



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Estudos Sociais e Políticos

Marcos Vinicius Lopes Campos

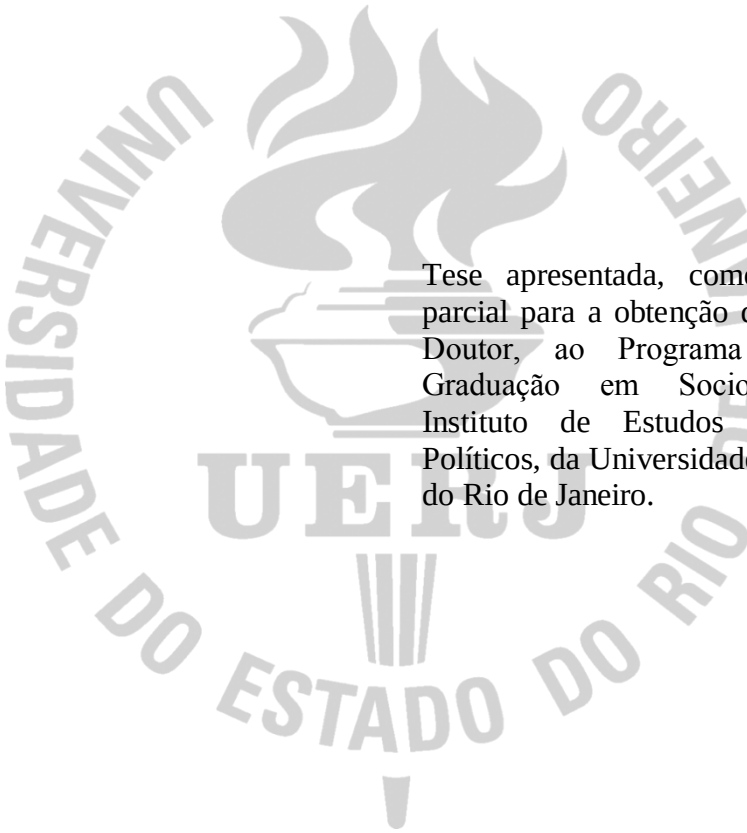
**Sobre o *correr* da arte: uma etnografia dos futuros vividos
e do ganhar a vida na cidade do Rio de Janeiro**

Rio de Janeiro

2022

Marcos Vinicius Lopes Campos

**Sobre o *corre* da arte: uma etnografia dos futuros vividos
e do ganhar a vida na cidade do Rio de Janeiro**



Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, do Instituto de Estudos Sociais e Políticos, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof.^a Dra. Mariana Cavalcanti

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/D - IESP

C198 Campos, Marcos Vinicius Lopes
Sobre o *correr* da arte: uma etnografia dos futuros vividos e do ganhar a vida no Rio de Janeiro / Marcos Vinicius Lopes Campos. – 2022.
311 f. : il.

Orientadora: Mariana Cavalcanti Rocha dos Santos.
Tese (Doutorado em sociologia) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Estudos Sociais e Políticos.

1. Arte urbana – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. 2. Cultura – Aspectos sociais – Teses. 3. Favelas – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. 3. Periferias – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. . I. Santos, Mariana Cavalcanti Rocha dos. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Estudos Sociais e Políticos. III. Título.

CDU 7.067.26(815.3):316.334.56

Rosalina Barros CRB-7 / 4204 - Bibliotecária responsável pela elaboração da ficha catalográfica.

Autorizo para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Marcos Vinicius Lopes Campos

**Sobre o *corre* da arte: uma etnografia dos futuros vividos
e do ganhar a vida no Rio de Janeiro**

Tese apresentada, como requisito parcial
para a obtenção do título de Doutor, ao
Programa de Pós-Graduação em Sociologia,
da Universidade do Estado do Rio de
Janeiro.

Aprovada em 27 de maio de 2022

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Mariana Cavalcanti R. Santos (Orientadora)
Instituto de Estudos Sociais e Políticos – UERJ

Prof.^a Dra. Palloma Menezes
Instituto de Estudos Sociais e Políticos – UERJ

Prof.^a Dra. Nadya Araújo Guimarães
Universidade de São Paulo

Prof.^a Dra. Eugênia de Souza Mello Guimarães Motta
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Alessandro Angelini
John Hopkins University

Prof.^a Dra. Fernando Rabossi
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
2022

DEDICATÓRIA

Para Gabriela, por fazer futuros, sustentar e habitar o presente comigo.

AGRADECIMENTOS

Pensar em uma tese sobre a experiência de como pessoas fazem seus futuros, no dia a dia e no ardor das periferias, não me é algo estranho. Eu venho de uma família que sonhou desde este lugar. E não sonhou pouco. Às vezes, sonhou tanto que perdeu o chão, tropeçou e, por azares da vida, caiu, mas que, por tanta habilidade e corpo de fazer luta, pegava aquilo que lhe restava, a casa, as relações, as ideias, as práticas, os costumes e fazia daquilo outra coisa. É a estas pessoas que eu gostaria de, primeiramente, agradecer nesta empreitada – para dizer o mínimo, incerta – em plenos 2022 de fins de mundos. À minha mãe, Roseli, e ao meu pai, Jabes, por terem me feito crer desde muito pequeno que a Universidade Pública era também o meu espaço, por suas habilidades incomensuráveis de forjar horizontes e por terem apoiado minha mudança de campo de estudos e de cidade para tentar seguir na carreira acadêmica, mesmo quando eu já havia quase os desacreditado em minhas escolhas e quedas. Foi durante a escrita desta tese que eu, enfim, pude vivenciar uma virada e reencontrar com a nossa própria tradição, que o ambiente tóxico e branco da Universidade de São Paulo em fins de 2000 me fez questionar por tantas vezes – e, por vezes, rejeitar ou abandonar. Apesar do meu distanciamento, minha opção pelo tema de pesquisa aqui apresentado foi imensamente carregada por esta trajetória e busca subjetiva. Eu saluto e homenageio aqui meu avô Severino, um dos fatores desta tradição que, infelizmente, não pode me ver concluir esta jornada ao ter nos deixado em julho de 2021. A Severino devo muito, pela coragem e seus sorrisos com boca cheia de dentes.

Agradeço ao meu irmão Pedro pela sua inabalável crença em minha capacidade criativa e pela escuta atenta, telúrica e acolhedora sempre que lhe demonstrava quaisquer sinais de desesperança. Agradeço também à minha cunhada Telma que segue sendo uma ferrenha apoiadora de minhas incursões à antropologia e ao Rio de Janeiro.

Agradeço aos amigos de curta data, quase todos cariocas, mas que, para mim, alguém que refez a vida em outra cidade, ocuparam muitas vezes o lugar daqueles que chamamos de longa.

A Gabriel (Gabs) Vilella, meu conterrâneo de Brasilândia (só que, nesse caso, fluminense), agradeço pelo carinho ímpar e pela insuperável capacidade de me mandar o papo reto. Tornamo-nos nossos próprios advogados do diabo. Te saluto por tudo, meu caro, em particular, por não ter desistido dessa amizade, talvez, excessivamente

descontínua. A Lucas (MC Luquita) Pedretti, meu parceiro de caminhada de doutorado, cozinha, cervejas, praias e carnavais, com quem, mesmo com as distâncias pandêmicas, segui junto expurgando as angústias e desejos. Talvez, sem que eu tivesse alguém como Lucas, esta caminhada teria sido muito diferente. Experenciamos juntos os percalços da escrita de uma tese de doutorado sob o contexto de um governo de morte, negacionismos e pandemia. Quem sempre compreendia e compartilhava comigo as pitangas quando, ou eu, ou ele, enviava uma de nossas centenas de mensagem simplesmente dizendo: “eu não aguento mais escrever tese”. A Virna Plastino pela sinceridade de espírito e presença pulsante e, ao mesmo tempo, leve. Como já lhe disse algumas vezes, eu não passo meus carnavais sem Virna mais! É a essas três figuras ilustres que eu agradeço por terem vivido comigo o inesquecível carnaval de 2020 antes da pandemia e, sobretudo, por terem me recebido em suas vidas, a despeito da fama de meus conterrâneos paulistanos no Rio de Janeiro.

Agradeço a Luiz Augusto (Lulu) Campos, para quem, dada a natureza de sua pessoa, como todos aqueles que o conhecem concordariam, devo escrever um parágrafo separado. Sem muita explicação e sem muito caô, Lulu me adotou e me apadrinhou no Rio de Janeiro. Lulu me ouviu reclamar, minha nossa! Talvez mais do que muitos aqui, ele era o primeiro quem eu buscava e confiava para me ajudar a destravar a cabeça, lidar com minhas angústias e persistir na vida acadêmica. Sempre me perguntava: “e aí, de boa?”. Muitos foram os conselhos e as repetições de conselhos. Apesar de ser um verdadeiro “gastador” (para os paulistas entenderem, um grande zuão), sempre foi desde esse lugar, das sugestões, conselhos e tiradas, que me demonstrava um imenso carinho, cuidado e apreço. Sempre aprendi muito e continuo aprendendo com a eloquência e a clareza com que conduz suas pesquisas e a docência.

Agradeço também a José (Zé) Szwako que, junto a Lulu, me mostrou uma vida social acadêmica carioca, de uma vivência e troca cotidiana constante, muito diferente daquela que eu vinha, até então, experimentando em São Paulo. A existência desta inseparável dupla foi um dos motivos que me levaram a concluir que o Rio também poderia ser o meu lugar. Agradeço-lhe pelas músicas, pela sinceridade e pela sua própria risada inesquecível, que muito me alegrou nesse período. A Antônio (Toni) Ewbank, com quem pude ter o prazer e honra de morar por quase um ano durante a escrita desta tese. Agradeço por todo o apoio e incentivo para enfrentar mudanças ontológicas e tarefas hercúleas durante o que veio a ser uma catástrofe humanitária nos últimos anos. E pela insistência em nosso autocuidado e na listinha de compras do supermercado, quando o

medo da contaminação por Covid-19 era uma das principais angústias em nossas vidas. Alegro-me ao pensar sobre nossas noites e jantares na Presidente Carlos de Campos. Agradeço também por ter aceitado produzir comigo o Ano Novo de 2019, quando eu mesmo me sentia desanimado. À Andrea (Déa) Sahyoun pela intensa escuta, troca, alegria, sensibilidade e, sem dúvida, pelas noites dançantes e perseverança em me fazer crer que eu poderia ampliar meus horizontes de possibilidades nos primeiros anos de doutorado. Um pouco como eu mesmo, Déa é inquieta e não se sossega em um único coletivo. Agradeço por me oferecer um refúgio paulistano em meio ao mundo carioca e em meio a nossas próprias buscas individuais. A meu mano Brauner (Brau) Cruz. Que sorte a minha o ter convencido a prestar o doutorado no IESP e tê-lo como companheiro de Grupo Casa, antes mesmo de termos nos conhecidos! Brau é doce, bom de papo, bom de bola, de samba e de copo. Tá no time dos paulistas do coração que o Rio me trouxe. Vindo também da ZN paulistana, não tinha como dá ruim. Brau costuma me dizer que é bom ter alguém para contar aqui no Rio ao fazer referência a nossa relação. Digo o mesmo a ti, meu mano. Tamo junto. Agradeço à Diego Francisco pela ternura e afagos com que, muitas vezes, de maneira inesperada, me lembra da importância das nossas trocas. Te agradeço pelas horas em vídeos-chamadas forçadas pela pandemia, bem quando travamos um maior diálogo, eu cá no Rio, ele lá em Paris, discutindo nossas aflições, parcerias futuras, planos e nossas famílias. Diego é fonte de inspiração por sua postura com a vida.

É preciso mencionar aqui duas mulheres sem as quais essa tese, simplesmente, não teria sido possível.

Agradeço à Mariana Cavalcanti, minha queridíssima orientadora, por ter topado entrar nessa empreitada comigo. Sou muito grato por ter me formado como etnógrafo e pelas múltiplas expansões de horizontes. Foram muitas as vezes nas quais, após ter reuniões de orientação com Mariana, eu encontrava com a certeza de que desejava me dedicar à vida acadêmica e de que havia encontrado o meu espaço e as pessoas com quem gostaria de trabalhar na vida. O Grupo Casa é o meu lar. Agradeço também por ter me exigido o máximo e à altura daquilo que você acreditava que eu era capaz de fazer, sem massagem, ainda que nem sempre o meu estado psíquico posterior a estas situações fosse o melhor dos mundos. Obrigado também por me lembrar continuamente de que a vida está muito além da academia. Sempre me impressionou a exatidão com que ela apreendia meu estado de espírito pela leitura de meus textos. Mariana tem muita consciência de que a academia é feita de pessoas e humanos, o que é, na maior parte das vezes, esquecido. A esta sensibilidade eu lhe agradeço.

À Eugênia Motta. Para quem não sabe, é preciso anunciar aqui: ela foi minha co-orientadora informal desta tese. Pelo menos é assim como a tenho neste processo. Eugênia, por vezes, se empolgava com minhas ideias e textos mais do que eu mesmo, sem perder a firmeza e o rigor. Suas palavras sempre reanimavam minha vitalidade. A elegância e maestria com que consegue arguir, da cabeça aos pés, um trabalho é uma habilidade rara neste mundo acadêmico de faca no dente, ego pra lá e destempero pra cá. Foram muitas as vezes em que eu me peguei pensando antes de realizar alguma fala: como Eugênia faria neste momento? A estrutura dessa tese deve muito aos nossos diálogos.

Gostaria de agradecer também aos pesquisadores e às pesquisadoras vinculados ao Grupo Casa por todo apoio e por terem sido capazes de criar um ambiente rico não só intelectualmente, mas também incrivelmente afetuoso. Agradeço à Clara Polycarpo, Ana Clara Chiquetti, Hellen Oliveira, Rachel Viana, Ananda Viana, Gustavo Queiroz, Rodrigo Agueda, Michel Misse Filho, Vinicius Reis, Luiz Henrique Campos, Yasmin Curzi, Paulo Limongi, Soraia Silva, Marcelo Reis e Ana Clara Macedo. Em especial, à Mariah Queiroz, pelas nights e prontidão com que sempre se dispôs a me dar uma mão quando eu precisava. Gostaria de fazer um agradecimento especial ao nosso querido Luiz Antônio Machado da Silva. Foi um privilégio poder ser seu aluno e membro de seu grupo de pesquisa durante esta jornada.

Agradeço também aos meus amigos e amigas do grupo de estudos “Antropologia e Infraestrutura”, feito em parceria com nossos grupos irmãos, ResiduaLab e Urbano, por todo o riquíssimo diálogo em torno do tema que pretendo me dedicar nos próximos anos. Talvez, estas tenham sido as reuniões nas quais eu mais me encontrei durante meus 12 anos de vida acadêmica. Agradeço à Marcella Araújo, Julia O’Donnell, Dani Petti, Thomas Cortado, Maria Raquel Passos Lima e, em especial, à nossa querida Camila Pierobon, nosso incrível coordenadora-mor. Companheira de Índias e de Taj Mahal, seus conselhos, muitas vezes, me foram mais necessários do que talvez imagine.

Aos meus colegas e minhas colegas do programa de pós-graduação em Sociologia e Ciência Política no IESP-UERJ por todos os bons momentos que, infelizmente, tiveram que ser interrompidos por conta da pandemia. Agradeço à Alexandre Goulart, Blanche, Giovana Esther, Hugo Bras, João Pedro Pacheco, Ana Carolina Castro, Helio Cannone, Madalena Gonçalves, Murilo Gomes, Lais Muller, Pedro Fernandes, Marcelo Paiva, Ian Caetano e Wesley Dias. Como não podia deixar de ser, faço aqui um agradecimento especial a minha querida Lara Sartorio, quem me acolheu em um momento difícil da vida

migrante no Rio de Janeiro. Obrigado pelo intenso carinho, conselhos, inúmeras risadas e, sobretudo, pelo sorriso que não deixa de carregar consigo para onde quer que vá.

Gostaria de agradecer também, em particular, a Leonardo Fontes pela dedicação e simpatia com que me aconselhou e ajudou com minha ida ao IESP, com meu projeto de doutorado e na leitura de alguns dos capítulos que compõem essa tese. Agradeço também a Jonas Medeiros e a Caetano Patta pelas leituras atentas e pelas conversas.

Ao Eduardo Marques, meu sempre orientador, por ter me apontado ao caminho até o IESP, quando o doutorado ainda era uma elucubração e por permanecer me apoiando sempre que eu pedi conselhos e ajuda, mesmo após termos deixado de compartilhar o mesmo campo de estudos. Agradeço a Gabriel Feltran por sempre acreditar no meu trabalho e pela aula que nos deu durante a minha banca de qualificação. Desde que conheci Gabriel, quando ainda estava na graduação pesquisando cortiços no Centro de São Paulo, junto à Lúcio Kowarick, sua postura sempre me foi de grande inspiração. Agradeço ainda a Bruno Carvalho por seus instigantes comentários em minha banca de qualificação, com quem, infelizmente, por conta da pandemia, não pude estreitar ainda mais os laços e trabalhar juntos, durante o sanduiche que planejamos. A Zé Maurício e Fernando Fontainha pelos comentários instigantes durante a disciplina de Seminário de Tese no IESP e Seminário de Projeto de Tese.

Agradeço à Nadya Araújo Guimarães, Alessandro Angelini, Palloma Menezes, Fernando Rabossi e Eugênia Motta pela gentileza e honra de comporem a banca de defesa desta tese de doutorado.

Aos meus amigos e amigas da escola doutoral da RC21 em Nova Deli em 2019. À Sonia Roitman, Liza Weinstein, Karen Coelho, Anant Maringanti, Anita Patil-Deshmukh, Yasmeen Arif Sheeba Khan, Pratiksha Shitol, Bikram, Ashley Hernandez, Mathilde Jourdam-Boutin, Maria Khristine Alvarez, Onur Ceritoglu Erdogan, Taru, Lazarus Jambadu, Shivangi Kaushik, Safa Ashoub, Angana Banerjee, Erandi Barroso, Maha Kouas, Sara Nikolic, Nihal Ossama, Sarita Pillay Gonzalez, Diego Ezequiel Vazquez, Hang Wei, William Bedford, Gala Nettelbladt, Suruchi Kumari, Mohammad Sajjad Hussain. Em especial, às queridas Claire Colomb pelo imenso apoio dado a minha carreira desde o mestrado, Francesca Ferlicca, Tatjana Boczy, Leon Rosa Reichle e Alison Pulker por todas as nossas risadas durante nossa estadia em Nova Deli.

Agradeço também aos meus amigos e amigas de São Paulo. Devo confessar que, à época, minha decisão de mudar de cidade não foi feita com uma completa consciência sobre suas implicações para nossas relações. Eu precisava partir de São Paulo. Talvez,

para poder estar novamente ali desde um outro lugar, agora melhor. Agradeço à Victor Próspero e Nina Neves, pelo vigor do amor com que comemoramos nossa amizade ainda por todos esses anos. Eu não saberia como expressar a falta que fazem em meu cotidiano material. A Cadu Valadão por ter guardado nossas lembranças de mestrando trabalhando juntos e sem um puto no bolso, para quem peço perdão por não ter conseguido participar de perto do crescimento do lindo Joaquim e da sua transformação em pai nos últimos anos. À Tama Savaget, Mayra Azzi e Camila Boldrini, esse trio que marcou minha vida desde o mestrado, com quem guardo belas lembranças e permaneço desejeante de outras no porvir. A Betina Saruê, pelas risadas, carinho e conselhos sempre que precisei. A César Ishikawa, amigo de adolescência, o melhor dos reencontros que essa pandemia me legou e que voltou para ficar, com ainda mais significado e afeto. A Andreza Davidian pelas parcerias, conversas e carinho com que rega nossos encontros. A Rodolfo Probst, pela alegria com que vivemos nossas vidas e idiossincrasias juntos. Aos amigos Vinicius (Jack) Marino, Gabriel Rolim, João (Joãozinho) Miguel Fernando (Fina) Pássaro, Cicero Nardi, Raphael Pieda por sempre me receberem de braços abertos em São Paulo, mesmo após eu ter me ausentado por tanto tempo. À Luz Gonzalez e Felipe Teixeira por todo o apoio e afeto. A Simone por nossas conversas de almoço que me ajudaram a desanuviar a mente. A Fábio Zuker, pela estima e intensidade de nossas trocas, a despeito de suas inconstâncias. A Rogério Barbosa e Hellen Guicheney por participarem da construção do ano de 2020.

À minhas queridas Giuliana e Aline por todo o seu forró.

Ao Leozão, por toda poesia.

Ao Rodrigo Souza, pelas incontáveis horas e conselhos que me ajudaram a sustentar a vida durante a pandemia de covid-19.

À minha família carioca. Aos meus sogros, Claudia Mendes e Jorge Mendes, por terem aberto a própria casa tantas vezes para que pudéssemos comer juntos e passarmos nossas vidas jogando conversa fora nas tardes de domingos e sábados. Em especial, agradeço também à Glauma Medeiros, por ter me dado a honra de comer seus quitutes e me mostrado a beleza dos saberes tradicionais da comida manauara e alagoana. A Simone Golberg pelo imenso afeto com que me transformou em seu primo. A Bruno Cassandra pela companhia nos bons momentos. A Vinicius Mendes e Giulia Bins pela companhia nas tardes de domingo e, em especial, por terem trazido meu sobrinho Tomzinho para alegrar as nossas vidas durante essa pandemia que não nos larga. A Mary Bins e Peixe pela boemia.

Agradeço à Myrian Sepulveda por ter me acolhido tão bem em sua casa por alguns meses, quando eu ainda procurava uma morada própria no Rio de Janeiro. A Fernanda Mesa, pela acolhida em sua casa assim que cheguei à cidade, quem me mostrou pela primeira vez a beleza do espírito da rua carioca. A Mariana Alcoverde pelo carinho com que me recebeu. A Elza Savaget, quem sempre abriu as portas da própria casa para mim, com muito afeto e empolgação.

À equipe da SPG do IESP-UERJ por toda dedicação, ajuda e apoio institucional, Alessandra, Louise e Leonardo.

Agradeço à Capes, à Faperj e à IJURR Foundation pelos financiamentos para a realização desta tese de doutorado.

Agradeço a Gautam Bhan pela epígrafe que abre a Introdução desta tese e pelas discussões na Escola de Inverno do Hyderabad Urban Lab, junto à Anant Maringanti, Bashwati Sengupta, Prasad Shetty e Adityan Singh.

A todos aqueles que se dispuseram a conversar comigo durante o meu trabalho de campo e abriram suas vidas ainda que eu não pudesse oferecer muito coisa em troca, a não ser a escuta atenta. Agradeço a Said, Nati, Kaya, Chal, Duda, Dorgo, Josi, W-Black, Sabrina Martina, Dudu Neves, 4Ó, Cotta, o coletivo Poetas do Vagão, Alneg, Mauí, Jomboh, Jhon Vital, Ricky, Westt, o coletivo AtakoRJ, Da Costa, Capa, Renato Kolla, SK, Teresa, Valentine, Ozazuma, o coletivo Favela Tem Voz, Nós da Rua, Tom Grito, Thiago Dife, Favelado Qualquer, Keko, Matheus Araújo e Emerson Alcalde. Espero que minhas palavras aqui possam fazer jus às relações que pudemos travar nos últimos anos e suas poesias.

À Gabriela Mendes, minha parceira de todas as obras, dores e sorrisos. Por todas as suas incontáveis e amorosas sacolas. Por toda escuta atenta e paciente, mesmo quando não me restava paciência para aguardar que você chegasse em casa do trabalho e pedir para que ouvisse minhas mais novas imaginações. Por todas as vezes que foi capaz de me tirar ou me deixar na cama em posição fetal. Por me fazer desnaturalizar minhas dores, ansiedades e o meu caminho tortuoso de escrita. Por não desistir de mim quando já o havia feito. Por me ajudar a abandonar o cigarro antes que eu terminasse essa tese. Por me tirar de casa. Por fazer a nossa casa. Por não me deixar esquecer o tanto que eu já percorri. Por abalançar comigo em nossas fritações. Por todos os nomes, jeitinhos e dancinhas. Pelo nosso botequim e aconchego. Pelo amor à comida e aos prazeres do corpo e da alma à mesa. Pelo dengo.

RESUMO

CAMPOS, Marcos V. L. *Sobre o corre da arte: uma etnografia dos futuros vividos e do ganhar a vida no Rio de Janeiro*. 2022. 311 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Esta tese propõe uma etnografia dos futuros vividos e do ganhar a vida entre artistas de origem periférica e favelada, em sua maioria negros e negras, envolvidos com o circuito de poesia marginal e das batalhas de slam na região metropolitana do Rio de Janeiro entre os anos de 2018 e 2021. Apresento uma interpretação alternativa ao chamado *boom* das práticas artístico-culturais advindas das periferias e favelas das cidades brasileiras nas últimas décadas, centrando a análise não mais nas *lutas*, mas partindo do *corre*, um descritivo êmico de um engajamento contemporâneo com o mundo urbano. Analiso-o seguindo o desenrolar de categorias práticas em torno das formas de construção cotidiana de horizontes temporais, como *artista*, *dinheiro da passagem*, *calote*, *trocados*, *ajudas de custo*, *cachês*, *tramos*, *gastações*, *resposas*, *curas* e *militância* agenciadas pelas minhas e meus interlocutores ao se movimentarem pela cidade aspirando *visibilidade*, *serem ouvidos e reconhecidos*. Assim, nesta tese sigo os processos ordinários que levavam à rotinização das batalhas de slam, voltando-me para o trabalho temporal e criativo duradouro das práticas cotidianas, para além das situações de competição de poesia. Ao longo dos capítulos, etnografo as elaborações sobre vidas que merecem ser vividas, os trânsitos ordinários entre o *bater vagão*, a arte e o trabalho formal, as *intervenções poéticas*, o *correndo slams*, a *produção de eventos* e as formas de gerir o dilema da *passagem* para acessar as infraestruturas de transportes. Demonstro como fazer arte envolve a contínua movimentação para adquirir *tramos* e dinheiro, valorar a si mesmo, lidar com incertezas e manter a casa. Atentando para as relações entre as práticas artísticas e dinheiros múltiplos, argumento que suas práticas econômicas dão a ver negociações incessantes em torno da legitimidade da arte como forma de ganhar a vida e trabalho, envolvendo regimes de valor diversos, ambivalentes e contraditórios em torno de relações, pessoas e dinheiros, além de temporalidades e materialidades. Tomando o cotidiano da arte como forma de vida, esta tese ilumina a figura dos artistas como integrante da heterogeneidade das periferias urbanas e favelas, cujos modos complexos de viver e habitar a cidade no *corre* trazem elementos para a reflexão de aspectos da experiência dos mais pobres e negros, em particular, daqueles que vivem através do ganho diário.

Palavras-chave: Ganhar a vida. Futuros. Temporalidades. Dinheiro. Infraestrutura. Práticas artísticas.

ABSTRACT

CAMPOS, Marcos V. L. *On the art run: an ethnography of lived futures and making a living in Rio de Janeiro*. 2022. 311 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

This dissertation presents an ethnography of the lived futures and the make a living between artists of peripheral and favela origin, mostly black, involved in the circuit of marginal poetry and slam poetry in the metropolitan region of Rio de Janeiro. I present an alternative interpretation to the so-called boom in artistic-cultural practices arising from the peripheries and favela of Brazilian cities in recent decades, focusing the analysis no longer on the notion of *lutas*, but departing from the *corre*, an emic description of a contemporary engagement with the world urban. I analyze it following the unfolding of practical categories around the forms of daily construction of futures, such as *artista*, *dinheiro da passagem*, *calote*, *trocados*, *ajudas de custo*, *cachês*, *tramos*, *gastações*, *responsas*, *curas e militância*, and overcoming difficulties to move throughout the city, “to be seen and heard” and “recognized”. I follow the ordinary processes that lead to the routinization of slam competitions, turning to the lasting temporal and creative work of the everyday practices of my interlocutors and interlocutors, beyond the situations of poetry declamation. Throughout the chapters, I analyze elaborations on what is a life worth living, the daily transits in the city between the train and metro wagons, art and formal jobs, the “poetic interventions”, the “running slams”, the production of cultural events and the ways to cope with the fare money dilemma to access transportation infrastructure, find gigs, earn money, acquire social worth, deal with life uncertainties and to make ends meet. Through the ethnography of the relations between artistic practices and multiple moneys, I argue that artists’ practices show incessant negotiations around the legitimacy of art as an alternative of make a living and a job, multiple, ambivalent, and contradictory value regimes of relations, persons, in addition to lived temporalities and coped materialities. Focusing on the everyday life of art as a form of living, this dissertation shows artists as urban dwellers who are also part of the heterogeneity of urban peripheries and favelas, whose complex ways of living and inhabiting the city on the *corre* can bring us elements to reflect on aspects of the poor and black people’s lives of those who live through daily gain.

Keywords: Make a living. Futures. Temporalities. Money. Infrastructure. Artistic practices.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Zine “Vem de Trem” do Sarau Botofê.....	138
Figura 2 –	Agenda de Junho de 2019 da Rede Slam RJ, publicado em seu perfil no Facebook e Instagram.....	260
Figura 3 –	Representação do corre operando entre o trampo individual e trampo coletivo.....	294

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 – Distribuição espacial-racial da região metropolitana do Rio de Janeiro.....	120
Mapa 2 – Área de atuação dos artistas nas linhas de metrô no Rio de Janeiro durante o campo.....	148
Mapa 3 – Batalhas de Slam no Rio de Janeiro em junho de 2019.....	261

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO - DAS LUTAS AO CORRE.....	19
1	VIVER E SOBREVIVER DE ARTE.....	59
1.1	Saindo da “rua”, virando artista.....	63
1.2	Sobrevivendo de arte.....	79
1.3	O artista como mediador, a espera e a esperança de viver de arte....	84
2	O DINHEIRO DA PASSAGEM.....	92
2.1	Trabalhar no trem para ir à roda.....	100
2.2	A “gestão do chapéu e as ajudas para chegar em casa e se alimentar.....	106
2.3	Cobrando a passagem.....	113
2.4	O “trem de graça”	117
2.5	O trabalho invisível do dinheiro no trabalho de campo.....	121
3	BATENDO VAGÃO.....	126
3.1	A historicidade do bater vagão.....	129
3.1.1	<u>A cronologia de declamação de poesias no vagão: uma estratégia metodológica.....</u>	<u>129</u>
3.1.2	<u>A ação cultural.....</u>	<u>131</u>
3.1.3	<u>Do projeto social aos ataques poéticos.....</u>	<u>132</u>
3.1.4	<u>Largar tudo e bater vagão.....</u>	<u>134</u>
3.2	A economia político-moral e urbana dos vagões.....	137
3.2.1	<u>“Iniciativas de boa convivência”: entre as rotas do trem e a fila do vagão no metrô.....</u>	<u>138</u>
3.2.2	<u>O valor e as valorações do dinheiro no “transporte-trabalho”.....</u>	<u>147</u>
3.2.3	<u>A legitimidade do ganho dos trocados: entre camelôs, pedintes, seguranças e passageiros.....</u>	<u>159</u>
3.2.4	<u>Sobre a circulação e o roubo de poesias no vagão.....</u>	<u>171</u>
4	VIVENDO DE TROCADOS.....	180
4.1	“Intervenção não é apresentação”: a construção do público e o controle do tempo.....	182

4.2	Vivendo de trocados: temporalidades e materialidades do ganho.....	194
4.3	Largando tudo e a visão de arte: o trânsito entre o “trabalho de carteira” e a arte.....	203
5	OLHARES NÃO PAGAM ALUGUEL.....	220
5.1	A plasticidade da ajuda de custo e a sua quantificação.....	222
5.2	Os dilemas da visibilidade, o reconhecimento e o dinheiro nas intervenções poéticas.....	230
5.3	Um “nome emprestado”: os coletivos, as zines e o chapéu nas intervenções poéticas.....	239
5.4	A dualidade dos coletivos.....	244
6	ENTRE O VENCER E O ESTAR JUNTOS.....	248
6.1	Correndo Slams.....	254
6.1.1	<u>“A vida é um entre-slams”: temporalidades e a produção de futuro no circuito de slams.....</u>	254
6.1.2	<u>Correndo juntos: entre o vencer e o estar juntos.....</u>	259
6.1.3	<u>A resposta dos jurados: entre o protesto e o amor.....</u>	265
6.1.4	<u>“O slam não é só uma competição”: a cura e a militância nas batalhas...</u>	271
6.1.5	<u>Correndo slam como poeta marginal: vivência e lugar de fala.....</u>	276
6.2	Produzindo eventos.....	280
6.2.1	<u>Entre grupos armados masculinos, infraestrutura, parcerias e dinheiros.....</u>	281
6.2.2	<u>Tentando entrar nas instituições de cultura e nos editais.....</u>	287
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	294
	REFERÊNCIAS.....	303



INTRODUÇÃO: DAS LUTAS AO CORRE

The present is not enough. It is impoverished and toxic for queers and other people who do not feel the privilege of majoritarian belonging, normative tastes, and “rational” expectations. (I address the question of rationalism shortly). Let me be clear that the idea is not simply to turn away from the present. One cannot afford such a maneuver, and if one thinks one can, one has resisted the present in favor of folly. The present must be known in relation to the alternative temporal and spatial maps provided by a perception of past and future affective worlds.

José Esteban Muñoz, Cruising Utopia

“Eu não imagino Natália e eu batendo vagão até os quarenta anos”. Já era noite em Madureira. Saulo e eu viajavamos da Praça Armando Cruz até sua casa em um conjunto habitacional, dominado à época pela facção criminal Terceiro Comando, próximo a uma estação de trem na Zona Norte do Rio de Janeiro, para a comemoração do seu aniversário, junto à família de sua namorada e mais dois amigos. Pegamos uma van e, como era costumeiro em nossos encontros, ele me abria as preocupações e aflições do momento em seu *corre*¹ durante o percurso. Saulo, um jovem de 21 anos, branco e de negros cabelos crespos, estava estafado do vagão. Notava que dali não iria conseguir tirar muito mais do que já estava tirando. Nem dinheiro, nem futuro. Já parecia ser necessário estabelecer um momento limítrofe para o seu envolvimento com aquela vida e com a construção daquele mundo. Há pelo menos três anos, declamar poesias marginais nos transportes públicos da cidade era a principal forma com que ele e sua namorada conseguiam ganhar dinheiro e fazer suas vidas.

A partir do vagão, os dois organizavam suas rotinas, planos e jornadas diárias. Ganhavam dinheiro para comprar alimentos, remédios, produtos de limpeza e de higiene, móveis, eletrodomésticos, celulares, roupas, maquiagens e outros objetos e materiais que precisavam para manter o apartamento onde moravam juntos – alguns deles, obtidos das mãos dos camelôs nos trens. Faziam o dinheiro da passagem ou davam o calote nos trens para poderem se locomover e, eventualmente, fazer mais dinheiro ou “contatos”.

¹ Nesta tese, emprego o itálico de modo a sublinhar as categorias analíticas discutidas pelos diferentes capítulos. Com o passar destes, categorias já trabalhadas anteriormente perdem o itálico, mas permanecem compondo o conjunto do texto, após já terem sido analisadas, e outras passam a ocupar este lugar. Há, todavia, duas exceções: o *corre* e o *trampo*. Estas aparecem em todos os capítulos em itálico pela sua centralidade na organização desta tese. Além disso, os trechos com aspa referem-se a citações de relatos de campo e entrevista, ou, então, de trechos da bibliografia mencionadas no fluxo do texto e palavras em outro idioma.

Desenrolavam parcerias com marcas, empresas e outros coletivos para divulgação de produtos e de suas imagens (através das quais, por vezes, ganhavam roupas e outros adereços) e convites para intervenções em escolas, atos ou eventos culturais. Seguiam de trem para diferentes locais, em geral parques e praças de fácil acesso, onde iriam produzir competições e batalhas de slam², encontrar com amigos e membros de seus coletivos aos finais de semana. O casal era “dono de slam” e de um coletivo de poesias. Com o ganho do trem, compravam planos de internet 4G para poderem se fazer presentes nas redes sociais, postar novos conteúdos e atualizações de eventos. Durante apresentações nos vagões, conseguiam novos seguidores e *stories* em seus perfis do Instagram. Quando possível ou planejado, separavam parcelas do ganho diário para: comprar camisetas para sublimar a logo de seu coletivo para uso próprio como forma de divulgação ou para vender como mais um de seus produtos; dar premiações em dinheiro para os vencedores; pagar um cachê ou fornecer uma ajuda de custo aos artistas convidados de suas rodas. Fazer arte envolvia desenrolar e acomodar esse conjunto de tarefas e atividades em seu cotidiano, além de, é claro, escrever poesias.

Todavia, Saulo não se bastava com tudo aquilo que ele e sua namorada tinham conseguido realizar com o vagão. Para ele, fazer arte era uma aposta para sua vida frente ao mundo no qual navegava. A despeito da contínua movimentação cotidiana por diferentes espaços, ali ele constatava que o vagão pouco reverberava ou se convertia em uma experiência de mobilidade existencial. A cada dia e semana que se passava, a cada disputa com camelôs e pedintes pelos trocados dos passageiros e conflitos com seguranças, passageiros e milicianos, sua leitura sobre o vagão deixava de ser otimista, como fora no início, para se tornar pessimista.

No ano de 2017, a circulação do dinheiro em suas mãos e a visibilidade adquirida o haviam trazido uma sensação de movimento na vida e contribuía para a construção da arte como um caminho plausível, ainda que como fazer isso, no tempo, precisasse ser descoberto na prática. Fora um período de experimentação e constituição de reflexões, práticas e categorias que botavam de pé um mundo outro para ele e seus amigos. Agora,

² Estas são eventos gratuitos produzidos em torno da declamação de poesias, realizadas no espaço público para a promoção de uma competição entre poetas. Apesar da existência de variações nos formatos das batalhas de slams, na maior parte destes eventos há três características compartilhadas: os poemas devem ser de autoria própria dos poetas; estes devem ter no máximo três minutos de duração; é proibido o uso de figurinos, adereços e acompanhamento musical. A ordem da competição é sorteada na hora, com limite de inscrições ao longo do “microfone aberto”. Cinco jurados são escolhidos o público presente, sendo esses os responsáveis pela atribuição das notas individuais aos poetas, considerando apenas performance e palavra. Idealmente, ao final de três rodadas busca-se um ou uma vencedora.

declamar poesias no vagão parecia ser mais um trabalho precário como qualquer outro, com vantagens e desvantagens particulares, nos mercados de trabalho onde conhecidos, familiares e amigos faziam suas vidas. Visto de longe e pela comparação da quantidade de dinheiro ganho, talvez não se diferenciasssem tanto assim. Não tanto pelo fato de a arte fornecer tanto dinheiro quanto o “trabalho de carteira”, mas de que as transformações contemporâneas do mundo do trabalho fizeram com que estas formas de ganhar a vida se aproximassem pela piora de suas condições. Afinal, se o vagão não contribuía para a construção do futuro, ele deixava de ser um elemento disruptivo com a subordinação ao mundo do trabalho assalariado no cotidiano – um dos principais motivos para o envolvimento de Saulo na arte, e que, nas últimas décadas, tem achatado a possibilidade de realização do seu desejo de ascensão social. A frustração de Saulo referia-se à constatação de que talvez a mobilidade vivida tenha sido diferente da projetada: ela era apenas lateral, e a arte se inseria no conjunto de trânsitos, por vezes indiferenciados, entre diferentes *tramos*.

Não só com Saulo, mas com outros jovens, moradores de periferia, favelas e subúrbios cariocas e da Baixada Fluminense, em sua maioria negros e negras, o transporte público como espaço para *trampar* era uma forma de construir e sonhar com um futuro melhor, para além e longe das outras alternativas que pareciam se desenhar a sua frente. Os corredores BRT, as barcas, os ramais do trem e as linhas do metrô eram tecidas em suas vidas como espacialidades que compunham e integravam a irradiação da poesia marginal no território da cidade para além deles mesmos. Saulo tinha concluído o ensino médio, já Natália não e, próximos a eles, alguns exemplos das alternativas de *trampo* não eram animadoras: atendentes de balcão, funcionários de cadeias transnacionais de *fast food*, entregadores de aplicativo ou de pequenos empreendimentos, chapeiros, assistente de pedreiro, faxineiros, empregados domésticos, bolsistas em projetos sociais, jovem-educadores, prostituição, vendedores ambulantes, pedintes, estoquistas e caixas de supermercado, manicure, mecânicos, auxiliares de cozinha, eletricitas, auxiliar na venda de drogas na boca de fumo, assaltos e roubos ou, ainda, algum *trampo* em Igrejas.

Para realizar seus sonhos de viver de arte, contou-me enquanto viajávamos que achava que precisavam encontrar outros *tramos* para fazer aquela vida dar certo e garantir o que era sua maior preocupação: “estabilidade”. Seu problema era o seguinte: como fazer para sair do vagão, e, ao mesmo tempo, continuar no *corre* da arte? Sem o vagão, ele sabia, dificilmente eles teriam dedicado tanto do seu cotidiano nesta

construção, como o faziam. Do ponto de vista das batalhas de slams, o circuito³ também não teria crescido como ocorreu ao longo da segunda metade da década de 2010 no Rio de Janeiro. Antes de se tornarem “donos de slam” e “artistas”, muitos jovens começaram declamando poesias nos transportes, apenas como uma forma de construção de visibilidade, “gastação” (um misto de brincadeira, escárnio e lazer) e ativismo. Os vagões levavam aos slams, assim como os slams levavam ao vagão. Todavia, com o tempo, perceberam que esta forma era a “mais certa” e a única disponível em mãos para tentar perdurar nessa vida. Alternativas como as intervenções em escolas, atos e eventos culturais eram apenas eventuais. E tampouco garantiam sempre algum ganho para que pudessem ir e voltar para suas casas sem que isto implicasse algum risco de se verem sem meios para continuar suas vidas no dia seguinte. Não dava para contar só com isso.

Saulo achava que a melhor saída entre suas opções era buscar uma inserção nas instituições de cultura e em empresas. Seria possível “cobrar um cachê melhor”. Enquanto sonhava em receber R\$4000,00 do SESC, como uma de suas amigas havia conseguido com apenas uma participação em evento, lembrava-me de que, para tanto, Natália e ele tinham que conseguir uma MEI. Para poderem atuar nestas instituições, os dois tinham que “emprestar” um CNPJ ou se formalizarem como microempreendedores. Porém, não sabia direito como fazê-lo. Contou-me que quando Natália havia entrado no site da plataforma online, tomaram um susto ao descobrirem que a geração do CNPJ custava R\$200,00. O valor era mais ou menos dois dias de trabalho inteiros no vagão para os dois. De pouquinho em pouquinho, eles planejavam juntar esse dinheiro para poderem, enfim, sair do vagão. Com a MEI, já garantiam, inclusive, seu “INSS”, disse-me Saulo.

Mais tarde, naquele mesmo dia, fomos de volta à Madureira buscar os dois amigos que também iriam à comemoração, membros do antigo coletivo de poesias de Saulo. Outros planos de *trampo* foram sendo discutidos na viagem. Uma das artistas, uma jovem negra de vinte e pouco anos, achava que “o slam era um trampolim pra dar visibilidade”. Julgava que tinha conseguido outros *trampos* e cachês por sua atuação nos slams. E que, cada vez mais, os slams estavam começando a dar premiação em dinheiro. Deu-nos o exemplo de quando foi convidada para participar e onde ganhou R\$300,00. Ela também

³ “A configuração espacial não contígua, produzida pelos trajetos de atores sociais no exercício de alguma de suas práticas em dado período temporal” (Magnani, 2014; p.8). Segundo Magnani (2014), pelo intermédio do circuito, seria possível identificar e descrever um conjunto de pontos localizados espacialmente ao longo dos quais determinadas pessoas, objetos, mensagens se movimentam durante certo período. Seriam os trajetos que acionam essa movimentação, produzindo configurações no interior do circuito: podem ser mais amplas ou mais restritas, mais duradouras ou efêmeras.

achava que precisava se diversificar. Até aqui Saulo ouvia calmamente o que ela dizia, mas, de repente, falou alto: “é o capitalismo!”. Afirmava que era “isso mesmo”, “quero ficar rico!”, e que se fosse chamado para trabalhar na Globo como ator, largava as poesias dele rapidinho. A artista contou que, no passado, mandou uma mensagem para o canal de poesias no YouTube, onde tinha um vídeo seu, pedindo para que eles retirassem o vídeo onde criticava a Globo, pois ela iria fazer um teste de elenco na empresa. Os dois artistas concordaram com ele, mas disseram que estavam com planos de fazer com que os slams, e não os poetas individualmente, fossem mais valorizados a partir daquele ano. Saulo se transpôs no fluxo da discussão novamente. “Ninguém fica rico de slams, não! Tem que fazer outra coisa!”.

Esta tese persegue este conjunto de práticas, reflexões e categorias para investigar o *corre* da arte, tomado aqui como o descritivo êmico de um engajamento singular e contemporâneo com o mundo urbano. Em particular, a partir do trabalho etnográfico desenvolvido entre os anos de 2018 e 2021, analiso as formas pelas quais jovens, em sua maioria negros e negras, envolvidos com o circuito de poesia marginal e as batalhas de slam, ganham dinheiro, valoram a si mesmos, fazem suas vidas, constroem e imaginam horizontes futuros através das práticas artísticas.

Apesar de ter sido levado ao campo por influência de trabalhos recentes que tem se debruçado sobre as práticas artístico-culturais advindas das periferias e favelas das cidades brasileiras, os caminhos que me levaram até este enquadramento de análise não foram guiados por esta. Pelo contrário, este grupo de problemáticas se impôs à medida em que eu avançava em meu trabalho de campo, erigindo cada vez mais uma sensação de inadequação, desde as batalhas de slam, frente ao que até então se sublinhava. Esta particularidade condicionou a construção de um “ajuste de ótica” frente ao conjunto de questões e modelos através dos quais esta produção contemporânea tem sido interpretada pela literatura sociológica (sobretudo paulista) e a sua gravitação em torno da busca por uma interpretação alternativa e disruptiva dos contornos contemporâneos das *lutas*, cujas impossibilidades foram enunciadas pela transformação da “questão social” no país a partir da década de 2000. Desta maneira, acredito ser necessário expor o percurso analítico e contextual desta literatura para, em seguida, partir para a definição conceitual do tema do presente trabalho.

Em busca (e contra o esvaziamento) da política no urbano

O surgimento de trabalhos dedicados à produção artística e práticas culturais advindas das periferias e favelas nas últimas décadas respondia a uma indagação específica e compartilhada, decorrente de um diagnóstico da década de 1990 no país⁴. Um trecho do artigo “Culturas de periferia: entre o mercado, os dispositivos de gestão e o agir político” de Livia De Tommasi (2013) nos ajuda a dar corpo ao sentimento a partir do qual estes trabalhos partiam: “a percepção de que há, hoje, um esvaziamento do agir político, no sentido de um agir que explicita a ruptura com a ordem existente e projete alternativas de mundos possíveis motivou-me a ir em busca de outras formas de expressão do conflito” (ibidem, 2013; p.12). No trecho subsequente, a autora apresenta-nos a qual diagnóstico ela desejava se contrapor. Neste caso, é sintetizado no deslocamento das interpretações de Maria Célia Paoli: “nos anos de democratização [ela] pesquisava e escrevia sobre os chamados “novos movimentos sociais”, hoje ‘técnicas de controle e violência operam num mundo esvaziado da política autêntica e de espaços públicos que poderiam acolhê-la” (ibidem, p.12).

O trabalho de Vera Telles (2010) é um bom caso que nos mostra como o percurso aludido foi produzido⁵. No “abalo sísmico” dos anos 1990 – em particular, a desregulamentação neoliberal, a globalização, a financeirização da economia e a revolução tecnológica – esta afirma que as relações entre cidade, trabalho e Estado (e a questão nacional) até então definiam os parâmetros de um debate que tomava o urbano como ponto de encontro de questões que nos diziam sobre os rumos do país. Contudo, o “espaço conceitual”, ela segue, em que essas categorias operavam teria sido solapado por transformações que desfizeram os nexos entre pares conceituais e trouxeram questões outras que iriam além destes, erodindo horizontes, apostas e promessas (da “invenção democrática” e do “progresso”) que pulsavam em um mundo em mutação em ritmo galopante. Dentro deste contexto, a autora afirma que as noções de direito e cidadania, agora, passariam a girar em um vazio e teriam tido seus sentidos políticos esvaziados, declinados em uma gramática gestionária. “A política passa a se reduzir ao problema da gestão das urgências de um presente imediato e o urbano parece se desconectar de vez

⁴ Evidentemente, não se trata aqui da totalidade dos trabalhos que se voltaram a estudar estas práticas, mas sim daqueles que partiam deste diagnóstico para construir suas análises como um contraponto.

⁵ Para um balanço mais bem detalhado desse deslocamento na produção dos estudos urbanos brasileiros, ver Szwako (2009). Todavia, neste caso, o movimento de contraponto é distinto, mas o de perseguir as relações socioestatais (Lavalle e Szwako, 2015) e não a produção artístico-cultural como fazer político.

com a política, para ser confinado às formas diversas, velhas e novas, da gestão da pobreza” (ibidem, 2010; p.62). Telles anuncia, então, uma outra característica marcante deste “turbilhão”: a constituição de um novo “regime de temporalidade do presente” (ibidem, p. 62). A “virada dos tempos” inauguraria não apenas novas mobilidades urbanas, uma crescente e ampliada zona de indiferenciação e trânsito (as chamadas “mobilidades laterais”) entre as fronteiras do legal, ilegal, formal, informal, lícito e ilícito, mas uma “era das urgências” com o primado desta como unidade de medida do tempo, responsável por reger discursos e práticas. Nesta, simultaneamente, o futuro teria desaparecido como referência capaz de mobilizar expectativas e o presente teria sido “cortado do passado”, agora sem as condições de possibilidade de se realizar no presente. “Presenteísmo” como temporalidade reinante na cidade pós-fordista. O projeto coletivo de análise: não mais o “popular” e/ou a “cidadania” desde as periferias, mas as tramas urbanas de uma “cidade como bazar” e da “gestão dos ilegalismos”. As “mutações do trabalho” teriam tornado incertas as diferenças entre trabalho precário, emprego temporário, expedientes de sobrevivência e atividades ilegais, uma “zona cinzenta” nas quais operariam as “mobilidades laterais” dos trabalhadores urbanos dos centros metropolitanos brasileiros.

É neste contexto das ruínas do mundo popular (e das normas fordistas) em meio à consolidação democrática no país, em que a noção de *viração*⁶ adquire proeminência analítica no campo em detrimento das *lutas*. Assim, a um só tempo, o deslocamento em direção às gramáticas gestionárias e às “mobilidades laterais” anunciavam também o fim dos futuros possíveis. Na *viração*, o trabalho teria deixado de ser elemento articulador de um projeto de vida articulado à sua persistência, o que importa seria a “lógica do ganho” no e para o presente. A *viração* como descritivo do engajamento com o mundo não só operaria em “mobilidades laterais”, mas, parafraseando termos de Telles, também em um tipo de “imobilismo temporal”.

Feltran (2011) retoma alguns dos elementos desse raciocínio em sua interpretação acerca da “expansão do mundo do crime”, outro dos desdobramentos substantivos no

⁶ “É todo um jogo social que se declina no presente imediato, tanto quanto a *viração* própria dos mercados informais e do trabalho precário: o que vale não é mais um projeto articulado à persistência do trabalho, mas a lógica do ganho (diferente do salário) que se faz em meio às oportunidades que surgem (e desaparecem) com a mesma aleatoriedade dos jogos de azar, aliás da mesma maneira como funciona o cassino do mercado financeiro. Que se diga: como também acontece com os ganhos financeiros, do ponto de vista da dívida (e dos acertos e expedientes inventados para lidar com ela), a origem do dinheiro não tem nenhuma importância, pouco importa se foi o salário ou os ganhos incertos na *viração* dos mercados informais, de origem honesta ou duvidosa”. (ibidem, 2010; p. 117)

campo dos estudos urbanos. Assim como Vera Telles, a chave de sua leitura sobre o mundo social é a da crise. “A crise do emprego formal, do trabalho, do projeto de ascensão social, dos movimentos sociais, da família, todas vinculadas, em negativo, ao crescimento da criminalidade violenta” (ibidem; 2014, p. 33). Os projetos do grupo familiar (e trabalhador) pautados na articulação coesa entre esferas da vida social (trabalho, família, religião e perspectiva de ascensão) teriam suas condições de possibilidade desarticulados. O desmanche do trabalho – temporário, precário, terceirizado, “sem forma”, etc. – cada vez mais, uma forma de ganho e situado no mesmo registro de quaisquer outras atividades que ofertem renda, teriam perdido seus sentidos de coesão de uma comunidade (os “trabalhadores”) e, conseqüentemente, deixaria de estruturar um “projeto comum”. A tendência seria, então, além do “presenteísmo”, a fragmentação e individualização dos projetos de vida internamente às famílias. Para as novas gerações, tais inflexões seriam vividas não mais como crise, mas como um estado de coisas, cabendo-lhe, sem alternativas e na incerteza, *virar-se* seja no empreendedorismo, enveredar por um “lance de sorte” na indústria do entretenimento – quando não optam por se envolver no crime, ou no mundo religioso neopentecostal –, e incluir-se pelo consumo (globalizado), valorados positivamente.

Em outro trabalho, Feltran (2014) argumenta que a representação da “violência urbana” (Machado da Silva, 1993) teria deslocado a grade de inteligibilidade da “questão social” (dos “trabalhadores” aos “marginais”), suspendendo a cisão entre “trabalhadores” e “bandidos”, agora tornada um *continuum*. Da integração dos primeiros através de um projeto de desenvolvimento nacional pela expansão do mercado de trabalho e cidadania, para a gestão do conflito social e urbano que agora seria causado pelos pobres, pela monetização das relações sociais entre grupos progressivamente distintos. Desmoralizadas as narrativas de integração social universal, ou da *luta* política legítima em torno de direitos comuns, o social teria passado a ser percebido como cerceado por um conflito irreduzível, que o restringiria e lhe reforçaria as fronteiras da comunidade política (e da nação) cada vez mais entre grupos em alteridade radical (e, por sua vez, intensificando a latência do conflito social entre formas de vida), formulado nos termos morais da representação da “violência urbana”. A tônica agora seria o governo seletivo que organizaria populações em distintos graus de “vulnerabilidade” e de “complexidade” da intervenção estatal. Gerir o social seria, simultaneamente, a expansão de mercados e a incriminação de sujeitos que criam problemas. As estratégias governamentais contemporâneas de administração da ordem estariam baseadas na variação situacional de

repertórios de regime de governos existentes e relativamente autônomos (regimes normativos: o estatal, o “crime” e o religioso), progressivamente autonomizados uns em relação aos outros, negociando consentimentos, imposições e trocas entre eles, todos mediados pelo dinheiro. “É a ampliação da circulação do dinheiro, agora também relevante nas margens do social, a finalidade fundamental do repertório variável de regimes de governo da pobreza que recorta os pobres a partir da intensidade potencial do conflito que podem causar à ordem mercantil” (ibidem, p.497-498). A “forma de vida comum” contemporânea erigida neste processo, então, seria o consumo, que conectaria mercados legais e ilegais, fomentados pela própria “violência urbana”⁷. Não mais cidadania e trabalho, mas consumo (consumidores a serem integrados) e violência (bandidos a serem encarcerados) como eixos das figurações do conflito social contemporâneo.

Justaposto aos processos aludidos por estes autores, um conjunto de pesquisadores passou a explorar as implicações de outros fenômenos que emergiam simultaneamente. Mais especificamente, o “boom”, “efervescência” e “explosão” da produção artístico cultural advinda das periferias (Caldeira, 2015; D’Andrea, 2013). Agora, artistas, jovens das novas gerações advindas das periferias e favelas são trazidos ao centro da análise como personagens urbanos. Este processo seria composto por práticas múltiplas e eminentemente urbanas: saraus de periferia, literatura marginal, produção audiovisual, rodas de rima, rap, cineclubes, rolezinhos, pixação, grafite, skate, poesia marginal e

⁷ Vale a citação completa aos argumentos do autor: “1) a representação da “violência urbana” retirou o centro irradiador da “questão social” contemporânea dos “trabalhadores”, deslocando-o aos “marginais”; as políticas sociais afastaram-se do universalismo do direito social e, hoje, pensam a proteção social sobretudo tendo como pano de fundo a prevenção à violência; torna-se plausível, então, a representação moral de um continuum entre os pobres, que tem, num polo, o “bandido” a encarcerar e, no outro, o “consumidor” ou o “empreendedor” a inserir via mercado; 2) nas práticas de governo, essa essencialização produz diferentes cortes no nível da população, objetivando distintas “vulnerabilidades sociais” e ensejando graus variados de “complexidade” da intervenção; 3) esse modo de governo seletivo – que associa técnicas tão díspares quanto transferência condicionada de renda e encarceramento, para não falar de extermínio – acabaria por favorecer, como efeito colateral, a emergência de um repertório de regimes normativos nas periferias urbanas – estatal, do “crime” e religioso – todos regulando mercados monetarizados; é a monetarização, portanto, que passa a mediar centralmente a relação entre os grupos recortados, que, sob outras perspectivas mediadoras – a lei, a ordem, a moral – estariam em alteridade radical; o “desenvolvimento” centrado no consumo, portanto, é alçado a forma de vida comum. Um trabalhador não se confunde moralmente com um bandido, tampouco um policial tem a mesma posição frente à lei, se comparado a um traficante; ambos, entretanto, têm posições relativas muito próximas frente aos mercados de consumo. Como o dinheiro circula indiferenciadamente por mercados legais, ilegais ou ilícitos, a expansão mercantil conecta estes sujeitos e, por isso, também media os “acertos” entre eles, que fazem os mercados ilícitos e de mercadorias políticas (Misse, 2006a) crescerem. Assim, a mesma mão que fomenta a expansão do consumo da nova “Classe C” fomenta a violência urbana que pretensamente controlaria”(Idibem, p. 498).

batalhas de slam. Práticas estas que foram tomadas como produtoras de representação social que trariam inteligibilidade e disputariam sentidos e o espaço público nas situações da vida urbana cotidiana das periferias, erigindo identidades, visibilidades, formas de apropriação e circulação pela cidade, subjetividades e, como sendo vinculadas, sobretudo, à esfera do lazer, do consumo e das sociabilidades. De um tom marcadamente pessimista vinculado à “virada dos tempos”, entre este conjunto de trabalhos as novas emergências são enquadradas sob a perspectiva da potência, cujos sentidos e implicações ainda estariam por ser realizados.

É assim como, por exemplo, Teresa Caldeira (2012; 2015) abordou o conflito, quando se voltou para analisar manifestações como pixação, o skate, o *parkour* e o grafite na cidade de São Paulo. Em sua leitura, a “produção de inscrições” da pixação e o grafite não seriam movimentos organizados, ou mesmo movimentos políticos. Estes seriam “transgressões”, produto de configurações da desigualdade em São Paulo. Mais do que apropriações “inapropriadas do espaço público”, estas produziriam inscrições na cidade, especialmente, nas partes ricas, a “presença daqueles que deveriam ficar invisíveis” (ibidem, p.133). Da mesma forma como outras formas de produção artística produzidas nas periferias, estes desestabilizariam sistemas de representação existente, relações sociais e regras do uso do espaço público dominado pelas classes altas. “Assim, todas essas práticas deslocam o centro, afetando seu caráter e reconfigurando o público de toda a cidade” (ibidem, p.133). A autora argumenta que “a política tem outras linguagens e ferramentas no contexto da intensificação da produção e da circulação e de uma democracia que as pessoas tomam como dado” (ibidem, p.133). A presença destes jovens incomodaria o público da cidade habitado a grandes distâncias entre espaços e grupos sociais. “Sua presença provoca o que Rancière⁸ (1999 [1995]) chamaria de “desentendimento”, uma perturbação do pressuposto que abre um dissenso e a possibilidade do político. Qualquer nova articulação democrática terá que considerar esses grupos, sua inventividade política, sua agressividade e os desafios que apresentam para a construção de uma sociedade mais democrática e menos desigual” (ibidem, 2015;

⁸ De Tommasi (2013), também se apropria de Rancière (e, além disso, de Chantal Mouffe) para se contrapor à ideia de “esvaziamento da política”, onde a há a distinção entre “política”, o campo das práticas e instituições que organizam a sociedade (no primeiro autor, o que ele denomina como “polícia”), e o “político”, tendo como característica distintiva a dimensão do conflito (em Rancière, o “dissenso” e a perturbação da “partilha do sensível”). Assim, a autora se pergunta: “se o político se distingue pela dimensão do conflito, uma pergunta norteia minhas indagações: que conflitos expressam essas manifestações culturais periféricas?”. (ibidem, p. 13).

p. 135). Estas práticas teriam garantido uma “nova visibilidade aos jovens vindos das periferias”, “rearticulando as profundas desigualdades” e desafiando noções do espaço público e novas contradições da esfera pública democrática. Isto refletiria, como ela diz, “novas formas de atuação política”. Estas intervenções, todavia, seriam contraditórias, pois, “ao mesmo tempo em que afirmam o direito à cidade, elas fragmentam a esfera pública; e ainda que tornem explícita a discriminação, também recusam a integração”. Estas privilegiariam a agressividade e a transgressão como modos de articulação, ao mesmo tempo que recorreriam à linguagem dos direitos e das liberdades, e ainda revelariam o desejo da livre circulação pela cidade. Colocando em pauta e visibilidade um certo “modo de vida”, todavia, não evocariam alternativas reconhecidas, como as articuladas em termos de cidadania e igualdade.

Outros autores foram além e sugeriram que, para além destas práticas serem a forma por excelência das novas gerações estabelecerem o “desentendimento”, ocorreria também a “politização do cotidiano”, como em Eder Sader (1984), para além (e contra) as formas clássicas de organização do mundo popular e seus desdobramentos nos anos 1990 e 2000. D’Andrea (2013) sublinhou não mais as potencialidades da categoria “popular”, mas “periférico”. A “periferia” de signo estigmatizado, teria se transformado em um modo compartilhado de estar no mundo (uma experiência coletiva) e um posicionamento político (o “orgulho”), propulsionado, em grande medida, pelo rap dos anos 1990 – como no caso extensamente analisado dos Racionais MCs.

O desdobramento deste processo, como argumentam Fontes (2018) e D’Andrea (2013; 2020), é visto no substrato de novos movimentos, mas, agora, os “culturais” que teriam se apropriado destas mensagens e as ressignificado, valorizando o “modo de vida periférico” e ampliando as possibilidades de problematização outras, até então com pouco espaço no próprio rap⁹. Para ser mais exato, haveria uma ecologia heterogênea de “coletivos” (autonomistas, descentralizados e horizontais), não de “trabalhadores”, mas de jovens negros e negras “periféricos”, feministas, LGBTQIA+, secundaristas e universitários (muitos deles, os primeiros de suas famílias) e que cresceram sob a ascensão e queda das promessas do lulismo, e do não mais em construção, mas já arruinado processo de mobilidade social ascendente, da “nova classe média”. Agora, esta

⁹ Estudando o rap, Caldeira (2008) argumentou que este teria formulado discursos neste período que deixavam pouco espaço para a tolerância, a negociação e alternativas políticas, rejeitando noções de direitos, reivindicando uma postura de autoenclausuramento, e de denúncia da violência por parte do Estado, limitando as possibilidades de uma ideia ressignificada de comunidade.

“periferia” é que estaria também adquirindo visibilidade e expressão no mundo público. Em oposição à noção de política como gramática gestinária da administração da pobreza (e diferenciando-a também do “desentendimento” de Rancière), autores como Tiaraju D’Andrea (2013), Jonas Medeiros (2019), Leonardo Fontes (2018) e Erica Nascimento (2011) sublinham as práticas políticas nos espaços periféricos e as possibilidades de constituição de “sujeitos políticos” e de uma “cultura de periferia”. Tal como se formulou no cânone dos anos 1980, amplamente retomado, haveria “novos personagens entrando em cena”. Os autores, assim, sustentam a existência de processos de politização com potencial de contra-atacar (a “volta do enfrentamento”) as correntes hegemônicas do mundo social, como a fragmentação, o individualismo, o conservadorismo e, particularmente, a suposta “despolitização da inserção financeira” via consumo/mercado promovidos pelo lulismo e o ceticismo frente à “política” (Fontes, 2018). Mas agora, esta última se daria pelas relações híbridas entre “cultura”, “arte”, “lazer” e “política”. Ademais, inspirado nas *lutas* contra o racismo, o machismo, opressões contra pessoas LGBTQIA+ e ao direito à cidade (em específico, à circulação)¹⁰.

A despeito do rastreio de processos emergentes, entre estes autores, categorias como “comunidade”, “modos de vida”, “coletividade”, “matrizes discursivas”, “experiências coletivas”, “sujeito”, “conscientização”, “politização do cotidiano”, “espaço público” e “direitos”, estruturantes do debate urbano vinculado à volta aos sujeitos políticos e dos movimentos sociais nas periferias são retomadas, de modo a aludir à problemática clássica das *lutas* dos anos 1980, como ponto de vista eminentemente comparativo e histórico-analítico. Uma imagem é emblemática: no lugar das Comunidades Eclesiais de Base, emergiram os “movimentos culturais” e novas “matrizes discursivas”, como o “feminismo periférico” (Medeiros, 2017; Fontes, 2018). Nestes se promoveria, segundo Fontes, o “orgulho periférico” em torno de uma “contra-esfera pública subalterna”, na qual se valorizaria a “luta coletiva” pela melhora de vida em oposição à “luta individual”. Inspirado em Stuart Hall e Edward Thompson, Fontes argumenta que esta seria uma *luta* contra a “cultura dominante” e a desestruturação do

¹⁰ Um argumento e aposta similar, abandonado pela outra tendência de analistas, foi atualizado: a política não pode ser reduzida a um único espaço, prefixado e determinado pelo estado, e das relações institucionalizadas de poder, alinhado à aparente repulsa à institucionalização e à representação por parte dos “coletivos”, pautados pelo “agora, é nós por nós”. Não mais verticalidade e representação, mas horizontalidade e autorrepresentação.

antigo modo de vida afetado pela violência e pelo individualismo, pela busca da distinção advinda do aumento do individualismo e das possibilidades de ascensão social.

O autor afirma que, ainda que nenhum dos atores políticos constituídos seria capaz de traduzir e representar os anseios desses jovens, isso não significaria que eles teriam relegado as *lutas* por direitos ao segundo plano. Haveria, então, um processo de ressignificação das formas e conteúdos dessas *lutas* a partir da própria existência desses “sujeitos periféricos” (D’Andrea, 2021), voltados a uma visão de mundo mais “coletivista”. Em Fontes (2018), o “direito a ter direitos” é retomado, particularmente, à reivindicação desses sujeitos em obterem o reconhecimento enquanto cidadãos em seus próprios territórios (o “direito à periferia”). “Ao lado do Estado e dos movimentos sociais, da religião e do “mundo do trabalho” (Feltran, 2014), ainda que também mediado pelo dinheiro e por uma perspectiva de afirmação pessoal (De Tommasi, 2013), o ‘mundo da cultura’ emerge como mais um espaço em que os sujeitos podem buscar justificação moral para suas ações, encontrar pontos em comum e se formar politicamente” (Fontes, 2020; p.96). Ademais, o par cooptação/autonomia presente na literatura dos anos 1980 é trazido novamente, agora não mais frente ao estado, mas ao mercado (D’Andrea, 2013; De Tommasi, 2013).

Estes trabalhos, além de fazerem um contraponto à ideia de “esvaziamento da política”, ao mesmo tempo, buscaram reafirmar a existência de “projetos coletivos” e possibilidades de transformação ainda por serem realizadas em um tempo longínquo e, particularmente, de futuro para o país desde os “periféricos”¹¹.

¹¹ Trago aqui dois trechos dos trabalhos para elucidar a disputa pelo imaginário político do presente e do futuro. D’Andrea (2014) afirma que: “nesse contexto, onde e como *os sujeitos periféricos* podem avançar politicamente? Como é possível construir uma hegemonia artística que recoloca o conflito no centro dos debates em um momento onde o campo artístico popular tende à conciliação? Como sobreviver fazendo arte, sem cair nas amarras do mercado? Sem expor nas prateleiras do mercado de bens simbólicos um produto novo e bem aceito chamado *periferia*? Como não cair na cilada de afirmar-se como periférico falando somente da quebrada? Como afirmar-se como periférico para a partir dessa posição falar do mundo? Conseguirá a arte periférica disputar mentes e corações com o conservadorismo evangélico? Conseguirá a arte periférica frear a barbárie levada a cabo pela militarização da gestão urbana, pela polícia assassina? Conseguirá a arte periférica emancipar politicamente e humanamente o jovem da periferia? Conseguirá a arte periférica criar uma hegemonia capaz de radicalizar a ação dos governos ditos progressistas? Lograrão os coletivos de produção artística aumentar o diálogo e a soma de forças entre si, com o objetivo de se contrapor a um Estado cada vez mais militarizado e interventor? (idibem, 2013; p.280). Já, na conclusão da tese de Fontes (2018), ele coloca-se questões similares em direção ao porvir: “Além disso, como ressaltado desde o começo deste capítulo, o fenômeno aqui descrito é ainda relativamente circunscrito tanto em termos geracionais – é raro encontrar, nos saraus, pessoas com mais de 35 ou 40 anos, ainda que seus idealizadores tenham essa faixa etária – e tampouco é possível identificar movimentos sociais com caráter mais institucionalizado, que decorram desse processo. A força desses coletivos, isto é, seu caráter flexível e horizontal é, ao mesmo tempo, sua fraqueza. Contudo, as expressões juvenis “podem ser a ponta de um iceberg, que torna visíveis as tensões e contradições da sociedade em que vivem.” (Dayrell, 2002, p. 119). Desse modo, se concebermos a questão das gerações conforme Mannheim (1952), isto é, como o “assento

Em 2018, quando iniciei meu campo, todavia, já parecíamos longe da “década dourada” (Barbosa, Souza e Soares, 2020). Entre 2001 e 2011, o país viveu o maior período de redução de desigualdades, desde a série histórica das Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), com um crescimento de renda média das famílias em mais de 30%, redução de 10% no coeficiente de Gini e com a redução das taxas de extrema pobreza e pobreza, respectivamente, em 4% e 12%. Em 2014, o país atingiu uma taxa média nacional de 6,8% de desemprego, considerada por alguns como uma situação de pleno emprego.

O ano de 2015, todavia, foi um divisor de águas, quando a renda média caiu pela primeira vez, em 3,3%, o que foi seguido de estagnação. Segundo Barbosa (2019), o desemprego e o desalento foram os responsáveis pelo início do crescimento das desigualdades no período. Mas, depois, teriam sido as disparidades entre trabalhadores um de seus principais fatores. Os benefícios e direitos do setor formal teriam se tornado escassos e concentrados. Tendo em vista a redução de postos formais e a flexibilização de algumas formas de contratação via CLT, após a reforma trabalhista de 2017¹² durante o governo Temer, aqueles benefícios extras se tornaram mais escassos e concentrados. No fim de 2014, aponta o autor, a interrupção da geração de empregos formais em regime CLT e a explosão do desemprego teriam estabelecido a chegada da crise ao mercado de trabalho. Em 2017, as perdas no setor formal se estancam e o mercado informal passou a se expandir rapidamente, abrandando em parte os efeitos cruéis da crise. Trabalhadores em quase todos os tipos de vínculos e posições passam a assistir ao aumento das desigualdades em suas categorias¹³. As taxas de desemprego sobem entre 2015 e 2017,

de um novo impulso” que potencialmente pode estender-se a pessoas que nasceram em outros períodos e, assim, ser parte fundamental do dinamismo histórico, podemos compreender as manifestações recentes que tiveram lugar no Brasil como “acontecimentos” que “cristalizaram” uma nova geração política (Nunes, 2014) e cujos desdobramentos futuros ainda estão por ser conhecidos. Afinal, estamos falando do “túmulos do samba, mas possível novo quilombo de Zumbi” (ibidem, 2018; p.294-295).

¹² Em 2017, o governo Temer promulgou a lei das Terceirizações (Lei 13.429/2017), que permitiu a terceirização de atividades fins, e não apenas meio, em todos os setores, gerando o enfraquecimento dos vínculos de trabalho, redução de ganhos e direitos e a “pejotização”. E, a Lei 13.467 de 2017, que promoveu o fim do acerto informal, legalizou novos tipos de jornadas, estabeleceu o fim do imposto sindical obrigatório, entre outras questões.

¹³ Como apontam Barbosa, Souza e Soares (2020), as transferências de programas sociais (como o BPC e o Bolsa Família) e derivadas de direitos trabalhistas (como o seguro-desemprego) foram basicamente irrelevantes para a evolução dos patamares de renda domiciliar *per capita* quanto para as tendências das desigualdades. No Bolsa Família, houve redução tanto no contingente de beneficiários, como no valor dos benefícios. O seguro-desemprego também não conseguiu contrabalancear a perda da renda auferida no mercado de trabalho.

chegando a superar os 13% no início de 2017. Houve, assim, uma completa reversão do esforço distributivo ocorrido no início da década. Isso sem contar a perda do controle sobre as contas públicas, a pior recessão desde o início da Nova República e a recuperação econômica mais lenta que já experimentamos (Barbosa, Souza e Soares, 2020). Em meio a este processo, vivenciamos também o golpe e deposição da presidenta Dilma em 2016, no auge da deterioração econômica, catalisando a sensação de crise social e política no país. Em 2017, foi aprovado um novo regime fiscal federal, com a aprovação da emenda constituição nº 95, conhecida como o “Teto de Gastos”, que delimitou por 20 anos as formas de crescimento das despesas do governo federal¹⁴. No ano seguinte, viveríamos a eleição mais polarizada desde a redemocratização, a prisão do ex-presidente Lula pela operação Lava-jato e a vitória de Jair Bolsonaro, um candidato de extrema-direita.

No caso particular do Rio de Janeiro, nos encontrávamos em meio a uma aguda crise fiscal estadual, atingindo imensamente a saúde, a educação e a segurança pública, convivendo com os impactos da operação Lava-Jato sobre o governo do Estado, com um governador recém preso em 2016, o desmantelamento das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs), a desativação do Teleférico do Complexo do Alemão e a ruína dos futuros projetados para a Cidade Olímpica (O'Donnell, Sampaio e Cavalcanti, 2020; Carvalho, Cavalcanti e Rao, 2016; Cavalcanti e Campos, 2022). Em junho de 2016 é decretado o estado de calamidade pública no Rio de Janeiro. E somente em setembro de 2017 é que governo do Estado do Rio de Janeiro consegue assinar um acordo de Recuperação Fiscal com o governo federal para a recuperação das contas públicas estaduais.

Etnografia dos futuros vividos e do ganhar a vida

Foi neste contexto turvo e de desalento, em 2017 em particular, que eu passei a me interessar por essas produções artísticas depois de assistir a vídeos no YouTube e no Facebook de um slam paulistano, muito conhecido à época, o Slam Resistência, realizado na Praça Roosevelt no Centro de São Paulo. Primeiro, fui apenas como plateia, depois,

¹⁴ As despesas e investimentos públicos ficaram limitadas aos mesmos valores gastos no ano anterior, corrigidos pela inflação medida pelo IPCA.

como pesquisador. Como outros, eu enquadrava estes eventos como a emergência de uma geração de atores políticos, com diferenças substantivas quanto a minha própria formação nas periferias de São Paulo. Sua presença se avolumava não só em demonstrações públicas, como nos atos de secundaristas e contra o aumento das passagens de ônibus, mas também nas salas de aula e nos coletivos das universidades, nos *feeds* e *timelines* das redes sociais. Jovens moradores de periferias e favelas faziam incursões à cena pública a partir de repertórios de mobilização e conteúdos que centravam o eixo em debates sobre raça, gênero e sexualidade. Estas eram as dimensões que me atraíam na época e me fizeram escrever o projeto de doutorado que culminou nesta tese, me levaram ao Rio de Janeiro e às batalhas de slam.

Todavia, quando Saulo e outras de minhas e meus interlocutores falavam de arte, eles não só me diziam como pensavam, faziam ou viviam *lutas*, mas discorriam sobre aspirações, trocados, cachês, o dinheiro da passagem, calotes, ajudas de custo, valorações múltiplas, *tramos*, “gastações”, trocas de conhecimento, obrigações mútuas, “responsas”, curas, militância, aflições, superações, de seus “perrengues” para conseguirem, enfim, circular pela cidade, afirmarem-se, “serem vistos” e reconhecidos enquanto artistas. As relações entre arte e o que chamo aqui de *ganhar a vida* se impuseram à medida em que fui atentando para a inseparabilidade entre estes dois planos no percurso de meu campo. Ademais, quando elaboravam sobre a arte em suas vidas, mostravam-me orientações em direção à horizontes temporais – entre a esperança, o desejo, a fé, a incerteza, as certezas e o desalento –, nada similar a um “imediatismo”, ao mero tempo das “urgências” ou da “sobrevivência”. De tal modo, ao tentar elaborar uma interpretação sobre o *boom* da produção artístico-cultural nas periferias e favelas das cidades brasileiras, nesta tese, apresento uma etnografia que persegue as formas pelas quais as pessoas fazem e elaboram sobre o que julgam ser “vidas que mereçam ser vividas” (Naratzky e Besnier, 2014; L’Estoile, 2014). Fui até os slams pensando em *lutas* e, atravessando-o, deparei-me com e segui o *corre* no mundo urbano como uma forma de *ganhar a vida* que torna legível uma – e é preciso dizer, não a única – das formas pelas quais se dá a disseminação e a continuidade da prática artística nas periferias e favelas.

Entre as pessoas com quem pude conversar em campo, as relações com as práticas artísticas eram diversas e seus sentidos múltiplos. Além disso, indivíduos com trajetórias familiares, marcadores de raça, gênero e sexualidade, origens sociais e geográficas (Zona Norte, Sul, Oeste, Baixada Fluminense e Niterói) diferentes se entrecruzam e acabam por conviver entre as batalhas de slam. Num mesmo espaço, havia aqueles com ensino

superior, estudantes universitários de instituições públicas e privadas, estudantes do ensino médio público, indivíduos com trajetória de militância (em ONGs, coletivos e projetos sociais), produtores culturais, camelôs, rappers, funkeiros, pós-graduandos, dançarinos, entregadores de aplicativo, jovens que já haviam se envolvido no passado com o tráfico de drogas e roubos, outros com “estrutura” e da classe média baixa negra e suburbana, aqueles que nunca haviam participado de formas de organização política, trabalhadores no setor de serviços como atendentes e estoquistas, de cadeias de *fast food*, ex-assistentes de pedreiro e mecânicos, fotógrafos e produtores audiovisual, motoboys, bolsistas de projetos sociais e ONGs, jovens que trabalhavam em pequenos empreendimentos familiares e assim por diante. Havia aqueles que se apresentavam com o intuito de compartilhar seus escritos e ser ouvido, sem desenvolver um engajamento ativo na construção do circuito como um modo de *ganhar a vida*. Outros ocupavam estes espaços, sobretudo, como uma forma de expressão estética, cura, como público cativo, para encontrar amigos e tecer relações de amizade e afeto. Ainda, havia aqueles que se engajam do mesmo modo, mas, se possível, desejando fazer um dinheiro extra, ou, então, as tomavam este espaço como outro *trampo* conjuntamente a outras atividades. Havia, ainda, aquelas que se engajam na construção do circuito com o objetivo de divulgação da poesia, ativismo e construção de *trampo* não só para si, mas para outros artistas que precisam do dinheiro.

Qualquer tentativa de homogeneizar estes espaços, é perder de vista a sua complexidade. Não obstante, quando analiso o *corre*, discorro sobre as vidas das pessoas que, ainda que temporariamente, decidiram tomar estas práticas como modo principal de *ganhar a vida*, como um caso particular do possível, e quem não apenas passavam a se autodenominar como “poetas”, mas “artistas”. Partindo desde esta mirada, a complexidade e variação das trajetórias sociológicas entre meus interlocutores se reduzia substantivamente e, ao mesmo tempo, saltava a centralidade de que estas mesmas pessoas tinham na reprodução do circuito no tempo. A arte como caminho de vida não é vista como plausível – ou, na expressão êmica empregada, para “largar tudo” – para todas as pessoas que participam dos slams. Esta pesquisa deve ser apreendida desde esta perspectiva situada, não possuindo a pretensão de esgotar a multiplicidade de narrativas e relações com estas práticas nestes espaços. Aqueles que o fazem e fizeram diferentemente podem vir a ter narrativas, formular impressões e falas distintas daquelas

sobre as quais me debruço. Fato que deverá ser enfrentado e explorado por outras pesquisas.¹⁵

É preciso esclarecer ao que esta tese faz referência quando emprega o termo arte. Este é tomado aqui como categoria prática operada por meus interlocutores e interlocutoras. Isso implica que o seu uso não remete a uma ideia abstrata, ou a alguma discussão circunscrita em termos essencialista sobre o que seria a arte. Pelo contrário, esta é situada no tempo e no espaço e, particularmente, posta em movimento entre diferentes circuitos emergentes na última década no Rio de Janeiro, em trajetória de expansão (para a minha sorte) quando eu havia me mudado para a cidade em 2018, e organizados em torno da produção e circulação da “poesia marginal”. Esta refere-se à produção literária (e performática) advinda de pessoas de periferia e favela, de maioria negra, com o objetivo de estetizar suas próprias experiências coletivas racializadas e generificadas sob a forma de verso falado e escrito. No Rio de Janeiro contemporâneo, estes circuitos se articulam ao redor de praças, atos, vagões de trem, metro, barcas, ônibus, BRTs, vielas, quadras, lajes, favelas, loteamentos irregulares, subúrbios, periferias, instituições culturais, festas, eventos culturais, escolas, universidades, redes sociais e batalhas de slam. Assim, quando escrevo aqui sobre a arte, faço referência estes espaços-tempo do mundo social.

Analiso o *corre* seguindo o desenrolar de categorias que organizam as práticas cotidianas de meus e minhas interlocutoras para o entendimento da multiplicidade de significados, ambiguidades, contradições e limites de seus engajamentos. Sigo os processos ordinários que levavam à rotinização dos fenômenos de meu interesse inicial, as batalhas de slam, no tempo e que as sustentavam no cotidiano, voltando-me para o trabalho temporal e criativo duradouro de suas práticas, para além das situações imediatas de declamação de poesia nas competições – como, em geral, tem sido feito entre o conjunto de trabalhos que se voltaram a estes fenômenos, formulados de forma dissociada do debate urbano e do cotidiano (D’Alva, 2011; Stella, 2015; Vilar, 2019; Sabino, 2020; Neves, 2020; Freitas, 2020; Sá, 2021). Persigo, neste sentido, o cotidiano da arte como forma de vida, apontando a figura dos artistas como personagens também integrantes da heterogeneidade das periferias urbanas e favelas, cujos modos complexos de viver e habitar a cidade podem nos trazer elementos para refletir através de outras lentes aspectos

¹⁵ Na próxima seção desta Introdução, apresento um outro corte relevante do desenho desta pesquisa (em particular, de gênero) na construção e viabilização do meu trabalho de campo.

das dinâmicas urbanas, para além dos produtos artísticos em si, e que não são completamente alheios a outras formas já consolidadas como tema de análise, como as práticas de trabalhadores informais em mercados populares. A comercialização de produções artísticas periféricas e negras não é uma novidade, nem o seu estudo¹⁶. Entretanto, o *ganhar a vida* por meio de práticas artísticas é algo que, com raras exceções, não foi alvo de reflexão sistemática por parte da literatura voltada aos estudos urbanos¹⁷.

Não é meu objetivo analisar o significado artístico ou cultural dos artefatos produzidos. E, ao mesmo tempo, assumo a densidade e a legitimidade *a priori* dessas estéticas, sem a pretensão de “restituir-lhes um sentido” (Bertelli, 2017). Tomar esse deslocamento, todavia, como do “político” ao “econômico”, ou, então, o *corre* como um sinônimo da *viração* é perder de vista o que esta categoria pode nos fazer entrever. Logo, dois aspectos precisam ser sublinhados, situando-os em relação ao corpo de literatura que, agora sim, inspiraram esta análise.

Primeiramente, a opção pelo emprego do *corre* como categoria e não *viração*. Esta última, como afirmei acima, teve sua disseminação vinculada a um diagnóstico acerca do regime temporal do presente, o “presenteísmo”, segundo Telles (2010). Evitar seu uso nesta tese, assim, refere-se à esquiva do encapsulamento da agência em uma temporalidade específica e da inviabilização do estudo da experiência urbana do futuro como espaço de interpelação no presente. E, além disso, da suposição de que o único sentido da ação dos atores, tal como a noção sugere, é a “lógica do ganho” utilitário e, ademais, do dinheiro – similar à forma tratada na teoria social clássica – como um

¹⁶ Um exemplo de fôlego é o trabalho de Mário Augusto Medeiros da Silva (2013), que já estudou, em perspectiva histórica, as relações entre literatura negra e literatura periférica e o mercado editorial no Brasil entre os anos 1960 e 2000.

¹⁷ Uma primeira exceção é o trabalho de De Tommasi (2018) que iniciou esta tarefa, apontando algumas hipóteses a serem melhor desenvolvidas em torno da categoria dos “empreendedores da cultura” que viveriam suas vidas na “correria” (ou, na “carreira correria”). Todavia, diferente da autora, que se apoiou em “teorias fortes” (Gibson-Graham, 2014) – discursos poderosos que organizam eventos em trajetórias compreensíveis e aparentemente previsíveis –, para refletir sobre esta forma de trabalho, lendo sua expansão entre jovens de favela e periferia envolvidos com as mais diversas formas de produção cultural à luz das teorias sobre as subjetividades e racionalidades neoliberais contemporâneas (como Antônio Negri, Michael Hardt e Pierre Dardot e Christian Laval), desdobro minhas reflexões a partir de uma “descrição densa” (ibidem, 2014) do plano do cotidiano, analisando categorias práticas e elaborações em suas situações de enunciação, levando a sério a etnografia e sem “varrer para fora” (Navaro-Yashin, 2009) do quadro de análise elementos dentro de viradas de teoria (*theoretical turns*). Como afirmou Yael Navaro-Yashin, “a etnografia funciona na contramão do estabelecimento de paradigmas; ela pede que todos os âmbitos da imaginação sejam mantidos a bordo.” (ibidem, p. 15). Outro exemplo é a dissertação de mestrado de Felipe Oliveira Campos (2019), onde o autor investiga as condições de possibilidade da emergência do que chama de “estética da superação empreendedora”, em particular, a busca de profissionalização no rap paulista, em torno das batalhas de rima, que alterou noções de “trabalho” e “organização”, pautados pelo desejo de viabilização financeira e garantia de direitos.

mediador universal e impessoal (Zelizer, 1994). De tal modo, esta tese insere-se no conjunto de estudos recentes que se voltaram a refletir sobre os impactos das transformações político-econômicas na experiência contemporânea do tempo, desde uma perspectiva do futuro, e a multiplicidades dos “raciocínios temporais” (Gell, 1992; Guyer, 2007; Bear, 2014; Ringel, 2014; Jansen 2014; Naratovsky e Besnier, 2014).

O trabalho de Jane Guyer (2007) é uma referência importante, em particular, suas formulações acerca do declínio e desaparecimento do que ela chama de “futuro próximo”, “o alcance do pensamento e da imaginação, de planejar e esperar, de rastrear influências mútuas, engajar-se em lutas por objetivos específicos, em suma, do processo de se implicar na continuidade da vida do mundo social e material” (ibidem, p. 409). Segundo a autora, as análises sobre a “condição pós-moderna” teriam focado quase que exclusivamente na notável ênfase do foco temporal muito curto. Por exemplo, a “compressão do espaço-tempo” em Harvey (1990) e o “novo padrão não cronológico” e não temporal de imediatismo e de “redução ao presente” (Jameson, 2002). A autora argumenta, todavia, que nenhum dos elementos do enquadramento temporal pode ser alterado sem afetar os outros elementos. Desde sua perspectiva, os horizontes distantes (sejam os passados, quanto os futuros) teriam sido ambos revigorados, ao passo em que o que caiu entre eles teria se atenuado em uma finura arejada, em ambos os “lados” da “redução ao presente”. Ela sugere que o raciocínio temporal seria cada vez mais suspenso entre miniprojetos de curto prazo e, simultaneamente, evocações de um futuro distante, totalmente diferente. Em outras palavras, a mudança no enquadramento temporal teria envolvido um movimento duplo: tanto para uma visão mais curta quanto para uma visão muito longa, com uma evacuação simétrica do “passado próximo”, quanto do “futuro próximo”. O foco consequencial do raciocínio em direção ao último para uma combinação de respostas a situações imediatas e orientações para um horizonte muito longo prazo seria a característica marcante da temporalidade do atual contexto. Entre o “presentismo forçado” e o “futurismo fantasioso”, todavia, haveria uma percepção crescente de um tempo que é mais pontuado do que duradouro: de momentos fatídicos e decisivos, a data como “evento” no lugar de uma posição em uma sequência ou um ciclo; datas como qualitativamente diferentes em vez de quantitativamente cumulativas. O que

se visualizaria, então, seria não uma grande ruptura, mas uma grande mudança de uma multiplicidade de pequenas rupturas¹⁸.

Todavia, como sublinha Guyer (2007), o “futuro próximo” pode ter sido esvaziado como uma característica das doutrinas sociais ou coletiva, como no caso do monetarismo e da teologia neopentecostal justapostos e analisado por ela, mas, ainda assim, este é habitado e reabitado pelas pessoas. A questão etnográfica e analítica que fica é: como? Seguindo a proposta de Jane Guyer, eu defendo que olhar precisamente para a articulação de conceituações do futuro pode tornar o futuro vivido mais tratável etnograficamente do que este tem sido nos estudos urbanos brasileiros. Além disso, com Ringel (2014), eu procuro considerar, não apenas as potencialidades de um futuro em constituição, mas o período temporal que segue o momento das emergências: o tempo real, muito material e concreto de fazer a vida. Meus interlocutores, através do *corre*, se apropriam de forma prática e concreta e, de fato, moldam e estruturam, seus próprios “futuros próximos”, todavia, entre a incerteza radical e relativa¹⁹. Seguindo Ringel (2014), considero esta agência um indicativo do papel que esta temporalidade desempenha na vida humana e na experiência nos tempos pós-industriais contemporâneos. Dando às práticas esta direção temporal, os e as artistas mantinha um senso de antecipação vigilante ao futuro, conectada

¹⁸ A ênfase na temporalidade vivida do “talvez”, como aponta o Massive Urbanization Collective (2021) é outro exemplo da experiência do “futuro próximo” como “evento”, ou nos termos do coletivo, do crescente papel crítico da “eventualidade” (*eventuality*): “O que tem ficado evidente em nossas discussões coletivas é a predominância de um tempo do *talvez*. Quando olhamos para casos mais extensos de expropriação, isso nos leva a perguntar, o que, afinal, uma maioria urbana realmente possui? Se um grande número de residentes fica sem propriedade ou bens, sem muito que possa reivindicar, o que resta; o que é que pode ser usado agora, mas que não acarreta uma dívida que nunca poderá ser paga? O que pensamos é que, talvez no final, o que os residentes continuam a possuir é uma noção do *talvez*; que as coisas podem ir de um jeito ou de outro em um momento em que tudo o que aconteceu até agora não gera as chances de uma probabilidade particular. Todos os traumas do passado, tudo o que foi tentado até agora, funcione ou não, todas as vezes em que alguém caiu para se recompor não o prepara para o que vai acontecer agora; todo aquele sofrimento que não se resgata, mas que engrossou sua pele, transformou a superfície do corpo em um confuso mapa de itinerários contraditórios. Não importa quem seja uma pessoa ou o que ela fez, pode ser relevante ou não ter absolutamente nada a ver com o fato de passar pelo bloqueio, conseguir mobilizar as economias de uma vida em algo tangível, conseguir virar essa esquina antes da polícia ou dos cobradores de dívidas chegar. Este momento do talvez, mais do que simplesmente uma aposta ou especulação, é uma rebelião contínua contra o que se oferece, contra como se é considerado. Se o *massivo*, então em um de seus dois sentidos é uma coletividade sendo elaborada, tentando se encontrar em seus próprios termos, então esses esforços são infundidos com a multidão de histórias dessas pequenas rebeliões, aqueles riscos assumidos com base em sonhos singulares e comuns para algo mais além do que é experimentado no presente”. (tradução minha). (<https://www.societyandspace.org/forums/massive-urbanization-forum>).

