociabilidade, permanecendo, assim, num estágio de *entrelugar*. Todavia, esta também é apenas uma interpretação que necessita de melhor análise.

Findada a apresentação, por volta das 17h30m, o Kosmo Coletivo Urbano anunciou mais uma vez sua página nas redes sociais e deu início ao processo que Gonçalves (1999) chamou de *reagregação*. Isto é, sem pressa, guardaram seus pertences da mesma forma que na Praça XV, fizeram um pequeno lanche ali mesmo e em aproximadamente meia hora deixaram o local, que voltou à sua mais completa normalidade, com as pessoas transitando como se a presença dos músicos e toda a situação derivada deles jamais tivesse acontecido ali.

#### **“Se as coisas são assim, assim não ficam”<sup>x</sup>**

Finalizamos esta descrição com a frase atribuída ao físico Galileu Galilei, através da obra do dramaturgo Bertold Brecht (1991). Músicos de rua em constante circulação pela cidade, o Kosmo Coletivo Urbano mostrou-nos que cada apresentação corresponde a uma única performance e que, por mais que o grupo repita sua rotina, o evento é, em si diferente do anterior, pois sempre se mudam os espaços, o clima, os músicos, os agentes envolvidos e, sobretudo, o público, parte integrante deste processo. Mais ainda, acreditamos que todos os aspectos envolvidos – local, público, músicos – também são transformados em alguma medida.

Aqui, defendeu-se, basicamente, duas ideias: a primeira, de que os músicos, ou melhor, a música, tem o poder de atrair as pessoas para em torno de si. É quase uma força do cosmos que, coincidentemente, dá nome ao grupo musical observado. O outro ponto defendido – tomado de empréstimo de Gonçalves (1999) – é de que a apresentação musical daqueles artistas de rua equivale a um rito de passagem, com as três fases sequenciais: separação, liminaridade e reagregação. Sendo que, o processo liminar tem como característica atrair, justamente, sujeitos que vivem à margem da sociedade e, portanto, considerados aqui como liminares.

## REFERÊNCIAS

BRASIL. *Política nacional para inclusão social da população em situação de rua*. Brasília/ DF. 2008. Disponível em [http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/cao\\_civel/acoes\\_afirmativas/Pol.Nacional-Morad.Rua.pdf](http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/cao_civel/acoes_afirmativas/Pol.Nacional-Morad.Rua.pdf). Acessado em: 25 de junho de 2017.

BRECHT, Bertolt. Vida de Galileu. *In: Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

CARUSO, Haydée. A ordem e a desordem de ontem e hoje: notas etnográficas sobre a polícia na Lapa carioca. *In: Civitas: Revista de Ciências Sociais*. Porto Alegre, v.15, nº 1, p. 68-83, jan-mar. 2015.

COSMOS. **Uma odisseia no espaço tempo**: Episódio 4: Um céu cheio de fantasmas. Produção: Cosmos Studios. Apresentação: TYSON, Neil deGrasse. 2014. Série audiovisual *on line*. Disponível em: <https://www.netflix.com/watch/80004601?trackId=13589554>. Acesso em 23 de junho de 2017.

DA MATTA, Roberto. Apresentação. *In: VAN GENNEP, Arnold: Os ritos de passagem*: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, ordenação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações etc. Petrópolis, Vozes, 2011.

DA MATTA, Roberto. O ofício do etnólogo, ou como ter anthropological blues. *In: NUNES, Edson Oliveira. A Aventura Sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1978.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo**: ensaio sobre a noção de poluição e tabu. Lisboa: Edições 70. [s/d].

GONÇALVES, Luciana. Os espetáculos de rua do Largo da Carioca como ritos de passagem. *In: TRAVASSOS, Elisabeth (org.): Revista do IPHAN*. Rio de Janeiro, nº 28, 1999.

HERSCHMANN, Micael. Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua do Rio de Janeiro no início do século 21. *In: Intercom* – RBCC. São Paulo, v.36, n.2, p. 267-289, jul./dez. 2013.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. *In: Revista de Antropologia*. São Paulo, USP, v. 39, nº 1, 1996.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. *In: Individualismo e Cultura*. Rio de Janeiro. Zahar, 1981.

## NOTAS

---

<sup>i</sup> Brecht: *Vida de Galileu*. p.57, 1991.

<sup>ii</sup> Este trabalho etnográfico foi desenvolvido no primeiro semestre de 2017 no âmbito da disciplina Antropologia V, referente à graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense, sob a regência da Prof<sup>a</sup> Dra. Renata de Sá Gonçalves.

<sup>iii</sup> Retirado da série audiovisual *COSMOS: uma odisséia no espaço-tempo* (2014).

<sup>iv</sup> Retirado da série audiovisual *COSMOS: uma odisséia no espaço-tempo* (2014).

<sup>v</sup> A citada companheira de pesquisa não consta como autora, pois a mesma desenvolveu trabalho de autoria própria, igualmente no âmbito da disciplina de graduação anteriormente citada.

<sup>vi</sup> <https://www.facebook.com/kosmo.coletivourbano/>

<sup>vii</sup> Entrevista concedida em 27 de agosto de 2015. Disponível em <https://soundcloud.com/kosmocoletivourbano>. Acesso em 22 de junho de 2017.

<sup>viii</sup> Conforme entendimento do Ministério do Desenvolvimento Social (MDS), através do documento “Política nacional para inclusão social da população em situação de rua” (2008), compreendemos essas pessoas como aquelas que fazem das ruas seu espaço principal de sobrevivência e de ordenação de suas identidades, relacionando-se com as ruas segundo parâmetros temporais e identitários diferenciados, vis-a-vis os vínculos familiares, comunitários ou institucionais presentes e ausentes. Para o MDS, elas teriam em comum a característica de estabelecer no espaço público da rua seu palco de relações privadas, o que as caracteriza como “população em situação de rua”.

<sup>ix</sup> Grupo musical brasileiro de bastante sucesso nos anos 1990, marcado, sobretudo, pela irreverência.

---

<sup>x</sup> Brecht: *Vida de Galileu*, p. 57, 1991.