¹⁹ “A incerteza relativa corresponde ao mundo social de uma pessoa e as suas relações pessoais, as quais ele pode facilmente ter acesso direto ou indireto. [...] Uma pessoa não pode prever com absoluta certeza como reagirão seus parceiros na interação, mas tem expectativas definidas em relação ao leque de ações que eles podem executar. Outras áreas de vida aparecem completamente fora do nosso controle, logo definem áreas de incerteza radical. [...] A incerteza, tanto radical quanto relativa, aparece então como sendo uma característica básica da vida, estruturando expectativas diárias” (L’Estoile, 2014; pp. 15-16).

a uma duramente conquistada esperança em sua própria agência. Contrariamente ao uso da *viração*, evocavam no *corre* uma agência que transcendia o presente, esforçando-se para fazer com que esse mesmo presente se mantivesse contra as probabilidades e, com a esperança de que este vire outros futuros. Ao enquadrar a análise deste modo, desloco o eixo analítico também das expectativas e horizontes futuros das transformações no país desde as periferias urbanas entre os analistas, tal como apontado pela literatura sobre o *boom*, assumindo como perspectiva analítica as posições e elaborações de meus interlocutores e interlocutoras quanto ao futuro.²⁰ Em suma: dos futuros (em ruína ou em emergência) das *lutas*, aos futuros perseguidos no *corre*. Não se trata aqui de apontar para outra superação possível de processos de intensificação de exploração e da alteração radical de horizontes futuros, mas de investigar como e sob quais temporalidades esta forma de *ganhar a vida* é vivida.

É preciso apontar um outro sentido deste movimento. A categoria *luta* é marcante de toda uma geração de estudos sobre as camadas populares, seja em seus esforços de reivindicação de direitos de cidadania (Sader; 1988; Gohn, 1995; Kowarick, 1988), seja na superação de dificuldades em vida (Pierobon, 2018), para além da literatura dos “movimentos culturais”. Expressão de uma atitude diante do mundo, marcada pela resiliência na vida cotidiana, estas constituiriam os moradores de periferia, ocupações e favelas como “sujeitos de luta” e suas “cidadanias urbanas” através das mobilizações em torno da autoconstrução de casas, infraestruturas urbanas, reivindicação de serviços públicos e direitos (Caldeira, 2018; Holston, 2013). Uma noção que, segundo Cavalcanti (2009), seria também produtiva de valores atrelados à produção dos espaços das favelas e de uma ética que valorizaria o trabalho duro e a resiliência. Neste contexto, as *lutas* enunciariam relações particulares com o processo de urbanização. Como sugere Thomas Cortado (2018), na temporização e no espacejamento da “urbanização diferida”, as expressões “lutar” e “correr atrás” elucidariam os sentidos atribuídos a este processo e remeteriam às temporalidades lineares e cíclicas para, “aos poucos”, melhorar de vida, “esperar” e “sofrer” enquanto o “progresso” não chega²¹. Desde este enquadramento, o

²⁰ A inspiração para esta forma de construir o problema é a dissertação de Machado da Silva (1971).

²¹ Nas palavras de Cortado (2018): “O *progresso* remete ao modo como os moradores de um lugar submetido a um processo de urbanização diferida se projetam no tempo: os moradores não “acreditam” no *progresso* como se pode acreditar na existência do chupa-cabra, por exemplo. O *progresso* é o que dá sentido à temporalidade vivida pelos moradores, ao exercício de temporalização que eles mesmo realizam. Esse exercício de temporalização encontra respaldo tanto na urbanização do mundo ao redor da casa quanto na carreira residencial das pessoas, isto é, na construção da casa e/ou na série dos lugares pelos quais elas já passaram” (Cortado, 2018; pp.341). É preciso marcar aqui, todavia e como pontua o próprio autor, esta

deslocamento de parâmetro analítico das *lutas* ao *corre* refere-se também a uma tentativa de atentar para as espacializações deste engajamento com o mundo urbano. Em outras palavras: como os futuros e temporalidades do *corre* se espacializam?

Em segundo lugar, pontuo algumas considerações sobre o porquê o *corre* não se limita ao “econômico” em oposição ao “político”. Para tanto, convém explicitar o que tomo nesta tese como *ganhar a vida*. Se, por um lado, o conceito remete à questão de compreender como “a exploração é enfrentada no dia a dia pelas camadas populares” (Machado da Silva, 2018; p.14), ou, então, às relações entre o ganhar a vida e manter a casa (Araújo Silva, 2017), trata-se aqui de um esforço para delinear a complexidade que constitui os processos sociais de forma holística, para além de recortes apriorísticos (Álvarez e Perelman, 2020). Estudar o *ganhar a vida* é não separar a vida social em dimensões como, por exemplo, o “trabalho”, o “político”, o “lazer”, o “econômico” e a “cultura”. Como apontou Benoît L’Estoile (2014) em seu esforço de “repensar a economia”, quando nossos interlocutores e interlocutoras falam em “trabalho”, “salário”, “vender”, “dinheiro” e “sustentar a casa”, nosso próprio quadro de referência nos induziria equivocadamente a compreender tais questões como primeiramente “econômicas”. Todavia, o autor segue, quando eles se referem a tais realidades, não estão articulando uma visão da economia ou uma economia moral. Eles falariam sobre como “viver e como viver bem”.

Ademais, enquadrar o *ganhar a vida* desta maneira é resistir ao ímpeto de privilegiar certas atividades, intencionalidades da ação, processos de valoração (como o cálculo) e reconhecer que quando as pessoas vivem e fazem suas vidas no mundo elas manipulam e operam em diferentes regimes de valor (Appadurai, 1998). Evidentemente, este processo envolve as formas pelas quais as pessoas se engajam para obter dinheiro seja, por exemplo, com salários em troca da venda de sua força de trabalho em mercados formalizados, ou então ofertando serviços, mercadorias ou realizando outras atividades por conta própria, fora dos marcos jurídico-formais de enquadramento do trabalho. Não obstante, quando as pessoas o perfazem, elas também concretizam outras coisas. Ainda que termos como trabalho e dinheiro intuitivamente adquirem centralidade a partir desta mirada, este processo vai além. Interessa-me indagar acerca das múltiplas relações sociais que constituem o *ganhar a vida* e que, em geral, não são entendidas como “econômicas”,

perspectiva temporal é tecida à luz das gerações mais velhas no Jardim Maravilha na Zona Oeste do Rio de Janeiro, o espaço onde o autor realizou sua etnografia.

para além das situações imediatas de trabalho e ganho de dinheiro, levadas a cabo pelas pessoas para governar incertezas e dar forma a projetos de vida. Este deslocamento traz consigo o fato de que, ao sublinhar relações não-mercantis, a análise põe em evidência que a vida se sustenta a partir de vínculos de interdependência e obrigações morais que questionam o ideal de autonomia vinculado ao trabalho e o dinheiro (Narotzky e Besnier, 2014). Nesta tese, exploro o fato de que os e as artistas continuamente operam em diferentes escalas de valor (por vezes, contraditórias entre si) em seus esforços para *ganhar a vida*, não sendo o ganho econômico o único que orienta seus engajamentos e onde, tampouco, seus projetos de vida podem ser equacionados (e solucionados analiticamente) na oposição entre o “individual” e o “coletivo”, como enquadraram os trabalhos sobre a “virada dos tempos” e da “volta do enfrentamento”. Inspirado nas formulações dos estudos sobre a casa (ver, por exemplo, Marcelin, 1999; Motta, 2014), compreendo-os na etnografia como sendo realizados em um contínuo desequilíbrio entre valores indissociáveis: entre a autonomia e a interdependência²².

Na etnografia das relações entre as práticas artísticas e dinheiros múltiplos, sublinho que suas práticas econômicas e formas de manipulação de dinheiros dão a ver negociações incessantes em torno da legitimidade da arte como forma de *ganhar a vida* e como “trabalho” em uma porção de situações distintas, envolvendo valorações ambivalentes (de relações, pessoas e dinheiros), moralidades, temporalidades e materialidades. O dinheiro não é alheio ou residual, e, tampouco, parte de um “mundo hostil” (Zelizer, 2010) frente às relações travadas na arte. A partir dos estudos da sociologia e antropologia do dinheiro (idem, 1995; Guyer, 2004; Neiburg, 2007), procuro demonstrar que, pelo contrário, a multiplicidade destes é parte integrante das condições de possibilidade agenciadas pelos meus e minhas interlocutoras para que se constituíssem como artistas. Longe do que Telles (2010) afirmou quanto à *viração*, a origem do dinheiro não é irrelevante. Ao fazê-lo, procuro enfrentar, através da etnografia, um aspecto problemático da literatura do “retorno às lutas” do ponto de vista analítico. Colocado nos termos de Machado da Silva (1971): o conhecimento incompleto das condições imediatas de vida, das dificuldades cotidianas, particularmente, das “estratégias de vida” de artistas para obtenção de *trampos*, dinheiros e realização de valores.

²² Outro aspecto de contraponto a esse uso da oposição aludida seria, por exemplo, o próprio trabalho de Machado da Silva (1971), onde o autor demonstrou que as “estratégias de vida” entre os trabalhadores e suas inserções em posições heterogêneas no mercado de trabalho são sempre familiares e, seguindo com Araújo (2017), vinculados às “configurações de casas”.

Trabalho de campo em três movimentos: uma etnografia multi-situada, em trânsito e à distância

Minha entrada em campo se iniciou logo no primeiro ano da pós-graduação. Por ser migrante de São Paulo, realizar esta pesquisa significou, simultaneamente, conhecer a cidade do Rio de Janeiro. Fui à minha primeira batalha de slam na cidade no Complexo do Alemão, o Slam Laje, em 18 de março de 2018. Foi Eugênia Motta, à época pós-doutoranda e professora no IESP-UERJ, quem me levou para a região pela primeira vez. Ela havia realizado sua tese de doutorado no Complexo e ofereceu-se para me ajudar com minha pesquisa a partir de suas redes de relações. Ela insistiu para que eu não fosse sozinho pela primeira vez e, por isso, ofereceu-se para me acompanhar. Minha ideia inicial era a de que, talvez, a partir dali e de suas relações, eu pudesse conhecer alguns jovens que estavam envolvidos com as competições de poesia e escolher a qual slam eu iria me dedicar. Basicamente, eu me dispunha a iniciar um dispositivo comum no trabalho de campo: tecer relações com um intermediário (Whyte, 2005). Alam Brum, mestrando e membro do Grupo Casa no IESP e também morador e coordenador da ONG Instituto Raízes no Complexo talvez poderia me ajudar nesse movimento. Não fazia nem mesmo um mês que eu havia chegado à cidade e encontrado uma morada na Zona Sul (em Laranjeiras) próximo ao IESP e, por isso, não fui com a cabeça de pesquisador, mas como público. Quis, simplesmente, sentir como viria a ser meu campo.

Havia câmeras para gravar as performances e as pessoas se acomodaram sentados de frente ao palco montado ao lado da escada da laje de uma casa no topo de um dos morros do Complexo, próximo a uma estação desativada do teleférico. Vendia-se cervejas na parte de baixo da casa. À época, o Slam Laje havia adquirido visibilidade e, diferente do que viria a presenciar nos outros slams que pude assistir, o público era composto em sua maioria por pessoas brancas da Zona Sul. Um fato que não passou batido pelos cicerones da batalha. Na escolha dos jurados entre as pessoas presentes, eles “gastavam” o público de fora da favela. “Quem aqui vem da Zona Sul? Mas não quero saber do povo que vem de Botafogo, Catete e Glória, quem aqui vem de Ipanema, Leblon? Zona Sul-Zona Sul?”. Depois passaram a zombar os moradores da Zona Norte que, a seu ver, diziam-se muito diferentes dos moradores da Zona Sul. “Quem aqui é da Tijuca? Tijucano!”. O público ria envergonhado, alguns olhavam para os amigos com quem tinham ido para tentar lidar com a situação. Tímido, as pessoas levantavam suas mãos,

alguns convictos entrando no jogo, outros com o braço apenas meio-levantado. A escolha de uma parte dos jurados respeitou o seguinte critério: figuras opressoras. Para uma dessas escolhas, o slammaster passou a pergunta para o público branco presente o seu sobrenome. “Eu quero uma pessoa bem colonizadora!”. Apontou para um dos homens brancos ali e perguntou seu sobrenome, mas o dele era português. Zombou e não gostou. “Não, tem que ser aqueles bem difíceis, quero um sobrenome em alemão”. Acabou encontrando o que buscava em uma mulher branca. Ela se tornou a primeira jurada. Depois disso, queria um “macho hétero bem escroto”. Apontou para um rapaz branco, com rabo de cavalo e camisa xadrez, dizendo: “você tem cara de macho escroto. É macho escroto, né?”. O rapaz reagiu com um misto de risada, desconforto e irritação, mas acabou aceitando a responsabilidade. Os outros jurados foram uma “mina preta” e um “LGBT”. “Tem algum ou alguma trans aqui?”. Um homem negro e gay também integrou o grupo de jurados. Algumas pessoas ali, que, a meu ver, não eram externos à favela, criticavam a postura adotada de escárnio em torno das personagens que o slammaster criava. Hesitante com a possibilidade de ser alvo das piadas, o slammaster olhou para mim em um momento e fez piada com minha barba. Busquei não reagir de forma a questioná-lo e, mesmo desconfortável, entrei na brincadeira. Ri junto e ele voltou-se para seguir o jogo. Eu não desejava ser jurado naquele dia, foi um alívio.

Vivi a maior parte da minha vida na “periferia consolidada” de São Paulo (mais especificamente, nos primeiros loteamentos do bairro da Brasilândia) e integro a primeira geração a acessar a universidade pública em meu contexto familiar, sendo filho e neto do projeto de ascensão social de uma família não-branca de trabalhadores migrantes e “autoconstrutores” do Nordeste e Sul do país e da militância de esquerda de meus pais nas mobilizações populares. Não obstante, eu sou lido como um homem branco (ora “moreno”, ora “bronzado” se visto desde os brancos da Zona Sul)²³, *playboy* e incluído no rol das figuras ali presentes como de fora da favela. Para além desta pesquisa, a minha relação com a periferia se travou de dentro das tramas de relações dos contextos da casa, do parentesco e advém, primeiro, da minha própria experiência de vida e de alguém que, entre altas e baixas, flutuou e ascendeu socialmente, passou a circular pelos espaços brancos da classe média alta paulistana durante a vida adulta e, posteriormente, pelas leituras dos estudos urbanos brasileiros que me trouxeram um outro olhar sobre minha trajetória familiar. É desde esta posição que enuncio e formulo minhas reflexões.

²³ Quanto à leitura de sexualidade, esta é mais fluída.

Trago esta cena e considerações para situar o contexto no qual esta tese se desenvolveu. Fazer pesquisa nestes espaços é conviver com dois fenômenos contemporâneos que andam juntos no cotidiano. Em primeiro lugar, a contínua antecipação (manifesta na forma do sentimento de desconforto) dos e das pesquisadoras acerca da potencialidade do uso da gramática da categoria prática “lugar de fala”. Segundo, há também a possibilidade de defrontar-se com o discurso de autorrepresentação do “agora é nós por nós” no plano das interações²⁴. Não se trata de afirmar que, somente agora, as diferenças são tratadas no plano da observação participante e que, ainda, os sujeitos pesquisados passaram a cobrar dos “pesquisadores” e “pesquisadoras” sobre os sentidos das suas práticas – algo já extensamente discutido na literatura antropológica –, mas sim de que o desdobramento das interações pode vir a ser enquadrado nesta gramática, onde a política da representação é trazida ao plano das interações.

Frente a estes aspectos de suas *lutas*, a posição de “pesquisador da academia”, como uma “forma de classificação pelos investigados” (Mauger, 1991), adquire conteúdos e posição particulares, como uma categoria de pessoa integrante a essas dinâmicas situadas²⁵. Não havia um estranhamento com esta atividade, pelo contrário, circulava um discurso, agenciado de modo heterogêneo, que poderia tornar inteligível a minha presença nos slams. Eu não era o único a abordar algumas das pessoas que estavam circulando por estes espaços. Pelo contrário, encontrei com outros “pesquisadores” e pessoas que já haviam conversado com uma porção destes para outros trabalhos (TCCs, gravações, documentários). A sensação era a de que “não havia retorno nenhum” e as pessoas “nunca mais voltavam”. Conectado a esta leitura, estava a resistência em tornar-se “objeto de estudo”. Isso é trabalhado como conflito também nas poesias, como um dos versos ouvidos por mim em campo: “Classe média filha da puta, sobe o morro só pra

²⁴ Este aspecto é visível nos trabalhos que se voltaram para discutir os “movimentos culturais”, onde os e as pesquisadoras se veem chamadas a situar suas pesquisas desde um enquadramento que sublinha as assimetrias de poder historicamente envolvidas nas práticas de produção de conhecimento, da branquitude na academia e silenciamentos raciais e de gênero (Kilomba, 2020; Ribeiro, 2019) e, em sua maioria, desvinculados do debate desenvolvido a partir dos anos 1980 no campo da antropologia em torno da crítica da representação, da autoria e da escrita etnográfica (por exemplo, ver Clifford, 1983; Clifford e Marcus, 1986; Taussig, 1980). Vemos não só introduções e seções de capítulos (impensáveis há uma década) ativando estas discussões para o enfrentamento de suas questões, mas o impacto das antecipações dos próprios pesquisadores traduzida em texto frente à categoria, por vezes, situando a sua operação no plano de suas situações de pesquisa, com o faz Medeiros (2017) e Sabino (2020).

²⁵ Esta antecipação não se limita à pesquisadores brancos e pesquisadoras brancas, como pude ouvir no relato de Natã Neves do Nascimento, um homem negro e da favela, acerca de sua pesquisa no Slam Laje, algo visível também na dissertação de Maria Aline Sabino (2020), uma mulher negra e periférica.

fazer documentário”. Reconhecendo minha “coragem” e rindo, uma de minhas interlocutoras disse-me que eu ia para o slam “só pra ficar tomando porrada”. O que poderia contribuir para sua *luta* de autorrepresentação se o produto do trabalho de um “pesquisador” é a representação do Outro? Lamentando a falta de reconhecimento, em outra situação, um artista disse-me que iria conversar comigo sim, pois, “só assim pra gente conseguir ganhar visibilidade”. Todavia, apesar da aparente abertura, a entrevista não ocorreu. Algumas vezes, quando abria para alguém que eu acabara de conhecer que estava realizando uma pesquisa, a interação se desfazia momentaneamente. Ou, mesmo, sentia uma indisposição e desconfiança pela minha presença, era ignorado por pessoas com quem eu já tinha realizado entrevistas, ou, ademais, convivia frequentemente com piadas sobre o fato de eu ser “pesquisador”, como na fala da mesma interlocutora acima: “você quer saber fofoca, pesquisador?”. Outra vezes, após sentir que conseguia me desvincular desta categoria pela recepção de algumas pessoas, para minha frustração, ela era trazida novamente para o plano das interações, por vezes, conectada a outras variações da mesma posição em alteridade. Em um slam no Sesc Nova Iguaçu no final de 2019, quando caminhávamos para uma batalha após assistirmos a um documentário, um de meus interlocutores falou em alto e bom som uma expressão para que todos ouvissem, enquanto caminhava já distante de mim: “venha, meu pesquisador favorito!”. De modo que, assim como outros, enfrentei dificuldades para, enfim, abordar meus e minhas possíveis interlocutoras para apresentar-lhes minha pesquisa, tentando estabelecer relações²⁶. Em minhas primeiras idas, não obtive sucesso, sobretudo, pela minha própria personalidade, timidez e dificuldade em enfrentar as situações. Apenas assisti às competições. Diferente da minha experiência nas rodas de rima durante esta pesquisa, onde a “humildade” – como na pixação (Barbosa, 2013) – organiza o plano das interações entre homens (*manos*), os participantes e público do slam não parecia ter o costume de chegar e cumprimentar a todos, independentemente de conhecer ou não a pessoa.

Assim, ir até uma porção de slams foi meu primeiro dispositivo de pesquisa. Com o tempo, passei a compor o conjunto de pessoas que frequentava estes espaços, todavia, na maior parte das vezes sem sair, mas apenas se mexer na mesma posição de “pesquisador”, um de “dentro-fora”. A persistência de minhas idas à diferentes batalhas não a alteraram qualitativamente nestes espaços, mas acabaram por consolidá-la. Alguns

²⁶ A dissertação de Sabino (2019) é repleta de exemplos desta inserção em campo também. Stella (2015), por sua vez, decidiu tornar-se poeta de slam para gerir essa situação.

artistas passaram a me reconhecer, vinham me cumprimentar e brincavam: “pô, tu é rato mesmo, hein? Vai em mais slam que eu!”. “Essa pesquisa é em profundidade mesmo, porra!”. Em uma intervenção poética na UFRJ de um coletivo de alguns de meus interlocutores, um dos artistas apontou-me para uma “pesquisadora” que tinha interesse em estudá-los que ela deveria falar comigo, pois a minha pesquisa era aquela “com a maior profundidade que ele conhecia”. Diferente de outras abordagens vistas por eles, eu não simplesmente ia até o slam, fazia algumas perguntas e não voltava mais. Pelo contrário, eu permanecia, frequentava e passei a ser visto também. Durante esta pesquisa, fui à 27 edições de batalhas de poesias pela região metropolitana do Rio de Janeiro²⁷, passando a reconhecer não só as pessoas, mas muitas das poesias que circulam entre slams diferentes. Uma dificuldade adicional de realizar pesquisa nestes espaços é o fato de que o trabalho de campo acontece no final de semana e na parte da noite, quando as competições de poesia acontecem. Após minhas idas aos slams que, em geral, sempre ocorriam em locais diferentes da cidade, eu voltava para casa exausto e nem sempre conseguia escrever meu campo direito no mesmo dia. Quando isto ocorria, eu aproveitava as horas passadas nos ônibus, metro e trem para anotar tudo o que eu podia em meu celular.

Neste movimento, adquiri um parceiro de slam que também vivia uma posição similar nestes espaços, Leozão. Ele é professor de literatura do ensino médio privado, à época morador de Irajá (na Zona Norte) e um grande entusiasta da literatura e poesia marginal. Ele não era “pesquisador”, mas lido como homem branco do subúrbio. Disse-me que por vezes tinha receio estar “invadindo” o espaço dos poetas. Como eu, ele ia sozinho às batalhas e performava seu interesse e apoio à poesia marginal como forma de negociação de sua presença. Leozão brincava que ele era tido como “marginal” pela cidade, e que eu era *playboy*. Eu lhe respondia brincando: nós dois o éramos ali. Passamos a fazer companhia um ao outro neste período, desde “dentro-fora” após nos conhecermos em uma competição na Praça Mauá em uma sexta-feira, no Slam Negritude. Tornamos amigos e trocávamos impressões sobre as performances, as poesias, as notas e nossas próprias vidas. Neste mesmo dia, outro artista se recusou a contar-me sobre a pesquisa

²⁷ Estes foram: Slam Laje (3 vezes); Slam Nós da Rua; Slam das Minas (2 vezes); Slam Favela tem Voz (2 vezes); Slam Marginow; Slam Maré Cheia; Slam Negritude (4 vezes); Slam RJ (2 vezes); Slam BR, em São Paulo; Rede Slam RJ; Slam BXD; Circuito Sesc “A Palavra Líquida” nas unidades de São João do Meriti, Tijuca, Madureira (2 vezes), Nova Iguaçu e São Gonçalo; Slam Hai Kai Combat; Slam Vila Isabel (2 vezes).

que realizava em sua graduação na UFRJ sobre os slam enquanto conversava com Leozão, afirmando que não queria que um “acadêmico branco roubasse suas ideias”. Quando lhe disse a minha idade, ficou surpreso. Ele achava que eu era mais novo, uma percepção comum em meu campo. “Porra, pensei, privilégio é foda, achei que tu era novo e já tava no doutorado”. Não só nos acompanhamos, mas Leozão também me apresentou para outros artistas, mais especificamente, de uma geração mais velha e que circulava por outros espaços de circulação de poesias, os saraus no Rio de Janeiro.

Simultaneamente, passei a seguir também algumas pessoas que circulavam pelos slams em seus perfis no Instagram, como forma de tentar marcar conversas e entrevistas. Realizei convites também desde os slams, mas estes foram poucos. A partir das redes sociais, eu conseguia superar uma barreira na relação com meus interlocutores, sem estas dificilmente eu teria tido tamanha capilaridade. Mande mensagens a uma porção deles com a expectativa de que pudéssemos nos encontrar fora dos slams. Entre muitas mensagens e várias tentativas, ora as respostas demoravam demais a chegar e, enfim, se encerravam, ou eu não recebia qualquer retorno. Em certo momento, cheguei a marcar 10 entrevistas que foram, uma atrás da outra e em sua totalidade, desmarcadas, ignoradas ou esquecidas²⁸. Quando eu enfim consegui realizar minha primeira entrevista, já estava notando a crescente presença dos artistas em outros espaços que traziam-me à campo sem que eu estivesse intencionalmente buscando-o. No metrô na Zona Sul, eu passei a cruzar com algumas pessoas que havia encontrado nas batalhas de slam, de modo que a presença de artistas nestes espaços passou a fazer parte dos tópicos discutidos nestas entrevistas, muitas vezes trazidos por eles mesmos. Todavia, nem todos com quem conversei nesse período *trampavam* nos transportes. Entre aqueles que o faziam e aceitaram conversar, as entrevistas foram realizadas quase em sua totalidade com duas pessoas e não uma. Após suas jornadas no vagão no final do dia, eram as duplas que *trampavam* juntas recitando poesias que vinham me encontrar. Aproveitava a situação e aplicava meu roteiro de entrevista para a dupla. Empreguei este dispositivo com fins exploratórios acerca de temáticas envolvidas nos slams, buscando narrativas, sentidos e trajetórias sobre o envolvimento com as poesias e do circuito no Rio de Janeiro. Desta forma, realizei entrevistas com 19 pessoas diferentes, a maioria delas realizadas em praças, centro

²⁸ No capítulo 2, eu retomo algumas destas considerações, em particular, sobre o lugar do dinheiro da passagem no cotidiano.

culturais ou nas próprias estações. Apenas uma delas foi feita em uma ONG no Complexo do Alemão. Ademais, eu buscava constituir relações.

Foi neste momento em que o cotidiano passou a fazer parte de minhas inquietações, quando notei que muitos faziam suas vidas econômicas através da poesia naquela época e o deslocamento das *lutas* ao *corre* foi se construindo. Busquei também, então, a aceitação dos artistas para que eu pudesse segui-los em suas rotinas nos vagões. Todos e sem exceções acolheram meus pedidos e não fui nenhuma vez de encontro com eles sem que tivéssemos marcado antes. Por decorrência de uma série de dificuldades, por exemplo, o alinhamento do dia, do ponto de encontro e do horário por trocas de mensagens no Whatsapp e Instagram, o acesso à internet intermitente pelos meus interlocutores em seus celulares que, em geral, faziam uso da WI-FI disponibilizada gratuitamente nas estações de metrô do Rio de Janeiro e que nem sempre funcionavam, nem todas minhas tentativas foram bem-sucedidas. Assim como nas entrevistas mencionadas acima, foram muitas as vezes em que fui até o ponto de encontro no horário marcado e não consegui, após algumas horas esperando, encontrar com meus interlocutores que estavam em contínua movimentação pelos vagões. Com o passar do tempo, enquanto viajava com outro motivo, passei a abordá-los também desde o vagão e não através das redes sociais quando cruzava inesperadamente com artistas recitando poesias. Diferente do slam, sentia-me mais confortável em fazê-lo após suas apresentações para explicar minha pesquisa rapidamente e convidá-los para uma entrevista. Passei a oferecer também que tirasse fotos e vídeos para postarem em suas páginas como uma forma de oferecer algo em troca, algo que me foi solicitado também algumas vezes sem que eu me manifestasse. No vagão, o “agora é nós por nós” dos slams, não erigia as mesmas barreiras. A possibilidade de receber convites para circular por outros espaços e obter *trampos*, pelo contrário, era um dos sentidos de seus engajamentos.

Algumas características adicionais deste campo precisam ser mencionadas. Em primeiro lugar, as entrevistas realizadas neste período foram em sua maioria com homens (16). Eles também eram maioria nos transportes públicos, mas não necessariamente nos slams. Este corte estruturou boa parte desta pesquisa pela minha própria posicionalidade de gênero em campo. Ao mesmo tempo, é preciso pontuar que as pessoas mais bem posicionadas entre artistas que trabalham com poesia marginal, na realidade, são

mulheres e negras. Por exemplo, as artistas reunidas em torno do Slam das Minas²⁹, o coletivo de maior projeção no Rio de Janeiro e que, diferente da maior parte dos slams, tem conseguido se inserir no mundo dos editais, das instituições de cultura, dos cachês e que realizam suas intervenções, sobretudo, no Centro e na Zona Sul do Rio de Janeiro. Para mim, todavia, após algumas tentativas, bloqueios, esquivas e hesitações, enveredar por este espaço não foi possível³⁰. As reflexões sobre o mesmo tipo de inserção econômica foram surgindo ao longo do meu campo, mas com pouca aderência prática entre meus interlocutores que apenas começavam aos pouquinhos se relacionar com esta parte do “mundo da cultura”, como um horizonte futuro desejado. Isto não significou a completa ausência de relações com outras mulheres artistas no cotidiano, para além de conversas e entrevistas pontuais. Fui capaz de ir além deste corte através de relações com homens. Deste modo, seguindo as aberturas que iam me aparecendo em campo, travei a minha principal interlocução em campo e que estrutura boa parte das reflexões desta tese. A partir da entrevista marcada com Saulo, passei a me relacionar também com Natália – quem também o acompanhou no dia em que conversamos no Centro Cultural Banco do Brasil na Candelária, no Centro do Rio –, uma artista negra, e, mais especificamente, com a construção de suas vidas em conjunto através da arte, como um casal e quem mantinham uma casa juntos. Com a continuidade do emprego destes dispositivos de pesquisa, a relação com os dois enfim “pegou”, e eu passei a ser recebido com maior naturalidade e, ainda, buscado para acompanhá-los em seu cotidiano.

Diferente da postura de alguns de entrevistados frente a um “pesquisador”, quando conversei com Saulo, ele brincou que eu estava realizando um de seus sonhos: ser convidado para dar uma entrevista sobre o seu envolvimento com a arte, tal como um rapper famoso. Com o casal, assim, eu já não era enquadrado apenas como “pesquisador”, mas como alguém com quem poderiam ter uma “parceria”. Ou então, como Saulo iria me apresentar para a avó de Natália na primeira vez em que fui até sua casa, como “produtor”. Eu era um “contato” e nossas relações passavam a ser compostas também como uma orientação ao futuro do *corre*, como um possível investimento, o que procurei fazer jus na medida em que era solicitado e dentro de minhas condições. Foi desde esta relação,

²⁹ Como me disse uma das minhas interlocutoras, “o Slam das Minas é outro universo”, se comparado aos outros slams de periferia e favela.

³⁰ Em campo, conheci uma doutoranda no programa de pós-graduação em Direito da UERJ, Cissa Khattar, que estava inserida neste coletivo. Para esta perspectiva dos slams, sua pesquisa poderá contribuir mais do que a presente tese.

um “tamo junto”, envolvendo “ajudas”, “empréstimos”, “parcerias”, dinheiros e que compõem o leque de relações tecidas no *ganhar a vida* com arte (e não só com “pesquisadores”), que pude me inserir no plano do cotidiano pela cidade. Ao lado de Saulo e Natália, pude nuançar e me distanciar da figura do “pesquisador”, revisitar relações com outros artistas, entrar nas casas e conhecer a família de Natália. O mesmo ocorreu com Matheus, um jovem negro e paulistano migrante, outro de meus principais interlocutores, cujo relato inspira a reconstrução da narrativa da projeção de futuro do artista. Todavia, neste caso, nossa relação não chegou até sua casa e tampouco a sua família.

A partir daqui, então, passei a me interessar por acompanhar os trânsitos, conexões e mediações entre as diferentes situações cotidianas do *ganhar a vida* da arte, entre os vagões, os slams, as intervenções poéticas, atos e as instituições de cultura. E, além disso, também como, na prática, os artistas circulavam e acessavam os transportes públicos para poderem construir suas vidas e manter suas casas. Conversávamos com frequência pelo Whatsapp, por onde eu tentava marcar locais onde pudéssemos encontrar e falar sobre o que estava se passando. Neste período em que pude me relacionar com meus interlocutores em uma porção de locais, Saulo me convidou para fazer parte do seu coletivo, dormi algumas vezes em suas casas para poder acompanhá-los em seu cotidiano, ajudei-os com o dinheiro da passagem, contribui com a impressão de zines, tirei fotos desde os vagões e os slams, gravei vídeos de poesia, comprei zines e livros, mediei dois *tramos* distintos para um coletivo de slam e outro grupo de rap que trabalhava no vagão recitando poesia marginal em uma instituição de cultura onde uma conhecida minha trabalhava e participei da produção de um slam promovido pelo coletivo de Saulo e Natália anotando e fazendo a contagem das notas atribuídas pelos jurados aos competidores.

No início de 2019, após meu primeiro ano de campo e quando eu enfim sentia que estava consolidando estas relações, duas inflexões se verificaram. Matheus decidiu voltar para São Paulo no começo do ano, semanas depois de ele ter acatado o meu pedido para que me ajudasse mais intensamente com minha pesquisa. Segundo: a chegada da pandemia de Covid-19 no último semestre de minha pesquisa de campo, em março de 2020. Por tal motivo, não consegui mais encontrar meus interlocutores presencialmente. Neste momento, após alguns meses de um período de crise pessoal, ansiedade, frustração e angústia quanto às possibilidades de continuar o que tinha planejado como campo, de grandes incertezas se continuaria a morar no Rio de Janeiro ou retornaria à São Paulo,

mudanças de casa inescapáveis, medo da contaminação e da perda de vidas, rearranjo de minhas rotinas cotidianas, impossibilidade da realização de estágio doutoral no exterior, passei a acompanhar algumas postagens realizadas nas redes sociais (algo realizado por todo o período desta pesquisa) e as formas pelas quais as pessoas se adaptavam à pandemia para a realização de competições de poesia. Durante esse período, muitos slam ocorreram através de *Lives* no Instagram, como as competições estadual e nacional de poesias. Assim, para tentar dar conta da interrupção em meu campo decidi por retomar mais uma bateria de entrevistas (7), à distância e por telefone. Outros com quem eu já tinha estabelecido relações, mas não tinha entrevistado ainda, ou já tinha entrevistado antes, voltaram para uma primeira e segunda rodada de entrevistas, agora já em outro patamar de proximidade e informado pela minha presença em campo há mais de um ano. Além disso, tive a oportunidade de integrar a equipe brasileira de pesquisa do projeto internacional comparativo “Implementação das políticas relacionadas à Covid-19: implicações para as desigualdades das famílias em cinco países”.³¹ Esta possibilidade me fez recuperar o fôlego e me permitiu permanecer acompanhando o cotidiano das casas de Natália e Saulo e, também, de outro de meus interlocutores, Eduardo, entre os meses de julho e dezembro de 2020. Durante este período, realizei 20 entrevistas à distância e por telefone, onde eu aplicava o questionário prévio organizado pela coordenação da pesquisa, cujo objetivo era atentar ao miúdo e à acomodação dos novos eventos no plano do ordinário, entre o fluxo de dinheiro, ajudas e pessoas entre as casas, os estados de saúde, o cuidado e a percepção da pandemia. Ao mesmo tempo, aproveitei a situação para retomar alguns temas do *ganhar a vida* à luz da particularidade da experiência da crise da Covid-19, tal como vivida pelos artistas. À despeito da distância, este conjunto de novas conversas foram fundamentais para que fosse possível a consolidação de questões analíticas e teórica desta tese.

Antes de encerrar esta seção, é necessário apresentar um último esclarecimento. A inflexão da crise da atual pandemia de Covid-19 não estrutura a presente tese. E as relações entre estes eventos e o *ganhar a vida* com arte aparecem de forma situada apenas nos capítulos 4 e 6. Desta maneira, esta etnografia pode e deve ser lida como um retrato

³¹ O projeto foi coordenado pelas antropólogas Veena Das e Clara Han, da Universidade John Hopkins. Camila Pierobon (Cebap), Taniele Rui (Unicamp) e Paula Lacerda (UERJ) foram as coordenadoras das equipes brasileiras, respectivamente, no Rio de Janeiro, São Paulo e Altamira. Para mais sobre esta pesquisa, ver: <https://www.sbsociologia.com.br/efeitos-da-pandemia-na-vida-de-familias-de-baixa-renda-apontamentos-preliminares/>

do período histórico imediatamente anterior à atual crise sanitária, cujas histórias, vidas e *corres* foram e continuam sendo, incessantemente, reorganizadas.

Breve percurso dos capítulos da tese

Embora tenha iniciado meu trabalho de campo nas batalhas de slam, esta tese não se inicia pela análise destas situações. Pelo contrário, encontro-as sistematicamente apenas no último capítulo. As vidas dos artistas que recitam poesias marginais não se limitam às situações de competição de poesias (por vezes, as obviedades precisam ser lembradas no trabalho de análise). De tal maneira, ao chegarmos a estas já teremos atravessado outras situações do *ganhar a vida*, munidos da análise da multiplicidade de formas com as quais os e as artistas mantêm seus cotidianos, governam incertezas, produzem horizontes futuros e que, em particular, viabilizam a rotinização das competições de poesia. Ainda que haja uma variedade de significados de suas práticas que não o ganho de dinheiro, como a “cura” e a “militância”, o desejo de tornar-se “artista” está intimamente vinculado ao desejo de melhora de vida e ao ganho de uma diversidade de dinheiros. As diferentes práticas envolvidas para a realização destes é o fio condutor dos capítulos desta tese.

Parto das condições de possibilidade e formas de imaginação da ascensão social por meio da arte. No Capítulo 1, reconstruo o agenciamento da categoria artista, como um caso particular do possível, atentando para seus “quadros de referência” e “campos de possibilidade” (L’Estoile, 2014), a partir da história do envolvimento inicial de Matheus com a poesia marginal, até a sua vinda de São Paulo para o Rio para tentar a vida. Baseado em sua maneira de narrar seu envolvimento, almejando não mais apenas “sobreviver, mas viver de arte”, analiso como se vislumbra esta alternativa de vida, uma que valha a pena ser vivida. Argumento que o movimento implícito nesta forma de descrever o próprio engajamento denota a construção de horizontes temporais para si no *corre*, para além da exploração vinculada ao trabalho assalariado, entre a espera em movimento entre *trampas* e a esperança de ser visto. Neste sentido, me debruço aqui sobre o substrato imaginado, envolvendo afetos, categorias e valorações que sustentam o presente.

A realização da circulação pela cidade é o foco do Capítulo 2. Em particular, volto-me para as formas pelas quais Saulo e Natália geriam o que chamo aqui de uma onda incessante de “quase-eventos” (Das, 2015) produzidos pela antecipação da necessidade de produção do dinheiro da passagem para que pudessem fazer suas vidas acessando as infraestruturas de transportes. Defendo que a experiência da entrada nos ônibus, trens e metros não é desimportante e tampouco individual no plano do cotidiano. Este dilema envolve um senso de timing: o que se tem em mãos, nos bolsos e com quem, onde se está, para onde e quando é preciso viajar. Para solucioná-lo, os artistas empregavam uma multiplicidade de práticas de conversões de dinheiro, relações de ajuda e obrigações mútuas, envolvendo materialidades, espacialidades, moralidades e processos de valoração sobre dinheiro e pessoas, conjunturalmente articulados para viabilizar a locomoção.

A declamação de poesias nos transportes públicos, entre as maneiras de entrar e as saídas do (e ao) vagão para fazer a vida, são os alvos dos Capítulos 3 e 4. No primeiro destes, analiso os ordenamentos, espacialidades e conflitos político-morais envolvidos com a concretização destas práticas pelos artistas para ganhar dinheiro e suas relações com camelôs, pedintes, passageiros e seguranças. Ademais, atentando para os distintos significados da declamação de poesias nestes espaços, investigo as valorações de relações e do dinheiro particular transferido dos passageiros aos artistas, os trocados. Demonstro como, apesar da natureza distinta das atividades realizadas para obter renda, é este mesmo dinheiro, dotado de materialidade e formas de uso próprios, que compõe os conflitos e está em disputa não só entre artistas, mas também com camelôs e pedintes. Visualizamos como a categoria artista é continuamente metamorfoseada em outras figuras de apoio ao longo desta jornada de modo a reivindicar a legitimidade do ganho de dinheiro. O seu refazimento contínuo vincula-se à fluidez situacional das práticas cotidianas dos artistas, que operam entre o bater vagão, a gastação, a ação cultural e o ataque poético, à revelia dos enquadramentos normativos, de um lado, de que o transporte público deveria ser apenas um local de trânsito de pessoas e, de outro, de que o trabalhador deve vender mercadorias para ganhar a vida.

No Capítulo 4, volto-me para como, efetivamente, se ganham os trocados dentro do vagão. Em particular, atento para o plano ritual destas práticas. Busco, em seguida, enfrentar a seguinte questão também: com os trocados em mãos, o que estes fazem e o que é possível fazer com eles? Defendo que refletir sobre como se ganha este dinheiro envolve também pensar sobre a sua gestão cotidiana. Nos vagões, os artistas navegam por

valores contraditórios, negociados e renegociados continuamente. Estas operam o governo da incerteza no cotidiano. Há uma contínua negociação íntima consigo mesmo pelos significados desta vida que é operada e atravessada pela materialidade e temporalidade do ganho dos trocados. Logo, para além das práticas rituais envolvidas com as transferências de dinheiro, o capítulo se volta também para as saídas do e ao vagão. Analiso as elaborações críticas entre as alternativas de vida vislumbradas pelos artistas, a partir de uma expressão êmica, “largar tudo”, empregada por Saulo para refletir sobre o trânsito entre a arte e o “trabalho de carteira” e suas transformações ao longo do tempo.

Sigo, então, para a análise das formas pelas quais os artistas governam os sentidos dos convites e as formas de circulação de dinheiro para a realização de intervenções poéticas e outras situações, por exemplo, para falarem sobre sua prática artística, como entrevistas para pesquisas acadêmicas. No capítulo 5, entre *trampos*, o fortalecer, cachês e ajudas de custo, vislumbramos como o acúmulo de visibilidade não se converte imediatamente em ganho de dinheiro nestes convites. “Ser visto” pela própria arte aparece na etnografia operando um paradoxo no fluxo do cotidiano: ao mesmo tempo em que lhes abre portas para outros espaços como pessoas que “fazem slam”, por outro lado, com frequência deixava o *trampo* como um elemento alheio aos sentidos dos convites. Mesmo não sendo possível contar apenas com este dinheiro para se sustentar, a continuidade dos convites e o movimento literal entre os vagões e as intervenções poéticas, para Saulo e Natália, instauravam uma sensação de movimento existencial na vida, de que não se está parado, mas sim estabelecendo “contatos”, trazendo estímulos de que talvez a participação possa reverberar em alguma melhora de vida. O que a etnografia sugere é que ganhar dinheiro para sustentar a própria vida através destas situações é operado pelos artistas sem que, necessariamente, haja a configuração de uma relação de *trampo*. A rotinização de tais negociações em torno das intervenções poéticas reverbera em elaborações críticas acerca do valor de si e traz custos subjetivo frente àqueles que os convidam.

Finalmente, no Capítulo 6, volto-me para a análise de como os artistas circulam e produzem slams para se inserirem no circuito, adquirir frutos, estabelecer relações diversas, curar-se, militar e construir o próprio “futuro próximo”. Procuro demonstrar como correr slams é uma forma de propulsionar o próprio *trampo* e, quem sabe, conseguir alcançar as instituições de cultura, obter financiamento e, enfim, cachês dignos via editais. Se, como é comum ouvir nestes espaços, o “slam não é uma competição”, procuro analisar algumas das implicações de que estes também o são. Tornar-se poeta marginal, e

reivindicar-se enquanto tal, ocorre ao longo das tramas relacionais entre dois valores indissociáveis nestes espaços e em contínuo desequilíbrio, vencer e estar junto, e que organizam uma série de outros pares de oposição em torno das competições, como as poesias de protesto e poesias de amor.

Nas considerações finais deste trabalho eu exploro as implicações do diagnóstico das lutas à luz dos argumentos desdobrados em torno da noção do corre e, em seguida, retomo algumas das contribuições do estudo do ganhar a vida dos artistas nos traz para o estudo da vida vivida dos trabalhadores nas cidades brasileiras.

As fotos que se entrelaçam entre os capítulos são de minha autoria.





1 VIVER E SOBREVIVER DE ARTE

Eu vou partir pro lance social da coisa. Muitos dos jovens que se infiltram em locais prejudiciais, é por uma questão de pertencimento. Eu lembro na minha pré-adolescência, eu gostava muito de rock. E aí, pela sensação de pertencimento, eu comecei a andar com essa galera. E, inconscientemente, não vou dizer que o movimento é isso, mas a galera acaba colocando em situações, por exemplo, pra uma criança de 12 anos é risco, lidando com drogas, essas coisas todas. Querer pertencer era maior do que o meu senso de que aquilo era perigoso. Então, ter um ambiente como slam para que pessoas faveladas se sintam pertencentes, e na grande maioria das vezes só gera produtos bons, te deixando cada vez mais consciente, vai tá lidando com um povo muito plural, ele cria mais um espaço possível para se estar além de Igreja, tráfico ou trabalho, tá ligado? A gente termina o ensino médio e é isso, ou tu entra pra Igreja, ou tu entra pro tráfico, ou você arruma um trabalho assalariado e você vive aquilo ali. Então ele criou mais um espaço. Não é só. E no slam não é só eu recito as minhas paradas e volto pra minha casa pra minha vidinha de merda. É abrir uma porta, quarta, terceira porta pra quem tá ali a beira de raras opções. (Trecho de entrevista com Gabriel concedida ao autor, maio de 2019).

Avistei Matheus pela primeira vez numa noite de sexta-feira de fevereiro de 2019, quando fui sozinho assistir a uma batalha de poesia organizada por um coletivo de slam em uma praça ao lado da passarela da estação Tanque do BRT Transcarioca, na Zona Oeste do Rio de Janeiro. Ele estava entre os jovens sentados que viriam a “batalhar”. Duas de suas poesias, uma em que emula um assalto de privilégios e outra em que joga com a língua inglesa para criticar o “boy”, me marcaram naquele dia. Matheus não foi o vencedor. A partir de então, iria encontrá-lo cada vez mais em diferentes batalhas pela cidade e no metrô, declamando poesias.

O jovem é paulistano, negro, hétero e criado na periferia, no bairro do Grajaú, na Zona Sul de São Paulo. Mudou-se para o Rio de Janeiro após se apresentar em um slam nacional promovido pela FLUP, a festa literária das periferias, representando seu estado. Havia sido convidado para representar o Brasil no campeonato internacional, mas acabou perdendo a oportunidade para outra jovem poeta negra. Envolveu-se com uma jovem poeta carioca, que também havia participado da feira. Viu ali uma oportunidade de sair da casa dos pais e *sobreviver de arte*. Isso era possível, sobretudo, pela declamação de poesias nos transportes públicos, algo proibido em São Paulo, mas, até então, legalizado no Rio. O circuito das batalhas de poesia no Rio de Janeiro parecia, a seus olhos, estar em franca expansão, alguns passos atrás daquele vivido por ele em São Paulo. Ele teria a chance de estar presente quando o *corre* dos poetas “virasse” no Rio. A expressão “virar” é frequente entre os jovens negros, periféricos e favelados envolvidos com o circuito. Ela significava a esperança de que, logo, eles viriam a colher os frutos da sua atuação. Os

jovens tornavam-se artistas e passavam a imaginar um futuro em que poderiam *viver de arte*.

Matheus parecia desconfiar de mim quando nos encontramos para conversar pela primeira vez na Cinelândia, num bar localizado numa das ruelas dali. Eu havia marcado uma entrevista com Carlos por Whatsapp, um jovem negro, artista e seu parceiro de coletivo à época, e não com ele. Ambos *trampavam* declamando poesia marginal nos transportes públicos e ele aproveitou e veio junto. Nesse dia, Matheus me explicou sobre o seu envolvimento com os slams da seguinte maneira: “tem que fazer um trabalho que venda, e não se vender pra trabalhar”. O slam, para ele, era uma “janela”. Carlos concordava com ele e me disse que a poesia tinha o ajudado a sair de umas “paradas erradas” com que se envolvera no passado. “O slam me salvou, me tornou uma pessoa melhor”, concluiu. À primeira vista, nosso encontro na Cinelândia pode parecer banal num esforço de pesquisa. Era só mais uma entrevista. Suas condições de possibilidade, produzidas pelos diversos caminhos de nossas trajetórias individuais, todavia, tornam visíveis transformações no mundo social. Há uma década, tal cena não seria viável.

Se eu fui encontrá-los com referências sobre as *lutas*, Matheus e Carlos me contavam-me sobre o *corre*, não sendo a nossa interação apenas uma situação isolada de onde poderiam refletir sobre suas vidas de modo distanciado. Para mim, a nossa relação me permitia desenvolver questões de pesquisa, para Matheus, o “investimento” em nossa relação gerava consequências “econômicas”, e não era algo desvinculado de seus esforços mais amplos de ganhar a vida. Eu me interessava pela transformação do passado no presente a partir das mobilizações políticas, já os dois artistas formulavam seu engajamento na arte como trabalho, refletiam sobre que tipo de vida gostaria de viver, no presente e no futuro. Se minha interpretação dessas produções artísticas, influenciada pela literatura da sociologia urbana paulista, apontava para uma novidade histórica, também era a esperança de Matheus e Carlos. Responder à questão de como passou a ser plausível para estes jovens este curso de vida enquanto mais uma opção frente ao tráfico, a Igreja e ao trabalho assalariado, como aponta Gabriel de maneira eloquente na epígrafe³², é o primeiro objetivo deste capítulo.

Por meio da reconstrução da trajetória de Matheus, analiso um tipo de engajamento que se dá por meio do agenciamento da categoria *artista* tomada aqui como

³² E, ainda, se alinha ao argumento de Feltran (2014) acerca dos três regimes normativos de ordenamento das periferias.

ponto de partida para a compreensão de uma realidade mutável e o elo entre as situações de vida e suas elaborações críticas manifestas. Ponho em relevo neste capítulo não os espaços de produção artística em si, mas as narrativas das trajetórias dos atores. São múltiplos os perfis que se delineiam nos contextos situados em que estes se inscrevem. O circuito dos slams é composto por indivíduos com trajetórias diversas e com envolvimento distintos.

A hipótese de fundo desenvolvida aqui é a de que essa conjuntura histórica é marcada pelos efeitos sociais de distintos processos que atravessam diferentemente a vida desses jovens e que alteraram seus campos de oportunidades (L’Estoile, 2014), tornando plausível tal reivindicação para uma quantidade cada vez maior de pessoas, diferente das gerações passadas. Primeiramente, a expansão das redes sociais, do acesso à internet e aos smartphones no país, que possibilitaram a maior conexão das relações destes jovens para além de seus vínculos “off-line”, e a projeção de imagens como recursos econômicos. Em segundo lugar, as transformações do mercado de trabalho no período recente, que tornaram os ganhos obtidos com trabalhos precários (temporários, informais e terceirizados) similares aos obtidos por meio de práticas artísticas em diferentes situações, bem como ofereceram quadros de referência e conteúdos para o engajamento na arte. Em terceiro lugar, a chegada na “cena pública” dos jovens periféricos, negros e negras, a partir das mobilizações artísticas e coletivos, politizando a representação sobre as favelas, as periferias, negros e negras, mulheres e LGBTQIA+ através de categorias outras e a partir de problematizações de gênero, raça e sexualidade. Quarto, as políticas de ação afirmativa e a expansão do mercado educacional. Por fim, a trajetória de acúmulo social de práticas e representações da produção artística periférica que culminou em maior acesso a recursos estatais e privados e em maior visibilidade pública pelas atividades artísticas periféricas.

Não pretendo aqui, todavia, realizar uma genealogia de todos esses processos, algo que inviabilizaria a proposta para este capítulo, mas somente atentar para como compõem o conjunto de pequenas decisões e reflexões de Matheus, como índices de processos sociais em andamento, de modo a apresentar uma interpretação sobre a figura do *artista*.

Ao fazer isto, investigo os raciocínios e imaginações sobre futuros, projetos de vida e as elaborações críticas sobre o que consiste, para meus interlocutores, uma vida que valha a pena ser vivida. Então, me debruço aqui apenas indiretamente sobre materialidades que o permitem, e, principalmente, sobre o substrato imaginado, envolvendo afetos – em particular, a *esperança* –, categorias e valorações que sustentam

o presente. A *esperança*, entendida como uma atitude diante do mundo e uma maneira de forjar conhecimento (Miyazaki, 2004), embebidas nos modos de orientação para o futuro que são historicamente conformadas, expressas por Matheus em torno da oposição *sobreviver de arte e viver de arte*, interessam a este capítulo.

Para desenvolver estas questões, busco analisar os campos de oportunidade, quadros de referência e o horizonte de expectativas futuras que se constrói em torno da categoria *artista*. Baseado no trabalho do historiador Reinhart Koselleck, L’Estoile (2014) afirma que os campos de oportunidades dizem respeito ao conjunto de possibilidades e de limites que definiriam, em um dado momento, as condições de vida, material e simbólica, de um grupo de indivíduos. Isto é, o “passado na medida em que ele é presente”. Já o conceito de quadros de referência se refere ao quadro cognitivo e normativo empregado pelos atores sociais para atribuir sentidos e agir no seu mundo. Estes são compartilhados no interior de determinado mundo social, permitindo orientação mútua e interação, além serem de parcialmente conformados por experiências singulares, individuais e coletivas. Ademais, eles envolvem aspectos éticos, políticos e ontológicos, o que significa afirmar que eles implicam valores e crenças sobre o que é o mundo, o que constitui uma “boa vida” e o que é ser uma “boa pessoa”. Autônomos em relação aos campos de oportunidade, todavia, os quadros de referência seriam tipicamente vinculados aos campos de oportunidades. As oportunidades disponíveis aos indivíduos seriam enquadradas pelas expectativas e percepções, tanto suas quanto de outros, daquilo que seria “apropriado” em determinada situação. Os quadros definem os modos pelos quais o mundo é experienciado e interpretado, assim como as expectativas em relação ao futuro. Segundo o autor, a combinação entre um determinado campo de oportunidades e um quadro específico define horizontes de expectativas futuras, individuais e em parte compartilhadas. Em outras palavras, “o futuro tal qual ele é presente”.

Como demonstro mais a frente, a enunciação da categoria *artista* performa um trabalho de mediação e um horizonte de futuro no mercado de trabalho, envolvendo as ideologias³³ e visões de mundo vinculados às configurações do trabalho contemporâneo. Apoio-me aqui em Ruth Cardoso (2011 [1979]) como fonte de inspiração. Para a autora, para elaborar as relações entre palavra e vida social, por vezes, argumenta-se que a primeira é também ação, capaz, portanto, de produzir efeitos sobre uma situação criada.

³³ E, com ideologias, não me refiro às perspectivas que tomam esta como um discurso voltado a velar interesse materiais, mas o conjunto de crenças compartilhadas, inscritas em instituições, implicadas em ações (Boltanski e Chiapello, 1999).

Aí permanece um dualismo (discurso versus realidade), obrigando um confronto entre o que é dito e aquilo sobre o que se fala. Argumenta Cardoso, entretanto, que relatos não traduzem a realidade social, mas lhes são partes constitutivas. Assim, quando atores de qualquer situação falam sobre ela, eles atuam enquanto narram. Por sua vez, eles narram, pois estão postos em posições que nem sempre são criadas por atividades meramente discursivas, dado que são igualmente produto de relações anteriores à ação e à reflexão destes personagens. A fala tenta, assim, exprimir um modo particular de existência. Como sugere a autora, subjetivo e objetivo não se opõem, mas um expressaria o outro, e o modifica.

Na primeira seção, desdobro o diagrama de relações articulados em torno da categoria *artista*, de modo a compreender a tessitura do projeto de vida de *viver de arte*, dentro de seu campo de possibilidade e quadros de referência. Em seguida, volto-me para etnografar o cotidiano de Matheus e dar corpo a sua expressão de uma rotina individual de *sobreviver de arte*. Por fim, a partir da frase sintética enunciada por Matheus, “tem que fazer um trabalho que venda, e não se vender para trabalhar”, analiso suas reflexões sobre o que constituiria uma “boa vida”, as temporalidades de espera e da *esperança* que sustentam a vida no presente e alguns outros elementos do projeto de *viver de arte*.

1.1 Saindo da “rua”, virando artista

“Aos treze já tava na rua/aos quinze já era mau/Aos 18, dei uma sossegada conhecendo a poesia marginal”. Estes são versos de uma das poesias de Matheus, um jovem negro de 25 anos. A temporalidade subjacente aos três versos marca de forma substantiva a sua trajetória de vida. Conhecendo a poesia marginal, Matheus saiu da “rua” e deu uma “sossegada”. Quando era criança, frequentava cultos evangélicos com seus pais, ele, um motorista de serviço médico público, egresso do sistema prisional, e ela, “artista independente” que realiza trabalhos para a igreja evangélica que frequenta, no bairro do Grajaú, em São Paulo. Por volta de 9 anos, seus pais decidiram parar de frequentar a igreja. Não sabe bem dizer o porquê. Quando decidiram voltar, Matheus já era “mau”, expressão que remete à interação com a masculinidade vinculada ao mundo do crime (Feltran, 2011). Não quis voltar, era “rebeldão”, e um pré-adolescente que achava que “sabia de tudo”. Seus pais respeitaram a sua escolha. O jovem não se

considera evangélico. À época, na “rua”, Matheus envolvia-se com o grafite, o pixo e o rap. Através destas práticas, constituía sua identidade como periférico ou de “quebrada”, a ponto de se autonegar com um “vulgo” que substituiu o seu “vulgo de quebrada”, retirado da biografia de Bob Marley, a inspiração para alguns de seus riscos nos muros. Era um “hobby” que realizava em suas horas vagas.

Quando era “rebeldão” começou a “desandar” na escola e virar um “porra-louca”. Acabou repetindo o primeiro ano do ensino médio. Depois, ficou “tranquilinho”. Terminou os estudos escolares no período noturno em uma instituição pública. Foi quando começou a trabalhar “registrado”: seu primeiro emprego foi em uma loja da rede McDonald’s aos quinze anos. A partir daí, ainda morando com seus pais em uma casa própria de poucos cômodos, Matheus passou por um conjunto diverso de trabalhos no mercado formal de serviços. Já trabalhou três ou quatro vezes em farmácias, supermercados e também como atendente de telemarketing. Isso sem contar aqueles trabalhos “sem registro” que obteve como flanelinha, cambista e no varejo do mercado ilícito de drogas, vendendo “umas paradinhas” pra ganhar uma grana, sem, contudo, se envolver com o crime – apesar de observar muitos de seus amigos tornando-se bandidos. Sem a necessidade de mediações grandes, apenas acompanhado de uma risada, Matheus inclui na descrição de seus trabalhos, quando perguntado por mim, atividades realizadas no âmbito do mercado ilícito de drogas. Como grafiteiro, conseguiu alguns *tramos* em oficinas em escolas públicas.

Seu pai gostaria que ele fosse engenheiro, sonho que ele mesmo reivindicou para si em certo momento. Outro de seus sonhos era ser chef de cozinha, mas logo desistiu, diante dos altos custos das faculdades de gastronomia em São Paulo. Ficou um ano sem estudar após se formar no ensino médio e, depois, iniciou uma graduação em Serviço Social em uma universidade privada. O incentivo ao estudo vinha de casa, mas não “pegavam muito no seu pé, não”. Decidiu por esse curso mais pelo conteúdo do que pelo trabalho em si, não sabia que existia o trabalho de assistente social. Não queria exercer essa profissão. Em retrospecto, demonstra como um de seus desejos trabalhar como “palestrante de questão social”. Na época, “não manjava nada dessas coisas de faculdade pública”. Não prestou o vestibular ou o ENEM. Tinha o interesse em estudar filosofia, história, sociologia e economia, conteúdos que o curso poderia proporcionar. Todavia, após cursar dois anos, trancou a faculdade. Ao ser demitido da farmácia onde trabalhava, Matheus não tinha mais dinheiro para pagar a mensalidade. Como outros jovens imersos na poesia marginal, ele alcançava, como o primeiro membro de sua família, o ensino

superior. Todavia, não através das universidades públicas e as ações afirmativas em expansão na última década (Lima e Campos, 2020), mas pela expansão do mercado educacional superior privado.

Até aqui, na narração de sua vida, Matheus relatava que circulava por diferentes *tramos*, dissociados de um projeto de mais longo prazo. Passou pelos mercados formal e informal precários de serviços e ilícito de drogas, fazendo várias “paradas”. Há um acúmulo de experiências transitórias que se amontoam e quase não se diferenciam, sem direção, não sendo percebidas dentro de uma trajetória de mobilidade ascendente. “Ixi, já fiz uma par de coisa”, contou-me enumerando seus trabalhos em cada um dos dedos. Seus *tramos* pareciam restringir-se a uma forma de aquisição de renda e, apesar da inserção no ensino superior privado, esta opção não era vinculada ao desejo de seguir em uma profissão, constituir uma carreira, construir uma casa, formar uma família ou adquirir algum bem de consumo. A aquisição de diploma não é elencada como um de seus objetivos e a opção pelo ensino superior não performa a promessa da ascensão pela educação. Matheus “tava na rua”. O grafite, o rap e o pixo lhe forneciam o senso de pertencimento a uma comunidade maior, a “quebrada”. Porém, o meu objetivo aqui não é lamentar a desintegração do “progresso”. Os quadros de referência dos anos 1980 e 1990, nos permitem descrever apenas um “quadro das ausências”. Não estamos mais nos anos 1990. Matheus nasceu em 1997 e vai completar 25 anos.

Escrevendo no final da década de 2000, Vera Telles (2010) argumenta que para os mais jovens de periferia da época, suas histórias “já não podem ser compassadas pelas venturas e desventuras da epopeia do progresso que estrutura a narrativa da geração de seus pais”. Haveria uma ruptura na sucessão das gerações. Ela continua, as circunstâncias do mercado de trabalho não significam a degradação de condições que já foram mais promissoras. Eles enfrentariam um mundo de trabalho precário (temporário, terceirizado, cooperado, muito frequentemente mediado por agências de emprego e prestadores de serviço) e o desemprego como um estado de coisas, estruturando um solo de experiências distinto das gerações anteriores. “As experiências de urbanização (e a relação com a cidade) não se faz mais nas referências da passagem campo-cidade e na marcação dos eventos que davam o compasso do “progresso” na cidade” (ibidem, p. 2010)³⁴. À época, a cidade para estes seria uma sociedade do consumo, tão ampla quanto excludente, atravessada por serviços e equipamentos urbanos até nas regiões mais distantes das

³⁴ Para uma análise destas relações entre as gerações anteriores, ver Cortado (2018).

periferias, e pelas lógicas de financeirização dos capitais globalizados que capturariam espaços, atividades econômicas e seus circuitos.

A autora nos lembra, todavia, das armadilhas da reflexão sobre a vida destes jovens quando se toma o parâmetro exclusivo as experiências prévias dos “bons tempos da norma fordista”. O risco seria a descrição em negativo, que terminaria em falar sempre do mesmo, apenas com sinais invertidos. “O problema não seria tanto cair nas tramas da idealização de algo que não tem porque ser celebrado (essa é a crítica mais fácil de ser feita, e já foi feita por muitos), mas de ficar aprisionado num jogo de referências que não permitem apreender os sentidos da experiência social que vem se desenhando” (ibidem, 2010; p.110-11). Certamente, aponta Telles, a compreensão das mutações do trabalho e de seus significados, o modo como isso afeta formas de subjetivação, padrões de sociabilidade, critérios de reconhecimento, relações com o tempo e projetos de vida seria fundamental. Apesar do trabalho ter perdido o anterior poder de gravitação como lócus de investimento subjetivo, nem por isso, ela afirma, deixa de ser mediador importante da experiência social. “Então, talvez possamos seguir nesse empreendimento exploratório e tentar identificar as linhas de intensidade que atravessam os percursos dos mais jovens, um outro diagrama de referências que articula moradia, trabalho e cidade” (ibidem, 2010; p.110-11).

Estas colocações me foram caras na construção desta análise. Há uma dimensão geracional na compreensão do engajamento de Matheus na arte que é central. Talvez como um caso particular do possível de uma “experiência coletiva”, nos termos de Edward Thompson, autor também caro ao cânone no campo. Entretanto, algo aconteceu na passagem e na virada da década de 2010 para a década de 2020. As considerações de Vera Telles não são mais suficientes. E, para além destas considerações, há um risco de sua leitura cair em uma falácia de homogeneização de que a “norma fordista” era plausível ou, mesmo, desejável a todos os moradores de periferias e favelas das gerações passadas, sobretudo, aos homens negros e mulheres negras, e que, somente com o advento do neoliberalismo nos anos 1990 no contexto brasileiro, é que a condição de incerteza teria se tornado a “norma” da vida destas pessoas; em outras palavras, constituindo uma “narrativa de decadência” frente a um futuro. Uma leitura que permitiria sustentar uma argumentação romantizada da vida das gerações passadas – uma, ou talvez duas no máximo – envolvidas com o processo de autoconstrução de São Paulo.

Como será possível apreender na dobra da narrativa reconstruída acerca da inserção na *arte* reconstruída a seguir, surgem sobreposições outras de processos sociais

em andamento, articulados e recombinaados na narrativa. Nesta, há formas pelas quais o futuro é tecido, que não podem ser equacionados como uma atualização com outras facetas, por analogia, do imaginário das lutas de comunidades de trabalhadores através da categoria periferia, como parecem sugerir D’Andrea (2020) e Fontes (2018). Mais do que permanecer na descrição pela negativa, interessa-me compreender como se constrói perspectivas futuras, e, portanto, atentar também para o presente. Já que, como lembra Machado da Silva (1999), seria problemático imaginar que a dissolução do mundo do trabalho fordista acontece sem que algo seja posto no lugar.

Retomando a narrativa, foi no final de sua adolescência que Matheus deixou de sair tanto para “riscar” com o “pessoal da rua”. Passou a frequentar assiduamente um sarau de poesias que acontecia perto de onde morava, em um bar da região. Inicialmente, Matheus ia apenas para passar o tempo, tomar cervejas com seus amigos e conhecidos e “trocar ideia”. Mas, com o tempo, via que havia algo ali que passava a interessá-lo. “Aí foi quando eu falei que eu me encontrei de fato. Eu falei que eu quero viver de arte. Não sobreviver, além de sobreviver, viver da minha arte”. Não era a primeira vez que ouvia Matheus construir esse par de oposição, e nem o primeiro dos meus interlocutores, sendo este o ponto de entrada de uma narrativa mais ampla. É dessa maneira que Matheus expressa seu desejo de se “encontrar tanto como artista, mas assim como profissional mesmo”. Ele estabelece um corte em sua história, e não apresenta essa passagem como fluida ou natural entre circuitos sobrepostos das práticas urbanas desenvolvidas por jovens periféricos, como o skate, o pixo, o grafite e o rap. Ele indica uma mudança de ordem pragmática. Realizou uma mudança de “caminhada”, o que o fazia renomear suas práticas anteriores também como um caminho, mas, mais relevante, como *arte*, dando uma nova direção e sentido para elas. “Para além do hobby. Porque, antes do sarau, eu já grafitava, pixava, já fazia um rap, já era artista”. Esta categoria mediava sua projeção em instâncias particulares do mundo social. Era um *trampo*. A categoria *arte* opera a continuidade entre suas práticas anteriores e presente, a de *artista*, demonstra a ruptura, o desejo “profissional”³⁵.

³⁵ Diferente de outros jovens com quem conversei durante esta pesquisa, o depoimento de Matheus não reproduz o testemunho de um fluxo que aproxima a entrada no circuito como um processo de conversão, similar ao que já foi discutido nos estudos relativos ao mundo religioso nas periferias, em especial, o neopentecostalismo (Machado, 2014). Um exemplo disso neste espaço do mundo social é a frase “a poesia salvou minha vida”, como na fala de Carlos que abre este capítulo. Todavia, este não estrutura o seu relato.

Matheus acredita que os livros foram um primeiro incentivo para essa percepção. “Não conhecia nem a pessoa, nem o livro dela. E ela chegava lá e falava, eu vim de tal lugar não sei o que. Eu vim de tal bairro ali, não sei o que, vê que são realidades próximas e você fala, caralho, o pessoal pode lançar o livro”. Ver que outras pessoas com trajetórias similares a ele conseguiram lançar “um bagulho inalcançável”, um livro, foi um estímulo. Mas isso por si só não operou como gatilho. Matheus passou a se interessar pelo “status” vinculado a este circuito e daí “surgiu o sonho de ser famoso”.

Aqui, é necessário atentarmos para uma breve contextualização das falas de Matheus. Os saraus são eventos de declamação de poesias nas periferias da cidade de São Paulo, sendo este um dos espaços onde, para alguns autores, teria surgido a “cultura de periferia”. Érica Peçanha trata este fenômeno a partir de sua pesquisa nos saraus como “um conjunto simbólico próprio dos moradores das camadas populares que habitam em bairros periféricos quanto a alguns produtos e movimentos artístico-culturais por eles protagonizados. A cultura de periferia seria, então, a junção do modo de vida, comportamentos coletivos, valores, práticas, linguajares e vestimentas dos membros das classes populares situados nos bairros tidos periféricos” (Peçanha, 2007; p.13). Para D’Andrea (2013), estes “coletivos culturais e artísticos periféricos” (como também rodas de samba, grupos de teatro, cineclubes e rodas de rima) teriam sido capazes de condensar expectativas compartilhadas, engendrando novas narrativas, subjetividades e sentidos outros associados ao termo periferia³⁶. Nas últimas décadas, o sentimento de pertença à periferia teria passado a ser expresso e interpretado por meio de sua positivação, através do “orgulho”, e não da estigmatização³⁷; da “fragilidade” para a “potência” (D’Andrea, 2020). Todavia, se ambos os autores tratam da “cultura de periferia” no plano da disputa cultural e política, escapa-lhes, a meu ver, um aspecto central nestes fenômenos. Além

³⁶ Para as transformações no Rio de Janeiro na mesma época e que não atravessam a trajetória de Matheus, ver de Tommasi (2016). Sob o contexto da “pacificação” e das UPPs nas favelas do Rio de Janeiro, teria surgido um novo regime discursivo sobre estes espaços que celebraria as capacidades criativas e empreendedoras dos moradores através de projetos com o estado, empresas privadas e ONGs, introduzidos com o objetivo de estimular a atitude “empreendedora” da população local. É aqui onde teria surgido o homólogo à *cultura da periferia*, a *cultura de favela* (Rocha e Araújo, 2013). Por meio de prêmios, cursos de capacitação e editais, os jovens teriam sido o alvo privilegiado destas iniciativas que visavam estimulá-los a atuar como gestores, produtores e empreendedores, particularmente, no “campo da cultura e da arte”. Cursos de vídeo, dança, música, grafite e teatro teriam substituído os tradicionais cursos de profissionalização, para que estes jovens se tornassem “trabalhadores” e não “bandidos”. Para de Tommasi (2016), “empreendedores da cultura”.

³⁷ O principal exemplo deste trabalho de ressignificação da condição marginal periférica apontado pelo autor é a obra do grupo de rap Racionais MCs, como já fora observado também por outros autores (Caldeira, 2011; Bertelli, 2012; Feltran, 2013).

dos sentidos apontados, há uma clareza entre os envolvidos com estes eventos artísticos de que eles são “exportadores” de bens que tem valor no mercado artístico e de trabalho. Neste sentido, tomar a “cultura de periferia” como conceito e não como categoria nativa apenas nos termos de Peçanha, para além de promover uma purificação e separação de esferas do mundo social, é parar no meio do caminho da análise e ignorar seus aspectos “econômicos”. Reivindicar-se como portador de uma “cultura” particular, por exemplo, culminou numa disputa pelo fundo público. Assim, em São Paulo, houve a expansão destes circuitos artísticos, envolvendo também o mercado editorial particularmente para o caso dos saraus, através de incentivos estatais, como o Programa VAI³⁸, criado pelo ex-vereador Nabil Bonduki (PT) em 2003 e, posteriormente, a lei Nº 16.496 de 20 de Julho de 2016 que, no próprio nome, leva a categoria, “Programa de Fomento à Cultura de Periferia de São Paulo”³⁹ – obtida pela articulação de artistas e produtores culturais do Movimento Cultural das Periferias (MCP) junto à administração Haddad (PT – 2013-2016) – e, também pela maior disponibilidade de financiamento pela existência das redes de unidades SESC no estado de São Paulo. Estes processos teriam catapultado a uma maior visibilidade estes “artistas periféricos” e um reconhecimento significativo inédito, inclusive, nos grandes meios de comunicação, e cujos espaços passaram a ser frequentados também por parcelas das classes médias e altas da cidade (De Tommasi, 2018). À luz destas transformações, o vislumbre do novo *trampo* de Matheus torna-se legível. Todavia, Matheus não foi partícipe da constituição deste processo, os saraus datam do início dos anos 2000. Ele se inseriu na poesia marginal quando este já estava em curso, em 2015. Ele não se tornou organizador de sarau, mas sim batalhas de slam⁴⁰. Voltemos a sua história.

A partir do termo “oralidade”, Matheus conecta os slams e saraus a outro fenômeno. E, muito antes de saber o que eram estes eventos, já admirava aqueles “vídeos

³⁸ Segundo o site da iniciativa: “O Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais - VAI, foi criado pela lei 13.540 e regulamentado pelo decreto 43.823/2003, com a finalidade de apoiar financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda e de regiões do Município desprovidas de recursos e equipamentos culturais”. Para mais ver: <https://programavai.blogspot.com/p/sobre-o-vai.html>.

³⁹ A descrição da proposta da lei é a seguinte: “O Programa de Fomento à Cultura da Periferia, instituído pela Lei 16.496/16, tem o objetivo de apoiar financeiramente coletivos artísticos culturais que atuam há 3 anos ou mais nas periferias de São Paulo”. Para mais ver: <http://documentacao.camara.sp.gov.br/iah/fulltext/leis/L16496.pdf>. E, ainda, para uma análise sobre o processo de constituição da lei, ver Almeida (2019).

⁴⁰ O primeiro Slam brasileiro foi o ZAP (Zona Autônoma da Palavra), criado Roberta Estrela D’Alva, em 2008 em São Paulo, na região da Pompéia, na Zona Oeste.

da gringa, de uma pessoa andando no meio do deserto, falando várias paradas motivadoras, mano isso aí eu achava o máximo. Eu achava que, tipo assim, o máximo de que o maluco ganhava pra fazer aquilo, tá ligado?”. Ao assisti-los, acreditava que também poderia fazer algo do tipo. “Vou fazer isso aí. Eu posso escrever um bagulho assim e fazer, entendeu? Vou fazer isso aí. Dá umas palestras meio ‘coach’, umas ideia meio louca”. A figura que o inspirava era Augusto Cury. “Um escritor de livro de autoajuda”. Aqui, o *trampo* adquire ainda mais conteúdo, perde em precisão, alinhando “escritor”, “coach”, dar palestra motivacional e produzir conteúdo audiovisual. Há algo subjacente em conformação na narrativa. Matheus aproxima o conteúdo e a prática da escrita e declamação das poesias marginais ao de palestras motivacionais. Ele mesmo, em um certo sentido, desacredita que é possível ganhar dinheiro deste modo (“o maluco ganhava pra fazer aquilo”).

Com a fama, Matheus disse-me ambicionar poder ter o que nunca teve. E em sua projeção, brinca que gostaria de ter o seu “nome na calçada da fama. Projeto isso”. E, ainda, “eu acho que se for realizar todos os sonhos assim mesmo, eu queria ser esses atores boladão, esse que estoura, tipo Rodrigo Santoro”. O verbo “estourar” aqui é homólogo ao “virar”, mencionado na introdução deste capítulo. Matheus tem o sonho de “estourar” atuando. “Acho. Mas não sei. Mas é isso, como eu falei, a gente tem que ter um conhecimento da porra, fazer vários bagulho, fazer essa e outras coisas, vai saber se vai ser essa, tá ligado?”. Sua construção é particular, insurgindo subjacente a esta uma certa inevitabilidade da expectativa de sucesso, todavia via como sendo algo, paradoxalmente, também em aberto (se e quando isto ocorreria).

É possível esboçar algumas considerações iniciais. A categoria *artista* está imersa em um diagrama específico. Matheus equaliza em sua narrativa as práticas do grafite, do pixo e do rap à categoria *arte*. Obviamente, não se trata aqui de uma discussão relativa ao estatuto destas práticas como arte ou não, mas dos nexos de sentido que se constroem a partir de sua própria experiência e percepção. Matheus não encarava o seu envolvimento nestes circuitos como uma profissão e o termo *artista*, em retrospecto, torna-se um mediador entre as diversas práticas desenvolvidas por ele – riscos, grafites, rimas e versos – conectando as práticas realizadas na “rua”. Por outro lado, se a “rua” fornecia o ingresso em uma coletividade imaginada, a categoria *artista* ao mesmo tempo em que as conecta, se opõe de forma particular à “rua”. Matheus passou a ter um horizonte de possibilidade, um *corre*. Quando inclui na articulação outras posições, ele amplia o significado, evidenciando o poder de mediação que a categoria performa. Vemos a conexão entre

pixador, grafiteiro, rapper, poeta, slammer, produtor, diretor, apresentador, escritor e *coach*. Esta promove uma simetrização de posições num diagrama que promove a planificação da topografia entre estas categorias.

Na medida em que a narrativa progride, uma série de imagens vão surgindo: a ascensão meteórica, independência financeira, o desejo de consumo, reconhecimento social, a sedução da fama, a incerteza quanto ao futuro, a flexibilidade e polivalência do *trampo*. O mundo do trabalho no qual ele se insere transborda em sua figuração e ele é conectado à *arte*, através da categoria *artista*, trazendo-nos elementos para argumentar que a expansão das práticas artísticas em contextos periféricos e de favela, chamada por alguns analistas de “movimentos culturais”, tem vinculação com as configurações contemporâneas do mercado de trabalho, cujos conteúdos operam como um de seus substratos mobilizadores da ação.

A meu ver, o engajamento de Matheus para ganhar a vida é mais bem descrito a partir de suas próprias palavras: ele está no *corre*. Neste, não há trabalho⁴¹, tampouco bicos ou biscates, mas *trampo*. Este último possui a raiz onomatopaica “tramp”, “que imita o ruído de um corpo pesado em marcha” (Cunha, 2010; p.664). Esta que, por sua vez, é compartilhada com a trampa, algo ardil, uma trama ou tramoia. Como na elaboração de Matheus, a trampa é acreditar que trabalhar é a saída. Talvez aqui, haja alguma relação possível. Verbalizar o *trampo* performa na boca sua experiência: uma trava na língua, um breque em seu curto movimento. Este, todavia, pode ser dito de modo a produzir uma sensação momentânea de alívio físico. “Foi o maior *traaampo*”. Dizer que é *trampo* é também uma avaliação do curso da ação: a insatisfação e resistência de um “corpo pesado em marcha” para alguma tarefa. Se o trabalho remetia à moral, cujo um de seus pares era o serviço – antes, dizia-se “eu tenho que ir pro serviço” –, já o *trampo* parte dos corpos. O meu argumento é que este descreve uma experiência geracional particular de engajamento com e forma de sentir o mundo. Neste diagrama, tudo é *trampo*. O *corre* é distinto do “correr atrás” enunciado por lideranças comunitárias em contextos de favela (Cavalcanti e Fontes, 2011; Araújo Lima, 2017), algo muito mais associado às noções de lutas por cidadania, progresso e melhorias urbanas, melhora de vida e seus raciocínios temporais (Cortado, 2018). O descritivo da relação sensível com o mundo, o *corre* é um substantivo que, ao mesmo tempo em que implica a necessidade intermitente

⁴¹ Nas situações em que este último é enunciado, ele é inserido em situação de disputa de legitimidade pelo ganhar a vida por meio da prática artística, cujo ajustamento refere-se à figura do trabalhador, como melhor veremos no capítulo 3.

de uma aceleração e intensificação do movimento no mundo para que a vida se mantenha, põe em jogo uma outra temporalidade do futuro de longo prazo, um lugar ou horizonte visível não acumulativo e, simultaneamente, um horizonte de curto prazo vivido como um presentismo⁴². O *corre*, mais do que a descrição de seus percursos extensivos e intensivos, fala-nos também sobre os “movimentos existenciais” que viabilizam a vida (Cortado, 2020). O *corre* é a experiência dos múltiplos *tramos*.

A transitoriedade e fluidez de práticas caracteriza os *tramos* no *corre*, implicando em flexibilidade e jogo de cintura para desempenhar tarefas com conteúdos diferenciados. “Po, hoje eu sou artista, ponto. Mas, eu falo assim porque, trabalho com coisa pra caramba, artista independente nunca é só o que ele faz”. Matheus não é só escritor, também divulga seu *trampo* e vai atrás de *trampo*. Como muitos outros jovens da geração de Matheus, disseminam-se autodenominações para caracterizar seu *corre*, ele é

⁴² A categoria *corre* aqui traz novos elementos aos debates acerca das noções de mobilidades e suas relações com o mundo entre as camadas populares brasileiras, que já foram endereçadas por Guedes (2012) a partir da noção de *trecho*, o *movimento* e o *progresso* em Cortado (2018; 2020), ou, ainda, o *correr atrás*, *mexer-se e coçar-se* em Araújo (2017). Nestas últimas, “correr atrás, para as camadas populares, significa muitas vezes percorrer longas distâncias, deslocar-se de um bairro para outro, de uma cidade para a outra, de um estado para o outro. Ficar em casa o tempo todo é atitude de quem não se coça, não se mexe; de uma pessoa parada na vida ou atrasada” (Cortado, 2020, p.3). Ademais, a noção de *corre* é similar àquela analisada por Stef Jansen (2014) em torno dos raciocínios temporais no contexto da Bósnia e Herzegovina, *ganjati*, em inglês *chasing*, em português *perseguido*. Uma formulação encontrada após a própria escrita deste capítulo. Um trecho da autora nos ajuda a apresentar esta comparação: “Seguindo o que diziam estar fazendo, as pessoas em Dobrinja passavam muito tempo “perseguido” coisas (infin. ganjati). Eles buscavam resultados de exames médicos, cópias autenticadas de documentos, vistos, estípidos, empréstimos, permissões e assim por diante. Como seus equivalentes em inglês e português do Brasil (cf. de L’Estoile 2014), ganjati se refere literalmente a uma busca física sustentada. Seu uso metafórico mais comum na BiH dizia respeito a engajamentos com a “máquina geradora de esperança” (Nuijten 2003) de instituições burocráticas, geralmente consideradas desnecessariamente exigentes, ineficientes, confusas e lentas. O uso do termo ganjati implicava que se acreditava — no final das contas — que certo conjunto de atividades poderia levar a um certo objetivo, mas muitas vezes deixava em aberto a possibilidade de que não. Havia incerteza frequente sobre o procedimento preciso e geralmente era difícil estimar quando o objetivo poderia ser alcançado (Brkovic 2012). Apesar de sua estrutura orientada a objetivos, perseguir assim desafiava o planejamento totalmente racional, e embora sua trajetória pudesse ser estendida, suas práticas atuais funcionavam em horizontes de curto prazo. Dizer que alguém estava perseguindo algo implicava que alguém estava ocupado, mas, apesar das implicações do verbo de ativo, sustentado, na prática, ele fazia ligações telefônicas intermitentes, visitava escritórios e preenchia movimentos em formulários, enquanto a maioria esperava. O termo colonizou domínios além da burocracia também (por exemplo, “perseguir um emprego”), e o que uniu diferentes práticas e estados em perseguir foi o raciocínio temporal compartilhado por um longo período: ganjati ocorreu sob o signo de uma esperança frágil, necessitada de reacendimento permanente, aquele estava avançando. Crucialmente, perseguir sempre denotava uma sensação de que o movimento para frente não era rápido e suave o suficiente. Na verdade, a necessidade de perseguir, ou perseguir tanto, era vista como um sintoma de crescente movimento inadequado. Seu horizonte de curto prazo foi, portanto, amplamente experimentado como presentismo forçado. O termo “perseguir” sinaliza padrões que estruturavam a busca de muitos projetos mundanos na BiH. Isso foi muitas vezes articulado através de uma distinção entre “viver” e “sobreviver”. (...) Referências a “sobreviver” (preživljavanje; também životarenje) denotam assim uma sensação de que, nas atuais condições da BiH, alguém estava condenado a perseguir para se aproximar do grau de movimento suave que o “viver” normal exigia.”. (Jansen, 2014; p.75; tradução minha).

“produtor, editor, diretor, apresentador, os caraio a quatro. Mas escrevo, pinto, grafito e atuo”. Retomemos a narrativa para que eu possa melhor articular os conteúdos em torno destas duas categorias.

Quando indagado sobre o porquê da sua opção por se envolver nos slams e não com os saraus em São Paulo, Matheus disse-me que a “janela” era maior. Ou, nos termos nativos, a possibilidade de acumular *visibilidade* era maior. O circuito da poesia marginal, vinculado aos slams estava em expansão naquela época e o permitiu, paulatinamente, vislumbrar a uma vida ali. Ao conhecer os slams não só por vídeos viralizados no YouTube, realizados pelo Slam Resistência, muitos deles, em parceria com mídias alternativas, como a Mídia Ninja⁴³ e conhecer uma jovem negra, slammer e poeta que tinha ido lançar um livro no sarau que frequentava, Matheus engajou-se nos slams. O público é maior e o interesse é outro. Estes querem “ver o poeta e não a festa. Quando começa uma competição o público presta mais atenção, porque quer ver quem vai ganhar, então a janela é muito maior. E esse interesse faz com que, tipo, outros tramos surjam”.

Matheus posiciona no slam, mais particularmente, no “público” a possibilidade de saltar pela “janela”. A questão que fica aqui, então, é: como outros *tramos* surgiam? O que havia ali que o permitia fazer essa leitura? Responder a esta questão me permite esboçar um dos pontos nodais das hipóteses defendidas neste capítulo. Para tanto, sugiro que atentemos para um dos elementos do parágrafo anterior, mais especificamente, a um dos atores ali presentes: a Mídia Ninja. A fala de Matheus nos mostra que a composição do “público” do slam não se resume a outros jovens como ele, outros poetas e artistas. O que fazia a Mídia Ninja⁴⁴ ali? Os sentidos da presença da mídia independente nestes espaços tornam legíveis processos específicos que atravessam a plausibilidade do *artista* como horizonte de futuro. Na conversa que em tivemos quando lhe entregava suas Zines, Matheus marcou não só a presença daqueles, mas de outros atores sociais “externos” ao

⁴³ Segundo o site do grupo, a Mídia Ninja é uma “rede de comunicação livre que busca novas formas de produção e distribuição de informação a partir da tecnologia e de uma lógica colaborativa de trabalho. Entendemos a comunicação democrática como um direito humano e defendemos o interesse público, a diversidade cultural e o direito à informação, visibilizando pautas de comunicação, causas identitárias, cultura, meio ambiente, juventude e outras que dialogam com os desafios do século XXI. A Mídia Ninja foi fundada em 2013 e ganhou notoriedade durante as manifestações de junho que reuniram milhões nas ruas do Brasil.” Para mais ver: <https://midianinja.org/quem-somos/>.

⁴⁴ A Mídia Ninja não só produziu conteúdo audiovisual de Slams em São Paulo (sobretudo, do Slam Resistência), mas também do primeiro coletivo carioca de poetas nos transportes públicos, o Poetas Favelados, o principal celeiro de slammer do Rio de Janeiro, através das relações tecidas com Sabrina Martina, produtora do Slam Laje, a batalha de poesia mais conhecida do Rio e coordenadora da ONG Movimentos, criada em 2016, que se dedica aos temas das políticas de drogas.

slam (o povo dos TCCs, documentários, filmagens; portanto, eu também) como elementos importantes da sua leitura sobre ganhos de visibilidade que, do seu ponto de vista, poderia ser obtida a partir do slam.

Agora, por que “querem ver o poeta e não a festa”? Matheus conheceu a poesia marginal quando tinha 18 anos, como nos diz no verso que abre esta seção, entre os anos de 2015 e 2016. Isto é, um ano após a ocupação das escolas pelo movimento secundarista (Campos, Medeiros e Ribeiro, 2016; Patta, 2017), dois anos após os atos contra o aumento das passagens e as Jornadas de Junho (Alonso e Mische, 2015), no período da “primavera feminista”, de construção do golpe e deposição da presidenta Dilma Rousseff (PT), constituição do governo Temer (PMDB) e escalada das mobilizações de rua de grupos vinculados à direita. Nesta época, entre outras transformações sociais que pareciam estar em curso, uma delas me interessa aqui: a constituição de uma percepção acerca da emergência na “cena pública” de uma “juventude periférica politizada” dotada de uma relação distinta com a cidade se comparado às gerações anteriores (Caldeira, 2015; D’Andrea, 2020). Estas seria atravessada pelo que se chamou “feminismo periférico” (Medeiros, 2017), os coletivos negros, feministas, LGBTQIA+, artístico-culturais, dotados de diferentes repertórios de mobilização frente às gerações anteriores, em grande medida (mas não só), estudantes das Universidades Públicas – cuja presença foi permitida por meio da expansão políticas de ação afirmativa (Lima e Campos, 2020; Guimarães, Rios e Sotero, 2020). Para usar a famosa expressão de Eder Sader (1988), “novos personagens entravam em cena” problematizando o racismo, o machismo, a lgbtfobia e o direito à cidade em suas demonstrações. Sem que atentemos para estes processos, não é possível compreender que *tramos* puderam surgir e o interesse de outros atores sociais “externos” ao slam pelas performances que se alinhavam com uma leitura mais geral acerca do reposicionamento dos temas de lutas urbanas.

Neste sentido, não me parece irrelevante apontar que a totalidade dos trabalhos que se voltaram para estudar o slam não menciona seus aspectos “econômicos”, ou, melhor nos termos desta tese, do ganhar a vida, mas sim “políticos”. A minha hipótese é a de que a construção da percepção da “entrada de novos personagens em cena”, produzia efeitos sobre as vidas dos competidores do slam e contribuíram para que estes visualizassem o uso da prática artística – vista, sobretudo, como “ativismo” ou “artivismo” por parcelas de atores políticos no campo da esquerda –, como algo passível de ser transformada em recurso econômico. Dito de um outro modo, a *esperança* nutrida

pela atuação política desta “geração politizada”, por sua vez, nutria, e era coproduzida, pela a *esperança* dos jovens de seguir na *arte*.

Era este processo que se atualizava quando encontrei Matheus e Carlos naquela noite na Cinelândia e que, ainda, possibilitava a mediação das nossas interações, sem que relações de alteridade radical, tal como são estetizadas nas poesias marginais, erigissem barreiras intransponíveis. O que, diga-se de passagem, nem sempre foi possível em meu campo. Consciente ou inconsciente, atuei de modo a gerir esta situação, em que a possibilidade da minha entrada no tempo extensivo, e não somente a realização de entrevistas pontuais, parecia ser mais viável no *corre*, e não nas lutas que eram tecidas pelas palavras de ordem “agora, é nós por nós”, ou, então, arquitetadas em torno da noção de “lugar de fala”. Esta era a “parceria” com um branco de classe média da “academia” que Matheus mencionava e, portanto, situada. Em suma, a minha leitura à época, compartilhada e produzida por outros analistas, é parte integrante e, talvez possamos dizer, também nativa, das condições de possibilidade do agenciamento da categoria *artista*.

Voltemos agora para Matheus e a “janela”, um dos componentes de seu imaginário de ascensão. Esta não é uma escada, porta, ponte, ou muro por onde não é possível atravessar, sem que este seja parcialmente derrubado ou pulado. Pela janela, admirar e ver a paisagem do outro lado é possível. Há uma conexão e saída, é plausível atravessá-la. Todavia, diferente da porta, a janela implica “um sentimento teleológico que vai quase unicamente do interior ao exterior: ela serve para olhar para fora e não para dentro”⁴⁵. Após atravessá-la, espera-se o estouro da ascensão – algo muito distinto do imaginário da melhora de vida “aos poucos” (Cortado, 2018). Enquanto esta não ocorre, é preciso fazer “várias paradas”, estar no *corre*. Assim, Matheus precisava tornar-se

⁴⁵ Georg Simmel já tratou destas imagens. Para o autor, “enquanto a ponte, linha estendida entre dois pontos, prescreve uma segurança, uma direção absolutas, a porta é feita de modo que por ela a vida se expande além dos limites do ser-para-si isolado, até na ilimitação de todas as orientações. Se, na ponte, os fatores de dissociação e de religamento se cruzam de tal maneira que o primeiro mais parece coisa da natureza, o segundo parece coisa do homem, um e o outro, com a porta se concentram de modo mais igual enquanto prestação humana. Aí está o sentido mais rico e mais vivo da porta comparada à ponte, sentido que se revela logo pelo fato de que é indiferente atravessar uma ponte numa direção ou na outra, enquanto a porta indica ao contrário uma total diferença de intenção a depender se se entra ou se se sai. Nisso ela se distancia também do sentido da janela, se bem que esta, a título de ligação entre o espaço interior e o mundo exterior, se aparente à porta. O sentimento teleológico, quando se trata da janela, vai quase unicamente do interior ao exterior: ela serve para olhar para fora e não para dentro. Sem dúvida, ela estabelece, em virtude da sua transparência, a ligação entre o interior e o exterior por assim dizer cronicamente e continuamente; mas a direção unilateral que ela imprime a essa ligação e a restrição que a limita como um caminho para o olhar, conferem à janela só uma parte da significação profunda e principal da porta” (Simmel, 1996; p. 12-13. Grifos meus).

poeta. “Profissionalmente falando, essa nomenclatura o pessoal começa a aderir ela mais a partir do slam, porque as pessoas que participam, que competem no slam são chamados de poetas”. Neste caso, “a brisa é que nós trampa com imagem, tá ligado? O pessoal que tá no slam, é isso, o trampo é esse. Ponto, o trampo do slam é imagem”. As redes sociais são uma dimensão fundamental, é preciso não só escrever poesias, mas também gerir e construir uma *imagem*. Não é possível pensar o contexto sem a menção aos smartphones, à maior ampliação do acesso à internet e, sobretudo, às redes sociais como o YouTube, Instagram, Twitter e Facebook, o último processo importante de ser mencionado para a compreensão de seu campo da experiência. As imagens às quais Matheus fazia referência possuem uma materialidade muito particular, apesar do termo não se limitar a ela. Como disse-me, construir uma imagem não é algo simples de ser realizado para um artista sem os meios econômicos para tanto. “Mas não é só postar uns negócio lá, tem que saber fazer os barato”. Enquanto relatava, Matheus volta para a questão da adaptabilidade do “artista independente”. “Porque o artista mais pá tem uma pessoa pra tomar cuidado da rede social X, o sonzinho dele, tem uma pessoa que vai atrás de trampo pra ele, e negocia outros tramos que vem até ele, tem pessoa que faz isso, tá ligado? O maluco só trampa. Só faz isso, tá ligado”. Botar em jogo uma boa imagem demanda “dinheiro, tempo dos outros, você não vai fazer tudo sozinho, você não trampa sozinho, você tem que ter uma equipe, não é você que vai imprimir seus zines, não é você que vai tirar suas fotos”.

Matheus admira “quando a pessoa vai para além disso, vai para além da escrita. E aí você não se torna mais um, você não é só mais um poeta, você se torna um escritor de fato, se pá você escreve crônica, contos, samba-enredo. Já é escritor, outros bagulho”. Se, por um lado, Derek Pardue (2017; p. 162) afirma que “o marginal jamais é um só” e “a linguagem do marginal é ‘para somar’ e não com o alvo de se destacar”, para acumular visibilidade, uma de suas estratégias é se “destacar”. É preciso se diferenciar de outros que são “só mais um poeta”. A dimensão da competição entre seus pares aparece e Matheus fornece um diagnóstico da “cena”. Para ele, hoje haveria uma “certa bolha, toda cena que cresce, forma uma certa bolha, e essa bolha vai fazendo tudo igual, mas o que fazem diferente, fazem diferente, tá ligado? Tem uma personalidade. Isso é bacana. O pessoal gosta muito disso”. Como disse-me em nossa conversa com Carlos, não é preciso necessariamente “ganhar slam”. É preciso o desenvolvimento de uma linguagem própria nas apresentações, “personalidade”, mas também a diversificação do que se faz. Por outro lado, ganhar slam dá “mais visibilidade, mais oportunidade, fora tua vaguinha lá no final pra tentar ir no estadual, e tentar ir pro nacional e tentar, quem sabe ir pro mundial”.

As competições de poesia são organizadas em um circuito piramidal e capilarizados por diferentes bairros nas cidades. Os vencedores nos bairros (ou, mesmo, de regiões de centrais) passam para a fase das competições estaduais, como o Slam Laje no Complexo do Alemão e o Slam Nós da Rua em Taquara, respectivamente, Zona Norte e Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. Em seguida, ao final de cada campeonato estadual, os vencedores competem no Slam BR, a competição nacional de Slam do país, que acontece anualmente em São Paulo e é realizada e financiada pelo SESC. Por fim, o vencedor nacional adquire uma vaga para a competição internacional anual de Slam em Paris, na França. A projeção de Matheus é para outros slams e para fora dele, “furar a bolha” é um mote importante. Nesta narrativa, as batalhas de poesia aparecem como um espaço de trânsito, transitório e de conexão. Em nossa conversa, Matheus elencou pelo menos três slammers que acabaram por ser contratados como atores para atuar em novelas da Globo e em séries como exemplos do que tentava me explicar. Havia “referências” próximas da possibilidade de se tornar “famoso”.

Neste sentido, a expressão “furar a bolha” demonstra um engajamento distinto dos jovens desta geração envolvidos com os saraus em São Paulo, tal como descrito por Leonardo Fontes (2018), onde a categoria “direito à periferia” sugeriria a valorização da “periferia” (do “coletivo”) como uma nova orientação de relação com a cidade, em oposição ao “espírito da freguesia”, este que, por sua vez, denotaria o desejo “individualista” de ascensão e desestigmatização territorial e seria um produto do período de maior mobilidade social durante os governos petistas e do crescente “individualismo” entre aqueles que puderam experimentar uma melhora de vida. Para Fontes (2018), “ser visto aqui” (idibem, 2018; p. 293), seria uma reivindicação de cidadania *na* periferia enquanto espacialidade, que mobilizaria a ideia arendhtiana de “direitos a ter direitos” e, além disso, da “integração social” sem que haja dissolução das particularidades da “diferença” em um universal abstrato. Diferente do “direito à periferia”, “furar a bolha” é elucidativo de uma relação com o mundo que não reproduz uma representação social binária e, por que não, homogeneizante entre “centro” e “periferia”; esta é de ordem pragmática. “Furar a bolha” não aponta para algum tipo de perda da “cultura de periferia”, pelo contrário, busca-se ascender por meio desta. E a “bolha” não é sinônimo de “periferia”, mas do circuito de slam no qual está inserido, cujos participantes têm clareza de que o que fazem e o que pensam são práticas e discursos minoritários que disputam continuamente com outros a legitimidade do ordenamento dos espaços ditos periféricos. Esta “bolha” compõe mais uma das facetas da heterogeneidade das periferias. “Ser visto”

para Matheus, então, aparece como uma temporalidade de *espera* do *corre na arte*. A *visibilidade* aqui é uma categoria prática⁴⁶. A acusação moral analisada por Fontes advindas de jovens envolvidos com os saraus aos periféricos dotados de “espírito da freguesia” não se aplica. Matheus participa da cena dos slams, dos saraus, escreve sobre “os nosso e pros nosso”, e ao fazer isso, performa seu ganhar a vida. E, ainda, como veremos na seção a seguir, “ser visto” no *corre* para Matheus, implica circular pela cidade, e não só na “periferia”.

A partir daí, Matheus foi competir no Slam Resistência, o maior slam paulistano à época, realizado na Praça Roosevelt no centro. Matheus venceu uma vez. Conheceu suas “referências”, que se tornaram suas amigas. Logo, ele mesmo viria a se tornar uma “referência” para outros jovens. Termo que diz respeito ao acúmulo de reconhecimento pelos pares. “Aí por causa dessa caminhada de slam, eu passei a não ligar mais pra caminhada de outras coisas. Um ou outro role, aí eu fui desbravando cada vez mais a cidade”. A inserção nos saraus e slams, fez com que Matheus conhecesse cada vez mais a cidade onde morava, todavia, agora, de uma forma distinta do que se comparada ao grafite e ao pixo. Nesse movimento, ele vai produzindo uma rede de contatos, seu perfil nas redes sociais e sua imagem na “cena”. As andanças pelos territórios e com os contatos com essa rede de conhecidos e amigos se converte em algo dotado de registro (curtidas, seguidores, postagens e *stories* no Instagram)⁴⁷. Se acumula virtualmente *visibilidade* e *imagem*.

Com o passar do tempo, Matheus começou a ser chamado para diferentes *tramos* a partir de sua atuação nos slams. A projeção para fora do slam promove a possibilidade da autodenominação como *artista*. Participou, por exemplo, de circuitos de slam em escolas públicas financiado por uma instituição privada, de uma série da HBO como uma personagem slammer, um programa de TV voltado ao Hip Hop na TV Cultura para apresentar-se com suas próprias poesias, conheceu o organizador da FLUP, através de

⁴⁶ Como talvez em um debate inspirado em Jacques Rancière o faria, em torno da noção de *partilha do sensível*. Fontes (2018), e Dayrell (2002), com quem o primeiro dialoga acerca desta geração de jovens, utilizam o termo como o uso corrente, e não a empregam como categoria prática ou conceito.

⁴⁷ Para dois exemplos de sucesso desse tipo de *imagem*, ver o vídeo da poesia “Século XXI” de WJ e Said, dois *artistas* cariocas, com 3,3 milhões de visualizações só no YouTube na página do Slam Grito Filmes: <https://www.youtube.com/watch?v=wRcnrxRq2L4>; e, ainda, o vídeo de Lukas Koka, o *artista* paulista, com a maior visibilidade até o momento no país por decorrência do seu envolvimento com o reality show Big Brother Brasil na Rede Globo, com 4,4 milhões de visualizações no Facebook na página do Slam Resistência: https://www.facebook.com/slamresistencia/videos/?ref=page_internal. WJ e Koka tornaram-se atores da Globo.

uma das principais organizadoras de slam de São Paulo, e foi convidado para participar de um slam na feira literária de 2018 no Rio de Janeiro e realizou um teste de elenco em uma série da Netflix para o papel de um jovem envolvido com o crime, para a qual não foi contratado. Matheus já sentia que “furava a bolha” e circulava por outros espaços antes improváveis. Era a primeira vez que ele saía de São Paulo. Começou a namorar uma poeta carioca que conheceu no evento literário. Acabou descobrindo que havia poetas que declamavam poesias nos vagões dos transportes na cidade. Por todas essas possibilidades, decidiu fixar-se no Rio. Alugou uma casa com Carlos, que saía de Nova Iguaçu e quem pouco conhecia, na Cidade de Deus, na Zona Oeste. Durante quase 2 anos, Matheus morou no Rio de Janeiro tentando *viver de arte*. Por meio das competições de poesia, Matheus conhecia a cidade.

1. 2 Sobrevivendo de arte

Por um bom tempo, uma das partes do plano parecia correr bem no Rio. Matheus criou um conjunto de apresentações com Carlos, juntando suas poesias para poderem se apresentar nos transportes públicos. Estes trabalhavam das 10h às 15h no vagão, recitando, às vezes quase sem pausa, restrita à passagem de um vagão ao outro e à espera do momento certo para declamar, e, por vezes, sem café da manhã. Antes de qualquer apresentação, eles sempre pediam a autorização para os passageiros no vagão para poderem recitar. Conseguiram juntar um valor diário, tinham uma meta e, depois, com frequência, iam almoçar na Rocinha e pegar uma praia no final da tarde, depois voltavam para casa e a rotina continuava. Acordavam de manhã na “CDD”, pegavam um ônibus até o metrô. Não havia muita variação ou espaço para a improvisação, as apresentações com o tempo se tornaram padrão e eram repetidas de um vagão a outro. Trabalhavam no metrô, mas pensavam também em ir algum dia para as barcas. Ouviam histórias e assistiam a vídeos de seus amigos recitando nesses espaços. Mas lá era arriscado. Não havia como ficar *trampando* na barca sem pagar a passagem a cada ida e volta, como no metrô. Isto custaria 6 reais para cada um por apresentação. A incerteza do ganho era maior. Morar na Cidade de Deus era vantajoso, pois o gasto com passagem era menor. Era possível “dar o calote” no BRT e pagar só a passagem de metrô. Em 2018, quando se mudou para o Rio, não eram os editais, prêmios ou projetos sociais que o permitiam

ganhar dinheiro como “empreendedor da cultura” (de Tommasi, 2016), mas a criação de um mercado para suas atividades nos transportes públicos. Matheus já não estava mais na época dos editais de “cultura e arte”, não havia mais PAC, UPP Social e nem dinheiro para a cultura. No final daquele ano, Jair Bolsonaro (PSL), candidato de extrema-direita, seria eleito o presidente da República.

Com alguma frequência, com as apresentações nos vagões, conseguiam ser convidados para algum *trampo*, como acabei testemunhando em uma das vezes que os acompanhei, com um convite para se apresentarem numa instituição carcerária para jovens. Para tentar cavar mais *visibilidade* e legitimidade nos vagões, estes sempre se apresentavam como membros de coletivos e mencionavam suas redes sociais, o *trampo individual* e o *trampo coletivo*. Gravavam vídeos de suas apresentações e postavam em seus perfis no Instagram. Menções a seus perfis e gravações de *stories* no Instagram promoviam motivações.

Durante o primeiro semestre do ano de 2019, a presença de poetas cresceu nos vagões, sem contar os outros artistas de rua, como músicos, b-boys e b-girls. As coisas pioraram de vez quando uma ação direta de inconstitucionalidade (ADI) do senador Flávio Bolsonaro (PSL), filho do presidente eleito e deputado estadual na época da ação (outubro de 2018), foi aceita pelo Tribunal Regional do Rio de Janeiro em junho⁴⁸, contestando um dos artigos Lei Estadual 8.120 de 2018 que autorizava a realização de apresentações dentro dos vagões dos transportes públicos da cidade. Segundo o parlamentar, “manifestações culturais dentro dos vagões de trens, metrô e barcas não podem prejudicar o sossego, o conforto e a segurança”⁴⁹. Um ato foi marcado pela Rede Slam RJ, em frente à Alerj, em junho de 2019. Um conjunto de artistas de rua se mobilizou para pressionar os deputados a revogarem a decisão. Até o momento de escrita desta tese, a decisão não tinha sido revogada. Progressivamente, a maior parte dos artistas de rua saíram do vagão do metrô. Todavia, se estes estavam proibidos de trabalhar nos vagões da cidade, por outro lado, muitos deles migraram para o trem, onde o regulamento da entrada nos vagões para trabalhar já não se dá em torno da legislação, seja em relação aos

⁴⁸ O desembargador responsável pelo caso, Heleno Ribeiro Pereira, escreveu no acórdão que “a cada um cabe escolher, de acordo com os seus valores e convicções, que tipo de arte e em que momento pretende assisti-la, não sendo razoável ou proporcional qualquer imposição, haja vista a possibilidade de simplesmente pretender exercer seu direito ao sossego, o que não é possível, diante da exposição a gritarias e ruídos estridentes de aparelhos musicais”.

⁴⁹ <https://oglobo.globo.com/rio/flavio-bolsonaro-comemora-proibicao-da-apresentacao-de-artistas-nos-transportes-23762173>

passageiros gritando “Bolsonaro”, ou com alguns dos seguranças do MetroRio que os ameaçavam fisicamente, os agrediam ou, até, roubavam seus ganhos, mas com os camelôs – também ilegais no vagão, segundo a legislação – e os “donos das rotas”, como veremos no Capítulo 3. Na prática, somente o vagão do metrô ficou sem os artistas de rua.

Em seu cotidiano, frequentemente e semanalmente, Matheus sofria abordagens por parte dos policiais. Compartilhava estes eventos com sua namorada à época, mas, com o tempo, talvez pela intensidade das preocupações gerada nesta, parou de relatá-las. Na Cidade de Deus, sua casa foi invadida por policiais, móveis foram quebrados e molhados, objetos foram roubados. Por sorte, Matheus e Carlos estavam trabalhando e não estavam presentes no momento. Passou a desejar morar na Zona Sul ou no Centro, por ser mais perto das possibilidades de ganho e também por presenciar “coisas pesadas”, como um espancamento quando voltava para casa.

Todavia, não foi só isso que prejudicou a atuação no transporte público, Carlos começou a ter um problema de saúde, um calo nas cordas vocais, e não conseguia mais projetar sua voz como antes. O cotidiano de tentar ser ouvido nos vagões muitas horas por dia, sob a alteração de temperatura, entre o ar quente das estações e o frio do ar-condicionado dos vagões, marcou sua voz. Carlos ficou rouco. Já Matheus sentia que não tinha mais condições de aguentar a “energia” negativa do vagão. “Chega de metrô!”. Continuou um pouco sozinho, pois não tinha muitas alternativas. Encontrou apenas momentaneamente outro parceiro para trabalhar com ele, um deles, inclusive, migrante também de São Paulo, que tentava um plano similar ao dele. Depois, parou. Nesse período, conseguiu um trabalho no estoque e lavando pratos em uma loja de chocolates no centro do Rio. Depois de dois meses, ele acabou sendo demitido. Entre idas e vindas, durante esse tempo, surgiram *trampos* diversos ali e aqui em escolas, eventos culturais e com instituições culturais, mas o dinheiro estava cada vez mais rareado, e parte deste, iria demorar para cair em sua conta. Não tinha muitas redes de contato no Rio por onde pudesse conseguir um emprego. Os contatos no circuito carioca não lhe traziam renda suficiente. Passou, então, a *trampar* como entregador de aplicativos pelo centro do Rio para entregar “a comida do boy”. Fez um plano mensal de R\$20,00 para poder utilizar as bicicletas do Bike Itaú pelas ruas do centro. Era preciso também comprar cartões com 3G para utilizar os aplicativos do IFood e UberEats. Já não sabia mais direito como iria pagar seu aluguel de R\$400,00. O dinheiro certo do mês era apenas o seu Bolsa Família. Nessa época, pediu-me indicações de *trampos*, caso eu soubesse de alguma coisa disponível. Imprimiu Zines para poder vender em suas intervenções poéticas. Gravamos juntos dois

vídeos com suas poesias para publicar em seu canal no YouTube. Um na Pedra do Sal, no centro do Rio de Janeiro e outro no Parque Lage.

Durante esse tempo no Rio, Matheus fez parte de três coletivos diferentes. O primeiro deles, formado por Carlos na região da Taquara, promovia slams e intervenções poéticas em escolas e outras instituições. O segundo era voltado para o teatro, quando os membros do primeiro coletivo conseguiram aulas gratuitas de teatro em um espaço na Zona Oeste do Rio de Janeiro. Nesta época, começaram a formular um espetáculo próprio e conheceram atores da Rede Globo. Este não foi finalizado. Não sei dizer ao certo o porquê, mas saiu dos dois primeiros e entrou para um terceiro, que tinha ambições de se tornar um coletivo de maior projeção, nacional, com representação em diferentes estados. Passei a avistar Matheus com a camiseta deste outro coletivo, um de seus “produtos”. Neste último coletivo, ficou menos tempo ainda. Decidiu sair. Era um “coletivo até a página 2”, e uma “marca emprestada”. Não havia muitos produtos que poderiam ser vendidos. Na sua opinião, pesava mais o *trampo individual* do que o *trampo coletivo*. Sentia que havia uma hierarquia no grupo e que era necessário prestar contas para os “donos”. A projeção nacional também parecia não ser levada à frente pelos membros fundadores. Pensaram em começar um slam, mas o plano não foi para frente. Matheus voltou a fazer parte apenas do coletivo de slam que havia criado em São Paulo e *correr* pelo seu *trampo individual*.

No final de 2019, Matheus já estava morando sozinho na Cidade de Deus, Carlos havia voltado a morar com sua família na Baixada e começado a vender açaí em um empreendimento familiar. Morou um tempo com outro poeta, do seu primeiro coletivo, mas não durou muito tempo, já que este também voltou para a Baixada. Sentia que sua rotina foi ficando solitária. Contava nos dedos os amigos que acreditava ter no Rio, sentia que perdia as amizades. O final do ano era mais difícil para Matheus, pois os slams acabavam e tudo fica meio “parado”. “O final do ano você fica meio zureta, fica desorganizado, não tem mais slam”. As batalhas de poesia aparecem estruturando uma temporalidade e um ritmo mais amplo na vida cotidiana. A solidão batia no final do dia quando chegava em casa e ficava sozinho “olhando pro teto”. Pensou em botar cocaína na água e se matar. Sua terapeuta estava de férias e não iria trabalhar no final do ano. Nesse período, seus pais já insistiam para que ele voltasse para São Paulo.

Ele já pensava em retornar para São Paulo, onde achava que haveria mais oportunidades em instituições culturais e no cenário paulistana, onde daria também pra fazer uma grana “correndo slams” e vendendo suas Zines. Já havia perdido outras

oportunidades por ter se mudado para o Rio. Porém, o problema era ter de voltar a morar com seus pais. Um circuito de slams no Sesc foi pensado e o prêmio era um ano de contrato com o Sesc. Matheus se dedicou, foi em três das cinco competições. Porém, não conseguiu passar para a fase final. Não vencer o slam nesta situação tinha um custo psicológico muito maior. Ficou com seu “ego artístico ferido” e o peso da responsabilização individual por não ter ganhado pesava. Matheus estava desalentado nessa época. Um de seus companheiros de coletivo havia sido contratado para produzir o evento e havia prometido que tentaria de tudo para que os outros integrantes fossem também contratados em outros no futuro. Apesar da promessa, a incerteza era grande. E “uma coisa é coletivo tá lá, outra coisa é você tá lá, né? É diferente. Teu trampo coletivo e teu trampo individual”. A narrativa do SESC e seus produtores de que o evento era uma “vitória” nos slams e de que a instituição estava vendo esta produção artística entrava em contradição com a constatação de Matheus. Os produtores, também poetas, estavam ganhando cachê, e os poetas competidores nem uma ajuda de custo.

Um de seus amigos o incentivava a fazer um curso rápido de jovem-educador e passar a dar palestras em projetos sociais, pois achava que Matheus tinha um extenso currículo. Para expurgar a depressão, Matheus escrevia, como me mostrou em um dos slams onde nos encontramos. “Vomitei pra fora” referindo-se a uma das conversas que tivemos quando voltávamos de um Slam em São Gonçalo juntos. Chamou-me no canto, pegou o seu celular e recitou a poesia para mim, sua namorada e outro poeta que estava junto. Matheus era sua “referência”, lembrava o jovem. Apesar de não estruturar sua narrativa, a escrita o ajuda a expressar seus sentimentos e a se sentir melhor.

Nesse período, ele começou a entrar em contato com algumas pessoas que conheceu no Rio de Janeiro, entre eles funcionários do SESC, e conhecidos de São Paulo para tentar propor um evento no Sesc Rio, conjuntamente com sua namorada à época, Maria, uma jovem negra de 21 anos, estudante da UFRJ e funcionária pública do judiciário. O plano era “pagar um cachê decente” para os poetas e realizar um evento com formato distinto. Desejava conseguir vender um projeto para o SESC. Escreveram-no e mandaram, mas não tiveram sucesso. Antes, os dois chegaram a imaginar-se morando juntos em Salvador. Porém, agora, Matheus pensava que só ficaria no Rio de Janeiro mesmo se conseguisse passar em alguma universidade pública. Fez o ENEM pela primeira vez por influência de sua namorada. Queria cursar psicologia e, com isso, “furar a bolha e fazer contato”. Mas acabou não conseguindo a pontuação necessária. Matheus voltou para São Paulo no início de 2020. Seu relacionamento com Maria também acabou.

Lá, conseguiu a publicação de seu primeiro livro, prêmio por ter vencido um dos slams da cidade, e passou em uma universidade privada com bolsa – todavia, por um erro de digitação da renda da sua mãe no formulário, acabou perdendo a matrícula. Vendeu sozinho algumas edições por lá, colocou seu livro no site da Amazon para venda online e passou a *trampar* como entregador também, tentando ajudar seus pais com um trabalho de sublimação de camisetas e canetas. Por uma infelicidade da vida, um de seus amigos poeta acabou sendo preso após uma tentativa de assalto no Rio de Janeiro, o que o trouxe de volta para a cidade em meio à pandemia de Covid-19, para conseguiu juntar um dinheiro e ajudar a família que estava passando dificuldades financeiras. Não entendia nada de judiciário, mas já tinha vivido antes o encarceramento de amigos, sabia como agir para se comunicar nesses casos. Publicou que iria para o Rio de Janeiro por alguns dias em seu Instagram e conseguiu que algumas pessoas tivessem interesse. Rodou o Rio de Janeiro de metrô, trem e barca para conseguir entregar os livros. Matheus contou-me: “o que eu vendi em 1 semana aqui, eu não vendi em 2 meses em São Paulo”. No meio disso, a sua atuação no Instagram aumentou, e Matheus participou de *Lives*, entrevistas e slams *online*. Conseguiu um *trampo* em um estúdio de tatuagem, entregando folhetos. Ganhava dinheiro por comissão a cada cliente obtido. Depois, foi contratado por uma empresa de ônibus como fiscal em uma garagem. Continua tentando vender seus livros.

1. 3 O artista como mediador, a espera e a esperança de viver de arte

Quando conversamos na Cinelândia, Matheus disse-me a seguinte síntese: “Tem que fazer um trabalho que venda, e não se vender pra trabalhar”, frase que conecta e diferencia os mundos do trabalho no qual circula, onde a quantidade de renda adquirida pode ser similar, maior ou menor (ver Capítulo 4). Como melhor solução para ganhar a vida e para o futuro, Matheus se distancia dos trabalhadores, através de uma elaboração crítica do futuro do presente. Um distanciamento que é moral, todavia, não em relação à figura do trabalhador, mas quanto ao que julga ser o caminho para uma “boa vida” desejável. Matheus valora o estatuto do trabalho assalariado possível: “trabalhar” é vender a si mesmo. “Isso não é vida”, talvez diria ele. É um vazio de sentido. A despeito da valoração negativada do “trabalhar”, o trabalhador não aparece aqui como um otário que aceita a exploração e humilhação dos “patrões”. E o “trabalhar” pode ser alinhado ao

“sobreviver”, isto é, à pobreza inescapável e desprovida de horizonte futuro ou sentido. Sem enunciar a categoria força de trabalho, Matheus coloca em um dos pares do que parece um provérbio, e independentemente das formas jurídicas contratuais de que este pode assumir, uma concepção do trabalho assalariado. O outro par da expressão (“fazer um trabalho que venda”) posiciona o “trabalho” não como agência, mas como resultado da agência, este torna-se um “produto”. A recusa do “trabalhar”, todavia, é contígua à manutenção das representações do mundo do trabalho produtivo, que permanecem guiando sua reflexão. O artista não reivindica o desejo do não-trabalho, ou, valoriza um de seus pares acusatório, “vagabundagem”, como ética de vida, tampouco como forma de ruptura temporária contra aquele mundo. Pelo contrário, esta é a saída, é a forma de escapar de um fatalismo, entonando, ainda, um desejo de autonomia. Não há niilismo ou imediatismo. Matheus é claro: ele busca a ascensão por meio da *arte*. O deslocamento sintático do “trabalhar” para o “trabalho” performa um outro futuro possível no presente. Este movimento é acompanhado pela passagem do poeta ao *artista*, e da cultura para a *arte*. Neste diagrama, a cultura periférica evoca uma forma de ativismo, por outro lado, a *arte* evoca o *trampo* e o ganhar a vida. Com isto, é possível observar a interiorização e justificação do *sobreviver de arte* que é distinto de apenas “sobreviver”/“trabalhar”. Visualizamos um diagrama onde não há a valorização do trabalho assalariado. A forma do “trabalho livre, mas protegido” não se manifesta. *Sobreviver de arte* em nada aparenta a ideia de uma conduta ética do necessário e um certo conformismo e passividade, e, apesar de ser atravessada por certa noção de escassez, não é desprovida de engajamento ativo com o mundo. Pelo contrário, é a “janela” de entrada para compreendermos a construção de sua narrativa e imaginário de futuro.

O ganhar a vida com “um trabalho que venda” não é sinônimo de uma viração genérica, todavia, onde trabalhar com qualquer coisa é fonte de respeito e dignidade – uma das frases frequentes neste referencial é o de que “só fica sem emprego quem quer”. Não obstante, o *corre* da arte é uma forma de desviar da exploração. A ética do trabalho e do provedor, “fonte de satisfação material e moral do trabalhador” (Zaluar, 1985; p.145), não opera diretamente como recurso de justificação do engajamento no “trabalhar”. A “revolta” dos jovens frente ao mercado de trabalho analisada por Zaluar (1985) é gerida pela visualização da arte como forma de mobilização do trabalho. É neste sentido, também, que a sua formulação transparece outra relação entre o ganhar a vida e a família. No contexto da casa e da família, a *arte* como trabalho não produz a mesma legitimidade. Como disse-me Matheus, “é aquele barato, ah, firmão, e quando você vai

arrumar um trabalho?”. Sua legitimidade não é dada e o “status” individual acumulado na “cena” não se traduz diretamente no contexto familiar⁵⁰. É coisa de vagabundo.

As trocas de poesias onde há dinheiro envolvido (nem sempre situações de venda) não se realizam das mesmas formas que a venda da força de trabalho. A articulação entre *arte* e ganho é uma das relações que viabilizam a narrativa. Mas, a *arte* não é qualquer “produto” ou mercadoria. E fazer *arte* não é só sobre fazer dinheiro. Relações de aproximação e distanciamento entre a *arte*, o *artista* e o ganho coexistem, operadas diferentemente em diferentes situações, como veremos. Um elemento singular é o dos sentidos subjetivos da *arte*, vinculada a noções sobre o que seja uma “boa vida” – e que não se limita à expressão da “realização pessoal”, como é descrito por alguns autores que mobilizam a literatura sobre o neoliberalismo (De Tommasi, 2018) –, mas também à superação das dificuldades em vida e valorização do sofrimento experienciado, provendo um caráter quase religioso e heroico ao *corre*⁵¹. Como diz Guedes (2012), o sofrimento é vivido “tendo em vista uma espécie de redenção – não necessariamente ou apenas espiritual, podendo essa redenção, conforme o outro sentido que o termo possui, ser também um recurso material ou conquista que traz alívio aos que sofrem” (Guedes, 2012; p.118). E, portanto, para além de ser atividade que pode ofertar renda e alguma segurança, há um engajamento da ação com sentidos subjetivos e existenciais particulares.

A oposição demonstra a projeção de uma situação a outra e a existência de uma solução num terreno sempre indeterminado da vida, todavia, devemos também nos reter na existência da própria oposição. Há uma afinidade no plano do discurso, mas argumento que o *artista* não é simplesmente uma modalidade de empreendedor (e tampouco, trabalhador). A meu ver, as categorias que emanam destas últimas figuras são operadas como ajustamentos práticos, onde os planos de referência legítimos são pendulares. Trata-se de um mover-se nas relações entre estes, sem se fixar em nenhum deles. E, tal como o Capítulo 6 desta tese procura apresentar, desde os slams, há também a “resposta” como categoria mediadora do ordenamento dos engajamentos. A frase de Matheus, neste sentido, é uma síntese das tensões relativas aos limites e fronteiras desta forma *trampar* entre distintas lógicas legítimas de engajamento da ação coexistentes. Esta é a hipótese defendida aqui acerca da singularidade deste *corre*, que se viabiliza em variadas

⁵⁰ Para uma interpretação similar quanto à literatura negra e periférica, ver Medeiros da Silva (2013).

⁵¹ Neste sentido, parece haver uma correlação entre o substrato religioso neopentecostal e o projeto de vida aqui descrito.

situações. O *corre da arte* envolve: *trampos individuais e coletivos*, o envolvimento nos circuitos de slams e saraus, a declamação de poesias nos transportes (trens, metros, BRT e barcas), formação de coletivos, ter “personalidade”, produção de eventos, apresentações em instituições de cultura e eventos culturais, a criação de perfis em redes sociais, construir uma “marca”, produzir “produtos” e gerir uma *imagem*, a escrita e venda de livros e zines por si próprio, fazer “contatos”, escrever projetos para vender para instituições de cultura. Ao mesmo tempo, situações essas atravessadas por idas e vindas e entre *trampos* temporários, precários e instabilidade de renda, e, não menos importante, jornadas extensas e intensas na locomoção por diferentes espaços da cidade por meio dos transportes públicos e a transitoriedade da própria morada. É sobre este conjunto de situações que os capítulos subsequentes desta tese se dedicam.

Matheus dispõe-se a mudar de cidade para correr atrás de *trampo*. A possibilidade de “bater vagão” permite vislumbrar seu projeto de *viver de arte* no Rio de Janeiro. Ele enxergava além da vida vivida no presente através da *esperança*, que se materializa a cada nova situação que era capaz de construir para si – seja um livro ou Zine vendida, um slam vencido, um “contato” realizado ou um teste obtido –, o que não ocorria num fluxo acumulativo e nem contínuo, e, por isso mesmo, afetava seu estado psicológico constituído por altos e baixos. Sua *esperança*, enquanto recurso que torna a contingência inteligível, possibilitava navegar em meio à incerteza (Visacovsky, 2019). A *esperança* de mudança para Matheus não decorria de uma dimensão afetiva abstrata, mas estava fortemente relacionada a formas de vida e práticas particulares, materiais e reais, e permanece continuamente direcionada para o seu próprio futuro.

Se comparado aos projetos de vida do “progresso” dos trabalhadores, este é distinto pela ausência de construção de longo prazo pautado em processos de enraizamento e estabilização de relações associados à casa, família e trabalho. O senso de agência sobre a vida, da materialidade da casa e da situação familiar (Cavalcanti, 2004; Feltran, 2019) parece se deslocar para a construção de visibilidade e de vínculos. De vidas em *lutas* para as vidas no *corre* é outro dos deslocamentos que a história de Matheus nos permite vislumbrar e que reposiciona sua relação com a produção da cidade. Neste projeto, as relações são mais instáveis e transitórias se comparado a este outro imaginário, longe dos horizontes de alguns dos quais com quem convivi. O estabelecimento de famílias o desestabiliza, ao mesmo tempo em que os vínculos e alianças afetivo-sexuais compõem as possibilidades vislumbradas pela *arte*. Não só o bater vagão, mas também os afetos com uma poeta carioca mobilizaram Matheus em seu projeto. *Sobreviver de*

arte, com muita dificuldade, permite o sustento da casa - mas, efetivamente, o faz, como veremos. Em certo sentido, imaginar-se *vivendo de arte* tem impactos sobre a família. Este projeto descarrilha o estabelecimento de vínculos familiares dos horizontes.

O *viver de arte* aparece aqui como um projeto que é experimentado a partir de temporalidades específicas. Há um engajamento em que, ao mesmo tempo, procura-se integrar e constituir um circuito, mas, ao mesmo tempo, mira-se para além dele. O slam é um espaço transitório para a projeção de *visibilidade*. A promessa de melhora de vida parece ir além e é mais ousada do que o projeto de ascensão dos trabalhadores. O imaginário do estourar é emblemático. Contudo, *sobreviver de arte* é vivido também como um tempo de espera por uma oportunidade. As colocações de L’Estoile (2014) acerca da polissemia do verbo esperar em português são oportunas aqui:

Esperar sugere que algo mais do que “ter expectativa” está envolvido, incorporando a experiência de que a espera é com frequência frustrada. A palavra tem uma qualidade que se mantém em aberto, ligada à incerteza, denotando que alguém “aguarda” enquanto espera. Esperar se refere a uma esperança realista, enquanto sonhar sugere que algo é teoricamente possível (especialmente com a ajuda de um milagre), mas com a sugestão de que é pouco provável. No entanto, existem diferentes substantivos: esperança (hope) e espera (waiting). Assim como em outros lugares de tradição cristã, a esperança é associada à vida e é envolta por uma dimensão religiosa. (L’Estoile, 2014; pp.15)

Matheus emprega o termo sonho. Vinculado a este termo, o primeiro pensa no estouro, como um horizonte de ascensão, todavia, cuja agência mobilizada é particular e possui um duplo caráter ambíguo. Diferente da sugestão de L’Estoile (2014) de que a *espera* em um de seus sentidos – “aguardar” em português, “to wait” em inglês –, esta é vivida no *corre* e na necessidade de ganhar dinheiro. Para que o seu lugar neste mundo e a vida cotidiana apenas se mantenha, é preciso a contínua mobilidade acelerada. A trajetória de alguns indivíduos próximos aparece como exemplo de que é possível realizar seus sonhos. Há uma introjeção da perspectiva do sucesso, todavia, há clareza de que a ascensão não é para todos. A ascensão é individual, ao mesmo tempo em que se valoriza o estar juntos. Enquanto se está no *corre*, quem sabe *se é visto*, uma outra camada de temporalidade deste engajamento. Em outras palavras, esta contínua circularidade do *corre*, vivida como espera em movimento (literal e não metafórico), é uma forma de produção de futuro, a *esperança*. Quem sabe, seu mundo pode mudar nesse movimento. A *esperança* tem essa capacidade apenas enquanto seu conteúdo for de fato antecipar o

futuro e não apenas uma forma contemplativa. O futuro, como a mudança e a continuidade, é, portanto, concreto e materialmente trabalhado, habilitado e reivindicado ativamente, em vez de passivamente ou idealisticamente esperado (Ringel, 2014).

A *esperança* nutrida por Matheus e expressa pela oposição entre *sobreviver e viver com arte* está acompanhada de uma elaboração crítica a respeito da perda de sentido da própria vida com o trabalho assalariado. Os horizontes imaginativos não são apenas um produto de capacidades cognitivas, mas também se definem pelos campos de oportunidade. Sua condição de incerteza é inseparável da própria *esperança*, já que, muitas vezes, sentimentos como a angústia e o desalento são os afetos que produzem sua necessidade. Para Matheus, manter viva seus sonhos é um modo de fazer perseverar a vida em condições adversas. A *esperança* e a incerteza operam como termos complementares que ponderam uma dimensão projetiva sob temporalidades diversas no decorrer do fluxo da vida. O investimento no futuro e as formas de imaginar a vida que desejam fazem parte da forma em que o dia a dia das pessoas é produzido e mantido (Álvarez e Peralman, 2020). Nem tudo é cálculo na vida de Matheus e a valoração em seu enunciado não se restringe ao puramente “econômico”. Conjuntamente às oportunidades que surgiam a sua frente através do *corre*, a *esperança* em *viver de arte* enuncia o desejo e a insistência de que sua vida ainda possa ter algum valor.

Quando recebi de suas mãos o seu livro, novamente na Cinelândia e em meio à pandemia de Covid-19 na última vez que nos vimos, na contracapa, Matheus escreveu:

Fala Marcos, meu parceiro! Só tenho a agradecer todo o fortalecimento e a parceria e também por adquirir esse meu sonho. Muito obrigado mesmo!





COME 2 THE HOC

Thug Life



2 O DINHEIRO DA PASSAGEM

O 839 era um daqueles cata-mendigos da madrugada. Durante três anos do meu curso noturno de teatro, experimentei várias estratégias para chegar em casa, inclusive dormir na rua ou no banco de espera do Hospital Souza Aguar. Conseguir chegar à rodoviária de Campo Grande e, de lá, pegar o 839 – Campo Grande/Cezarão – era a minha meta durante as noites de segunda a sexta. [...] O destino da sexta à noite não era apenas o que estava em jogo. O trajeto também fazia parte da experiência.

Guia Afetivo da Periferia, Marcus Vinicius Faustini

Enfim, conseguimos marcar um dia. Matheus e eu conversávamos há semanas sobre a possibilidade de gravarmos um segundo vídeo de poesia para que ele pudesse alimentar seu novo canal no YouTube. Sai de casa por volta das 13h, Matheus estava declamando poesias no metrô sozinho naquele dia. Este era o seu *trampo*. Quando nos falamos por Whatsapp, decidimos pelo Jardim Botânico como locação. Mas, depois de me lembrar do preço do bilhete de entrada, sugeri que andássemos um pouquinho mais e fôssemos ao Parque Lage, na Zona Sul do Rio de Janeiro. A vantagem era poder conhecer, ainda mais de graça, o cenário de um dos clips famosos dos rappers Snoop Dogg e Pharell Williams, logo na entrada principal edifício do parque. Matheus fechou comigo a ideia. Perguntou-me, todavia, se eu poderia “fazer sua passagem” na volta. “O metrô não tá nada bom hoje”, disse-me. Ele iria realizar uma “intervenção poética” com seu coletivo na UFRJ, na Praia Vermelha, evento para o qual perguntei-lhe se eu poderia acompanhar. Iria receber um cachê (pouco menos de cem reais) e, depois disso, disse-me que poderia me pagar de volta.

Quando cheguei até a estação de metrô para encontrá-lo, tomei de barato que iríamos pegar um ônibus até lá. Afinal, para mim, parecia inviável que caminhássemos em tempo hábil para voltarmos para a UFRJ. Preocupei-me apenas com o preço do bilhete do Jardim Botânico. Apontei para Matheus onde pegaríamos o ônibus, na saída da estação Botafogo na Rua São Clemente, na Zona Sul. Senti-o hesitante. A naturalidade com que eu decidia por pegar um ônibus não era compartilhada por ele. Matheus havia parado por alguns segundos e realizado uma rápida reflexão que, logo, me foi verbalizada: “pô, topa ir de bike?”. Olhei para as bicicletas e acatei seu pedido. Como não tinha o costume de usar aquelas bicicletas, tive que fazer um cadastro rápido em meu celular, com um cartão de crédito e comprar o passe de um dia. Custou mais do que as duas passagens de ida. Ao perceber que o dinheiro poderia ter sido usado para pagar as tarifas, optei por não compartilhar a situação com Matheus. Ele já havia me pedido ajuda na *passagem* da volta

e sugerir que eu pagasse a ida também me pareceu uma situação que o constrangeria ainda mais. Ele assinava o plano mensal do aplicativo Bike Itaú e, portanto, não iria gastar nada com a ida. Era sua forma de conseguir fazer dinheiro, quando estava exausto do vagão, com aplicativos como entregador.

Voltamos de bicicleta também até a Praia Vermelha, por sugestão dele mesmo, mas antes levei-o até a lagoa Rodrigo de Freitas para que pudesse conhecer. Subimos na bicicleta após comermos a única coisa que pude encontrar pelo caminho até as estações, um pacote de salgadinho industrializado, poucos minutos após saber, quando expressei a ele que minha barriga estava roncando por não ter conseguido comer antes de sair de casa, que, até aquela hora do dia, três e meia da tarde, Matheus não havia comido nada. Ele havia evitado constrangimento do pedido da passagem de volta ao sugerir que voltássemos de bicicleta, ali eu não pude evitar em cria-lo por insistência minha. Quando chegamos, sugeri que parássemos em uma lanchonete para que pudéssemos almoçar. Paguei a nossa comida e seguimos para o prédio da UFRJ.

Aquela não foi a única vez em que a *passagem* produzia pequenas reflexões no curso das minhas interações com Matheus e com outros de meus interlocutores. *Fazer a passagem* é um dilema corriqueiro e um elemento marcante de seus *corres*. Para além de rememorar os eventos para os quais tinham se dirigido, eram me apresentados arcos narrativos sobre as estratégias de jovens que circulavam e enveredavam na incerteza pela cidade “sem nem a passagem no bolso”. Nestas histórias, não eram apenas as situações nos eventos para os quais se dirigiam que motivavam seus relatos, mas também as jornadas enfrentadas para que conseguissem chegar ou ir embora.

O desejo de acompanhá-los em seu cotidiano no *trampo*, tornou a locomoção um dispositivo estruturante do meu trabalho de campo. Meus interlocutores e interlocutoras traçavam espacialidades distintas da relação casa-trabalho assalariado, indo até locais desconhecidos por eles próprios, buscando atuar nos diferentes espaços que eram temporariamente ocupados pelos eventos de poesia e onde, talvez, poderiam ganhar uma ajuda de custo, cachê ou participar de uma competição e rever seus amigos e conhecidos. Para alguns, os trens e metrô não eram apenas um meio para se chegar a situações de trabalho, mas também o próprio espaço onde se trabalhava. Segui-os, portanto, não só em suas jornadas para eventos, mas também nos vagões dentro das estações. Vista deste ponto de vista, a cidade que emergia de sua experiência entrava em choque com o ideal modernista da cidade, particularmente, o trinômio “moradia-infraestrutura de transportes-trabalho”. O transporte era também o espaço da “gastação”, do “informar”, do *trampo*.

Não só a passagem era uma palavra frequente, mas também as expressões *dar o calote* e *pedir carona*. O *calote* é a forma de nomear o conjunto de práticas para viajar sem pagar a tarifa de transportes. Já a *carona* refere-se ao pedido aos motoristas de ônibus comuns para subir nos veículos pela porta de trás ou aos trocadores para passar por baixo da catraca, para viajar sem pagar. O pagamento da *tarifa* – o gasto efetivo, a impossibilidade de arcar com ele ou as soluções para o uso do transporte a despeito do não-pagamento – era vivido como um evento: reorganizava o presente imediato; alterava ou projetava um futuro contíguo; desarticulava relações, possibilitava ou demandava outras; envolvia diferentes antecipações de riscos físicos e estigmatizações; permitia o ganho de dinheiro; demandava justificações diversas; implicava grandes deslocamentos a pé; e, outras situações limites, dificultava a própria possibilidade de ter algo para comer; ou, inversamente, que houvesse comida na mesa. Mesmo assim, os artistas circulavam e estabeleciam vínculos diversos não só em seus bairros e locais de moradia, mas por regiões tão distantes e apartadas entre si, muitas vezes fora de suas “zonas de conforto e segurança” (Leite e Machado da Silva, 2013).

A experiência do dinheiro da passagem criava um mar de ondas incessantes de “quase-eventos” (Das, 2015), sem constituir, entretanto, uma ruptura da espacialidade ordinária de suas vidas, e me sugeriam que estes acontecimentos, caso não fossem geridos ou esquivados adequadamente, poderiam sutilmente metamorfosear-se em “momentos críticos” (Han, 2012).

Com a arte, disseram-me Natália e Saulo, os artistas cujas vidas iremos seguir neste capítulo, tinham conhecido pessoas, frequentado regiões antes desconhecidas por eles - como quando descobriram e ficaram chocados que os alunos da PUC, e até os professores, fumavam maconha tranquilamente no campus na Gávea; o diametral inverso de suas experiências – e aprendido a usar os ônibus, trens e metros do Rio. Assim, ganhar a vida com a arte era narrado como um processo que alterava suas formas de “apropriação da cidade”⁵² e suas relações com as infraestruturas de transportes. Enfrentar e se

⁵² Um processo similar da relação entre produção cultural e artística e “apropriação da cidade” já foi analisado por Caldeira (2012) para o caso dos pixadores, grafiteiros skatistas e praticantes de *parkour* em São Paulo, e também por Oliveira e Pardue (2018), para o caso dos frequentadores de saraus de poesia nas periferias de São Paulo. Os autores analisam estas práticas como um modo de habitar a cidade que envolve conhecimento existencial, formação de redes e empoderamento comunitário adquiridos mediante a mobilidade urbana. Além disso, enfatizam como estas circulações podem contribuir para construir um novo imaginário de cidade e do espaço público pelas periferias socialmente excluídas e racializadas. Todavia, nenhum destes autores problematiza como se circula, particularmente, como se usa o transporte.

movimentar, convivendo com a incerteza, pela cidade era parte integrante do *corre na arte*.

Relações, movimentos, ritmos e temporalidades são continuamente moldados pela antecipação cotidianas das tarifas e não só pelos contornos materiais das infraestruturas de transportes. Viajar implica uma leitura da situação e um senso de *timing* (Rao, 2007; Simone, 2004): o que se tem em mãos, nos bolsos e com quem, onde se está, para onde e quando é preciso viajar. Assim, é possível refletir sobre como se locomover. O objetivo deste capítulo é pensar sobre este dilema. Proponho enfrentar estas questões tendo como base cenas e narrativas das estratégias para se mover pela cidade envolvidas em diferentes esferas da vida, como o trabalhar, se alimentar, acessar serviços de saúde, visitar familiares e amigos e manter a casa.

Uma literatura recente tem defendido que partir das infraestruturas como dispositivo metodológico nos permite apreender as maneiras pelas quais estas moldam, sustentam, viabilizam e destroem mundos vividos (Venkatesen et al, 2018). Historicamente, estas tem materializado no cotidiano formas sociais mais amplas – por exemplo, o colonialismo, o racismo e a espoliação urbana (Angelo e Hentschel, 2015; Kowarick, 1980) –, categorias e promessas diversas como “desenvolvimento”, “crescimento econômica” “nação”, “progresso” e “modernidade” (Von Schnitzler, 2016; Anand, Appel e Gupta, 2018). No caso particular do Rio de Janeiro, os processos de projeção, construção e operação dos sistemas de bondes (na Zona Sul, a parte rica da cidade) e de trens (Zona Norte e Oeste) materializaram, ao longo do início o século XX, a segregação social, racial e urbana carioca (Abreu, 1987). Infraestruturas seriam uma complexa combinação de objetos, espaços, pessoas e práticas que fazem e refazem a vida urbana cotidianamente (Simone, 2004). Sua aparência de solidez, durabilidade e rigidez surgiria com base em contínuos processos de manutenção e reparação (Gupta, 2018). Isto é, estas não seriam um dado *a priori* do espaço urbano, como imaginam a premissas normativas das teorias urbanas sobre o que seja a “cidade”, produzidas nos contextos das cidades do dito “Norte Global” (Anand, Appel, Gupta, 2018), mas um *processo* contínuo.

Pensá-las desta maneira favorece uma reflexão sobre infraestruturas para além das racionalidades técnicas dos engenheiros e planejadores urbanos e, ainda, das premissas normativas acerca de seu papel cívico de fazer as cidades funcionarem, de modo a incorporar no escopo da análise, segundo Addie (2021), o que ela denomina como processos “precários”, “improvisados” e “efêmeros” com que as cidades são continuamente realizadas. Vyjayanthi Rao (2007) argumenta que, por meio de diferentes

ajustamentos cotidianos entre pessoas e materialidades, infraestruturas seriam produzidas de modo a promover regularidades e previsibilidades. Os usos das infraestruturas renovariam seus significados e disposições, de tal modo que seus contornos não residiriam em sua objetividade, mas sim nas operações que as transformariam incessantemente.

Imaginemos os “acoplamentos infraestruturais” (idibem, 2007) entre pessoas (ou melhor dizendo, corpos) e materialidades no BRT carioca: enfiar-se em frestas entre os bancos dos ônibus para poder viajar longe do “empurra-empurra”, como a água que escorre em um cano; atentar para o vão entre a estação e o ônibus para não cair; aguardar por dezenas de minutos o próximo ônibus para tentar viajar sentado ou mais perto da janela; ora colaborar em filas com lógicas compartilhadas, ora disputar violentamente a entrada nos ônibus lotados em frente às portas automáticas de vidros quebradas; negociar espaços para as pernas e braços nos ônibus, por vezes aos risos para sublimar a situação; viajar com os braços para o alto, segurar onde for possível e fora das portas por ausência de espaço para todo o corpo ou com as portas quebradas e abertas; para as mulheres, atentar para quem se acomoda ao seu lado, numa antecipação das possibilidades de assédio; para os sentados, oferecer que bolsas e mochilas sejam seguradas; forçar a abertura das portas para poder suportar o calor intenso dos ônibus. Todas estas práticas cotidianas e compartilhadas pelos passageiros fazem parte dos mais diversos esforços para a produção de distintas noções de regularidade e previsibilidade da locomoção, assim como as programações de linha de ônibus realizada pelos atores estatais e privados responsáveis pelo seu “planejamento” (Campos, 2015).

Segundo Rao (2007), quando estes ajustamentos são considerados como *feedbacks* ou *loops* na produção de infraestrutura, apreenderíamos a relevância da compreensão de sua história em relação às diferentes codificações e como um resultado de um conjunto de atos cotidianos. Os diferentes usos das infraestruturas operacionalizariam temporalidades e antecipações que enquadrariam relações, como nódulos de intersecção entre experiências fenomenológicas da cidade e processos de planejamento urbano, design e produção de ambientes construídos. Um bom exemplo do que escreveu a autora são as relações entre a tarifa, o dinheiro da passagem, a carona e o calote em nosso caso. Assim, *loops* seriam criados entre experiências e conceitos materializados, criando espaços para decisões baseadas em distintas antecipações temporais, para a reprodução da infraestrutura, a especulação sobre a contingência e a estabilidade ontológica dos sistemas. Realizados fora do âmbito do planejamento

tecnocrático, estes “atos de design” seriam sempre provisórios e baseados na exploração da potencialidade envolvida em situações de uso das infraestruturas. Ao mesmo tempo, podemos dizer que estas práticas são expressões daquilo que Rodgers (2012) cunhou como “violência infraestrutural”⁵³, conectando a produção de infraestruturas às “máquinas mais amplas de opressão urbana” (idibem, 2012; p. 414; tradução minha).

Todavia, é aqui onde neste capítulo proponho um primeiro acréscimo frente a essa literatura. Se este dispositivo metodológico ilumina como as infraestruturas conectam a vida íntima, o corpo e a casa aos grandes processos macroeconômicos, políticos e urbanos, organizando ritmos, temporalidades e movimentos, seja através de materialidades (canos, muros, fiações, tubulações, puxadinhos), atores, institucionalidades, relações e, ainda, documentos (contas, boletos e comprovantes), por outro lado, em nosso caso, argumento que o dinheiro também é parte integrante dos processos infraestruturais. Documentos e dinheiro podem ser papel, mas não são a mesma coisa. Diferente de outros serviços urbanos, a conta do transporte não chega apenas no final do mês. No caso da água no Rio de Janeiro, por exemplo, há uma disjunção, ou então suspensão temporária, das relações entre infraestrutura e dinheiro (Pierobon, 2021). Saber quanto custará a conta neste caso demanda uma série de mediações, como dispositivos tecnológicos pré-pagos, tal qual o caso da África do Sul (Von Schnitzel, 2014), e traduções – unidades de medidas vinculados a usos cotidianas (baldes, painéis, luzes acessas) em números mensurados por dispositivos (eletrônicos ou analógicos) e, por fim, em valor monetário. Se o uso do transporte é diário, também o é a experiência do dilema do dinheiro da passagem. Ao longo deste capítulo, procuro sustentar o argumento de que, assim como a água não está garantida entre as populações de baixa renda na cidade do Rio de Janeiro (Pierobon, 2021) ou a energia elétrica (Pilo, 2017), tampouco está a passagem. Os esforços para gerir os dilemas da passagem tornam a vida possível no presente e gerem as sobreposições de desigualdades cotidianas entre estas populações.

Inspirado nos estudos sobre o dinheiro (Zelizer, 1989; Neiburg, 2007; Guyer, 2004), afirmo que a passagem não é um mediador neutro – seja como uma unidade de medida, meio de pagamento, moeda de troca ou reserva de valor; as quatro funções

⁵³ Aqui, cito Rodgers ao definir a “violência infraestrutural”: “It points to the existence of a systemic and purposeful articulation of a particular political configuration and a deliberate pattern of infrastructural development, to the extent that the city’s makeover consequently emerges as a deliberate re-engineering of metropolitan topography by the urban elite that aims at both segregating and managing the unwanted population living in the city’s slums and poor neighbourhoods in a repressive manner”. (Rodgers, 2012; p. 423).

clássicas vinculadas ao dinheiro pela economia clássica –, mas um tipo particular numa ecologia de dinheiros através dos quais as pessoas fazem suas vidas e cuja marcação estrutura formas de circulação, moralidades e diferentes relações (Bendelj, Wherry e Zelizer, 2017). O dinheiro da passagem possui uma dualidade: ele é uma categoria que instaura um dilema e uma avaliação de riscos, ao mesmo tempo em que é um dinheiro dotado de existência própria que precisa ser continuamente produzido.

A etnografia nos permite entrever que a entrada nos ônibus, trens ou metrô não é vivida como um evento desimportante entre meus interlocutores. Argumento que esta mediação envolve diferentes conversões de dinheiro, relações (ajudas e obrigações mútuas), materialidades, espacialidades, temporalidades, moralidades e processos de valoração sobre dinheiros e pessoas, conjunturalmente articulados para viabilizar a locomoção. Não há “improviso” algum aqui, mas sim um estoque de rotinas práticas socialmente compartilhadas acionadas a depender da locomoção antecipada.

Como veremos, a suspensão temporária da relação entre infraestrutura e dinheiro, no caso dos sistemas de transportes, pode ocorrer através dos *calotes* e da *carona*. A relação de transação mercantil, todavia, ainda permanece como virtualidade. Estas recolocam outros dilemas, moralidades e práticas que não necessariamente são vividas como imediatamente intercambiáveis ou como atos ilegais, mas sim como complementares, contíguos, ora subversivos, ora moralmente condenáveis, que alimentam e retroalimentam avaliações sobre suas pessoas. Se locomover pela cidade, do ponto de vista da experiência com as infraestruturas de transportes, envolve também mobilidade laterais entre as fronteiras do legal, ilegal e informal (Telles, 2010). A “Guerra” feita por invasões armadas se mistura às tramas cotidianas (Pierobon, 2021), mas, desde esta perspectiva, pela heterogeneidade das práticas de calote.

Do ponto de vista da experiência das pessoas, trata-se da contínua possibilidade de interrupção temporária (e não do colapso das infraestruturas) da conexão entre a casa e o trabalho. Esta relação não está dada e fazer a *passagem* é um trabalho invisível, transferido às pessoas e famílias pela configuração dos sistemas de transportes e pelo estado. Esta é feita e refeita nas experiências fenomenológicas de locomoção entre estas esferas da vida à luz dos “problemas domésticos” (Araújo, 2017) e de diferentes conversões para produzir a mobilidade. O que para uma leitura “nativa” do planejamento de transportes, ancorada em um ideal do que seria a cidade moderna, é tido como um simples ato de sair de casa para se chegar a algum local (normalmente, o espaço do trabalho) e é tornado legível (Scott, 2008) apenas através da temporalidade da operação

de viagens dos sistemas técnicos – e não da temporalidade vivida na vida cotidiana –, pode colocar em xeque a possibilidade da volta para casa e da própria reprodução da vida. A despeito desta incerteza radical, como argumentou Cortado (2020), “é preciso enfrentar a chuva”. Para meus interlocutores, se locomover pela cidade envolve uma articulação de seus “mapas de antecipação”⁵⁴ (Machado e Leite, 2013) e das rotinas para gerir o dilema da passagem.

Uma segunda marcação, todavia, precisa ser pontuada. Não só o debate internacional voltado às infraestruturas urbanas não tem dado a devida atenção aos transportes e à mobilidade para estudar as desigualdades e a produção da cidade, como os estudos urbanos brasileiros voltados à casa e ao ganhar a vida não trabalharam etnograficamente a experiência do dinheiro da passagem. Com Araújo Silva (2017) e Motta (2014) apreendemos acerca da estruturação do dinheiro da casa para a compreensão de como as pessoas geram e fazem suas casas, planejam o futuro, ganham e gastam dinheiro e cuidam da família. A expressão apontaria para a centralidade da casa e definiria obrigações e proibições em relação a sua manutenção e sua integração com outras casas. A gestão da casa, como o uso do dinheiro revelaria, não seria organizado através de cálculos globais de renda e gastos, e nem na casa como uma unidade fechada em si mesma. Nesta pesquisa, todavia, sugiro que a categoria *dinheiro da passagem* permite etnografar outras dimensões do ganhar a vida e manter a casa. Nos termos das autoras, isto significa que o trabalho aqui realizado não partiu das “pessoas e casas que cuidam” para analisar configurações de casas, mas sim da mobilidade dos artistas e das infraestruturas de transportes.

O dinheiro da casa se relaciona com o *dinheiro da passagem* de maneira rítmica e cíclica. Para manter a casa, é preciso sair de casa. O primeiro se converte na *passagem*

⁵⁴ Esses “mapas de antecipação”, na expressão de Jeganathan (2004), fonte de inspiração de Leite e Machado da Silva (2013), envolveriam uma cartografia de estigmas e preconceitos, por parte da população não favelada que adotaria atitudes restritivas de convívio, e da violência, por parte das forças policiais e/ou de grupos de traficantes rivais, que, potencialmente, eles sofreriam ao atravessar as fronteiras espaciais, sociais e simbólicas que demarcaria, para estes jovens, os limites de acesso à cidade. Os efeitos materiais destes estigmas e violências seriam antecipados na forma de mapas mentais vividos através de sentimentos de desconforto e insegurança envolvidos nas ultrapassagens das fronteiras “invisíveis”, evidenciando a natureza de sua experiência da cidade. Segundo Leite e Machado da Silva (2013), “jovens de favela” viveriam com a sensação de que a cidade lhe aparecia como estranha e hostil, e de que a circulação se fazia cercada de cuidados para evitar os controles antecipados em seus “mapas” ou envolvidos por atitudes, ainda que imaginárias, defensivas em relação a desafios e ameaças. Estes traduziriam e orientariam os modos de circulação que expressariam como eles lidariam (ampliando, refazendo ou aceitando) com estas fronteiras e *checkpoints*, materializados como revistas corporais e brutalidade policial, e como “espaços de exceção” e onde o legal, ilegal, legítimo e ilegítimo se combinam.

que, por sua vez, deve levar novamente a uma conversão para o dinheiro da casa. Todavia, esta passa pela configuração de casas (Motta, 2014) e pela avaliação moral do sentido do uso do dinheiro. Se a comensalidade e a circulação de alimentos entre as casas são fundamentais para a constituição das configurações de casa, a circulação de *dinheiro da passagem* entre as casas também. Motta (2014) nos ensinou que casas não são uma unidade doméstica discreta, defendendo aqui que tampouco é a *passagem*. As reflexões que eu busco tecer a seguir advogam que a locomoção se faz a partir de vínculos de interdependência que entram em contradição com o ideal técnico que naturaliza a junção entre “um passageiro e uma tarifa”, tal como é vinculada e materializada nas infraestruturas de transportes. O meu argumento é justamente o contrário: a incerteza cotidiana quanto à possibilidade de viajar é governada a partir de rotinas socialmente compartilhadas que promovem a disjunção entre passageiros e tarifas. Contra o que pensa o planejamento, o que é tido como uma simples transação mercantil (X reais por uma tarifa/viagem) situada, isolada e individualizada, aparece como algo atravessado por relações diversas que transcendem a catraca e que ressignificam seus sentidos e modulam as formas de circulação de dinheiro entre pessoas, e entre pessoas e infraestruturas.

Este capítulo está organizado em cinco seções, onde eu discuto a heterogeneidade de práticas envolvidas nas formas de se fazer *a passagem*, *o calote* e *a carona*, à luz do cotidiano de Saulo e Natália. Entre estas, os debates advindos dos corpos de literatura relativo às infraestruturas, ao dinheiro e a casa se entrecruzam e se misturam. Ao final, esboço algumas reflexões metodológicas e epistemológicas das relações entre trabalho de campo e dinheiro.

2.1 Trabalhar no trem para ir à roda

Natália é uma jovem artista negra de 24 anos. Quanto tinha treze anos, após o fim da associação de moradores na região da Urucânia, na Zona Oeste, onde fazia aulas de dança, ela e seu irmão passaram a morar com sua mãe em um apartamento de um conjunto habitacional Minha Casa Minha Vida, obtido por sua mãe. Sua mãe era gerente de uma boate e seu pai, falecido na época em que Natália tinha apenas 5 anos, fora gerente de uma boca de fumo e membro do Comando Vermelho. Com frequência, sua mãe sumia da casa, passava dias e até meses fora, e os dois tinham que se “virar sozinhos”. Aos 17 anos,

ela começou a conhecer alguns jovens que frequentavam as rodas culturais e tinham envolvimento no hip hop no Rio de Janeiro. Sua avó Teresa tinha trazido ela e seu irmão mais novo de volta para sua casa (ela havia criado os dois) após encontrá-la, certa vez, jogada no chão e muito magra no conjunto habitacional próximo a uma estação de trem, na Zona Norte, em que os jovens moravam com sua mãe. Natália tinha se envolvido com o comércio de drogas proibidas, trabalhando em plantões por cem reais o dia, e estava viciada em “loló”.

Já na Urucânia, Natália conseguiu *trampos* na cadeia de supermercados Zona Sul como jovem aprendiz e depois em uma empresa de serviços gerais com a ajuda de sua avó. Mas, em alguns meses, ficou desempregada novamente. Não havia terminado os estudos no ensino médio e teria que finalizá-lo para conseguir obter o “trabalho de carteira”. Nesta época, Natália “não fazia nada”. Sua avó trabalhava como manicure e vivia também com a pensão de um salário-mínimo de seu marido falecido.

Natália contou-me a seguinte história quando perguntei a ela o porquê decidiu ir “trabalhar no trem” declamando poesia. Quando começou a frequentar as rodas de rima, sua avó não queria dar o *dinheiro da passagem* para que ela pudesse participar. “Minha vó achava que roda cultural era só um mero evento, só que as rodas culturais são um local onde os artistas vão pegar o *mic* aberto⁵⁵ pra poder fazer novos contatos, alianças, produtores, fotógrafos, enfim, a roda cultural serve pra isso”. Em uma das vezes em que Teresa negou dar-lhe dinheiro, Natália decidiu ir mesmo assim. Só tinha sete reais no bolso. Ela não me explicou a origem deste dinheiro, mas, provavelmente, tinha recebido de sua avó para outros usos. Com sete reais era possível pagar duas tarifas na época. A roda iria acontecer no Méier, na Zona Norte do Rio. Foi com seus amigos dando o calote no trem. Era uma linha reta só. Todavia, a roda foi impedida de ser realizada por ação da polícia. Natália estava com mais cinco amigos. Era por volta das 23h30. Em grupo, decidiram que tentariam pegar o trem de volta para casa. Caminharam juntos noite adentro por um quilômetro e meio, da praça Agripino Grieco no Méier até a estação de trem Engenho de Dentro. Alguns tinham cinco reais, outros nem isso.

Quando chegaram, pularam juntos o muro da estação para dar o *calote*, pensando que poderiam pegar o último trem para Santa Cruz. O guarda da estação os avistou e disse aos jovens que o trem já tinha acabado e pediu para que eles fossem embora. Alguns dos

⁵⁵ *Mic aberto* é expressão utilizada para o uso da fala no microfone nas batalhas de rima e slam fora das dinâmicas da competição.

jovens queriam dormir na estação, para esperar o trem pela manhã. O segurança não os deixou ficar e tiveram que sair. Agora, pelas catracas. “Ai a gente foi andando sem destino nenhum”. Caminhando juntos, pensaram que poderiam tentar pedir uma carona para o motorista do ônibus. “Aí passou um ônibus, a gente fez sinal, porra, tem como dar uma carona pra gente até Madureira? A gente foi pra uma roda cultural, eles vieram para batalhar, expliquei a situação, aí o motorista topou”. Subiram no ônibus e viajaram por mais cinco quilômetros até o BRT Transcarioca. Natália estava com muita fome quando chegou, pediu um pão para uma mulher que estava fazendo lanches. Não gastou seus sete reais. O grupo, então, deu o *calote* na Estação Mercadão do BRT em Madureira na Zona Norte, pulando para dentro da estação pelas portas danificadas, até a estação Alvorada na Zona Oeste do Rio. Mais quase vinte quilômetros de viagem. De lá, trocaram para o BRT Transoeste e seguiram sentido Santa Cruz, até a estação Três Pontes. Mais quarenta quilômetros e quase duas horas de viagem. De lá, Natália caminhou por mais vinte minutos até a casa de sua avó, em parte acompanhada, em parte sozinha. “Já tinha tráfico na época, fui atravessando, mó loucura”. Depois desse dia e das mais de quatro horas viajando, Natália decidiu ir “trabalhar no trem” para ter o *dinheiro da passagem*. “A necessidade me fez ir trabalhar pra ter a passagem pra voltar pra casa. Fui pro trem pra ter a passagem, pra ir na roda, pra poder ter um cigarro, pra poder voltar pra casa”.

O sofrimento da jornada da viagem para a casa era rememorado por Natália como a origem da decisão de utilizar o trem como meio para conseguir habitar a cidade. Todavia, ela tinha um dinheiro para a conversão das *passagens* para viajar sozinha, mas não optou por este plano de ação. A meu ver, a não ser que ela tivesse dinheiro não só para suas tarifas, mas de outros amigos, naquele momento, a posse de sete, dez ou vinte reais, não alterava muita coisa. Ela não poderia abandonar seus amigos, mas, ao mesmo tempo, também antecipava outros riscos se voltasse sozinha tarde da noite. As condições compartilhadas geravam formas de solidariedade e obrigações mútuas. Os marcos morais enfatizavam a dependência, e a suposta autonomia do dinheiro entrava em tensão com a conformação da situação; em outras palavras, havia diferentes regimes de valor em jogo. Converter ou não dinheiro para *passagem* não era um cálculo que se podia realizar individualmente naquela situação. Outras dimensões, que não o dinheiro, se articulavam para que ela optasse por dar o *calote* no trem, pedir *carona* no ônibus e depois dar o *calote* no BRT, difíceis de serem hierarquizadas, mas que compõem um quadro complexo e conjuntural de sua reflexividade.

A estratégia do *calote* no trem foi acionada pela falta de dinheiro por alguns de seus amigos, mas também pela possibilidade de que o trem não estivesse mais funcionando. Seria um gasto perdido para ela, caso os seguranças não os avisassem da inexistência de trens operando naquele momento. Mas isto era pouco provável. O trem também era a melhor alternativa dentre as diferentes infraestruturas de transportes: era uma *passagem* só, um *calote* só, uma viagem só. O uso do *calote* no trem fazia a *passagem* para todos, com menos atritos em negociações com os seguranças. O intermediário principal era o muro da estação. Dar o *calote* também produzia um espaço de melhor conforto e segurança da circulação na rua de noite em grupo e, para Natália, sozinha na volta para casa. A estação fornecia um refúgio para passarem a noite, caso não houvesse mais trem. Quando não deu certo o plano A e não havia mais onde dormir, outra estratégia foi empregada depois de caminharem sem destino: pedir *carona*. O motivo pelo qual o motorista do ônibus aceitou o pedido é difícil de saber. Mas a justificativa de Natália nos traz alguns elementos das maneiras de se negociar sua viabilização. Neste momento, os jovens operaram uma tentativa de limpeza moral para a *carona*, similar àquela realizada por Natália para sua avó em seu pedido pela *passagem*: eles não estavam na rua aquele horário na “gastação”, era um evento inesperado após o *trampo*. Natália explicou ao motorista que eles eram artistas⁵⁶.

Vemos aqui como a produção da *carona* também é atravessada por moralidades, assim como o uso da *passagem* para a roda cultural que também era julgada por Teresa. O tipo do evento (uma roda de rima, “só um evento”) e o horário do evento (de noite), tornavam a sua reivindicação de circulação ilegítima para sua avó. E, além disso, demonstra como a conversão do dinheiro da casa para *dinheiro da passagem* era plausível, aos olhos de Natália, pela sua potencialidade em tornar-se, novamente, dinheiro da casa, todavia, numa temporalidade mais alargada. Como isto não era visível para sua

⁵⁶ A negociação para viajar sem pagar e passar por baixo da catraca com cobradores de ônibus já foi analisada por Barbosa (2020) para o caso dos pixadores. Segundo o autor, os pixadores praticariam uma certa “encenação da humildade” (Barbosa, 2020; p.111) com subserviência, falando baixo, com gestos contidos, demonstrando certa vergonha e com muita educação, com autoridades com menos poder que a polícia, como uma tática inicial para obter determinados fins. Entretanto, a depender do desenrolar da situação, a conduta humilde pode se transformar em uma atitude de confronto. Em seu relato, o pixador que acompanhava Barbosa apresentou dois planos de ação possíveis. Primeiro, no tom de brincadeira, afirmou que eles poderiam dizer que estavam “dando fuga” para o cobrador e de que estavam com uma pasta cheia de dinheiro e uma arma. No outro caso, o que efetivamente aconteceu na cena descrita pelo autor, o xingamento do cobrador de “viado”, depois de o cobrador negar efusivamente, e com um tapa na gaveta de dinheiro, a possibilidade de passar por baixo da catraca para o grupo. No caso de Natália, ela demonstrou outro registro, configurando um pedido de *carona* e gerindo-a a partir da limpeza moral vinculada ao trabalho.

avó, o *dinheiro da passagem* viria do “bolso” dela e não da casa, não sendo, portanto, vivido como um investimento, mas como gasto condenável moralmente, para o *rolé*. Por outro lado, a negação da *passagem* pela avó também pode ser lida como uma forma de cuidado, mediada pelo controle dos riscos a que Natália poderia incorrer fora da casa, seja na rua, ou no largo da sua vida, imaginado por Teresa.

A categoria *carona* articula relações distintas do *calote*. Esta remete à ajuda e não traz à interação o enquadramento de uma “troca mercantil”, mas a um tipo de “circulação de dom” (Weber, 2000). É “pedir” *carona*. Já a segunda, remete a uma “dívida não paga” e carrega uma carga moral negativa que precisa ser gerida e demanda justificação, a despeito de se falar “dar” o *calote*. O pedido de *carona* operado por Natália aciona uma justificação moral de si mesma e de seu grupo de amigos como sujeitos dignos de receberem a *carona* do motorista de ônibus, diluindo e antecipando marcadores sociais estigmatizantes. A justificação para dar o *calote* opera em uma multiplicidade de outras formas. O desejo de Natália em ter a *passagem*, mesmo tendo dinheiro torna-se compreensível. Esta frase não era restrita a dimensões econômicas, mas também envolvia implicações do ajustamento moral em relação ao *calote* sobre sua pessoa. Ela já havia me caracterizado dar o *calote* como a “retomada do dinheiro que tiraram da gente”, mas esta forma de politização não necessariamente organizava e dava sentido a sua prática a todo momento⁵⁷. Neste enquadramento, a “dívida” é do “Governo” para com sua coletividade. Assim, dar o *calote* torna-se cobrar o *dinheiro da passagem* e é uma forma de fazer justiça, subverter suas relações de responsabilidade política e obrigação moral não só com a infraestrutura, mas com o “Estado”, “sistema”, enquanto ideia (Abrams, 1977). Na situação narrada, por outro lado, havia um despreço, assim como na cena etnográfica três narrada a seguir, quando ela não quis dar o *calote* pulando o muro do trem quando íamos ao Parque Madureira, mas sim realizando outra modalidade entre o pular o muro e pagar a tarifa: atravessar a catraca junto de sua avó com seu bilhete de gratuidade. Em uma das minhas conversas com seu namorado Saulo, este justificou dar o *calote* como uma “necessidade”, apontando para o desejo de, em suas palavras, “ter dinheiro pra poder

⁵⁷ Um exemplo desse tipo de processo de politização é encontrado no trabalho de Antina von Schnitzler (2016) para o caso do não-pagamento de serviços urbanos, como água e energia elétrica, na África do Sul no período do Apartheid. O não-pagamento, neste contexto, operava como uma crítica ao regime do Apartheid. Todavia, como mostra a autora, no período pós-Apartheid, a gramática política do não-pagamento perdeu sua sustentação e este passou a ser interpretado por membros do governo que antes haviam lutado contra o Apartheid numa chave similar ao *calote* no BRT carioca pelos agentes públicos e privados, por exemplo.

não dar mais o calote e pagar uma passagem”, o que o tornava legítimo em sua perspectiva, mas dessa vez, por outros caminhos. Neste sentido, a projeção de ter o *dinheiro da passagem* implica aqui um desejo de transformação da autoimagem da pessoa e um sentimento de evoluir na vida. A produção da *passagem* ou do *calote*, apesar de eventualmente serem contíguos (dar o *calote* para poder ter a tarifa de volta, por exemplo), não são vividos como práticas imediatamente intercambiáveis.

Aos olhos dos membros de governo, burocracias, engenheiros de transportes, mas também de outros passageiros, dar o *calote* é uma “irresponsabilidade”, “crime”, “falta de educação”, “barbárie”, “ofensa”, “incivilidade” que precisa ser multada, controlada e punida⁵⁸, assim como os “gatos” de energia elétrica e as conexões clandestinas de água. É também um “vazamento”. O *calote* é o irmão do “gato” e um agenciamento que rompe a temporalidade do tecido normativo da modernidade e uma ofensa à moral dos “passageiros pagantes” na infraestrutura tal como performada no projeto da racionalidade técnica e responsável pela *ruína* do BRT no Rio de Janeiro⁵⁹.

A partir da estação do BRT de Madureira, a volta era mais simples, mas não menos demorada. Dar o *calote* no BRT, novamente, não demandava negociações com pessoas. Natália voltou para casa com seus sete reais. Como fica claro, as práticas ordinárias econômicas desta viagem não podem ser facilmente compreendidas por uma racionalidade utilitária de Natália. Na realidade, o curso de ação menos viável era gastar os seus 7 reais. A transformação da infraestrutura de transporte em espaço para trabalhar é vinculada ao desejo de utilizá-la no futuro, tecer viagens heterogêneas e ir até os eventos culturais para *trampar*. O transporte é um meio para “ganhar um dinheiro maneiro”, para poder ter a *passagem* e ir para as rodas. O trem, o BRT e o metrô permitem vislumbrar e

⁵⁸ Há dezenas de reportagens televisivas da mídia local produzindo tais argumentos. Para um exemplo, ver a entrevista do Interventor Luiz Alfredo Salomão no BRT, nomeado pelo prefeito Marcelo Crivella, em maio de 2019 para o RJTV na Rede Globo: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/05/13/interventor-do-brt-afirma-que-nao-resolvera-problemas-no-prazo-definido.ghhtml>.

⁵⁹ Mais recentemente, por decorrência de um processo que não é o alvo desta tese, mas que o atravessa, o *calote* tem se tornado cada vez mais um *problema público* (Cefai, 2017), criminalizado e moralizado pelos agentes públicos, empresas de transportes e a mídia local, como falta de educação, irresponsabilidade e incivilidade, em especial, no BRT. Os “caloteiros” tornaram-se verdadeiros “bárbaros” e são tomados como um dos atores responsáveis pelo *arruinamento* do BRT no Rio de Janeiro. O que não significa que a prática no presente nomeada como *calote* seja uma novidade. Ampliar esta questão demandaria um esforço de historicização destas práticas, como eixo analítico para se compreender a produção da cidade à luz das categorias de governo da infraestrutura urbana de transportes no Rio de Janeiro. Uma tarefa que deixo para trabalhos futuros. Outro caso relevante na história urbana carioca é o *calote* para ir à praia por jovens negros de subúrbio e de favela nos anos 1990. No caso das praias da Zona Sul, o governo do *calote* se deu não em torno da categoria *ruína* do sistema dos ônibus, mas dos *arrastões*, remetendo à representação social da *violência urbana*.

construir cotidianamente a arte. Aquilo que é tido como ruína do BRT aos membros do governo e empresas privadas, é vivido como oportunidade de habitar a cidade.

Para estes jovens, esse tipo de percurso é quase constitutivo da sua relação com a arte, na medida em que os eventos artísticos se fazem numa espacialidade específica que não aquela do trabalho assalariado. Para ser artista é preciso enfrentar a cidade, não à toa, a existência das narrativas de circulação. Deslocar-se até uma roda de rima ou slam envolve: *negociações para a conversão do dinheiro da casa em dinheiro da passagem, dar o calote, pedir carona, conflitos familiares em torno da legitimidade da arte, e o perambular pela cidade sem os meios econômicos para fazê-lo*; o que não exclui também a necessidade de negociação da própria existência dos eventos com grupos armados estatais ou privados, como a história de Natália também nos mostra e outros autores já demonstraram (Sabino, 2019; Barros, 2020). Ao afirmar que foi para o "trem para poder ter a passagem para ir para a roda", Natália conecta em sua narrativa as relações com o transporte público como parte integrante do seu modo de ganhar a vida e do valor de sua pessoa.

2.2 A “gestão” do chapéu e as ajudas para chegar em casa e se alimentar

Certo dia, recebi uma mensagem em meu celular de Saulo, um jovem poeta branco de 21 anos, que estava no metrô declamando poesias, pedindo *ajuda* para poderem voltar pra casa. Havia meses desde que tínhamos nos encontrado pela última vez. Natália havia passado mal no vagão, sentia calafrios, enjoos e estava com sua visão embaçada. Ela fora levada para o posto de saúde mais próximo pelos seguranças da MetroRio, depois de Saulo pedir socorro. Ainda era o começo da tarde, por volta das 12h, os dois tinham saído de sua casa, onde moravam juntos, sem a *passagem* para voltar, só tinham a de ida. Tinham dado o *calote* no trem para poderem começar o trabalho no metrô. Os vagões naquele dia deveriam trazer, pelo menos, a *passagem* de volta e o dinheiro de duas refeições a serem compradas em um restaurante na saída da estação de trem, próximo ao conjunto habitacional onde moravam. Os dois ainda não tinham fogão em casa, não conseguiam cozinhar, e sua geladeira só estava funcionando na parte do freezer. Lá, a água e a energia elétrica eram garantidas e gratuitas pela atuação do tráfico de drogas. Todavia, o condomínio do prédio era R\$25,00. O único gasto com serviços urbanos era o

transporte e o gás. A *passagem* e as refeições custariam quase o mesmo, R\$8,10 e R\$10, respectivamente. Não tinham conseguido ainda fazer esse valor até o momento em que estavam em Triagem e Natália começou a se sentir mal. Era possível dar o *calote* na ida no trem, mas não na volta, na Estação Central ou Maracanã, onde há maior controle do pagamento das tarifas. No dia anterior, Natália já tinha sentido febre, e não tinham saído para trabalhar.

Saulo tentou contatar amigos, outros artistas e a mãe de Natália, mas não havia conseguido que alguém fosse buscá-los e fornecer a *passagem*. Ir até o hospital, implicaria o inesperado gasto de *passagem* de ida e volta. A mãe de Natália disse que não poderia ir buscá-los, pois não poderia sair do trabalho. Ela enviou uma mensagem a Teresa, de que Natália havia sido atropelada, com o intuito de pressionar a avó da jovem a ir cuidar dela. Sua avó teria que cruzar a cidade para chegar até os dois. Mas os dois não buscaram sua ajuda. Entre os amigos que responderam, alguns disseram que não tinham o dinheiro e outros de que estavam trabalhando e não poderiam ir. Mais tarde, Saulo me disse que um de seus amigos havia oferecido que pedisse um Uber, mas ele preferiu enviar-me uma mensagem. Sai de casa e fui buscá-los na estação Central do metrô. Na volta, os dois tiveram que caminhar do posto de saúde até a estação.

Quando eu estava no metrô a caminho, ele me enviou uma mensagem dizendo que já tinham conseguido atravessar a catraca. Explicou o ocorrido aos seguranças, que os deixaram entrar sem pagar a tarifa. Fiquei sem saber se continuava meu caminho ou não. O casal pretendia ir até o trabalho da mãe de Natália para pedir emprestado dez reais para a *passagem* de volta. O que, na prática, implicava que eles voltariam para a casa sem nenhum dinheiro para poderem comer. Praticamente todo o dinheiro seria gasto no trem. Perguntei a ele se queriam que eu continuasse, Saulo me disse “tu que sabe”. Decidi seguir. Quando encontrei os dois, ela sentada em uma das cadeiras e ele agachado no chão tentando tranquilizá-la, dei uma ajuda. Passei para as mãos de Saulo uma nota de cinquenta reais dobrada, que abriu os olhos e, sem que eu pedisse, perguntou se eu estaria livre nos próximos dias para ir ao vagão com eles. Ele se sentiu obrigado a me oferecer algo em troca. Resolvi dar esta quantia – às vezes, valor obtido em pouco menos de meio de dia de trabalho no vagão, outras vezes, o dia inteiro –, pois achei que seria o suficiente para que ambos fossem para casa, comprassem comida e não precisassem ir *trampar* nos próximos dois dias, até que seus familiares se inteirassem do ocorrido. Imaginei também que tinham saído de casa sem nada ou com pouca coisa na barriga – um pão, um café, um salgado comprado em uma estação –, como já tinha notado em outras situações. Sugeri a

Natália que fosse para casa, e repousasse durante alguns dias. Ela me disse que não podia não ir, estavam sem dinheiro. Não tinha visto a nota ainda. Só nessa hora, Saulo mostrou o dinheiro.

Apesar do dinheiro, Natália decidiu mesmo assim ir visitar sua mãe, em São Cristóvão. Ela queria falar para a mãe que já estava se sentindo melhor. Perguntei se ela gostaria que eu fosse junto, ela disse que sim. Seguimos para São Cristóvão pelo metrô, e caminhamos por volta de vinte minutos até o trabalho de sua mãe, na Vila Mimosa. Natália me dizia que se sentia atordoada e que seus olhos lacrimejavam. Sentia-se lúcida, mas seu corpo “estranho”. Queria lembrar qual era o remédio que havia tomado para contar para sua mãe. Quando chegamos, a mãe brigou com a filha e disse que só tinha vinte reais para dar para ela. O mal-estar da filha foi interpretado pela mãe como uma possibilidade gravidez ou, então, falta de alimentação. Esta última, uma crítica constante da mãe e da avó de Natália, que era lida pelo casal como uma apreciação negativa acerca do caminho seguido na arte por eles⁶⁰. Mesmo passando mal, Saulo e a mãe de Natália questionavam o fato de ela ter ido até lá “trazer problema” para a mãe no seu trabalho. Saulo não gostava do desejo de Natália em encontrar com sua mãe, pois achava que alimentaria críticas a ele e ao casal por não estarem “se cuidando”. Após terem optado por morar juntos, era responsabilidade primeiro dele cuidar do bem-estar dela. Segundo Teresa, eles eram marido e mulher. Já para Natália, “namoridos”. A ajuda entre parentes, para sua mãe, passava pelas casas. Tatiana não queria ajudar pois quem deveria fazê-lo era seu “marido” (no caso, com quem Natália morava) ou a avó (com quem Natália morou antes). Para a mãe, a obrigação moral de ajudar alinha-se com quem a jovem morava ou morou antes, remetendo a uma experiência histórica particular e distinta dos “namoridos”. A jovem afirmou para a mãe que não tinha ido lá pedir dinheiro, pois eu já tinha ajudado. Havia tempos que não encontrava com sua mãe, Natália me disse que queria apenas vê-la.

Sua mãe ofereceu que ela comesse a sua quentinha, mas Natália disse que não queria, pois sua mãe ficaria sem ter o que comer. Então, Saulo sugeriu que usasse o dinheiro que eu havia dado para o almoço ali mesmo ou no entorno. Sua mãe voltou da cozinha e disse que já não havia mais comida. Saulo, então, andou no entorno para procurar um local onde pudéssemos comer. Todavia, não encontrou ou, talvez, achou que

⁶⁰ A mãe de Saulo compartilhava do mesmo sentimento. Enquanto caminhávamos até o trabalho da mãe de Natália, ele me disse que nem se ele trouxesse 2 mil reais para sua mãe, ela iria tratar seu envolvimento na arte como trabalho.

não seria uma boa opção. Decidimos voltar para a casa deles. No caminho, perguntei a eles onde eles gostariam de comprar comida para almoçarmos. Saulo comentou que poderíamos descer antes de suas casas e comprar comida em um supermercado mais barato, pois perto do conjunto não havia muita coisa ou era muito mais caro. O problema desta opção eram as três *passagens* no trem a mais para sairmos e voltarmos do trem. Vislumbrando a necessidade de fazer estas *passagens*, Natália sugeriu que comêssemos onde vinham realizando suas refeições, perto do conjunto mesmo. Então, paguei a tarifa⁶¹ dos dois no trem. Na saída do trem, paramos para comer as refeições. Eu também não tinha conseguido almoçar. Já era por volta das 15h. Eu e Natália pedimos o mesmo prato, panquecas de carne. Quando o prato dela chegou, ela percebeu que a comida estava estragada. Pedimos para trocar. Paguei também a refeição de todos nós. Quando voltamos para casa, mais tarde, uma amiga no conjunto, trouxe comida para os dois. Natália começou a comer a comida, mas vomitou. Saulo comeu todo o resto da marmita. Com minha ajuda, Saulo comprou pães e um pacote de macarrão. O que não ficou muito claro para mim como ele iria usar, pois estava sem fogão. Eles tinham apenas um micro-ondas, onde ele iria fazer grandes xícaras de café para tomar naquela noite com café solúvel. Mais tarde, ela pediria para irem comprar um yakissoba ali perto para que ela jantasse. Saulo resistiu, dizendo que era muito gorduroso. Ela contra-argumentou que o yakissoba tinha legumes. Quando desceram, o local estava fechado. Compraram uma caixa de biscoitos de chocolate no lugar. Natália brincou, “se eu tô com pressão alta, vou comer doce pra baixar ela”.

Na manhã seguinte, a avó de Natália iria trazer comida para eles também, mas eles não sabiam. Cruzamos com ela quando íamos os três até a UPA em Rocha Miranda. Quase não a encontramos, pois após descermos pela primeira vez as escadas para a rua, avistamos que o Caveirão da PM e muitos policiais com rifles estavam em uma incursão no conjunto até a boca de fumo ali. Eles passaram por nós e Saulo afirmou-me em voz baixa e insistindo em caminhar performando tranquilidade, “não tenho medo não, não devo nada a ninguém, não cometi nenhum crime”. Por outro lado, Natália ficou com medo de que os policiais pudessem subir, invadir e quebrar tudo na sua casa, achando que ali era uma moradia de “drogados” ou “esconderijo do tráfico”, pelo fato de que a “casa iria ficar sozinha”. As preocupações distintas do casal demonstravam as antecipações das

⁶¹ É proposital o uso do termo *tarifa* aqui, na medida em que para mim, a conversão de dinheiro em tarifa não passa pela categoria *passagem*.

relações generificadas com as forças armadas estatais: Saulo preocupava-se com a possibilidade de prisão; já Natália com a casa. Voltamos e Saulo avisou a uma das vizinhas para ela que dissesse para a polícia que tinha gente morando ali. Saulo também se precaveu e checkou novamente se a corrente de ferro que usavam para trancar a porta – que não tinha o tampo de vidro e nem fechadura funcional, e protegia a privacidade dos dois com um tecido amarrado na porta – estava bem fechada. Quando descemos, cruzamos com Teresa. E a crítica da alimentação dos dois baseada em “salgados” e “porcaria” na rua foi feita também pela vó, que abriu o freezer e não viu nenhuma comida. Saíamos todos juntos para ir à UPA em Rocha Miranda. A avó nos acompanhou. Iríamos pegar o trem até lá, mas ao subirmos pela rampa em direção à catraca, ouvimos que o trem não estava funcionando naquele momento. Partimos para o outro lado dos trilhos e aguardamos uma van, eu, Saulo, Natália e Teresa. Quando entramos, paguei a tarifa de Saulo e a minha. Saulo não disse, mas parecia contar comigo. Não ajudar com sua *passagem* não me parecia um fluxo de ação plausível. Teresa não disse nada, validou seu cartão de gratuidade, garantindo a sua *passagem* e a de Natália como acompanhante.

Para manter a casa é preciso viajar. Na época destas situações, ambos estavam morando sozinhos no apartamento da mãe de Natália, sem ter que pagar aluguel. A mãe de Natália deixou-os morar lá, pois tinha receio do que poderia acontecer com ela caso continuasse no conjunto. A casa não era deles. Nem lá e nem a casa de Teresa, onde, por vezes, iam passar um tempo a depender das situações. O evento do hospital foi uma ruptura do planejado para o dia de trabalho, criando uma situação em que estes não tinham os meios monetários para voltar para casa e se alimentar. Porém, sabiam como resolvê-la: pedir ajuda para familiares, amigos, conhecidos e para os seguranças do metrô.

Para eles, a conversão do ganho para manter a casa é diária, de acordo com o dinheiro que conseguiram arregimentar no vagão ou em outras intervenções poéticas⁶². Natália contou-me como ela vê como fazem a gestão do seu dinheiro advindos do vagão. Este é primeiro convertidos naquilo que “precisa para a casa”. Em seguida, o ganho do “chapéu”, que é conjunto, pode ser dividido entre os dois igualmente para suas compras individuais quando estas ocorrem, seja um cigarro ou outro objeto desejado. O que precisa para a casa envolvia o aprimoramento material da casa, mas também comida, produtos de limpeza, e, mais importante, para projetar-se na arte e manter a imagem. Separa-se

⁶² Neste caso, a relação do artista com o ganho é similar ao dos camelôs, por exemplo. O que sugere a possibilidade de ampliação destas considerações para outros estudos voltados a esta outra modalidade de trabalho.

dinheiro para investir na imagem, como a aquisição de dados para o uso do 3G no celular, roupas e maquiagem. Nada disto é anotado e produz uma cadeia de interações e contabilização de “direitos” entre o casal. Se um gasta uma quantidade X de dinheiro, o outro tem “direito” ao mesmo dinheiro, disse-me Natália. Caso contrário, o ganho permanece conjunto como dinheiro do chapéu. Em sua experiência, não há dinheiro da casa. Ou então, o ganho é dividido igual para cada um. “Sobrou 20 reais, é 10 meu e 10 dele. Deixa na mesa, mas na minha vó, não podia deixar, meu irmão rolava mesmo”. Para Saulo, eles “ajudam um ao outro”, e o gasto é da casa. Por outro lado, caso haja um plano conjunto ou individual que demanda uma quantidade maior de dinheiro do que a meta diária permite, como um eletrodoméstico ou um boleto, há a separação de parcelas do ganho diário para cumprir este objetivo.

Entretanto, como se junta dinheiro é variável, depende do ganho diário, do montante necessário e do que precisa para a casa. Ao mesmo tempo, os dois desejam constantemente guardar uma parte do dinheiro, quando é possível separar uma parte da meta diária. Todo o ganho do vagão é realizado em notas e, principalmente, moedas. Uma das práticas para guardar dinheiro é o distanciamento deste, convertendo notas e moedas em extrato bancário. Saulo contou-me uma vez que procuravam, ao final do dia, passar no banco e depositar o dinheiro conseguido. Apesar disso, Natalia disse-me que é algo muito difícil de ser feito, pois o ritmo do que precisa para a casa e do ganho diário dificulta, ainda mais pelo fato de que, depositar o dinheiro demanda a *passagem* também – o que, na cena etnográfica descrita aqui, realizou-se no fato de que comprar comida custava a *passagem*. Não há bancos próximos de onde moram. E sair do trem ou do metrô para depositar o dinheiro custa dinheiro.

Quando mudaram juntos, Saulo contou-me que tinham um cronograma na parede sobre os planos futuros, onde um de seus objetivos era guardar o “galo”, um dinheiro para poder investir em alguma coisa para a casa. O primeiro objetivo era pintar as portas, o que não tinham conseguido finalizar, e, depois, resolver arrumar a fechadura. Precisavam comprar um fogão e um botijão de gás também. “Se passar um tempo e não conseguirmos montar a casa, vamo sentir que o rolê não tá dando certo e vamo desanimar”. Havia gás encanado, mas não queriam usá-lo. Outro de seus gastos mensais era o celular. Os dois possuíam planos mensais da Nextel. Não queriam ter chips pré-pagos, pois usavam muito a internet para se comunicar e divulgar seu *trampo*. Todavia, apenas o celular de Natália estava sendo pago, o de Saulo não era pago havia três meses. Além disso, pagavam

também a mensalidade da Netflix, para poderem assistir a séries e filmes no celular, que estava com a tela rachada e com clarões brancos no meio.

Uma de suas relações com o ganho pode ser descrito como no dito popular “dinheiro na mão é vendaval”. Em uma de nossas conversas em sua casa, Saulo contou-me que “não pode ter muito dinheiro em mãos que vai gastando com besteiras” e “quando vê, o dinheiro já acabou”. A preocupação com a “gestão” surgiu em uma porção de nossa as conversas. Como me disse outra vez, “tem muita gente que não acredita, mas é até mais” do que “trabalho de carteira” o que eles ganham no vagão. O problema é “ter gestão”. Nas palavras de Saulo:

Artista é assim, ganha no dia, se não tiver arroz, isso aqui, o seu dia todo que você trabalhou vai ter que usar o dinheiro pra comprar alguma coisa. Vai ser um trabalho perdido pro seu bolso, não pra sua casa. No dia seguinte, aí você voltar com essa diária. Ai eu junto a metade, ou junta 60. Só que esse é o problema: tem que ter muita gestão.

Se comparado ao caso dos *buscas*, analisado por Mariano Perelman (2017), vendedores ambulantes nos trens e ônibus de Buenos Aires, onde a relação com o ganho e gasto diário é vivida como uma forma de realizar uma “boa vida”, para Saulo, o gasto do dinheiro diário é vivido como uma forma de descontrole, o que implica uma relação distinta com o ganho do trabalho, mais especificamente, com as relações entre presente e futuro. E, para ele, em uma de nossas conversas, não ir trabalhar, como o fazem às vezes, é entendido como “preguiça”. Ou então, talvez, para Saulo, ele precisava também justificar a mim mesmo a sua opção por não ir trabalhar alguns dias. A figuração do trabalhador pesava aqui e, assim como a sua família, precisava dizer-me que o que fazia era “trabalho”. Em outras palavras, talvez Saulo tivesse receio em defender que ele, por vezes, não queria ir trabalhar e, portanto, não ia.

Pela possibilidade do *calote* próximo à estação de trem de onde moram e do uso dos vagões como fonte de renda, a produção do *dinheiro da passagem*, por vezes, ocorre simultaneamente ao uso do transporte. Diferente do que vimos entre o conflito entre a avó de Natália na cena anterior, o *dinheiro da passagem* parece não ter vinculação direta com o que precisa para a casa para o casal. Este é produzido a partir da existência das antecipações da necessidade de conversão. Na ausência do dinheiro da casa, não há o imperativo da posterior conversão da *passagem* naquele. Segundo Saulo, às vezes eles saiam de casa “sem um puto no bolso” e “vai mandando poesia no trem” para fazer o *dinheiro da passagem*. “A poesia começou a ajudar a gente a ter essa locomoção”, contou-

me Natália. Diferente do uso da água ou da energia elétrica, onde o gasto efetivo (quando este existe e não é solucionado por outras modalidades de “vazamento infraestrutural”, como gatos e conexões clandestinas de encanamento) é indireto e vinculado à temporalidade do salário, ao mesmo tempo em que é mediado por documentos (contas, boletos), a passagem é imediata. Gasta-se antes da fruição do bem adquirido. O dinheiro da passagem tem uma dimensão rítmica na vida cotidiana. O que é distinto em relação à temporalidade das locomoções com trens, ônibus, vans e BRTs para meus interlocutores.

Trabalhar no metrô, por exemplo, envolve pelo menos o gasto com a *passagem* de ida e volta do metrô, e não necessariamente do trem ou BRT. Saulo e Natália moravam de forma pendular entre as diferentes casas da família de Natália, na Zona Norte e Zona Oeste. Nem sempre era possível dar o *calote* nas duas estações de trem, em cada uma destas casas. Essa possibilidade era um dos elementos que orientava onde iriam morar por um tempo. Em outras palavras, Saulo e Natália pensavam como ganhariam a vida e onde morariam à luz também das infraestruturas de transportes.

Do ponto de vista de meus interlocutores, o pagamento das tarifas não é trivial, sendo precedido por diferentes processos que não se resumem à retirada de um cartão com créditos ou dinheiro do próprio bolso para atravessar a catraca. Para viajar, é preciso converter relações, materialidades, e/ou dinheiros em *passagem*, *calote* ou *carona*, estratégias estas que podem ser agenciadas numa mesma jornada de ida e volta. As conversões monetárias nem sempre são vividas como aquisição de um serviço, mas também como ajuda. Aquele que converte dinheiro em *passagem* nem sempre é aquele que viaja. O *dinheiro da passagem* não é vivido como um sinônimo de tarifa e ele nem sempre é individual.

2.3 Cobrando a passagem

Saulo convidou-me para passar seu aniversário em sua casa, junto de Natália e a família de sua namorada. Marcamos de nos encontrar na estação Madureira do trem às 15h30. Saulo estava sem chip de celular naquele dia, só conseguiu me enviar uma mensagem por Facebook, depois de conseguir rotear em seu celular uma Wi-Fi presente no conjunto habitacional. Tinha acabado de chegar em casa do supermercado com Natália. Disse-me que estava “puto”, pois tinha deixado para comprar os latões no final,

após comprar toda a comida. O jantar seria estrogonofe de frango, acompanhado de um bolo de chocolate de sobremesa. Não havia sobrado nenhum dinheiro pra cerveja. Tinham feito 90 reais no dia no vagão. Imaginei que tinha guardado algum dinheiro pra *passagem* desse montante. Falei para Saulo não se preocupar, que eu ajudaria com a bebida. Saulo atrasou uma hora e me pediu desculpas, enquanto o aguardava no viaduto de Madureira. Pediu-me para enviar mensagem para Eduardo, um jovem artista negro do seu antigo coletivo, que havia sido convidado também. Mandeí mensagem do meu celular para ele, dizendo que nós já estávamos ali aguardando ele e Sabrina, também artista negra do seu antigo coletivo. Saulo havia combinado de encontrá-los lá também. Eduardo me disse que já estava se arrumando para sair de casa, mas que estava “sem o dinheiro da passagem”. Saulo contava comigo para as *passagens* de Eduardo. O evento não poderia ser incluído nos gastos dele. Apesar disso, ele conseguiria chegar em Madureira, saindo da Cidade de Deus, dando o *calote* na estação do BRT perto de sua casa, como havia eu mesmo o acompanhado na semana passada quando tinha ido a sua casa entrevistá-lo e depois irmos para uma batalha de slam. Os dois só iriam mais tarde, Eduardo nos contou. Seguimos para a casa, subindo em uma van ao lado do viaduto. Saulo *validou seu cartão* na van e eu também.

Mais tarde, Saulo me chamou para irmos buscar Eduardo e Sabrina. Os dois nunca tinham ido ao conjunto e, como viria a perceber depois, tinham medo de irem sozinhos. No passado, Natália já havia me dito que achava que seus amigos não queriam ir visitá-los porque a Cidade de Deus, onde alguns deles moravam, era “favela chique e famosa”, não acreditando que o argumento usado por eles, de que lá havia outra facção controlando o território, era verdadeiro. “Ninguém é envolvido com o tráfico, isso não importa”.

Não houve a sugestão de pedir a *passagem* para Sabrina. Talvez porque Saulo já havia pedido uma porção de vezes à Sabrina no passado. Não sugeri essa alternativa. Na prática, a viagem custou-nos mais duas *passagens*, além da ajuda a Saulo prometida para Eduardo, pois já tínhamos esperado tempo demais em Barros Filho. Já não era possível aproveitar o tempo de baldeação disponibilizado pelo RioCard. Voltamos para Madureira, pegando a mesma van no sentido contrário, do outro lado da passarela do trem. Saulo converteu seus créditos em *passagem* com o cartão. Quando encontramos com Eduardo, disse-me o que sempre dizia, “to vivo”. Após encontrar os dois que tinham ido encontrar outros conhecidos, pois iria ocorrer uma roda de rima embaixo do Viaduto de Madureira, seguimos para a mesma van. Eduardo não falou nada, Saulo virou pra mim e perguntou se eu tinha dois reais, alguns trocados, para completar a *passagem* de Eduardo. Ele pagou,

então, a própria *passagem* validando seu cartão. Dei os dois reais para Saulo, ele juntou o restante em uma nota e moedas para a tarifa para Eduardo e entramos na van. Não quis utilizar (ou não podia, eu não saberia dizer) seu próprio cartão novamente. Sabrina tinha seu cartão RioCard. Seguimos para o conjunto.

Horas depois, os dois decidiram ir embora. Sabrina precisava ir para Nova Iguaçu no dia seguinte. Descemos a escada, e no caminho, Eduardo cobrou de forma sutil e em tom baixo e íntimo, para Saulo o *dinheiro da passagem* fora já da casa, na escada. Saulo virou para mim com uma certa timidez e perguntou se eu poderia ajudar com algum dinheiro. Eu disse que sim, tinha apenas uma nota de cinco reais no bolso e dei para ele. Saulo insistiu para que eu o lembrasse depois que ele iria me pagar. Falei para Saulo não se preocupar com isso. Diferente da situação anterior, ele não me pedia alguns trocados, mas todo o *dinheiro da passagem*. Ele, então, passou a nota para Sabrina que, depois, passou para Eduardo. Voltamos para casa após acompanhá-los até a van no sentido contrário. Em nenhum momento, Eduardo me pediu diretamente o dinheiro. Era responsabilidade de Saulo.

Na manhã seguinte, imaginei que iríamos para o vagão, mas Natália quis ir para o Parque de Madureira para levar uma conta de luz, obtida com sua avó, para finalizar a documentação necessária para a formalização de um evento que estavam organizando para as próximas semanas em uma instituição pública, um slam e roda de rima de seu coletivo. Saulo e Natalia naquele dia haviam dormido no quarto os dois juntos em uma cama de casal. Eu, a avó e mãe de Natália, dormimos na sala em colchões.

Quando a mãe de Natália acordou, houve um grande desentendimento. Ela cobrou da família a *passagem*. Assim como Eduardo, na noite anterior, ela também tinha ido dinheiro para esta conversão. A discussão escalou rapidamente, e a mãe de Natália passou a elevar sua voz, demonstrando sentir-se injustiçada. Em algum momento, Teresa deu a *passagem* para ela, depois de muito reclamar. Teresa queria que ela fosse para Santa Cruz com ela, mas Tatiana não queria. Ela queria ficar na casa e esperar um conhecido ou amigo, não sei dizer, entregar algumas coisas e dinheiro para ela. Natália não queria que sua mãe ficasse sozinha na casa. Ao final, elas cederam e a mãe continuou na casa. Saímos da casa por volta das 11h30. Fomos pegar o trem para irmos para Madureira. Saulo foi se aproximando do muro do trem, onde havia o que mais parecia uma escada, feita de caixas e restos de outros materiais. Natália disse que não queria dar o *calote*, seguiu com sua avó para a catraca do trem. Saulo, então, subiu pela escada e atravessou para o outro lado do muro. Sem refletir muito, eu segui atrás dele. Natália e Teresa se aproximaram da catraca

e, com o cartão RioCard de Teresa, dotado de gratuidade de idoso, as duas passaram juntas e ao mesmo tempo por uma das catracas. Ali, não era possível pular a catraca, pois esta estava inserida em uma jaula por onde era necessário passar para se chegar ao outro lado. Não avistei funcionários que poderiam barrá-las.

Uma cadeia de práticas distintas foi se construindo para viabilizar diferentes relações e viagens nas idas e vindas de Madureira nos dois dias. Estas envolveram: *pagar a tarifa, pedir ajuda, dar uma ajuda, cobrar a passagem, fazer um empréstimo, dar o calote subindo a escada e pulando o muro, dar o calote pulando para dentro da estação e “não dar o calote” atravessando pela catraca sem pagar a tarifa, dar a passagem*. Saulo, primeiro, me pediu ajuda e depois fez empréstimo comigo para conseguir viabilizar a vinda e a volta de Eduardo para o seu aniversário e gerir sua obrigação criada com ele. Eduardo, neste caso, cobrou a passagem de Saulo. Antes, Eduardo fez sua parte no acordo e deu o *calote* no BRT.

A mãe de Natália também cobrou a *passagem* da família, neste caso, todavia, ninguém havia estabelecido o vínculo de obrigação e cuidado de dar-lhe a *passagem* para sua volta. Apesar de ser a dona da casa, ela não morava na casa. E, assim como na cena etnográfica anterior, entre parentes, a circulação do dinheiro para conversão da *passagem* passa pelas casas. Foi um pedido inesperado e mal-recebido. Havia uma valoração negativa da pessoa de Tatiana na família. Se, na primeira cena, Teresa negava a *passagem* à Natália (que havia pedido) como forma de cuidado e recusa de dar o seu próprio dinheiro, a negação da cobrança aqui referia-se a uma avaliação do afastamento desta das casas. A rejeição manifestou-se como avaliação de um mau uso não do dinheiro, mas de relações com as casas para a *passagem*. Não se queria ela sozinha na casa e nem a ajudar para viajar. Saulo, por sua vez, não negou a cobrança de Eduardo e não se manifestou em relação à cobrança de Tatiana. Ele era “namorado” e não parente. Por outro lado, Natália, Teresa e Tatiana também não se envolveram com a *passagem* de Eduardo, que não era parente, mas amigo. Neste caso em particular, se a comensalidade conectava as casas de familiares e amigos, por outro lado, a circulação do *dinheiro da passagem* trazia à tona outras dimensões da tessitura das mesmas relações. A comida não se nega, já a *passagem* é outra história, ainda que o gasto quantitativo em si possa ser menor na prática.

2.4 O “trem de graça”

Uma das vezes na qual acompanhei o casal, dormi na casa de Teresa com eles, pois estavam passando um tempo lá. Nós três iríamos para o metrô, na estação Botafogo para trabalhar no dia seguinte. Pela manhã, por volta das 11h, quando nos aproximamos da estação de trem Tancredo Neves, na Zona Oeste, Saulo viu que eu puxava em minha mochila a minha carteira para pagar a tarifa. Ele tirou sarro de mim e disse que não precisava, “o trem é de graça aqui”. Subimos as rampas e nos direcionamos ao outro lado dos trilhos, onde havia um batente de porta, sem a porta, aberto no muro da estação, por onde passavam a maioria dos passageiros⁶³. Segundo ele, a entrada tinha sido construída pelo Comando Vermelho, mas que atualmente a sua gestão era realizada pela milícia no local.

Na cena etnográfica reconstruída aqui, o calote não é nenhum imprevisto, mas uma bricolagem urbanística⁶⁴ (Cortado, 2018). Sua possibilidade já estava inscrita na materialidade da estação, e tinha vinculações com o controle territorial por grupos armados masculinos e o crime organizado⁶⁵. Se com Pierobon (2021), vimos como o controle do acesso à água pelo tráfico reorganizava as rotinas e conectava a “Guerra” feita por invasões armadas à batalha cotidiana invisível para reproduzir a vida com a água, nesta situação, os sinais são invertidos. Grupos armados entram nas tramas da vida cotidiana por meio das infraestruturas facilitando a circulação das pessoas e, por sua vez,

⁶³ Segundo informações obtidas pelo Portal G1 junto à SuperVia em 11 de fevereiro de 2020, haveria certa de 180 “passagens e buracos clandestinos” nas estações de trem na Região Metropolitana do Rio de Janeiro, que servem não só para viajar sem pagar, mas também para atravessar as barreiras físicas dos trilhos que separam os bairros. Entre 6 a 10 passagens seriam fechadas por mês pela companhia. Lembrando que a SuperVia possui, no total, 102 estações na Região Metropolitana do Rio de Janeiro. Outra das práticas do calote existente também é o uso de “cartões clonados” por “bandidos” que organiza um mercado ilegal particular em torno dos trens. Segundo a SuperVia, o “prejuízo” com os *calotes* chegaria a R\$25 milhões por ano. Para mais, ver: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/02/11/policia-e-supervia-intensificam-acoes-para-evitar-uso-de-cartoes-clonados-e-calotes-nas-estacoes.ghtml>.

⁶⁴ Segundo Thomas Cortado (2018), a *bricolagem urbanística* seria “a construção de infraestruturas pelo aproveitamento não-planejado das infraestruturas existentes ou pelo uso de materiais que não foram dispostos para esse fim” (Cortado, 2018; p.277).

⁶⁵ As relações entre o crime organizado, a milícia e as infraestruturas de transportes são relevantes para compreender, por exemplo, a “desativação” de dezenas de estações do BRT Transoeste na Zona Oeste do Rio de Janeiro e a construção do *arruinamento* do BRT. Ou, então, a cobrança das tarifas por atores que não os concessionários, mas funcionários de organizações ilegais. Muitas das estações foram “abandonadas”, “tornaram-se moradia” ou, então, “depósito de mercadorias”. Todavia, novamente, como não é o foco desta pesquisa, deixo estas reflexões para uma pesquisa futura.

alterando as formas de circulação de dinheiro, entre as casas e os esforços para mantê-las. Logo, é necessário afirmar que as relações entre infraestrutura e grupos armados são heterogêneas. As funcionalidades projetadas para muros são alteradas, não mais como barreiras de segurança, mas como porta de entrada, e, além disso, como uma forma de expansão de seu poder. Nos sistemas de transportes, o poder armado se expande pela contínua destruição e colapso do “planejamento”. Este é outro dos modos pelas quais os grupos armados produzem o ambiente construído e os fluxos da cidade. Como diz Pierobon, “uma forma silenciosa de atuação dos grupos armados pela cidade se sedimenta nas tramas do cotidiano ao controlar as infraestruturas que garantem a vida” (Pierobon, 2021; pp. 20).

Ao fazer isso, há uma alteração, inclusive, das relações entre infraestrutura e moralidades. Uma configuração distinta das outras situações descritas nas outras cenas se apresentava, onde o trem de graça não instaurava um imperativo de justificação das ações ou avaliações sobre pessoas. Saulo não demonstrou a existência de qualquer uma destas duas alternativas; não era cobrar a tarifa do “Estado” ou uma “necessidade”: era de graça. Há um contínuo moral dos *calotes*, aparecendo como parte integrantes do processo de produção de infraestruturas de transportes no Rio de Janeiro, como práticas e materialidades distribuídas pela cidade, organizando mapas mentais das possibilidades de viajar⁶⁶.

Os calotes não são práticas criada pelos próprios artistas, por serem mais “politizados” ou viverem com os poucos ganhos fruto de suas declamações de poesias, sendo uma alternativa vinculada apenas ao ganhar a vida com arte. Pelo contrário, os artistas estão no inseridos nas formas de reprodução da vida no mundo urbano, assim como camelôs e outros trabalhadores. O *calote* é uma prática histórica e disseminada entre passageiros pelos transportes públicos e que conecta as diferentes infraestruturas, com muito menor frequência na Zona Sul do Rio de Janeiro.⁶⁷ Dar *calote* é usual para meus

⁶⁶ Em janeiro de 2021, uma jovem não identificada por esta pesquisa publicou em rede social um mapeamento virtual com pontos de acesso clandestinos aos trens no Rio e as formas de se acessar os “buracos”, alimentado pelos próprios usuários. O mapa, no entanto, foi “derrubado” pela SuperVia. Em 24 horas, 55 passagens haviam sido incorporadas ao mapeamento. Para mais, ver: <https://diariodorio.com/supervia-tenta-remover-mapa-virtual-que-informa-passagens-secretas-para-utilizar-trens-no-rj/>

⁶⁷ Nos trens, a SuperVia afirma ter ocorrido 14 mil *calotes* ao dia no ano de 2020. Já em 2019, este número teria chegado a 30 mil, o que chegaria a 16% dos passageiros transportados. Ver: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/02/11/policia-e-supervia-intensificam-acoes-para-evitar-uso-de-cartoes-clonados-e-calotes-nas-estacoes.ghtml>. Já nos corredores BRT, o volume seria maior. Segundo o Consórcio BRT, ocorreriam 74 mil *calotes* diários. O “prejuízo” com o *calote* nos corredores

interlocutores. Em minha adolescência, como morador de periferia, havia apenas esperado até o amanhecer do outro lado da cidade, para poder voltar para a casa pagando a tarifa de ônibus, com o dinheiro da casa convertido em *passagem* obtido com meus pais e transformado em crédito de meia-passagem no cartão dos transportes em São Paulo. Estas práticas parecem ser desigualmente distribuídas no espaço, o que é relacionado ao tipo de infraestrutura disponível em cada região. O metrô se concentra nas regiões Sul, Norte e Centro, chegando mais recentemente à parte rica da Zona Oeste. Ao passo que o trem, e o BRT são concentrados nos subúrbios Norte e Oeste. Se há maior concentração das práticas na Zona Norte e Oeste do Rio, isto significa dizer que estas são também práticas de mediação em relação à espacialização de dimensões estruturais do racismo na cidade. Como já nos apontou Lélia Gonzales (1982),

As condições de existência material dessa população negra remetem a condicionamentos psicológicos que devem ser atacados e desmascarados. Os diferentes modos de dominação das diferentes fases de produção econômica no Brasil parecem coincidir num mesmo ponto: a reinterpretação da teoria do lugar natural de Aristóteles. Desde a época colonial aos dias de hoje, a gente saca a existência de uma evidente separação quanto ao espaço físico ocupado por dominadores e dominados. O lugar natural do grupo branco dominante são moradias amplas, espaços, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo e devidamente protegidas por diferentes tipos de policiamento: desde os antigos feitores, capitães do mato, capangas etc., até a polícia formalmente constituída. Desde a casa-grande e do sobrado, aos belos edifícios e residenciais atuais, o critério tem sido sempre o mesmo. Já o lugar natural do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, porões, invasões, alagados e conjuntos “habitacionais” (cujos modelos são os guetos dos países desenvolvidos) dos dias de hoje, o critério também tem sido simetricamente o mesmo: *a divisão racial do espaço* (Gonzalez, 1982; p.15; grifos meus).

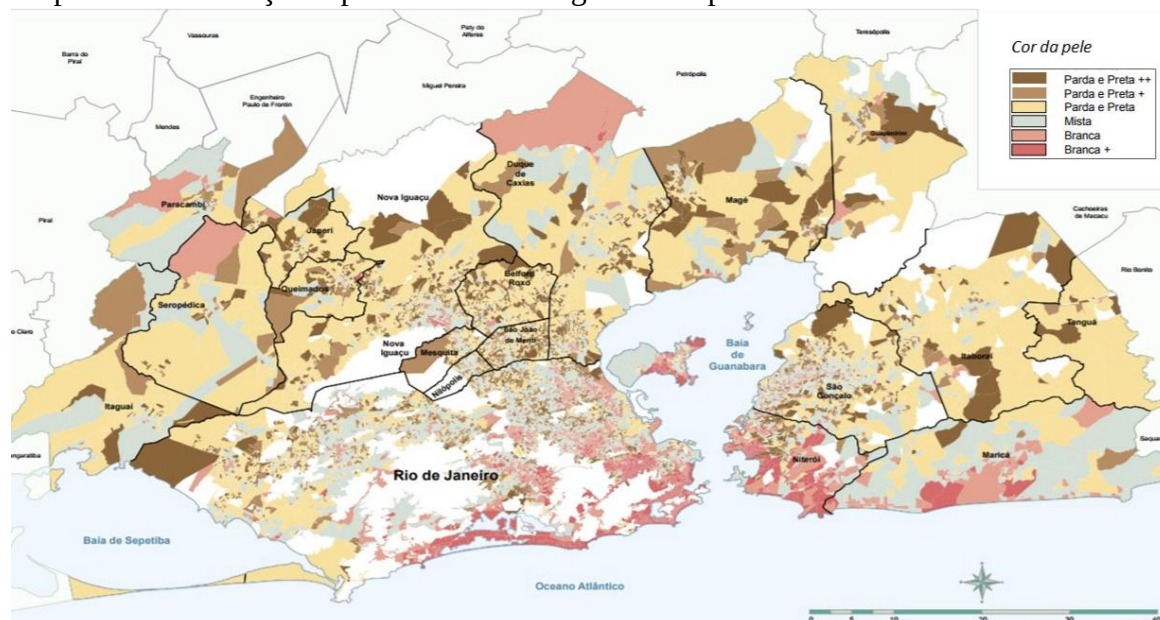
Quanto mais branca a composição racial da região, menor a frequência do *calote*⁶⁸. A infraestrutura onde há mais risco de violência de agentes de segurança com o *calote* é o metrô, no qual há uma política de intenso controle de pagamento das tarifas, e também da presença de camelôs e *artistas*. Todavia, este controle é também ele espacializado, e não se restringe ao tipo de infraestrutura. O que nos ajuda a compreender, em alguma medida, a baixa existência de camelôs no metrô e sua maior concentração em regiões de subúrbio e favela dotadas de estações, como a estação de metrô Pavuna na Zona Norte.

BRT chegaria a R\$5 milhões por mês, segundo o consórcio BRT. Ver: <https://oglobo.globo.com/rio/contracalote-prefeitura-ignora-riscos-derruba-beiral-em-estacao-do-brt-23550266>; <https://prefeitura.rio/rio-faz-noticias/brt-passa-a-fiscalizar-pagamento-de-tarifas-dentro-de-onibus-e-estacoes-para-combater-calotes/>

⁶⁸ Os acidentes nos trens da SuperVia também reproduzem esse mesmo padrão, como apontado por pesquisa de Rafaela Albergaria, João Pedro Martins e Vitor Mihessen (2020).

Quanto mais distante de bairros de classe média e alta, e do Centro, menor parece ser o controle da tarifa. Há, portanto, um contínuo.

Mapa 1 – Distribuição espacial-racial da região metropolitana do Rio de Janeiro



Fonte: Elaborado por Puc Rio (2013), com base em dados do Censo 2010/IBGE; obtido em Albergaria, Martins e Mihessen (2020)

Dar o *calote* no metrô, no trem e no BRT depende da materialidade e arquitetura das infraestruturas de transportes. No metrô, isto se limita à questão das catracas, o que favorece mais à solicitação de ajuda aos seguranças e não tanto o calote. O risco de violência é maior. Entretanto, nunca ouvi histórias que articulavam *calote* e violência de agentes de segurança num mesmo arco narrativo. Uma grande quantidade das estações de BRT possuem as portas automáticas quebradas constantemente danificadas e pouca ou nenhuma fiscalização, o que permite que quem deseja entrar sem pagar possa saltar para dentro da estação por meio da via exclusiva dos veículos, sem correr o risco de ser multado. Já no trem, isto vai depender da habilidade e disponibilidade material para saltar os muros ou atravessá-los por passagens outras, que não as catracas, como portas abertas nos muros e escadas. Em ambas as situações, há pouca presença de seguranças coagindo a prática. Porém, o mesmo pode ser realizado também em relação à materialidade dos ônibus comuns, como a prática de forçar as portas de saída atrás dos ônibus, ou aguardar a saída de passageiros para pular para dentro rapidamente, sem que haja negociação direta com o motorista.

2.5 O trabalho invisível do dinheiro no trabalho de campo

A convivência com os jovens, de maneira continuada no tempo, me colocava como uma das pessoas possíveis para contribuir para a realização de viagens, como mais um ponto de fuga. Acompanhá-los no dia a dia, implicava, eventualmente, compartilhar meu dinheiro. Pouco se escreve sobre as relações entre o uso do dinheiro nas pesquisas de campo em contextos urbanos de baixa renda e a posicionalidade. Suas inscrições na construção de relações, a meu ver, se existentes, são geralmente apagadas das etnografias, e não tomadas como objeto de reflexão. De forma similar ao que defendi neste capítulo sobre a *passagem*, no trabalho de campo, a circulação do dinheiro é um trabalho invisível na tessitura de relações. Assim como Paul Rabinow (2007) que refletiu sobre o uso de seu carro na construção de seu trabalho de campo no Marrocos⁶⁹, minha pesquisa me levou a analisar as relações entre meu campo e o *dinheiro da passagem*.

Inicialmente, trabalhei de forma hesitante em relação à circulação do dinheiro em meu campo, talvez reproduzindo eu mesmo a noção de senso comum, mas também presente na teoria social clássica de Georg Simmel e Karl Marx, acerca do poder solvente do dinheiro em relação aos vínculos pessoais, conectado à ideia de que o dinheiro seria “impessoal”. Isto é, como se vínculos afetivos, pessoais e dinheiro pertencessem a mundos sociais “hostis” (Zelizer, 2011). Nem sempre a não-ocorrência do encontro residia na aparente indisposição de meus interlocutores em ser “objeto de pesquisa”, mas sim da própria falta de *dinheiro da passagem*. O encontro tinha um custo que não necessariamente poderia ser acomodado por eles ou negociado e obtido em suas famílias, implicando riscos. Em outras situações, o encontro era viabilizado por eles pela escolha do local onde iríamos conversar, de tal modo a não implicar a necessidade da *passagem* no fluxo do seu dia a dia, em regiões próximas a locais onde eles já iriam estar. A partir do momento em que passei a incluí-las como ajuda de custo as entrevistas passaram a ocorrer com uma frequência e fluidez muito maior do que antes. O que, por outro lado, não necessariamente levou à consolidação de relações para a pesquisa.

⁶⁹ Um bom exemplo da exposição aberta as relações entre o dinheiro e o trabalho de campo é o livro *Reflection of Fieldwork in Marroco* de Paul Rabinow, onde o autor apresenta abertamente não só a circulação de dinheiro na tessitura de relações – o antropólogo tinha dinheiro e contratou um assistente de pesquisa para ajudá-lo em seu trabalho de campo –, mas também os pedidos de seus interlocutores para o uso de seu carro como dimensão relevante em sua pesquisa de campo.

Ocasionalmente, meus interlocutores me pediam dinheiro ou trocados para as *passagens*. Com o tempo, nós já antecipávamos essa possibilidade, o que não era feito só em relação à *passagem*, mas podia abarcar outras atividades que eram subsumidas na categoria, apreendido por mim nas ocasiões em que não se desejava ou hesitava-se em estabelecer o quanto me solicitavam. Passei a encontrá-los sempre com algumas notas, moedas no bolso e cartão RioCard carregado. Todavia, nem sempre acatei pedidos ou tinha como fazê-lo. Evidentemente, estes comentários são reconstruções *a posteriori*. Não desenvolvi uma estratégia única para gerir estas situações, e nem uma posição única. Foram idas e vindas. Cheguei a oferecer ajuda atabalhado sem que estas tivessem sido solicitadas, sumariamente negadas. Houve momentos em que eles optavam, ou não tinham a *passagem*, e presumiam que eu iria realizar o calote junto a eles; e não o realizar me constrangia, pois viajávamos juntos. Foram as primeiras vezes em que dei o *calote*, por opção para não romper o fluxo das interações, e não por necessidade financeira. Ainda, já me disseram “me dá um dinheiro aí!”, apenas para brincar e me constranger.

Duas vezes, abandonei o deslocamento com os jovens, pelo alto cansaço físico e mental após horas a fio de campo, e voltei para casa sozinho (e horas também depois viajando para casa). Em uma destas vezes, sondei indiretamente o grupo de seis jovens se eles tinham a *passagem* para voltar, perguntando como eles iriam voltar, pois via que dois deles não sabiam como ou pareciam estar apreensivos sobre como iriam conseguir a *passagem* para voltar. O grupo se dividiu em dois e resolveu o problema. Um casal pediu um uber, os outros pegaram um ônibus. Nenhum deles voltou sozinho. Depois, me arrependi por não ter seguido com eles. Peguei um uber até o metrô para voltar para casa. A solução se deu pela avaliação dos meios econômicos pelo grupo e do destino desejado ou, mesmo, possível. Para aqueles que seguiram na *passagem*, o peso substantivo dos sentimentos advindos das obrigações mútuas (não se deixa ninguém para trás), se conectava ao lastro particular posterior advindo do dinheiro, ou seja, a ausência de constituição de relações de empréstimo e dívida, instituídos pela circulação de alguns trocados entre os que viajavam. Nestas situações, entre a autonomia e a interdependência do grupo, os jovens agiam em comum, para além das casas, para co-produzir o *dinheiro da passagem*, tal como no processo descrito na primeira cena etnográfica deste capítulo. Aqui, o uso comum *dinheiro da passagem* unia os jovens suscitando afetos e práticas comuns para habitar a cidade.

Na maioria dos casos, estes pedidos eram formulados como relações de ajuda, poucas vezes como dinheiro emprestado. A distinção residia na afirmação de que o

empréstimo seria retornado na forma de dinheiro. Já a ajuda, vinha conectada a alguma disposição em me ajudar também, neste caso, em minha pesquisa; isto é, a categoria ajuda era inscrita em uma reciprocidade ampliada, em que o dinheiro não precisava ser retribuído como dinheiro⁷⁰. Os pedidos nunca foram feitos de maneira vinculada a minha posição de “pesquisador”, como uma dívida minha a ser sanada – era eu quem fazia essa leitura, por vezes –, a não ser em contextos de piada. Mas aí eu já não era mais “pesquisador”, mas “branco” e a dívida era de “reparação histórica”. Talvez, meus interlocutores julgassem que o gasto era baixo para mim; o que, de fato, era vivido como tal por mim.

A tarifa inesperada também levava a este pedido, nem sempre abertamente dito. Voltando de uma batalha de poesias em São Gonçalo, subimos eu e mais dois jovens artistas negros, moradores da Cidade de Deus, em um ônibus para voltarmos ao Rio. O ônibus era um “frescão” (a forma de nomear os ônibus que oferecem mais conforto, ar-condicionado e que viaja maiores distâncias), com uma tarifa mais cara do que dos ônibus comuns. Ao subir primeiro, um dos jovens tomou um susto. O preço da tarifa era quase o dobro do que tinha nos bolsos. Por alguns segundos não sabia o que fazer. O motorista olhava-o imóvel. O jovem falou em voz alta que não teria como pagar. O outro jovem também não disse nada. O primeiro nos olhou sem saber como agir. Não vi uma alternativa, a não ser oferecer que eu pagasse sua passagem. Eu não o tinha encontrados muitas vezes ainda, ele me agradeceu e não ofereceu retorno. Caso eu estivesse ausente, teria que escolher entre diferentes planos de ação, seja a negociação da *carona* com o motorista, esperar que seu amigo o ajudasse com algum dinheiro para a sua *passagem* ou descer e tentar novamente outro ônibus numa região desconhecida por ele, que havia crescido em Santa Cruz, na Zona Oeste. Ele tinha ido tentar conquistar uma vaga para a final de um circuito de batalhas de poesia no Sesc e um contrato de um ano com a instituição. O jovem não tinha vencido a competição.

⁷⁰ Agradeço à Eugênia Motta por esta formulação precisa.





3 BATENDO VAGÃO

Fé pros artistas independentes!
 Incentivem, valorizem
 Fé pros artistas independentes!
 Não denunciem
 Acreditamos na arte e vivemos dela!
 Vivemos por ela
 Não somos pedintes, pedimos apenas sua atenção e pra quem gostar
 contribuição
 Levando pro vagão alegria e reflexão
 (texto de publicação no perfil @_alquimistamc no Instagram, 13 de fevereiro
 de 2020)

Bater vagão é a categoria nativa que descreve a prática de declamação de poesias nos transportes públicos na cidade do Rio de Janeiro para ganhar dinheiro, sendo uma das principais maneiras desenvolvidas pelos meus interlocutores para viabilizar o projeto de vida de viver de arte. Entre o ônibus, o BRT, o metrô e o trem, os e as artistas optaram, inicialmente, pelo trem. A regularidade do funcionamento dos transportes públicos permitia a construção de situações de ganho com alguma previsibilidade. A categoria *bater vagão* denota a reflexividade e remete à temporalidade do ganho, vinculado a uma das unidades de medida que estrutura suas condições de possibilidade, o vagão. Todavia, esta construção pode também acontecer referindo-se às barcas e ao “BRT”. Quanto mais se *bate* vagão, barcas ou BRT⁷¹, maior a possibilidade do ganho, o que não necessariamente se realiza, e de converter *trocados*, a forma particular do dinheiro transferido por passageiros, em *metas diárias*. Enquanto me contava sobre a diferença, as vantagens e as desvantagens entre o trabalho assalariado de carteira assinada e o vagão, Saulo explicou-me: “Seja 1 real por vagão, ou mais que se tua meta é 20 reais. Só tu bater. Se tá vindo 1 real por vagão, tu vai ter que bater 20 vagão até chegar 20 reais no teu bolso”.

A existência da expressão nos ajuda a compreender também que a presença de artistas no vagão também está inserida em uma jornada de trabalho. *Bater vagão* é, portanto, enunciada e diferenciado de outras práticas talvez indistintas aos olhos nus pelos passageiros, por exemplo (e como veremos neste capítulo), as *ações culturais*, os *ataques*

⁷¹ Apesar das diferenças possíveis entre as infraestruturas, a categoria escolhida para orientar a análise é o *bater vagão*. Isto por dois motivos. Primeiro, meu trabalho de campo se deu prioritariamente nos vagões do trem e do metrô. Quando as dinâmicas das outras infraestruturas são mencionadas, estas são baseadas apenas nos relatos dos meus interlocutores. Segundo, como pude notar em meu campo, o vagão ocupava uma posição proeminente em relação aos ônibus e às barcas.

poéticos e a *gastação* que também compõe o leque de práticas e sentidos vinculados a este modo de ganhar a vida. Este também engloba outras formas de manifestação artística realizadas neste espaço, como a música, a dança e o teatro. O que significa que o espaço do vagão como local de trabalho é também compartilhado com outros tipos de artista de rua. Há também camelôs, cuja presença é imensamente maior no trem do que a de artistas, e pedintes. E, por fim, não podemos esquecer, o vagão é, antes de qualquer coisa, o meio de locomoção de passageiros. Entretanto, a despeito deste ser tomado como unidade de mensuração do ganho, não se declama em quaisquer lugares. Há uma lógica na seleção de onde, como e quando se opta por entrar em determinado vagão e estação que é coletiva e compartilhada pelas diferentes pessoas que trabalham nos “transportes-trabalho”. Esta prática, portanto, está inserida em ordenamentos, temporalidades e espacialidades particulares. É sobre este conjunto de questões que este capítulo se volta.

Diferente do verbo “vender” que remete a uma troca mercantil, as expressões usualmente empregadas por estes jovens para caracterizar a sua relação com passageiros é “pedir”, aproximando-se da noção de circulação de dons. Tomo aqui as argumentações de Florence Weber (2000) para dar conta destas relações. Para a autora, as transações mercantis definem-se como transações afetivamente neutras, sem prolongamento no tempo, e nas quais as qualidades sociais e pessoais das partes são postas entre parênteses. Por outro lado, a circulação de dons possibilita o encadeamento de interações que vincula as pessoas. O entendimento da transação, ela segue, depende da maneira pela qual se articula essas duas dimensões-chaves que são a fonte de inteligibilidade de todas as trocas sociais: a dimensão-coisa e a dimensão-pessoa (Wilkis, 2006). A despeito da transferência monetária entre artistas e passageiros, como veremos, a sua mera existência não definia completamente a situação como uma doação qualquer. Para compreender estas relações de troca, retomo aqui as noções de marcações do dinheiro e o trabalho relacional (Bendelj, Wherry e Zelizer, 2017). A primeira me ajuda a dar conta das diferentes formas de nomear o dinheiro recebido: “doações”, “contribuições”, “incentivos”, “ajuda” e, por exemplo, “pena”. Já a segunda diz respeito aos processos pelos quais as pessoas criam, mantêm, negociam e, por vezes, dissolvem relações socioeconômicas, buscando correspondências adequadas entre categorias distintas de laços sociais, transações econômicas e meios de troca. O trabalho relacional atribui múltiplos recursos e práticas monetárias às relações sociais. Segundo Bendelj, Wherry e Zelizer (2017), as pessoas regularmente diferenciam (ou marcam) formas de

transferências monetárias em correspondência com suas definições do tipo de relacionamento que existe entre elas.

Estes enquadramentos inspiram a análise das relações estabelecidas entre as diferentes pessoas que circulam pelos vagões e, particularmente, do esforço cotidiano dos artistas não só para ganhar dinheiro, mas para constituir o valor de si mesmos e de sua arte perante camelôs, pedintes, passageiros, seguranças e, por que não, entre eles mesmos. Como veremos, os tensionamentos entre artistas e os outros atores vão além ao ordenamento político-espacial do vagão, envolvendo aspectos que transcendem a própria lógica desta economia política urbana. Argumento neste capítulo que categoria artista é continuamente metamorfoseada nas diferentes situações, não só pelos artistas, mas por outros atores. Esta é transmutada pelos primeiros em outras figuras de apoio ao longo desta jornada que, quem sabe, poderiam estancar as acusações, e estabilizar suas figuras, ora ajustando-os às hierarquias legítimas – e, portanto, reproduzindo-as –, ora disputando um mundo social outro. Como tentarei argumentar ao longo deste capítulo, a contínua necessidade de refazimento da legitimidade deste modo de ganhar a vida neste espaço precisa ser entendida também à luz da fluidez situacional das práticas cotidianas dos artistas, que operam entre o *bater vagão*, a *gastacção*, a *ação cultural* e o *ataque poético*, à revelia dos enquadramentos normativos, de um lado, de que o transporte público deveria ser apenas um local de trânsito de pessoas e, de outro, de que o *trabalhador* deve vender mercadorias para ganhar a vida.

Apesar do *bater vagão* se constituir na prática econômica capaz de fornecer as maiores expectativas de segurança de renda entre as diferentes estratégias levadas a cabo por eles para adquirir dinheiro por meio da arte, por outro lado, ela é também a mais insegura em diferentes aspectos. A expectativa de construir a árdua *meta diária* convive, continuamente, com o medo, a exaustão, a fome, o desconforto, a insegurança, a angústia e a ansiedade de, ao longo do dia, não só não conseguirem dinheiro suficiente para a reprodução da vida, mas também de serem expulsos do vagão, violentados verbal e fisicamente, estigmatizados, criminalizados e humilhados enquanto tentam recitar suas poesias. O *bater vagão* tensiona o ordenamento da economia político-moral e urbana do vagão e é uma situação que é experienciada como um contínuo atravessamento – por meio de estratégias de esquiva, confrontação, aceitação e ajustamento – das fronteiras e *checkpoints* da ordem urbana excludente, racista e desigual.

O presente capítulo está organizado em duas seções. Na primeira delas, parto da trajetória individual de três de meus interlocutores com o objetivo de reconstruir a

historicidade da categoria *bater vagão* no Rio de Janeiro, que não corresponde ao tempo cronológico. Este, por sua vez, será antes brevemente reconstruído para evitar a reificação da etnografia em um presente etnográfico atemporal. Na segunda delas, volto-me, primeiramente, para investigar a espacialidade desta economia com base nas categorias *rotas* e *filas*. Em seguida, tomando as relações entre artistas, passageiros e a particularidade do dinheiro transferido como lócus da análise, analiso como se controla o ganho, se produz suas valorações e esboço algumas considerações acerca das relações entre marcadores sociais (raça, classe e gênero) e o *bater vagão*. É aqui onde surge uma categoria-chave para o presente trabalho, os *trocados*, um dinheiro dotado de forma e existência particular. Em seguida, retomo as disputas em torno das *filas* e *rotas* nos vagões entre artistas, pedintes e camelôs, e os conflitos entre passageiros, artistas e seguranças das concessionárias de transportes com o objetivo de analisar os ajustamentos dos artistas, não só ao ordenamento espacial do vagão, mas, nomeadamente, à ordem legítima. Por fim, analiso as formas de circulação de poesias entre artistas, de modo a sublinhar as disputas pelos sentidos da declamação de poesias no vagão para além do ganho de dinheiro.

3.1 A historicidade do bater vagão

3.1.1 A cronologia da declamação de poesias no vagão: uma estratégia metodológica

Antes de partimos para a historicidade da categoria, é necessário pontuar uma estratégia metodológica. O *bater vagão* é uma “criação” de mercado realizada pelos meus interlocutores ao longo dos últimos cinco anos. Este curto período correspondeu a três períodos distintos da prática no Rio de Janeiro. Apresento aqui brevemente estas marcações temporais para evitar a estabilização do material em um presente etnográfico marcadamente datado, onde não se busca ser pretensamente atemporal. Interessa-me, antes, salientar este aspecto, pois muita coisa se transformou e, a meu ver, continua a se transformar com esta forma de ganhar dinheiro. A análise construída neste capítulo não se articula em torno desta temporalidade, mas sim a partir dos diferentes elementos que compõe este modo de ganhar dinheiro e, ainda, como foi, paulatinamente, viabilizado.

O primeiro destes momentos foi o que chamo aqui de “Início”, quando meus interlocutores entraram pela primeira vez nos vagões dos trens para declamar poesias para ganhar um “dinheiro maneiro”. Isto ocorreu por volta da segunda metade do ano de 2017, o que correspondeu ao período de criação das primeiras batalhas de slam na cidade, como o Slam Nós da Rua e o Slam Grito Filmes. A declamação de poesia no trem não era uma “obrigação”.

Num segundo momento, na “Expansão” do *bater vagão*, após esta prática ser usualmente nomeada como *ação cultural*, a constituição de um coletivo de poetas formados por dois moradores do Complexo do Alemão, envolvidos com projetos sociais e ONGs, legou a estas atividades o nome *ataques poéticos*. Dali, muitos integrantes do coletivo se tornaram slammasters em diferentes regiões da Região Metropolitana do Rio de Janeiro e, por sua vez, alguns deles voltaram aos transportes para *bater vagão* como forma de sustento. Três eventos distintos precisam ser pontuados. Primeiro, a legalização da presença de “artistas de rua” dentro das embarcações e vagões dos transportes públicos pela legislação fluminense de setembro de 2018. Em segundo lugar, o controle da atuação dos trabalhadores do vagão nos *trens* exercido pelos *donos das rotas* para que estes passassem a pagar para trabalhar no trem ou se retirassem, e, ainda as disputas com os camelôs. Por fim, a expansão das batalhas de slam no Rio de Janeiro entre 2018 e 2019, que impulsionou uma série de artistas a buscarem a arte como caminho de vida. Foi neste momento em que Matheus, cuja narrativa analisei no Capítulo 1, chegou ao Rio de Janeiro e passou a morar com Carlos na Cidade de Deus. A conexão entre os três eventos fez com que os artistas optassem por deixar os trens e fossem para o metrô e barcas como principal espaço para trabalhar.

A “Retração”, por fim, se deu pela volta da proibição da atuação dos artistas de rua nos transportes públicos em junho de 2019 e o próprio desgaste emocional de outros em continuar declamando no metrô. Após isto, aqueles que optaram por continuar (ou não tiveram escolha) voltaram para o trem, o que recolocou as necessidades de negociação com camelôs e os *donos da rota*. Isto ocorreu antes da pandemia de Covid-19, o que, também, e mais intensamente, afetou o trabalho dos artistas não só transportes públicos, mas na arte em geral.

3.1.2 A ação cultural

Por volta do ano de 2017, quando tinha 17 anos, Saulo tinha acabado de sair de um trabalho como entregador em um restaurante perto de onde morava com sua família em Rocha Miranda, na Zona Norte do Rio. Não fazia muito tempo, mas havia se tornado um frequentador assíduo das rodas de rima. Toda sexta-feira, após a escola, voltava para a casa e logo se arrumava para ir para a roda de Coelho Neto, perto de onde morava. Foi a época também do surgimento das primeiras competições de poesia na cidade. Após assistir aos vídeos de poesia marginal de Xaman, um rapper carioca em projeção no momento, pensou que poderia fazer igual. Acompanhando o canal no YouTube dedicado ao rap, viu que este também iria começar a realizar suas próprias batalhas de slam. Foi na Praça Mauá a primeira de suas participações, na Região Portuária do Centro do Rio. Conheceu os parceiros de seu coletivo de slam que seria formado pouco tempo depois em um destes eventos. Ao saber dos eventos pela internet, pedia ou para seus pais ou tentava dar seu jeito para conseguir chegar aos locais. Seus amigos “cansaram de pagar” a passagem para ele. Em uma destas vezes, perdeu o dinheiro dado por seu padrasto, depois de ocorrer um acidente na via por onde seu ônibus iria passar. Em outra, decidiu que iria subir até a boca próximo de sua casa e fazer algum *trampo* para o tráfico. Ganhou cinquenta reais e, com esse dinheiro, conseguiu chegar até o Aterro do Flamengo, na Zona Sul, para poder “batalhar”. Naquele dia, ocorreria a gravação de vídeos de poesia marginal. Chamou um conhecido seu para declamar e escrever juntos um texto.

De maneira completamente inesperada, Saulo sentiu que ganhou certa notoriedade. Seu vídeo “viralizou” pelas redes sociais. Foram mais de 9 milhões de visualizações, no Facebook e no YouTube juntos. Caminhando pelo seu bairro, era reconhecido como o “garoto da poesia”. A notoriedade, todavia, não se converteu em ganhos muito palpáveis para sua vida. Pelo contrário, sentiu que foi passado para trás. Não só teve que lutar com os donos do canal para receber uma parte pequena do valor gerado com a monetização do vídeo pelo YouTube, depois de notar que a página de seu vídeo estava cheia de propagandas, como seu companheiro de poesia foi projetado para a Globo como ator de novela e conseguiu construir uma posição no rap. Saulo não. Apesar disso, já estava convencido de que era isso que gostaria de fazer.

Junto de seus parceiros de coletivo tiveram a ideia de ir para o trem declamar suas poesias. Ninguém sabia quanto dinheiro era possível ganhar. Inicialmente, isto não era

tanto um problema para ele, pois não tinha a responsabilidade pelo sustento da casa, ou a necessidade de “independência”. Algo que, a seu ver, seria cobrado por sua mãe apenas quando este completasse 18 anos. Ir pro trem não era uma “obrigação”. Diziam e nomeavam que faziam uma *ação cultural* para os passageiros. Conseguiram ganhar “um dinheiro maneiro”. Alguns, depois, “botava [o dinheiro] no bolso, comprava droga, ia beber e não sei o que”.

Apesar disso, não puderam ficar muito tempo no vagão daquela maneira. Os *donos das rotas* convocaram os jovens para articular de uma reunião com os camelôs sobre sua atuação nos vagões. Exigiram que eles pagassem uma taxa de R\$15,00 por dia para poderem trabalhar e utilizassem coletes, como aqueles usados pelos motoqueiros de mototaxi, para serem identificados. Para evitar conflitos e as ameaças, Saulo e seus amigos saíram do trem. Tentaram por um tempo as *ações culturais* nos ônibus BRT. Outros, tentaram o metrô, mas, neste caso, tinham que desenvolver estratégias particulares para não serem pegos pelos seguranças.

3.1.3 Do projeto social aos ataques poéticos

Alisson é um homem negro na casa dos 30 anos, já era MC, rapper e poeta. No período das UPP, ele recebeu ameaças da polícia por suas letras de “denúncia” na favela onde morava. Já fazia apresentações e ganhava um cachê, mas era “simbólico”, em outras apresentações, “custeavam a passagem mais a alimentação”. Neste contexto, Alisson vivia um momento mais depressivo e solitário. “Nós por nós é quando geral se junta pra reivindicar, ou pra cantar, uma luta pelo mesmo ideal. E nesse momento, eu me sentia muito sozinho, então tava sem força pra poder tá na ativa”. “Pra não ficar parado”, pensou em criar um projeto social com sua esposa. O “projeto social foi ele que me deu um levante, que me manteve acordado”. Realizou oficinas de reciclagem, grafite e poesia para jovens e adolescentes. Conseguiram até financiamento junto à prefeitura de quinze mil reais, após se inscreverem em um edital. Neste período, sua esposa ficou grávida de seu primeiro filho e ele teve que dar uma pausa no projeto social. Então, conheceu Sabrina, uma adolescente negra. “Ela estava envolvida com projetos sociais aqui dentro do morro e, partir desses que ela tava envolvida, ela se descobriu produtora, se descobriu MC, se descobriu poeta”. Sabrina começou a se envolver com várias atividades e “aí foi

quando ela foi assim mudando esse momento da vida dela”. Ela iria também se distanciar da Igreja evangélica que frequentava e assumir sua homossexualidade. Desde 2015, ela se envolvia com uma ONG no Complexo do Alemão. Por volta de 2016, Sabrina começou a lançar seus próprios vídeos no YouTube. Eles chamaram a atenção de Alisson que passou a acompanhar este trabalho. “Eu falei, pô ela tem potencial”. Decidiu que iria convidá-la para fazerem algo juntos. “Po, cara, já que eu tô sozinho, não tô fazendo nada com ninguém, vou ver se ela topa fazer alguma parada”. Encontraram-se por volta de novembro de 2016 em uma ONG no Complexo. Ele não sabia se ela o conhecia, mas acreditava que ele já “tinha um reconhecimento aqui dentro enquanto MC, enquanto poeta, enquanto produtor cultural”. Ela “acreditou” na sua ideia e criaram, juntos, um coletivo.

A ideia era o seguinte: “juntar nossas poesias, as poesias dela, com minhas poesias e a gente fazer performance, criar performance pra gente tá indo pro metro, pro trem, pro BRT, pras praças, pras escolas”. Enquanto planejavam suas atividades, Sabrina acabou indo viajar para São Paulo, onde conheceu um coletivo criado, entre outras pessoas, por uma integrante do Slam das Minas SP, que já realizava as performances muito similares ao que tinham imaginado. Quando voltou, Sabrina sugeriu que não fosse só uma dupla, mas que ela e Alisson ampliassem o coletivo, pois ela havia conhecido alguns poetas quando participou de um evento na Taquara, do coletivo de Saulo. Ela gostaria de convidá-los para fazer parte. Um grupo de Whatsapp foi criado e, “quem quiser participar, vai colando no grupo”. “Geral amarradão”, “geral poeta”, o grupo teria chegado a ter 40 pessoas, mas nem todos participaram ativamente.

Fizeram uma reunião perto da Lapa e lá surgiu a ideia de nomear o que faziam como *ataque poético*. A inspiração foram os “ataque *fat cap*” criados por amigos de Alisson que tinham um grupo de corrida pelo Rio. “Ataque” era a forma de nomear a corrida e “ataque *fat cap*” (um birro de spray de grafiteiro) veio do convite a um grafiteiro para fazer uma arte em todos os pontos de partida de onde eles partiam. Por isso, *ataque poético*. “E a ideia era o que, pô, mano, sabe o que a gente pode fazer, a gente pode sair gritando. Ataque! Geral vai pensar que é um ataque de roubo, isso e aquilo e outro e vai ficar espantado. Aí, depois, poético! Aí a galera já vai ter um alívio”. Era realmente isto o que acontecia. Quando chegavam nos locais para declamar, “geral como? Ficavam assim, pegando a bolsa, o celular, tudo. Aí, poético! Aí geral como? Aí uns riam, outros ficavam bolados”.

Os *ataques poéticos* foram filmados pela Mídia Ninja, uma “parceria” estabelecida por Sabrina, que já havia feito um trabalho conjunto com eles. Inclusive, algumas reuniões do próprio coletivo foram realizadas na sede da Mídia Ninja no centro do Rio. Depois de um tempo, a “parceria” foi desfeita, por uma necessidade de desvincular a imagem do grupo do coletivo de mídia independente. O objetivo dos *ataques poéticos* tinha vinculação direta com a trajetória dos projetos sociais. Seu objetivo imediato não era o ganho de dinheiro, mas divulgar o *trampo* dos e das poetas e “passar informação”. Se havia algum ganho no “chapéu”, ele era distribuído entre os participantes para pagar a passagem, comer ou beber alguma coisa logo após as intervenções. O dinheiro do “chapéu” não ia nem para a casa e nem para o “bolso”. Dali, muitos integrantes do coletivo se tornaram slammasters em diferentes locais da Região Metropolitana do Rio de Janeiro e, por sua vez, alguns deles voltaram aos transportes para *bater vagão*. Um “boom” de slams aconteceu. “De 15 em 15 a gente tava fazendo, aí teve algumas pessoas do coletivo que tavam se organizando pra ir mesmo pra tá recitando e ganhando um dinheiro também, passando o chapéu”.

3.1.4 Largar tudo e bater vagão

Marlon é morador de Nova Iguaçu na Baixada Fluminense, que trabalhava *batendo vagão* no período em que realizei esta pesquisa, atividade que se dedica desde 2018. Com 26 anos, vivia de aluguel em aluguel, de casa em casa, na mesma região onde cresceu com sua namorada, também *artista*. Quando tinha 18 anos, sem terminar os estudos, resolveu sair da casa dos pais, que era própria, iniciando sua trajetória de aluguéis, como iria me contar com pesar. A ênfase com que o jovem de 26 anos colocava na sua condição de moradia, parecia mostrar que este entrava em um terreno distinto daquele no qual foi criado. Sua família havia conseguido “sair do aluguel” quando tinha apenas 16 anos, comprando um terreno em uma “invação” no Bairro Botafogo. O motivo de sua saída da casa própria dos pais me é incerto, o assunto é delicado e Marlon não quis me contar. Além de um de seus tios, é o único a “morar de aluguel”. Sua mãe tem uma lanchonete e é revendedora de cosméticos e “sempre foi independente desde cedo”, e seu pai tem um “trabalho de carteira assinada” no Ministério da Saúde.

Começou a trabalhar desde cedo, “já fui de tudo”, contou-me. Nunca teve problemas para conseguir emprego, onde deixou currículo foi contratado. Brincou que isso talvez não acontecesse mais hoje em dia, em decorrência dos *dreads*, a barba, as tatuagens e suas roupas, apesar de ser branco. Trabalhou como estoquista em supermercados, depósitos e sacolões, como entregador e garçom. Nesta época, seguiu um curso de mecânico industrial e conseguiu se profissionalizar na área, “tenho curso e tudo mais, experiência”. Após estagiar em uma empresa, conseguiu ser efetivado para a “carteira assinada” com 18 anos. Trabalhou um bom tempo lá. Depois, virou mecânico de equipamento respiratório. “Tava todo certinho”. Contudo, passou a sentir que estava sendo “enrolado”. “É normal como mecânico ser enrolado. Às vezes, te enrolam pra caramba, a manutenção de equipamento é caro, e tu recebe teu salariozinho ali certinho”. Um dia, acabou descobrindo que um dia de trabalho seu, pagava o mês inteiro de salário. Construiu a expectativa de que poderia receber um aumento, algo que não se consolidou. “Eu vi que não tava feliz, e aí eu virei e falei: quer saber? Eu vou escolher uma coisa pra fazer que eu gosto. Aí foi quando eu comecei a pensar no que eu ia fazer em relação à arte”.

Pouco antes de “largar tudo e virar artista”, uma situação vivida por Marlon operou como um gatilho: uma “dura” da polícia. “Isso também foi muito gatilho, um gatilho muito pra meio que fazer o que eu faço hoje em dia”. Voltou do trabalho meia-noite um dia, porque estava fazendo hora-extra. “Foi um grande dia de trabalhador!”. Saiu de casa às cinco horas da manhã, rotina que repetiria no dia seguinte. “Os caras me abordaram, jogaram tudo o que eu tinha no chão, não acharam nada porque não tinha, mandaram eu catar tudo”. Marlon reclamou do comportamento dos policiais, “mó vacilo cara, eu chegando do trabalho, jogar meus bagulhos no chão e mandar eu catar, e eu tomei porrada por conta disso”. Foi o estopim, “quando isso aconteceu, falei mano, ah mano, não dá, eu to fazendo tudo certinho, tudo o que os cara quer e ainda apanhei no bagulho?”.

Decidiu, então que queria se tornar DJ e começou a estudar o hip hop. Já frequentava o Instituto Enraizados⁷², em Nova Iguaçu, no Morro Agudo. Foi até lá pedir conselhos para seus amigos. Perguntaram à Marlon se ele “estava pronto”. Ele respondeu que sim, mas sem saber as implicações do que questionavam na época. “Tava me perguntando se eu tava pronto pra ouvir meu pai me xingar, porque eu tava fazendo aquilo, ouvir todo mundo perguntar, mas pô, trabalho, não, sou DJ, e o trabalho?”. “Quero ver você se virar com o dinheiro”, foi a frase de seu pai que ainda ecoa em sua cabeça. O dinheiro que tinha conseguido juntar como mecânico acabou em pouco tempo. A alternativa vislumbrada na época foi a de escrever projetos para editais a partir do Enraizados. Conseguiu ter um deles aprovado. Usou o dinheiro para pagar seu aluguel. “Depois que essa grana acabou, já não sabia o que fazer, aí foi quando eu juntei com os manos e fui pro vagão”. Já escrevia poesias e era um dos produtores de um sarau no Morro Agudo, mas tinha vergonha de ficar recitando, por achar que ninguém iria gostar de seus textos. “Ai nisso, medo batendo”, foi pedir um apoio para um dos coordenadores do Instituto. Achava que seu pai diria que ele estava indo “pedir dinheiro na rua”. “Falei só com o Dudu mesmo, fiquei animação, no outro dia eu fui”. Como me contou, Dudu nem sabia o que era “ir pro trem”, mas mesmo assim, ele apoiou o jovem, “se joga”. A partir de então, Marlon conheceu outros jovens que estavam mais envolvidos com os slams, no vagão mesmo, como Saulo e os membros de seu coletivo. Desejou fazer parte do coletivo de Saulo, mas como estes eram da capital, quis fazer um outro com seus amigos da Baixada. O “meu corre é Baixada”. Antes da pandemia de Covid-19, sua principal fonte de renda era o vagão.

⁷² O Instituto Enraizados, segundo o site da iniciativa, é “uma organização de hip hop que surgiu no final dos anos 90 com o intuito de utilizar as artes integradas do hip hop como ferramenta de transformação social. Em novembro de 2015 nos transformamos em uma entidade associativa não governamental, sem fins lucrativos. Através da formação artística e cidadã, lutamos de forma transparente e democrática pela construção e fortalecimento de uma sociedade mais justa e solidária, defendendo causas a fim de proteger os direitos, bem-estar e qualidade de vida do cidadão periférico, bem como o meio em que vive. Em nosso trabalho acreditamos que o hip hop e a juventude, juntos, podem ser a solução inovadora e criativa para diversos problemas da nossa sociedade, por isso fortalecemos sua autonomia para a efetivação da cidadania, procurando potencializar, por diversas óticas, as periferias as quais estão inseridos. Para tal efeito buscamos parceria com o poder público, privado e organizações sociais, garantindo o suporte à implementação de projetos, programas e serviços de forma abrangente nas áreas de educação, cultura, esporte, assistência social e empreendedorismo, impactando anualmente mais de 30 mil pessoas diretamente”. Para mais, ver: <http://www.enraizados.org.br/>.

3.2 A economia político-moral e urbana dos vagões

Rolou a reunião dos artistas com os camelôs. Aí eles dividiram, quem é antigo, fica na Central até Deodoro, e eu fiquei na rota X. Mais essa semana, porque aqui é a minha região. Quando a gente faz o “público” daqui, mas eu faço todos, eu respeito a fila. Então, quem respeita a fila, pode usar todos os trajetos. Quem não foi na reunião, não vai mais fazer o role de arte do vagão, aí só o ano que vem, e nem se sabe. Tem muito camelô novo, que volta por causa do fim de ano. Não tem como, realmente todo mundo tá fazendo uma coisa no trem. Então atrapalha um lado e o outro.

[Falei] Com o X, ai ele falou que os artistas que não tava lá, não ia mais trabalhar porque ele não quer, e provavelmente ele deve ser o dono de alguma máfia, não sei quem é, disse que ia quebrar a perna e matar se nego viesse trabalhar e trabalhasse errado, e que não era pra incentivar artistas novos. O meu trabalho é esse, incentivar. Eu vou continuar incentivando, quem eu achar que tiver que trabalhar mesmo, quem quiser trabalhar na rota, é só trabalhar. É horrível trabalhar no vagão, já tinha um caô, e agora hoje mais um stress por conta de uma que fica e que entrou na fila, e outro que entrou certinho em Deodoro. Uma segregação escrota que eu não apoio, mas se eu não apoiar eu perco o meu emprego.

[...] Conseguimos trabalhar em todos os ramais, porque pelo nosso tempo de casa, e também que tem camelô que conhece a gente de muito tempo, já viu a gente na rua e em roda cultural, a gente tá tranquilo. O osso é com os outros que não respeitam, tá ligado?

[...] Eu to conseguindo trabalhar bem, mas depois da reunião, eu fiquei malzão, eu nunca fui numa reunião aonde eu fui silenciado, como eu fui silenciado. O outro menor, foi questionar, o cara virou pra ele, “você já não tá fazendo parte”. O garoto chorou lá, eu fiquei emocionalmente muito abalado, muitos colegas que não concordaram, ficaram muito abalados. Eu continuei vir trabalhar, mas reduziu muito artista depois desse dia. Era meados do mês, agora eu quero ver o começo do mês se não vai vir artistas novos. O problema é porque, tipo assim, o que aconteceu, a SuperVia, por conta da pandemia juntou os dois ramais, o Deodoro único antes, era um só, e Santa Cruz em diante. Era um só, juntou os dois, Deodoro, até Central, Santa Cruz até Central. Eles já não queriam em 2015, trabalhando em Deodoro, porque é parador, tava criando briga, um furando o outro, não respeitando o outro. Essas coisa fez com que saísse os artistas.

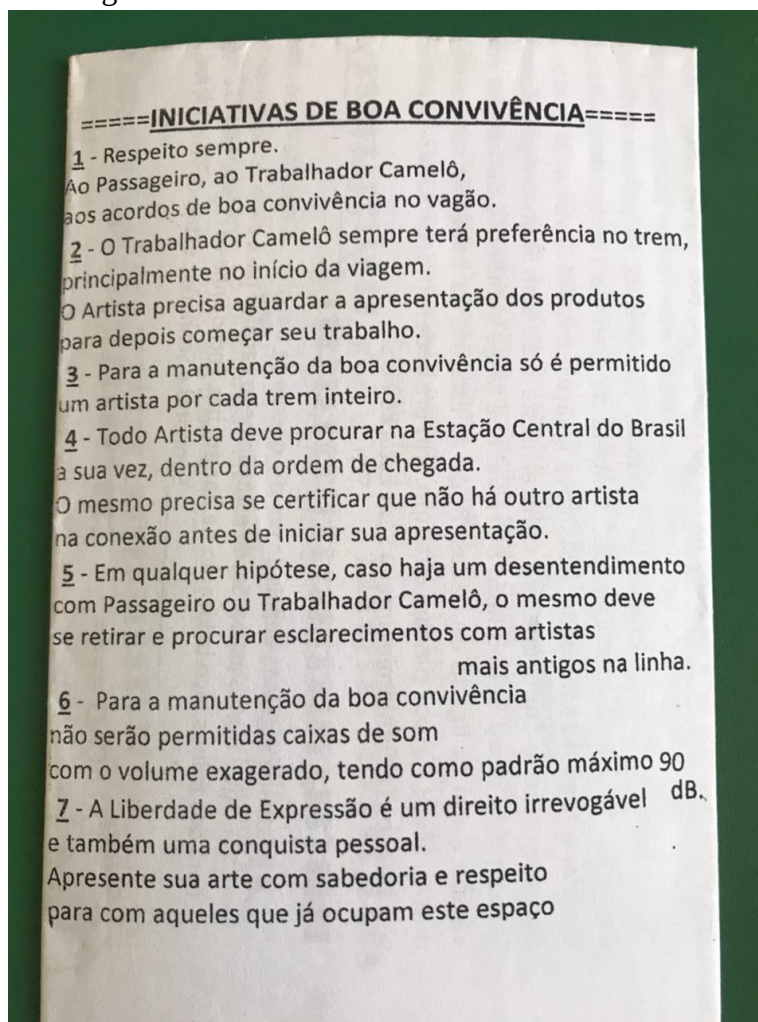
[...] Muito dos artistas tem esse péssimo bagulho, de querer tirar satisfação com o camelô. Aí fica passando pra eles, aí da autoridade pra eles acharem que tão mandando alguma coisa, e acaba acarretando essa pressão na gente. É artista um contra o outro. Mano essa pessoa, eu escutei, “eu prefiro que continue mesmo essa lei do Flávio Bolsonaro pra proibir artista, porque assim não vem mais artista”. Como isso? Eu tô começando até entender como as pessoas se suicidam. Todo dia é uma loucura diferente. E aí vem a briga com o camelô e os artistas, aí depois vem a coisa do estupro culposos, po cara, a gente fica na mente como? E tipo assim, eu me coloco numa realidade, mano, eu tenho as pessoas que me apoiam, as pessoas que acreditam em mim, e por isso e por ela, eu vou continuar.

(trecho de entrevista concedida ao autor, em novembro de 2020)

3.2.1. “Iniciativas de boa convivência”: entre as rotas do trem e a fila do vagão do metrô

Quando estava no trem com dois *artistas*, em abril de 2019, enquanto viajamos à Botafogo ainda no trem, um deles retirou de sua mochila e passou para minhas mãos a zine “Vem de Trem” do Sarau Botofé, de maio de 2018 (Imagem 2). Uma dobradura em papel sulfite, esta trazia não só poesias sobre a experiência do trem, mas também um conjunto nomeado como “iniciativas de boa convivência” para os “Artistas” nos trens da SuperVia.

Figura 1 – Zine “Vem de Trem” do Sarau Botofé



Fonte: O autor, 2018.

Dois planos de questões se sobressaem nesta publicação. Interessa-me, primeiro, pela opção da organização da análise⁷³, discutir a dimensão espacial das *rotas*. Estas são espacialidades sobrepostas às linhas de trem que organizam a entrada e a saída das pessoas que procuram utilizar a presença de passageiros nos vagões para fins de ganho de dinheiro. Neste sentido, a *rota* remete a uma espacialidade que não se confundem nem com as linhas e nem com as estações de trem ou metrô. Isto, pois, para entrar na *rota*, não basta converter dinheiros, relações ou materialidades em passagem ou calote. É preciso respeitar as “Iniciativas de Boa Convivência”. A categoria *rota* faz sentido somente para o contexto dos trem. E, antes que eu possa descrever o do *bater vagão* no metrô, outras considerações são necessárias.

Não construí relações com os camelôs para os fins desta pesquisa – e tampouco, com os passageiros. E, apesar da *rota* surgir como uma categoria que parece organizar tanto a prática do *bater vagão* quanto a venda de mercadorias pelos últimos, as considerações a seguir precisam ser compreendidas dentro desta limitação. Para dar conta desta lacuna empírica, emprego a análise do material do “Vem de Trem”. Ao que me parece, a despeito de ser um material produzido por “Artistas” para os próprios “Artistas”, esta zine pode ser lida como um documento que torna legível o poder de regulamentação das fronteiras⁷⁴ da economia política do vagão exercida, sobretudo, pelos camelôs e *donos das rotas*. Estes últimos é a forma de nomear aqueles que exercem o poder de regulação dos fluxos nos trens pelos artistas. “Milicianos” é também outra das formas.

A fala de Alisson transcrita abaixo elucida um dos momentos em que esta fronteira foi sendo construída no vagão para os artistas:

Nós fomo pra Central do Brasil, aí geral cara, não foi todo mundo que disse que iria, mas foi uma galera maneira. E assim, nós fizemo, o ataque poético, dessa maneira que eu te falei, que tem o grito de guerra, o ataque poético, e assim, teve mó aceitação da galera. Teve meio assim, um desentendimento mas assim, uma barreira da parte dos camelôs, porque a gente tá recitando, a poesia, muitas das vezes, as pessoas não tavam ouvindo o que eles tavam vendendo. Então, tivemos um diálogo com eles. E a partir do momento que eles começaram a ver que a gente tava ali constantemente, não semanalmente, mas de 15 em 15 dias a gente tava fazendo, aí teve algumas pessoas do coletivo tavam se organizando pra ir mesmo pra tá recitando e ganhando um dinheiro também, passando o chapéu. E aí foi um momento que começou a ter vários

⁷³ O segundo plano de questões, volta à este capítulo na seção 3.2.3. quando discuto os conflitos entre artistas e os outros atores presente no vagão.

⁷⁴ “A categoria fronteira é mobilizada por preservar o sentido de divisão, de demarcação, e por ser também, e sobretudo, uma norma de regulação de fluxos que atravessam e, por tanto, conectam aquilo que se divide. Fronteiras se estabelecem justamente para regular os canais de contato existente entre grupos sociais, separados por elas, mas que obrigatoriamente se relacionam.” (Feltran, 2013; p.15).

desentimentos com o camelôs, da parte dos poetas, e aí nesse processo cara, foram vindo várias pessoas recitando dentro dos vagões também, que foi nisso que surgiu o Poetas do Vagão, a partir do momento que o Poetas Favelados, e o pessoal do Nós da Rua tavam sempre ativo nos vagão do trem, e o Poetas do Vagão são duas criança, deve ter 12, 13 anos, que eles recitam poesia nos trens, e que eles tiveram o Poetas Favelados e Nós da Rua como referência, e a partir disso, vários outros poetas na sua individualidade vieram recitar dentro dos vagões. E aí, teve um momento que tivemos um bloqueio não só dos seguranças, mas também dos camelôs. Teve até caso de ameaça, que foi um camelô falando que ia fazer não sei o que com os poetas, (...) já teve lance do cara falar que ia dar facada.

Para os “Artistas” no trem, a entrada na *rota* não se realiza em qualquer estação. Como a publicação do Sarau Botofé demonstra e, também, o fragmento de entrevista trazido no começo desta seção, isto se organiza a partir dos diferentes ramais do trem. No caso primeiro, visualizamos que a entrada das *rotas* era a Estação Central do Brasil. “Todo Artista deve procurar Estação Central do Brasil a sua vez, dentro da ordem de chegada”. Não se pode entrar, por exemplo, na estação de trem Engenho de Dentro ou Rocha Miranda e esperar que se possa recitar livremente. Da Estação Central, há diferentes *rotas* a serem seguidas e, a partir dali os “Artistas” foram recentemente distribuídos a partir do critério de “tempo de casa”. Por outro lado, este também os hierarquiza e permitiu com que alguns pudessem reivindicar a declamação entre as diferentes *rotas* sem que fossem questionados. Como afirmou meu interlocutor, “conseguimos trabalhar em todos os ramais, porque pelo nosso tempo de casa, e também que tem camelô que conhece a gente de muito tempo, já viu a gente na rua e em roda cultural, a gente tá tranquilo”. Os “Artistas” com mais “tempo de casa” também são mediadores dos conflitos entre “Trabalhadores Camelô” e “Artistas”. Vemos também como as decisões da SuperVia em reorganizar os fluxos de trem, mais especificamente, a redução dos trens no contexto da pandemia de Covid-19, a partir da Estação Central, reorganizou a dinâmica das *rotas*. “A SuperVia, por conta da pandemia, juntou os dois ramais, o Deodoro único antes, era um só, e Santa Cruz em diante. Era um só, juntou os dois, Deodoro, até Central, Santa Cruz até Central”.

Uma segunda categoria que organiza a espacialidade desta economia política é a *fila*. Esta diz respeito à organização da autorização de entrada nas *rotas* a partir do critério da “ordem de chegada”. Não respeitar à *fila* é motivo de conflito que pode gerar ameaças e beirar a agressão não só verbal, mas também física. “Teve caso de ameaça, que foi um camelô falando que ia fazer não sei o que com os poetas, (...) já teve lance do cara falar que ia dar facada”. No trem, todavia, segundo a publicação do Sarau Botofé, a espacialidade das *rotas* para os “Artistas” deve respeitar o ritual de venda dos

“Trabalhadores Camelôs”. Neste sentido, para além da hierarquia entre “Artistas” com mais ou menos “tempo de casa”, há também uma que se refere a estas duas categorias de atores no vagão. Não é o “tempo de casa”, vinculado às trajetórias e experiências individuais, que surge no material como fonte de legitimação, mas o fato dos “Trabalhadores Camelô” já ocuparem este espaço antes dos primeiros (“aqueles que já ocupam este espaço”, no tempo presente do modo indicativo na publicação). “O Trabalhador Camelô sempre terá preferência no trem, principalmente no início da viagem. O Artista precisa aguardar a apresentação dos produtos para depois começar o seu trabalho”. Todavia, há outras camadas que sustentam este ordenamento. Logo voltarei para esta questão.

Seguindo na caracterização desta espacialidade, há outra regra para as apresentações dos “Artistas”. Após entrar na *rota* e respeitar à *fila*, só é permitida a presença de um “Artista” por trem, e não vagão. “O mesmo [“Artista”] precisa verificar que não há outro artista na conexão antes de iniciar sua apresentação”. Nesta publicação, os verbos referentes às ações dos “Artistas” aparecem sempre no tempo presente do modo imperativo, traindo o tom conciliador da nomeação da listagem como um conjunto de “Boas Iniciativas”.⁷⁵ Por outro lado, nem “Artistas”, nem “Trabalhadores Camelô” sempre cumprem estas “Iniciativas”.

No trem, eu fico dando de maluco tá ligado. Eu sei que na reunião eles falaram que eu tinha que ficar lá na rota. Eu trabalho igual, vou pra central, fico na fila, bato o meu vagão. Às vezes, vou e furo os outros também, eles me furam também, tô nem aí! Vou faço meu dinheiro e vou embora. Se a gente ficar um monte de ideia, a gente se ferra. Eles [os camelôs] vê a gente no vagão, esperando o trem fechar pra gente começar a divulgar, aí eles esperam o trem fechar. Tipo, ele falou na nossa cara, “eu quero adiantar logo o meu lado”, não tinha camelô nenhum quando a gente entrou no vagão. “Vocês tem que ir pra outro vagão”. Tem uns camelôs que esperam a gente divulgar a nossa arte também, tem outros que não, que vai atropelando. Por isso que tem muita galera que vai pro metro, não tem camelo. Tem, mas ele é escondidinho. Acho que nunca parou de ir artista pro metro. Já foram botado pra fora, mas parar de ir não. É uma galera que vive disso.

No contexto de circulação desta publicação, maio de 2018, entretanto, nenhum das categorias tinha a atuação legalizada no Rio de Janeiro. Os *artistas* viriam a ser legalizados dentro dos vagões por um curto período de tempo entre setembro de 2018 e

⁷⁵ Tentei uma porção de vezes entrar em contato com os organizadores do Sarau Botofé para poder obter informações acerca do contexto de produção desta zine. Não obtive sucesso.

junho de 2019, pelo Artigo 4 da Lei nº 8120 de 25 de setembro de 2018⁷⁶. Já os “Trabalhadores Camelôs” jamais foram legalizados⁷⁷.

Numa sexta-feira de meados de 2018, dois artistas negros seguiam em sua rotina de bater vagão no metrô. Depois da semana inteira no corre e na repetição das declamações, os dois já estavam exaustos. Parecia que o dia não ia vingar, o “movimento tava fraco”. Já sem muita expectativa de conseguir atingir a meta diária, os dois decidiram “manda vê”. “Gente, hoje é sexta-feira, é dia de mandar patrão se fude e toma no cu!”, aclamou o segundo poeta em certo momento no vagão. Frases que, usualmente, não poderiam ser ditas no vagão para arregimentar contribuições passaram a entrar no repertório. E, então, mandaram poesias de slam. Já não estavam mais batendo vagão. Tampouco era um ataque poético. Era gastação. O primeiro brincou enquanto me contava a história da gastação que o outro é muito briguento, arisco e “treteiro”. Em certo momento, próximo à Estação Central do Brasil do metrô, os dois poetas entraram no vagão sentido Botafogo e decidiram recomeçar suas apresentações. Antes de iniciarem a rotina, os dois viram que, conjuntamente a eles, um camelô havia também entrado no mesmo vagão. Sem que eles tivessem chegado ao final, o camelô iniciou sua própria rotina e começou a anunciar o produto que tinha em mãos para vender. O segundo poeta ficou “puto da vida”. Ele virou para primeiro e disse que iria “atrás desse maluco”. Aos risos, ele me contou que foi atrás do dito cujo, que era “mais alto e mais forte” do que ele. “Pagou de loco”, chegou até o cara, cutucou suas costas e disse com o dedo apontado próximo ao rosto do camelô, olhando fixo em seus olhos e sem titubear: “você nunca mais faz isso!”. O camelô acabou por pedir desculpas ao poeta. Os dois nunca tinham visto aquele camelô antes. (caderno de campo, abril de 2019)

Há uma clara inversão da hierarquia na cena descrita. O primeiro artista se sentiu legitimado a meter o dedo na cara do camelô cobrando que este respeitasse a regra da *fila* e a presença de apenas um trabalhador por vagão no metrô. O camelô, que estava sozinho, não enfrentou o artista, apenas se desculpou. Ocorrida no contexto já da legalização dos primeiros, o camelô infringia outra regra que regulava o uso dos vagões do metrô como espaço para ganhar dinheiro. Nesta infraestrutura, não há *rotas* e, portanto, não há *donos das rotas* regulando as atividades. Não há “Trabalhadores Camelôs” e nem “Artistas”. Assim como é muito difícil dar calote no metrô como no trem, o controle do fluxo de

⁷⁶ “Art. 4º A apresentação de que trata o Artigo 1º será realizada no horário das 6 h (seis horas) às 23 h (vinte e três horas), nos dias úteis, e das 7 h (sete horas) às 23 h (vinte e três horas), nos sábados, domingos e feriados. § 1º A concessionária poderá convencionar, junto aos artistas, horários distintos aos estabelecidos no caput deste artigo. § 2º O artista para a apresentação de que trata o Artigo 1º não poderá cobrar cachê dos usuários, salvo se, de forma espontânea, estes fizerem doação. § 3º É permitida a realização de performances artísticas no interior das embarcações e dos vagões, que será regulamentada pelo Poder Executivo, ouvidos os artistas.”

⁷⁷ De acordo com o Artigo 40 do Regulamento dos transportes ferroviários, regulamentado pelo Decreto Federal Nº 1.832, de 4 de março de 1996, “É vedada a negociação ou comercialização de produtos e serviços no interior dos trens, nas estações e instalações, exceto aqueles devidamente autorizados pela Administração Ferroviária”. Para mais sobre os processos de formulação da lei do Artista de Rua, ver a tese de doutorado de Reia (2017).

camelôs ali responde a outro regime espacial. Não é aleatório, portanto, o fato de que a cena ocorreu na Estação Central do metrô. Na época, esta era uma das fronteiras, entre as *rotas* do trem e as *filas* do metrô. Alguns de meus interlocutores relataram, nesta época, evitar atravessar a Estação Central quando *batiam vagão*. A potencialidade de conflitos com os camelôs é apenas uma das antecipações que torna compreensível a espacialidade destes enunciados. Como pude vivenciar em uma porção de vezes, o que não se restringiu a contextos de pesquisa de campo, mas também de uso cotidiano do metrô pela cidade, os rituais de venda dos camelôs no metrô são muito distintos se comparado ao espaço dos trens. Nestes últimos, há constante coexistência de dois, três, quatro camelôs num mesmo vagão. Nos primeiros, há muito mais insegurança quanto a possibilidade de sua realização e perda das mercadorias. Isto se dá, sobretudo, a partir da proximidade do Centro do Rio de Janeiro e regiões habitadas pelas classes médias e altas e brancas. Por outro lado, sua presença é maior na linha Verde do MetroRio, em particular, após a Estação Central. Como descreve Guilherme, a Zona Sul era dos artistas.

Tanto que na Pavuna [extremo da Zona Norte], tanto que a gente não costumava trabalhar lá por causa dos camelôs, entendeu? Lá tem camelô, e ele vai te atravessando, tem as brigas com os camelos, por isso que a gente não costumava ir pra lá. Ai depois que foi proibido, aí ficou mais proibido, mas teve gente que foi pra Pavuna. A gente costumava ficar mais na Zona Sul, porque conforme a gente era, nosso trabalho era regular, a gente tinha ...porque na zona sul a fiscalização é maior, tem mais segurança rondando e tal, e os camelô não iam pra zona sul, porque lá tinha segurança. Ai depois disso, ficou mais difícil, porque a Zona Sul era só nossa, sacou? Era só nossa.

Após pouco mais de uma hora de viagem, certa vez, saltei junto a dois *artistas* na estação de trem Maracanã para pegarmos o metrô. Recém-saídos do trem repleto de camelôs vendendo salame, mortadela, água, salgadinhos, chocolates, pomadas para dores e apoios de celular, enquanto caminhávamos, ouvi no alto falante ao fundo um aviso em voz feminina pedindo aos passageiros que não colaborassem com o comércio ilegal de “mercadorias desconhecidas e ilegais” nos trens. Quanto mais nos aproximávamos do centro da cidade, mais rareava a presença de trabalhadores dos trilhos nos trens. A cada estação seguida, menor era a quantidade de produtos à venda. A transferência para o metrô intensificaria ainda mais esta percepção. Se, por um lado, a densidade de passageiros nos vagões não apresentava variações substantivas, por outro, os ritos de venda de mercadorias nas duas infraestruturas eram visivelmente distintos. O trajeto realizado naquele dia parecia manifestar um contínuo entre duas espacialidades distintas.

No metrô as coisas são diferentes. Matheus e João aguardavam um “bom vagão” para seguir sentido Botafogo, na estação Cinelândia. Enquanto conversávamos, notei que o primeiro olhava para o monitor da estação que informava quais carros estavam a caminho dali. Ele reclamou que, outra vez, vinha um trem para o Jardim Oceânico e não Botafogo. Alguns minutos depois, chegou um “bom vagão” para seguirmos viagem. Este estava cheio, com muitas pessoas em pé na entrada das portas. O “bom vagão” não se refere a quantidade de pessoas viajando, o que é um dos critérios que os artistas usam para avaliar quando decidem iniciar suas apresentações. Os artistas preferem não as fazer quando há muita gente na porta, como um de meus interlocutores me disse, “sinto que a gente tá incomodando e gritando nos ouvidos dos passageiros”. O “bom vagão” diz respeito ao tipo de carro. Os “trens novos” são melhores, pois não possuem janelas, mas ar-condicionado. Já os “trens velhos”, por não possuírem este equipamento, fazem muito barulho por viajarem com as janelas abertas. Para eles, isto significava o maior esforço físico para ser ouvido. Sem ser ouvido, segundo alguns de meus interlocutores, pedir dinheiro aos passageiros é mais problemático. Suas reflexões não se restringem ao risco de que muitos passageiros podem não conseguir ouvir e, por sua vez, não contribuir, mas também contribuir apenas por “pena”. Era uma antecipação física e moral. Notei que Matheus estava avaliando alguma coisa quando entramos no vagão, percebendo ter se equivocado. Aos jovens à frente, falou: “Só agora que eu percebi que vocês já estavam aqui, foi mal!”. Eram b-boys e b-girl. Matheus e João, então, correram para outro vagão entre os passageiros e pelo vão entre os carros, para poderem declamar suas poesias e não perderem a chance enquanto as portas já estavam fechadas e o trem já se movimentava pelo túnel. Após esperar que o trem tivesse menos gente dentro, mal puderam realizar sua apresentação. Quando chegamos à Botafogo, seguiram para a plataforma central da estação, onde, em cada uma das pontas e próximas a algumas cadeiras azuis, localizavam-se as *filas* da estação. Matheus avistou os mesmos jovens ali, todavia, não sentados nos assentos azuis como era costume entre aqueles que esperavam sua vez de entrar no vagão, mas encostados nas pilastras à direita. Ouvi-o dizer que precisava comunicar aos dançarinos sobre a *fila*. Matheus aproximou-se amigavelmente dos jovens. A conversa foi rápida e ele voltou com cara de tacho. Os dançarinos já conheciam a regra.

Havia também uma outra *fila* na estação Jardim Oceânico. Mas esta se organizava de outra forma. Como me disse José, um artista e jovem negro, quando o acompanhava em suas primeiras idas ao vagão, “as pessoas tão aqui mais pela grana no rolê”. Ainda assim, ele preferia aquele trecho, por achar mais calmo e com maior quantidade de *bons*

vagões. Quando chegamos, apontou com os dedos para mim, “olha lá a galera saindo correndo”. Descemos na estação e o conjunto dos poetas que se encontravam em diferentes vagões do mesmo trem corriam em direção ao outro lado da plataforma. Havia muito menos passageiros neste trecho, se comparado à descida dos artistas em Botafogo. Caminhamos calmamente até o outro lado e encontramos dois amigos de José que também *batiam vagão*. Os dois tiraram sarro de José e diziam para ele “ficar esperto” ou iria ficar sem vagão pra declamar. Além disso, brincaram dizendo que José falava demais com as pessoas, fazendo referência à interrupção realizada por ele no vagão, quando um deles o assistia performando do outro lado do vagão. Nessa brincadeira, os dois que acabaram ficando sem vagão. Aguardaram a apresentação de José e depois fizeram as suas no mesmo local após algumas estações. Em certo momento, olhei à direita pela abertura e pelo cumprimento todo do trem. Diferente dos trens, onde cada “Artista” deve aguardar um único trem para poder se apresentar, em quase todos os vagões do metrô havia algum artista declamando suas poesias e nenhum camelô.

Apesar da ausência dos camelôs, como no trem, os conflitos, por vezes, aconteciam com outra categoria de pessoas tentando ganhar dinheiro nos vagões, pedintes. Dois artistas estavam parados já dentro do vagão quando os vi olhando de um lado ao outro para ver se já tinha alguém “ocupando” o vagão. Estávamos perto da estação Cardeal Arcoverde em Copacabana, Zona Sul. Os dois se postaram no meio das portas do vagão, não só aguardando que o vagão esvaziasse para começarem, mas também para marcar a sua vez no vagão segundo a espacialidade do metrô. Em certo momento, vi um deles levantando a mão e fazendo um gesto de “não” com os dedos para alguém à esquerda do vagão. Era um garoto que passava pedindo dinheiro. Ao ver o sinal, prontamente ele respeitou a regra se encaminhando para outro vagão. Segundos depois, enquanto ainda aguardavam, um dos artistas viu à direita uma mulher negra, carregando um bebê recém-nascido, distribuindo papéis brancos entre os passageiros. Ele, então, virou para ela dizendo duramente que eles já estavam lá. A mulher respondeu que não havia visto os dois antes, por isso começara sua rotina. Os dois questionaram a veracidade do que a mulher dizia, afirmando que todo mundo facilmente “sabe dizer quem são os artistas no vagão”. Ela teria sido desrespeitosa ao furar a *fila* com sua atividade antes de verificar se já havia alguém ali. A partir dali, na escalada do conflito, os sons da briga tomaram o primeiro plano na paisagem sonora do vagão por alguns minutos, escancarando a sobreposição de duas espacialidades no metrô. Um dos artistas e a pedinte gritavam um com o outro. A pedinte questionava a afirmação de que eles tinham entrado

antes dela e criticava o tom grosseiro com que o artista falava com ela. Quando o outro artista passou a discutir com a pedinte, ele insistiu que estavam ali apenas esperando que o vagão esvaziasse. Em tom alto, olhando fixamente nos olhos do artista, a mulher disse que tinha sete filhos e que estava trabalhando. Um dos artistas retrucou perguntando o porquê dela ter feito “tudo isso de filho”. A briga só se intensificava. Tenso, constrangido e preocupado, eu mesmo já não sabia se aguardava ou intervia. A briga, então, passou a ser assistida pelos passageiros. Neste momento, o vagão ficou “pronto” para uma apresentação. Já não havia mais passageiros em pé entre as portas. Nenhuma das partes cedeu. A mulher, então, encostou em uma das portas e disse que iria acabar com o dia dos dois. Caso fossem para São Conrado, eles estariam “fodidos”. Os artistas debochavam da pedinte, rindo e insistindo para que ela voltasse a passar seus papéis.

Enquanto a ameaça continuava, uma passageira se levantou e interveio pedindo para que a mulher se acalmasse. “Todo mundo sabe que só pode ter apenas um no vagão”, disse ela, “a situação está incomodando a todos”. Um dos artistas, então, insistiu para que eles não mais reagissem. Já a pedinte, ela diminuía o problema, afirmando saber que o trabalho dos artistas só era autorizado por mais um mês ali⁷⁸. Um deles retrucou, afirmando que isso não era verdade e que, caso fosse, eles iriam lutar para poder continuar. Quando chegamos à General Osório, a mulher saiu do vagão. O clima só iria acabar com a entrada e a apresentação de dois b-boys, autorizada pelos dois artistas. Eles já não estavam mais no clima.

Furar a *fila*, portanto, é um conflito não só entre artistas e camelôs, mas também com pedintes e entre os próprios artistas. A entrada no vagão não é trivial e a extensão e quantidade de estações não são transformadas diretamente em vagão para trabalhar. O “transporte-transporte” não é o mesmo do “transporte-trabalho”⁷⁹. Contudo, esta é mediada por outras dimensões dos vagões, para o qual volto-me agora, a espacialidade dos passageiros e do ganho, segundo os mapas mentais dos próprios artistas.

⁷⁸ Há uma surpreendente coincidência entre a fala da mulher e a proibição dos artistas de rua nos vagões no mês de junho. Na época, os dois artistas tomaram esta frase como uma simples ameaça. Por outro lado, foi exatamente o que aconteceu, o que parece sugerir a conexão entre a proibição dos artistas no vagão e o funcionamento do mercado de ambulantes nos transportes (metro e trem). A mulher já tinha sido avisada do que iria acontecer, só os artistas que não.

⁷⁹ Agradeço à Mariana Cavalcanti, por esta formulação precisa em uma de nossas muitas conversas sem fim.

3.2.2. O valor e as valorações do dinheiro no “transporte-trabalho”

Rotas e filas ordenam a atuação das pessoas que tentam ganhar dinheiro no vagão, sejam eles camelôs, pedintes ou artistas. Por outro lado, para os artistas em particular, a localização das estações na cidade não é uma dimensão irrelevante. Eles têm clareza de que, pela natureza de seu trabalho, serão interpretados e receberão quantias diferentes de dinheiro, a depender de quem os escuta recitar. Uma coisa é recitar para os “nosso”, outra coisa é recitar para os “burgueses”. *Bater vagão* no Jardim Oceânico (Zona Oeste) ou na Pavuna (Zona Norte) são experiências vividas e significadas diferentemente. São pessoas de carne e osso que dão dinheiro e não um conjunto genérico e abstrato de passageiros. Além disso, elas dão e significam diferentemente o dinheiro, não sendo este só um equivalente geral. Sem isto em vista, não é possível compreender como se viabiliza o ganho de dinheiro recitando e como os artistas gerem os diferentes sentidos subjetivos vinculados ao ganhar a vida com a arte.

Mapa 2 – Área de atuação dos artistas nas linhas de metrô no Rio de Janeiro durante o campo



Apesar do metrô ser território dos artistas, como mencionou Guilherme na seção anterior, quando ainda era possível trabalhar no metrô, muitos de meus interlocutores demonstraram a preferência por trabalhar entre as (16) estações Central e Jardim Oceânico, entre o Centro, a Zona Sul e o início da Zona Oeste. E, mesmo dentro deste conjunto de estações, alguns evitavam ultrapassar a Cinelândia, no Centro do Rio. Na prática, isto significava que a maior parte das estações do metrô na cidade (26 delas) não eram utilizadas pelos artistas para *bater vagão*. Retomando a fala de José apresentada na

seção anterior, este era o trecho usado pela “galera que tá ligando mais pra grana”. Apesar de José ter julgado moralmente o engajamento no *bater vagão* pelo dinheiro, sua fala mostra a existência de uma reflexão acerca da geografia da probabilidade do ganho nos vagões. Aí está, portanto, uma razão substantiva pela preferência por não ir à Pavuna, ainda que lá “é nossa galera, é nosso povo”, como disse-me Natália, e que não se restringia apenas à presença dos camelôs. A reflexão sobre “para quem se recita” é uma forma de controlar o ganho de dinheiro diário, em uma situação de transação monetária em que não há preço, precificação e, tampouco, objetos a serem trocados pelo seu equivalente na forma de dinheiro. A fala de Guilherme é elucidativa neste quesito.

Cara, tem a diferença, tem uma diferença. Só que o que que acontece, cara a gente ia pra Zona Sul, porque na Zona Sul o pessoal tem dinheiro, não é o pessoal que tá indo trabalhar na Zona Sul, é o pessoal que tá com mais dinheiro e dá mais, sacou? É o pessoal que dá mais. Só que na Pavuna, na Zona Norte, era o lugar onde a gente era mais bem recebido.

Se, para Guilherme, na Zona Sul havia o “pessoal que tá com mais dinheiro e dá mais”, além do “pessoal que tá indo trabalhar”, para Marlon, entre os passageiros neste trecho havia também “gente com privilégio” e “burgueses”. Algo que, para ele, não apontava meramente para uma questão de maior possibilidade de bater *metas diárias*.

É gente com privilégio. O povo vai cagar quando a gente chegar com uma poesia de autoestima. A gente chega então com a poesia de crítica social para eles perceberem os privilégios que eles têm. [...] Se tu não perdeu uma pessoa no último ano de morte-matada, se isso não acontece, tu é um privilegiado, se não tem arma na sua rua, tomar uma dura da polícia por semana. Que o privilegiado saiba o seu lugar, que o prejudicado saiba que vai ser prejudicado o resto da vida, levante a cabeça e que não precisa aturar desaforo, machismo etc. [...] A gente não pode chegar chegando batendo, chegando pesado, só reclamando. Muitas vezes a gente tá atacando o burguês no vagão, e ele não tá nem escutando, não dá atenção, e quem dá atenção é quem trabalha pro patrão. Não devemos só atacar as pessoas, mas fazerem elas nos entenderem. ‘Nós somos os filhos das empregadas domésticas humilhadas pelos patrões’.

A forma de ganhar o dinheiro de passageiros “burgueses” e “com privilégios” recitando é diferente de ganhar dos passageiros “prejudicados” e de “quem trabalha pro patrão”. Para os últimos, Marlon opta por “poesias de autoestima”. Já aos primeiros, as “poesias de crítica social”. Ele tem muita clareza de que navega em vagões com passageiros advindos de grupos sociais e raciais distintos. Nada disso passa batido por ele, que atua sobre esta avaliação. No seu *trampo*, o ganho de dinheiro se entrecruza com os múltiplos sentidos políticos de sua prática. Ganhar dinheiro dos “burgueses”, para Marlon, não significa abrir mão por completo da tarefa de “fazerem elas nos entenderem”.

Ele “classifica” os passageiros, isto é, posiciona estes em classe sociais. Ademais, usa também a expressão “gente com privilégio”, que é vinculada às lutas antirracista. Desde sua perspectiva, muitos daqueles que circulam pelo metrô são “burgueses”. Para ele, o “privilégio” remete à inexistência da experiência cotidiana das dinâmicas de “morte-matada” pela polícia⁸⁰ que, como bem sabe, em sua maioria, são corpos negros. Em outras palavras, Marlon também racializa os passageiros. Os “burgueses” são brancos. Isto pode parecer banal, visto a partir de lentes contemporâneas, mas a literatura dos estudos urbanos brasileira tem como tradição um silenciamento frente à racialização promovida pelos próprios interlocutores para compreender as dinâmicas sociais. Para o artista, os conflitos políticos e aspectos raciais e de classe são enredadas e enquadram o seu modo de *trampar* no vagão.

O relato de Daniela, um artista e negra da Baixada Fluminense, também demonstrava o enredamento entre racialização e potencial de ganho de dinheiro *batendo vagão*. Quando estava no Jardim Oceânico, entrou em um vagão e viu que havia apenas “senhoras brancas” sentadas. Descrente, ela as cumprimentou com um “Bom Dia”. Ninguém respondeu. Insistiu, mas nada. Decidiu fazer sua apresentação mesmo assim. Atualizando sua expectativa prévia, ela ganhou apenas cinquenta centavos. Em sua história, apesar de não visualizarmos uma mediação quanto ao tipo de poesia recitada, observamos que Daniela antecipava que seus aspectos raciais enquadravam sua expectativa de ganho de dinheiro. Em relação às “senhoras brancas”⁸¹, esperava não receber doações.

Se no caso de Daniela, a expectativa de ganho era baixa, o relato de Eduardo, uma jovem artista e negro, é exemplar quanto às relações entre racialização e ganho de dinheiro. Um elemento particular de sua poesia não só inviabiliza o ganho propriamente, mas torna legítima a reivindicação para que ela devolvesse o dinheiro dado. Eduardo optou por declamar uma poesia com um verso de referência cristã já após sua apresentação e a coleta de contribuições para o chapéu, mais como uma forma de

⁸⁰ Mesmo sendo branco e pobre, ou, nos termos de Caetano Veloso, “quase branco, quase negro de tão pobre”, Marlon remete aqui a sua própria experiência cotidiana e de seus conhecidos e amigos com as abordagens policiais. Na seção que abre este capítulo, ele havia posicionado o evento de uma dessas abordagens como um dos pontos de virada para o seu engajamento na arte.

⁸¹ “A “senhora branca” (ou, na sua variante, a “tia branca”) foram figuras marcadas frequentemente entre meus interlocutores em seus relatos acerca do racismo cotidiano. É a “tia branca” quem segura e esconde a bolsa, afasta-se com medo dos jovens negros e pobres e chama a polícia. Isto significa dizer que as experiências cotidianas de racismo atravessam e compõe os engajamentos práticos dos artistas no *bater vagão*.”

fechamento e mensagem final, como alguns o faziam. Substituiu uma de suas palavras por “Exu”. Naquele momento, uma “senhora branca”, que havia lhe dado uma nota de dois reais, pediu o dinheiro dado de volta. Eduardo devolveu o dinheiro. Enquanto contava-me esta história na Estação Cinelândia, outro artista brincou, “devolve minha poesia então!”.

Samuel, um jovem negro e artista, morador da Zona Oeste, também antecipa os impactos negativos de seus marcadores raciais, de classe e espaciais sobre sua possibilidade de ganhar dinheiro *batendo vagão*. Samuel, diferente de Marlon, todavia, não menciona a modulação das poesias para tanto, mas sim a estratégia de declamar em dupla com uma “mina branca” que, a seu ver, são mais bem recebidas no vagão.

Não ó, eu já trabalhei muito sozinho. Às vezes eu tava voltando da faculdade, pegava o ramal Belford Roxo, só que sozinho não é tão bom. Porque eu não sou muito bem recebido. Eu tenho o jeito que eu me visto, a minha voz, a forma que eu falo, os meus ta ligado, isso só não existe se eu tiver que apresentar um trabalho acadêmico. Mas isso sou eu, entendeu? Então, eu sei transitar pela universidade, porque, fazer o que, eu preciso transitar por lá, então, eu sei usar as palavras que eu deveria usar lá, mas fora de lá, eu sou Samuel, eu sou favelado. Tá ligado? Eu sou um cara preto, e eu tenho o meu jeito, tenho meus estilo, meu boné, e eu não sou bem recebido pelo público. Então, sozinho não é muito legal. A galera até escuta e tal, dá um dinheiro assim, pá. Mas não é tão legal porque eu tô sozinho. Mas tipo, com uma pessoa é mais interessante, principalmente se essa outra pessoa for uma mina. Tá ligado? Acho que as minas são muito melhor recebidas do que os manos, tá ligado? Nos meios público assim. Tanto que o slam assim é mais delas, tá ligado? O slam das minas é gigantesco, as minas são mais destaque do slam do que os mano. É, e aí eu acho que eu trabalhei muito com colega meus, amigos que são poeta também, era dupla. Mas as vezes eu, por exemplo, já trabalhei com a [X], tá ligado? E a gente ia lá, recitava, po, ela é mina, pá, branca. E aí eu acho que a galera é mais conivente, a galera curte mais uma figura feminina, principalmente se essa figura for uma mina branca, entendeu? Eu trabalhava em duplas, eu preferia trabalhar em dupla, mas já trabalhei sozinho. Mas eu preferia trabalhar com mina tá ligado, porque é mais bem quisto.

A postura de José que, além de *bater vagão* na época, era rapper, é digna de nota também. Morador da região de Taquara, na Zona Oeste, havia frequentado pouco e já desistido de ir aos slams. Ele trabalhava no vagão para poder se dedicar a sua música e a carreira no rap, tendo acabado de largar um emprego de carteira assinada em Copacabana em uma loja de vinhos. Apesar do sentido do seu trajeto cotidiano de trabalho (da Zona Oeste à Zona Sul) não ter se alterado no seu cotidiano, *batendo vagão* ele achava que poderia se dedicar ao rap e ser dono do seu próprio tempo, trabalhando no seu próprio ritmo. Como me lembrou, não precisava mais, por exemplo, caminhar e se desgastar por uma hora todo dia para economizar o dinheiro da passagem de um dos ônibus que

precisava pegar. Todavia, disse-me preferir declamar “poesias de amor”, pois acha que as “poesias de protesto são muito pesadas para as pessoas ali”. Esta constatação reverberava na performance de José, quem me parecia estar mais desconfortável quando trabalhava entre meus interlocutores e, ainda, quem mais se preocupava em performar uma conduta polida no espaço no vagão, inclusive, anunciar aos passageiros que estava aguardando, até mesmo, os sons do metrô para poder começar.

Defrontar-se no *bater vagão* com passageiros “burgueses”, “com dinheiro e que dão mais”, “com privilégio” e com as passageiras “senhoras brancas”, rebate nas formas pelas quais as apresentações são realizadas e nas antecipações de seus resultados. A figura de um trabalhador abstrato e genérico não dá conta de como se *bate vagão*. Isto é ainda mais relevante na medida em que constatamos que as trocas monetárias entre artistas e passageiros não constituem uma transação mercantil, mas sim circulação de dons. Neste sentido, a reflexividade entre o controle das poesias, as duplas e dos tipos de passageiros nos permite vislumbrar o enquadramento dos marcadores sociais e raciais no *bater vagão*. “O povo vai cagar quando a gente chegar com uma poesia de autoestima”, pois isto não interessa aos “burgueses”. Ao declamar para “gente com privilégio”, a melhor estratégia para viabilizar o ganho é fazer com que eles “saibam o seu lugar” com poesias de crítica social”, “fazerem eles nos entenderem”. Por outro lado, a eficácia dessas estratégias pode ser baixa caso os passageiros sejam apenas “senhoras brancas”.

Além disso, “chegar batendo, chegando pesado, só reclamando”, por um lado, inviabiliza o ganho de dinheiro. No *bater vagão*, não é possível mandar “poesias de slam”. Isto, claro, quando a situação no vagão não é enquadrado pelos artistas como *gastação*. Eduardo disse-me que, apesar de escolher declamar poesias de uma artista amiga sua, pois tem um “tom menos de embate” do que as suas “poesias de slam”, algumas vezes, recitava só “pra mandar poesia mesmo”, enquanto se encaminhava pra casa. Nas palavras de um jovem artista branco, é “zuar”. Na *gastação*, pouco importa o que dão ou o que pensam os passageiros. Por outro lado, esta é uma prática que opera como uma forma de descompressão da rotina extenuante. Não são formas silenciosas de resistência, como em James Scott (1990). A insubordinação é em alto e bom som. Como no na fala de Matheus no trecho de campo mencionado acima, “Gente, hoje é sexta-feira, é dia de mandar patrão se fude e toma no cu!”. É a desfiguração da fachada⁸² de Goffman (1967) transposta em

⁸² Segundo o autor, esta seria o fracasso da apresentação da fachada. Esta seria o equipamento expressivo dos indivíduos, de tipo padronizado (intencional ou inconsciente), que operaria regularmente e de forma geral e fixa com o fim de definir a situação para os que observam a apresentação (Goffman, 1995).

enquadramento ativo da situação, onde o ritual da ordem da interação do dom é profanado não por gestos involuntários ou inesperados, pelo contrário, interessa a inadequação consciente da fachada ao final da rotina de trabalho, ou quando esta torna-se insuportável. A *gastação* não só ocorre ao final da jornada, no que com uma separação rígida entre “trabalho e “lazer” poderíamos chamar de uma zona limiar entre o “tempo ocupado” e o “tempo livre”, mas pode ocorrer ao longo de todo o dia, por exemplo, quando amigos e amigas artistas acabam por se encontrar no mesmo trem, decidindo por *gastar* juntos recitando poesias compartilhadas, ou apoiar artistas que estão recitando em um determinado vagão, aguardando o final das apresentações para reagir com gritos e palmas. Foi o que ocorreu em uma das vezes em que segui Natália e Saulo no vagão, quando encontramos-nos com Carlos e Matheus, que recitavam juntos. Em outro momento, eu mesmo não conseguia divergir, pela rapidez do que se configurava, se o que ocorria era *ataque poético* ou *gastação*, quando as duas duplas se uniram a outras duas artistas para mandar alguns versos conjuntamente.

E o dinheiro que advém da *gastação*, ou melhor, se vem, não é convertido em *meta diária*, ele adquire sentidos particulares. Em outros termos, os *trocados* dos passageiros são convertidos em *trocados* para os artistas. Uma categoria que remete ao acúmulo residual de trocas sucessivas, forçosamente impreciso, cujos lastros relacionais com estas foram perdidos (ou estão sendo perdidos) e apagados no curso do tempo. E mais, os *trocados* só existem nas formas materiais do dinheiro, como dinheiros que ficaram “para trás”, são achados e/ou que se situam junto ao corpo daqueles que podem vir a circular o dinheiro. Veja bem: *trocados* não são o troco; uma pequena quantidade de dinheiro, ou poucas moedas de baixo valor não necessariamente constituem *trocados*. Estes são mais uma manifestação do pluralismo do dinheiro (Zelizer, 2011; Neiburg, 2007). Ocorrem, de forma efêmera, na indexação entre um intervalo de medida e formas materiais do dinheiro. Qual a origem das moedas, ou pequenas notas encontradas nos bolsos ou jogadas pela casa e nas gavetas? Quem sabe, os artistas diriam nesta situação: “o que vier, tamo no lucro”.

Conjuntamente a esta definição, o autor afirma que a *fachada* seria o valor social positivo que uma pessoa efetivamente reivindicaria para si mesma através da linha que os outros pressupõe que ela assumiu durante um contato particular. Esta seria uma imagem do eu delineada em termos de atributos sociais aprovados, dotado de um caráter abstrato e uma generalidade, tendendo a reivindicar fatos que poderiam ser reivindicados e defendidos por outras práticas.

Na prática, as diferenças entre como se *bate vagão* e a *gastação* elucidam as dimensões rituais envolvidas na modulação e para significar diferentemente o engajamento no vagão e, também, do ganho de dinheiro. É preciso salientar: não há oposição entre estas situações, que pode ser e, de fato, são transformadas uma na outra pelos mesmos artistas ao longo de um mesmo dia. A prática de declamar poesias no vagão opera neste movimento de enquadramento e reenquadramento das situações. Ou seja, há contiguidade⁸³ entre elas. A *gastação*, assim, também compõe o conjunto de práticas do ganhar a vida com arte. Não nos esqueçamos aqui, ainda, do *ataque poético* e da *ação cultural*. Um desdobramento possível destas constatações é o fato de que o emprego dos conceitos de “trabalho”, “lazer” e “política”, que promovem uma separação rígida entre distintas esferas da vida social, não dá conta dos engajamentos dos artistas nos vagões. O que não significa dizer que não haja diferenças entre as situações do *bater vagão*, da *gastação* e do *ataque poético*, por exemplo. À luz destas categorias práticas e seus quadros de referência, aqueles conceitos, fortemente associado aos ideais da cidade fordista, promovem, a meu ver, uma barreira cognitiva. Seguir os conceitos significaria dizer, por exemplo, que o *bater vagão* não é “lazer”, ou que a *gastação* não é “trabalho” e o *ataque poético* é pura e simplesmente “ativismo”. Ora se despolitiza, ora se “deseconomiza” as práticas. O *corre* não se reduz ao conjunto de práticas econômicas de vidas que, à luz de outra perspectiva, estariam em *luta*. Os conteúdos usualmente vinculados a cada um daqueles conceitos se entrecruzam e são conectados pelos e pelas artistas de formas desiguais, a depender dos sentidos atribuídos às práticas da declamação do próprio *trampo* no vagão – e também para além desta situação, como procuro defender ao longo desta tese. Uma das pistas para tal argumentação é o frequente uso intercambiável, presente nas falas de alguns de meus interlocutores, entre o *corre* e o *rolé*.

Por outro lado, como veremos na última seção deste capítulo, isto não significa que as categorias vinculadas às separações do mundo social eludidas pelos conceitos não sejam operadas pelos próprios atores no mundo social para gerir conflitos e disputas político-morais e econômicas.

A classificação de poesias e passageiros permite antever o esforço dos artistas em se ajustar às situações para modular o ganho de dinheiro. Por outro lado, Eduardo também

⁸³ Inspiro-me em Wilkis (2008). A contiguidade é uma noção operada por ele na tentativa de demonstrar a diferenciação entre as transações mercantis e a circulação de dons. A ideia de contiguidade seria operatória para demonstrar como não há relação de oposição entre ambas, por exemplo, para o caso de vendedores que se ajustariam a diferentes tipos de troca para viabilizar o ganho de dinheiro.

vincula afetos, gestos e as formas materiais do dinheiro para caracterizar as relações de troca estabelecidas por ele com os passageiros: a “comoção” e a “identificação”; as “notas” e as “moedas”. Até mesmo o dinheiro, aponta Keane (2010), compartilha com outros objetos o fato de possuir uma forma objetiva, podendo ser indeterminado do ponto de vista semiótico e sujeito a reinterpretação. Ele avalia quais dinheiros ganha a partir de outro regime de valor e, ao fazer isto, este não tem o sentido de equivalente geral, assim como *bater vagão*, simultaneamente, não se enquadra meramente em uma atividade orientada, racional e puramente, com fins de ganho de quantidades de dinheiro. O status do dinheiro não é estável aqui e o seu significado pode contrariar o sentido subjetivo do *bater vagão* para os artistas. Seguindo com Bandelj, Wherry e Zelizer (2017), a marcação do dinheiro é uma prática levada a cabo pelas pessoas para produzir o trabalho relacional.

Eduardo não recebe de modo indiferente e passivo o dinheiro. Preferia trabalhar no BRT, pois haveria ali passageiros “periféricos” e “que não esnobam”, mas “se identificam”. Neste caso, o dinheiro seria “moedas”. Já no metrô, os *trocados* seriam “notas de dois e cinco reais”, e as pessoas apenas se “comovem”.

Eduardo: Quando eu quero ganhar meu dinheiro com o transporte, eu vou no BRT, por ser mais aqui, por ser mais periférico, as pessoas não esnobam. Porque lá no metrô tem esse rolê, né? A pessoa se comove com sua poesia, aqui no BRT, a pessoa se identifica. E por isso fica uma coisa mais bonita, porque aí não vai ter uma coisa de alguém dizer, não, eu não quero escutar poesia, não vai ter um guarda que vai te tirar, não, não tem esse role não. Por isso...o dinheiro é um pouco menos, o pessoal é mais periférico, mas é um pouco mais gratificante. Eu me sinto mais recebido no BRT, do que no metrô.

Marcos: E no BRT a grana é muito menor?

Eduardo: É, muito menor não. Tipo assim, o BRT, o povo dá pouco dinheiro. Tipo assim, exemplo, no metrô, o trocado do povo é 2 reais, 5 reais. E o *chapéu*, o povo dá *trocado*, tá ligado? E no BRT, o *trocado* é literalmente é as moedas, você vê as pessoas querendo te dar dinheiro, as pessoas buscando a última moeda que tá lá, e aí eu tiro um real de cada pessoa, aí dá muito dinheiro, porque o BRT é grande, imagina assim, mesmo que seja muito pouco. Tipo assim, eu ganhei 5 centavos ali, 10 centavos ali, eu fiz papo de 15 reais, tá ligado? É pouco dinheiro, mas torna-se muito, mas todo mundo quer dar, tipo assim, as palmas, é papapa, uh, foda caralho, é outro, o povo mais periférico, mais receptivo.

Eduardo reflete sobre o caráter do dinheiro que recebe, uma avaliação que é contínua, incessante e, como diria Goffman, inescapável nas situações de interação. Os pequenos gestos comunicativos, para usar um termo de George Mead (1934), como sutilezas dos olhares e dos corpos, e as formas do dinheiro compõem a sua valoração do dinheiro. Como seu relato dá a entender: os passageiros dramatizam o dinheiro transferido. Depois de refletir sobre para quem e qual poesia declamar, resta aguardar e

ler os sinais. As transferências de dinheiro não definem um único vínculo, mas trocas díspares. A despeito de somarem uma menor quantidade monetária, as “moedas de identificação”, subjetivamente, valem mais do que as “notas da comoção”. “Você vê as pessoas querendo te dar dinheiro, as pessoas buscando a última moeda que tá lá”. O dinheiro do “pessoal que tem mais dinheiro e dá mais”, dos que “esnobam” ou só se “comovem”, tem outro valor. Não só para ele, mas também para os passageiros. Eles dão mais, pois a categoria dos *trocados* é transposta, significa e produz outra quantidade e forma objetiva de dinheiro. Se para os artistas, receber este dinheiro tem um efeito psicológico particular, para aqueles que dão, podemos formular uma hipótese de que haveria um valor mínimo objetivo do que pode ser dado e, talvez, por isto, eles dão mais do que os passageiros que “se identificam”, como os comentários ouvidos por mim por duas passageiras distintas ao refletirem sobre como decidiam dar dinheiro. Dito de outro modo, quando há uma quantidade menor do que algumas moedas de baixo valor, a forma do dinheiro encontrado nos bolsos poderia chegar a gerar hesitação, recusa e vergonha entre aqueles que possivelmente se arrisquem em convertê-lo. O mesmo raciocínio seria aplicado para quantidades objetivas que ultrapassam os limiares do intervalo de valor dos *trocados*. Isto é, a indexicalidade entre os *trocados* e as formas materiais do dinheiro seriam plurais.

De tal modo, é necessário pontuar que, tendo o *bater vagão* como principal forma de ganho de dinheiro, meus interlocutores viviam não só de “contribuições”, mas também de *trocados*⁸⁴. Aqui, torna-se claro como estes são uma condição de possibilidade do *bater vagão*, que exime os passageiros do constrangimento da valoração, enquadrando a quantificação do dinheiro em intervalos quantitativos naturalizados e socialmente assimétricos e, por outro lado, reduz para os artistas o constante embaraço da contínua necessidade de estabilização do valor de si no vagão. Diferente das situações em que o dinheiro transferido são as ajudas de custo ou o cachê, analisados no capítulo 5, os *trocados* passam por valorações efêmera e, de forma distanciadas daquele que recebe – pois, pouca ou, por vezes, praticamente nenhuma interação direta e separada ocorre entre artista e passageiros, quando os primeiros passam rapidamente com seu chapéu entre os últimos –, são resgatados próximos ao corpo e postos em circulação. Isto é, há uma pragmática particular do uso deste dinheiro nestas situações que compõe o *bater vagão*.

⁸⁴ As implicações disto, que não são poucas, serão mais bem analisadas no capítulo seguinte.

Não só a existência do dinheiro não determina a natureza das relações de troca, como já apontaram Weber (2000) e Wilkis (2007), mas a quantidade de dinheiro dado, por si só, também não determina a natureza do vínculo de doação entre artistas e passageiros. Ainda que ambas as transferências realizem um de seus objetivos ao *bater vagão*, as primeiras promovem o estímulo psicológico, advindo do reconhecimento mútuo e celebração de uma comunidade moral, aos artistas para continuarem no *corre*; ao passo em que, as segundas, reforçam relações de hierarquia, podem ser ofensivas, geram custos psicológicos e põe em xeque os sentidos do *bater vagão* em sua acumulação no tempo. Ambos podem coexistir em um mesmo conjunto de “contribuições” após uma apresentação particular no tempo e no espaço.

Pior do que as “notas de comoção”, entretanto, há o “dinheiro de pena”. Nas palavras de Marlon:

Tipo, pra mim, que sou artista de vagão, as vezes a gente tá lá mó tempão recitando e tem duas pessoas me olhando. Já fiz vagão que ninguém me olhava. E tem vagão que ninguém me olhava, e ninguém me deu dinheiro. Já fiz vagão que ninguém me olhava e sai com muito dinheiro, o que é pior ainda. E tu vê real, que as pessoas só tão com pena de você. Ah toma, um dinheiro. Não vou nem olhar no teu olho.

O olhar atento, por outro lado, pode compor a doação de “notas de humilhação”. Em outro caso, um artista estava *batendo vagão* no metrô quando um homem branco de terno mostrou e balançou de longe uma nota de cem reais, sugerindo que esta seria sua “contribuição”. Contudo, quando o artista se aproximou dele, o homem deu apenas uma nota de dois reais.

A “benção” é outra marcação do dinheiro, aqui realizada por Matheus. Uma vez, quando não pôde realizar uma apresentação por rejeição de passageiros, contou-me que outra passageira, insatisfeita com a situação aproximou-se dele e de seu parceiro e deu uma nota de vinte reais, já fora do vagão. Segundo Matheus, ela teria dito que apoiava o *rolé* e de que deu o dinheiro para eles continuarem. O mesmo termo foi utilizado pelo artista em outra situação, quando sentado junto à Carlos de uma estação, enquanto contava o dinheiro obtido no dia todo jogado no chão, uma “madame” passou e deixou uma nota de dez reais. Ela disse-lhe que “gosta de contribuir”.

Por outro lado, nem sempre artistas eram “esnobados” ou sua recepção era negativa. Às vezes, no trecho entre a estação Botafogo e Central no metrô, Saulo sentia que “pessoal [tinha] uma energia incrível, com o olho arregalado, te olhando assim”. Não

foram poucas as vezes em que Saulo me mostrou em seu celular, feliz da vida, as constantes mensagens e os *stories* do Instagram em que ele ou seu coletivo era marcado agradecendo e elogiando o trabalho no vagão. Como disse Guilherme:

Ah, muitas outras histórias, só que é aquilo, né? É do ser humano e abraça. E as vezes o que é bom, a gente deixa passar, sacou? Mas coisas boas, sempre tem coisas boas. Todo dia tem alguma história boa. Mensagem que eu recebia no meu Instagram, o pessoal me agradecendo, que precisava escutar, ia do vagão inteiro nos aplaudindo em pé. Da gente ver as pessoas chorando emocionadas. Já teve, pô, já teve vez que a menina chegou pra mim e falou assim, cara, eu não tenho nada, mas eu queria te dar um abraço. Me deu um abraço e chorou. É aquela, são coisas, que não tem preço, sacou?

Para ganhar a vida com a arte no vagão, um abraço ou mensagens no Instagram, aplausos de pé, agradecimentos, olhares atentos, e lágrimas emocionadas, constituíam vínculos, relações momentâneas e prestações, no espaço e tempo, que era valoradas positivamente em outro regime de valor em relação às “notas de pena”, “comoção” ou “humilhação”. As assimetrias são reorganizadas nestas outras situações. Como no caso dos abraços, os passageiros afetados e que não podem dar dinheiro, sentem-se movidos a reagir e dar qualquer coisa em troca. Estes gestos alteram as hierarquias e os artistas sentem que não estão só pedindo dinheiro e que há algo além do dinheiro em jogo. Para muitos, os sentidos subjetivos atribuídos à declamação de poesias são construídos como o cumprimento de dois papéis sociais relevantes: *informar e passar conhecimento* aos passageiros, trazido através da arte para a vida de muitas pessoas que, caso contrário, teriam poucas oportunidades para acessá-la; contribuir no tratamento dos sofrimentos cotidianos de passageiros, onde suas palavras operariam como uma ferramenta de *cura* dos passageiros e também dos e das próprias artistas.

Vinícius: Eu fiz uma apresentação hoje, nessa apresentação a mulher chorou tá ligado, e recitando a poesia bonitona, do Síntese, e a mulher chorou, tava sentindo que ela realmente tava presa naquela parada, tá ligado? Tava, aconteceu aquelas coisas que eu tava recitando com ela, então tu sente, porque as pessoas tão muito próximas, tá ligado? E geralmente quem tá olhando, tá te passando algo, ou algo bom ou algo ruim, ela não tá te olhando sem motivo, tá ligado? Então, tu percebe. E a gente fala sobre esse valor dos olhares, tipo, é muito importante pra nós mano, porque alimenta nossa alma mano. E a gente vê que a gente não tá ali sozinho, mas pra gente virou um hábito, um hábito de conseguir, fazer e hipnotizar as pessoas. Se não hipnotizar, elas voltam pra uma realidade tão distinta.

[...]

Daniel: Mas todo mundo olha pra nós como se nós fosse, tipo, nós quer mostrar pra elas, ó, vocês tão cego, tipo, acorda rapaziada. É que nem uma parada que nós fala sobre o valor do “bom dia”. Mostra pra ele que ele não tá ali. E nós faz ali todo dia, e nós se profissionalizamo tanto nisso e nós não se abate tanto nisso, se não a gente já tinha parado. Nós repete todo dia as mesmas

coisas, e as pessoas repetem todo dia as mesmas coisas. Tá ligado? Se fosse pra gente ficar oprimido com aquilo ali, sem ganhar “bom dia”, eu já tava trabalhando de pedreiro. E tipo assim, é o valor que nós fala, isso incentiva o artista. E eu sempre falo isso no final da apresentação, eu sempre dou valor a isso no final. Que pô mano, tu, dando “boa tarde”, tá ligado, olhando nos olhos da pessoa, você vê que nada difere nós, classe, altura, gênero, força, nada difere nós mano, tá ligado? Se nós não parar pra olhar a realidade e ver que ninguém vai nos ajudar, eu falo isso todo dia. E a gente tá fingindo que não tá vendo, tá ligado?

Estas considerações acerca das mediações dos dinheiros nas relações entre passageiros e artistas não são pouco relevantes. Estas são uma das chaves de leitura da desistência de alguns de meus interlocutores, entre aqueles que puderem optar por outras alternativas, em seguir *batendo vagão* após alguns anos e o sentimento de exaustão do vagão. Seu acúmulo no tempo faz (e, efetivamente fez) muitos artistas refletirem se *bater vagão* valia mesmo a pena, ainda que pudessem ganhar mais dinheiro do que com “carteira assinada” e receber, ocasionalmente, incentivos verbais e emocionais. Um raciocínio baseado na crítica à humilhação e também nos sentimentos de estresse, medo e ansiedade vinculado aos percalços da prática, em particular neste último caso, em torno das conversões dos *trocados* em *meta diária* (ver capítulo 4 para tal processo).

Se a arte permite o desvio de relações de exploração do trabalho, no vagão os artistas a reencontram de outras maneiras. É sobre isto que sigo agora, não pensando mais propriamente os valores do dinheiro, mas as justificações do *trampo* dos artistas como uma forma legítima de trabalhar. Ainda que Matheus rechaçasse a vida do *trabalhador*, no vagão talvez seja preciso tornar-se um e, para isso, é necessário gerir a hierarquia entre as diferentes categorias de pessoas que trabalham no vagão.

3.2.3 A legitimidade do ganho dos trocados: entre camelôs, pedintes, seguranças e passageiros

A natureza das relações entre passageiros e artistas não dá conta da completa caracterização do dinheiro no *bater vagão*. E, tampouco, das relações entre artistas e os outros atores, para além dos passageiros. Aqui, precisamos retomar, brevemente, o plano das disputas entre camelôs e *artistas* e a organização das *filas* e *rotas*. Os constantes atravessamentos por parte dos camelôs, mesmo que os artistas cumpram as “boas iniciativas”, faz com que alguns decidam trabalhar apenas pela *meta diária*, ainda que

concretamente fosse possível permanecer algumas horas a mais no vagão e ganhar mais dinheiro, antes da hora do *rush* e do aumento de passageiros no vagão. A *meta diária* aqui é a experiência do limite do suportável. A atuação dos camelôs torna o dinheiro do trem estressante para os artistas. Quer dizer, as relações com os camelôs não só enquadram a espacialidade do *bater vagão*, mas também aspectos de sua temporalidade.

Esse dinheiro tá dando pra se sustentar, mas com o dinheiro pro trem, é tanto estresse que você fez 80 que você já quer sair. Você não quer ficar, pô hoje em dia tá bom fiz 100 reais. Vou tentar bater mais um pouquinho, pra guardar um dinheiro maneiro. Ai o cara gritando na tua orelha. Tem um camelo que amarra na gente, e tem camelô que faz tudo pra dificultar e acaba sendo estressante. Aí tem camelo que essa semana que vê artista no trem, e chama todos os camelôs que tão no trem, de propósito pra gritar, e fica todos parados gritando, de propósito, e tu ali mandando sua poesia. Já sem microfone, justamente pra não atrapalhar. É igual a gente faz hoje em dia no trem, a gente espera todo mundo vender, e faz o que tem que fazer, e quando a gente começa, a gente quer o mesmo respeito que a gente tem com eles. Então, quando a gente faz um dinheiro bom, a gente não pensa em continuar. A gente já sai logo. Já faz o que tem que fazer, já pega o ônibus pra casa, pega a van, já para. A gente deixou de trabalhar, porque a gente viu, ficar se estressando no trem por dinheiro ou a gente senta e faz a carta proposta de um projeto maneiro que possa dar ou não no caso um retorno pro coletivo.

Evidentemente, o relato acima é a posição de uma artista, quando isto também poderia ser descrito de maneira invertida, caso este tivesse sido expresso por um camelô, com acusações semelhantes. Como no caso da reprodução da fala de um deles por uma de minhas interlocutoras, “Ah, porque tem artista que passa berrando”. Ela afirmou que o camelô estaria “generalizando”. Poderíamos imaginar, contudo, que este também se utilizasse de um argumento similar para responder a uma acusação de que os camelôs também não respeitam, estabelecendo uma espiral sem resolução. Ademais, por parte dos camelôs, não só há críticas ao desrespeito à *fila*, mas também às *rotas*. “Aqui não tem representante de artista nenhum, se vocês continuarem trabalhando em determinadas estações a gente vai entrar em guerra com vocês, vai rolar tiro, facada”, novamente, uma fala de um camelô reproduzida por uma de minhas interlocutoras. Se antes, a espiral era sem fim, aqui visualizamos como a disputa em torno das *rotas* e *fila* pode se resolver: na ameaça do uso da força. A artista respondeu da seguinte maneira: “qual é, a gente não é bandido não, eu não sei nem apertar um gatilho direito, eu não quero arrumar briga não, eu só quero trabalhar, levar meu prato pra casa”. Ouvi de meus interlocutores em uma porção de situações, contudo, que é preciso ter atenção e frieza para não entrar em conflito direto com os camelôs, pois, caso contrário, poderão sofrer represálias físicas ou produzir consequências não só para eles propriamente, mas para a categoria como um todo. “Eles

tentam fazer com que a gente dê esse mole, se a gente perder a cabeça no vagão, a gente sai como errado pros passageiros e aí a gente sai como errado totalmente”. Os e as artistas estão em menor número. Independentemente disto, eles haviam conquistado a autorização para trabalharem no mercado frente aos *donos das rotas*.

Tem dia que tem briga, e no dia seguinte, tá todo mundo sabendo. Falar à vontade, não desculpa, a gente tá fazendo o trabalho. Não se envolve em briga. Aí ele viu ela [sua companheira de *bater vagão*] chorando, surtou do nada e me deu um tapa no peito. Aí na hora eu queria revidar, e olhei pro lado, olhei pro outro, tinha vários camelô me rodeando, eu pensei, pô mano, vou fazer isso não. Ou vou ser linchado aqui ou vou morrer, eu vou engolir esse tapa como se tivesse errado. Aí chamei a viatura da Central, pra conversar com os cara. Mas era mó merda, e depois que eu fiquei sabendo que o cara já saiu até no jornal por conta de briga e assalto, de torcida organizada do Vasco. Aí eu pensei, fiquei até feliz de não ter revidado. Se esse cara me pega sozinho, me estrepa, eu surto, pego uma pedra, uma garrafa. Quando vê a gente bem-vestido, contando dinheiro, acha que a arte só serve pra tirar dinheiro da filha, do alimento também. Mas a gente tem as nossas despesas também. O camelô pode falar o que quiser. Eles tentam fazer com que a gente dê esse mole, se a gente perder a cabeça no vagão, a gente sai como errado pros passageiros e aí a gente sai como errado totalmente.

Antes de avançarmos e compreendermos o porquê de, mesmo respeitando a *fila*, os artistas podem sair como “errado pros passageiros” e “errado totalmente” no vagão, é preciso salientar que a fala acima nos apresenta uma concretude particular deste conflito: os artistas disputam os *trocados* dos passageiros com os camelôs. Entre a circulação de dons e a troca mercantil, torna-se evidente os motivos de nomear o quadro de referência que estrutura esta seção como a economia política do vagão. Não é só um espaço ou qualquer dinheiro que está em disputa. Os *trocados* dos passageiros são transacionados ora para artistas, ora em seu valor equivalente na forma de uma mercadoria para os camelôs. As duas modalidades de troca coexistem em uma mesma espacialidade. A percepção de um de meus interlocutores é elucidativa deste ponto: “após a apresentação nenhum camelô consegue mais vender nada”. Em outras palavras, os camelôs no vagão também vivem dos *trocados*. Esta disputa, assim, é enquadrada também pela forma material deste dinheiro e suas pragmáticas de uso, cuja operação já analisei acima. O mesmo interlocutor, por exemplo, para tentar mediar o conflito, contou-me que, uma vez, após declamar poesia e receber contribuições, pegou uma moeda de um real e comprou uma água das mãos de camelô, com o objetivo de mostrar a ele que os *trocados* recebidos pelos artistas, de uma forma ou de outra, chegam também nas mãos dos camelôs. Segundo ele, o camelô ficou surpreso com seu gesto.

A análise da economia política urbana do vagão do ponto de vista dos artistas, todavia, não pode parar aqui, na medida em que as motivações das ações contrária aos artistas por parte dos camelôs são justificadas e operam não apenas pelo desrespeito às regras, ou quanto à quantidade de *trocados* disponíveis. Até este momento, tudo se passa como se o eixo das disputas fossem ora o regramento, ora a disputa político-econômica pelas parcelas da riqueza disponível neste mercado a depender das situações. Mas, além destas, as acusações dos camelôs se sobrepõem e se misturam à termos cujas implicações transcendem o próprio vagão. Este é um ponto chave que gostaria de enfatizar e que pode ser sintetizado na seguinte questão: quem e por meio de quais atividades é legítimo ganhar os *trocados*? Encontrar respostas para esta questão nos permite responder, inclusive, a questão trazida acima: por que os artistas podem sair como “errados totalmente”?

Voltemos ao segundo plano de questões mencionados anteriormente na publicação do Sarau Botofé “Vem de Trem”, agora, não mais atentando apenas para suas espacialidades. Sua direção é evidente: os artistas devem respeitar a prioridade dos camelôs no vagão. A última “iniciativa” enuncia o motivo: os camelôs chegaram primeiro neste espaço (“7 – Apresente sua arte com sabedoria e respeito para com aqueles que já ocupam este espaço”). Todavia, o que me parece relevante marcar é que, previamente a este argumento, a publicação “Vem de Trem” parte de uma ordem de grandeza de pessoas (Boltanski e Thévenot, 1999) com base em uma categoria, que, por si só, sustenta uma hierarquia. Esta resguarda apenas aos camelôs o estatuto de *trabalhador* (“Trabalhadores Camelôs”). Na prática, então, a argumentação torna-se desnecessária. Os graus de legitimidade das práticas desenvolvidas no vagão para ganhar a vida emanam do ajustamento a esta figura. Os artistas são só “Artistas”. Ainda que a publicação nomeie a atividade destes como “trabalho” (Iniciativa 2), ao final (Iniciativa 7) sua caracterização é distanciada dos conteúdos que compõe esta ideia. Aproximando esta atividade do plano da política, esta utiliza outro registro importante na experiência cotidiana dos *trabalhadores*, a noção de cidadania, similar à lógica descrita por Holston (2013)⁸⁵: “A liberdade de expressão é um direito irrevogável e também uma conquista pessoal”. A publicação toma uma posição na disputa pela legitimidade da prática artística no vagão, conferindo-a apenas, para usar um dos termos nativos, aos *ataques poéticos*. Ademais, não há nada sobre a atuação dos pedintes.

⁸⁵ Aqui, direitos são vinculados à indivíduos e pessoas, tal como no conceito de cidadania entrincheirada formulado por James Holston (2013).

Vale mencionar a fala de uma de minhas interlocutoras, uma artista negra. Ela questionava a veracidade da cronologia defendida pela publicação, mas que, em seu caso, havia sido ouvida da boca de um camelô em um conflito enquanto *batia vagão*. Segundo ela, não teriam sido eles os primeiros, mas sim os artistas. Era a palavra dela contra a palavra do camelô. Apesar de rebater esta justificação, ela mesma apontava para outro plano não propriamente enunciado pelo camelô, mas que a fazia reconhecer e reproduzir a mesma ordem.

Problema com o passageiro, ele não reclama, ele manda a mensagem. Eu queria que saísse só os camelos e ficasse só a arte no vagão. Mas a gente não pode falar nada. Eles falam que foram os primeiros a chegar nos trens. Não sei quem foram os pioneiros do trem. Foram os artistas. Quem começou foi os artista. Mas eles metem essa bronca, porque eles sempre continuaram, sempre resistiram mesmo, tomaram porrada, perderam mercadoria, eles conseguiram conquistar o espaço dele, e isso a gente tem que zelar o nosso espaço, mas a gente não zela.

Ela já havia criticado o desrespeito dos camelôs em relação à *fila*, todavia, reconhece que eles “metem bronca”, sempre “continuaram” e “resistiram”, a despeito de constantemente “perderem suas mercadorias” e “tomarem porrada” dos seguranças. A artista descrevia a conduta ética da *luta*, marcada pela valorização da resiliência diante das dificuldades, o trabalho duro e a perseverança⁸⁶. Para ela, a *luta* dos camelôs os legitima para ganhar a vida no vagão. Frente a isto, como ela bem diz, “a gente não pode falar nada”. E apenas lamenta a constatação de que outros artistas não valorizam o próprio espaço ao entrar em conflito com os camelôs e não respeitar as *rotas* e as *filas*.

É sobre este plano que os camelôs também justificam suas ações contrárias a atuação dos artistas. Nas palavras de um camelô ouvida por uma de minhas interlocutoras, os artistas estariam “pedindo pros outros, o que é feião”. Para poder ocupar este espaço, eles deveriam, ele continua, “pegar uma mercadoria e vender”. Isto é, artistas não seriam *trabalhadores*, mas pedintes. Aqueles que pedem dinheiro atrapalham o trabalho daqueles que se esforçam para levar dinheiro para casa vendendo mercadorias. A frase do camelô apresenta-nos uma hierarquia entre os modos legítimos de se ganhar a vida. É digno de nota aqui que é conhecimento compartilhado o fato de que mercadorias vendidas pelos

⁸⁶ Para discussões mais voltadas para o caso dos camelôs nos trens no Rio de Janeiro, ver a dissertação de mestrado de Lenin Pires (2011).

no vagão, por vezes, têm origem ilegal⁸⁷, além dos estabelecimentos no torno da Estação Central do Brasil, como já discutiu Pires (2011). A despeito destes trânsitos entre o legal e ilegal, formal e informal neste mercado, estes não apareceram em meu campo estruturando tentativas de se proteger das acusações advindas dos camelôs por parte dos artistas pela chave da legalidade/formalidade⁸⁸.

Eu falei pra ele, “Pô amigo, se Deus me deu essa condição de eu tá pensando, estudando, de eu tá escrevendo, passando meu pensamento pro povo e povo tá me retribuindo com isso, porque eu vou trabalhar com mercadoria? Eu não quero que você desmereça meu trabalho e eu não desmereço você.” E mano isso não é um caso isolado, são vários camelô que são doido, que você vê se e passa berrando. Vão lá chama os camelô pra poder ficar no teu vagão atrapalhando. É com todos os artista que acontece isso. É foda, o único ruim do trem é isso. Do metrô também é esse negócio de tirar os artista, tirar ele pra fora.

Em resposta a isso, a artista justifica a legitimidade do *bater vagão* sob o mesmo quadro moral. O que ela faz também é “trabalho”. Os camelôs vendem mercadorias, ela “passa seu pensamento” para o povo. Ela cobra igualdade de tratamento com base nisto. A artista, assim, para superar o conflito frente aos camelôs promove uma estabilização da prática de declamação de poesias à luz deste enquadramento moralizante. Este que, por sua vez, inviabiliza que haja qualquer legitimidade para o modo de operação cotidiana destes engajamentos no vagão. É ilegítimo ganhar dinheiro no trânsito entre *gastacção*, *ataque poético*, a *ação cultural* e o *bater vagão*. Dentro desse enquadramento, o vagão deve ser apenas um lugar de “trabalho”.

Por outro lado, alguns artistas se ajustam à hierarquia moral de modos alternativos, ao afirmar que vendem sua arte no vagão, porém, neste caso, pela natureza da troca estabelecida. A mesma interlocutora acima, operou também esta outra forma de justificação quando, em uma de nossas conversas, falou-me que também “vendia poesias”, o que fora seguido de uma risada.

⁸⁷ Um exemplo da manifestação disto é que é corriqueiro, de um dia para o outro, que a venda de uma mesma mercadoria no vagão, o que é, por vezes, lido como fruto de uma carga roubada. Estas considerações estão inseridas no contexto recente no Rio de Janeiro, onde, a partir de 2018, houve um crescimento das práticas de roubo de cargas.

⁸⁸ Uma hipótese pode ser aventada aqui para dar inteligibilidade a este processo, todavia, que não é o foco desta pesquisa. Isto pode ser o resultado da transformação das mercadorias roubadas (e, portanto, ilegais) em produtos informais, adquiridos pelos próprios camelôs para fazer suas atividades cotidianas por meio dos próprios *trocados*. Este teria, portanto, um tipo de dinheiro que não só contribui para a compreensão do ganhar a vida dos artistas, mas também dos camelôs e, numa outra escala, das fronteiras entre mercados ilegais e informais.

O dinheiro do vagão é um diálogo muito dubio, eu vejo artistas falarem, eu vou subir daqui até ali, eu vou rajar, eu vou subir daqui até ali, e eu vou vender a minha arte. Eles “vendem a arte deles”, tem pessoas que falam isso, não que a gente raja. Quer contribuir, quer pedir. Esse mesmo camelô brigou com a gente, “isso aí não é arte, é pedir”. Gritando assim, sabe? Ele achando que a gente tava se surpreendendo, a gente tava com pena dele.

O *trabalhador* deve buscar satisfazer suas “necessidades” por meio do “trabalho”. O *bater vagão*, para minha interlocutora, é seu “ganha pão” e a “única forma que tá aberta” para ela poder “investir” no seu *corre*. Ela não tem nem “paitrocínio” ou “mãetrocínio”. Em sua fala, por um lado, ela se ajusta à hierarquia dos modos legítimos de ganhar a vida, criticando aqueles artistas que, como disse-me, “acaba de fumar um baseado, e vai mandar poesia cheirando”, antes de começar a *bater vagão*. O “trabalho” não é lugar de usar drogas. De maneira indireta – isto é, ainda que esteja se referindo ao plano ritual da prática, algo melhor analisado no capítulo 4 –, ela se alinha à condenação moral dos camelôs que sugerem que alguns artistas ganham *trocados* apenas para convertê-los em drogas. Concomitantemente, porém, na sequência de seu raciocínio, ela se distancia dos camelôs, reivindicando a liberdade para o uso do dinheiro frente a críticas que não mais só hierarquizam *trabalhadores e não-trabalhadores* no vagão, mas também, produzem uma distinção hierárquica e generificada do gasto moralmente aceito. Ela trabalha por “necessidade”, entretanto, quer poder fazer o que bem entender com os *trocados* que ganha. Isto pois, para os camelôs, não é só condenável converter os *trocados* para comprar drogas, mas também roupas e maquiagem. Melhor dizendo, o camelô que a criticou sugere que ela não levaria dinheiro para *casa*, como eles o fariam, mas sim para seus próprios gastos femininos⁸⁹. Neste sentido, é digno de nota uma dimensão da economia dos vagões: esta é uma espacialidade composta, em sua maioria, por homens não-brancos. Como a narrativa até aqui torna visível, as mulheres aparecem ora na posição de artista, ora como pedinte. Todavia, minha interlocutora não apenas critica a hierarquia de gênero, mas, reivindica que o gasto com maquiagem e roupas são parte integrante do seu *corre*. Não era gasto, mas “investimento”.

Eu não vejo como uma venda, outro dia ela falou isso. Eu falei, não, eu não vejo como vender a minha arte. Nem apresentação eu vejo como isso. O cara me paga um cache, eu vou lá, eu exponho a minha arte. Não é nem dom.

⁸⁹ Para uma discussão sobre o “domestic Money” e as marcações do dinheiro das mulheres no contexto dos EUA no século XX, ver Zelizer (2011). Utilizando uma das formas de marcação do dinheiro analisados pela autora, o dinheiro ganho pela artista seria categorizado pelo camelô como *pin Money*, “independent income for a wife’s personal use” (2011; p. 113).

Ninguém nasce assim. Aí o cara vai me pegar um cache pela apresentação, vou pegar o tempo tudo certinho e apresentar e é isso. Mas também não vou pegar como uma venda da minha arte. A não ser que eu venda o meu Zine. Mas de resto só contribuição voluntária mesmo. Como se fosse um pedinte, mas manda poesia. Po eu tô com fome, alguém em ajuda, porém, quando você passa seriedade, todo mundo acredita em vc. Eu vejo como contribuição mesmo voluntária. Venda de arte a não ser que seja venda de livro físico.

A legitimidade do *bater vagão* é questionada através das figuras do pedinte, do usuário de drogas e, ainda, por meio da condenação moral advinda da generificação do gasto. Ser categorizado como pedinte, contudo, não é tanto um problema para outro de meus interlocutores. Como na fala de Saulo acima, “passar sua mensagem” com seriedade torna legítimo o pedir. A solução moral se dá na forma ritual, de modo que é possível tornar-se um pedinte legítimo. Ele não vê o que faz como uma “venda”, mas como uma “contribuição voluntária”, “como se fosse um pedinte, mas manda poesia”.

Não quero voltar, não! De jeito nenhum! É que eu não preciso. Eu ganho dinheiro de outras formas, porque sei lá. O BRT diminuiu um pouco a gente. A gente passa de “artista” para um mero “pedinte”, sabe? O pessoal que tá trampando no BRT, metrô, tipo, eles mobilizam um trampo seu que é artista, mas você tá pedindo moeda, um real, eles já te colocam como rolê de pedinte. Os passageiros em geral. De um mó tempão, mas esse é o argumento que eu tenho pra falar que não, fica em casa. Pra evitar esse constrangimento, prefiro ficar em casa. [...] Mesma coisa também, no trem, BRT, no metro. Sabe? Arte de rua em geral. Muitos são muitos bons, todos são bons, só que os clientes, os fregueses, o público, por ser um role precário, você tá ali numa rua sem microfone, coloca essa pessoa num lugar inferior de pedinte. Nós somos artistas, é arte. Eu não to pedindo nada. Você dá se você quiser, se você gostar da arte, sabe? Porque também é foda, a gente vive uma situação de vulnerabilidade. Eu pensei nisso quando eu tava me vendo também nesse role de, porra, eu acho que “será que eu sou pedinte?”. Porque, tipo, to aqui no BRT, fazer um trampo pra comprar um feijão, sabe? Tipo assim, é foda. Só que não, não somos pedintes, somos artistas, tenho um trampo muito foda, há um tempo já.

Por outro lado, há aqueles artistas que rejeitam tal colocação. Na fala de Eduardo, há uma imprecisão entre os tipos de troca. Ele caracteriza os passageiros como “clientes”, “fregueses” e “público”. Por outro lado, não diz que o que realiza é “venda”, mas arte. Ele não “pede dinheiro”, o passageiro só dá “se quer”. É o seu *trampo*. Eduardo tampouco se preocupa em se ajustar à figura do *trabalhador*. Ele é *artista*.

Carolina. E tem gente que mente também. Teve uma menina aí essa semana, retrasada, ela já tava indo embora, tinha acabado de fazer. Ela entrou, tava com uma criança, ela falou que veio pro Rio de Janeiro, pra uma proposta de emprego, que iam buscá-la na Central e acabaram que não buscaram ela, e que ela precisava do dinheiro da passagem pra se apresentar, porque eles vão dormir na rua, aí eu fui lá, tirei do meu chapéu e contribui, não me faz falta.

No outro dia seguinte, ela me devolveu. Ai, eu, “porque você tá me devolvendo”. “Porque é mentira”. E tipo, eu falei assim.

Daniel. Há 5 anos.

Carolina. “É mentira, eu engano eles há 5 anos”. Ai eu fiquei pensando, eu não sei se eu brigo com ela, ou se, porque eu não posso fazer nada, eu não posso dar um emprego pra ela. Pelo menos é uma forma pra se alimentar, não tá matando, não tá roubando, então, pelo menos, né? Mas eu falei assim, eu não vou falar nada. Peguei meu 1 real, e depois botei na bolsa. Depois eu fiquei pensando, po, poderia ter falado umas parada pra ela.

Daniel. Por isso que tem muitas pessoas que precisam e não ganha, porque tem gente que não precisa e acaba ganhando. E tem pessoa que chega com papelzinho, falando que é cego.

Carolina. Tem uma senhora que toda semana tá com um discurso diferente. Ela fala que ela não tem emprego, que é pra ajudar a alimentação dela.

Daniel. Tem muita gente enganando no metrô. Muita.

Uma coisa é pedir “por necessidade” e “com seriedade”, outra coisa é “pedir quando não precisa”. Dois de meus interlocutores relataram-me suas impressões acerca de um caso com uma pedinte. No diálogo transcrito acima, ao criticar a pedinte, os artistas reproduzem a mesma hierarquia na qual tentam se ajustar. Ao se colocarem na categoria dos *trabalhadores*, eles também rejeitam e configuram na hierarquia os pedintes ilegítimos. Só é legítimo pedir caso haja “necessidade”. A frase de um dos artistas, “por isso que tem muitas pessoas que precisam e não ganham, porque tem gente que não precisa e acaba ganhando”, reproduz com exatidão a crítica dos camelôs em relação aos artistas. Em outras palavras, camelôs⁹⁰, artistas e pedintes operam os valores e as convenções de uma mesma ordem legítima.

Todavia, a compreensão da instabilidade da legitimidade dos artistas não se esgota neste movimento pendular entre os trabalhadores e pedintes. Atentar para a relação com alguns dos seguranças das concessionárias privadas no trem e no metrô nos permite vislumbrar que há outras facetas de uma luta incessante pelo valor de si no *bater vagão*. A história de Josué, um artista branco, é um exemplo, como uma porção de outras ouvidas por mim em campo. Ele tomou uma “dura” de segurança no vagão do trem. Antes de irem para uma batalha, Josué e Thiago estavam saindo do vagão quando, inesperadamente, o primeiro foi atacado por um segurança da SuperVia. Josué perguntou-se se isso aconteceu com ele por conta de sua roupa, ele e Thiago, que é negro, estavam de roupa preta. Somente o primeiro foi atacado. Quando o segurança o enquadrou, virou seu braço para trás e Josué, então, começou a gritar para os passageiros, que segundos antes, haviam aplaudido a sua apresentação, para que eles filmassem o que estava acontecendo com seus

⁹⁰ Para um exemplo do esforço de ajustamento entre vendedores ambulantes e não mais artistas, ver o trabalho de Perelman (2011).

celulares. “Filma, filma, filma!”. Ele foi jogado, então, para dentro do vagão novamente. Os passageiros não fizeram nada. Lamentou, “pô, se só duas pessoas sacarem o celular pra gravar não dá nada, mas se todo mundo começa a gravar, o cara fica intimidado”. Segundo o segurança, o que Josué fazia ali era *crime*, que ele era um *vagabundo* que ficava de vagabundagem. O segurança, então, apontou para uma placa sobre a proibição de práticas religiosas no trem. Josué respondeu então que a aquela placa só se referia a “religião e não cultura”. Disse que o que estava fazendo era “proibido” só no metrô, nos trens era “permitido”. De forma agressiva, o segurança então, disse para Josué que ele era “o Estado” e que, se dependesse dele, ele nunca mais iria trabalhar no trem. Depois disso, o segurança quis checar se Josué estava com drogas na pochete. Com raiva, Josué jogou sua pochete longe, dizendo que não tinha nada nela, “pega aí, vê aí!”. A resposta do segurança foi pisar em cima da pochete com força e raiva. Só neste momento é que Josué percebeu que seu celular estava dentro da bolsa. Quando pegou novamente sua pochete, viu que o seu celular estava destruído e quebrado por completo. Ao mostrar para o segurança, ele novamente pegou das mãos de Josué a pochete e a arremessou no chão. Josué ficou destruído e em prantos. Seu celular era seu meio de trabalho. Depois dessa situação, Josué disse-me que tinha medo e não queria voltar a trabalhar na *rota* onde isto havia acontecido.

Em outra situação, Josué estava com sua namorada quando reencontraram o mesmo segurança, no “ramal da fumaça” na estação de trem Maracanã. O espaço seria nomeado assim, segundo o artista, por haver o controle sistemático da circulação de drogas na baldeação entre o trem e o metrô. Josué reconheceu o segurança. Já este último não reconheceu Josué. Eles sofreram um “enquadro”. Sua namorada sentiu-se “invadida” pelo segurança, pois não havia nenhuma segurança mulher para revistá-la, tendo que levantar sua blusa. O mesmo segurança perguntou a eles o que eles estavam fazendo ali. Eles disseram que estavam trabalhando com poesia. O segurança, por sua vez, perguntou há quantos anos eles faziam isso. Ao responderem que há mais ou menos 4, 5 anos, o segurança disse-lhes que “não acreditava que eles faziam essa merda durante tanto tempo”. “O policial ainda esculachou a gente”.

Situações similares ao enquadramento da atividade dos artistas como *crime*, e como *bandidos* me foram relatadas no metrô também. Todavia, o conflito ali, por vezes, era travado com os passageiros.

Guilherme: No quarto vagão que eu fui, comecei, senhoras e senhoras, um bom dia. Ai quando eu dei o bom dia, a mulher já falou assim. “Mas já não tá proibido? Não sei o que é lá”, aí começou a falar alto. Aí eu falei, senhora, por enquanto, não tá proibido, tá inconstitucional, não tem lei sobre isso, não tá dizendo se é proibido, e não tá dizendo se pode. Não tem nada que regule, nem que diga que é proibido. Aí ela começou a falar, que vocês vêm da favela, fica fazendo, começou a falar coisas escrotas que eu não deveria escutar, aí teve um pessoal do lado dela que apoiou ela. Ai o pessoal do outro lado começou a ir contra ela. E eu no meio disso tudo, o artista de rua tem que ser educado. Porque um artista de rua, o artista de rua, infelizmente, ele não é igual o artista que tá na Globo, que vai fazer uma cagada e as pessoas sabem quem é aquele artista que fez a burrada. Se um artista tá ali dentro do transporte público, ele tá representando todos os demais. Se um chega lá e faz uma besteira, não é o artista tal, é o artista de rua fez a besteira, entendeu? Ai tentando manter aquele jeito, aí ali já acabou meu dia. As pessoas tentando, quiseram fortalecer no chapéu. Aí eu falei, pessoal muito obrigado, eu tô aqui porque esse é meu trabalho, se eu não trabalho, eu não tenho como receber nada, eu respeito a senhora que não quer escutar, e eu queria ser escutado também, e se a senhora não me respeita, eu continuo te respeitando. E sai do jeito que eu entrei, peguei minha educação, continuei com minha educação. Sacou? E aí ficaram brigando lá dentro do metrô o pessoal. Fui pra casa, chateado. Nessa época eu já tava trabalhando sozinho, e sozinho é mais difícil, né? Pra mim é mais difícil, porque não tem ninguém pra te levantar. E é isso. E depois de um tempo, eu comecei a cansar dos transportes públicos, só que eu continuava indo, porque era o que eu tinha fazer dinheiro.

Marcos: Ela tava te chamando de bandido? O que ela falou naquela hora?

Guilherme: Ela falou que a gente fica fazendo, a palavra certa não era bagunça, fica fazendo tumulto, fica fazendo “faveladice”, só que eu queria falar outra palavra, porque “faveladice” nem existe essa palavra.

Marcos: Ela falou “faveladice”?

Guilherme: Aqui dentro, fica fazendo “faveladice”.

Para qualquer pessoa que utiliza regularmente o trem da SuperVia, é difícil imaginar tal cena ocorrendo neste espaço. Isto é, uma passageira disputar o que pode ou não pode ocorrer dentro do vagão. Os critérios que compõe a posição da passageira contrária à presença de Guilherme, um artista branco, são distintos daqueles que vimos até aqui entre *artistas*, camelôs e pedintes. Diferente da passageira que havia apenas mediado o conflito entre artistas e uma pedinte (relembrando a regra da *fila*) na segunda seção deste capítulo, a passageira traz à interação, primeiramente, o que ela julga ser a circunscrição do legal e do ilegal quanto ao trabalho dos artistas no vagão. Guilherme não furava a *fila* ou desrespeitava as lógicas das *rotas*. Para ela, o que ele fazia era ilegal. Frente à acusação, Guilherme respondeu à passageira utilizando-se dos mesmos critérios. Ele julgava equivocada a argumentação de que eles estavam proibidos, mas sim de que a legislação se omitia em regulamentar esta situação. Para ele, não estava fazendo nada ilegal, mas sim informal. Não obstante, o desconforto da passageira, rapidamente, deixou de se expressar em termos jurídicos. Jogando a formalidade de lado, a passageira não mais dizia que o que ele fazia ali era ilegal, mas sim uma “faveladice”. Na SuperVia, facilmente a passageira ofenderia grande parte dos passageiros que viajavam. Para ela,

bater vagão era ilegítimo. Ela não o julgou moralmente como pedinte, mas caracterizava o que ele fazia através de um neologismo e tropo socioespacial e, não podemos esquecer-nos, também racial, que sintetizava um imaginário da desordem social. Ao ouvir Guilherme, não pude deixar de imaginar que os regozijos da passageira envolviam medo racial, pânico e paranoia de classe, muito além de qualquer preocupação com o cumprimento da legislação. Em sua fala contrária às críticas da passageira, Guilherme se posiciona como um *trabalhador* que não tem outra alternativa e, como preocupação para garantir essa legitimidade, performa uma educação frente à passageira, mesmo que ela tenha sido desrespeitosa com ele. “Aí eu falei, pessoal muito obrigado, eu tô aqui porque esse é meu trabalho, se eu não trabalho, eu não tenho como receber nada, eu respeito a senhora que não quer escutar, e eu queria ser escutado também, e se a senhora não me respeita, eu continuo te respeitando”.

Em outra situação, os jovens são “confundidos” como *criminosos* pelos passageiros, levando a reações como o medo e o gesto de segurar as bolsas.

Vinicius. A mulher esses dias na barca, quando ele veio, ela até deu bolo pra gente. Menino, a hora que vocês chegaram, tá tão violento que eu pensei que ia rolar algum assalto algum bagulho.

Daniel. E ela não parava de falar disso, não que não sei o que, me enforcando, eu achei que ia ser isso, só faltou puxar. Eu, não tia, era isso, e tal, o nosso trabalho. Aí elas vieram com mó felicidade pra gente, mas a primeira coisa que ela falava era achando que a gente ia assaltar e eram três negras, e elas falavam isso rindo, pra tu ver como é que a cabeça, das pessoas estão, tá ligado? Galera, isso é normal isso hoje em dia.

João, um *artista* negro, foi questionado por uma passageira também, mas aqui, como Eduardo anteriormente, ele não se preocupou em ajustar-se ao *trabalhador*. Todavia, talvez mais do que a situação anterior, na qual é o *trampo* a fonte de legitimidade, João aponta para uma possibilidade de reivindicação moral na qual sua dignidade não subjaz no “trabalho”, mas no agenciamento de uma categoria que sintetiza um mundo social em mudança e que questiona a ordem legítima. Quando começou a fazer a poesia, uma “mulher branca” começou a reclamar dizendo que o que ele estava fazendo era *crime*, chamando-o de *criminoso*. João reagiu dizendo que não era *criminoso* e sim *estudante universitário*. Não conseguiu fazer sua poesia, ainda que o “público” do vagão tenha começado a falar e reagir em seu favor. A mulher seguiu nos gritos contra ele e quando a estação chegou, João insistiu no seu discurso de que era um *estudante universitário* e que não estava fazendo nada de errado. Seu parceiro de *bater vagão* o abandonou nessa disputa por medo. Quando os seguranças do metrô chegaram, falou que

ele não estava fazendo nada, apenas João. Ele que, por sua vez, pediu ajuda para que os passageiros dissessem que elas eram testemunhas de que ele não havia feito nada e que quem estava errada e cometendo um crime, o racismo, era a “mulher branca” que saiu “de fininho e nariz empinado” do vagão. Abordado pelos seguranças, João mandou os seguranças “tomarem no cu de raiva” e para eles que encostarem nele. Ele saiu do vagão sozinho evitando ser acompanhado pelos seguranças.

3.2.4 Sobre a circulação e o roubo de poesias no vagão

Saulo. Até a poesia, se a gente ficar 2, 3 meses com a mesma poesia, vai ter dia que, igual essa poesia, tem gente que chega no metrô, aí já tá de saco cheio da poesia, porque, mano, muita gente manda essa poesia, muita gente. Teve um dia que a gente entrou no vagão, veio falar, já notei isso, de começar a falar, o Brasil, o país do carnaval, aí de novo não, todo dia a mesma poesia. Então, se a gente não mudar a poesia...

Natália. Tem que ter um repertório diferente. Pelo menos durante 3 meses, tem que mudar, tá ligado?

A conversa entre Saulo e Natália nos sugere outra das formas pelas quais as poesias circulam no vagão. Se uma mesma poesia pode fazer dinheiro para uma porção de artistas diferentes, vive-se um dilema no tempo quanto a isso frente aos passageiros. Ainda que os artistas não sejam capazes de recitar durante a hora do *rush* – o que favorece a repetição, na medida em que fora deste período de uso do transporte, a composição dos passageiros é mais variada e não corresponde a aquelas pessoas que cotidianamente viajam no eixo casa-trabalho –, Saulo e Natália nos mostram que, por vezes, recitam para as mesmas pessoas em diferentes momentos e que, além disso, pode vir a ocorrer que alguns passageiros já tenham ouvido da boca de outros a poesia que desejavam recitar. O casal fornece em sua fala uma forma de tratamento do dilema, elaborado à luz da rotinização das interações com os passageiros: a circulação frequente das mesmas poesias as transforma em um *produto*. Eles afirmam que mudam seu repertório em uma temporalidade que vai além do tipo de passageiros, como uma estratégia vinculada à manutenção da fachada de artista frente aos passageiros (em geral). Em sua reflexão, vemos o enquadramento do dinheiro circulado, como dom e não transação mercantil, para as mãos dos artistas. Ainda que o dinheiro que seja apenas *trocados*, no correr do tempo, os artistas resolvem este dilema moral no plano ritual, performando aos passageiros que

também são produtores de poesias (o que pode vir a ser, novamente, o *trampo* de outras pessoas), para além de meramente reproduzirem os mesmos *produtos*, circulados pela boca de outros. O uso disseminado da mesma poesia no tempo pode fazer com que os passageiros não se disponham a transferir *trocados*. Esta é outra das formas pelas quais os artistas produzem para os passageiros a sua diferença frente aos pedintes no vagão. A circulação contínua das mesmas poesias faz com que estas, em outras palavras, percam valor.

Por vezes, os e as artistas não são os autores e autoras dos versos que recitam no vagão. O uso da poesia de outras pessoas, sejam amigos e conhecidos ou desconhecidos, é uma costumeira forma de viabilizar o ganho de dinheiro, praticar e ganhar confiança na declamação no vagão. Tudo se passa aqui sem que os passageiros saibam ou sejam avisados de que os e as *artistas* não necessariamente escreveram as poesias, mas apenas circulam produtos artísticos alheios. Na circulação de *trocados* no vagão há, portanto, uma disjunção entre poesias e artistas. Entretanto, continuamente, eles e elas procuram geri-la à luz de práticas distintas. Se os camelôs apontam a falta de legitimidade dos artistas no vagão pela ausência da circulação de mercadorias em troca de *trocados*, entre os últimos, há também elaborações sobre as maneiras apropriadas de circular poesias.

Saulo: Igual que a gente faz, tem dia que a gente manda nossa parada, tem dia que a gente manda dos nossos amigos.

Natália: E a gente também tem um macete assim, quer dizer, eu, Sabrina, Chal, a galera, a gente tem uma coisa de recitar as poesia dos nosso amigos e não faço dedicatória não! Hahaha. Falo que é autoral memo! Mas a gente sabe, entre a gente, a gente se abre.

Marcos: É tipo a coisa do hip hop se ficar mixando a música do outro...

Natália: É, isso, isso. É muito maneiro.

Saulo: Direto, ontem mesmo, a gente tava mandando a poesia do Chal. Aí o Chal entrou, ai ele fez assim, ai a gente começou a rir na apresentação.

As poesias e os versos que circulam têm dono e dona. Para evitar com que o seu emprego constitua um *roubo* de poesia, algumas mediações são necessárias que estas possam circular adequadamente. A fala de Natália e Saulo acima nos apresentam uma destas situações em que isto se viabiliza e que é narrado em relação à possível sanção. Entre eles e seus amigos, isto está pactuado. “A gente sabe, entre a gente, a gente se abre”. Não é necessário atribuir a autoria aos amigos. Eles, ainda, brincam: “Falo que é autoral mesmo”. Eles estavam juntos no *corre*, compartilhando *tramos* ou fazendo parte do mesmo coletivo, como era o caso de Saulo e Carlos na época das falas acima. Os laços de afinidade e de *trampo* permitem o uso do *trampo* de outros artistas para ganhar

dinheiro. Eles eram as “referências” uns dos outros. Eduardo, por exemplo, recitava as poesias de uma amiga artista que não trabalhava nos transportes, mas era slammaster de uma batalha de poesia. Já Jefferson, que quando começou a recitar no vagão não tinha segurança suficiente para recitar seus próprios textos, o que viria a construir com o tempo no vagão. Ele usava as poesias dos amigos com quem trabalhava no vagão. No caso de Vinicius, antes de começar, seus amigos o incentivaram a ir para o vagão dizendo-lhe que estavam recitando suas letras de raps na forma de poesia para ganhar dinheiro no metrô. As poesias fazem *trocados*, mas também fazem as pessoas circular.

Presenciei uma conversa entre artistas, onde uma delas havia sido avisada de que sua poesia estava sendo usada por um outro artista para trabalhar no BRT, com quem ela havia se desentendido à época. Aqueles que lhe relatavam a situação apontavam para a contradição. O artista havia perdido o vínculo com ela e, portanto, não tinha autorização para usar o *trampo* dela como forma de ganhar dinheiro. O artista pego negava que estava usando o *trampo* dela. Os relatores diziam para a artista que tinham provas e vídeos postados nos *stories* do Instagram, onde seu coletivo havia sido marcado, de que ele estava sim declamando a poesia. Apesar de concordar com a contradição do artista, ela reconheceu: “Tá ajudando muita gente a ganhar uma grana”. Segundo ela, sua poesia “dá dinheiro”. Criada para o contexto dos slams e declamada por ela mesma no vagão, outros artistas passaram a usar essa poesia no vagão. Não há propriamente uma forma de controle desta propriedade intelectual e imaterial no vagão, além do monitoramento das redes sociais e dos rumores. A fronteira entre o uso legítimo e um *roubo* pode ser imperceptível aos olhos dos passageiros, assim como a origem (formal/informal, legal/ilegal) das mercadorias circuladas pelos próprios camelôs no vagão. Grande parte dos textos recitados no vagão não estão impressos em livros ou em zines, não possuindo um lastro material como outras mercadorias. Eles estão decorados na memória, gravados em vídeos e, em grande medida, escritos nos aplicativos de textos e declamados em mensagens de áudio nos celulares dos *artistas*⁹¹.

Ainda sobre a mesma poesia, Matheus tocou na mesma questão em uma de nossas conversas. Disse-me que avistou crianças e adolescentes usando a poesia. Achava isso “errado”, pois, para ele, as “pessoas tão usando as poesias de outra pessoa pra ganhar

⁹¹ Ao pedir poesias para dois artistas interlocutores, as respostas foram as seguintes. A primeira disse-me que não lembrava mais. Teve que pedir o áudio que havia enviado para outra artista com a declamação do texto. Ela me encaminhou o mesmo áudio. O segundo enviou-me o texto por mensagem de Whatsapp, após relembrá-lo na memória. Matheus mesmo disse-me que os artistas têm uma “bíblia na cabeça”.

dinheiro em cima” e, por vezes, sem qualquer referência ao *trampo* delas. Acreditava que aqueles que recitavam não sabiam quem tinha escrito a poesia e “ficavam recitando”. Na sua crítica da reprodução das poesias por desconhecidos, há uma valoração em dois regimes de valor. Ele lamenta o que julga uma forma inapropriada da circulação de dinheiro pelas poesias e, além disso, a perda da singularidade do artista e seu processo criativo pela produção da disjunção da autoria - agora, também em relação àqueles que recitam –, a despeito da mensagem contida no texto reverberar para além das próprias capacidades individuais da artista em fazê-la. Aqui, Matheus aponta que não se bastava só em produzir um “trabalho que venda”, como vimos no Capítulo 1. À contrapelo de sua própria experiência inescapável de ter de repetir dezenas de vezes os mesmos textos durante suas semanas no vagão⁹², ele disputava os sentidos dos engajamentos e falava do próprio desejo em garantir, de algum modo, a manutenção da conexão entre os artistas com o fruto do próprio *trampo* na circulação das poesias.

As poesias também circulam das plataformas virtuais para o próprio vagão de forma desconectada da pessoa autora. Como o caso de Henrique nos apresenta. Quando me relatou sua história, sua preocupação era em resgatar a sua conexão com o texto, afirmando que ele havia o modificado, produzindo uma situação ambígua, onde é possível o uso da poesia frente aos artistas, transformando a poesia em “meia-dele-meia-minha”.

Henrique: Tem uma poesia que se chama século XXI, essa poesia não é nem é minha, é do WJ. Ela fala de diferença social, racial, pessoas, ricas que se tornam ignorantes por conta do dinheiro, desonesto, só que essa poesia é dele, eu peguei, escrevi a poesia dele toda, eu li, reformei com algumas partes minhas, então tá meia dele meia minha, não sei se tem algum problema nisso não, que eu tenho até que falar com ele sobre essa parada, mas enfim, que ele é o melhor poeta do Brasil ou do Rio de Janeiro, se não me engano, esse WJ.

Marcos: Eu sei quem é.

Henrique. Aí, conversei até com ele, chegou um vídeo nele que tavam fazendo as poesias dele, aí eu mesmo manifestei, no que foi a poesia, sou eu, eu fui o único que conseguiu decorar essa parada aí, escrever e montar uma em cima. Mas eu até mandei a dele com minha versão, ele até, pô gostei, o próprio moleque falou, pô, pode usar, tem minha permissão. Não falou que tenho a permissão dele, só falou que gostou e tudo mais, só que eu tenho que falar com ele, que assim, vamo dar um exemplo, eu desisti dos estudos há um tempo atrás, aí agora eu já tô no terceiro ano, aí eu já tô terminando, que naquela época que eu era revoltado, que eu falei pra você que não ligava muito pra essa área do rap, do hip hop. Aí a minha escola tá querendo que eu faça uma apresentação falando de preconceito. É preconceito, eu acho que é. E essa do Século XXI fala muito de preconceito, preconceito policial, com negro, com policial, com tudo. Aí vamo supor que leva essa pra secretaria de estudo, aí eu vou ficar sendo reconhecido no lugar do cara? Por mais que a poesia seja

⁹² E não só no vagão, como veremos no Capítulo 6, mas no circuito de slams também.

minha, mas tem parte do cara. Eu vou fazer uma coisa sei lá, em cima, eu tenho que falar com o cara, acima de tudo. Entende?

Henrique não compartilhava *trampo* com WJ, e nem o conhecia. Como relata, entrou em contato com ele pelo Instagram, apenas quando ficou sabendo que o segundo fora avisado de que havia pessoas recitando suas poesias no vagão. Henrique disse-me que mandou mensagem para WJ e mostrou a poesia reescrita com alguns versos seus. Aqui, ele me dizia que tentou mostrar para o segundo de que não usava o seu *trampo*, mas de que havia se inspirado nele. Ele não sabia se “tem algum problema nisso”. Enquanto me contava, primeiro, Henrique afirmou que o artista lhe deu autorização, mas logo depois reconhece que não havia o recebido, mas apenas que WJ havia gostado do texto. Mesmo reescrevendo a poesia, Henrique expõe a fronteira cinzenta na qual sua prática estava inserida. “Não falou que tenho permissão dele, só falou que gostou e tudo mais, só que eu tenho que falar com ele”. O desdobramento da possível sanção aparece em sua fala na construção de uma situação hipotética, onde ele poderia receber os ganhos por um *trampo* cuja autoria não é dele. No seu exemplo, a questão não era mais “ganhar dinheiro em cima”. Não obstante, no andar da sua fala, já vemos a transformação e inversão da autoria que, no início de sua fala era descrita da seguinte forma: “essa poesia não é nem minha”. Já no momento seguinte, “por mais que a poesia seja minha”, mas tem parte do cara”. Ao reescrever a poesia, Henrique construía um *trampo* entre ele e WJ. Caso ele fizesse alguma coisa, ele teria que “que falar com o cara, acima de tudo”.⁹³

Estas reflexões sobre o *roubo* de poesias conectam as práticas do *bater vagão* a outras esferas do *corre* na arte. As formas de circulação dos *trocados* no vagão são atravessadas pelas dinâmicas e quadros de referência da consagração dos artistas para além do vagão. As poesias performada são produzidas em outros espaços, para distintas situações, levadas e adaptadas para o vagão. O *roubo* de poesias se torna inteligível nesta interface. Se recitar o *trampo* de outros artistas no vagão é possível, em outros espaços da arte isto é algo inviável como forma de se construir como artista. Nos slams, por exemplo, como veremos no capítulo 6, não é possível participar das competições, e tornar-se poeta marginal, caso os participantes não sejam os autores das poesias, mas apenas no “microfone aberto” – lembrando aqui, todavia, que mesmo assim é necessário

⁹³ O que Henrique parecia não saber, todavia, é que Saulo também era o autor do texto. E o que ele descrevia como uma coisa a ser evitada, tinha acontecido já com Saulo. Como vimos no capítulo anterior, WJ havia se tornado ator de novela na Rede Globo e sido capaz de catapultar sua carreira de rapper. Saulo não.

mencionar a autoria⁹⁴. Fazê-lo é quebrar uma regra fundamental do slam: transformar a própria “vivência”, respeitando o “lugar de fala” de todos e todas, em poesia (Ver Capítulo 6).

Ainda assim, diferente da tentativa de conexão de si com a poesia e da tentativa de performar a autoria de Henrique, a prática da *citação* é frequente nas “poesias de slam”. Basicamente, trata-se da incorporação de versos de conhecimento coletivo pelos pares, como trechos de músicas (raps, funks ou sambas), no meio da própria poesia, por vezes, como uma forma de chamamento do público. A poesia “meia-minha-meia-dele” não possui citação. Esta última, por sua vez, não infringe a regra da autoria, mas opera como uma maneira de celebração da comunidade moral situada amplamente reconhecida, não só na poesia marginal, mas também nas outras manifestações artísticas do Hip Hop. Neste sentido, uma poesia com *citação* não é um *trampo coletivo*. No diálogo abaixo, realizado com dois artistas, a questão reaparece. Segundo Caio, usar versos como se fossem de própria autoria, sem citação, é *roubar* os artistas. A depender da situação, pelo reconhecimento coletivo da autoria, não é necessária sua menção. Todavia, quando isto não está presente, chega-se ao “Xerox MC”.

Paulo. Ai tipo, aí o Caio me chama de Xerox MC.

Marcos. Por que?

Paulo. É porque... não deixa eu, eu explico (gesticulando para Caio). A gente tava num slam, e aí tinha vários poetas famosos que lá no dia, que eram famosos. E aí tinha um verso de um certo cara específico que ele usou numa poesia, que tipo, era dele. E tipo, eu achei muito foda, muito foda, mó vontade de chorar, me arrepiei. E aí eu tava escrevendo uma música que eu já até lancei, que era sobre acontecimento da garota Ágata Felix, e aí tipo, o verso que ele tinha falado combinava muito com isso. O verso, eu não lembro exatamente como era o verso, pra proteger o seu filho, primeiro vou ter que enterrar o meu. Sabe? E aí eu fiz essa adaptação, porque tipo o sentido era o mesmo, e as palavras eram um pouco parecida. E a construção da frase era um pouco diferente.

Caio. Foi exatamente o que ele disse.

Paulo. Não era cara, não era, hahaha!

Caio. E pra você proteger o teu filho, eu primeiro vou ter que enterrar o meu. Foi exatamente o que ele disse.

Paulo. Não era.

Caio. Aí eu gasto a onda do Paulo.

Marcos. Não tem a coisa do ‘samplear’, de ficar citando um o outro?

Paulo. Tem, só que eu não usei como citação. Eu usei como se fosse um verso meu.

⁹⁴ Depois de meses de trabalho de campo, decidi uma vez participar do “microfone aberto” com alguns versos que haviam me marcado, no Slam Hai Kai Combat, realizado em um centro cultural no Aterro do Flamengo. Todavia, guardei apenas um *print* dos pequenos versos, lidos em um perfil no Instagram da editora de um amigo de São Paulo. Busquei pela autoria dos versos, mas, finalmente, não consegui encontrá-la. Recitei mesmo assim. Todavia, após a fala, os participantes me cobraram a autoria. Ao dizer que não sabia, os presentes ficaram insatisfeitos e me disseram que aquilo “não podia”.

Caio. Na cabeça dele pode ser uma citação, mas quando ele não bota o crédito do cara, acaba, porra você roubou do cara. Ai eu comecei a gastar ele. Toda vez que esse poeta tá nos slams, po, vou mostrar tua musica pra ele.





4 VIVENDO DE TROCADOS

Enquanto acompanhava Matheus e José batendo vagão em junho de 2019, saltamos na estação Cinelândia e nos encontramos com Eduardo. Matheus disse que eu precisava acompanhá-los um dia nas barcas para que eu pudesse ver como o trabalho acontecia ali. Ele havia parado de ir, pois estava insatisfeito com a “panelinha que se formou”. As regras haviam mudado e para pior. Antes, na fila havia a vez de cada um. O artista que estivesse na frente definia se outro poderia entrar ou não e onde ele poderia se apresentar. Já não era mais assim, na época em que me contava isso, com mais pessoas trabalhando, poderia acontecer de um artista fazer sua *apresentação* e outro já ter feito em outras partes da barca. Isto fazia com que a viagem não valesse a pena, pois os *trocados* disponíveis já teriam sido dados. Havia o risco de “você ficar até uma hora esperando a sua vez na fila”. Na barca, segundo José, “limpo, dá pra fazer entre 20 e 80 reais a cada barca”. Por vezes, isso era o que os artistas individualmente conseguiam fazer em um dia no metrô. Além disso, as notas eram maiores, “vem muito mais nota de 5 do que moedinhas”. Por outro lado, há também a necessidade da passagem para cada viagem, não havendo possibilidade de bater barcas com apenas uma, como no metrô, trem e BRT. Eduardo fez uma conta rápida: a ida e volta dos três, caso trabalhassem juntos, iria custar quarenta e dois reais para um único dia. Pensar no valor total para os três fazia sentido, pois iriam se apresentar juntos. Isso sem contar a passagem de volta para casa. O risco de voltar com pouco dinheiro era alto. A vantagem, todavia, comentou Eduardo, era que “você vê o mar e não fica preso no buraco no metrô”. Como disse Matheus, “você tá ali e vê a Baía de Guanabara, tá bom que tá suja, mas é muito melhor do que o barulho do metrô”.

Foi no meio desta conversa em que Eduardo sugeriu que os três pensassem uma intervenção juntos para irem até as barcas. Segundo ele, “não rola fazer uma apresentação, tipo, eu falo minha poesia, depois você fala a sua poesia, e depois você fala a sua poesia”. Tinha que ser uma intervenção “com mais interação”. Matheus discordou e disse que na “intervenção não dá pra pedir dinheiro”. Ele separava a intervenção das *apresentações*, ao mesmo tempo em que demonstrava que entre eles não havia um acordo estabelecido entre formas de se nomear estas atividades. As próprias categorias estavam em disputa.

“Intervenção é intervenção, é só chegar fazendo”. Para poder pedir, é preciso “se apresentar antes e pedir para o público se eles poderiam se apresentar”.

A reflexão de Matheus nos mostra que há um outro conjunto de questões sobre a declamação de poesias no vagão, para além do regramento da economia do vagão, que ainda precisam ser enfrentadas antes seguirmos adiante. Até aqui, preocupei-me em demonstrar como, quando e onde se entra nas infraestruturas de transportes e, particularmente, no vagão, para recitar poesias. Com este capítulo, o meu objetivo é seguir os caminhos que a ressalva de Matheus nos aponta. O primeiro deles é o mais evidente: como se ganham os *trocados* dentro do vagão? O que é preciso fazer para que estes sejam transferidos dos passageiros aos artistas? Como transformar passageiros em *público*? Isto remete ao plano ritual da prática do bater vagão, tal como veremos. “Não é só chegar fazendo” e, para tanto, é preciso *controlar o tempo* e construir uma situação de *apresentação* por oposição às situações de *viagens*.

Mas o vagão não está desvinculado do fluxo da vida e está inserido em diferentes “estratégias de vida”, como diria Machado da Silva, em nosso caso, em busca de um futuro na arte e “fazer um trabalho que venda”, para retomar o enunciado de Matheus do capítulo 1. Com os *trocados* em mãos, o que estes fazem e o que é possível fazer com eles? Como tento argumentar neste capítulo, refletir sobre como se ganham os *trocados* envolve também pensar a sua gestão cotidiana, onde as noções de trabalho relacional e as marcações do dinheiro já não são mais suficientes. Os dilemas cotidianos experienciados pelos artistas ao tentarem *viver de trocados* me levaram a sublinhar, para além daquelas, as dimensões da temporalidade do ganho e da materialidade do dinheiro. Neste cotidiano, os artistas navegam por valores contraditórios que são constitutivos do ganhar e fazer a vida com arte, que são negociados e renegociados continuamente. Essa constante negociação opera o governo da incerteza no cotidiano. Para além da fluidez do enquadramento das situações, como vimos no capítulo anterior, tal como entre o bater vagão e a gastação, há uma negociação íntima consigo mesmo pelos sentidos do ganhar a vida com a arte que é operada e atravessada pela materialidade e temporalidade do ganho de *trocados*.

O capítulo analisa não só as dimensões rituais das transferências de dinheiro, mas também as saídas do (e ao) vagão. Afinal, como disse-me Saulo, “a arte não tá só ali no vagão”. Como os *trocados* permitem projetar a vida na arte? Já é sabido aqui que o bater vagão é uma das alternativas, entre outras, para se ganhar dinheiro. Busco transcender o próprio vagão, de modo a enfrentar as conexões e relações entre as alternativas de vida

vislumbradas pelos artistas. Finalmente, ao final do capítulo, situo o bater vagão não mais a partir da economia do vagão propriamente, mas como “estratégia de vida”, a partir da categoria nativa empregada por muitos de meus interlocutores, mas, especificamente aqui, por Saulo, para refletir sobre o trânsito entre a arte e o “trabalho de carteira” e suas transformações ao longo do tempo. Para alguns, viver de arte era *largar tudo*. Este projeto, para o artista, aparece em oposição não só ao “trabalho de carteira” em alguns momentos, mas à própria noção de “independência” vinculada à casa, ao mesmo tempo em que esta é vivida em relação ao “patrão” no vagão. Analisar o engajamento dos artistas de modo restrito a este é perder de vista estas conexões.

4.1 “Intervenção não é apresentação”: a construção do público e o controle do tempo

Matheus e Carlos aguardam para uma configuração do vagão com menos passageiros para poder começar. Já na estação Flamengo, os dois olham-se e decidem começar. Os dois param de frente um para o outro e alinhados com duas das portas do lado esquerdo vagão. Eu me posiciono no sentido inverso do vagão, do seu comprimento, com o celular em mãos para poder gravar a *apresentação*. Constatado o bom momento para tanto, quando o trem já estava em movimento, ambos realizaram práticas que buscavam instaurar no vagão uma diferenciação entre a *situação de viagem* e a *situação de apresentação*: primeiro, a posição de seus corpos; segundo, batem palmas em sincronia; terceiro, a saudação em bom som e com educação. Estas indicam o enquadramento de uma nova situação inesperada pelos passageiros.

Como diz Richard Schechner, “ambos, ritual e jogo, levam as pessoas a uma ‘segunda realidade’, separada da vida cotidiana” (Schechner, 2014; p. 50). Apesar de refletir sobre as transações mercantis, os apontamentos de Weber (2010) são oportunos aqui. Segundo a autora, os espaços de mercado insistem nas dimensões rituais e códigos da ruptura entre transações mercantis e as interações ordinárias. O mundo do mercado deve ser separado do mundo onde vivemos. É necessário um trabalho para o estabelecimento de um quadro, material e ritual, que designa as interações que aí se realizam como transações de mercado, sejam elas quais forem ou os laços pessoais que unem os “atores”, em um sentido teatral do termo, desse jogo de mercado.

Diferente da intervenção, onde o início da performance pode ocorrer com o grito “Ataque! Poético!”, que é seguido pelas declamações, nas *apresentações*, os artistas estimulam e aguardam os passageiros como uma forma de demonstração de deferência. Matheus e Carlos olham-se, dão uma pequena risada e batem palmas em uníssono. “Senhoras e senhores, um ótimo dia!”. Matheus olha para um lado do vagão, olhando para os passageiros. Carlos olha para o lado inverso e também olha para os passageiros. Depois, Matheus vira-se para o mesmo sentido de Carlos. Eles aguardam alguns segundos. Matheus engata uma frase que não é terminada, “pra variar...”, pois uma passageira responde com um “bom dia”. Carlos vira-se para ela e estende sua mão, munido de um largo sorriso, pedindo um cumprimento. A passageira estende sua mão em resposta. Matheus muda o repertório no sentido da reação da passageira e fala olhando para Carlos: “eu adoro quando eu recebo bom dia assim de primeiro! Eu adoro, cara! Eu me sinto querido!”. Carlos responde: “Eu também em sinto!”. Neste momento, a *situação de apresentação* ainda não está instituída, ela é apenas chamada pelas linhas de ação dos artistas. Note: o gesto de deferência aos demais integrantes da interação não é em relação aos passageiros. A tarefa aqui é conseguir que estes performem outra fachada e se tornem *público*. Os jovens não buscam se relacionar com qualquer passageiro diretamente, mas com a coletividade que está viajando. Este é um período instável da interação que, a depender do andar das ações, pode fazer com que os artistas busquem não só uma vez, mas venham a insistir duas ou três vezes por uma saudação – ou, no limite, qualquer tipo de reação verbal e corporal – por parte dos passageiros. Os artistas apelam para que os passageiros respeitem os aspectos morais da ordem ritual da interação. A frase incompleta de Matheus denota a insistência no enquadramento da situação que, rapidamente, tornou-se desnecessário. “É uma disputa”. Segundo Guilherme, tem que “conquistar as pessoas”:

É uma disputa. Trabalhar no vagão, a disputa comigo mesmo, é uma disputa de energias de uma pessoa. A gente trabalha com..., cada vagão, tem ali, umas 50 pessoas. Ou menos. Ou até mais. Cara, ali tem pessoas que não querem te escutar, sacou? Ali tem pessoas que vão olhar pra você e já vão te odiar simplesmente pelo fato de eu tá ali, ou simplesmente do fato de eu tá ali de bermuda, de eu tá ali de sandália de dedo. Pelo fato de eu me vestir, sei lá, as pessoas vão te odiar por qualquer fato, você tem que tá conquistando a pessoa.

A instituição do *público* foi realizada por apenas uma das passageiras. Ela não apenas viajava mais, mas assistia à *apresentação*. Já era o suficiente. Matheus e Carlos não estavam mais sozinhos só com passageiros na situação e o palco estava instituído. Carlos, brevemente, expõe os bastidores da interação com o *público* e cumprimenta a

passageira olhando em seus olhos, como uma forma de diluir o constrangimento de todos e o medo dos artistas em não serem aceitos e, pior, expulsos do vagão. Caso isto não ocorra, configurando uma situação em que não haja *público*, como relatou-me Marlon certa vez, sua estratégia em dupla era recitar um para o outro. A tentativa da *apresentação* continua.

Matheus: Prazer pessoal, meu nome é Kaya”.

Carlos: “E o meu nome é Chal!”.

Matheus: “A gente faz parte de um coletivo de spoken word aqui do Rio de Janeiro”.

Carlos e Matheus: “Chamado: Nós da Rua!”.

Carlos: “E nós viemos deixar um pouco do nosso trabalho aqui, mas é claro que o intuito aqui não vai ser incomodar a viagem de ninguém. Quem se incomodar e não quiser ver a apresentação.... é só dá um mortal pra trás que a gente sai do vagão”.

Enquanto falava sobre o mortal, Carlos e Matheus distanciam-se um do outro e jogam seus corpos para perto das portas atrás deles, abrindo espaço para que algum passageiro se arrisque na proposta. Uma senhora caminha pelo vagão e atravessa os dois jovens. Com os braços abertos e as mãos abertas apontadas para o chão na altura da cintura, Carlos pergunta: “Ninguém? Ninguém?”.

Carlos: “O povo brasileiro tá estranho, não tá?”

Matheus: “Eu vou facilitar, porque hoje eu to de bem ca vida. Peraí. Quem se incomodar com a apresentação e não conseguir nem contribuir com um minuto da sua atenção é só levantar a mão, dar um tchauzinho e um beijo que nos retiramos no vagão”.

Carlos: “Assim é fácil!”.

Matheus: “Porém... (risada), como vivemos em uma democracia...”

Carlos: “Democracia”.

Matheus: “... vamos dar a segunda opção, quem quiser ver a apresentação, mantenha a mão abaixada e quem vence é a maioria”.

Carlos: “Ahhh, votação né?”

Matheus: “Lógico! Mas tem uma regrinha também...”

Carlos: “O que?”.

Matheus: “A pessoa que tá com a mão no ferro não vota”.

Carlos: “Vota nulo”.

Matheus: “É isso. Valeu? Bora? 1, 2, 3 e já!”.

Passageiros:

Matheus: “vai vendo...vai vendo...”

Feliz, Carlos diz: “Nossa, muito obrigado!”

Matheus: “Muito obrigado!”

Carlos: “... para quem quer ver a nossa apresentação”.

Matheus: “E olha, espero que gostem!”. Carlos: “Muito obrigado! Quem quiser e puder prestar atenção, é só olhar pra cá! Que a arte vai começar! Isso é arte no vagão! Que se abram os corações!”

Na continuidade, os artistas trazem mais elementos, apresentando-se como membros de um coletivo. Esta categoria, por sua vez, projeta à situação conteúdos idealizados que transcendem o vagão e que contribui para apresentar um papel e as práticas do *corre* que se enunciam. O esforço pela instituição da situação perdura. A categoria coletivo apresenta elementos de suas biografias, de modo a atravessar as “provas de verdade” (Fassin, 2000) acerca de suas identidades sociais nas situações de doação. Os aspectos ritualizados da troca produzem as prescrições para que os artistas introduzam e narrem alguns fragmentos de suas biografias (Wilkis, 2007). Este momento é o da solicitação de autorização para a *apresentação*. É aqui onde Carlos e Matheus empregam um conjunto de estratégias que constroem reações contrárias à *apresentação*: a definição dos critérios para sua recusa; no caso, o “mortal pra trás” e a “votação”. Configurando um jogo, os artistas estão no controle da situação ainda que, por vezes, profundamente desconfortáveis. Evidentemente, nenhum dos critérios é plausível, mas é capaz de desdobrar a mesma linha de ação e performar, novamente, o *público* como o interlocutor adequado à situação. A “votação” e o “mortal pra trás” são apenas um caso possível, outras estratégias podem ser realizadas para constituir o *público*. Eleva-se o custo da entrada na situação como “passageiro contrário”. Pede-se apenas “um minuto da sua atenção”. Para poderem ter suas vontades individuais respeitadas, os passageiros devem subordiná-las aos critérios da construção da vontade da maioria. Aqui, nenhum dos olhares dos artistas endereça ou perdura sob os olhos dos passageiros, ambos performam um olhar rasante para o *público*, para um lado e para o outro. Não obstante, este é o momento de avaliar não propriamente o grau de apoio de todos os passageiros, mas se há alguém minimamente engajado na interação, para o bem ou para o mal. Muitos, pelo contrário, permanecem imóveis na *situação de viagem*. Ao mesmo tempo, entre o *público*, há aqueles que também não demonstram reações. Como disse Eduardo:

As pessoas, às vezes, tão afim de ouvir. Só que, às vezes, quem tá afim de ouvir não se manifesta. As pessoas que mais se manifestam são as que não tão afim de ouvir e fica um role tipo assim forçado, vamo escutar ele pra não ter barraco. Entendeu?

O humor empregado pelos dois, na prática, não os ridiculariza, mas sim a um possível desejo de rejeição das apresentações por passageiros insatisfeitos. Os artistas criam alianças com humor e nos olhares e se aproveitam não só do apoio de passageiros simpatizantes, mas também da indiferença de outros para atravessar este momento. Do ponto de vista prático, se antes o esforço era transmutar passageiros em *público*, agora, busca-se obter a autorização do público através do silêncio dos passageiros. Caso haja sucesso nestas práticas, particularmente, a instauração de dois momentos em que o silêncio imperante não é o da espera pela estação na *situação de viagem*, mas pelas reações do *público* e dos passageiros, a primeira se distancia cada vez mais da *situação de apresentação*. O tempo abre espaço para as *apresentações* no vagão. Entre a sincronia das palmas já com o trem em movimento e os primeiros versos de Matheus, passaram-se um minuto e meio e uma estação.

Há o iminente risco da negação da entrada na *situação de apresentação* por passageiros que recusam o papel de *público*, seja com verbalizações diretas e saídas enfezadas do vagão, ou, até mesmo, da recusa da fachada de artista exercida através de uma variedade de acusações e manifestações na “votação”. Neste último caso, presenciei uma situação em Copacabana, onde um homem branco levantou a mão irritado quando os artistas perguntaram se havia alguém contrário. Em resposta a ele e em apoio à *apresentação*, eu mesmo levantei minha mão. Frente a isto, não houve mais resistência por parte dele. O homem saiu do vagão na próxima estação claramente irritado. Nem sempre é possível avançar esse ponto. Como continuou Eduardo, “no vagão, você nunca sabe o que vai acontecer”. Ora, os passageiros respondem e dão “bom dia”, ora os artistas ficam “no vácuo ou a galera te ofende até tu sair do vagão”.

Não que seja errado vim querer mostrar a arte do amigo, mas tem gente que pega decora e vem, aí para no metrô, manda um negocinho só, aí passa o chapéu e acha que, pô mano, mandei uma mensagem tremenda e depois reclama, caralho não consegui fazer muito dinheiro. Não é só entrar, mandar a poesia e sair. Tem que entrar, conversar, dar aquele ‘Boa tarde’, tem que criar uma ponte sua com a pessoa, fazer a pessoa rir. Tem um verso curto, que a gente faz, que eu acho que é do João, “quando eu me apaixono, meu coração dispara, quando eu me apaixono o meu coração diz para”. Isso, o pessoal gostava do trocadilho.

Saulo afirmou acima que não é só “entrar, mandar a poesia e sair”. Constituir o *público*, então, separa a *apresentação* da intervenção, a *situação de viagem* da *apresentação* e protege os artistas das manifestações contrárias à sua presença no vagão. “Tem que entrar, conversar, dar aquele ‘Boa Tarde’, tem que criar uma ponte sua com a

pessoa, fazer a pessoa rir”. Ao mesmo tempo, contribui para a legitimidade do pedido de contribuições.

Esse tempo, todavia, não é aleatório. Em outra situação de campo, quando acompanhei novamente Matheus, ele lamentava com Josué, seu parceiro de bater vagão no momento, que eles haviam passado a estação Cinelândia enquanto se apresentavam, demonstrando uma reflexividade sobre o tempo percorrido e o desejo por realizar uma performance que fosse capaz de ter começo, meio e fim entre as estações Botafogo e Cinelândia. Isto permitiria, por um lado, evitar a sobreposição de portas abrindo, as mensagens padrão emitidas no vagão antes de cada estação e, por outro, a maior eficiência do bater vagão em um circuito fechado e controlado. Como vimos no capítulo anterior, dois artistas debochavam de José, que, segundo eles, despendia muito tempo na conversa com os passageiros. Se, para José, ele construía o espaço da *apresentação*, para os artistas, ele reduzia suas chances de ganho.

Matheus:

Warning:

Put age in these verses.

The poet doesn't bother

To cause discomfort.

Aliás,

Matheus e Carlos:

É pra incomodar mesmo que eu to no corre

Carlos:

Meu sangue é de 100 arrobas

Escrever um poema tipo Nero.

Matheus e Carlos:

Não!

Carlos:

Incendiar o planalto

Matheus e Carlos:

Escrever um poema de revolução

Carlos:

Nação perdida

Igual Atlântida.

Nada e o risco de afundar

Disseram que sumimos do nada.

Desafogaram e disseram...

Matheus e Carlos:

Nada!

Matheus:

Even carrying all this burden,

I don't fall, me Kaya.

E se no caminho há falha,

A poesia repara.

Carlos:

Fazendo arte vai salvar toda liga

Matheus e Carlos:

Mas o meu intuito é ser o Salvador daqui

Carlos:

Até que me matem igual Joana D'arc.

Ou com uma bala perdida, maliciosa, no RJ Iraque

Degradação do mundo

Matheus e Carlos:

Somos parte do todo

Carlos:

Não donos de tudo.

Matheus e Carlos:

Empathy, this is empty

Matheus:

Is it so out of here?

Eu quero é comer e me divertir

Matheus e Carlos:

You want more "loved"

Matheus:

In your picks

And clicks

And like like like like like like

Matheus e Carlos:

Mas...

Carlos:

O homem que não sabe usar a língua pra elogiar

Nunca saberá usar para dar prazer

Um certo dia um cara veio me dizer

Que mulher nasceu pra ser dona de casa

Eu tive que responder:

É, dona da própria casa pra não depender de você

Matheus:

You big up the problem reaction, but

Why doesn't you move one finger to change?

Answer!

Matheus e Carlos: ficam virando no próximo eixo e fazem um barulho com a boca como se fossem dois relógios.

Carlos:

Péééééééé

Matheus:

Jesus, por exemplo

Era poeta-slammer

Maloca que não se importava com braços erguidos

Judas que se dizia parceiro,

No final, só colava pa tomar um vinho.

Quem aceita a missão

Não se importa com cruzes

Quem trai sua falácia

Acaba nadando no próprio cuspe.

Carlos:

Bem-vindo ao Brasil!

Onde dizem que a solução é....

Tiro de fuzil!

Pela lei é contra a pedofilia, mas...

Na madruga financia a prostituição infantil

Já nos matamos por futebol

Carlos e Matheus:

Política

Não percebemos que o sistema é uma droga

Carlos:

Quantas mulheres caíram da escada ao escorregar de um TA....

Pete

Alcoólicos anônimos,

Normal pra um país onde é glamoroso ser alcoólatra.

Matheus:

Ao final, nós poetizamos denúncia

Isso explica nossos gritos

Carlos e Matheus:

Mas ainda nos veem como Kennedy

Carlos e Matheus empunham uma arma imaginária em suas mãos, viram um para o outro e atiram. Caem no chão, perto da porta. Depois, levantam juntos.

Carlos e Matheus:

E nos aplaudem com tiros

Obtido o silêncio dos passageiros e a atenção do *público*, o caminho está livre para as poesias. Aqui, vemos uma estratégia do trabalho em dupla. Carlos e Matheus reorganizaram versos de diferentes poesias, uma de cada, que eram colididas em uma mesma performance como se fossem uma *apresentação* única que, no dia, foi repetida por onze vezes praticamente sem alteração (ou, mesmo, erros na performance identificados por mim) em diferentes vagões. Muito tempo de ensaio e prática foi despendido para que o entrosamento deles ocorresse daquela maneira, o que era facilitado pelo fato de morarem juntos na Cidade de Deus. Alguns versos que “chegam batendo” não foram declamados por Matheus. Caso o faça, todo o engajamento da construção da *apresentação* poderia vir por terra. Ele prefere não não confrontar e desafiar discursivamente o inimigo – como o faz no slam –, que pode estar ali sentado apenas aguardando para sair na estação, correndo o risco de romper uma aliança situada e temporária com o “amigo”, não só para receber *trocados*, mas para não ser expulso, “quem viu a morte foi teu banheiro; e a tua empregada; não tu, amigo”. Cito abaixo os trechos da sua poesia que não foram falados no vagão, retiradas de seu livro.

Quem aceita a missão
 não se importa com cruzes
 quem trai sua falácia; acaba nadando no próprio cuspe
 E nem importa idioma
 já que cuspe vem da boca
 e boca todo mundo tem, normal
 que também tem cu
 só que cu faz bosta
 e bosta estão falando igual
 “Po Kaya
 Não me tira de saco de vacilo
 também já vi a morte
 tomei leite com manga e tô aqui, ó
 tranquilo”
 Segura
 que quem viu a morte foi teu banheiro;
 e a tua empregada;
 não tu, amigo (Matheus, 2020).

A transição de uma poesia a outra é realizada pela declamação conjunta de versos finais de trechos de cada uma delas. Isto é, não necessariamente os artistas declamam suas

próprias poesias no vagão, o que será mais bem discutido mais à frente. Intercalar versos e em dupla é uma forma de reduzir o dispêndio de energia no bater vagão, com o ônus de reduzir a meta diária. Ao mesmo tempo, garante não só a maior estabilidade da situação entre artistas e *público*, pois uma dupla permite a melhor correção de gestos inesperados ou falhas da performance. Além disso, a dupla facilita a construção do tempo despendido adequado na *apresentação* pela dinâmica que a prática de intercalar os artistas ao longo da declamação permite.

Assim, as poesias declamadas no bater vagão não só não têm o mesmo conteúdo, como também não têm a mesma duração das “poesias de slam”, que podem chegar até três minutos, segundo as regras das competições. Três minutos é tempo demais para sustentar a atenção do público, “massacra muito”. Na cena descrita, por dois minutos Matheus e Carlos declaram seus versos. Esta reflexão é visível também no relato de Natália, quem havia recebido um conselho de um passageiro estava tomando tempo demais na *apresentação*.

O moço ontem tava falando, pô a poesia tá muito longa. Realmente, a gente tava mandando a poesia da Sabrina, junto com a do Chal, então tava ficando muito comprida a apresentação, então massacra muito e tal. Aí eu fui conversei com ele, po, vamo cortar a apresentação e tal, pelo menos, vamo colocar 2 minutinhos que dá tempo da gente trocar de vagão.

Além da atenção, os artistas podem perder o próprio *público*, quando para os passageiros se torna inevitável a retomada à *situação de viagem* e eles precisam saltar na estação desejada. Alguns membros do *público* não se importam com tal desarranjo, oferecendo seus *trocados*, antes de sair, aos artistas mesmo sem terem assistido a performance até o final. Claramente, quem contribui aqui “incentiva” e não o faz por “pena”. Neste ponto, visualizamos outra dimensão da preocupação dos artistas em fazerem os passageiros escutá-los, como já vimos no capítulo anterior. Logo, a preocupação com o “bom vagão” é conectada a tentativas de alinhamento da apresentação com o deslocamento entre estações. O tempo despendido adequado permite “trocar de vagão”, correspondendo também ao espaço percorrido.

A sustentação da situação de apresentação, diferente do momento da tentativa de sua instauração, todavia, pode envolver a tentativa de conexão com o *público* individualmente. Saulo aprendeu gestos no vagão que o ajudavam também no slam. Certo dia, uma passageira disse-lhe que ele deveria “encarar mesmo”.

Teve uma mulher que, depois da nossa apresentação, ela falou, ‘vou dar uma dica pra vocês, tá faltando aquele olho no olho. Olha mesmo fixamente’. E depois desse dia, a gente encarando mesmo, com sangue nos olhos. É o que a gente fala, o chapéu aceita crítica construtiva também.

Os artistas trocavam impressões e experiência sobre como realizavam suas *apresentações*. “Aí chegou num ponto que tá meio que uma apresentação padrão. De todo mundo”. Eles constituíram um repertório compartilhado, por exemplo, a “chave do Camaro” ou a organização da “votação”, o que incluía também o repertório de pequenos versos declamados ao final das apresentações.

Ao final, Matheus, então, diz: “Muito obrigado pelo carinho e atenção de todos e todas. Uma salva de palmas!”. É Carlos quem puxa a solicitação de contribuições para o chapéu. “A gente aceita cartão de crédito, de débito, bala pra garganta, chave do Camaro, moedinha, um milhão de reais, o que você puder contribuir!”. Matheus aguardou um pouco até o fim da fala de Carlos para poder passar o chapéu. Caminhou de um lado ao outro com um gorro em mãos. Quando recebia algo, agradecia aos passageiros com um gesto de sua cabeça. Enquanto isso, Carlos passava as informações de suas redes sociais. Passou primeiro o perfil do Instagram e no Facebook do coletivo Nós da Rua. Depois, passou a sua própria rede social. Após este momento, Matheus voltou da coleta de contribuições e mencionou o seu perfil do Instagram do seu *trampo* individual. Enquanto Matheus fazia isso, era Carlos quem passava o chapéu. Estas práticas não só fortalecem a estabilidade da situação, mas constroem suas imagens, ajudando-os a adquirir novos seguidores e obter, muitas vezes, *stories* no perfil do Instagram de outros passageiros - o que, por sua vez, pode levar a um aumento de seguidores que não presenciaram suas apresentações e, quem sabe, outros *tramos*. Neste momento, vemos como Matheus e Carlos esforçaram-se por não deixar o silêncio dos passageiros tomar conta da situação. Eles indicaram que a situação estava em vias de ser desfeita, passando agora para o momento das *contribuições*. Ao final, o primeiro falou como fechamento: “Não é não é também para depois do Carnaval!”. Chamou também as pessoas a conhecerem a literatura marginal e a poesia periférica, pois “depois que chega na Fátima é ruim pra eles”. Após a coleta e as mensagens finais, os dois se encaminharam em direção a outro vagão no mesmo trem. Uma mulher parou Carlos e perguntou se eles poderiam fazer uma intervenção onde ela trabalhava. Ele respondeu que sim e deu seus contatos para ela. Saímos juntos depois na estação Cinelândia, onde atravessamos a passarela para voltarmos para o sentido contrário, novamente, à Botafogo. Nem um, nem o outro contou as contribuições do chapéu. Saímos do trem.

Ainda que os dois tivessem indicado o fim da situação, as prescrições morais da transferência de dinheiro nas doações não se extinguiram após a saída do vagão. A presença do dinheiro impõe condições particulares. Se a doação monetária se realiza, como aponta Ribert (2005), os doadores julgam sua utilização e estabelecem algum tipo de controle, reduzindo a margem de autonomia que o dinheiro doado supõe. Em outras palavras, a transferência monetária depende da dramatização da obrigação referida à maneira de usar o dinheiro. A fala de Saulo é eloquente neste quesito.

Por exemplo, o camelo tá ali, tá vendendo amendoim, ele não liga de pegar um malote, e falar merda, de combinar, vamo pro baile, tá vendendo o baile, combina umas coisas aleatória. Ai os passageiro vendo isso, se fosse um artista, se eu contar um dinheiro assim, comentando de baile, com a Natália na frente da passageiro que já contribuiu com a nossa arte, no dia seguinte a gente vai perder a contribuição dele. Vai ser uma imagem muito feia do uso do dinheiro dele, a gente fazendo a nossa arte, contribuição o deles, a gente vai tá fazendo pro uso pessoal, grande parte é do uso pessoal. Mas não é pra generalizar, caraca, vou ali comprar um cigarro, comprar droga, e depois beber. A gente tem que ter muito cuidado com isso no vagão. A gente não conta dinheiro, não conversa da vida pessoal.

Não só nas situações de *apresentação* os artistas sentem que há prescrições vinculadas à forma de circulação do dinheiro. Como na fala, para os passageiros, pouco importa o que fazem ou deixam de fazer os camelôs com o dinheiro recebido por eles após a venda de mercadorias. Já para os artistas não é bem assim. “Vai ser uma imagem muito feia do uso do dinheiro dele, a gente fazendo a nossa arte, contribuição deles, a gente vai tá fazendo pro uso pessoal”. Mesmo fora do vagão, quando isto acontece, os artistas podem vir a ser enquadrados como *vagabundos* e sua prática como mendicância. Agir de modo a demonstrar que o dinheiro não será usado para as “necessidades”, mas para outros fins, como ficar “comentando do baile”, “pegar um malote”, “comprar um cigarro, comprar droga e depois beber”, ou discutir entre si, não organiza uma cena social que permita afiançar os artistas como vinculados à categoria do *trabalhador*. Nestes casos, acontece o que Wilkis (2007) chamou “indisciplina dramática”. O artista tinha plena consciência de que sinais contrários ao uso do dinheiro para as “necessidades” prescritas pelo ritual ameaçam a continuidade das trocas entre artistas e passageiros. Em outra conversa, Saulo e Natália refletiram sobre isso. Para gerir esta prescrição, ela se “policiou”. Segundo ele, “cada vez que for acontecer isso, menos pessoas vão contribuir. Então, tem coisa que a gente tem que evitar”. “Ai quer perguntar o que eu faço? Pô, me sustento com esse dinheiro”. Assim, o dinheiro transferido diferencia e hierarquiza os artistas diante daqueles que empreendem outras formas de ganhar a vida (camelôs e

pedintes), como já vimos no capítulo anterior, e de *usá-lo*. A relação com a materialidade do dinheiro também é interdita. “A gente não conta dinheiro”. O valor do *artista* no vagão é produzido pelo desinteresse dramático pelo dinheiro.

Saulo: Se a Natália entrar no vagão agora, se eu e ela discutir, ou então, no trem, no trem aconteceu isso muito. Aí tinha artista que saía do vagão, aí já pegava o chapéu e já contava o dinheiro na frente e botava no bolso na frente dos passageiros.

Natália: Isso aí não pode.

Saulo: Tipo assim, se eu vejo isso, tipo assim, o cara tirando do chapéu falando, ah, agora que eu vou beber uma cerveja! Agora que eu vou fazer não sei o que. Se o povo ver isso, não vai dar mais.

Natália: A gente mesmo se policiou.

Saulo: Cada vez que for acontecer isso, menos pessoas vão contribuir. Então, tem coisa que a gente tem que evitar.

Natália: Que a gente sabe que a gente usa pro nosso pessoal, porque, a única forma da gente sobreviver...

Saulo: Porque os meus amigos eles mesmo mandavam a poesia falando que era pra ação cultural, ou pro coletivo, mas depois botava no bolso, comprava droga, ia beber e não sei o que. Ai no metro, o pessoal fala, ah, passa o chapéu, aí quer perguntar o que eu faço, pô, me sustento com esse dinheiro. Se perguntar hoje...

Natália: É o nosso trabalho.

Saulo: Mas é que tem certas coisas que a gente não pode fazer na frente do público.

Natália: O público não aceita

4.2 Vivendo de trocados: temporalidades e materialidades do ganho

Tive a sensação de que Saulo expressava seus pensamentos em voz alta na primeira vez em que tivemos a chance de conversar. Ele havia “largado a carreira no rap para trabalhar com carteira assinada”, depois “largou a carteira assinada para o rap” e, finalmente, “largou” o rap pela poesia. Marcou-me, todavia, uma de suas frases, enquanto matávamos dois latões: “se fizer por dinheiro só, não vai rolar não”. Naquele momento, eu havia enquadrado esta frase na oposição existente no rap – por exemplo, entre o rap de denúncia e as chamadas “love song”. Os rappers que se dedicam às últimas, por vezes, são acusados de serem “vendidos”, como foi o caso de Projota e o próprio Emicida. Todavia, com o andar da nossa conversa, já após a entrevista, enquanto nos dirigíamos para uma lanchonete para podermos comer alguma coisa (ele e sua parceira, Natália, haviam passado o dia só com um salgado na barriga), Saulo retomou seu raciocínio sem que eu tivesse sequer mencionado a frase novamente. “Valorizo cada moedinha que é

dada”. Disse-me que, no dia interior, ele e sua parceira de bater vagão, tinham feito cinquenta reais “só de moeda”. O dinheiro recebido é bastante variável: moedas de cinco, dez, cinquenta, vinte e cinco centavos e um real; outras vezes, notas de dois, cinco e, raramente, dez e vinte reais. Disse-me que prefere não ficar pensando que precisa fazer uma quantidade específica de dinheiro ao longo do dia. “Se ficar pensando nisso ao longo do dia, não vou conseguir fazer a poesia direito”.

José me pareceu preocupado com a mesma questão quando pude acompanhá-lo no vagão. Após a primeira de suas *apresentações*, recebeu uma nota dobrada duas vezes de uma senhora que o acolheu de forma bastante calorosa. Conseguiu ver apenas de relance a nota, pois evitava demonstrar o interesse pelo dinheiro. Ele olhou nos olhos da senhora enquanto ela doava. Aproximou seu chapéu perto dela, que colocou o dinheiro dentro rapidamente. Quando já estávamos na plataforma da estação, José comentou comigo que achava que tinha recebido uma nota de cinquenta reais, o que era vivido como um estímulo. Fazer cinquenta reais em apenas um vagão era começar muito bem o dia. Seu ânimo ficou ainda maior, quando nos encontramos com um músico, na estação Cinelândia, que nos contou o seu feito no dia: duzentos reais logo no primeiro vagão em que se apresentou. Entretanto, José optou por não olhar o chapéu e conferir se o que ele imaginava havia mesmo acontecido. Ele queria seguir seu próprio ritmo e com calma, sem pressa e sem estresse. Estava se adaptando ao vagão e, no dia seguinte, iria encontrar um outro artista para começarem a *trampar* juntos. Caso viesse a se frustrar, teria menos foco e ânimo para continuar recitando sozinho. José não só havia encenado um desinteresse pelo dinheiro perante a passageira – o que era produzido, inclusive, pelo fato de que ele não tocou no dinheiro doado e jogado no chapéu –, mas também, conscientemente, o escondia de si mesmo no chapéu, já fora do contexto da situação imediata de ganho de dinheiro. É notável também o ato da própria senhora: ela não mostrou abertamente o dinheiro. Pelo contrário, ela esforçou-se em atribuir valor à atividade do jovem também por gestos outros. Na prática, se José havia julgado moralmente a “galera que liga só pro dinheiro”, como vimos anteriormente, aqui, sua reflexão nos permite vislumbrar que a frase de Saulo, “se fizer por dinheiro, não vai rolar”, referia-se às pragmáticas do bater vagão. José não conseguiu se aguentar até o final do dia e abriu seu chapéu para ver o quanto tinha ganhado: era uma nota de cinco reais.

O problema refletido por Saulo não é uma tentativa de purificação do bater vagão em relação aos mundos “hostis” do mercado, do dinheiro ou da economia de mercado. Também não é uma forma de lidar com a tensão entre as dimensões sagradas e profanas

da arte para poder vendê-la (Velthuis, 2013). Tampouco, ainda, trata-se de uma tomada de posição dentro de um campo artístico, articulando modos legítimos de se portar, fazer, ser (isto é, um certo *habitus*) e princípios legítimos de hierarquização de posições, de modo a repudiar o interesse econômico e pelo dinheiro, e denotar que seu engajamento na arte é por uma questão de arte (não-comercial e avante-garde) e, logo, acumular capital simbólico (Bourdieu, 1993). Pelo contrário, em tom de brincadeira, quando já estávamos chegando à lanchonete, Saulo brincou, “tu perguntou qual o meu projeto pro futuro? Eu quero ficar rico!”. Para ele, não havia qualquer contradição em suas falas. O desejo da ascensão e a recusa em orientar-se pura e unicamente pelo dinheiro no bater vagão diziam respeito a planos distintos da sua experiência. Saulo, na realidade, quando me disse sobre como lida com o dinheiro refletia sobre como navegar e viver através dos *trocados*.

Viver de trocados estrutura temporalidades particulares na experiência. Os artistas trabalham diariamente para juntar uma meta. Alguns me disseram que isso era algo em entre de oitenta e cento e cinquenta reais. Ora nem sempre isso era possível, ora o ganho era maior do que isso. Eduardo e Natália relataram-me que já tinha sido capaz de coletar trezentos reais em um único dia. Quando trabalhavam em dupla, esse dinheiro era dividido igualmente. Não sabiam me dizer ao certo quanto dinheiro faziam por mês ou semana quando eu os perguntava. Ainda que eles pudessem parar alguns segundos, fazer algumas multiplicações na cabeça, para meus interlocutores e interlocutoras esta questão não fazia sentido. Em geral, era possível bater vagão apenas entre os horários de pico nos transportes, algo em torno das dez horas da manhã e as quatro horas da tarde. Depois ou antes deste horário, havia muitos passageiros e não era possível trabalhar. Recitar antes ou depois desses horários também era um problema, sendo necessário acordar muito cedo para chegar em tempo nos “transportes-trabalho”, tornando a rotina ainda mais extenuante.

Não só José e Saulo, mas outros de meus e minhas interlocutoras demonstraram a hesitação e a negação de, após sair do vagão, contar o dinheiro. Pelo contrário, eles acumulavam dinheiro no chapéu antes de realizarem pausas no meio do dia ou encerrarem de vez a jornada de trabalho. Somente nestes momentos é que paravam, sentavam-se, jogavam o dinheiro no chão e contavam-no em meio aos passageiros que circulavam. Evidentemente, nem sempre isso era seguido, como no caso de José. Entre alguns, não havia apenas um, mas dois chapéus. Após as apresentações, o dinheiro do chapéu era jogado em um outro chapéu, onde se acumulava a *meta diária* localizado no bolso, na pochete ou em uma mochila nas costas, longe dos olhos. Na próxima apresentação, o

chapéu de “contribuições”, encontrava-se, novamente, vazio. O que era um impulso para os passageiros darem e, por outro lado, atualizava a sensação de ganho de dinheiro momentaneamente para os artistas. Isto é, eles sentiam nas mãos quando ganhavam dinheiro, numa situação em que, nem sempre era possível ver quais moedas e notas eram recebidas. Alguns, após coletar o dinheiro, ficavam com o chapéu em mãos antes de sair do vagão, balançando-os em um movimento contínuo e ansioso, para cima e para baixo, produzindo um som e para poder ouvir o barulho dos *trocados* batendo uns nos outros. Em seguida, o dinheiro, já no outro chapéu, era acomodado no peso de seus próprios corpos. Este tem peso, objetivo, e a temporalidade do ganho também, aqui subjetivo.

Ao longo do dia, caso haja sucesso na empreitada, o corpo vai ficando mais pesado, não só pelo cansaço vinculado à prática altamente física e exaustiva de recitar poesias durante horas nos vagões e estações⁹⁵ – quase sem descanso e luz do dia, perdendo a sensação de que se está deslocando por túneis da cidade, apenas andando em círculos pela espacialidade do “transporte-trabalho” –, mas também pelo peso do dinheiro. Este é o peso do ganha pão bem-sucedido. Cinquenta reais em moeda nas costas, como no dia de Saulo, dificilmente passam despercebidos. O peso objetivo do dinheiro, ao fim do dia, desanuvia a mente. A despeito de ser a fonte de dinheiro mais estável (ou melhor, com maior probabilidade de se realizar) entre outras possibilidades com a arte, a materialidade dos *trocados*, quando vistas, também atua sobre o estado psicológico dos *artistas*. Estes assustam, desconcertam e dão ansiedade ao fazer ver o longo caminho para atingir suas *metas diárias*. Ao longo do dia, este processo construía a conversão dos *trocados* dos passageiros para os artistas e a ânimo para continuar não só em um dia particular, mas no projeto de viver de arte. É um processo prático, material e simbólico de conversão dos *trocados*, situando-os, novamente, em uma cadeia de vínculos e séries de troca, em um dinheiro que torna plausível reproduzir a vida num horizonte de futuro, como uma reserva de valor que tenha maior longevidade e segurança do que os próprios *trocados*. Como afirma Jane Guyer (2004), uma conversão adiciona, subtrai ou de outra forma transforma os atributos de bens de troca de maneira que definem a direção social de futuras possibilidades de transação. As conversões são as bússolas e os marcos nas vias de navegação da circulação do dinheiro.

⁹⁵ Após o campo junto aos artistas no vagão, sentia apenas em parte o cansaço – afinal, eu não declamava poesias, apenas seguia-os – advindo da circulação por horas por diferentes vagões, quase sem descanso e comida para muitos. Quando chegava em casa, após escrever intensamente o caderno de campo para não perder nenhum fragmento de memória, eu não podia agir de outro modo: desabava e dormia pelo cansaço.

Não só os passageiros, imagino eu, mas alguns de meus interlocutores na academia tinha dificuldade em crer, quando lhes relatava minhas experiências em campo, de que os artistas viviam daquele dinheiro. A questão que lhes vinha na cabeça era: mas como eles sobrevivem? Quem vive de *trocados*? Quais são os outros dinheiros? Tomava-me um tempo a explicar-lhes que, ao longo de uma semana ou mês, os artistas conseguiam ganhar mais do que muitos trabalhadores formais com salário-mínimo – ainda que, na experiência, isto não possa ser, necessariamente, tomado como indicativo de uma melhor situação econômica, mas sim como fonte de outros dilemas (como irei explorar na próxima seção); tal como na oposição clássica de Thompson entre modos de vida e padrão de vida e, ainda, nas reflexões em torno do “dilema de independência do trabalhador” por Machado da Silva (1971). Questão, por outro lado, que não era colocada para os camelôs, por exemplo. O que, talvez, sugere a pouca atenção da literatura nos estudos urbanos em atentar para como se manipula o dinheiro entre trabalhadores urbanos como um enquadramento produtivo para a compreensão das vidas vividas dessas populações⁹⁶. Ademais, dentro do enquadramento eludido acima, perde-se de vista os outros sentidos subjetivos vinculados ao ganhar a vida que também contribuem para o governo da incerteza no cotidiano e da produção de horizontes futuros, tal como o “informar”, “passar a conhecimento” e a poesia como uma prática de “cura” tratados no capítulo anterior.

Os *trocados* são um “dinheiro instável” que precisa ser convertido – ou, de maneira impressionista, “capturados”. Distanciar-se dos pensamentos sobre ganho e esconder o dinheiro são práticas protetivas para sustentar o cotidiano. Afirmar que “não pode fazer por dinheiro” é uma maneira de se esquivar e suspender a incerteza e tornar o vago temporariamente suportável. A forma material do dinheiro, e não apenas sua quantidade, compõe também esta experiência de vida. Além disso, não só a pragmática do uso deste dinheiro é condição de possibilidade dos mercados sobrepostos nos transportes, tal como afirmei no capítulo anterior, como a sua materialidade atua no mundo e é estruturante das rotinas dos artistas – e, talvez, seja possível formular como hipótese, também dos camelôs e pedintes.

Se optar por declamar na Zona Sul é uma estratégia para controlar o ganho numa situação em que não há preço ou mercadorias a serem trocadas, vemos que este acontece sem que os e as artistas estejam plenamente conscientes, a todo momento, do quanto

⁹⁶ A meu ver, tais considerações poderia também ser empregadas para compreender o ganhar a vida por parte de trabalhadores informais e camelôs. No quesito relação com a forma material do dinheiro não há diferença entre eles, ambos vivem da conversão de trocados.

ganharam. E ainda, não podemos esquecer-nos de um aspecto central no bater vagão, o trabalho em duplas, como era frequente entre a maior parte de meus interlocutores. Por vezes, apenas aquele que carregava o chapéu solicitava diretamente “contribuições” e se relacionava com o dinheiro, salvo quando o(a) outro(a) artista da dupla pedia por avaliações sobre o ganho, para ver o chapéu. Ou então, ambos coletavam, todavia, sabendo apenas do dinheiro obtido por cada um. Ao longo desta conversão, a liminariedade entre os *trocados* e a *meta diária* fazia com que os e as artistas intensificassem os vínculos afetivos com o fruto de seu *trampo*.

Mas no trem, graças a deus, eu não vou só com o pensamento de dinheiro, caraca mano. Vou fazer correndo, vou ter que fazer esse vagão correndo, vou ter que fazer um dinheiro. Os passageiros veem isso e você consigo mesmo você vai tá mal, você vai tá ligando só com o dinheiro. Não é o intuito da mensagem do negócio, o dinheiro é uma subconsequência.

Entretanto, há duas dimensões diacrônicas e rítmicas outras que transcendem e seriam invisibilizadas caso a análise parasse no enquadramento de um “dia típico” e que precisam ser levadas em conta para que possamos melhor apreender a experiência de *viver de trocados* com base nos argumentos apresentados nos parágrafos anteriores. Os ganhos do dia, e seus sentidos, não são todos iguais em qualquer mercado, e no vagão não é diferente. Uma postagem do próprio Saulo no Facebook me ajuda a endereçar a primeira destas dimensões.

Quem faz arte no transporte público olhando só pros dias 5 e 15 de pagamento da população já está visado há tempos, quero ver resistir agora porque depois que 1 foi pra Rede Globo todo mundo virou “Artista de Rua”. Alguns que cujo se denominam “Artistas” hoje em dia, antes negavam o que faziam mais do que Pedro negando conhecer Jesus. A rua cobra.

Ao condenar aqueles que se aproveitam do “hype” em torno da figura do artista e que não estão na *luta* da arte, mas apenas fazem um “dinheiro maneiro” (ou *ação cultural*), ele menciona algo que supõe que seja de conhecimento comum à sua *timeline*: o dia do pagamento do salário dos passageiros. Para além das diversas dimensões já analisadas e que formam o conjunto de estratégias empregadas pelos artistas para controlar o ganho – e, portanto, da possibilidade de produção da *meta diária* – nos bolsos, carteiras, mochilas e bolsas dos passageiros é variável a depender do momento do mês em que os artistas batem vagão.

A esta temporalidade se coaduna uma outra, da necessidade de dinheiro pelos próprios *artistas* para manter a própria casa. Aqui, é Marlon quem nos explica como surgia sua aflição em “fazer só pelo dinheiro”.

É o que eu falei contigo. Como, por exemplo, tava uma semana difícilzona, levantar um dinheiro pra pagar o aluguel. Aí pagou o aluguel. Às vezes, a outra semana é perfeita. Só que como na outra semana, a gente não tava precisando do dinheiro urgente, aí a galera ficava de boa, porque entrava no vagão, saia sem dinheiro nenhum, tava tranquilo. Não tinha nenhum conta apertando, não tinha nenhuma conta pra pagar, tava com comida em casa, então tava perfeito. E quando apertava, chegava perto de aluguel, no mais, começava a fazer só pelo dinheiro, a gente fazia real só pensando no dinheiro, pra pagar aluguel, ou então tinha que pagar alguma conta, um cartão, alguma coisa. E fazer pelo dinheiro, quando tu faz pelo dinheiro, é complicadíssimo, porque, vai se sentindo mal de não entrar dinheiro. E não é garantia nenhuma entrar dinheiro. Então, quando tu não faz pelo dinheiro, tu vai lá recitar poesia, tá real interferindo no dia das pessoas. Então, pode ser que saia sem nada, tu vai de coração aberto, quase sempre, tu consegue é ganhar mais, e não é nem de ganhar mais, ‘ah ele tá de coração aberto, eu vou dar mais dinheiro pra ele’, é só porque tu não tá esperando, tu não espera nada e cai 1 real, e tá bom, agora cai 50 e cai 1 real, aí tu tá fodido.

“Quando a gente faz 2, 3 vagões e o dinheiro é pouco, a gente já fica um pouco preocupado”. Sua aflição era variável a depender do momento de vencimento do seu aluguel, de seus boletos e da necessidade de comida para sua casa. Não era todo dia que sentia que precisava de dinheiro. Quando não havia o sentimento da necessidade de “dinheiro urgente”, os *trocados* não o assustavam, mas contribuem para a valoração do seu trabalho em outro regime de valor. Ele sentia que “tá real interferindo nos dias das pessoas” e, mesmo que ele “saia sem nada”, ia de “coração aberto”. “Tu não espera nada e cai 1 real, e tá bom”. Naquele momento particular do fluxo da sua vida, a busca pelo dinheiro não orientava sua prática, mas sim o desejo de interferir na vida das pessoas. Ainda que pouco, o dinheiro recebido valia mais, assim como a sensação subjetiva do valor do seu *trampo*. Todavia, Marlon pontua, “não faço só pelo dinheiro, mas quem não faz pelo dinheiro também nunca passou fome”. Aqui, diferente do *post* anterior, o artista não condena moralmente quem “faz pelo dinheiro”. O ordenamento dos sentidos subjetivos da declamação de poesias no vagão é situacional, rítmico e contraditório. Estas tensões atravessam suas práticas e são constitutivas do ganhar a vida com a arte. Fazê-lo é evocar valores contraditórios que são negociados e renegociados continuamente.

Viver de trocados tem implicações outras para a vida dos artistas. Se no vagão estes são transferidos a partir de valorações efêmeras, em outros contextos, os *trocados* permitem a constituição de trocas econômicas de outra natureza e relações pelos artistas.

Um de meus interlocutores, morador da Ilha da Gigóia, relatou-me que em uma das vezes em que estava comprando um remédio em uma farmácia na região foi abordado pelo farmacêutico, que conhecia o seu *trampo*. Na relação com o artista, ele desejava a conversão dos *trocados* em troco para suas próprias transações.

Teve um dia que eu entrei na farmácia, aí eu pedi um remédio, aí o cara, pô mano, tu pode trocar umas notas de 2 pra mim, aí eu, pô eu tenho aqui, pô eu sei que tu tá cheio de dinheiro aí, eu sei que tu tem várias notas de 2 porque tu trabalha no metro. Aí eu fiquei tipo, ...tá ligado? Caraca. Como é que o cara, o cara conhece o meu trampo e eu nem sei quem é o cara, sacou? E eu tipo troquei, e ele falou, como é que foi o teu dia. E o dia tinha sido horrível, e ninguém tinha me perguntado, já foi um alívio, o cara me perguntou, eu comecei a trocar ideia com ele...

Esta situação demonstra um momento em que os artistas conseguem reduzir os constrangimentos da constante necessidade da realização de transações assimétricas (Guyer, 2004) no seu cotidiano. *Viver de trocados* implica que as transações mercantis serão realizadas, sobretudo, na forma material dos *trocados*, ainda que reunidos no chapéu como *meta diária*. Frequentemente, estes são levados a realizar conversões ascendentes. O que ocorre também caso estes desejem, como vimos no capítulo 2, em convertê-los em extrato bancário. Uma situação de minha própria vida cotidiana ilustra o meu ponto. Em 2019, decidi pegar e quebrar um porquinho de cerâmica onde guardava meus *trocados* para depositar no banco. Havia cerca de cento e cinquenta reais dentro. Quando chegou minha vez de ser atendido pela bancária, disse-lhe que gostaria de depositar uma quantia. Quando o fiz, levantei um saco cheio de moedas para que a bancária pudesse ver o dinheiro que eu pretendia depositar. Quando ela viu o saco, sua testa franziu, mostrando-se insatisfeita. Eu, constrangido, afirmei que poderia aguardar que ela contasse. Todavia, como havia muitas moedas para serem contadas, ela me disse que não teria como contar na minha frente as moedas, pois levaria tempo demais. Eu teria que confiar na sua contagem e aguardar que o dinheiro seria depositado nas próximas horas. Este é apenas um exemplo que, a meu ver, é passível de ser utilizado para compreendermos o cotidiano da vida com os *trocados*.

Frequentemente, assim, os artistas deparam-se com situações de transação mercantil onde a compra de mercadorias é realizada com estes dinheiros que, na prática, são menos valorosos (ou equivalentes) do que a mercadoria em que se busca trocar. Se na farmácia a transação de notas e moedas por notas maiores foi valorizada, em outras situações, isto pode mesmo inviabilizar a transação, não sendo tomado como forma

material legítima para a troca ou, no mínimo, produzir uma situação de constrangimento onde é preciso reafirmar que os *trocados* são sim dinheiro; e, por sua vez, reivindicar na situação uma valoração positiva de si mesmos. Isto significa afirmar que o ritual das transações mercantis é mediado pela forma material do dinheiro. A forma do dinheiro compõe a avaliação das pessoas que buscam a troca.

Vale apontar a reflexão de Natália durante o contexto da pandemia de Covid-19. Neste período, o bater vagão estava sendo vivido como ainda mais extenuante. Além do medo constante da contaminação, as ameaçadas advindas do controle exercido pelos donos das rotas e camelôs no vagão havia, novamente, ainda dificultado o *trampo* dos artistas. A quantidade de camelôs trabalhando no vagão também, segundo ela, havia crescido muito. Ora ela me dizia que os passageiros estavam dando menos dinheiro, ora dizia que eles estavam mais “conscientes” e davam mais. Para além disso, nenhum dos outros *trampos* que eles conseguiam com frequência em escolas para se apresentar, a partir do vagão, estava ocorrendo mais; tampouco as rodas e os slams continuaram fisicamente, mas apenas online. Sobreviver de arte, na pandemia, resumia-se praticamente ao vagão.

Entretanto, foi neste contexto que, entre uma série de projeções possíveis e constantes para conseguir sair do vagão, todas malsucedidas – como a venda de batata frita e pastel, a retomada dos estudos no ENSEJA, a abertura de um bar, a escrita de projetos para editais de cultura, a criação de uma MEI⁹⁷, a luta pelo auxílio emergencial⁹⁸ de Saulo que havia sido negado através do contato com um advogado, a busca constante por trabalho de carteira assinada, a tentativa de alugar o próprio apartamento para terceiros e construir um muro dentro da casa da avó para poderem morar com privacidade, o desejo do casal em ter “casa própria” –, Natália e Saulo pensaram que poderiam gerir em sua casa no conjunto habitacional onde moravam um pequena “casa de câmbio”. Ali, não havia qualquer caixa próximo e, com frequência, os moradores viviam problemas da falta de “dinheiro vivo”, possuindo apenas crédito bancário, para realizar pequenas transações nas biroskas que existiam por ali. Quando isto acontecia, muitos sondavam os

⁹⁷ O instrumento do Microempreendedor Individual (MEI) é a formalização jurídica das pessoas que trabalham por conta própria como pequenos empresários. Alguns dos aspectos desta forma de *trampar* serão analisadas no capítulo 6 desta tese.

⁹⁸ Programa federal de transferência de renda, instituído sob o contexto da pandemia de Covid-19 de maneira temporária e descontinuada.

vendedores se eles aceitavam, por exemplo, transferências bancárias via Pic-Pay⁹⁹, um aplicativo de transferência de dinheiro nos celulares disseminado entre os moradores. Porém, segundo Natália, muitos deles já mais velhos, não confiavam ou conheciam estas novas tecnologias. Foi aí que Natália viu a oportunidade de constituir um pequeno empreendimento. Pelo fato de eles sempre terem *trocados* em mãos, pensaram que poderiam oferecer esse serviço para os moradores. O plano era o de que eles venderiam os *trocados* por uma pequena comissão de cada transação. Os moradores transfeririam o dinheiro para suas contas no Pic-Pay e eles devolveriam o dinheiro, subtraindo a comissão. Todavia, o plano não foi para frente, eles não conseguiam manter uma quantidade suficiente de dinheiro em mãos para poder realizar seus ganhos financeiros. Precisavam gastá-lo diariamente para viver. Natália e Saulo estavam “presos” ao vagão.

4.3 Largando tudo e a visão de arte: o trânsito entre o “trabalho de carteira” e a arte

O *corre* da arte, para Saulo, era um grande investimento subjetivo. Na mesma conversa que tivemos sobre as “moedinhas”, disse-me que estava se sentindo “preso” ao vagão, fazendo menção a um passado onde esta prática não tinha contornos de “obrigação”, quando começou a declamar poesias nos transportes. Ele não tinha mais essa escolha. “Agora tá meio que uma obrigação. Se a gente não for pro metro, aí gasta dinheiro. Se a gente não for pro metro, a gente não come”. Pensava, junto de sua namorada, em desistir, pegar o dinheiro e fazer currículo para poderem tentar viver de salário e ter um “trabalho de carteira”. Deixar de fazer algo, sem muita preocupação, estima ou responsabilidade, dificilmente vem acompanhada do senso de desistência. Saulo rememorava os anos passados, quando se sentiu capaz de tomar esta decisão que, à época, se construiu paulatinamente, mas que já havia virado uma inflexão substantiva: seguir na arte e não no trabalho formal. A agência ampliada passada entrava em conflito com o presente, no qual “se a gente não trabalhar, a gente não come”. O vagão não restringia sua agência no início, mas o permitia experimentar um outro horizonte futuro.

⁹⁹ Nesta época, ainda não existia o mecanismo do PIX, implementado pelo Banco Central no país em novembro de 2020.

Saulo, efetivamente, sentiu que escolheu a arte. Uma vida distinta daquela relacionada ao salário, à “carteira” e a outros conteúdos vinculados a estas categorias. Ele sabia disso. Se ele deixasse de fazer arte agora, não estaria “desistindo” apenas do bater vagão. Saulo vivia com e pelo além dos transportes. Mesmo assim, o vagão, a contrapelo, restringia o seu senso de agência ao dia, ao mesmo tempo em que, sem ele, não havia como obter dinheiro para sobreviver de arte. Isto pois, diferente da *meta diária*, cujo controle, paulatinamente, foi sendo aprendido por uma porção estratégias pelos artistas, o cachê e a ajuda de custo – os outros dinheiros da arte – não pingam como pingam os *trocados* (ver capítulo 5). Para fora do vagão, a expectativa de “estabilidade” diária, ainda que parca, desaparecia por completo.

A desistência, além disso, só fazia sentido quando a arte se opunha ao “trabalho de carteira”. Este trânsito era narrado como um processo abrupto. *Largar tudo*. Um salto no escuro e uma ruptura com um ordenamento histórico das periferias e favelas: a casa própria que nunca fica pronta, a formação da família nuclear, o substrato moral do “trabalho”, alguma expectativa de estabilidade e melhora de vida paulatina, a figuração e projeto de vida no qual tinham sido criados, ainda que já em ruína. Carregava o peso da mudança, não só em seu imaginário, mas também pelos julgamentos de familiares e amigos. *Largar tudo*, todavia, é também uma via de mão dupla, sendo utilizada tanto para o trânsito entre o trabalho assalariado e a arte, quanto o seu inverso. Mas, aqui, com uma diferença. A arte chama e, como ouvi uma porção de vezes: uma vez na arte, vão sempre fazer arte. Em outras palavras, uma vez realizado o trânsito entre esta e o trabalho de carteira, já não se é mais a mesma pessoa. Nos termos de L’Estoile (2014), outros campos de possibilidade e quadros de referência se apresentam.

A carga da expressão e o trânsito entre arte e o “trabalho de carteira” sugere a possibilidade refletir sobre o “desejo de viver de arte” a partir do enquadramento do “desejo de independência do trabalhador”, que já foi alvo de reflexão por Machado da Silva (1971) para o caso do “mercado manual” nos anos 1960. Antes de avançar, todavia, é preciso pontuar uma questão que, para o leitor e a leitora, pode parecer um contrassenso, mas que, a meu ver, já é possível de ser argumentado aqui. Para Saulo, assim como outros de meus interlocutores e interlocutoras, deixar de bater vagão e adquirir uma “ocupação” no “mercado não-formalizado” (MNF) não era exatamente conquistar uma posição muito

melhor no mercado¹⁰⁰. Afinal, como vimos, camelôs e artistas viviam dos *trocados* e no ganho diário. Mas, diferente dos primeiros, não dependiam da aquisição de mercadorias para poderem recebê-los e, nos termos de Machado da Silva (1971), possuíam os “instrumentos de trabalho e habilidades profissionais” para trabalhar, o que não botava em jogo uma subordinação aos “laços de clientela” no MNF. Neste sentido, *bater vagão* aproximava-os da figura do “trabalhador por conta própria”¹⁰¹, com uma diferença contudo, a ausência de empregadores específicos: não há “patrões” ou “firmas”. A fala de Natália elucida este ponto:

A vantagem de trabalhar no trem é que você não tem ninguém no teu ouvido falando que você tem que chegar aqui de tal hora, você chegou atrasado, não tem ninguém pra ficar te coisando. A desvantagem, não tem um INSS no final de tudo. Então, tem que ser totalmente independente mesmo, tem que fazer o MEI, porque se não filho se perde, porque é muita coisa. E também tem esse negócio das caozada com os camelô. Em relação a um trampo que não é carteira assinada, aí não é vantagem, por isso que eu prefiro trabalhar no trem, porque ali eu tiro o meu e consigo investir nas minhas coisas.

Ainda que Machado da Silva não tenha melhor problematizado propriamente a temporalidade do ganho, restringindo-se às noções de “estabilidade” e “segurança” – e, tampouco, a racialização e espacialização das “estratégias de vida”¹⁰² –, outra característica similar aos “trabalhadores por conta própria” era o fato de que sua “remuneração” (outro termo do autor) era superior ao de empregos regulares e permanentes no “mercado formalizado”. Saulo foi entregador de um restaurante, recepcionista de um hospital e atendente no Bob’s; Matheus foi atendente de farmácia, no McDonald’s e de telemarketing, flanelinha, cambista, estoquista em uma loja de chocolates, entregador de panfletos, de aplicativo e fiscal de ônibus; Natália foi

¹⁰⁰ A opção pelos aplicativos de entrega foi uma alternativa para Matheus e Marlon, quando já sentia que o vagão estava “pesado demais”. O primeiro, optou por tanto quando ainda era possível trabalhar no metrô. Já Marlon o fez apenas no contexto da pandemia de Covid-19. Para ambos, foi um alívio poder parar de trabalhar no vagão, mas, por outro lado, a renda era menor.

¹⁰¹ Os “trabalhadores por conta própria” dispõem de um certo grau de independência no mercado, tanto frente a “firmas” quanto aos “patrões”. A posse de instrumentos de trabalho e habilidades profissionais os colocariam em uma posição privilegiada no mercado, reduzindo a subordinação aos laços de clientela no MNF. Estes possuiriam um alto grau de estabilidade, embora subordinados a um empregador específico, por vezes, estes ocupariam seu tempo de forma integral e ininterrupta. Seu nível de renda seria superior ao dos empregos regulares e permanentes do MF de mesmo nível. Os “trabalhadores por conta própria” seriam capazes de controlar o mercado pela “personificação” da atividade econômica e pela determinação dos preços, de modo que estes dependeriam menos exclusivamente da manipulação das características do MNF. O “trabalhador autônomo” formalizado seria um caso limite e limiar desta categoria de “ocupação” em relação ao MF.

¹⁰² Sem usar o termo gênero, o autor lida com a questão ao discutir o trabalho doméstico e na casa, como aponta Motta (2018).

funcionária de um supermercado e faxineira em outro; Samuel foi ajudante de pedreiro, garçom e mecânico; Marlon trabalhou como entregador de um sacolão e de aplicativo, garçom e mecânico; Eduardo, por sua vez, nunca trabalhou fora do mercado de arte, vendia suas pinturas e já recebeu bolsas de projetos sociais voltados à cultura, assim como Vinícius; José atuou como camelô, e outro João como atendente de uma loja de vinhos e, depois do vagão, como entregador de aplicativo. Alguns, ainda, atuaram no varejo de drogas ilícitas e com roubo, com graus distintos de envolvimento com o *crime*¹⁰³. Antes de avançarmos nestas considerações, retomemos a questão do desejo de “independência do trabalhador”.

A opção pela independência ocorreria, seguindo com Machado da Silva, quando, através de uma avaliação global do mercado, o trabalhador se considerar capaz de, por meio de sua rede de contatos e das relações de clientela, de (1) um controle mínimo sobre suas condições de garantir trabalho com um mínimo de interrupção e (2) quando as perspectivas de remuneração forem suficientes para compensar as tensões implícitas na responsabilidade pessoal de construir um mercado para seu trabalho. Os “empregos” no mercado formalizado (MF) proporcionariam ao trabalhador uma renda determinada por normas jurídicas-institucionais e evitariam as preocupações com a “estabilidade”. Por sua vez, as “ocupações” no MNF carregariam consigo uma margem intrínseca de tensão, representada pela responsabilidade pessoal no preenchimento do tempo de trabalho. Ou, como afirma o autor, pela responsabilização de “criação” do mercado para suas atividades laborais. O nível de renda neste caso seria limitado pela habilidade de atuação pessoal. Seria neste contexto, entre o MF e o MNF que poderíamos compreender o “desejo de independência” dos trabalhadores. As noções de “segurança”, “remuneração” e “estabilidade” seriam instrumentos analíticos úteis, segundo o autor, para bem situar e entender as motivações do trabalhador e das suas margens de autonomia na escolha de uma das alternativas entre o MF e o MNF – o que nem sempre corresponde a uma necessidade objetiva de escolha. Mesmo quando alternativas concretas existissem, nem sempre a seleção seria uma alternativa radical e definitiva. Isto pois seria possível realizar uma certa conciliação entre os dois pólos. Por exemplo, seria comum encontrar-se antigos “trabalhadores por conta própria” que preferiram empregar-se no MF – às vezes, com

¹⁰³ Não é irrelevante apontar aqui que estas considerações se referem aos jovens que optaram por *trampar* batendo vagão, o que não configura a totalidade dos jovens envolvidos com a poesia marginal. Guilherme, que já fez parte de um dos coletivos de Matheus, disse-me que tinha “estrutura” e não precisava optar por este caminho. Foi para o vagão apenas duas vezes, para a gastação e uma vez apenas batendo vagão.

funções interiores e alheias à sua profissão – mas continua realizando, nos períodos de folga, alguns “biscates” ligados à sua habilidade principal, que permanecem como importante fonte de ingresso, apesar de agora subsidiária. Além disso, embora o dilema possa ser resolvido em definitivo, em alguns casos, seria bastante comum um grau de indecisão, como nos casos em que o trabalhador oscila entre os dois subsistemas. Essa indecisão, segundo o autor, manifestar-se-ia claramente através da reiteração de memórias de épocas em que havia realizado a opção alternativa: trabalhadores por conta própria que idealizam a antiga condição de empregados; ou a empregados que idealizam a independência perdida e/ou desvalorizam a condição subordinada em que se encontram.

A despeito do obvio fato de que o autor teceu suas reflexões em outro contexto histórico e bastante distinto daquele onde realizei esta pesquisa, o que me interessa aqui é inspirar-me em suas considerações acerca dos trânsitos entre diferentes formas de aquisição de renda tendo em vista horizontes de expectativas futuras. Como procuro analisar abaixo, os sentidos e mediações dos trânsitos de Saulo entre o “trabalho de carteira” e a arte foram sendo transformados ao longo de sua vida, conjuntamente à sua própria leitura e reenquadramento de seus campos de possibilidade e alteração de seus quadros de referência.

Os dois primeiros trânsitos de Saulo entre o trabalho assalariado e a declamação de poesia não foram narrados como um *largar tudo*. Do restaurante, onde não tinha “carteira” e com 17 anos, às ações culturais, não implicava a ele uma grande escolha. As marcações do dinheiro são significativas aqui: era um “dinheiro maneiro”. E, também, o fato de que não lhe cabia como responsabilidade manter sua casa. Sua mãe e seu padrasto, com quem morava, “trabalhavam de carteira”. A pressão familiar pela “independência” começaria apenas aos 18 anos. Tampouco a saída do trem após a pressão dos donos das rotas e dos camelôs para trabalhar no Bob’s. Para ele, não havia do que “desistir”. Durante três meses, trabalhou na chapa, no estoque ou no quiosque de sorvetes no Parque Madureira. Saulo era abordado frequentemente por passantes que lhe diziam para sair dali: “vai fazer teu negócio, fica levantando o nome dos outros não, o dono do Bob’s não liga pra vocês não!”. Ganhava pouco mais de seiscentos reais. Em seu período de experiência, sofreu um acidente enquanto descia uma escada carregando uma caixa de sorvete. Se antes, Saulo gostava de trabalhar no restaurante, no Bob’s, ele começava a refletir sobre sua condição de assalariado. “Não mano, tem alguma coisa errada, eu vou sair disso”.

Cai da escada, rolei a escada, todo remendado. Aí a gerente, a primeira coisa que o gerente falou ‘não quebrou a caixa, não né?’. Aí naquela ali, na pergunta dela, ‘não, tô bem’, levantei boladão. Aí pensei, que é isso? Tá preocupada com a caixa de baunilha? Não perguntou nem se eu tava bem, me acordou, porra, não vou ficar nisso não.

Entretanto, não foi ele quem decidiu pela sua demissão. Seu acidente foi utilizado para mandá-lo embora, sem justa causa. Não conseguiu receber o salário que tinha direito. Acredita que a gerente roubou seu dinheiro, depois de conversar com o setor administrativo da empresa. O desdobramento do acidente confirmava a investigação iniciada por Saulo: no Bob’s, ele valia menos do que “uma caixa de baunilha”. Novamente, não *largou tudo* aqui, não teve escolha. Voltou para o vagão, junto de seus amigos que persistiram. Nesta época, já havia começado a namorar Natália, quem conheceu em uma das rodas de rima que frequentava, que, em pouco tempo, tornou-se a sua dupla do metrô. Logo, não só *trampavam*, mas também moravam juntos, o que ressignificou o dinheiro do vagão. Não tanto pelo fato de que precisavam manter sua casa, mas pela opção de seguir juntos na vida frente a família de Natália. Inicialmente, foram morar na casa da avó de Natália, onde o irmão, sua esposa e primo de Natália também moravam. O vagão tornou-se uma “ocupação”. Pela manhã, como pude presenciar quando dormi na casa de Teresa, já atrasados no horário em que havíamos combinado em bater vagão, a avó apareceu irritada à porta e cobrou os dois: “ué, não falaram que iam trabalhar?”.

Eu não vejo ninguém pra trabalhar do que ela. Ela já sabe a hora que a gente vai dar o ‘boa tarde’, qual o próximo vagão, a deixa da poesia, uma dobra sem som pro outro falar. Isso já acostumou total. Se for trabalhar com outra pessoa, vai ser dias e dias e meses pra acostumar. E eu mesmo de entrosamento e tal. A não ser que seja um amigo próximo e tal que já ensaiou, aí é uma coisa. E a questão do morar, a gente desde que a gente tá junto, a gente sempre pensou em morar junto. Nos locais que a gente passou foi sempre, como se fosse uma moradia junto mesmo, não que a casa é minha e dela. Eu morei um bom tempo na vó dela, querendo ou não era uma convivência de casal, sem privacidade de conversa, umas autonomia pra certas coisas, até porque a casa não é nossa, mas tecnicamente, desde que a gente se conheceu sempre morou junto.

Novamente, entretanto, Saulo decidiu distribuir currículo e conseguiu um outro “trabalho de carteira”, trabalhando dia sim e dia não, como recepcionista de um hospital federal na Lagoa, Zona Sul do Rio de Janeiro. Natália continuou. A expressão *largar*, todavia, já aparece em seu relato. E, conjuntamente a ela, a noção da *visão de arte*.

Por que o hospital? Quando eu larguei a arte pra ir pro hospital, foi porque eu tipo assim, na época, eu não tinha tanta visão de arte, os slams tavam

começando, não tinha como me sustentar com a poesia. Na época, eu não queria ser poeta, queria ser rapper. Queria cantar. Aí larguei a arte.

Visão de arte á a forma como Saulo refere-se à maneira de se projetar como artista. À época, não visualizava que havia opções de ganho disponíveis, o que o uso do termo “poeta” e “rapper” sugere, e não artista. Lembremos aqui um argumento presente no capítulo 1: a categoria artista opera como mediadora. Fazer rap e poesia, na reconstrução de Saulo, são planos distintos e não conectados. Só o metrô parecia não levar a lugar nenhum, pois queria ser rapper, e, além disso, “os slams tavam começando”. Não vislumbrava qualquer relação entre os transportes e o rap. Tampouco o circuito de slams não lhe dava a segurança para optar por esse caminho. “Queria cantar, aí larguei a arte”. Em retrospecto, Saulo opõe o “trabalho de carteira” no hospital à arte.

Entretanto, outros eventos voltaram a ocorrer com Saulo no hospital. Uma vez, um fornecedor do hospital chegou esbaforido na recepção apenas avisando a Saulo que iria subir. A função dada a ele era a de que deveria avisar os responsáveis de cada andar, antes que os visitantes pudessem subir. Este era o protocolo. Todavia, o fornecedor começou a ficar irritado com a insistência de Saulo de que ele deveria respeitar o protocolo, acusando-o de ser desrespeitoso. “Aí o cara surta contigo, do nada, começa a te xingar do nada. Você é um nada, ele que é o fornecedor. Ele é melhor que tu, tem que escutar ele, ele tá sempre certo.” Com muita insistência, o rapaz aguardou o aviso de Saulo e subiu. No mesmo dia, contudo, foi repreendido pela sua supervisora, que havia sido informada que ele tinha sido desrespeitoso e grosseiro com o fornecedor. Saulo ficou indignado.

Desce a minha supervisora e me dá uma bronca. Ah não, porque você é novo, tá em período de experiência, aí eu recebi uma reclamação de que eu tô tratando gente mal. O meu trabalho é esse. Você só vai poder subir se eu autorizar, nem os seguranças vão deixar subir.

Ele havia respeitado o protocolo tal como sua supervisora havia solicitado. “Falou pra eu fazer o trabalho, e quando eu fazia reclamava”. Saulo sentia que fazia “tudo certinho” e, mesmo assim, era repreendido e desrespeitado. O mesmo ocorreu quando a ex-governadora do Rio, Benedita da Silva, quis subir para realizar seus exames sem que Saulo tivesse obtido autorização para deixá-la passar. Ele não a conhecia, o que foi tomado como uma ignorância por sua supervisora à época. Sentiu-se desrespeitado e, de novo, foi repreendido. Quando me contou esta história, Saulo lembrou-se que, meses depois desta situação, ele e seu coletivo haviam sido convidados para realizar uma

intervenção poética em um ato em Ipanema. No dia, Benedita estava presente e abraçou-lhe, agradecendo-o pelas suas poesias. Similar à situação com o segurança que havia lhe agredido no trem: ela não lembrou dele, mas ele sim dela.

Então, eu vi eventos assim, pô que me deixavam mal, aí eu trabalhava perto do metro em Botafogo, eu via meus amigos indo pro metro felizão, e eu ali na recepção tristão. Po mano, eu tô triste sentado na recepção, meus amigos tão aqui batendo em botafogo, que que eu tô fazendo aqui? Aí um dia me buscaram lá no trabalho. Foi muita gente, foi todos os artistas, me buscaram no trabalho na porta, nós vamo fazer não sei o que. Pô, eu vi aquilo ali, eles vieram me buscar, pô minha presença deve fazer muita falta mesmo, e eu olhava eles feliz fazendo o que quer, e eu fazendo o que meu patrão queria e triste.

A vida em conjunto com seus amigos, no vagão, aparecia como um elemento que o motivava, além de ver que seus amigos estavam juntos realizando seus desejos. “Na recepção tristão”, “fazendo o que meu patrão queria e triste”, não via sentido em continuar. Ficava saudoso da vida com seus amigos. O grupo que veio para buscá-lo o relembrou de que os sentidos da arte não eram meramente individuais, mas algo vivido e construído coletivamente entre seus iguais. Isto lhe deu forças para outra vez realizar o trânsito. Saulo *largou* o trabalho assalariado e, desde então, trabalha batendo o vagão, *trampo* com o qual durante mais tempo viveu.

A contínua frustração com o bater vagão fazia com o desejo da “carteira”, voltasse a povoar a mente de Saulo. Até aqui, os problemas com o “trabalho de carteira” advinham das relações de trabalho, da ausência de sentidos e horizontes futuros, e não do dinheiro. No plano da arte, este arranjo se reorganizava. *Vivendo de trocados*, o salário tornava-se uma solução atraente, ao mesmo tempo em que os conflitos advindos das disputas com outros atores do mercado dos vagões pesavam. No começo de 2021, passados já quase um ano de pandemia, Saulo mandou-me uma mensagem no Whatsapp pedindo dinheiro emprestado para a passagem para que ele pudesse ir fazer uma entrevista de emprego. Tinha consigo apenas trinta reais do vagão do dia anterior. Era aniversário de Saulo e, com o dinheiro, o casal comprou ingredientes para uma torta, apenas para não deixar a data passar. Lembrou-se de mim, pois tínhamos passado seu aniversário juntos no ano passado. Pensou em me convidar, mas não sabia se eu já estava saindo para a rua frente ao “isolamento social”. Saulo contou-me que estava “largando a arte, aos poucos”. Ele refletia continuamente sobre as vantagens e desvantagens das diferentes possibilidades em seu horizonte para a ganhar dinheiro, todavia, aqui, ele verbalizava sobre o trânsito da arte ao trabalho assalariado de formas distintas, como um contínuo. Perguntei a ele se

iriam deixar de bater vagão. Saulo me respondeu: “Não é sair-sair do vagão”. Não havia conseguido o auxílio emergencial, somente Natália. Quando preencheu seus dados no aplicativo do governo federal para receber o auxílio, obteve a resposta de que em sua casa já havia beneficiados. “Tá mó difícil, tá ligado”. Saulo e Natália passaram a ter que ajudar a manter a casa da avó de Natália, quem havia perdido completamente sua renda como manicure, mas mantinha ainda a pensão de seu falecido ex-marido. A mãe de Saulo também perdeu seu emprego, todavia, em alguns meses, conseguiu outro de “carteira assinada”; já seu padrasto conseguiu manter seu trabalho. Eles mais ajudavam do que demandava a ajuda de Saulo. Isto pesava ainda mais devido ao fato de que o irmão de Natália, quem morava com sua avó, também estava com dificuldades de trabalho, atuando de forma intermitente como entregador de pizza com sua moto e, segundo ela, “não fazia nada”. Seu primo já não morava mais lá. Ela tinha medo de seu irmão se envolver com o crime e insistia para que ele vendesse mercadorias nos trens (mas ele tinha vergonha), assim como sua mãe, quem queria largar seu trabalho na Vila Mimosa para trabalhar como camelô, mas ambos precisavam da ajuda financeira de Natália para fazer esse trânsito. Isto também não foi para frente. Chegaram a ajudar amigos e amigas em dificuldade – como Eduardo, quem foi morar algumas semanas com eles na Zona Norte no começo da pandemia para não ter mais que pagar aluguel – e, ainda, no cuidado com a sobrinha de Natália, filha de seu irmão e que morava com a mãe. Também tinha pegado um cachorro para cuidar, mas que ficava no apartamento da Zona Norte e, por isso, viviam em trânsito entre as duas casas, dando calote no trem, para poder cuidar do cachorro e não “deixar a casa sozinha”. E, ainda, tiveram que juntar um dinheiro para realizar uma obra no encanamento do apartamento que estava com vazamento. O contraponto destas dificuldades foi o fato de que, morando com Teresa, passaram a se alimentar melhor, pois Teresa cozinhava “comida-comida”, comendo menos salgados na rua, ainda que nem sempre, ao passo em que o casal limpava a casa.

Saulo me disse que estava escrevendo um livro e que pretendia sair do vagão ainda naquele ano. Não tinham ido trabalhar. Receberam uma mensagem no grupo de Whatsapp de artistas de rua no vagão: os camelôs “tão que tão”. “Tem camelô seguindo a gente falando ‘brahma, brahma, brahma, altão no nosso ouvido. Tá doido!’”. Apesar disso, afirmou que não era por isso que queria sair do vagão. “Tamo visando coisas maiores, tá ligado?”. O casal buscava desenvolver outros projetos com um dos donos de uma batalha de rima, que também era escritor de literatura marginal, organizador de uma biblioteca em Antares, MEI e motorista de Uber. Estavam “tendo umas reuniões”. Uma delas seria

com o novo secretário de Cultura, Marcus Faustino, para falar sobre os programas da administração Paes (MDB) para o setor na região. Saulo me convidou. “Se tu puder, vai. Porque, lógico, vai ter coisas que a gente não vai entender legal. Eu, principalmente. Mas o Jhon do nosso coletivo, ele entende essas paradas”. Então, Saulo retomou: “não é largar a arte em si, é mais, a arte não tá só ali. É muito estresse. Música eu já não faço mais, de rap assim, eu pretendo fazer música-música mesmo, com instrumento, violino e tal”. Seu desejo era “embarcar de carteira assinada” esse ano. “Largar aos poucos a arte” como um contínuo fazia sentido para Saulo, pois ele conseguia visualizar, à luz da intensificação de relações, outras possibilidades de *trampo* na arte, para além do vago. Entretanto, ao mesmo tempo, ainda transparecia a grande incerteza vivida para que ele, enfim, fizesse esse trânsito. Era preciso realizar dois movimentos simultaneamente: conseguir um trabalho formal e, por outro lado, enveredar-se nas tramas dos editais e projetos de cultura. Caso fosse bem-sucedido, Saulo sentiria que não estava *largando-largando* a arte, ainda que seu ganha pão pudesse ser como atendente de loja. Neste arranjo projetado, ele viveria numa dupla jornada: com a “estabilidade” do trabalho formal e pelo além (e sentidos) do futuro na arte, como MEI, a nova possibilidade vislumbrada. Com estas em vista, o vago ia perdendo seu sentido.

Pela primeira vez, entre as diversas situações em que conversamos e nesse momento de crise, Saulo sublinhava o desejo não só de manter, mas de ter sua própria casa e sua “independência” ao falar sobre o “trabalho de carteira” – e não do bater vago ou da arte –, numa configuração em que os dois passaram a ser os responsáveis pela manutenção de uma casa, cuja dona era Teresa, e não eles. Saulo desejava articular, simultaneamente, a esperança da ascensão pela arte, não mais pela espera em movimento, mas com as bases materiais do futuro de melhora de vida pela fixação: a casa própria e o trabalho assalariado. Ele tentaria caminhar entre os dois projetos. Os dois já estavam cansados de morar ora lá, ora cá nas casas da família de Natália. Ainda que a construção de um muro (como chamaram: um “L”) ali poderia oferecer “privacidade”, este não instituía a autonomia do casal, uma outra casa. Trabalhando, vou juntar um dinheiro. Vou buscar minha independência, meu terreno, minha casa, enfim, e aí depois eu penso com mais calma nesse negócio de arte”. “Meu sonho é ser ator ainda”. Mas, ao mesmo tempo, disse-me que voltaria a estudar, “vou buscar, vou buscar. Vou focar no ENEM de novo, to ajudando a Natália a estudar pro ENSEJA”. Então, “é isso, não é ‘largar a arte em si’, mas buscar outras vertentes que dê mais sustento, porque o trem até dá, o trem até dá. Mas o dinheiro que vem de lá não vale a pena não, mano, é muito estresse, tá maluco.

Ainda mais com os camelôs gritando a beça, pô, tu não tem noção”. Assim, ele acreditava que teria mais “calma” para refletir sobre como seguir na arte, povoado do receito de que, todavia, fazê-lo talvez significaria *largar tudo* novamente. Sabendo que o salário-mínimo obtido em “trabalhos de carteira” em posições precárias e temporárias no setor de serviços era baixo e não iria resolver suas angústias da vida futura, o trânsito entre este e o vagon era vivido subjetivamente com peso e incerteza por Saulo. Se suas elaborações estavam longe da simples sobrevivência, o trânsito se adequava ao desejo de se livrar das angústias diárias do ganho de *trocados*.

Os trânsitos entre o *bater vagão* e o trabalho assalariado, em retrospecto, são vividos como arrependimento. Se tivesse tido *visão de arte* à época, Saulo disse-me que não teria *largado* o “trabalho de carteira”, acreditando que era possível ficar no trabalho e no bater vagão, simultaneamente, ainda que, como notei em meu campo, nenhum dos meus interlocutores o fazia. Pelo contrário, engajar-se na arte levava a uma ruptura. Saulo sentia saudade das vidas que havia *largado*. Antes o “trabalho de carteira” se opunha à arte.

Já larguei emprego de carteira assinada pra trabalhar na arte, a lab arte. Pra trabalhar de carteira assinada. E todas a vezes eu me arrependi. Seja de um lado, seja do outro. Eu voltava do trabalho, lá de Botafogo, lá da recepção, porra, eu sentava assim no metro, aí eu via uns amigo trabalhar na arte, me dava mó saudade, tá ligado?. Ai hoje eu vejo meus amigos trabalhar de carteira assinada, e me dá mó saudade do outro lado também, tá ligado? Ai a Natália vai fazer o Enseja dela, acho que é abril que ela falou, e vai tentar fazer a mesma coisa. Vamo ficar um ajudando o outro, trabalhando só de carteira assinada, juntando um dinheiro. E se for pra fazer arte, música e rap, a gente usa esse dinheiro. Entendeu?

Nesta mesma conversa, quando perguntei a ele as diferenças entre o trabalho assalariado e o vagão, ele me deu a seguinte resposta:

Tem diferença. Eu e Natália faz essa reflexão pra caralho. Quando a gente trabalha no trem, o dia que dá um dinheiro bom aí tu reflete. Tipo assim, o dinheiro ali, dá. Seja 1 real por vagão, ou mais que se tua meta é 20 reais. Só tu bater. Se tá vindo 1 real por vagão, tu vai ter que bater 20 vagão até chegar 20 reais no teu bolso. Sabe? É, a gente é gastante. O dinheiro você faz, a questão é você persistir ali dentro mesmo. Porque um minuto que tu sai pra comer e volta, já é horário de pico e encheu, tu não consegue mais bater. Dependendo da arte, se tu trabalha com música, dança, enfim. Ou então, você tipo assim, já vi ali cara, por exemplo, tem muita coisa que eu e Natália compra no trem que é pra dentro de casa, principalmente em Belford roxo. É muito difícil você juntar um dinheiro diário, tá ligado? Sendo que você ao mesmo tempo precisa desse mesmo dinheiro pra movimentar teu trabalho. Você precisa de um dinheiro pra botar internet, pra movimentar o teu Instagram. Foi assim que eu consegui o meu teste na Globo. Você precisa de um dinheiro pra comprar uma roupa pra gravar um vídeo de poesia. Você precisa de um

dinheiro, de repente tá atrasado aí pra um evento, pagar um Uber rapidinho. Ou até pra deixar de dar calote, pagar uma passagem, deixar de pular muro. Sendo que em carteira assinada, tu tem todos os benefícios, tá ligado? O ruim é que o primeiro mês tu tem que esperar o mês inteiro aquele salário, mas quando vem, meu parceiro, aí vem contudo! Tá ligado? E aí é só organizar, mano. Eu e Natália a gente lembra a beça, a gente chegava no mercado com aquele vale refeição, porra, eu pegava o melhor café, o melhor tudo, chegava enchendo o carrinho, tá ligado? Fora INSS, FGTS, esses bagulho. O INSS a gente tem como pagar no MEI, né? Mas porra, essas informação demora muito a chegar na gente, tá ligado? Eu vou pegar um trabalho de carteira assinada, não vou deixar de fazer arte. Quando eu tiver de folga eu vou bater vagão. É o que eu falei pra Natália, na época que eu trabalhava na recepção do hospital, se eu fosse esperto, eu trabalhava dia sim, dia não. Quando eu trabalhava dia sim lá, dia não eu trabalhava no trem. Mas eu não tinha essa mente não.

Saulo nos esclarece aqui o porquê de se sentir “preso” ao vagão na primeira vez em que conversamos. Com os *trocados* “é muito difícil você juntar um dinheiro diário, tá ligado? Sendo que você ao mesmo tempo precisa desse mesmo dinheiro pra movimentar seu trabalho”. Tal como diz, “botar internet, pra movimentar o teu Instagram”, “comprar uma roupa pra gravar um vídeo de poesia”, “pegar um Uber rapidinho”, “deixar de dar calote, pagar uma passagem, deixar de pular muro”. Com o salário isto lhe parecia mais plausível. O salário “quando vem, meu parceiro, aí vem com tudo! Tá ligado? E aí é só organizar, mano”. O salário os permitiria manter seu *trampo* em movimento, para além de suas casas. O peso do controle cotidiano das condutas diárias com o salário era vivido por Saulo como menor, frente aos *trocados*. A incerteza era menor e, nesta época, ele me dizia que deseja buscar algo “mais garantido” e “estabilidade”. Por outro lado, o problema do salário é o seu tempo: “tem que esperar o mês inteiro”. Nenhum dos e das artistas com quem convivi desejava permanecer batendo vagão. Saulo disse-me que não se imaginava fazendo aquilo com Natália até os quarenta anos.

Por outro lado, projetar-se na arte também entra em conflito com o “trabalho assalariado”. Para Natália, bater vagão é a “válvula de escape” para poderem se dedicar à arte. Este dava a sensação de maior flexibilidade para o *corre*.

Sim, com certeza. Não tem como, tem apresentações que acontecem num horário que é de trabalho. Se comprometer com o patrão. O trem é a nossa válvula de escape. Esse negócio da Roquete Pinto era pra acontecer na segunda-feira. A diretora falou que teve uns problemas técnicos, aí passou pra quarta-feira. Imagina falar isso pro patrão? Vou tá lá falando sobre poesia e sobre o coletivo. Mas aí chega nesse dia, não acontece, o que que o patrão vai achar? Mas por isso que é muito complicado, conciliar a arte em si com o trabalho de carteira assinada. Ou se for trabalhar de carteira assinada, que seja num Sesc da vida que eu possa tá inserida fazendo meu trabalho. O negócio é deixar de fazer minha arte. Quando voltar as escolas com certeza vão voltar as apresentações em escola. Qual o patrão que vai me liberar às 2h da tarde? Ali é só válvula de escape mesmo. O meu foco é nas apresentações. Como artista,

produtora, é nas oportunidades, aparece uma oficina de atores, eu quero tá lá. E o patrão não vai deixar eu tá lá. Ele também quer o dele no bolso dele. Ele não tá nem aí se eu vou conseguir o bolso ou não, porque ali também é sonho dele. A gente vai perder várias oportunidades se trabalhasse só de fim de semana com a arte. É dia de semana mesmo. Tem que ter uma disponibilidade e dedicação que agora que eu to estudando o negócio de produção cultural, o bagulho é muito mais embaixo, tem que se entregar mesmo, a tua vida, você tem que, enfim, abrir mão de certas coisas. Pra poder chegar num objetivo final. O meu objetivo é ser reconhecida como poetiza, atriz, dançarina, enfim. Não dá pra prever o certo do que vai vir, mas é a garantia de ter o meu dia sobrevivido, tá ligado? É isso. O trem é isso. Porque também através do trem que eu faço vários contatos de produtor, de professor, enfim.

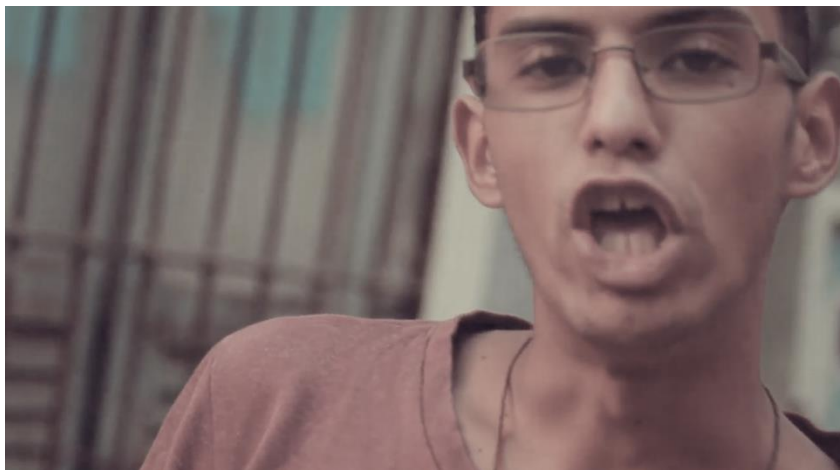
Essa flexibilidade, entretanto, tem de ser articulada para viabilizar as outras situações de *trampo*, onde era necessário a programação anterior para a ida a eventos, para ter a passagem e poder se alimentar, ou, então, o pedido das ajudas de custo para os organizadores do evento. Saulo foi convidado duas vezes por um ator de Malhação, uma novela da Rede Globo, para realizar um teste de elenco. Não foi a nenhum deles. “Sequelei”, disse-me. No primeiro dia, disse-me que estava ocupado, mas não me explicou com o que. Mas, depois, senti que abriu o jogo. Ele estava trabalhando e se fosse sair, precisaria se preparar no dia anterior no vagão para poder ter dinheiro para ir até o evento. Saulo estava ocupado fazendo a *meta diária*. Quando conversávamos, Natália estava junto. Ela reclamou que quando são chamados para este tipo de teste ou evento, as pessoas não se preocupam em pagar o dinheiro da passagem, ou “dar uma ajuda” para que eles pudessem chegar lá. “Pô, a gente vive disso, um dia que a gente vai participar de alguma coisa assim, é um dia a menos trabalhando”. Depois de perder o teste duas vezes, Saulo perguntou para o ator se ele gostaria de marcar outro encontro. Ele mudou de ideia e não marcou mais. Saulo, entretanto, ainda nutria a expectativa de que poderia encontrar com ele em algum momento futuro. Otimista, disse-me: era um “contato”. Na mesma tarde de sol, Natália e Saulo contaram-me insatisfeitos de que ouviram rumores de uma garota de Petrópolis, quem havia mandado dois projetos bem-sucedidos de slam, um de dez mil e outro de trinta mil, para o SESC na cidade. “Uma pessoa que não tem qualquer relação com a cena, que não sabe direito nem o que é slam”. Lembro-me de outras vezes ouvi-los sonhar com o cachê recebido por uma artista amiga no SESC: três mil reais por uma única apresentação.

Apesar do bater vagão ser o *trampo* mais estável na arte, a incorporação do salário como “estratégia de vida” para o casal – tentado, sobretudo, para Saulo, quem tinha terminado o ensino médio e quem julgavam poder obter um melhor “trabalho de carteira”,

enquanto Natália continuaria no trem e estudaria para o ENSEJA para obter o diploma de ensino médio – era uma forma de realizar o desejo de ambos: viver de cachê.









5 OLHARES NÃO PAGAM ALUGUEL

Intervenção poética é a forma como os e as artistas nomeiam uma de suas práticas para ganhar a vida. Estas são o resultado da conversão de *visibilidade* acumulada em convites para apresentarem seus *tramos*, seja em atos políticos, escolas e instituições educacionais do ensino superior, eventos culturais variados ou, mesmo, no circuito de slams na posição de convidados especiais. Convites estes que não são mediados por contratos ou pela aquisição de financiamento via editais ou instituições de cultura, mas negociados informalmente com os interessados pela atuação dos artistas, muitas vezes, por trocas de mensagem no Whatsapp e no Instagram. O objetivo deste capítulo é analisar estas outras situações do ganhar a vida com arte.

Nenhum dos meus e minhas interlocutoras batiam vagão para apenas manter suas casas, mas para manter-se no *corre*. A circulação por diferentes espaços, como os transportes públicos e as batalhas de slam, é a principal forma empregada pelos artistas para propulsionar esse conjunto de possibilidades. As *intervenções poéticas* ocorrem entre essas outras formas de circulação. É deste ponto de vista que se melhor compreende, por exemplo, suas preocupações, ao início do encerramento das situações de apresentação no vagão, em fazerem circular contribuições dos passageiros pelas suas poesias conjuntamente os endereços de suas redes sociais no Instagram aos passageiros. Ao mesmo tempo em que estas falas contribuía para o credenciamento da fachada de artista, fazê-lo era uma forma de prospectar novos *tramos* para além e a partir do vagão. Ademais, se o bater vagão se realizava em composições variadas (duplas, sozinhos, em trios), a divulgação das redes sociais pelos artistas introduzia nestes espaços outra dimensão dos seus engajamentos no *corre*, os *coletivos*. Esta é a forma de nomear os grupos articulados pelos artistas para fazerem seus *tramos*, individual e coletivo, circularem.

No vagão vimos que o dinheiro circulado é marcado de formas distintas pelos artistas em seus aspectos relacionais e materiais. Nas *intervenções poéticas*, estas ocorrem de outras maneiras. Aqui, o que se negocia são os sentidos dos convites, um trabalho relacional que é operado pelas marcações do dinheiro a ser transferido. Se o acúmulo de *visibilidade* foi se constituindo como um caminho para o recebimento de convites, o caráter das relações como uma forma de ganhar dinheiro não está dada e precisa ser

continuamente feita e refeita. A realização do desejo de *ser visto* aparece na etnografia operando um paradoxo no fluxo do cotidiano: ao mesmo tempo em que lhes abria portas para outros espaços como pessoas que “fazem slam”, por outro lado, com frequência deixava o *trampo* como um elemento alheio dos sentidos dos convites. Este capítulo analisa como se governa este dilema.

O movimento literal entre o vagão e outros espaços adquire outra camada de sentidos. Trata-se da busca de dinheiro e *trampo*, mas também da contínua produção da sensação de um movimento existencial, e de que não se está parado e estabelecendo relações na vida que sustenta os artistas no *corre*, na esperança de que esta circulação possa se reverberar em alguma melhora de vida. Por outro lado, para obter algum ganho, os e as artistas operam no cotidiano duas categorias de dinheiro: as *ajudas de custo* e o *cachê*. Assim como o ganho de dinheiro pode se realizar no emprego destas categorias nas negociações em torno das *intervenções poéticas*, também pode o desejo de simplesmente poder participar e *fortalecer* estes eventos como artistas através de suas performances.

Ainda que estas sejam situações distintas de possíveis ganhos, suas negociações não ocorrem de forma completamente desvinculada das práticas levadas a cabo pelos artistas no próprio vagão. Argumento neste capítulo que algumas categorias, formas de quantificação e expectativas de ganho advindo daquelas situações são operadas e transpostas de formas heterogêneas para estas negociações. O vagão, assim, fornece quadros de referência, por exemplo, quanto ao montante de outros tipos de dinheiros a serem transferidos aos artistas nas *intervenções poéticas*. O que a etnografia sugere é que ganhar dinheiro para sustentar a própria vida é operado pelos artistas sem que, necessariamente, haja a configuração de uma relação de *trampo* nestas situações. Onde o *cachê* é interpretado como um dinheiro inviável de ser solicitado, a estabilização da marcação do dinheiro nas negociações organiza caminhos para se legitimar a sua reivindicação e que podem vir a ser utilizados tendo em vista outros sentidos. Todavia, fazê-lo não opera de forma puramente instrumental pelos artistas tendo em vista somente o ganho de dinheiro, tendo um custo subjetivo. A contínua necessidade de desdobrar tal prática durante as *intervenções poéticas* reverbera em elaborações críticas acerca do valor de si frente àqueles que os convidam. A crítica que emerge, então, é uma articulada em torno da falta de *reconhecimento do trampo*. A *ajuda de custo*, neste arranjo, é interpretada e hierarquizada como uma forma menor de *cachê* que expressaria a valoração negativa dos artistas que se dedicam à poesia marginal frente a outros tipos de artistas.

Negar convites quando se é ofertado apenas uma *ajuda de custo* (passagem e alimentação) é uma maneira de reafirmar o valor de si e se construir enquanto artista.

Este capítulo está organizado em quatro seções. Na primeira delas, debruço-me sobre duas situações de pedido de entrevista com dois de meus interlocutores de modo a destrinchar os modos de operação da categoria *ajuda de custo* nestas situações. É aqui onde sugiro a conexão entre o bater vagão e as situações de *intervenção poética*, onde as relações travadas com pesquisadores aparece como uma zona de transição entre duas formas de ganho de dinheiro na arte, das contribuições ao *cachê*. Na segunda seção, volto-me para analisar os dilemas da *visibilidade* e algumas das formas de enquadramento destas situações do ganhar a vida, ora como *fortalecer*, ora como *trampo*. Finalmente, à luz da etnografia de uma *intervenção poética* junto à Matheus, analiso a multiplicidade de práticas para ganhar dinheiro e a singularidade dos *coletivos*, em particular, sua dualidade entre o *trampo* individual e coletivo.

5.1 A plasticidade da ajuda de custo e sua quantificação

Em janeiro de 2020, travei a seguinte conversa por mensagem de Whatsapp com um de meus interlocutores, um jovem negro, artista, poeta, ator, bolsista e estudante universitário de uma instituição privada de prestígio, membro de um coletivo de poesias e morador da Zona Oeste do Rio de Janeiro.

Marcos – Fala mano, td bom?

Robson – Fala ai man, tudo ok. Desculpa a demora. E por aí, como vai?

Marcos – Tudo bom! Feliz ano novo! Tu tá pelo Rio? Conseguiu falar com o Emílio? To de volta.

Robson – Feliz ano novo pra ti também! Estou pelo Rio, sim. Não falei com o Emílio, porque fiquei inseguro. Haha

Marcos – Poxa vida, devia ter falado.

Robson – Hahaha

Marcos – Vem cá, queria te entrevistar pra minha pesquisa. Tu toparia?

Robson – Massa! Toparia sim. Mas teria alguma ajuda de custo?

Marcos – Claro mano. Consigo te dar 50, rola? Ou você pensou mais?

Robson – Quanto tempo seria a entrevista? Sobre o que seria? São coisas que precisamos avaliar antes de fechar o valor.

Marcos – Vai depender do andar da conversa, de 1h-2h. Sobre tua participação e percepção da cena de slam, da poesia marginal. Do ganhar a vida com poesia, um pouco da sua trajetória de vida.

Robson – Eita cara, bastante tempo sim. Pra 1/2h acho pouco sim.

Marcos – Quanto você pensa?

Robson – Posso fechar com você por 120. Mas normalmente eu peço mais. Mas por te conhecer, dá pra fechar dessa maneira.

Marcos – Esse valor não rola pra mim. Não tenho financiamento desse tipo pro doutorado, sai da minha bolsa essa ajuda de custo. O que acha de eu te dar essa ajuda que eu sugeri e fazer um vídeo teu com tuas poesias?

Robson – Po Marcos, eu entendo. Esse é um valor simbólico, porque normalmente cobro 50 reais por 30 minutos em entrevistas, já que batendo dois vagões eu já consigo aproximadamente esse valor. Estou passando por uns problemas financeiros e no momento estou priorizando a grana mesmo. Agradeço a proposta, mas infelizmente sem esse suporte vou achar que estou saindo no prejuízo com essa permuta.

Marcos – Saquei mano, eu vou ver se consigo pressionar minha orientadora por financiamento pelo instituto, mas até onde eu sei, tá foda. Volto a falar contigo, quero muito te ouvir. De todo modo, a oferta do vídeo tá de pé ainda, como a gente tinha conversado antes no Sesc Tijuca.

A entrevista com Robson nunca aconteceu, mas essa pequena troca de mensagens da tentativa de travar relações é meu ponto de partida. Não me era estranho o pedido de *ajuda de custo* para a realização de entrevistas. Isto também foi feito por Carlos, na situação que abre o Capítulo 1. Expliquei para Carlos que desejava uma “conversa informal” com ele sobre alguns dos temas mencionados na troca de mensagens com Robson. No decorrer de nossa conversa, Carlos me disse que “trabalhava no metrô” e que, caso fôssemos conversar, ele estaria “perdendo dinheiro” por não poder estar lá. Perguntou-me, então, se eu poderia “contribuir” com uma *ajuda de custo*. Era o início de 2019 e eu iniciava meu campo com dificuldades em estabelecer relações com meus interlocutores futuros¹⁰⁴. Acatei o pedido e disse que poderia fornecer a “ajuda” sim. Porém, Carlos não definiu o valor, e eu fiquei sem saber como estabelecê-lo. “Quanto você está pensando?”, perguntei a ele. Respondeu-me da seguinte forma: “o quanto você achar favorável, irmão, precisa ser muito não”. O artista insistiu em não estabelecer o valor, era eu e minha consciência quem deveriam determiná-lo. Como mensurar o “favorável”? Para destravar minha confusão mental e hesitação, insisti na tentativa de obter dele algum horizonte para que esse valor fosse definido, distanciando-o da minha consciência: “é o valor da passagem que você quer dizer?”. Carlos riu e retrucou: “só isso mesmo, não é cachê”. Enfim consegui acordar uma forma de cálculo com ele e qual dinheiro era aquele. Fiz uma conta na cabeça: um metrô de ida, um metrô de volta, um ônibus de ida e um ônibus de volta, vinte reais. Novamente, ele não me deu mais informações sobre quantas passagens precisava, acatou sem ressalvas e marcamos na Cinelândia. Assim, dei-lhe a *ajuda de custo*, o dinheiro que ele ia “perder”, em passagens.

¹⁰⁴ Havia obtido o número de celular de Carlos através de uma de minhas colegas no IESP, quem o havia o entrevistado para sua pesquisa de mestrado sobre as rodas de rima no Rio de Janeiro. Entretanto, eu já havia o encontrado ao acaso em competições de poesia antes, mas não tínhamos ainda qualquer relação nesta época. Sua expectativa inicial era a de que iríamos gravar uma entrevista com câmeras.

Quase um ano depois, ainda que a situação buscada fosse a mesma, a conversa com Robson foi diferente¹⁰⁵. Quando me sondou sobre a *ajuda de custo*, eu tinha definido de antemão minha estratégia para tentar realizar a conversa: acolher o pedido sem ressalvas. Já havia notado que aquele dinheiro se desdobrava em duas categorias outras quando reivindicada. Ora era só a passagem, ora era esta mais a alimentação. Essa compunha uma cesta de custos básicos para que os artistas pudessem estar presentes, sem que eles tivessem gastos que não fossem garantidos pelo convite de sua presença em alguma situação particular. Entretanto, nem sempre a alimentação vinha na forma de dinheiro. Cinquenta reais me pareciam ser “favoráveis”: vinte reais para a condução, trinta reais para uma refeição. Os dois, Robson e Carlos, trouxeram à baila uma situação de trabalho para enquadrar a possibilidade do encontro. Para o segundo, esta entraria em conflito com seu trabalho e, portanto, deveria repor o que ele perderia. Em nenhum momento, eu havia sugerido que a entrevista fosse realizada durante esse momento. Pelo contrário, insisti que ele tinha total liberdade para definir o local e o horário. Ainda que ele colocasse o dinheiro como condição, suas falas foram capazes de evitar a construção de uma situação de valoração monetária de um *trampo*. A demanda e a mensuração se apoiaram na passagem, categoria posta em jogo por mim na situação. Eu trazia um uso do dinheiro que aparecia, então, como legítimo. Desta maneira, ele foi bem-sucedido na construção de uma equivalência entre os trocados dos passageiros e minha *ajuda de custo*, mas não como ganho advindo da situação – o que o *cachê* representaria, afastada por ele (“não é cachê”) –, mas como condição material para que ele pudesse estar presente e voltar para sua casa depois. Eu não cogitava uma demanda de *cachê* neste tipo de situação. Ao mencioná-la, Carlos me demonstrava a presença desta marcação na ecologia dos dinheiros em seu horizonte de expectativas. Era uma *contribuição-ajuda de custo*.

Eu ainda não tinha ouvido a expressão bater vagão e não conhecia a rotina do trabalho, compartilhava a costumeira percepção de passageiros sobre a declamação de poesias nos transportes. Não imaginava que era *trampo*, o ganhar a vida ainda não era o foco de minhas inquietações. Sua mensagem de que “trabalhava no metrô” não havia me esclarecido exatamente o que ele fazia lá, mas aqui não insisti e a dúvida permaneceu. A

¹⁰⁵ Diferente da situação com Carlos, eu já tinha cruzado com Robson uma porção de vezes antes do convite. Nos conhecemos através de Matheus, em um slam no Sesc São Gonçalo. Ele me deu o seu telefone após outro evento de poesias no Sesc Tijuca, pois ele havia me dito que estava querendo fazer um documentário sobre o seu coletivo. Ofereci-lhe o contato de um diretor que poderia ajudá-lo com a tarefa. A mensagem trocada com ele na página anterior, era uma tentativa de retomar essa conversa.

categoria trabalho resolvia momentaneamente a oposição. Futuramente, iria perceber que o horário que havíamos marcado não o impediria de bater vagão, pois às seis da tarde já não era mais possível *trampar* no metrô pela quantidade de passageiros viajando. Na prática, então, Carlos não iria perder dinheiro, pois não conseguiria mais recitar e não iria gastar mais uma passagem pela conversa. Ele pegaria um ônibus na Candelária, no centro do Rio, direto para casa na Cidade de Deus, um gasto inevitável na volta para casa. O calote era possível na ida, mas não na volta.

Com Robson, a delimitação do uso da *ajuda de custo* foi outra. Não perguntei a ele o quanto ele estava pensando, rapidamente apresentei um valor após o seu pedido. Ele interrompeu minha expectativa e disse que, antes de definir o valor, ele precisava saber o tempo de duração da entrevista. Robson argumentou que, por duas horas, o valor era baixo. Ele, normalmente, costumava “cobrar” mais do que isso para dar entrevistas com esta duração: cinquenta reais por trinta minutos; logo, de cem a duzentos reais a depender do andar da carruagem. E concluiu que, como eu era conhecido, me daria um desconto: cento e vinte reais. Demorei dez minutos para responder sua mensagem. Diferentes pensamentos passaram pela minha cabeça. Eu tinha dificuldade em enquadrar aquela situação como “dar uma ajuda de custo”. Sentia, na realidade, que ele queria que eu pagasse por algo. Não só o fato de que o gasto de cento e vinte reais em uma única entrevista me pareceu muito alto dentro das minhas condições de financiamento, como também me preocupei com suas implicações futuras. Caso eu tivesse que acomodar este custo a partir daquele momento, eu não conseguiria fazer a pesquisa como havia planejado e poderia me indispor com outros de meus interlocutores. Como eu desenrolaria outras entrevistas, ou me explicaria para aqueles com quem eu já havia conversado, caso eu acordasse esse patamar como condição mínima para que as entrevistas acontecessem? Não quis correr esse risco e, portanto, disse-lhe que eu não conseguiria arcar com sua demanda. O dinheiro disponível era apenas bolsa e não *ajuda de custo*.

Todavia, e é aqui onde a situação adquiriu outros contornos, ele não desdobrou e conectou a *ajuda de custo* às categorias que eu imaginava que a compusessem. A determinação do valor, para ele, vinha do bater vagão. Sua justificativa não era a de que ele estaria perdendo dinheiro caso conversasse comigo, mas sim de que seu *trampo* no vagão dava mais dinheiro do que a entrevista. Logo, entendi o seu movimento: ele transformava o meu convite em um *trampo* também ao produzir uma equivalência entre duas escalas de valor distintas (minutos de entrevista em número de vagões). A circulação de dinheiro e a conversão do ganho do vagão em ajuda de custo o constituíram como

artista. O montante ganho por ele no vagão não eram só alguns trocados. Ele não desejava repô-los por qualquer contribuição, mas valorizá-los em relação à ajuda de custo. Esta era um ganho monetário que representava um valor inferior ao dos trocados do vagão, mas cujos caminhos de viabilização passam por outras formas de enquadramento da relação de transferência monetária. Ele encenava, portanto, uma conversão descendente comigo, aceitando um valor menor do que ele dizia que valia seu tempo. Pouco importava o ajustamento à figura do trabalhador e a instabilidade moral dos artistas no vagão não se colocava.

Na conversa com Robson, o bater vagão fornecia uma unidade de medida, em vagões e em sua temporalidade de ganho para, assim, operar não só a quantificação, mas uma forma de precificação da *ajuda de custo*. Os artistas trouxeram à mesa a esfera do trabalho para travar a marcação do dinheiro, se opondo, entretanto, de maneiras distintas: Carlos perderia dinheiro, Robson deixaria de ganhar; o primeiro tinha “necessidade”; o segundo não precisava. Neste quadro, era irrelevante trazer a passagem e a alimentação, pois o tempo entrava como a variável relevante. Como com Carlos, não havíamos determinado um horário da entrevista que pudesse entrar em confronto com o horário de seu *trampo*.

Quando li o que escreveu, senti que a demanda parecia entrar em contradição com a própria ideia da categoria *ajuda de custo*; ou, melhor dizendo, com minhas experiências previas no agenciamento e desenrolar destas. Não cabia a minha consciência determinar o que eu achava “favorável” como *ajuda de custo*. Ao me cobrar, ele estabelecia uma descontinuidade com o bater vagão, onde não se cobra, mas solicita-se contribuições sem que seja possível definir um patamar mínimo da transferência monetária; em outras palavras, não há preço. Carlos nomeou o dinheiro desta forma e tampouco me perguntou quanto tempo iria durar a entrevista. Sua conversão não operava uma valoração positiva do estatuto do artista, sendo mais próxima da “necessidade” do trabalhador. Deste modo, ele trazia à conversa um critério moral distinto daquele trazido por Robson. Com o último, caso eu discutisse sua demanda, estaria questionando o valor do seu trabalho, uma métrica objetiva de seu ganho (X vagões em Y minutos dão Z dinheiro) e, ainda, a veracidade do que descrevia. Questioná-lo provocaria uma acusação moral sobre ele. Já com Carlos, eu me implicaria de forma distinta, esta incidiria sobre minha pessoa. Seria negar a passagem na forma de ajuda. Como vimos, esta carrega moralidades específicas: eu seria negando algo para alguém que havia pedido uma ajuda mínima na humildade.

Senti que Robson esgarçava a noção de *ajuda de custo*. Esta quase se tornou um *cachê*, sem que fosse necessário botar em jogo a própria categoria. Era uma *ajuda de custo-cachê*. Acredito que o artista sabia que não era plausível empregar o termo nesta situação e que sua chance em obter um ganho da relação ficaria diminuta. Eu não lhe pedia para se apresentar ou promovia qualquer evento para que ele participasse como convidado. Esforçou-se, finalmente, em distanciar sua argumentação da cobrança ao nomear a ajuda de custo como um “valor simbólico” e como um “suporte”. Em outras palavras, já não era mais o valor do seu tempo, mas uma necessidade, como ele mesmo afirmaria ao final. Ele estava “priorizando a grana”. Pelo acúmulo do meu campo à época, não só eu refletia sobre as implicações disto para a pesquisa, como parecia-me que ele inflava o valor do bater vagão. Achei que não cabia a mim questionar isto. Era o valor de uma meta diária. E, para conversar comigo, acho eu, ele queria que eu garantisse o seu dia e as passagens do dia seguinte. Tentei fazer uma “permuta” para viabilizar a entrevista na forma das ajudas que talvez fossem de interesse, gravar vídeos e tirar fotografias, para compor com a *ajuda de custo*. Robson não aceitou, disse-me que sairia no “prejuízo com a permuta”. Finalmente, não entramos em um acordo. Encenei que tentaria obter o financiamento para demonstrar apoio a sua demanda, mesmo sabendo que isto não seria possível. Em outras situações que tive a oportunidade de encontrar-me com Robson, perguntei-lhe se poderia segui-lo no bater vagão. Ele desconversava rapidamente. Este tipo de relação não lhe interessava.

Menos do que desnudar meus interlocutores, apontando a dissonância entre a argumentação dos artistas e a “realidade” do bater vagão, ou botar em xeque os sentidos morais das justificações da *ajuda de custo*, interessa-me salientar os diferentes usos desta categoria nos seus esforços para ganhar a vida. Sugeri que as duas formas de conversão apontam para valorações distintas. A negociação pela *ajuda de custo* é uma forma pelas quais os artistas procuram obter um “ganho marginal”¹⁰⁶ (Guyer, 2004), como uma persistente possibilidade em uma porção de situações em que são convidados a participar e onde, por vezes, a legitimidade da reivindicação de *cachê* é diminuta ou implausível. Como a artista Sabrina Azevedo, em evento online “Cultura na periferia” realizado no dia

¹⁰⁶ Uso a expressão no sentido de Jane Guyer, como no trecho a seguir: “By using *margin* here, I am endorsing reasoning, purposive behavior, and strategic means-end thinking as appropriate subject matter for anthropology, and even that formalization can be useful, without endorsing any of the overweening claims for a comprehensive marginalist economic theory” (Guyer, 2004; pp. 25).

12 de agosto de 2020, na série de *lives* “Favelas, pandemias e cidadanias”¹⁰⁷, afirmou: “no ato pô, uma pessoa contrata uma outra pessoa, paga um cachê, tem um camarim maneirão, e me contrata só vai me dar a passagem, só tenho água, o dinheiro da passagem a gente dá calote, a gente fica com ele”. Fornecer uma entrevista para uma pesquisa acadêmica, do ponto de vista dos artistas, pode ser transposta para esse enquadramento. A marcação do dinheiro como *ajuda de custo* dá-lhes os caminhos. Já não estamos mais no vagon e os esforços para viabilizar esta última são reordenados, com usos distintos dentro de um mesmo estoque de categorias e moralidades. Vivendo de trocados, a possibilidade de receber essa *ajuda de custo* não é irrelevante, assim como a ida a uma entrevista pode levar a penúria momentânea pelo custo que ela pode desencadear, o que produz uma intensificação da sensação de que o tempo despendido nessa situação possivelmente terá implicações que transcendem a própria situação. Vinte reais, como na primeira situação, garantem dois dias de passagem. Cento e vinte reais, seis dias de passagem, ou um bom dia de vagon. Os pares *contribuição-ajuda de custo* e *ajuda de custo-cachê* situam a solicitação de entrevista numa zona de transição entre duas situações de ganho na arte. Já vimos a viabilização das contribuições, neste capítulo, seguimos na direção da segunda.

Antes de seguir, é preciso desenvolver alguns comentários ainda acerca da posição de Robson. Para tanto, apoio-me em uma outra conversa travada, agora, com Mariana. Ela era uma mulher branca, lésbica, graduada e mestre por uma Universidade pública, organizadora de slam e poeta. Apesar dos diplomas, sobrevivia de arte, assim como outros de meus interlocutores, mas não de trocados e sim de *cachês*, *ajudas de custo* e da venda de livros. Havia sondado também Mariana para que conversássemos. Fui até um evento em uma escola do SESC em Jacarepaguá onde ela iria participar falando sobre os slams no Rio de Janeiro também no início de 2019. Não pretendia, entretanto, conversar com ela naquele dia, mas apenas tentar marcar uma data futura. Eu tentava conversar com outra artista. Ao final do evento, subimos todos para o camarim, onde as três poetisas convidadas, além de Mariana, duas jovens artistas negras, conversaram com os funcionários do Sesc sobre quando o pagamento seria depositado em suas contas. Eu não sabia que elas ganhariam *cachê* por aquele evento. Achava que era um evento aberto, uma

¹⁰⁷ A série de *lives* “Favelas, pandemias e cidadania” foi um projeto conjunto da Universidade da Cidadania da UFRJ, do WikiFavelas – Dicionário de Favelas Marielle Franco e do Urbano – Laboratório de Estudos da Cidade da UFRJ.

forma de divulgação e ativismo da cena depois de ver o *flyer* do evento no perfil do Instagram de Mariana. Foi neste momento que, enquanto a artista com quem eu havia marcado conversava com uma estagiária do Sesc, Mariana caminhou até mim e puxou conversa. “Você quer fazer a entrevista?”. Apesar da aparente abertura, a todo momento, Mariana interagia comigo de forma desconfiada e distante. Disse-lhe que estava esperando outra entrevista – eu estava incrédulo (era a terceira ou quarta vez tentativa) de que esta fosse de fato acontecer pela forma como a outra artista geria a situação – e engatei a explicação do que gostaria. Após esta fala, ela me disse a seguinte frase olhando em meus olhos: “eu não falo com homens” sobre o slam que organizava. Era a primeira vez que a impossibilidade de diálogo parecia ser interditada abertamente desta maneira.

Engatou em seguida: “tem muito pesquisador de TCC, mestrado e doutorado querendo falar com a gente, mas não há retorno nenhum”. Ela achava estranho ser entrevistada, não gostava. Havia uma mulher realizando doutorado que seguia o seu slam que, aparentemente, teria conseguido um financiamento para que uma das integrantes do seu slam pudesse ir junto com ela a um congresso apresentar um artigo, onde a pesquisadora incluiria uma das artistas como coautora. Ela reconheceu que isso era uma tentativa de “retorno”, mas também criticou insatisfeita a pesquisadora por ter sugerido colocar o nome delas no artigo que estava escrevendo. “Eu não escrevi o artigo, faz sentido se eu escrevi”. A pesquisadora ofertava algo que tinha lugar no seu próprio mundo, Mariana rejeitou a “permuta”. Aquilo não fazia sentido para ela e não fornecia horizonte de ganho algum.

Mariana contou-me que, naquele dia, não tinha o dinheiro da passagem para ir até o evento. Ela teve que tirar do seu cheque especial. Desde o ano anterior, não tinha conseguido trabalho. Havia feito bastante dinheiro, mas já tinha acabado e no começo do ano as coisas sempre andavam mais devagar na arte. Segundo ela, as instituições de cultura e escolas teriam “bancado a gente, eles salvam a gente”. Ela criticava a falta de retorno da academia, mas também não colocava em jogo o que seria um “retorno” plausível. Assim como no segundo caso, a entrevista com Mariana nunca ocorreu.

Penso que as estratégias de Robson são produto não só da experiência de vida com os trocados, mas também são vinculadas a diferentes elaborações críticas do *reconhecimento* recebido pelos artistas sobre os convites a eventos e pedidos recebidos por uma porção de atores distintos para que eles se apresentassem, participassem ou dessem entrevistas. Estas operavam apenas no subterrâneo das nossas conversas, não

emergindo nas falas, como foi feita por Mariana. Neste terreno movediço, havia um posicionamento particular da relação com pesquisadores da Universidade. A negociação pela ajuda de custo traduzia e mediava uma narrativa política contemporânea: a academia os trata como objetos de estudo e usa sua imagem, sem qualquer retorno. A meu ver, com Robson isso era evidente, ele traduzia esta narrativa em uma negociação. Mas, para ele, eu era um *pesquisador, boy, da Zona Sul e branco*. À luz da narrativa, a possibilidade de travá-la se dava pela mediação do dinheiro, e imagino que a minha reflexão acerca da implicação da minha pesquisa em relação a outros interlocutores era feita também por Robson, mas de seu ponto de vista, entre artista e pesquisador. Ele buscava pautar os termos desta abstração. Entretanto, como veremos a seguir, estas formas de negociações não eram restritas apenas aos contextos de pesquisa acadêmica.

5.2 Os dilemas da visibilidade, o reconhecimento e o dinheiro nas intervenções poéticas

Acompanhei Saulo e Natália em um ato na Candelária no Centro do Rio de Janeiro, em março de 2019. A organizadora do ato, uma estudante integrante da AMES (Associação de Estudantes Secundaristas do Rio de Janeiro) os avistou recitando no metrô e fez um convite para que eles se apresentassem no ato contra as políticas de educação do então governador Wilson Witzel (PSC). Quando nos aproximamos do momento de início do ato, a organizadora chegou em nossa roda e disse que eles poderiam “começar o slam” quando eles quisessem. Não apenas Saulo e Natália, mas outros três poetas estavam lá para participar, uma jovem branca do coletivo de Natália, e outros dois jovens negros de outro coletivo. Nesse instante, Saulo interrompeu a organizadora e disse que não era “slam”, mas sim uma “intervenção poética”. Ele explicou que caso os organizadores do evento tivessem interesse que ocorresse um slam, era preciso ver se havia um número suficiente de poetas entre os participantes do ato para “batalhar”. Um dos jovens presentes no ato era poeta, e chegou a recitar uma de suas poesias após os convidados, mas não havia jovens suficientes para tanto e, mesmo, não era esse o objetivo da organizadora.

Chamou-me atenção o uso da palavra “slam” por ela para nomear o que achava que eles iriam fazer quando, anteriormente, ela os havia visto se apresentando enquanto batiam vagão e não em competições de poesias. Saulo poderia ter ignorado esta fala, mas

não o fez. Optou por dividir os sentidos das diferentes atividades que ele fazia. Como Matheus realizou em outra situação – a apresentação não é uma intervenção –, Saulo separava também o slam da *intervenção poética*. Do seu ponto de vista, estas coisas não se confundiam. Já para a jovem organizadora, eles “faziam slam” e foram convidados como representantes dos conteúdos que esta categoria sintetizava. Como disse-me Saulo, mais tarde naquele dia:

Direto, a gente vai pra se apresentar e a galera não sabe. É igual na Semana da Consciência Negra, o pessoal não sabia, só sabia que era o coletivo. Ai chegou lá, “ai vocês vão fazer slam”. Ai a gente, explicou, pra gente fazer slam tem que ter poetas. Entendeu? A gente vai perguntar, se tiver poeta, a gente faz um slam, se não, é chamada a intervenção poética. Que aí nós mesmos vamos lá, se apresenta, os nossos trabalhos, e depois libera o mic aberto, o pessoal que quiser mandar assim.

A expectativa do recebimento de convites para se apresentarem, para Saulo e Natália, não era um “a mais” ou um simples bônus advindo do bater vagão. Pelo contrário, a relação que ambos teciam com estes eventos era de contiguidade. O vagão, na ausência destas expectativas, tornava-se apenas uma forma de aquisição de renda. Contudo, havia mais desejo do que apenas o dinheiro ali. As saídas do vagão proporcionadas pelo próprio vagão eram uma forma de vivenciar um tipo de movimento na vida com a arte. Ativa e cotidianamente, ambos buscavam converter a *visibilidade* praticada e acumulada em intervenções poéticas. Viver só do vagão é se movimentar em círculos, uma atividade que não promove uma sensação de temporalidade futura. É sair e voltar para o mesmo lugar, em seu sentido literal e existencial¹⁰⁸.

Seria insuficiente e equivocado encerrar esta tese sem que as mediações entre o vagão e outras situações de possível ganho de dinheiro fossem analisadas. Estas se complementam e se articulam no mesmo quadro vivido no plano do cotidiano. Persigo esse caminho neste capítulo. O futuro se produz nesta mobilidade. As formas de conversão da *visibilidade* em dinheiro é uma destas formas.

Apesar da divergência sobre como categorizar o que iriam fazer no ato, naquele dia, esta não colocava em risco a relação que se buscava tecer. Natália tinha interesse em acompanhar o ato e apoiar a mobilização. Ela disse a Saulo, após sua apresentação,

¹⁰⁸ Durante a pandemia de Covid-19, Natália me disse sentir que não havia mais “movimento”, estava “tudo muito parado” sem slams, sem intervenções e rodas de rima. O “movimento” na vida estava ali, neste trânsito contínuo.

enquanto decidíamos aonde iríamos para conversar, que ela gostaria de ficar mais, pois sentia falta e fazia tempo que ela não conseguia participar de atos. Nem ela e nem Saulo solicitaram qualquer tipo de dinheiro para a organização. Eles saíram do vagão e foram ao ato. O casal queria *fortalecer* a luta dos secundaristas.

Atos, escolas, eventos culturais e universidades, as pessoas e instituições que os convidavam eram diversas. Saulo e Natália valorizavam a existência destes convites por produzirem neles mesmos a sensação de que estavam *sendo vistos* pela sua atuação. Entretanto, os seus sentidos e o tipo de relação travada entre eles e organizadores de eventos eram heterogêneos e, frequentemente, instauravam disputas pelo enquadramento das relações. Assim como no vagão, onde há variações no significado das práticas, inclusive categorias e distintas relações com o dinheiro, as intervenções poéticas também eram separadas. *Fortalecer* era uma delas. Contudo, a possibilidade para tanto dependia da investigação sobre como estavam *sendo vistos*, de quem eram os organizadores e como seria realizado o evento. Como para Saulo e Natália, outros de meus interlocutores posicionaram estas reflexões também nas situações em que eram convidados. Em suma, a rotinização da conversão de *visibilidade* em convites instaurava uma investigação sobre os sentidos dos olhares.

Saulo. Então é bom, porque a gente não liga pra muita coisa. Igual, a moção que vieram entregar pra gente aqui [no CCBB]. Botaram mó banquete de comida, cheia de comida, guaravita, tu tava?

Natália. Me convidaram, [...], eu nem vi.

Saulo. Aí botaram os banquetes bonitinho pra gente, e o papo que eles tavam mandando pro pessoal lá dentro é que eles tavam ajudando as rodas culturais. E também não sei o que. E tipo na nossa frente, a gente vendo aquilo ali, e o que eles tão ajudando a gente? Eu nunca vi eles ajudando com lona, com som, com nada. Aí eles acharam que a gente ia aceitar a moção só pra gente ter “currículo poético”. Hoje em dia, tu chega na faculdade, teu coletivo tem uma moção pelo Estado do Rio de Janeiro, reconhecendo teu trabalho de poesia, po, a moral vai lá em cima do coletivo. A gente não ligou muito. A gente não liga pra essas coisas.

Natália. Eu nem vim, eu sabia que ia ser mó sacanagem, eles se apropriarem da nossa cultura, sendo que a gente tá ali na raça fazendo a parada acontecer.

Saulo. No dia, chamaram, a gente não aceitou. A gente teve um dia merda, a gente encheu a bolsa de guaravita aqui. Saimo, aí paramo aí perto, cheio de morador de rua. Pega um guaravita aí. E depois, os cara pediram pra gente fazer uma poesia pra ele. A gente não teve tanta felicidade aqui no negócio aqui, mas depois a gente saiu, tá ligado, a vida apresentou pra gente outra coisa pra gente fazer lá fora. A gente mandando a poesia, so cara deitado assim, com o cachorro, alguns não tavam entendendo nada, e outros tavam tipo assim, entendendo, felizão. Po, a gente tava no CCBB, e tipo assim, a vida apresentou uma coisa pra gente muito melhor, foi na rua. Tá ligado?

Os olhares sobre o que faziam em torno da palavra “slam” operavam um paradoxo no fluxo do cotidiano: ao mesmo tempo em que lhes abria portas para outros espaços, por outro lado, com frequência deixava o *trampo* como um elemento alheio, e não estruturante do seu engajamento nas práticas artísticas. Com a contínua ocorrência de convites para que eles fortalecessem os eventos (e, talvez, como contrapartida ganhassem apenas divulgação), Saulo contou-me que passou “cobrar para ter seu trampo reconhecido”. Afinal, ele vivia do dinheiro produzido por meio daquela atividade. Empregou a expressão enquanto me contava da sua frustração sobre como, geralmente, ocorriam os convites em uma de nossas viagens de van para sua casa em janeiro de 2020. Seu coletivo foi convidado no perfil do Instagram para realizar uma intervenção em um ato contra o genocídio da população negra na praia de Ipanema. Quando o contato foi realizado por mensagem, os organizadores afirmaram que não tinha dinheiro para contratá-los. Saulo tinha alguma expectativa de que algo fosse circulado para suas mãos, nem que fosse uma ajuda de custo. Insatisfeito, ele entrou no Facebook e buscou mais informações sobre o ato. Descobriu que o ato tinha criado uma “vakinha online” na plataforma online de doações Catarse e tinha atingido o valor de R\$8.000,00¹⁰⁹. Munido desta informação, Saulo retomou a troca de mensagens com os organizadores, enquadrando a possibilidade de relação de outra forma. Saulo achava que a organização tinha dinheiro, mas não estava querendo pagá-los. A despeito da temática do ato, *fortalecer* nesta situação, deixava de ser possível. Havia condições para o enquadramento da relação como um *trampo* e, portanto, disse-lhes que o coletivo só iria participar se recebessem um *cachê* de R\$500,00, caso contrário, não iriam participar. “Rebolou em 500,00 para o coletivo”, comentou em mensagem no grupo de Whatsapp do seu coletivo. O valor era similar ao solicitado por Robson: era uma diária do bater vagão. Os organizadores aceitaram seu pedido. Na prática, como foram cinco membros, cada um ficou com pouco menos de R\$100,00. Morando no final da Zona Oeste do Rio de Janeiro, ou na Baixada Fluminense, o gasto com a passagem não era desprezível até a Zona Sul. Saulo contou-me que, mesmo tendo tido seu pedido acatado, pegaram o dinheiro e foram embora após as intervenções. O tratamento recebido por parte da organização os fez considerar que o convite era contaminado pela falta de reconhecimento do *trampo* do coletivo.

¹⁰⁹ Por mensagem, no grupo de whatsapp do coletivo, Saulo disse que esse valor era de R\$15.000. Neste caso, importa menos a precisão do valor. A sensação que ele tinha era a de que o dinheiro estava lhe sendo negado.

À época em que me relatou esta história, Saulo praticamente havia me incluído no coletivo sem que nós tivéssemos tido uma conversa sobre o tema propriamente dito, ou sobre suas condições. Um dia, inclusive, perguntou-me qual era o tamanho da camiseta que eu gostaria com a logo do coletivo, avisando que ela custaria R\$18,00. Era sua forma de me dizer que ele gostaria de que eu fizesse parte. Eu poderia, eventualmente, fazer fotos para o coletivo, como já havia feito para Saulo e Natália no passado. Todavia, eu não era artista, tampouco poeta ou morador de periferia e favela, esta última palavra mencionada no nome do coletivo. Ele sabia que com esse arranjo, todo mundo ganhava, eu fazia minha pesquisa, e ele tinha acesso aos meus recursos. Preocupei-me quanto a isso, sobretudo, em relação ao que achariam os outros membros do coletivo, com quem eu não tinha muita relação. A minha sensação era a de que isso não havia sido comunicado aos outros ainda. Não aceitei e nem neguei, mas disse o tamanho da camiseta. Dias depois, Saulo me incluiu no grupo de Whatsapp do seu coletivo. As mensagens abaixo, trazidas aqui para que eu possa continuar na análise dos dilemas do reconhecimento, foram circuladas neste grupo, onde o debate entre os membros ocorria. Em nenhum das situações aventadas abaixo, os convites foram aceitos.

Organizadora: Oi. Temos 2 encontros certo?! 1º de março em Campo Grande a tarde ali vcs vão conhecer a galera no final um lanche maneiro pra todos nós. 2º o SarauCharmoso no dia 21 de março, no bairro colégio próximo de Irajá metro, onde lá vou levantar um dindim de 30 a 40 reais porém sou **EU** q vou dar o Projeto Vencedor e voluntário. Ta bom pra vcs?

Natália: Boa tarde, nosso trabalho é sério, somos artistas de rua e temos um valor para apresentar a nossa arte no valor de 100,00 + alimentação, é o nosso trabalho entendeu?

Organizadora: Puxa não terei. Já pensei nesse pois sou muito parceira. Estou levando vcs pra um trabalho que vai unir vários artistas. Pra mais pra frente fazemos algo dentro das comunidades e tendo um responsável para vcs fazerem parte dessa grande família q vai trazelos e convidar pro projeto combinarmos nosso futuro juntos.

Natália: Eu também sou muito parceira, mas parceria não vai pagar o meu cel, minha internet, minha comida, meu role, meu curso de iorubá e etc... um dia que eu deixo de ir pro trem apresentar a minha arte é um boleto que atrasa, e aí?

Organizadora: Ok. Eles nem sabem q eu ia pagar vcs. Senti que deveria. Mais 100 não tenho.

Natália: Sou fundadora de um coletivo do movimento negro do hip hop, temos diversos artistas de diversas áreas do RJ, nosso trabalho é tão sério quanto de um deputado. É o nosso trabalho mana, não é nem arrogância e prepotência é o nosso trabalho.

Organizadora: Amo hip hop. Obrigada por toda atenção. Muito sucesso.

Natália. É sinal que eles não nos levam a sério, como trabalhar com alguém que pensa assim?¹¹⁰

¹¹⁰ Reprodução de *print* de conversa no Whatsapp enviado do grupo do coletivo.

Natália enviou um *print* com esta conversa para os outros membros do coletivo preocupada em saber se eles achavam que ela tinha sido arrogante e prepotente. “Mulher preta e bolsonarista querendo que a gente trabalhe de graça pra deputados”, escreveu Natália. Explicou que a mulher havia os avistado no trem, onde pegou seu contato e os convidou para o evento. A artista disse-lhe para ela ir a uma de suas rodas para que a organizadora pudesse conversar com todos do coletivo e explicar sua proposta. A organizadora, finalmente, não compareceu. “Ai agora quer tirar a gente da nossa zona de conforto p ir lá na casa do crl. Fazer gracinha p deputado dela sambar na nossa cara”. Outro membro respondeu: “Foi não cara, ela ia dar 50 pra dividir com o coletivo, é isso mesmo?? Sacanagem né?”. “Cachê de 100 e sem descontar a passagem e alimentação pfv!”. Outro membro afirmou que “pra bolsomínio, se for cobrar 100, pra bolsomínio tem que ser 300”. Em outra mensagem de áudio, outra integrante do coletivo expurgou a sua insatisfação com a forma pela qual o convite foi feito:

Mano, olha só, a gente vive do nosso trabalho, a gente não pode tá se dispondo a ir pra um lugar onde a gente vai ter mais gasto do que lucro. Eu não quero que ninguém fique me vendo não. Ah, o seu trabalho é lindo. Mano, eu sei que meu trabalho é lindo, é foda, se não fosse foda eu não viveria dele. Mas o que eu quero é dinheiro, mano. Preciso pagar minhas contas, preciso construir minha casa, entendeu? Tá saindo de um aluguel aí, não quero ficar nessa vida a vida toda não. Então, assim, não quer, paciência. Ninguém foi ignorante. E é disso pra pior mesmo. Tem que tratar na ignorância. Ou tu valoriza o trabalho dos outro ou tu não vai ter o privilégio de apreciar. Fico no meu trem o resto da minha vida, mas não vou fazer nada de graça, porque eu não quero hype.

A organizadora respondeu ao pedido de Natália, dizendo que poderia pagar 200 reais para ela e Saulo. Natália reclamou, “agora ela pode pagar os 100 de cada”. “Eu to dizendo gnt? Tem que fazer os maluco nessa porra. 100+alimentação. No caso, agora ela tem os 200,00. Olha a diferença entre 35 ou 40 reais? O erroooo. Povo louco kkkk. 100 reais pra cada chorando”. As tramas de relações em que o evento estava inserido inviabilizavam qualquer possibilidade do enquadramento do *fortalecer*, tal como as categorias empregadas pela organizadora pareciam sugerir. Para não sentir que sua imagem era “usada” e “cultura apropriada” pelo deputado, somente o *cachê* solicitado poderia viabilizar a ida ao evento. Pouco interessava fazer parte “dessa grande família”, nos termos da organizadora.

Saulo: A mesma mensagem que estou mandando pra ti, estou mandando pro Fábio. Não vamos compactuar com nenhum tipo de pessoa-político(a), não gostamos, ainda mais ligado ao psl seja diretamente ou indiretamente entende? Ligações com lados fascistas e incoerentes, atacando nossa tal liberdade de expressão e preservar da vida, principalmente de negros. Fizemos um valor baixo, muito baixo pelo nosso trabalho, muito baixo, entendeu? Vivemos numa sociedade capitalista e o sistema também tem participação nesse nosso valor a ser cobrado, pois retiram oportunidades de emprego todos os dias. Eu, Saulo, não quero ser grosso ou falta com respeito jamais, até porque de alguma forma você nos enxergou. O coletivo, não vamos poder fazer o evento. Por ter ligações políticas e preservar nossa imagem, ainda mais por 160\$ reais. Entende?

Na mensagem de um *print* acima, Saulo apresenta mais claramente os elementos que organizam sua reflexão, o dinheiro sendo o último dos elementos. Mandou a mensagem para o grupo sem que fosse discutido se eles deveriam ou não ir. Apenas estava contando a história para os outros integrantes, para mais um exemplo da tentativa de uso da imagem do coletivo.

Olá Boa noite, desculpe o horário. Me chamo João, sou estudante de Jornalismo do 2º período na universidade Unigranrio. Eu acompanhei uma apresentação de vocês no trem, ramal Japeri e me interessei MUITO pelo o que foi apresentado. Gostaria, se possível, produzir uma matéria com vocês, junto ao meu colega Josué Martins, também estudante de jornalismo e outro colega Matheus Nascimento, fotógrafo. Gostaríamos de conhecer a história de vocês, onde começaram, inspirações e talvez acompanhar alguma apresentação. Eu agradeço pela atenção e aguardo retorno.

Um estudante de jornalismo os sondou para contar sua história, como eu havia feito antes para Robson. A única resposta dada à mensagem enviada por Natália foi a seguinte. “Próxima roda, chama eles. Acho um absurdo não pagarem a gente, mas fê. Serei minoria, então tudo certo”. Natália, então, respondeu do seguinte modo: “Eles são periferia mano. Se fosse boy branco da zs cobraríamos”.

O mesmo tipo de avaliação surgiu nos relatos de outros de meus interlocutores para outros eventos culturais. Josiane não trabalhava no vagão, mas sim como funcionária pública da Prefeitura do Rio de Janeiro. Ela é uma mulher negra, por volta de trinta anos, graduada em administração pública por uma universidade privada de prestígio, poeta e organizadora de slam. Novamente aqui, a palavra slam é mencionada para caracterizar um conjunto de situações que transcendem as competições de poesia. Este se conecta a outros eventos culturais, nos quais circulam outras produções artísticas, mas também dinheiro. Josiane reivindica para si o mesmo tratamento que julga receber os sambistas. Não receber *cachê* nestes eventos, quando não tem viés “beneficente”, quando se percebe

que outros estão, “é pagar pra ir no evento”¹¹¹. A *ajuda de custo* aparece, ao mesmo tempo, como uma oposição e uma forma inferior e menos valorizada de *cachê*.

Tem as coisas ruins no slam porque as pessoas, algumas pessoas têm muita dificuldade de entender que é uma arte, que você não pode ir num evento, uma coisa que eu demorei pra entender. Tipo assim, como é que eu vou te falar, é positivo eu ser chamada pra um evento, mas é negativo quando eu vou num evento e eu vejo que tá todo mundo ganhando dinheiro no evento e eu não tô recebendo, porque por mais que eu não faça isso pra ganhar dinheiro, não pode ter esse tipo de disparidade. Isso foi uma coisa que eu demorei pra, que você falou né, como é que foi o ano passado, o final de 2017. Quando eu comecei a recitar, e ia participar de coisa, não é que me passaram muito a perna, mas é que não tinha esse feeling, por exemplo, eu vou chegar numa escola, porra, se o pessoal não tiver grana, eu pago do meu bolso pra ir no colégio, não tem problema. Mas tipo assim, eu vou num, o cara me chamou pra ir num evento fodarástico, chega num evento, ai eu bebo, eu pago minha cerveja, ai eu vou comer um petisco, eu pago o petisco, eu chego lá, eu falo a poesia, todo mundo aplaude, eu vou pa casa, eu paguei pra ir no evento. Isso é talvez pra mim uma das coisas mais bizarras que você vê na cena, porque o samba é consagrado, ninguém senta numa roda de samba pra tocar pandeiro a noite toda de graça. Duvido! Ou o cara ganha o cachê dele, o cara não vai tocar tamborim de graça. A não ser que seja um projeto beneficente, mas ai é outra coisa, é outro viés. Mas eu chegar num lugar que tá vendendo cerveja, que tá vendendo feijoada, o cara não vai de graça, e o cara tá certo. Então, isso é uma questão que tem muito na poesia ainda. De ver a galera querendo usar o poeta, porque o slam tá na moda entre aspas, é uma arte que as pessoas gostam, que elas querem conhecer, ai você vê todo mundo sendo valorizado, e as pessoas acham que pro poeta elas podem dar o lanche e a passagem. Isso aí é uma coisa ruim. E ai no ano passado, foi um ano bom, não foi um ano ruim não. Porque eu tive várias oportunidades de fazer vários trabalhos bacanas, estar em vários espaços legais, 2018 que foi um pouco ruim, por causa dessa questão, foi bom pra mim enquanto poeta de slam, trabalhando, porque eu conheci o slam no final de 2017, então 2018 batalhei o ano todo. Mas no final de 2018, com essa questão eleitoral, dei uma xoxada bem legal.

Na fala de Samuel trazido abaixo, um jovem negro, de 24 anos, artista e estudante de Universidade Pública, morador da Zona Oeste que também trabalhava no vagão, a conversão de visibilidade em convite com *cachê* e camarim é parte integrante da sua autodenominação em artista, vinculado à valorização de si mesmo. Isto é sintetizado em sua frase: “Ser visto com outros olhos”. Pelos outros e por si mesmo. Diferente da outra situação, o enquadramento de Samuel para tornar inteligível sua frustração quanto ao reconhecimento é racial, elemento não verbalizado, e provavelmente implícito, na comparação entre os poetas de slam e o sambista na fala de Josiane. Ademais, o ponto que eu gostaria de sublinhar aqui é o fato de que Samuel posiciona a mesma questão entre

¹¹¹ Quando conversamos, forneci uma ajuda de custo à Josiane. Dois dias depois, quando ela iria organizar sua batalha de poesias, ela converteu o dinheiro em premiação para quem vencesse no dia.

as próprias batalhas de slam, quando é chamado para participar como artista convidado. Em outras palavras, as reivindicações de reconhecimento agenciadas através das categorias artista, *trampo*, *cachê* e *ajuda de custo* operam não só em atos, entrevistas e eventos culturais como eu procurei narrar nas páginas anteriores, mas também entre os jovens envolvidos com o circuito de slams, de forma lateral, entre artistas e organizadores de slam (também artistas). Participar de slam, realizando intervenções poéticas, também é um *trampo* possível.

E, ai eu comecei a desenvolver, ai eu comecei a ganhar slams, ai eu participei dum circuito de poesia pra mim enquanto artista, que foi o circuito de poesia preta da FLUP. Não sei se já ouviu falar. A festa literatura, ai eu participei da FLUP, ai eu cheguei até a final, e ai empatei com uma amiga minha, com a Maria Eduarda, ai ela teve que desempatar, e ela ganhou. Mas a FLUP ela me gerou de certa forma visibilidade, e me gerou valor também. Eu acho que depois da FLUP também eu entendi que eu era artista e que deveria me valorizar também enquanto artista, porque a gente que é poeta marginal, às vezes, acaba se submetendo muito. Eu acho que a gente na ânsia de ser alguém, ou de ser visto, ou de ser escutado, a gente acaba se submetendo muito como, por exemplo, eu já fui em muitos slams que eu fui convidado, num lugar extremamente longe, e a pessoa organizou o evento e não pagou nem minha passagem, sabe? É o tipo de coisa que eu hoje, enquanto artista não me disponho ao fazer, porque, obvio que, principalmente, outros artistas, principalmente artistas brancos, não passam por isso, entende? E isso é uma postura que eu tomei pra mim de que é o meu trabalho, é o meu talento, sabe? É a minha vida, é a minha alma, tudo o que eu escrevo é muito importante pra mim, tudo o que eu escrevo tem eu, então, eu passei a valorizar mais isso com o tempo. E voltando a FLUP, eu acho que a FLUP me ajudou nesse sentido, porque depois da FLUP, eu comecei a ser visto com outros olhos. E mesmo que eu não tenha ganhado, eu acho que com essa coisa de ter chegado na final, eu participei de uma mesa na FLUP páginas reveladas, uma mesa muito ótima que teve como mediador Ailton Graça, e ai eu participei da mesa com mais dois poetas, a campeã e a terceira colocada, e a gente participou dessa mesa, e eu tive camarim, e pela primeira vez eu tive camarim. E aí, eu fui super bem recebido, eu ganhei cachê com isso, e aí eu comecei a ver mais valor, eu comece a escrever mais, a aparecer mais. E aí depois disso, eu ainda fui convidado pra participar do Rock in Rio, que foi uma etapa importante, do palco favelado do Rock in Rio, eu participei lá. E desde lá a minha relação com a poesia tem sido, eu sou mais íntimo de mim mesmo, das pessoas e me valorizo mais.

5.3 Um “nome emprestado”: os coletivos, as zines e o chapéu nas intervenções poéticas

Segui com Matheus até a UFRJ na Praia Vermelha, Zona Sul do Rio de Janeiro, em novembro de 2019, após gravarmos um vídeo de poesia no Parque Lage. Como ele não sabia exatamente onde a intervenção poética de seu coletivo ocorreria, aguardamos em uma lanchonete próximo ao campus enquanto comíamos. Matheus avistou Guilherme do outro lado da rua, um jovem negro de 17 anos, artista e morador de um subúrbio da Zona Norte do Rio de Janeiro. Terminamos a comida e fomos encontrá-lo. Após nos cumprimentarmos, Matheus comentou que não tinha conseguido encontrar com Bruna, uma jovem negra, também integrante do coletivo e que estava na graduação no campus. Guilherme havia tentado acessar o Wi-Fi no metrô para se comunicar com ela, mas não teve sucesso. Estava sem internet no seu celular. Ele, então, nos levou até a entrada do prédio onde ocorreria a intervenção. Após entrarmos, os dois discutiram que precisavam encontrar algum lugar para que pudessem imprimir as Zines do coletivo. Caminhamos até o prédio à esquerda, na entrada do campus da UFRJ, em frente à Avenida Pasteur. Era o prédio do Diretório Central dos Estudantes (DCE). Guilherme perguntou a um dos estudantes se havia ali algum local onde poderia imprimir suas Zines. O estudante indicou o segundo andar do prédio. Subimos e Guilherme se encarregou de fazer as cópias. A Zine era composta por pequenas poesias de todos os membros do coletivo, uma página, frente e verso. Não me lembro exatamente quantas cópias foram feitas, mas apenas o preço: R\$25,00. Foi Guilherme quem pagou. Diferente de Matheus, ele não trabalhava no vagão e já tinha lançado seu primeiro livro. Como me disse quando o entrevistei, ele tinha “estrutura” e não “precisava ir pro vagão” para *trampar*. Tentou duas vezes, uma na gastação para juntar um dinheiro para ir para a praia e outra batendo vagão. Pela péssima recepção, desistiu de tentar. Ele ainda estava pensando o que tentaria fazer na faculdade, após finalizar seus estudos em uma escola privada do subúrbio da Zona Norte naquele ano. Ele seria reembolsado após a intervenção com o cachê recebido. Matheus estava sem dinheiro e contava com aquele *trampo* para fazer seu dia seguinte. Apesar de serem todos jovens negros e negras, as trajetórias e condições de vida dos integrantes do coletivo eram heterogêneas. Suas vidas haviam se cruzado nas competições de poesia.

Voltamos para a entrada para podermos aguardar os outros membros do coletivo. Alguns minutos depois, sentados já em uma das escadarias, avistamos Gabriel com Carol, a nova integrante do coletivo. Os jovens ficaram conversando sobre literatura, dinheiro e mudanças. Gabriel, um jovem negro de 18 anos, artista, rapper, poeta, produtor audiovisual e de slams, disse-nos que estava precisando daquele dinheiro para conseguir pagar o carro no dia seguinte para fazer sua mudança. Ele estava indo morar sozinho em Magé, na Baixada Fluminense, saindo da casa de sua mãe em Piabetá.

Quando, enfim, o horário da intervenção chegou, caminhamos até a entrada do prédio. Bruna os encontraria lá dentro. Gabriel sabia onde o evento iria acontecer. Contou-me que era a segunda intervenção que faziam lá, mas, desta vez, para outro grupo de pesquisadores. Enquanto caminhávamos, os jovens praticavam a performance que iriam realizar, combinando os diferentes momentos de entrada, treinando a ordem, o posicionamento de cada um, o ritmo, alguns versos e o grito do coletivo. Era preciso testar um pouquinho as entradas, a nova integrante do coletivo nunca havia se apresentado com eles. Ao cruzarmos para o lado de trás do prédio, uma mulher branca se aproximou de Gabriel para conversar sobre como ocorreria a intervenção. Era ela quem havia os convidado. Ela lembrou que os participantes do evento estariam muito cansados após um dia inteiro de palestras e atividades. Achava que uma intervenção muito longa não garantiria muita atenção. Entramos no prédio e ela nos levou até onde havia planejado a intervenção, era um dos salões de entrada do prédio, com um grande mosaico no chão, algumas mesas encostadas nos cantos, com uma grande porta e dois corredores, um de frente para o outro, do lado de dentro e em frente à escada onde havíamos nos sentado no lado de fora. Trouxeram-nos também algumas garrafas de água. A organizadora e Gabriel não conversaram sobre o que era o evento que estava ocorrendo. Foi tudo muito rápido, combinaram também como ocorreria o pagamento. Nesse meio tempo, novamente, os integrantes do coletivo praticaram a intervenção.

Perguntei a Gabriel se ele gostaria que eu fizesse imagens, pois estava com minha câmera. Ele disse que sim, mas que Hebert, um jovem negro de 18 anos, poeta, rapper, seu parceiro de produtora audiovisual, membro da organização do seu slam em Duque de Caxias e de seu grupo de rap, chegaria para fazer fotos também. Ele havia sido chamado para um *trampo* com a comunicação do coletivo. Matheus pensou que deveriam gravar *stories* para o Instagram. Eu disse que poderia fazê-lo. Contudo, ele não sabia a senha do perfil do coletivo. Ele achava que apenas Gabriel a teria. O problema é que ele havia perdido seu celular em um Uber fazia dois dias. Logo, Hebert chegou e se encarregou de

fazê-la. Pediu-me também para lhe enviar os arquivos gravados naquele dia, pois desejava fazer alguns vídeos de divulgação do coletivo também para o Instagram. Poucos minutos se passaram e os jovens conseguiram fazer apenas uma das rotinas da intervenção. Após isso, as pessoas do evento chegaram e se reuniram no salão. Os jovens foram até um dos corredores de entrada para fazer um abraço em roda para uma concentração antes da intervenção. Com minha câmara em mãos, gravei o começo dessa conversa e partes das intervenções. Gabriel tomou a fala, quase como uma espécie de liderança do coletivo, e os relembrou da importância do hip hop em suas vidas, agradecendo a todos por estarem juntos naquela empreitada.

Gabriel. Ele [o hip hop] fez 40 em 2013, bota mais 6, 46 anos..... Geral foi salvo por esse bagulho. Mas, mais do que isso, eu queria parabenizar vocês, tá ligado? Botar a parada pra frente. Tipo assim. [...] É um mérito que a gente recebeu. E tipo assim, eu não tenho mérito nenhum, quem tem mérito é a galera que vem antes de nós, tá ligado? [...] Então, eu queria parabenizar todos vocês por dar continuidade, fazer o bagulho acontecer. Eu sou muito feliz por ter vocês na minha vida. Vocês são essa porra.

Durante a intervenção, procurei gravar imagens. Não tinha uma lente adequada, emprestada do meu irmão à época, e os vídeos ficaram todos muito ruins. Pelo tamanho da lente, eu não poderia me movimentar muito, ou perderia o foco da imagem. Fiquei, então, postado em frente ao corredor da esquerda entre o público. A rotina do início era uma performance conjunta entre os poetas, alternando a ordem de quem falava e quando falava. Depois, após uma pausa para explicar o objetivo do coletivo e o *trampo* que faziam, cada um recitou individualmente suas próprias poesias, seguido de um fechamento conjunto. Ao final, apresentaram seus nomes nas redes sociais, individual e do coletivo. O público os aplaudiu intensamente, o que foi seguido do agradecimento pela oportunidade, o anúncio de que estavam vendendo sua Zine pelo “valor mínimo” de R\$5,00, aceitando também contribuições maiores, e a passagem do chapéu entre todos os presentes. Por outro lado, de cachê os jovens receberam R\$500,00 da organização do evento. Algumas pessoas do público foram conversar com eles após a intervenção que havia durado apenas 20 minutos. Talvez pela posição de liderança que parecia ocupar, Gabriel foi abordado por uma pesquisadora da área da educação para que ele desse uma entrevista. Os outros integrantes do coletivo tiraram sarro do tanto que Gabriel se dispunha a falar com a mulher branca. Carol pediu-me tabaco e fomos fumar juntos próximo à janela do corredor à direita. Contou-me que estava entrando ali pela primeira

vez e que tinha ficado preocupada, pois havia errado sua entrada. Disse-lhe que eu não tinha percebido seu deslize. Carol estava começando e planejava cair de cabeça no “corredor da poesia e nesse rolê de slam”. Carol tinha começado a *trampar* no metrô também. No coletivo, somente ela e Matheus o faziam.

Contei-lhe que estava realizando uma pesquisa sobre o tema no doutorado. Ela não sabia ainda, nunca tínhamos nos vistos. Instantaneamente, a relação se alterou e ela rompeu o tom de abertura. Logo, quis voltar para encontrar com os outros integrantes. Terminei meu cigarro e voltei em seguida. Quando entrei no salão, a namorada de Matheus, Maria, que também era artista, estava lá e me cumprimentou. Eu já a conhecia. Ela era estudante do curso de Relações Internacionais no campus, além de servidora pública no judiciário e a única de minhas interlocutoras que não fazia parte de um coletivo. Além dela e Bruna, desde agosto, Hebert cursava filosofia ali. O semblante de Matheus havia se transformado completamente após a intervenção, já com o dinheiro em mãos e junto de seus amigos e namorada. Perguntou-me o quanto ele me devia pelo almoço naquele dia. Desconversei. Alegre, comentou com todos a sua ida ao Parque Lage e da nossa gravação. Bruna nos perguntou onde havíamos gravado e contamos sobre o espaço.

Como Gabriel não terminava a conversa com a pesquisadora, todos decidiram seguir para a parte de fora do prédio, em um teatro ao céu aberto perto dali. Os dois chegaram até onde estávamos e perguntou se poderia tirar uma foto conjunta dos membros do coletivo. Logo, ela foi embora e os integrantes do coletivo fizeram uma resenha sobre os resultados da intervenção. Gabriel, novamente, tomou à frente. Lembrou a todos que tinham que devolver o dinheiro das impressões para Guilherme, R\$5,00 cada um. Após a contagem das contribuições do chapéu e do dinheiro da venda das Zines, Gabriel reclamou: “mas só?”. Junto ao cachê de R\$500,00, conseguiram arregimentar mais R\$115,00. Ao todo, R\$615,00 em uma intervenção. Ele então retomou a fala e argumentou pela importância da construção do “caixa do coletivo”. Após toda intervenção com *cachê* maior do que R\$300,00, ele achava que 10% do dinheiro deveria separada para o caixa. Outros 10% seriam destinados à Hebert, o responsável pela comunicação do coletivo. Limpo ali, cada integrante ganhou \$98,40; menos a passagem de volta, entre R\$90-85,00. Gabriel reclamou novamente, “não consigo ganhar mais do que R\$1000,00 no mês!”.

Antes do papo seguir para conversas outras que não sobre o coletivo, Gabriel e Matheus travaram uma conversa sobre a participação do coletivo no Slam BR, o

campeonato nacional de slam que ocorreria em algumas semanas em São Paulo no SESC Pinheiros. Além da separação do dinheiro sugerida por ele, prontamente acatada por todos, ele insistiu na importância do “investimento” em camisetas com a logo do coletivo. Segundo o artista, era necessário que eles o fizessem o mais rápido possível, pois achava que não poderia esperar para juntar o dinheiro. As camisetas eram importantes para garantir a presença do coletivo no Slam BR. Todavia, Gabriel achava que tinham um problema a gerir. Não só ele, mas também Matheus achava que os “criadores do coletivo” não tinham interesse em um alinhamento nas intervenções. O desejo de Gabriel era que eles se apresentassem lá como um coletivo nacional. Mas no grupo de Whatsapp, a despeito das contínuas tentativas, os “criadores” do Rio Grande do Sul, não tinham ainda se manifestado sobre o assunto. Segundo Gabriel, ele “pegou emprestado o nome deles”, mas achava que não tinha como impor um projeto desse se os criadores não queriam. Fora ele quem realizou a mediação para trazer o nome para o Rio. Nenhum dos ali presentes eram *donos do coletivo*, ainda que Gabriel, por exemplo, era *dono de slam*, tinha um grupo de rap e uma produtora de audiovisual. Vale mencionar aqui a conversa que tive com Matheus em outra situação. Relatou me sentir-se subordinado e sem autonomia. Contou-me que, certo dia, Gabriel colocou uma das fundadoras no grupo de Whatsapp do coletivo do Rio como “administradora” a pedido dela, pois ela lhe disse que gostaria de ficar a par do que estava acontecendo. Matheus havia achado isso muito estranho, esperando que ela quisesse mandar alguma mensagem a todos. Mas, segundo ele, ela nunca teria escrito qualquer coisa. No começo daquele ano, o coletivo havia chegado ao Rio de Janeiro com quatro dos integrantes fundadores, moradores de Porto Alegre no Rio Grande do Sul. Durante alguns meses, os quatro correram slams e bateram vagão na cidade, mas depois retornaram ao Sul. Matheus disse-me que lá eles teriam mais “estrutura” e muito mais “produtos” do que no Rio. Lá pesava mais o *trampo coletivo* do que o *trampo individual*. Aqui, eles só teriam a Zine, lá eles tinham músicas, camisetas, zines, shows e até um patrocinador. Matheus e os outros integrantes lamentaram a situação. Gabriel achava ruim que o coletivo do Rio de Janeiro chegasse apenas como do estado, perdendo a oportunidade de criarem uma apresentação enquanto um coletivo nacional. Como ele disse, “o único coletivo nacional de poetas”. O plano, então, foi garantir que pelo menos o coletivo do Rio de Janeiro tivesse uma intervenção ensaiada para o evento. O desafio restante era como viajar até São Paulo. Alguém mencionou a

carteirinha do ID Jovem¹¹² que possibilitava que eles viajassem de ônibus a um preço baixo, pagando apenas os impostos em rotas interestaduais. Matheus garantiu que em São Paulo eles teriam casa para ficar. Lá, dava pra “fazer uma bela grana correndo slams”.

5.4 A dualidade dos coletivos

Entre meus interlocutores, é naturalizada uma separação no *corre*: o *trampo individual* e o *trampo coletivo*. É na espiral entre essas duas categorias que aquele se desdobra. Entrar em um coletivo é uma forma de fazer o *corre* juntos e, simultaneamente, construir-se individualmente como artista. Aliar-se a outros artistas pela criação de um coletivo é uma forma de constitui um *trampo coletivo*. Fazê-lo, todavia, não significa renunciar ao próprio *trampo individual*. Praticamente todos faziam parte de algum coletivo, por vezes, em mais de um ao mesmo tempo. Outras vezes, saltavam de um a outro num curto espaço de tempo, de modo que os anteriores ora eram tocados pelos membros que permaneciam, por vezes alguns voltavam atrás, ou então os coletivos deixavam de existir ou permaneciam em estado de latência, podendo ser reativados caso se decida que isto pode ser proveitoso. Em um coletivo, há desiguais visibilidades e *tramos*. Os coletivos permitem a divulgação do *trampo individual*, através do *trampo coletivo*. Ao mesmo tempo em que o inverso também pode ocorrer. Esta é a forma por excelência por meio da qual a arte se expande e se dissemina pela cidade entre meus interlocutores e nos quais tecem suas vidas e um passo inicial fundamental em suas vidas individuais. Não há um único “movimento de slam” ou “movimento de poesia marginal”, tampouco deseja-se que este exista. O circuito constitui-se por coletivos, e, por sua vez, por *tramos individuais* e *tramos coletivos*. Pessoas se conectam e se desconectam continuamente por meio destes.

A criação de um coletivo é uma tarefa de baixo custo: um perfil no Instagram, um grupo no Whatsapp, a produção de imagens e vídeos, um número de poesias e

¹¹² A Identidade Jovem, ou simplesmente ID Jovem, é o documento que possibilita acesso aos benefícios de meia-entrada em eventos artístico-culturais e esportivos e também a vagas gratuitas ou com desconto no sistema de transporte coletivo interestadual, conforme disposto no Decreto nº 8.537, de 5 de outubro de 2015.

performances, no mínimo duas pessoas e um bom nome e uma boa logo para *silkar* camisetas. Estes operam como suportes para a realização de uma porção de atividades variadas: oficinas, batalhas de slam, saraus, intervenções poéticas, shows, divulgar marcas e produtos artísticos, parcerias com outros coletivos e organizações, candidatar-se para editais, acumular imagens, vídeos e um “currículo poético” (como disse Saulo na seção anterior), vender projetos para instituições culturais privadas, realizar debates sobre temas diversos, vender livros, zines, camisetas e outras mercadorias.

A constituição de diferentes coletivos, é um passo necessário pela forma de organização, por exemplo, de uma parte importante dos espaços da arte em que circulam: o circuito piramidal dos slams. Sem diferentes competições de poesia, não há como selecionar os poetas para batalharem no evento estadual e, por sua vez, não há como enviar representantes do estado para o SLAM BR, realizado anualmente em São Paulo. Os slams, todavia, não premiam com *reconhecimento* ou dinheiro os coletivos, mas o *trampo individual* dos poetas.

A meu ver, não é exatamente a estrutura do SLAM BR que leva à disseminação dos coletivos, mas a oposição entre o *trampo individual* e o *trampo coletivo*. O slam é apenas uma das situações nas quais meus interlocutores promovem seu *trampo*. É marcante nas situações em que estes apresentam seus *tramos* um momento no qual é performedo essa separação, assim como nas falas de meus interlocutores a marcação dessa separação é naturalizada e tomada como uma medida necessária. Um exemplo desse ponto é o fato de que não só o coletivo é enunciado nas apresentações como dotado de perfis no Instagram nas redes sociais, como também os artistas individualmente o fazem. Há sempre um espaço para a divulgação individual, as tecnologias das redes sociais também constituem esse processo. No plano vivido, o engajamento dos meus interlocutores era variado a depender da situação, ora no *trampo coletivo*, ora no *trampo individual*. Nos coletivos, a despeito inexistência de hierarquias formais para a realização de atividades, as pessoas podem ocupar funções distintas, como ora produzir, ora ciceronear algum evento, ou, então, ser os responsáveis por tomar as decisões principais.



A FAVE
ESTÁ PR
A M
NSA



6 ENTRE O VENCER E O ESTAR JUNTOS

Pega a visão aê!

*Quem sonha junto, sobe junto
Eu já rodei por todo o mundo
À minha família eu sou leal
Tem muito pra alcançar, nada vai nos desviar*

*Eu sei que quando caminhamos juntos
O sonho pode ser maior que o mundo (pode ser maior)
Eu sigo tranquilo
Até na contramão fazemos nosso fluxo*

*Mantenho minha esperança e um bom futuro
Nunca vão me pegar em cima do muro
Meu tesouro, meu porto seguro (minha família)
Quem sonha junto é que sobe junto*

*Num mundo caótico, sonhar é sobrevivência
União e um propósito, subir junto nesses pódios
Enfrentamo dez leão por dia, pra zerar juntos esses jogos
Brasil, Round 6 num nível hard, mas temos coragem que enche os olhos*

*Meu canto nunca foi só meu, vem de longe, papo de séculos
Eu não carrego o mundo só, mesmo quando é eu e meus cadernos
Caminhamo junto até no incerto, nada paga a fé que em mim investem
Dos coros até esgotar ingressos, mãe, sou resultado das suas preces*

*É por nós, quando tô no mic
Fortalecida pro combate
Às vezes, o corre é sem massagem
E esses abraços são resgate*

*Quem sonha junto, sobe junto (é quente)
Sonha junto, sobe junto (por nós)
Quem sonha junto, sobe junto (é isso)
Ninguém sonha sozinho nesse mundo*

*Hip-hop é sobre vencer coletivamente, certo?
Se você vencer sozinho, a vitória é do sistema
Quem sonha junto, sobe junto
É isso
Paz*

Sobe junto, Emicida, Matuê e Drik Barbosa, 2022

Numa tarde de janeiro de 2020, encontrei-me com Eduardo na Cidade de Deus, em uma praça próxima de onde ele morava. Passamos em um supermercado parar comprarmos algumas coisas para que almoçássemos juntos. Peguei pães e frios e seguimos para pegar algo para beber. Ele me avisou, “bem lembrado, não tem água”. A água na Cidade de Deus não estava boa para beber. Era a época aguda da crise da

geosmina no abastecimento da cidade. Quando fomos pegá-la no mercado, um funcionário nos disse que não havia mais garrafas. Então, pegamos uma garrafa de Coca-Cola. Paguei a comida e seguimos para a casa de Eduardo, onde ele morava sozinho de aluguel em uma pequena quitinete em um edifício repleto do mesmo tipo de moradia.

Enquanto caminhávamos, perguntei a ele o que estava pensando para o começo do ano. “Muita coisa, muita coisa”. Uma delas era uma intervenção poética com um de seus coletivos para realizar uma crítica à situação da água no Rio de Janeiro e, além disso, ao tratamento recebido pelos artistas de rua. Contou-me que estava travando diálogos com o mandato de uma deputada estadual do campo da esquerda para que a intervenção pudesse acontecer. Em seguida, Eduardo seguiu para outro de seus planos, agora, para as batalhas de slam. Contou-me que havia uma sensação compartilhada na “cena” de “desconforto” e “falta de honestidade” em relação aos poetas da organização do circuito de Slams, envolvendo a competição estadual e a nacional. Sua crítica referia-se ao fato de que havia um grupo restrito de pessoas que estaria captando e concentrando a maior parte do dinheiro e da visibilidade produzida em torno das competições e da poesia marginal. No caso do Slam BR, a competição nacional de poesias, isto se expressava na constante crítica de alguns poetas que teriam passado a questionar o fato desta ocorrer sempre e apenas em São Paulo, de onde, segundo o artista, advém a maior parte dos poetas e do público. Uma fala ouvida por mim também da boca de poetas de outros estados pelos corredores, arquibancadas e elevadores do Slam BR no ano anterior, durante o evento no Sesc Pinheiros, em São Paulo, onde este costuma acontecer. Para Eduardo, haveria um viés aí. “Por que não fazer em outros estados também?”. O artista também mencionou a posição de uma outra artista que teria conseguido adquirir uma posição onde ela era capaz de indicar, sozinha, outros artistas para *trampos* em diferentes eventos onde havia um substantivo cachê. A contrapelo desta constatação, seu plano era criar um outro circuito de slams no Rio de Janeiro, organizado pelo seu próprio coletivo de slam (que era distinto do outro coletivo, mas composto, em sua maioria, pelas mesmas pessoas). Entretanto, seu objetivo não era apenas abrir um outro espaço para compor com a “cena”, mas fazer com que os slams (e coletivos) também acumulassem visibilidade e, por conseguinte, dinheiro. Pela estrutura nacional das competições, somente os poetas individualmente seriam consagrados e reconhecidos. Insatisfeito, disse-me: “ninguém sabe de qual slam saiu o poeta que vai pro BR, ou pra Paris”. Os poetas vencedores não levariam consigo à visibilidade ou ao ganho de dinheiro os seus próprios coletivos, ou, então, daqueles

responsáveis pela organização das batalhas de slam onde, nos diferentes territórios, haviam vencido.

Este capítulo se volta para as tramas de relações que dão inteligibilidade às elaborações críticas de Eduardo. Suas falas não se referiam mais ao vagão e tampouco às intervenções poéticas, mas ao circuito de slams. Entretanto, como fica claro, este compunha também seu horizonte de expectativas para ganhar a vida. Com este movimento, enfim, é possível encerrar nesta tese a análise da trajetória dos trânsitos, mobilidades e das diferentes situações vividas pelos meus interlocutores e interlocutoras em suas tentativas de viver de arte. A fala de Eduardo problematizava duas práticas situadas para as quais este capítulo dedica atenção em suas seções: o *correr slams* e a *produção de eventos*. Para empregar as categorias práticas operadas nesta tese, ele se mostrava frustrado com os poucos frutos legados ao *trampo coletivo* dos diferentes slams (ou coletivos) na produção de eventos em comparação à projeção do *trampo individual* produzido pela competição estadual e nacional aos poetas individualmente, nas esferas mais altas do circuito do movimento destes últimos em correr slams. Como veremos neste capítulo, em ambas, as possibilidades de ganho de dinheiro são rarefeitas, desiguais e concentradas em posições particulares entre as diferentes batalhas de slam. *Correr slams* e *produzir eventos* nem sempre leva ao ganho de dinheiro imediatamente. Contudo, estas são práticas necessárias para que isto possa vir a ocorrer no futuro. A estrutura piramidal dos slams também se verifica na distribuição do ganho entre estes dois engajamentos. Poucos são aqueles que realmente adquirem cachê por este caminho. E quando o fazem, ainda, é difícil contar apenas com essa forma de ganho. Logo, não à toa, há uma circularidade entre as diferentes práticas para se ganhar trocados, cachê e ajudas de custo, vender livros e zines entre os capítulos desta tese. Em outras palavras, elas ocorrem conjuntamente. Os vagões levam às intervenções poéticas, mas também aos slams. Por outro lado, a inserção no circuito das batalhas também leva ao vagão e, quem sabe, a alguma intervenção poética.

Na primeira seção deste capítulo, eu analiso o *correr slam*, categoria empregada por Matheus uma porção de vezes durante nossas interações. Esta refere-se aos modos de circulação por diferentes slams para a constituição da inserção no circuito, adquirir seus frutos, estabelecer relações diversas e construir o próprio “futuro próximo”. Trata-se aqui de um enquadramento por meio de um dispositivo analítico outro daquele empregado na maior parte das análises que se voltaram ao fenômeno dos slams. Muito recentes, a totalidade dos trabalhos sobre os slams em diferentes cidades, parte da noção de que estes

são um movimento cultural, de resistência e atuação política em espaços marginalizados. Apesar de suas diferenças, é possível traçar uma linha narrativa, mais ou menos geral, acerca dos contornos destes fenômenos e que, por vezes, é reproduzida e continuada. Para D’Alva (2011), atriz e a slammer responsável por trazer a estética para o contexto brasileiro (em especial, São Paulo), as batalhas teriam uma “vocação comunitária”, não existindo incentivos para o surgimento de estrelas ou para a glorificação de poetas. Os slams seriam uma celebração de caráter inclusivo e libertário da comunidade ao qual os poetas pertenceriam e a palavra seria comungada entre todos sem hierarquia. Propositadamente espetacular, estes construiriam uma zona de diálogo e conflito, onde a diferença não seria punida. Pelo contrário, seriam estudadas e performatizadas. Um “círculo poético” onde demandas e experiências cotidianas viriam a público e seriam ressignificadas.

Já Sabino (2020), partindo do encontro entre poesias marginais de mulheres negras e escritos de teóricos negros e negras acerca da diáspora africana, afirma que as poesias faladas seriam geradoras de conhecimento e produtoras de imagens de mundo. Como “zonas de existência”, os slams reconfigurariam o cotidiano e dariam fôlego aos jovens em um movimento de “reinvenção da vida”. Como atos de descolonização, as batalhas seriam não só uma arena de disputas poéticas como também “zonas de escoamento de subjetividades”, construídas a partir da linguagem da violência colonial e extermínio racista. Para a autora, as “batalhas” seriam duplas: disputar o campeonato e permanecer vivo mentalmente e saudável na realidade de quem conviveria cotidianamente com a violência policial. A oralidade e o corpo, bases sobre as quais as disputas ocorreriam, evidenciariam um resgate da “ancestralidade”. A fala politicamente localizada dos poetas seria um passo para o “refazimento de si e de selves” e o corpo transformar-se-ia em um “corpo quilombo”. Seu corpo expressaria um grito angustiado e violento de memória da viagem transatlântica.

Para Corrêa de Sá (2021), com base na análise de um evento do Slam das Minas RJ e entrevistas com suas organizadoras, o slam seria uma forma de “ativismo”. Este seria um conceito que promoveria a conexão entre arte e política, estimulando os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Este poderia se manifestar em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos através de estratégias poéticas performativas. A natureza estética e simbólica do ativismo amplificaria, sensibilizaria, refletiria e interrogaria temas num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência, consolidando-se como causa e reivindicação social e

simultaneamente como ruptura artística. Assim como D’Alva (2011), ela afirma que o termo “comunidade” definiria os grupos que praticariam o slam, pois vem se organizando coletivamente em torno de um interesse comum, sob um conjunto mínimo de normas e regras. Para a autora, a palavra, através da oralidade, seria a personagem principal nas batalhas. Através de suas distintas empregabilidades que os sujeitos que ali frequentam se expressariam, exporiam suas narrativas e buscariam transformação em suas vidas. Os slams exploraria a força política da palavra, onde um dos principais objetivos seria o fortalecimento de vozes que foram por silenciadas historicamente. Além disso, a “poesia periférica” desafiaria noções amplamente aceitas sobre o que seria literatura, como ela é produzida e difundida, buscando principalmente reivindicar seu lugar enquanto produção literária, sem precisar estar validada pela literatura considera “tradicional”. Segundo a autora, o slam surgiria como uma necessidade de autorrepresentação de pessoas que estariam cansadas de terem suas vidas contadas por outros. Um conjunto de pessoas que estariam falando por si e que estariam explorando diversos usos da linguagem para tal, expondo através de rimas a pluralidade dos contextos geográficos e sociais. Seria através da linguagem que a substância e a materialidade da vida seriam captadas, possibilitando uma troca de experiências entre aqueles que estão ali presentes.

Ao sublinhar seus aspectos “políticos”, enquadrados diferentemente – ora como “ativismo”, construção de “comunidade”, tratamento de traumas cotidianos, o “refazimento de si e de selves” e como “descolonização” – estes trabalhos operam uma superação das ambiguidades, conflitos e contradições presentes nestes espaços. Deste ponto de vista, os slams deixam de ter quaisquer sentidos “econômicos” e os dilemas cotidianos, frequentemente narrado por poetas nas próprias batalhas, para se obter *trampo* e dinheiro são apagados. Procuro demonstrar neste capítulo que *correr slams* é uma também forma de propulsionar o próprio *trampo* tendo em vista o ganho de dinheiro e o acúmulo de visibilidade. Ademais, se, como é costumeiro ouvir nestes espaços, o “slam não é só uma competição”, desdobro aqui algumas das implicações do fato de que estes também são competições. Se há vencedores sempre, como isso influencia os engajamentos neste espaço? As formas estéticas ali presentes, procuro defender a seguir, não podem ser compreendidas de forma desvinculada das dinâmicas da competição, algo também pouco analisado por estes trabalhos. Quando o fazem, em geral, estes descrevem de forma quase telegráfica e formalista o jogo, sem atentar para como este ocorre na prática. Finalmente, ao focar as análises nas poesias ou nas características destas em diferentes slams, estes trabalhos perdem de vista que, no fluxo da vida vivida, os poetas

circulam não só por diferentes slams, mas também buscam produzir eventos, práticas estas que ganham sentidos outros quando são articuladas às outras situações já analisadas pelos outros capítulos desta tese. Ao fazê-lo, procuro demonstrar como integrar estes espaços e tornar-se poeta marginal¹¹³ ocorre ao longo das tramas relacionais entre dois valores indissociáveis e em contínuo desequilíbrio. *Correr slams* é navegar entre o *vencer* e o *estar junto*.

Apontar para estas lacunas, a meu ver, não é negar os sentidos “políticos” destes espaços – o que é incorporado na análise do presente capítulo à luz da análise das formas de categorizar as práticas situadas –, mas propor um reposicionamento cognitivo na sua interpretação à luz da noção do *corre*. Partir do *corre* nestes espaços é não separar distintas esferas da vida, como o “econômico” e o “político”, mas investigar como o *correr slam* opera o governo da incerteza cotidiana e a produção de horizontes futuros.

Num segundo momento, debruço-me sobre alguns dos dilemas envolvidos com a produção de eventos, agora como *donos de slam*, envolvendo o controle territorial exercido por grupos armados masculinos, documentações frente às relações com o estado, dinheiros e infraestrutura, além da interface entre slam e outras formas estéticas e eventos, como as rodas de rima, como uma tentativa de ampliação do público dos slams. Em seguida, volto-me para alguma das práticas envolvidas na busca pelo cachê via MEI, o instrumento do microempreendedor individual, fundamental para que os artistas consigam, por exemplo, concorrer à editais e vender projetos para instituições de cultural, como o Sesc.

¹¹³ É preciso pontuar algumas questões acerca do uso da categoria poetas marginais para a descrição destes espaços. Seu emprego refere-se ao conjunto de sentido e dinâmicas situadas e vinculadas às batalhas de slam. Nos slams, os artistas atuam como poetas marginais e isto tem implicações práticas substantivas, tal como tentarei analisar a seguir.

6.1 Correndo slams

6.1.1 “A vida é um entre-slams”: temporalidades e produção de futuro no circuito de slams

Marcos: E na sua cabeça quando você vai num pico assim [um slam], você separa de trabalho, é um espaço de lazer, é um espaço de que?

Matheus. É um bagulho que rola tudo ao mesmo tempo. Tem que ver como tá sua vibe também no dia. E também o que slam é, basicamente, né? Não o que, mas como ele é. Por exemplo, tem uns picos que a gente vai mais na gastação, tomar uma com os amigos, uma rede de amigos muito grande, então como tem uns parceiros que mora cada um nos extremos. Pô, então quando a gente se encontra, não vê há alguns dias, tem muita coisa pra por ali, mas ao mesmo tempo, que tá a descontração ali, que é o que o Fernão fala, o “entre Slam”.

Marcos. O que é o “entre slams”?

Matheus. É os bastidores. O Fernão fala isso. Quando a gente tá ali recitando é que tamo mesmo que o slam todo seja uma reunião para descontrair, quando você tá recitando é um trampo, é sempre um trampo. Você tá se apresentando. Porque a gente geralmente fala de uns bagulho pesado, fala uns barato muito pesado. E se for mentira, o que a gente tá falando, então pra que que a gente tá gritando aqueles barato, tá ligado? É tipo, várias resposta. Isso traz várias resposta.

Marcos: Quais por exemplo?

Matheus: Você sustentar seu palco tá ligado? Falar o que não é, gritar o que não faz. Então pra mim todo mundo tá no trampo. Porque no entre slam, você tá tomando uma com o seu parceiro, e do lado alguém vai chegar querendo comprar o seu zine, porque há um tempo atrás tava passando zine.

Marcos: O entre slam... você pode falar mais? É quando você não tá se apresentando, ou é entre um evento e outro?

Matheus: Também.

Marcos: A vida é um entre slam?

Matheus: (risadas) A vida é um entre slam, tá ligado? A troca de ideia com o seu parceiro que tá mal. Porque artista é foda, tem o psicológico abalado a todo momento. É um entre slam. Essa conversa é um entre slam. Tudo que envolva o slam de alguma forma, que não seja o slam, de fato, é o entre slam.

Marcos. Mas aí você tava falando da resposta...

Matheus. Ai o que você tá falando, mas de quem tá ouvindo. Tá ligado? Porque tu vai sustentar, quando você tá falando, tu tá sustentando um papo que sai de você tá ligado. Uma vez um parceiro falou umas ideias de que quando você escreve, tu cura de si. Tu tira da sua mente, quando você fala, tu cura a do outro, você toca em alguma coisa do outro. E se tu toca de um jeito meio pá, tá ligado? É aquele bagulho meio público até. Palavra tem poder.

No trecho acima, Matheus descreveu uma multiplicidade de relações que ocorrem em um mesmo slam. Há “gastação”, descontração, troca de experiências e ideias no “entre-slams”, *trampo*, *responso*, possibilidade de ganho de dinheiro e *cura*. Ainda que o artista tenha dito que “rola tudo ao mesmo tempo”, seu relato sugere que, se todas essas coisas correm juntas no slam, há formas de mediação entre elas e categorias que organizam expectativas, conflitos e práticas. Interessa-me aqui destrinchar e articular este conjunto de relações.

A fala de Matheus sobre sua experiência atribui ao slam uma centralidade particular na forma pela qual ele interpreta sua vida e que merece um olhar detido. A vida é um “entre-slam”, disse-me após eu lhe perguntar o que ele queria dizer com a expressão. “Essa conversa é um entre slam. Tudo que envolva o slam de alguma forma, que não seja o slam, é o entre-slam”. Um primeiro aspecto digno de nota é sua dimensão temporal. O circuito de slams insere o *corre* em uma temporalidade particular, isto é, um ritmo que é distinto, mas sobreposto, à experiência da vida com trocados. Este é mais alargado, acumulativo e produtor de um horizonte futuro. No início do ano, começam as primeiras competições de poesia. A cada batalha, um vencedor ou uma vencedora são escolhidos. Com o passar dos meses, há várias oportunidades para se ganhar e acumular títulos. Para enviar vencedores e vencedoras às competições estaduais, há um mínimo de edições necessárias que cada slam precisa realizar ao longo do ano. O Slam RJ leva à possibilidade de disputar o título nacional no Slam BR, realizado anualmente em outubro, em São Paulo. Finalmente, ganhar a competição nacional leva os poetas à Paris, na França, para competir no torneio internacional. Nesse circuito, avançar etapas promove o acúmulo de visibilidade e a criação de vínculos, mas também o ganho de dinheiro. A partir do Slam RJ, há cachê para vencedores. E no Slam BR, cachê e ajuda de custo para o deslocamento à São Paulo, aos poetas individualmente, e não aos slams e coletivos. Raramente os outros slams da base da pirâmide dão premiação na forma de dinheiro. Além, é claro, de haver a possibilidade de vender livros e zines nestas competições aos outros participantes e público. Sendo competidor ou não, esta última é uma das características do *correr slams*, como menciona Matheus em seu relato.

Em de maio de 2019, combinei com Claudio, um colega do IESP, de irmos até um slam em Duque de Caxias, na Baixada Fluminense. Peguei o metrô na estação Flamengo, próximo de minha casa, até a estação Central do trem. Já em Caxias, o vagão chegou à estação por volta das 15h30. Claudio pediu para que eu o avisasse quando estivesse ali. Mandeí uma mensagem por Whatsapp logo que sai do trem. A estação fica ao lado do

centro comercial da cidade. Era sábado. Não houve nem a correria, nem o aperto do dia-a-dia na saída da estação. Olhei no celular a direção da praça para saber qual saída pegar. Virei à direita e desci três lances de rampa. Atravessei a rua e, logo, encontrei a praça do evento, há menos de um minuto de caminhada. Botequins, lanchonetes, lojas de roupa e sapatos, um McDonald's e barracas de ambulantes. Senti uma forte identificação com o entorno da Praça do Pacificador, muito parecida com algumas ruas comerciais de um dos bairros onde morei na periferia de São Paulo. Parei um pouco para admirar o Teatro Raul Cortez e as pessoas sentadas em mesas de plástico em frente aos botequins no seu entorno. Avistei do outro lado da praça um banner do slam, embaixo da Biblioteca Leonel Brizola, onde, sentados em roda, se reuniam algumas pessoas. Caminhei até lá e me postei de pé atrás da roda aguardando o início da competição.

Gabriel, quem já acompanhamos no capítulo anterior, era o slammaster da batalha. Ele chamava os presentes para que estes chegassem mais perto e se sentassem na roda. Muitos passavam pelo entorno da praça, poucos pelo seu meio. Uma mãe e filha, que caminhavam na parte da externa da Pacificador, pararam com um ar de curiosidade para entender sobre o que se tratava todo aquele movimento. A filha se sentou, a mãe ficou em pé atrás. Um morador de rua entrou na roda e se deitou no chão, do outro lado da roda. Uma senhora negra que estava ali, de cabelos curtos, tênis All-star vermelho, na casa dos 50 anos, olhou para mim e insistiu que eu me sentasse junto à roda. Aceitei prontamente, sentei-me. A maior parte das pessoas ali era jovens negros e negras. Logo, Cláudio chegou. Ao lado da roda e aguardando o início, um jovem negro vendia trufas e outro oferecia serviços de corte de cabelo por apenas 5 reais. O confeitiro também era poeta. Antes da competição começar, Gabriel explicou no microfone as regras do jogo. Naquele dia, não havia muitos poetas para batalhar, apenas seis. Contei vinte e quatro pessoas ao todo como público. Para o aquecimento do público, o slammaster recitou uma poesia de sua própria autoria. O mestre de cerimônias convocou seus amigos ali pra “fortalecerem” o evento também com suas próprias poesias. Hebert e Eduardo, organizador de outro slam, foram constrangidos a recitar. Antes, Gabriel ensinou ao público o grito de seu slam: “Tiroteio! De rima! Tráfico! De poesia!”.

Entre uma e outra poesia, Gabriel tentava instigar a participação do público com gritos. Após um dia chuvoso, sol no céu, o público não estava tão animado. Era sua função pedir para que passassem energias para os poetas. Como me disse alguns dias depois quando o entrevistei, o grito abre um “portal para os poetas” e canalizam a atenção. “Ninguém me escutava mano, agora todo mundo me escuta! Você pega esse cajado do

poder e arrebenta! Pra mim o grito é isso, é o momento em que alguém me consagra como alguém importante para ser ouvido”. A mulher negra, Tia Silvinha, militante de longa trajetória em Caxias, foi chamada para recitar. Em tom de brincadeira, parecendo já conhecer os membros do coletivo, ela se levantou e brincou com o cicerone por tê-la colocado naquela situação. Não tinha ensaiado nada. Empunhando um caderninho, disse que iria declamar uma poesia de Lucas Koka, sobre racismo e preconceito religioso. Entre os presentes estava Valentine, jovem negra, trans e artista de vinte anos. Ela era a única que eu já havia visto em outros slams na Zona Norte do Rio de Janeiro. Uma “poeta braba” (poetas com reconhecimento) de corpo forte, de gestos e gritos rompantes, ela era capaz de fixar os olhos e a atenção do público ao recitar e dar corpo aos seus textos. Quando a avistei pelos arredores da roda, logo eu mesmo imaginei que seria a vencedora da batalha. Todavia, naquele dia, não tinha ido batalhar. No mês anterior, Valentine foi a vencedora da batalha, como Gabriel fez questão de mencionar. Sua posição era outra, ela era a convidada especial do dia para a realização de uma intervenção poética.

Após a primeira chave da competição, Valentine foi chamada para realizar uma intervenção no “mic aberto” (declamações entre e fora das competições) perguntou às mulheres ali presentes se elas se opunham à declamação de uma poesia sobre estupro. Não houve ninguém. Ao final da performance, enquanto gritava e batia palmas, senti arrepios. Instintivamente, olhei para Claudio ao meu lado buscando compartilhar minha reação. Valentine saiu do meio da roda com olhar fixo para o chão fora dali mexida e com lágrimas nos olhos. Rapidamente, duas jovens foram em sua direção para abraçá-la. Por um pequeno instante, parecia não haver mais possibilidade de continuidade da competição ou haver qualquer sentido em reagir com palmas como o slammaster havia tentado nos instigar. Tive a impressão de que Gabriel sentiu-se desautorizado, sobretudo, pelo seu ritmo bem-humorado. Olhando para as jovens abraçadas, o slammaster encontrava-se visivelmente afetado e frente a um impasse. O silêncio imperou. Tia Silvinha se levantou e compôs com o abraço coletivo em Valentine. Alguns segundos depois, o slammaster retomou a competição.

O circuito de slams constitui um conjunto de expectativas, como no caso de Valentine, com quem tive a oportunidade de conversar na mesma praça acima em Duque de Caxias, em maio de 2019, onde ela havia participado de seu primeiro slam, em 23 de dezembro do ano anterior, há cinco meses. Era uma data marcante. Até então, ela conhecia apenas vídeos no YouTube. Naquele dia, ao assistir aos poetas batalhando, pegou um lápis e uma caneta e escreveu ali mesmo suas primeiras poesias. Chegou até a

final, mas não ganhou. Sentamo-nos no meio-fio minutos antes de uma roda de rima que ocorreria ao lado do Teatro Raul Cortez, na qual ela pretendia encontrar com suas amigas, onde, logo ao lado, ocorria um culto evangélico. Contou-me que era a única mulher trans nos slams e que escrevia como um testemunho de seu sofrimento, para desabafar sua “condição de oprimida enquanto mulher, periférica, negra e trans em uma sociedade patriarcal”. Para ela, escrever era uma “forma de resistência que é preciso ter o tempo inteiro”, para superar a depressão de uma vida sem perspectivas. Nos slams, segundo ela, a “galera tá ali pra falar da vivência negra e periférica”. “A poesia salva vidas e te tira dessa vida ruim”. Sempre se considerou “militante e politizada”, mas nunca tinha atuado de forma organizada. Acredita que suas poesias são capazes de “abrir mentes”, ao mesmo tempo em que indignam outras.

Perguntei-lhe o que significava vencer um slam. Disse-me que era apenas um “bônus”, o mais importante seria a troca de experiências e a “escuta dos outros” que também tem algo a compartilhar e dizer. Valentine afirmou que não ligava para a vitória. A despeito disso, compartilhou comigo sorrindo que estava ouvindo frequentemente de outras pessoas no circuito de que ela tinha grandes chances de avançar até o Slam RJ e, talvez, ao Slam BR. Ela achava que muitos pensavam que ela havia se tornado o novo “hype” do circuito (a poeta com favoritismo). Não à toa, até aquele momento, ela já tinha vencido oito competições pelo Rio, um feito raro no circuito. Disse-me que estas eram uma plataforma para impulsionar o seu *trampo*, participando com o intuito de “sarau” e para “mostrar sua arte”. *Correr slams* aparece em sua fala como uma forma de investimento na própria imagem¹¹⁴. Antes de se envolver com a poesia marginal, estava desempregada e morando com seus pais. Enxergava como alternativa apenas ser atendente de telemarketing ou, então, se prostituindo. Os slams a levaram para o bater vagão e, quando conversamos, ela “vivía dos transportes” já fazia quatro meses. Todavia, sua esperança era poder não mais viver desse jeito, como outros artistas que não

¹¹⁴ Como afirmou Gabriel em entrevista: “A galera te reconhecer é o primeiro estágio, nossa você é poeta, você é um cara que tem uma letra legal. E a partir disso tem uma necessidade de ter uma certa frequência tanto nas rodas, que tem apresentações, tá lidando com as pessoas do meio, pra você continuar a ser reconhecido como poeta. Tem letra legalzona, geral te conheceu, mas depois você sumiu, tipo assim, ninguém vai falar o poeta fulano. [...] Eu acho que se apresentar é o que mais legitima, nesse estágio. Depois de reconhecido como poeta, ganhar slam não é tanto. Agora, se você se apresenta bastante, se você recebe muito convite pra tá se apresentando, seja no metro, que é o mais comum, seja em eventos mesmo, isso vai te legitimar como um poeta da cena. Mas ganhar não conta não. Ganhar não legitima mais ou menos alguém. A competição é mais um argumento pra gente tá junto ali. O ganhar varia muito, depende.”

precisavam ir ao metro. Evitava ir sozinha para não correr riscos, preferindo ir com seu coletivo¹¹⁵, formado com mais quatro amigas¹¹⁶.

6.1.2 Correndo juntos: entre o vencer e o estar juntos

O engajamento não só de Matheus e Valentine, mas de outros e outras de minhas interlocutoras, com esses eventos ia além de relações com apenas um slam, mas com vários. Fazê-lo é uma forma de *correr juntos*. Participar de diferentes competições é necessário, incentivado e valorizado no *corre*, como uma forma de construir o circuito. *Correr juntos*, por outro lado, não significa renunciar ao próprio *trampo individual*. Há consciência de que sozinhos e individualmente, projetar o ganhar a vida com arte não seria possível. Isto não vem, todavia, sem gerar tensões e conflitos sobre como fazê-lo. Para tanto, precisamos atentar sobre como o *correr juntos* acontece. Este não é sinônimo da noção de “comunidade”, mas mais próxima àquela de “vida coletiva”¹¹⁷. Como afirmaram Bhan, Caldeira, Gillespie e Simone (2020), esta “não implica qualquer ideia de consenso. Em vez disso, queremos enfatizar que o coletivo é plural e não necessariamente acordado: é apenas compartilhado em suas contradições, ambiguidades, multiplicidades e parcialidades. A diversidade é, na verdade, um de seus recursos centrais”.

¹¹⁵ Ela também chegou a ser integrante da organização de um slam em Duque de Caxias, junto à Gabriel e Hebert, e do coletivo cuja intervenção poética vimos no capítulo anterior. No momento de escrita desta tese, ela já não fazia mais parte de nenhum desses.

¹¹⁶ A mesma antecipação ocorria também nos slams por parte de Valentine. Em um dos slams acompanhados por mim, organizado no Sesc São João do Meriti, ela se recusou a participar da competição por julgar que não teria segurança suficiente para expor suas poesias no contexto em que foi produzido o evento. Este ocorreu na parte de trás da instituição, na área ao lado da piscina, onde havia muitas famílias que não tinham ido para o evento propriamente. Como a produção não lhe ofereceu uma ajuda de custo para poder voltar para casa com maior sentimento de segurança, com um Uber por exemplo, ela teria que pegar o transporte público até Duque de Caxias.

¹¹⁷ “A vida coletiva urbana é uma ampla rede de relações, iniciativas, esforços, formas de prestar atenção, de unir forças, de investir tempo e recursos que ocorrem como resultado de organização intencional, mas, ainda mais importante, também como uma série de práticas nas quais as pessoas se envolvem de modo a gerir sua existência cotidiana dentro das cidades” (Bhan, Caldeira, Gillespie e Simone, 2020).

Esta foi, por exemplo, a temática que orientou uma intervenção poética realizada pela Rede Slam RJ¹¹⁸, composto por alguns organizadores de Slam envolvidos com a competição estadual de poesias na cidade e reunidos em um grupo de Whatsapp, em 8 de junho de 2019 na Praça Mauá no Centro do Rio, cujo objetivo era fazer com que os diferentes organizadores de slam no Rio de Janeiro se aproximassem e estabelecessem vínculos. A sensação compartilhada à época era a de que a “cena” crescia de tal modo que era preciso estabelecer conexões entre pessoas que ainda não se conheciam.

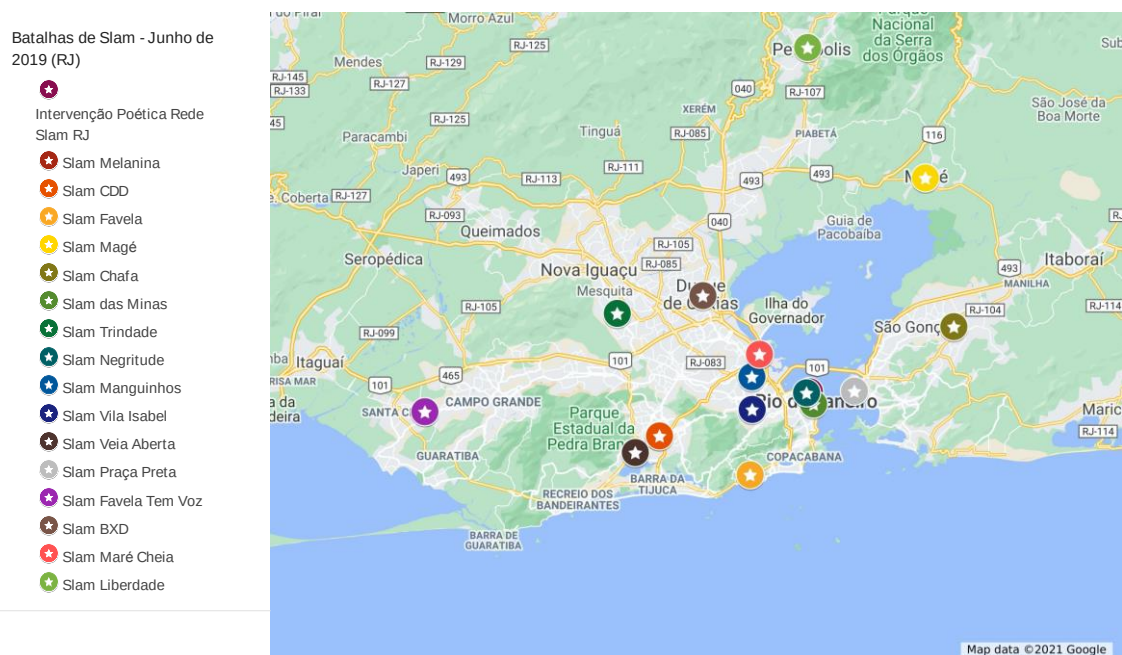
Figura 2 – Agenda de Junho de 2019 da Rede Slam RJ, publicado em seu perfil no Facebook e Instagram



Fonte: Instagram Slam RJ, 2019.

¹¹⁸ A Rede Slam RJ possui um perfil no Instagram e no Facebook, onde costuma divulgar posts sobre eventos e o cronograma mensal de competições. À época, estava ocorrendo com frequência a sobreposição de competições em um mesmo dia. A criação do cronograma foi a forma encontrada para evitar estas situações. A quantidade de slams foi flutuante durante o período de escrita desta tese. Trago alguns números do perfil da rede para elucidar esta questão: em janeiro de 2018, a Rede Slam RJ anunciou em seu cronograma a realização de 14 slams; em abril de 2018, foram 19; em julho de 2018, 14 slams; em maio de 2019, foram 13; em junho de 2019, 17; em setembro de 2019, 15; em março de 2020, 14.

Mapa 3 – Batalhas de Slam no Rio de Janeiro em Junho de 2019



Fonte: Elaboração do autor, 2022.

Iniciado de noite e no espaço fundante do slam na cidade e onde alguns de meus interlocutores tinham se conhecido pela primeira vez no Slam Grito Filmes¹¹⁹, não houve competição no dia. Os membros da organização dos diferentes slams presentes se apresentaram em um misto de slam (em roda e com os gritos dos slams, slammaster e do público) e sarau (sem competição). Marlon, um artista branco e cuja vida já acompanhamos, era um dos presentes. Seu vulgo é Dorgo, uma inversão de seu apelido quando adolescente: “Gordo”. Ele recitou um texto chamado “Poesia pra ganhar slam”. Ele nunca tinha vencido uma competição de poesias. O texto não tinha sido escrito para aquela situação, mas já recitado e circulado por outros eventos de poesia. Ao final, veio em minha direção e me disse que tinha “mandado aquela poesia” para mim. Antes, tinha me contado da existência do texto. Por diversas vezes, estive em slams nos quais ele batalhou, todavia, até então, não tinha tido a oportunidade de ouvi-la.

Ei poeta ouça o que diz a MC Martina

E abra mais seu coração

¹¹⁹ Há uma controvérsia entre os organizadores de slam se este foi ou não o primeiro slam carioca. Muitos dizem que sim, outros dizem que não e que teria sido o Slam Tagarela, realizado muitas vezes na região da Lapa. Aqueles que dizem que sim, questionam a existência do Slam Tagarela pela ausência de registro audiovisual. Neste sentido, de fato, o Slam Grito Filmes foi o primeiro a gravar vídeos das performances no Rio de Janeiro. A despeito destas questões, é relevante salientar aqui a disputa pelo ineditismo na realização destes eventos na cidade como um dos aspectos que compõe as tramas das relações.

Não trate o Slam como uma mera jogatina
nossa vida já é uma competição
competir, com vocês é como competir com meu irmão pra ver quem é o melhor filho
é como roleta russa com a pessoa que mais amo sofrendo a cada apertar de gatilho
portanto não venha apenas milita venha trocar saber com os seus semelhante
pois não é qualquer militar
que lhe fará um grande militante
muito pelo contrário ele vai querer te quebrar
igual os produtores que não se preocupam com quem vai julgar,
ei produtor chame o jurado de canto
troque uma ideia explique tudo
fale sobre o corre do poeta e o faça entender
que performance e poesia é muito mais que mandar alguém se fuder
muito mais que pular e bater o pé
é sobre sentir a emoção do momento de escrita
e dividir com vcs uma parte da própria vida,
portanto cuidado, poetas tem coração fraco
facilmente vai machucar
mas noiz tem peito e nem é de aço
É o suficiente pra poder te enfrentar
mas ei jurados relaxa não tenho problema com vossas notas
isso pra mim é um ótimo momento pra recitar poesia
pois num mic aberto tem uns que nem notam
mas param tudo pra ver o momento que os poetas guerrilham
ei público, ces gostam de slam né
muito bom escolher o melhor ou a melhor poeta,
gritar quando o poeta levantar sua bandeira
mas quando o poeta falar de amor ce da nem bandeira
aaaaa vai fica falando de amor
ó o cara tá apaixonado
carentão
aaaa deve ser playboy com esses papin
ei irmão ei irmã noiz precisa se amar
noiz precisa sintonizar
noiz precisa
pra nunca mais precisar
noiz precisa se amar
mas já ta bom vou te dar o que ce quer ouvir
sou da baixada tiuzao
já perdi mais vizinho que tampão do dedo

já tive mais de 15 casa e nenhuma foi minha
 em umas tinha nem o que comer
 em outras depois de tempestade nem onde viver tinha
 já perdi tudo
 na época em que não tinha nada
 muitas vezes terminei com nada mesmo tendo feito tudo
 tenho várias poesias de sangue de bang de bang que marcar instantes
 e quero falar dos rolé sem precisar citar
 que rolou uma dura antes de em casa chegar
 a Dal Farra falou uma vez que somos uma cambada de fudidos
 e ainda enxergo fudido fudendo fudido
 ai falei de se fuder
 garanti um 10
 não vou citar líderes em vão desse 10 abro mão
 mas com esse aqui da até pra ser campeão
 Ei Bolsonaro vai toma no cu.
 Ei Bolsonaro vai toma no cu.
 Ei Bolsonaro vai toma no cu.
 pronto já garanti meus 10
 agora da até pra terminar
 até porque já se aproxima os 3 minutos
 e essa aqui eu fiz pra ganhar
 um pouquinho da tua atenção
 lembrem se Slam é mais que competição
 independente do poeta que garantir o titulo
 a cada edição noiz vem aqui aumentar o vínculo
 tempos difíceis o que vivemos
 nossos governantes querem desgovernar por isso precisamos nos unir e nos amar
 ouçam mais a mc Martina
 e abra seu coração
 não trate slam como uma mera jogatina
 nossa vida já é uma competição
 mas ignora, ces nem vão lembrar amanhã
 ou ces realmente vão dá atenção pra um poeta que nunca ganho um slam?¹²⁰

A poesia de Dorgo representa um discurso situado de dentro para dentro do slam,
 e não batalha contra as figuras representantes de formas de opressão cotidianas como

¹²⁰ Recebi este texto por mensagem de Whatsapp de Marlon já nesta forma. Apenas reproduzi sem qualquer alteração.

costuma acontecer nas performances de poesias nestes espaços. Ele figura sobre o encontro entre o processo criativo e as competições. Conjuntamente a etnografia, essa forma discursiva me permite endereçar e tornar inteligível aspectos do *correr juntos*. Não se trata aqui de apontar a “realidade” velada por detrás dos versos, mas atentar para o que está inscrito nela própria (Feltran, 2017), na medida em que estes buscam disputar e conferir sentidos às práticas artísticas para estes jovens¹²¹. Sua poesia articula a coexistência de dois valores no ordenamento dos engajamentos das práticas em oposição instável nestes espaços. Esta se expressa no desdobramento de uma série de oposições ao longo de toda a poesia. *Correr slams* e promover seu *trampo individual* é navegar entre estas tramas. Por um lado, o primeiro deles se faz visível pela estrutura formal destes eventos: a competição, hierarquização, diferenciação e premiação de performances e poesias, mediadas pela quantificação das notas pelo júri escolhidos no momento. Ao longo dos versos, esse princípio se apresenta em uma série de categorias que se transformam e articulam: “competição”, “jogatina”; “a vida já é uma competição”; “garantir meu 10”; “guerrear”, “fudido fudendo fudido”, “milita [o verbo ‘militar’]”, “protesto”; “mandar alguém se fuder”; “levantar sua bandeira”; “militante”; “roleta russa”; “garantir o título”; “machucar os poetas”; “morrer”. Apenas um vence a competição. E, como sugeri acima, acumular títulos fornece possibilidades econômicas ao *corre* da arte. Por outro lado, o outro valor refere-se a alguns dos sentidos das experiências dos poetas em estar juntos, trocar entre si e expurgar o sofrimento cotidiano ali, que se articula com e tensiona a competição. Este aparece como: “trocar saber com seus semelhantes”; “corre do poeta”; “performance e poesia é muito mais do que mandar alguém se fuder”; “sentir a emoção do momento da escrita”; “dividir com vocês uma parte da própria vida”; “noiz precisa se amar”; “nóiz precisa sintonizar”; “não vou citar líderes em vão desse 10 abro mão”; “aumentar o vínculo”; “abra seu coração”; “nota baixa”; “viver”. Esses princípios podem ser ativados no curso do cotidiano – por vezes, pelas mesmas pessoas – a depender das situações. É preciso levar a sério o fato de que os e as poetas fazem competições, querem vencer e, ao mesmo tempo, criticam a competição e quem busca vencer.

A oposição entre o *vencer* e o *estar junto*, em contínuo desequilíbrio e relacionados pela diferença, atravessa as competições e as formas estéticas ali praticadas.

¹²¹ Como em Bertelli (2017), tomo como “pressuposto a equivalência epistemológica entre os discursos analisados e os discursos daqueles que analisam” (Bertelli, 2017; p. 15).

Aspectos desiguais, mas indissociáveis destes espaços. Entre uma porção delas, um par de categorias êmicas, ouvida por mim continuamente em campo, nomeia suas expressões estéticas: de um lado, as *poesias de protesto*, de outro, as *poesias de amor*. Marlon ironiza a primeira destas e esquiva-se da falta de atenção que a segunda receberia nas competições trazendo a mesma estrutura de discurso e performance que a primeira teria. Performar um antagonismo, confronto aberto e diferença em palavras e no corpo, ocupando (isto é, circulando pelo) o espaço aberto pela roda com o inimigo é protestar. As primeiras “ganham slam”, as segundas recebem pouca atenção do público e “notas baixas”. Ele circula entre o protesto e o amor em um mesmo texto. Essa oposição gera outras oposições e o ciclo continua, sem, contudo, ser superado na poesia. Inscrita na própria dinâmica do *correr slams*, esta oposição enquadra os referenciais discursivos que articulam a politicidade dessa forma estética.

6.1.3 A resposta dos jurados: entre o protesto e o amor

Gabriel preparava o palco e Vicente, funcionário do Sesc, preparava o som no Sesc Nova Iguaçu em novembro de 2019. Alguns poetas se juntaram na parte de fora do outro lado do espaço para conversar e para praticar alguns versos, sozinhos ou uns para os outros. Quando tudo estava pronto, Gabriel chamou todos para a competição. O rito se iniciava. Já não era uma roda como na rua. Havia um palco e cadeiras de plástico à frente. O poeta explicava o que era uma batalha de poesia falada. Havia uma necessidade de fazê-lo não como um puro rito, mas pelo fato de que as pessoas no público, que iriam cumprir a função de jurados, não conheciam o formato. Nenhum já tinha ido a um slam. Foram escolhidas cinco pessoas. Não houve dificuldade para encontrar jurados. Prefere-se que os jurados não conheçam os poetas, Gabriel fez questão de lembrar deste ponto, para evitar vieses relacionais na atribuição de notas. O único problema em relação à regra foi a ausência de pessoas suficientes para trocar de jurado a cada rodada. Foram escolhidos quatro mulheres, duas negras (uma jovem e uma senhora), uma mulher branca e um jovem negro. Fato comemorado que se adequava à política da preferência por juradas mulheres, negras e LGBT. Em outras palavras, nos seus termos, prefere-se a

escolha de pessoas que são “historicamente silenciadas”¹²². Havia um poeta desconhecido pelos frequentadores habituais do circuito. Ele foi acolhido e bem recebido por eles. A maior parte das cadeiras do evento estavam vazias, e o salão ao fundo também. Ocupávamos somente uma metade do espaço.

Gabriel então explicou aos jurados que para fazer a “calibragem” dos jurados, ele iria realizar uma primeira “poesia sacrificial”, que conta pontos, mas não conta para a competição. Ele mesmo chamou o grito do slam, nos ensinando como participar do grito para o início da própria apresentação. Após sua performance, o público cativo do slam (os próprios poetas) gritou para apoiar e ensinar o restante do público como se portar enquanto público num slam. Gabriel insistia nisso para os participantes. Tem que gritar “se a poesia mexeu com você”. Como é frequente nas rodas, mencionou também que quando o público não gostar das notas dos jurados, é preciso gritar também (“creedo!”)¹²³. O slammaster então pediu para que os jurados dessem as notas, em um objeto que parecia um calendário. Neste, cada um dos lados tinha em cada folha um número, 0 a 10, podendo configurar “notas quebradas”, como 8,6 e 7,8.

Nesse momento, um distúrbio substantivo foi produzido no slammaster pelas notas dadas pelo jovem negro e em outros poetas. Ele recebeu a nota 8,9 por sua performance. O jovem não era da cena. O slam saía da rua. Houve um silêncio coletivo momentâneo, por alguns instantes de segundo, o cicerone tomou um susto. Reclamou do jurado e o público também. Insistiu para o jurado que 8,9 era uma “nota muito baixa”, ele poderia ter dado mais. Fez um gesto com a mão de subir a nota. A bronca estava dada. Em seguida, brincou dizendo que era só pressão e que ele poderia votar como ele quisesse. Nas diversas situações em que observei esta explicação, slammasters engatavam a seguinte brincadeira: “não pode brigar com o jurado aqui dentro não, lá fora pode fazer o

¹²² Nem sempre isso é tão simples de ser realizado, sobretudo, quando entre o público há poucas pessoas de fora do circuito, ou sem vínculos com poetas que irão competir. Ou, ainda, quando aqueles que cumprem esses pré-requisitos não representam a preferência do tipo de júri eludido acima. A exceção a essa situação ocorreu em meu campo apenas uma vez, no slam já relatado na Introdução desta tese, em uma favela na Zona Norte do Rio no início de 2018, quando os slammasters optaram por construir o júri pelo critério inverso (o escárnio), isto é, com pessoas que representavam as figuras que silenciavam. Em geral, esta não costuma ser a composição desses eventos.

¹²³ Gritar “credo” é distinto de vaiar, algo não incentivado no circuito. Um trecho da entrevista com Matheus elucidada este ponto: “Eles falam que pode, ter qualquer reação, vai do público. Uma vez no Resistência a gente vaiou e tomou mó bronca. Que eles falaram que não é pra vaiar é pra falar “credo”. Porque vaiar é pra assustar os jurado. Ah, vai tomar no cu. No máximo a gente fala, ó, ta vendo aquele ali, viu o grito com ele não tá indo mais. Ainda mais um negócio de estratégia. Agora quando o jurado tá ramelando, nós cobra mesmo, saiu pra usar o banheiro, ta mexendo no celular, aí nós fala memo. Tem que ter respeito pelo negócio ali. Tendeu? Não é só uma brincadeira que tá rolando aqui”.

que quiser com ele”. Para um expectador externo, 8,9 pode não parecer uma nota baixa. O jovem talvez não estivesse avaliando negativamente a performance de Gabriel. Por outro lado, sua nota perturbava ao alargar os intervalos do possível na avaliação dos poetas. Em alguns slams que participei, as notas chegaram a variar apenas entre 9,5 e 10. Já nas competições propriamente, o mesmo jurado insistia em dar notas daquela maneira, reproduzindo, depois já em menor tom, o desconforto com suas reações.

Em uma conversa com dois artistas, jovens negros, eles refletiam sobre como proceder adequadamente na atribuição de notas. Aqui, a categoria *responso* expressa algumas das formas de mediação entre o *vencer* e o *estar juntos* na dinâmica das competições.

Paulo: Porra, isso é. Isso aconteceu com a gente. Ela ficou muito brava com a gente. Porque rolou a final [...] no final do ano passado. E tipo assim, o Caio não queria ser jurado, porque tinha que ir embora. [...] Enfim, tipo assim, e ai, vamo lá, pô, vai ser divertido, a gente vai ajudar a rapaziada. E ai beleza, era a final. Edição final, o bagulho que decidia quem ia pro estadual. E ai o Caio não queria pegar essa responso. Ai não cara, vamo embora, porque precisava de uma ajuda. Ai a gente foi, 5 jurados. Começaram as recitações. Ai tinha vários poetas. Um desses poetas, aí tinha duas poetas negras, tá ligado? E ai, tranquilo, geral falando de protesto.

Caio: O clima mano, o clima tava muito agressivo. Pegaram os cara mais pica agressivo, e botaram eles pra recitar. Mano tava mo climão, tututu, só porradão. Ai daqui a pouco vem uma mina assim, eu sabia que ela era pica na poesia. Ela é pica. Só que mano, tá ligado? [...]

Paulo. Mas ela não foi a primeira. Primeiro ela reclamou de outra poesia.

Caio. Ai tipo, ela veio como? E geral dando porrada, a gente sabe que ela é massa [...] Porra mano, ela vai quebrar tudo. Ela puxou uma poesia de amor, ai deu um baque de clima. Não foi que a poesia, deu baque de clima, a gente não tava esperando por aquilo. É porque tava num clima de, a gente tava mais ansioso pra ver mais porrada. Ai chegou na poesia, ai caralho, desanimou um pouco. Ai a gente não tava no clima pra analisar aquela poesia na hora.

Paulo. A gente deu a nota.

Caio. É porque no slam, tem um bagulho se vc da abaixo de 10, geral fica ‘credooo’. No jurado tá ligado? E ai tava eu e Paulo de jurado. E eu não queria ser jurado, porque eu sabia que era besteira. Ai a gente botou 9,8, ou algum bagulho desse.

Paulo. Tu não tá ligado, e eu fui mais otário. Nesse, eu vacilei muito, porque o Caio colocou 9,8, só que eu achei que ele ia colocar menos, eu coloquei 9,3. Eu coloquei 9,3. Nós dois na verdade. Ai tipo assim, ai [a outra poeta] começou a mandar as indiretas. Ai tipo ela veio em seguida e recitou uns poemas também agressivos. Só que aí depois que ela acabou, ela começou a jogar poemas pra gente, porque tipo, de todos os jurados que tinha, o que todo mundo esperava menos aquele tipo de coisa, era da gente. Tá ligado? Porque tinha dois jurados que eram brancos, e tipo nunca tinham ido num slam na vida, e eram jurados.

Caio. Buscaram uma família mano.

Paulo. É exatamente, foram buscar uma família fazendo tour pelo Sesc lá fora. Elas nunca tinham ido num slam. Não tavam envolvidos naquele tipo de arte. Ai todo mundo esperava, pô uma nota ruim. Só que as notas mais baixas vieram da gente, tá ligado? E ai a [ela] começou a lançar um monte de indireta. Não sei o que, é o “jurado, pega a visão ai, mulher preta falando de amor, isso ai é difícil, mulher preta sofre pra falar de amor é difícil”.

Caio. Ai a gente se ligou na merda.

Eduardo. Não seria a poesia uma forma de resistir? Até porque a gente vive num meio que tenta destruir a gente de todas as formas, psicologicamente e afetivamente também. Então, a gente falando sobre amor é uma forma revolucionária também. (...) Ai eu pensei no lado afetivo também.

Caio: Eu acho que ela tava querendo falar também sobre a solidão da mulher preta na música também. E na hora que a gente se ligou, a gente, caralho.

Na cena narrada por Paulo e Caio, a nota 9,3 é interpretada como uma “nota baixa”. Essa produziu um dano momentâneo. Rapidamente, os participantes e o público da competição demonstraram a Paulo que ele tinha agido de forma equivocada. Não basta julgar as poesias em relação ao clima de “tututu, só porradão”, ainda que esta fosse a expectativa dos dois artistas e algo que não é alheio ao ritmo das competições. O “porradão” é outra forma de caracterizar as *poesias de protesto*. No fluxo do slam acontecendo, Paulo decidiu que a nota deveria ser mais baixa do que estas. Por serem integrantes da cena, isso pesava ainda mais sobre o artista que ocupava a posição de jurado. Seu equívoco, segundo ele, foi o de não ter percebido que *poesias de amor* são também *protesto* e que, portanto, deveriam ser valoradas na mesma escala de valor. Paulo não agiu com *resposta*: “ela tava querendo falar também sobre a solidão da mulher preta”. O que não significa que ele deveria ter dado a maior nota para ela, e sim uma “nota alta”. A *poesia de amor* aqui é tornada inteligível à luz do *protesto* (e, não, como seria uma outra possibilidade, como desvinculado deste par). Para ele, 9,3 era uma “nota baixa” também. Os cinco décimos de diferença entre sua nota e a de Caio foram lidos como uma forma de desvalorização de uma experiência coletiva e não propriamente da poeta individualmente. Os e as poetas não só representam a si como indivíduos ali. Os distúrbios produzidos pelas atribuições de notas às *poesias de amor* demonstram a tensão entre os dois valores eludidos acima. Paulo agiu só pelo *vencer*. Com *resposta*, dá-se “notas altas” para valorizar as expressões estéticas de todas as experiências coletivas ali processadas, onde o *vencer* ocorreria por uma mera diferença de poucos décimos entre as diferentes notas. O resultado surge no rito, então, como mais aleatório e, simultaneamente, reduz a responsabilização individual dos jurados pela diferenciação, todavia, sem exaurir seu senso de agência.

Por outro lado, o desdobramento deste princípio, como tive a oportunidade de presenciar uma porção de vezes, alavanca uma contradição. A desvalorização do destaque individual, pelo *estar juntos*, traduzido no controle moral dos jurados e, por sua vez, no achatamento dos intervalos de diferenciação entre os poetas, leva ao acirramento da competição e da ansiedade pelo resultado. Isto pois, a vitória, neste caso, é definida por

poucos décimos de diferença. Em mais de um slam presenciado por mim foi necessário que os poetas tivessem mais do que três poesias na manga para recitar, pois, ao final da terceira chave, não tinha sido possível definir quem havia vencido com o conjunto de notas atribuídas até ali pelo júri. Uma, duas e, até mesmo, três rodadas adicionais eram necessárias para que alguém alcançasse uma nota maior. Para evitar essa situação, os slammasters, com frequência, ao informarem os jurados sobre a dinâmica das competições, insistem para que eles atribuam “notas quebradas” às performances. Afinal, o slam só acaba quando alguém vence.

Isto ocorreu em um slam na Zona Norte do Rio, quando, na chave final, Matheus, Carlos e Valentine disputavam o título. A impossibilidade de estabelecer um vencedor foi vivido com ansiedade para os dois artistas com quem eu tinha combinado de ir. No dia, tive a oportunidade de ser jurado, após ser sondado por uma das organizadoras do slam. Como Paulo e Caio, fiquei apreensivo com a *resposta*, a minha posição era distinta da deles: um homem branco, de classe média, morador da Zona Sul, “pesquisador”. Decidi aceitar. A cada performance, os slammasters insistiam para que os jurados não dessem dez a torto e direito. Caso contrário, ficaríamos noite adentro ali até o fim da disputa. Mesmo assim, era só dez, dez, dez. A competição tinha sentidos outros para a dupla, ainda que Carlos tivesse me dito rindo de que tinha ido para ganhar. Além do título, ambos estavam disputando entre si quem ganharia o quarto maior em sua casa recém-alugada na Cidade de Deus. Entre eles, não era necessário ganhar o slam. A “gastação” era ficar em uma posição melhor do que o outro. Para Valentine, esta também tinha sentidos outros. Era a primeira vez que seu pai, com quem não mantinha uma relação de proximidade, tinha ido vê-la recitar após o seu convite, ainda que ele não tenha tido a oportunidade de ficar até o final, pois iria acordar cedo para trabalhar no dia seguinte. Contou-me no dia em que conversamos o quão significativo para ela tinha sido a reação de felicidade e o abraço recebido de seu pai no dia. Suas poesias, de algum modo, forneciam uma ponte para estreitar os laços entre ambos.

Enquanto jurado, senti o peso da coletividade sobre o julgamento das poesias. À época, Valentine era um fenômeno nos slams e a reação do público, composto em sua maioria por jovens negros e negras, em relação às suas poesias era imensa. Ao mesmo tempo, estas pareciam criar um clima de tensão entre os dois poetas¹²⁴. Intui ali de que

¹²⁴ Ouvi de outros interlocutores que, por vezes, poetas desistem de batalhar pela presença de outros poetas na competição e expectativa de que ali não seria possível ganhar de qualquer jeito.

experiência coletiva representada por Valentine precisava ser valorada mais do que as outras naquela situação, ainda que, eu mesmo, tinha como preferência pelos versos de Matheus. O impacto das poesias dela, vivido por mim nas primeiras vezes em que a ouvi recitar, já não mais ecoavam-me tanto¹²⁵. Senti-me hesitante sobre qual o critério empregar para atribuir as notas. Agi em um misto dos dois critérios acima e, mesmo assim, senti um desconforto ao decidir atribuir maiores notas às performances dele, ao mesmo tempo em que segui o fluxo da atmosfera e não dei a ela qualquer “nota baixa”.

Após a rodada final, houve um empate. Os três recitaram *poesias de protesto*. Uma chave extra teve que ocorrer. Carlos ficou incerto quanto à poesia que iria mandar, não tinha conseguido ainda memorizar sua poesia nova. Ficou caminhando pelos carros ao lado recitando-a para ver se dava certo. Finalmente, mandou uma poesia antiga mesmo. Senti-o inseguro. Matheus esqueceu sua poesia no meio, improvisou e errou. Pediu para voltar e tentar de novo, mas sabia que já não conseguiria manter parte da atenção do público e dos jurados, apesar dos organizadores insistirem que os competidores têm o direito de voltar quando erram a poesia e solicitarem ao júri para serem julgados da mesma forma. Matheus perdeu o efeito de realidade da sua performance ao ter de repetir versos já ouvidos antes em um curto espaço de tempo. Valentine não errou e obteve do público as mesmas reações que tinha obtido até ali. Ainda um pouco intimidado pela reação do público às performances dela, dei a maior nota para Matheus, 9,9. Para ela, 9,8. Senti-me desconfortável em não atribuir a maior nota à Carlos, pois conhecia-o. Dei 9,8.

Enquanto esperávamos o chamamento dos slammasters pelas notas dos jurados para a avaliação da performance de Valentine¹²⁶, Carlos e eu vimos duas jovens negras juradas cochichando próximas sobre qual nota iriam dar para que Valentine fosse a vencedora. Carlos demonstrou certa indignação pela cena (“que isso?”), mas não protestou abertamente aos organizadores. As duas juradas tampouco deram “notas baixas” aos dois. Visualiza-se aqui outra das formas de mediação dos dois princípios, mas de formas espaciais e por caminhos distintos: o *estar junto* legitimamente opera, usando a metáfora de Goffman, no palco; já o *vencer* no íntimo e na proximidade de uma relação face-a-face, nos bastidores. Abertamente, os competidores *correm juntos* e não individualmente. A meu ver, as juradas operavam a mediação de ambos, à luz da

¹²⁵ Isto foi visível no curso posterior do meu trabalho de campo, e não só vivido por mim. Valentine deixou de ganhar, como ganhava, as competições que participava.

¹²⁶ Outra regra comum é que as notas devem ser dadas ao mesmo tempo, para evitar a influência entre juris.

quantificação da performance de Valentine. Sendo uma representante da experiência coletiva mais subalternizada entre as outras, elas pretendiam inverter a hierarquia hegemônica na sociedade. Acredito que Carlos sabia disso. Diferenciar as performances pela atribuição de notas, portanto, era uma forma de *estar junto* com a diferença tratando-a desigualmente pelo ideal de igualdade, com a esquiva de uma das regras formais da competição¹²⁷. Dentro deste princípio, dar a vitória a ela era relevante, simultaneamente, para inseri-la mais e mais no *corre e*, incorporar aquela experiência coletiva no rol da diversidade tratada nos slams. Ademais, produzia-se uma aliança situada entre mulheres cis e trans negras¹²⁸. Isso tudo é parte integrante do jogo nas diversas competições que presenciei. Finalmente, Valentine ganhou. Não anotei se os outros dois jurados restantes também lhes deram notas mais altas. Matheus e Carlos não resolveram quem ficaria com o quarto maior: eles empataram em segundo lugar.

6.1.4 “O slam não é só uma competição”: a cura e a militância nas batalhas

A *resposta* produz não só a mediação entre os dois princípios, mas entre os indivíduos e a coletividade. As poesias não são qualquer produto do *trampo*, mas sim vividos como “produtos” da intimidade. Expor o íntimo, mediado pela escrita, e receber “notas baixas”, partindo das “matrizes discursivas”¹²⁹ que circulam nos slams e dão sentido a elas, promovem o sentimento de desvalorização do próprio *trampo individual*. *Correndo slams*, os artistas colocam-se continuamente sob os riscos dessa valoração. A poesia de Dorgo trata desta dimensão, quando o tratamento destas experiências individuais se torna competição (como no verso: “machucar os poetas”). Um de seus termos para caracterizar esse engajamento é a *militância*. Esta refere-se a um modo descolado do *estar junto*, traduzido em forma estética, cujo objetivo seria obter “notas

¹²⁷ O fato de eu ter sido jurado tampouco se adequava perfeitamente às regras da competição. Matheus e Carlos, à época, eram meus principais interlocutores e, portanto, eu tinha relações com os poetas em competição.

¹²⁸ Em uma de minhas entrevistas, uma poeta afirmou-me: “se tiver um homem preto e uma mulher preto disputando, eu vou sempre com a mulher preta”.

¹²⁹ Não é meu objetivo aqui discutir essas matrizes discursivas, algo já realizado por outros trabalhos. Para um exemplo, ver Sabino (2020).

altas” e grandes reações do público (“gritos”) ao “mandar se fuder”. Pelo contrário, a *militância*, à luz do *vencer*, diferencia, hierarquiza, separa. Esta se opõe à *cura*. “É fudido fodendo fudido”. Se quisermos empregar a oposição trabalhada por L’Estoile (2014), “dinheiro é bom, mas amigo é melhor”, teríamos a seguinte proposição tornada inteligível dentro de um contexto de incerteza radical: “vencer é bom, mas estar junto é melhor”; ou, ainda, “militar é bom, mas curar-se é melhor”. *Vencer* tem um caráter transitório, já o valor de *estar* juntos reside em seu potencial de *cura*, particularmente em situações vividas como crise. Mobilizar o *estar junto* é aqui uma forma de agir sobre a incerteza relativa. A poesia de Dorgo, neste sentido, instancia formas particulares de gerir a incerteza, articulando desigualmente duas esferas de valor. Ao fazê-lo, ele afirma algo “sobre o estado do mundo, no qual o futuro é incerto, sobre as atitudes adequadas àqueles que nele vivem, e uma reivindicação moral de ser uma ‘boa pessoa’” (ibidem, 2014, pp. 30) e do viver bem.

A crítica à *militância*, todavia, também é articulada em relação a outra referência. Como uma série de meus interlocutores e interlocutoras elaboraram criticamente, esta torna as competições tediosas, monotemáticas e organizada em torno das categorias acusatórias dos “textões de Facebook” e “poesias panfletárias”. Usualmente, esses tipos de verso, tendo em vista a relação do público, são chamados de “punch line”. Já para a performance é a “lacração”. O relato de Carlos abaixo nos ajuda a dar corpo a essas noções.

Mano, já aconteceu de umas pessoas já falar pra mim, não que eu tava me comportando errado. Foi de eu ter perdido o slam e uma pessoa chegar pra mim e falar, mano, você só não ganha slam porque você não lacra, mano. A sua poesia são todas boas, mas você não se importa em fazer lacração. Porque tipo, tem uma parada que o pessoal quer lacrar, tá ligado? O pessoal quer falar escrachadamente sobre tudo, eu já to cagando, tá ligado? Eu vou militar no momento que eu achar que eu tiver que militar, por mais que as minhas poesias são todas de protesto, eu tento trazer uma poesia diferente da outra, trazer uma construção, trazer um duplo sentido, sei lá mano, trazendo vitalidade algum momento, fazendo as pessoas entrar de fato na poesia, entrar no universo, se sentir tá ligado, se sentir dentro do que eu faço. Não é só falar por falar, chegar ali falar nome de político, chega ali falar de, sei lá, de tudo, de machismo, de racismo, não é só falar mano, poesia é sentir, tá ligado? É fazer as pessoas sentirem aquilo de fato. [...] As pessoas tá querendo, igual eu falei, tá querendo lacrar pra ganhar, vira uma mesmice, parece que é a mesma poesia, tá ligado? Ninguém bota um tema diferente, ninguém fala sobre nada diferente. Tu vai no slam é militância do início ao fim. Um montão de coisa, xingando branco, xingando aquilo, xingando rico, xingando todo mundo, xingando político, eu acho que tinha que ter uma variação.

Aqui, apesar de sua crítica se voltar também *militância*, o artista opera um movimento distinto de Dorgo. Não se trata aqui da reivindicação do *estar junto* no slam, mas da poesia enquanto arte. Ao refletir sobre a prática artística, Carlos não adjetiva a poesia, pelo contrário, refere-se ao ato de sentir o que diz, sem a mediação da oposição de valores, onde estas são enfim superadas. Como ele me diria após eu lhe perguntar sua opinião sobre o enquadramento da categoria *lugar de fala* (ver seção 6.1.5.) sobre as poesias marginais: “Eu acho totalmente errado. Na arte eu acho totalmente errado. Porque é arte mano. A arte é livre. Eu acho que eu não posso tomar o local de fala dela num momento importante que realmente precisa da voz dela pra aquilo dali, mas na arte eu acho que a arte é livre mano.”. Refletindo sobre o *vencer* nos slams, Maria, uma jovem negra, poeta e estudante universitária, também situou críticas em relação aos seus impactos sobre as poesias.

Marcos: Você quer falar alguma coisa?

Maria: Pra escrita do poeta eu acho o slam péssimo, porque assim, você vai piscar o olho, você pode ser a pessoa mais bem resolvida no mundo, mas quando você começar a ganhar slam, você vai começar a sentar e só vai escrever aquilo que te faz ganhar slam. E aí pra você escrever uma coisa que, tipo assim, não seja isso, é muito mais difícil, porque você tá treinado a ganhar slam. E é foda também, porque ganhar slam não deixa de ser trabalho, não deixar de ser necessidade de quanto mais você ganha, quanto mais você é chamado para trampo e tem oportunidade, mas tipo assim, pressiona o artista, pressiona o escritor a escrever de uma certa forma se ele quiser seguir a carreira nisso aí. Aí eu acho muito ruim, pra escrita.

Marcos: Mas que forma é essa?

Maria: Essa forma de, tipo assim, porque a maioria dos vídeos que você vê no slam é gritaria, contra o Bolsonaro, e as vezes você quer escrever, tem diversas formas de escrever sobre diferentes, e aí fica muito monotemático e, sabe? Muito parecido. Muito parecido, e vários poetas, o poeta chegar numa competição que tem 6 poesias e todas as poesias falarem de Marielle, esse é um caso real! Hahaha. É isso, chegar na competição nacional e todos falarem as poesias tem Marielle, e tirar nota boa todas as poesias.

Matheus: Você terminou falando aí que o público cansa. Quem cansa eu acho que é a gente. O público tá aí. Se não o público não daria nota boa pra essa pessoa, tá ligado? Mas o que ela falou, total. Quando você vê, você tá no mesmo ritmo, você recita do mesmo ritmo, você declama do mesmo jeito, o mesmo movimento, sempre o mesmo movimento.

Marcos: Mas como isso é discutido entre os poetas?

Matheus: Bom, é dividido isso. Parte do pessoal caga pra isso. E outra parte tenta buscar uma personalidade, tá ligado? Acho que é assim, dessa forma. O bom é que, pelo menos, eu acho que o pessoal que tá mais já há um tempo vai procurar buscar uma personalidade tá ligado. Os mais novos que não enxergam muito isso. Só reproduzem. Eles acham que isso é o slam, tá ligado? Que nem é a gente quando a gente começou e por aí vai.

Por outro lado, é possível compreender aqui também outro aspecto da *resposta* dos jurados. As pessoas também buscam o slam como um lugar de *cura*. Conversando

com Dorgo, após ele recitar uma poesia onde mencionava ter pensado em suicídio no dia anterior, que “os poeta não tão buscando um ‘parabéns’, eles tão pedindo ajuda”. Outra manifestação discursiva da relação entre os dois valores se produz aqui: os poetas querem *ser vistos e ser ouvidos*.

Maria: Acho, acho sim. Eu acho que inclusive muita gente acha que tem o slam como a única forma de falar e ser ouvido. Quem que vai falar, quem que vai ouvir? Se alguém quiser falar sobre sei lá tem uns poetas que não tão na faculdade, não fez faculdade, é artista de rua, quer falar sobre um assunto, quem que ouve? Ninguém ouve. Ninguém ouve, entendeu? Ai, através da poesia é que as pessoas escutam. Então, tipo assim, pra muitas pessoas o slam é a única forma de ser escutado. Entendeu? Então tem muita gente que usa como uma forma de ser escutado. A única forma encontrada.

Marcos: E como te impacta pessoalmente declamar poesias que recontam eventos traumáticos?

Maria. No início, eu sentia muito toda vez que eu recitava. Se eu tava recitando, sei lá, uma poesia da favela do Brás de Pina, eu ficava com ódio, eu sentia raiva. Se eu recitava uma poesia do meu avó, eu sentia aquela tristeza. Elas eram até mais explosivas, hoje as que eu falo são mais teatrais, porque você já consegue criar um afastamento e um distanciamento com o tempo. O tempo ajuda a se distanciar o texto. E é com essa mesma distancia do texto que vc consegue controlar o texto. Então você controla a voz, onde você diminui, a cara que você faz, o movimento que você faz. Então, isso surgiu com o tempo. Porque antes eu sentia muito o texto. Então, era conforme...não tinha uma performance pensada. O que, por um lado, trazia mais um sangue pra coisa, mas por outro, eu gosto bastante de pensar nas minhas performances, mas eu gosto desse distanciamento que eu tenho hoje.

O relato de Maria sugere que sua prática opera de forma processual e aponta para a heterogeneidade dos engajamentos também em um mesmo slam. Com o trabalho do tempo, ela afirma ter conseguido se distanciar do conteúdo e da intimidade do texto, para melhor controlar sua performance. Continuamente, o trauma individual, processado em forma estética, é tratado na experiência coletiva das competições. Ao fazê-lo, os slams geram, temporariamente, o bem-estar dos nervos para o dia seguinte. *Estar juntos e curar-se* pelo ritual de valoração das poesias dá energias para seguir no *correr*¹³⁰. Após o fim de

¹³⁰ Uma das categorias frequentemente tratadas em alguns slams no qual participei é o da “saúde mental do povo preto e favelado”. O Slam 188, criado em 2021, durante a pandemia de covid-19, tem o tema como o eixo principal de sua atuação. 188 é o número de telefone do Centro de Valorização da Vida (CVV), que realiza apoio emocional e prevenção do suicídio. Este atua com o auxílio e participação de profissionais de saúde mental junto aos artistas. Em sua primeira postagem no Instagram, o coletivo afirmou: “O Slam 188 é uma competição de poesia temática pautada no desabafo do poeta. Justamente por acreditarmos que a arte salva vidas. Além disso, nosso projeto conta com a colaboração de psicólogos e também de intérpretes de libras em que faremos frente ao combate ao suicídio, a depressão e ansiedade seja por palestras com profissionais da área de Saúde Mental e com convidados poetas que farão participações artísticas de qualquer caráter no mic aberto além de competições poéticas que só na última edição do ano irá dar vaga pro campeonato estadual de poesia falada do Rio de Janeiro”. Na segunda postagem, esses continuam: “Nossa proposta vai além de fomentar a arte numa roda de slam, nossa preocupação também está em cuidar da saúde mental dos poetas, se roda de slam é cura queremos ver resultados disso, já perdemos diversos

um slam em São Gonçalo em novembro de 2019, onde Matheus não tinha conseguido vencer, frustrado e com seu “ego artístico ferido”, contou-me que o pior período para os poetas são os meses de novembro, dezembro e janeiro. Tudo fica meio parado. “No final do ano você fica meio zureta, fica desorganizado, não tem mais slam”. Era a essa temporalidade que o artista fazia referência em sua fala, quando também me relatou pensamentos suicidas durante nas últimas semanas em que já estava morando sozinho na Cidade de Deus. Dias depois, quando o encontrei novamente em outro slam, contou-me que após nossa conversa no ônibus na volta para casa, escreveu uma poesia que o ajudou a se sentir melhor. Por outro lado, a escrita impulsionada pelos slams também intensificam um processo de “refazimento de si”, como afirmou Sabino (2020). Ao apontar isto, a autora fazia referência aos sentidos da escrita tal como formulado por Grada Kilomba (2019):

Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político. O poema ilustra o ato da escrita como um ato de tornar-se e, enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou. [...] Escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escritora/escritor “validada/o” e “legitimada/o” e, ao reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada. (Kilomba, 2019, p.28).

Nesta linha, por exemplo, Maria afirmou que o slam foi o espaço onde teve seu “afrosurto”. Durante o primeiro ano de graduação em Relações Internacionais na UFRJ, ela foi convidada por uma amiga para conhecer um slam no Méier, na Zona Norte do Rio. Começou então a escrever poesias. Quando viu “era meu rolê de todo fim de semana. Ir no slam, fazer poesia, é isso”.

Foi o meu momento de Afrosurto. Chega um momento. Esse é um termo da Aza Njeri. Eu vi um vídeo dela, que ela é uma das teóricas da academia sobre mulherismo africano. Aí tem um vídeo que ela fala de afrosurto, desse momento, que é o momento que a gente se dá conta de todas essas violências que o ocidente faz com os corpos negros. Toda essa violência que a gente sabe e sempre sofreu, sempre sentiu, a gente fica como? Com ódio, com raiva, tá afrosurtada. Ela chama isso de afrosurto. E aí o maior desafio é transformar essa energia que tem no afrosurto em algo construtivo, em algo positivo. E não

slammer e mc’s pro suicídio e nossa função é tentar dar um basta nisso, nossa função não será somente a competição, mas vai pra além disso, queremos ouvir o eu lírico mas também o ser humano que é aquele poeta, nosso incentivo é fazer você poeta gritar por socorro”.

algo destrutivo. Mas o desafio é tentar transformar ele em algo positivo. E aí, foi a maneira, foi no slam. Foi da maneira que eu compreí. E me saiu como uma luva transformar meu afrosurto em algo construtivo. O slam deu esse gatilho, sabe? É, era uma coisa que era muito adormecida, e o slam ele foi assim, foi a forma que eu consegui tirar dentro do meu sistema todas aquelas coisas que eu queria dizer, contra todas as pessoas do mundo. Foi o slam. Cara, se não fosse o slam, eu ia ser uma pessoa muito frustrada, muito certinha, muito tudo o que todo mundo esperava de mim, porque o slam foi uma forma de lidar, liberar essa coisa, né? Tirar esse auto ódio que a gente produz a vida inteira.

6.1.5 Correndo slam como poeta marginal: vivência e lugar de fala

Finalmente, a *resposta* recai também sobre os poetas individualmente que *correm slams*. Mas suas mediações e categorias operam por outros caminhos. Segundo Matheus, “a gente fala uns bagulho pesado ali, e se não for verdade? Pra que tá falando? Tem que sustentar teu palco. É tipo, várias resposta”. O artista, em seguida, sintetizou-me que a *resposta*, desde a perspectiva de quem se apresenta, refere-se ao interdito de não se “falar o que não é, gritar o que não faz”. Poeta marginal¹³¹ é a categoria empregada para nomear as pessoas que competem e participam ativamente dos slams. Uma primeira dimensão das formas pelas quais uma pessoa procura se inserir na cena de slams é advinda da provação, baseada nas relações de proximidade entre pessoa e poesia, pelos pares da seguinte questão: “qual é a sua motivação?”.

Gabriel: Dentro da lógica de slam, que é o poeta marginal que a gente chama, cara, acho que ser poeta marginal tem haver muito com vivência, tipo assim, o que te legitima ou não dentro da cena como poeta marginal, é qual a sua motivação. Como você chegou ali, porque você chegou ali, da onde você veio. Como o produto disso é uma verdade muito cruel, se tem alguém fazendo aquilo, que não tem esse contexto, ela não vai ser proibida de fazer, óbvio, mas ela não vai ser legitimada pelas outras pessoas da cena como um poeta marginal. Ela vai ter uma versão. Ela pode até usar uma mesma estrutura de discurso, mas não é o mesmo discurso porque não tem profundidade.

Marcos: Tem gente assim?

Gabriel: Existem pessoas assim. Tipo assim, principalmente, em questão de local de fala. Poetas brancos falando sobre dilemas das pessoas negras, com uma propriedade, não são pessoas que acabam criando um dano, porque elas não conseguem crescer na cena, por não serem legitimadas, ela não é legitimada como poeta, logo ela não vai tá nos espaços que vão potencializar ela, então isso não agride a cena em si. Você não pode, não dá pra chegar e falar, na cena de slam, tem as pessoas que se apropria, não é isso. Essas pessoas não chegam a crescer. Mas sim, várias rodas a pessoa chega, e a galera tá

¹³¹ O termo poetisa para a caracterização das mulheres da cena é pouco empregado pelas próprias mulheres. Com frequência, elas se autodenominam poeta, assim como os homens.

batalhando, o cara manda um papo desse, mas aí o público já identifica dá uma nota mais baixa em relação aos outros, então o cara cai. Então ele não vai acumular títulos, ele não vai acumular convites para se apresentar, logo, ele não é muito validado. Eu acho que essa legitimação da cena, os poetas te reconhecerem como poeta é o primeiro estágio.

Seguindo com Gabriel, como as poesias são fruto da “sua dor” e uma “verdade muito cruel”, a *responso* dos e das poetas é avaliada continuamente. Como o trecho da entrevista sugere, esta investigação ocorre através de duas categorias que enquadram as condições de possibilidade para a divulgação do *trampo individual* e do *correr slams*. Poetas marginais escrevem sobre sua própria *vivência*. Segundo o artista, “você não pode mentir na tua letra”. Não só é necessário ter *vivência*, como ser autor e autora daquilo que se recita, ter o próprio *trampo*. Dorgo, descreveu-me esta categoria da seguinte forma: “É a regra um. É a única regra mesmo. Se você não vive o que tu fala, tu é um contador de histórias”. A categoria opera como uma forma de constituir uma separação e fronteira entre “quem é e não é”, como disse Dorgo.

Um playboy vai chegar e tipo, a galera do Catete fala que lá é o Vietnã, que lá é a faixa de gaza. Não tem como ali ser o Vietnã, agora se a galera de Triagem, Manguinhos, Jacarezinho, fala que lá é o Vietnã aí é outros quinhentos.

Aquele que “não é” e não tem aquele “contexto”, caso se utilize da mesma estrutura discursiva, produzirá apenas uma “versão” sem “profundidade”. Um verso sem autoria que circula pela cena diz o seguinte: “A gente vive o que a gente escreve, a gente escreve o que a gente vive”. Por outro lado, a tensão promovida pela *vivência*, para dentro da fronteira, ao mesmo tempo, leva a outros desdobramentos. Ainda que nestas formas de se narrar esta forma estética o indivíduo e o eu-lírico são colididos, com frequência, este discurso é nuançado para sua superação. Trata-se de uma experiência coletiva, e não individual. É possível representar uma “história de uma vivência, alguém próximo a mim”, como me disse Dorgo quando mencionou o fato de que o rapper Mano Brown, do Racionais MCs, nunca tinha sido preso, mas mesmo assim tinha legitimidade para escrever “Diários de um Detento”. Neste caso, não se trata de apenas uma “versão”, mas de um uso legítimo da vivência de outro. Compartilha-se a experiência coletiva. Não é irrelevante a origem do exemplo dado por Dorgo quando este me explicou os sentidos da

expressão, é o rap. Como sugeriu Bertelli (2017), é a relação conflitiva entre “playboy” e “manos” que estrutura e faz funcionar esta estética¹³².

Em segundo lugar, poetas marginais devem escrever à luz da categoria *lugar de fala*. É esta que singulariza o slam e a poesia marginal, por exemplo frente ao rap e às rodas de rima¹³³. E, assim, é essa mesma categoria que impulsiona a diversidade de gênero e sexualidade do público e poetas marginais presentes nos slams¹³⁴. Esta visibiliza outras relações nestes espaços e, ao mesmo tempo, impacta desigualmente poetas a partir de seu próprio *lugar de fala* que, em sua maioria, são homens negros e mulheres negras¹³⁵. Em outras palavras, o circuito de slam não se configura como uma comunidade moral de “manos”. Há “manos”, “manas”, “minas”, “bixas”, “trans”, “não-binários”, “pretos”, “pretas”, “LGBT”, “brancos”. Os protestos não são um só.

Diferente de Dorgo, ao explicar-me a *vivência*, Gabriel reflete partindo do *lugar de fala* entre poetas brancos e poetas negros. Ele aponta que “você não pode se apropriar de lugares de fala, porque a cena não vai legitimar aquilo que tu fez”. Caso alguém tente insistir nessa postura, não irá mais “ser visto como um poeta de slam”, e não vai ser mais “convidado pras apresentações”. Segundo Maria, esta seria uma “regra oculta de que você tem que escrever do seu lugar de fala. [...] Mas se você tá falando alguma coisa ali que não é da sua própria vida, as pessoas te julgam, vão te julgar, entendeu?”. Como ela e Gabriel apontam, fazê-lo é se “apropriar”. O tratamento cotidiano à diferença é inserido na valoração das relações entre as poesias e as pessoas. Isto é, os julgamentos das performances artísticas não são desvinculados das mais corriqueiras situações no cotidiano, de modo que a transformação das experiências coletivas nas formas estéticas

¹³² Ao mesmo tempo, a conexão entre amor e playboy no verso da poesia de Dorgo traduz a mesma relação. “ó o cara tá apaixonado; carentão; aaaa deve ser playboy com esses papin”. No rap, as letras de amor (“love songs”) articulam-se à ideia de que o rapper se tornou “vendido”.

¹³³ Para mais sobre as batalhas de rima, ver Teperman (2011), Oliveira (2018) e Campos (2019).

¹³⁴ Tratarei mais desse ponto na seção a seguir, na interface entre o slam e as rodas de rima.

¹³⁵ Uma de minhas interlocutoras em campo, uma poeta branca, relatou-me que sentia e acreditava que outros e outras poetas negras a descredenciavam, recusando-se a ter relações com ela no circuito, por julgarem que ela não seria da favela, em seus termos, “só porque eu sou branca”. Como forma de legitimar o lugar de fala também de brancos e brancas na cena, ela costumava contar em suas intervenções poéticas em escolas que o “mito de origem” do slam, enfatizando os aspectos raciais do seu suposto criador. Segundo esta versão, a estética teria sido criada nos Estados Unidos por um homem branco da classe trabalhadora, Marc Smith, com o objetivo de popularizar a poesia e retirá-la dos restritos meios acadêmicos e de elite. Este “mito de origem” é questionado, por exemplo, por Javon Johnson (2017) em *Killing Poetry*, onde o autor sugere que há uma relação direta entre o slam e poetas e poesia negra à época, invisibilizada pela versão. Ao mesmo tempo, igualmente o mesmo mito empregado para distinguir por alguns poetas negros e negras o slam brasileiro do norte-americano, como uma estética negra e de favela.

reverberar no plano das interações cotidianas como um ideal¹³⁶. A fala de Maria abaixo elucida sua operação, onde recria-se poetas machistas por se apropriaram do lugar de fala alheio para obter vantagens na competição. Todavia, assim como na crítica à militância, há uma disjunção da dinâmica da competição e a elaboração crítica de Maria. Mesmo “se apropriando”, o poeta em questão foi capaz de ganhar “notas altas”.

Então, as pessoas costumam cair em cima se você não tá dentro do seu lugar de fala. [...]. É, apesar de eu achar uma baboseira às vezes, tem muita gente que não se policia, né? Eu não gosto desse termo se policiar. Mas assim, não fez ainda o trabalho de se policiar de suas próprias atitudes pra chegar com uma outra demanda assim e jogar na poesia, entende? E às vezes a pessoa fala isso, mas aí na verdade você sabe, porque você conhece, ou porque você tem impressão, que a pessoa não se policiou ainda sobre como ela mesma deve se portar diante pra acabar com opressão. Você chegar e falar sobre o machismo e tal e aí dá aquela pitada de ranço, porque você sabe que aquela pessoa ali reproduz alguma coisa que ela devia tá prestando atenção nela mesma, e combatendo o machismo nela mesma antes de tá colocando isso na poesia. E tem muito ego envolvido. [...]. Assim que eu entrei no slam, tinha um garoto, muito escroto assim. Ele era muito machista, ele reproduzia um monte de comentário escroto. E ele, tinha uns versos na poesia tipo, “a mulher faz o que ela quiser”, e não era o único, entendeu? E ele tinha essas poesias, e essas poesias ganhavam, as poesias dele ganhavam, e as pessoas ficavam com ódio do cara. Porque o cara é escroto, o cara é machista pra caralho, e daí escreve letra com ah, “faz falando que mulher faz o que ela quiser, e etc etc, e a galera fica batendo palmas, dá 10, e é isso. E segue, entende?

O que faz com que uma pessoa seja vista como poeta de *responso* é quando ele ou ela é capaz de demonstrar aos seus pares que tem *vivência* cotidiana daquilo que transformam em verso e respeita o *lugar de fala*, além de compromisso em prol do *estar junto*, sem jamais oprimir e “se apropriar das lutas” de seus e suas pares. Gabriel afirmou-me que não se pode “ofender alguém, alguma minoria lá dentro, isso não é aceitável. Você não é reconhecido como poeta marginal por mais que você possa ser um cara marginalizado”. Neste ideal, do reconhecimento da igualdade na diferença, o *correr slams*, portanto, seria a atitude de se colocar desde estas perspectivas e onde, somente assim, poderiam demonstrar suas capacidades singulares de exercer sua diferença enquanto poeta, batalhar e, eventualmente, vencer legitimamente um slam.

¹³⁶ Um relato dos meus interlocutores elucida este ponto: “O poeta, tipo assim, é um exemplo, antigamente eu era muito assim, eu já perdi uma batalha por causa disso, tava conversando com um amigo meu aqui, aquelas conversa de homem escroto, a gente falou um monte de coisa. [...] Ai, por acaso, do nosso lado, tinha uma menina, tava sentada normal. Tinha uma menina. Ai por acaso essa menina foi ser jurada do slam. Ai na hora do julgamento, ela não julgou a gente pela poesia, ela julgou a gente pelo que ela ouviu a gente falando. Deve ter pensado, pô, tá falando um monte de coisa bonita, aí depois chega ali fora do palco e fica esculachando, falando um monte de besteira”.

6.2 Produzindo eventos

Eu comecei a me envolver com isso em 2016, pra 2017. Então, eu não vivi o cenário antes. Eu vivia num outro mundo, numa caixa fechada. Eu não enxergava nada. Mas desde que eu comecei a me envolver com a cultura, e comecei a tentar reproduzir isso, envolver coisas ali, eu já vi dificuldade. No começo do Nós da Rua [seu coletivo de slam e poesias], a gente pegava tudo o que a gente tinha pra montar no lixo, a gente marcada dava um role e ia catando as coisas do lixo pra fazer. E aí tipo, no final tudo dava certo. E foi passando o tempo, a gente foi ganhando visibilidade, parou gente, pessoas brancas com situação financeira melhor, tá precisando de alguma ajuda? Microfone, passagem e um trabalho. A gente tem que ter compromisso. A gente quer fazer um mega-evento, mas não tem dinheiro. A gente pode se inscrever no edital tal. E até ser aprovado? Não dá. Tem que ter dinheiro. Recita a poesia, passa o chapéu, e a gente pensa nos artistas. Pô, o artista vai vir, dá passagem, não vai deixar o artista vir da Baixada, e o que a gente faz? Transporte público de novo, pagava passagem, alimento, pagava Uber. A gente ia fazendo assim, porque a gente não tinha como ter acesso a meios de fortalecer. Aquela ajuda que vem do centro. O edital, agora que eu tô aprendendo as coisa do edital, quando a gente pegava não sabia nem o que parada era aquela. A gente não tinha nem acesso a internet. Não pode ser esse negócio, toma isso que vocês vão ganhar dinheiro. Tem que tirar MEI, o que que é MEI? A minha produção favelada era no braço mesmo. Não chegava nada, eu só fazia. Errei muito, aprendi com meu erro. (Sabrina Azevedo, Mesa WikiFavelas)

A fala de Sabrina Azevedo me permite endereçar outras dinâmicas que aparecem como condições de possibilidade do *correr slams*. Sua narrativa é estruturada em torno das práticas e dificuldades vivenciadas por ela, ao longo de sua trajetória, para produzir os eventos para a divulgação da sua arte. Ninguém *corre slam* sem que haja batalhas ocorrendo rotineiramente. Para produzi-las, não só poetas, poesias e públicos são necessários, mas também dinheiro e infraestrutura. Produzir eventos como *dona e dono de slam*, categoria êmica empregada para denominar os organizadores das batalhas, é uma prática contígua às dinâmicas descritas na seção anterior. Como ouvi uma porção de vezes em meu campo, a contínua movimentação pelas “etapas” de aquisição de legitimidade e visibilidade por parte dos e das poetas, leva também com que alguns e algumas decidam por reduzir a frequência com que participam das batalhas como competidores, passando a centrar energias, sobretudo, nas tarefas de produção e no ciceronear destes eventos. Esta era uma passagem naturalizada e comum na trajetória de circulação de poetas, em um movimento centrífugo.

A narrativa de Sabrina nos permite entrever a qual horizonte de futuro este deslocamento interno ao circuito pode vir a se referir. Neste caso, ser *dono ou dona de slam* não leva à possibilidade de vencer competições e disputar o circuito piramidal dos slams. O desejo aqui é “fazer um “mega-evento” e conquistar financiamento e cachê em editais e nas instituições de cultura.

6.2.1 Entre grupos armados masculinos, infraestrutura, parcerias e dinheiros

No caso de Sabrina, o espaço ocupado por seus eventos de poesia era uma praça ao lado da estação Tanque do BRT, na Zona Oeste do Rio de Janeiro. As batalhas de slam ocorrem como ocupações temporárias de vielas, ruas, praças, gramados por diferentes regiões da cidade. A opção pelo local, como me contou Carlos que à época era integrante do mesmo coletivo, foi influenciado pelo fato de que ali já ocorria outros eventos culturais, além do fato de ser um espaço com maior facilidade para se chegar e ir embora para aqueles que desejassem frequentá-lo. Diferente do caso dos eventos produzidos pelo coletivo de Natália e Saulo, que são itinerantes, eles definiram que seus slams ocorreriam sempre em um mesmo local.

“Firmamo o Nós da Rua todo mês no Tanque, e todo mês rolava. Toda primeira semana, tinha Nós da Rua no Tanque, que era uma estação de BRT antes da Taquara, que a gente catava material do lixo para fazer o evento. Pegava madeira do lixo, caixote, coisa pra um real, um desenho em quadrinhos pras crianças ler e pintar, colava criança no nosso evento”.

Todavia, o local ocupado enquadra o andamento das batalhas, levando a antecipações em relação ao ordenamento exercido por grupos armados masculinos: a milícia, as facções e a polícia. Um de meus interlocutores, por exemplo, contou-me quando foi ameaçado de morte por milicianos após uma de suas poesias de protesto na Baixada Fluminense, tendo que correr para pegar um mototaxi para evitar sofrer represálias. Quando me comentava essa história, lembrou também a sua preocupação por, quando circulava por diferentes favelas controladas por grupos armados masculinos distintos, prestar atenção no uso de gírias para evitar demonstrar de que é morador da região dominada por outro grupo. Um relato similar me foi dado por outro artista, morador da Zona Oeste do Rio de Janeiro.

Uma poeta falou contra a milícia numa poesia então teve algumas vezes que eu já fui seguido já, mas isso aí já é outra coisa. Tipo assim, eu tenho que tomar cuidado com o que eu falo por aqui onde eu moro. Então, eu me limito ao falar de certas coisas, e deixo as crianças falarem o que elas quiserem, mas orientando também. Com essa poeta, eu falei pra ela, cara, muda esse verso, porque a gente mora numa área complicada de você tá falando esse tipo de coisa. Aí ela mudou o verso. E é complicada mano, é quase que uma censura.

A despeito do Slam constituir-se como um espaço para *estar junto* e promover a *cura*, um de meus interlocutores relatou-me que não se sentia “seguro”, mas sim “totalmente vulnerável”.

Ah mano, acho que segurança não dá não. Nem um pouco, mano. Principalmente, te gera menos inclusive. Você fica muito menos, quando você tá recitando numa praça pública mano, tem olhares, diversos, que tu não sabe quem são, o risco de tu, da polícia te dar uma dura, e acabar com aquilo ali, eu acho que é um espaço de vulnerabilidade, quando tu recita a gente tá totalmente vulnerável, as vezes tu recita, e tipo assim, porra, sai sugado. Tá ligado? Por questões seja espirituais, físicas, é uma parada que te deixa bastante vulnerável, tu tem que se cuidar pra recitar, pra ser artista.

O relato de Sabino (2020), para o caso do aniversário de 2 anos do Slam Laje, também presenciado por mim, aponta para as relações com polícia. O evento, que iria ocorrer em uma ONG no Complexo do Alemão, teve que ser remanejado para que ocorresse dentro de um conjunto habitacional Minha Casa, Minha Vida, próximo à ONG, por efeitos da coação exercida por policiais da UPP próxima à organização que vetaram a realização do evento no local. Naquele dia, uma das poetisas, uma jovem negra, que iria até a batalha, foi presa no caminho. Quando estava no ônibus, a polícia parou o veículo, exigindo que ela saísse do veículo para que fosse revistada. Em sua bolsa, encontraram o cartucho de uma bala usada. Segundo relata Sabino, o cartucho teria sido encontrado pela poeta dias após uma operação policial que aconteceu na favela onde estava morando¹³⁷. Durante o evento, como relata Sabino (2020), após a notícia da prisão da poeta, a organizadora da batalha, Sabrina, pegou o microfone e solicitou a todos que:

Gente, se por acaso vocês estiverem com alguma coisa não usem no slam, não comprometam o evento e não se coloquem em perigo. Vocês sabem que a maioria aqui é preto, nosso corpo é criminalizado. Tomem cuidado.

As relações com o estado não são restritas à polícia, mas também à luz das papeladas e infraestruturas disponíveis nos diferentes espaços ocupados pelas batalhas. Como relatou-me Gabriel, quando tentaram firmar uma parceria com a Secretaria de Cultura de Duque de Caxias para a realização de uma batalha na parte de fora de uma

¹³⁷ “Ao ser presa, mesmo sem portar nenhuma arma ou tampouco nenhuma droga, a poeta teve o auxílio de alguns advogados parceiros do slam e de outros movimentos periféricos. No entanto, a insuficiência de provas que a incriminassem não foi levada em conta e somente depois de cinco dias a poeta foi liberada, dessa forma, portanto, sendo ‘fichada’ e deixando de ser ré primária” (Sabino, 2020; p.54).

biblioteca pública, seu coletivo não conseguiu garantir nem mesmo o uso de uma tomada de energia elétrica para ligar seu equipamento de som. Como muitos de minhas e meus interlocutores demonstraram, o desejo é conseguir obter infraestrutura para garantir o evento, tomada, energia elétrica, caixas de som, iluminação, microfones, mesas de som. Muitos slams acontecem na rua e as apresentações ocorrem com frequência “no gogó”, mas os organizadores querem poder ter um microfone. Outra solução aventada foi o caso de um slam na Zona Norte, onde os organizadores conseguiram obter a tomada de um dos familiares de um dos membros da organização.

Na mesma época que a gente começou a fazer o slam, começou a batalha do Raul Cortez lá. No slam, no gogó. Ai quando os cara da batalha conseguiram comprar microfone, eles passaram a emprestar pra gente fazer. Sabe qual a única coisa que a gente precisava da prefeitura? A tomada. Pra fazer isso, a gente tem que ir 1 mês e meio antes do evento, pedir a autorização pra usar a tomada. E o funcionário tem que ir embora num determinado horário, que não bate. E ele simplesmente fala, desculpa, eu vou ter que desligar. Pra que a gente consiga usar até o fim do evento. Eles me autorizam, mas não se organizam pra que nessas 2 horas tenha alguém lá.

Em fevereiro de 2020, dois artistas, João e Carla, estavam muito felizes com a possibilidade obtida em um parque na Zona Norte. Os dois conseguiram desenrolar a autorização para o uso, pela primeira vez, da infraestrutura de um auditório à céu aberto no parque, para a realização de duas batalhas (de rima e slam) junto ao seu coletivo e uma roda de rima que ocorria próxima ao parque. Apesar da sensação de conquista pela possibilidade de produzir um evento no parque, esta era compartilhada com uma insatisfação. À exceção de um molho de chaves para a abertura das portas do auditório, duas ou três salas na parte de trás do palco, um banheiro, a iluminação noturna e as tomadas de energia elétrica, nada mais seria fornecido pela prefeitura. A sua obtenção foi possível pelo fornecimento de um comprovante de residência que precisou ser entregue na secretaria do parque para garantir a formalização do evento. Outra vantagem do local era o fato de ser próximo a estações de trem, para facilitar a ida e vinda de pessoas para o local.

Nas duas semanas anteriores ao evento, os dois artistas separaram parcelas da meta diária do bater vagão para poder financiar o evento. Como tinham acesso à energia elétrica no local, eles tinham que resolver apenas a questão dos equipamentos de som. O vizinho da frente de um dos familiares de Carla, era dono de uma empresa de equipamentos de som. Ele foi chamado para fechar uma parceria com o evento para que

esta questão fosse resolvida. Além disso, eles decidiram convidar um amigo de muito tempo para que este coordenasse a competição de rimas. Carla seria a slammaster da competição de poesias. Para tanto, ele cobrou uma ajuda de custo de 100 reais. Por fim, para comemorar a obtenção do parque como local para a realização do evento, os dois também desejavam utilizar o espaço das salas disponibilizadas pelo parque para a construção de uma experiência de camarim para todos os membros do coletivo e organizadores das batalhas. Com o dinheiro do vagão, compraram comes e bebes e, além disso, medalhas para premiar os vencedores de cada competição. Fui convidado para cobrir o evento realizando fotos.

No final da noite, quando já estávamos fechando a banca, os membros do coletivo descobriram que as medalhas que tinham comprado para presentear os vencedores tinham sumido durante a noite. Isto ocorreu, como pensaram, pelo fato de os membros do coletivo terem perdido o controle do entra e sai do camarim. João ficou nervoso com essa situação. Reclamou com Carla por ter fechado uma parceria com a roda de rima que ocorria próximo à outra entrada do parque para a produção do evento. Além disso, reclamou a ausência de uma conversa aberta com os organizadores da roda acerca dos sentidos do camarim. Por isso, disse que “rolou a festa lá” dentro o camarim. Em resposta, Carla reclamou com ele por ter ficado “bebendo no role”, e não ter ajudado nesse controle enquanto o evento ocorria. Somando-se a isso, resignada, respondeu a crítica de ter fechado uma parceria com a roda. “Os bandido tudo ali em cima, eu tive que fechar com a roda. Eu não tenho peito de aço”. João, então, retomou a conversa e criticou o uso da maconha dentro do camarim. Segundo ele, teria faltado por parte da artista uma conversa sobre o fato de os presentes não poderem fumar baseado dentro do camarim. Expressou um desespero em sua fala referindo-se ao fato de que um funcionário do parque havia chegado no meio do evento, sem ninguém ver ou falar com ele, dez minutos antes de dez jovens terem entrado e se enfiado numa das salas do camarim para fumar um baseado juntos. João apontou que isto era contra as regras do parque e, se eles tivessem sido pegos, quem iria “rodar” eram eles do coletivo que haviam firmado a parceria formalmente com o parque, e não o pessoal da roda. Outro membro do coletivo interveio na conversa e disse que estava empenhado nessa função, além da tarefa de filmar a performance de um homem negro angolano realizar uma intervenção no dia entre as rodas. Quando viu o burburinho dentro do camarim foi em direção para ver o que estava acontecendo. Chegou em um jovem e pediu para que ele não fumasse lá dentro e, se ele quisesse fumar, que ele fosse atrás do banheiro para não dar problema. O jovem reclamou com ele, mas ele

insistiu, “na moral e na boa”, para ele fazer isto. Finalmente, ele foi. Foi nesse momento em que percebeu, enfim, o que havia acontecido: os organizadores da roda tinham “liberaram o camarim pra geral” quando, na verdade, este tinha sido organizado apenas para os membros do coletivo e a organização do evento. A preocupação com o uso da maconha também rondou as falas da artista organizadora durante o evento. Enquanto caminhava até o camarim, um certo momento da noite, outro dos membros do coletivo virou para mim e disse resignado, “não existe batalha sem maconha”.

Além desta discussão, o conflito transbordou para outro tópico, também puxado por João, enquanto já caminhávamos para atravessar o parque e ir em direção ao ponto de ônibus para irmos para casa. Ele reclamava do empenho das pessoas do coletivo na construção dos eventos. “Os cara da roda abriram as comidas do camarim pra geral!”. “Pô, to botando dinheiro nisso aqui”. A dissolução da separação entre público e organização na situação do camarim tal como aconteceu era vivida como uma ruptura dos sentidos do evento produzido por eles e para eles, para valorizar seu *trampo* como produtores e artistas. Apenas ele e a Carla haviam colocado dinheiro para a realização do evento. A minha sensação era a de que os dois ocupavam uma posição de liderança no coletivo. Foi deste modo como um dos outros membros do coletivo me caracterizou a posição de Carla por exemplo. “Ela é a dona do coletivo”. João, então, passou a criticar a forma como as decisões ocorriam no coletivo, apontando novamente o problema de Carla ter fechado com os organizadores da roda de rima. Ela, então, retrucou e disse que “o coletivo é democrático, cara”. As discussões, segundo ela, eram coletivas e discutidas. João então respondeu: “que democrático o caralho o que!”. Outra crítica foi o fato de que o cicerone da roda de rima havia cobrado para poder participar como MC da roda. “No passado era de graça, agora tá 100 reais”. Carla respondeu sua crítica dizendo que era o dinheiro da gasolina dele, que era motorista de Uber e teria que vir da Zona Oeste até lá. Os outros membros do coletivo tentaram apaziguar os ânimos e acalmar João. Insistiam para que a discussão fosse feita depois que conseguissem chegar em casa.

Uma das estratégias empregadas pelo coletivo de Saulo e Natália para promoverem suas batalhas e arregimentar mais público também era o fechamento de parcerias de eventos com rodas culturais, que realizam rodas de rima. Foi o que aconteceu em outra situação, no viaduto Madureira. Cheguei ao espaço junto à Eduardo, após entrevistá-lo em sua casa na Cidade de Deus. Saímos do BRT e caminhamos em direção ao local onde o evento estava para ser organizado. Embaixo, havia um camelô com alguns jovens que pareciam que iam participar do evento. Mais longe, à direita, estava Valentine,

conversando com um jovem negro. Fomos até lá e cumprimentamos os dois. Estava lá também Dorgo. Os jovens que estavam organizando a batalha estavam lá já montando o palco. Um deles estava mexendo na energia embaixo da ponte, para puxar um cabo para o equipamento de som no palco. Outros estavam tirando coisas de uma salinha embaixo da ponte da CUFA, Central Única das Favelas. Eram só homens, brancos e negros, que estavam organizando a montagem do palco.

Eduardo e Valentine ficaram andando, por um momento fiquei sozinho ali aguardando o começo. Todos aqueles que chegavam perto do palco para o evento, se cumprimentavam, independentemente de se conhecerem ou não. Muitos chegaram a mim e me cumprimentaram, num comportamento diametral oposto de espaços da classe média. Segui então para mais perto de Eduardo ao lado do camelô, quando chegamos lá, aconteceu algo que ele já havia me dito na entrevista, mais cedo. O cara que vendia a água para ele sabia que ele era poeta, virando para Eduardo: “po, tu é poeta, né mano? Tu é brabo!”. Ele ficou muito feliz e disse que sim, olhando pra mim e dizendo, “tá vendo, isso que eu comentei contigo”. Eduardo contou-me que a organização colocava a batalha de poesia antes da rima para chamar público, e quando já tinha mais pessoas, a rima começava. Reclamou também que havia um diferencial de prêmio. Naquele dia, a batalha de slam tinha um prêmio surpresa, depois fui descobrir que era R\$50,00. Todavia, a batalha de rima tinha como prêmio R\$500,00. Saulo queixou-se para Natália de que ela não deveria aceitar isso. Mais tarde, iria descobrir que a premiação ao slam só ocorreu por conta da pressão de Natália e outra artista com o organizador da batalha de rima. Também reclamaram da possibilidade de escolha dos jurados ali, só tinham homens hétero, disseram-me. O público das batalhas de rima é distinto dos slams, uma maioria de homens. Natália estava lá embaixo tentando escolher jurados para participar, estava com dificuldades. Depois de alguns minutos, ela chamou os poetas para descerem para começar a batalha. Finalmente, ela conseguiu escolher os jurados, com a composição de três mulheres negras e dois homens, um branco e um negro. Como aconteceu em uma das edições do Slam Laje que também fechou uma parceria com o rapper MC Marechal, perto dali algumas pessoas que iriam participar e assistir à batalha de rima formaram um grupo grande perto do começo do viaduto à esquerda, longe da batalha de poesia. Isto ocorreu porque foi decidido que uma das chaves das rimas iria ocorrer simultaneamente às chaves do slam, num espaço mais afastado do palco principal. Eduardo criticou esta decisão. Para ele, isto teria levado a maior parte do público que havia se aglomerado a se afastar e não assistir ao slam, que ficou vazio. Contrariamente a sua expectativa, a maior parte das

peessoas presentes tinha ido assistir às rimas e ao rap, e não às poesias marginais. Natália reclamou disso no microfone. Outra artista mencionou, ainda, que o microfone dado para os poetas batalharem era com cabo, o que dificultava o andar pelo palco durante as declamações. Por outro lado, quando a batalha de MCs começou, avistou que havia dois microfones sem fio, quando a organização lhes havia dito que só tinham o microfone com fio para o slam.

6.2.2 Tentando entrar nas instituições de cultura e nos editais

No dia 7 de dezembro de 2019, ocorreu uma das edições do Slam Vila Isabel no Sesc Tijuca, na Zona Norte do Rio de Janeiro. W-Black era o organizador, um jovem negro na casa dos trinta anos, além de rapper e poeta, é também professor de biologia do ensino público fluminense, doutorando em educação na UFRJ. Há alguns anos, ele organiza sua própria competição de poesia na Praça Barão de Drummond, no bairro de Vila Isabel, próximo de onde mora, no Morro dos Macacos. Era o terceiro e último evento que realizava conjuntamente ao Sesc. O texto de divulgação no Instagram de W-Black dizia o seguinte sobre o que estava programado para aquele evento:

“Com um objetivo de realizar um grande encontro AFETIVO dos slams do Rio de Janeiro antes do SLAM BR, o Slam Vila Isabel, em parceria com o Sesc Rio, está preparando um momento aconchegante para que a gente converse, lanche (gostamos) e recite poesia, é claro! E com surpresinhas!.

Olha esse cronograma: 14h – 16h Roda de Conversa: “Porque não é só negócio, é distribuição de renda”: desigualdades de oportunidades e papel educacional e empreendedor da Arte para disputa de direitos de sobrevivência. Condução: William Corrêa (W-Black) e Josiana de Paula (Josi de Paula).

A produtora cultural Thayná Almeida vai somar com papo sobre MEI/CNPJ!!!

Sarau do Afeto – Slam Vila Isabel, com sorteios. É um momento importante para afinarmos nossos laços e falarmos sobre negócios. O ano de 2019 foi um ano em que o Sesc abraçou muito da cena do Slam por meio do Palavra Líquida e temos muito a conversar sobre os próximos passos. Porque é distribuição de renda! E esse espaço é nosso também. Vamos trocar ideia sobre Portal de Compras do Sesc, CNPJ – MEI, emissão de notas fiscais, documentos para parcerias com o Sesc, escrita de projeto e todo esse debate numa lógica de projetar futuros em que estamos vivos e donos de próprios empreendimentos. Com muito afeto. E muita poesia.”

Enquanto eu aguardava o início do evento junto à Josi, ela brincava comigo: “já viu algum slam começar no horário, Marcos?”. Rimos juntos. W-Black colocava músicas dos participantes do circuito de slam nas caixas de som do teatro, muitos dos quais também eram rappers. Havia ao fundo uma mesa com comes e bebes para todos. Aos poucos, foram chegando algumas pessoas. Natália, Saulo e Teresa chegaram juntos e logo nos cumprimentamos. Fazia alguns meses desde que eu havia parado meu campo para a escrita do meu exame de qualificação e uma viagem para a realização de um curso no exterior. Enquanto Natália e Saulo conversavam com seus amigos, sentei-me com a avó de Natália. Em meio à conversa, disse-me que não tinha nada contra com o que Natália fazia, mas que ela desejava que sua neta tivesse “algo mais certo”. Dizia-se feliz com sua neta, a julgava uma pessoa responsável e correta, lembrando-me inclusive de uma bronca que recebeu por não a ter avisado que chegaria tarde em casa. Quando foram chegando mais pessoas, cumprimentei outros conhecidos, como Robson e Eduardo, enquanto comíamos da mesa, e sentamo-nos em colchonetes que foram colocados na frente do telão, onde W-Black iria realizar sua apresentação. Sentados em meia lua, os poetas ouviam o slammaster.

W-Black iniciou sua fala no microfone afirmando que o seu objetivo com o dia era propor uma discussão em torno de cinco temáticas: a arte como forma de “disputar narrativas”, “negócio”, de adquirir “direitos fundamentais de sobrevivência”, como “afeto” e, ainda, “projeção de futuro”. Além disso, seu objetivo prático com o encontro era o de ensinar e demonstrar aos poetas que estavam ali como havia sido seu próprio processo de venda do projeto que acontecia para a unidade do Sesc. Em seus termos, tentava demonstrar “formas de empoderamento” por meio das ferramentas de trabalho no Sesc, em particular, a formalização do *trampo* dos artistas via MEI, a documentação necessária e os mecanismos virtuais e institucionais para tanto. Em seus termos, a “ocupação de espaços” como o Sesc era uma forma de “realização de direitos fundamentais”. Dizia ele no microfone, “não é só cachê, é distribuição de renda também”. W-Black partiu, então, para tentar explicitar a desigualdade de oportunidades entre brancos e negros, a partir da imagem de uma corrida, uma competição desigual onde os primeiros largavam muito à frente. Ele dizia que essas desigualdades atravessariam vários espaços, como a arte, a educação e o mercado, onde “os direitos das populações negras são negados”. Para ele, apresentar essa imagem nos permitia refletir sobre “outras formas de sobrevivência”, estando “vivos” e sendo “donos das próprias narrativas”. Outro ponto colocado por ele foi a dificuldade dos jovens negros em imaginarem e realizarem projetos

de futuro. “Para que seja possível revermos o futuro, é preciso rever o presente, estar vivo no presente”. Todavia, ele disse, “estamos sendo mortos no presente”. “Falar de afeto negro seria incomodar a estrutura racista”. Afirmou que era preciso subverter essa lógica e se organizar e ir contra a “maafa”. “Fazendo arte e trocando afeto, isso incomoda, se não incomodar, tamo fazendo a coisa errada e tamo fazendo a mesma coisa”. Após sua fala, W-Black colocou um vídeo de Morena Mariah sobre Afrofuturismo. Ao fechar sua apresentação em torno dos quatro temas, W-Black enfatizou a importância de ocupar espaços como “donos do próprio negócio”. Todas estas questões, articuladas por ele ali, faziam parte do que ele chamava de “empreendedores da arte”.

No momento seguinte, este passou para uma apresentação de slides onde demonstrou as suas dificuldades para conseguir fechar seu projeto de “arte com orientação educacional” com o Sesc, levando 6 meses entre a primeira proposição e o contrato de prestação de serviço. Nos mostrou seu projeto, que relatava e documentava as atividades já realizadas por ele em torno do Slam Vila Isabel e que davam corpo ao seu projeto, através de fotografias, e *prints* de páginas de eventos realizados no passado. Além disso, mostrou também a plataforma online do Sesc para a submissão e discutiu a questão da necessidade de um comprovante de residência e dados sobre IPTU. Explicou-nos que como era morador de favela, precisou buscar esse documento na Associação de Moradores do Morro dos Macacos. Após uma rápida discussão entre as pessoas presentes, que também teriam que aplicar a mesma estratégia para poderem formalmente propor projetos para o Sesc, W-Black passou a discutir a questão do CNPJ. Para poderem ser contratados pelo Sesc nesta situação, os artistas teriam que ter em mão alguma MEI, relacionando-se com a instituição como pessoa jurídica. Uma funcionária do Sesc presente afirmou que não seria “legal a repetição de CNPJ” nas contratações, o que poderia levar a um problema jurídico para o Sesc. Ela fazia referência a uma prática que parecia ser frequente no mundo dos editais e vivida por alguns dos artistas ali, onde a circulação de MEI e pessoas jurídicas entre diferentes pessoas seria uma prática que tornava viável a contratação nas instituições de cultura e via editais. O empréstimo de MEI permitia a circulação dos cachês¹³⁸. Este fora o caso, por exemplo, de Gabriel em

¹³⁸ E nesse movimento, também se incluía o empréstimo de contas bancárias como outra prática por vezes agenciada para a circulação do cachê. Uma prática, talvez, ainda mais frequente do que o empréstimo de MEI. Eduardo, por exemplo, nesta época, não tinha RG e tampouco uma conta bancária. Já Saulo, por outro lado, tinha várias, algumas delas obtidas em aplicativos de transferência de dinheiro em seu celular, como o PicPay.

outro evento no Sesc. A formalização dos artistas e a autonomia que a aquisição de cachê poderia trazer implicava, na prática, a interdependência entre amigos e familiares, viabilizada através de relações de empréstimo de nomes, contas, documentos e dívida.

Josiane, a slammaster do Slam Negritude, então, tomou o microfone e passou a falar da importância de “estarmos juntos em rede”, “juntos somos mais fortes”, apesar do *trampo* individual de cada um. Seu argumento era o de que era necessário se “unir para buscar a formalização”. Servidora pública do município e partícipe da Comissão de Cultura da Prefeitura, contou aos presentes de que os editais privilegiavam quem está formalizado há mais tempo. Defendeu que era preciso que os artistas ali presentes ocupassem os espaços da Comissão que, eventualmente, reunia produtores culturais para ouvir o que estava sendo realizado no território. Lembrou-nos, por exemplo, do caso da proibição da presença dos artistas no vagão. “Na época, fomos pegos de surpresa, a gente não tava organizado”. “Nós que estamos fazendo arte não estamos ocupando esses espaços”. Ela afirmou que com a institucionalização, teriam mais força e capacidade de influenciar e tentar ser ouvido.

Ao final, na roda de conversa, um dos problemas apontados com a formalização da MEI foi o fato de que haveria um custo adicional mensal de R\$50,00 no pagamento do boleto da DAS, a contribuição do microempreendedor individual ao INSS. Uma das artistas presentes disse que ela mesma não conseguia pagar porque “às vezes, a gente não tem dinheiro nem pra passagem”, a mesma afirmou ainda que, ao mesmo tempo, já se endividou com o estado por conta disto. Outra poeta afirmou que, por ter decidido abrir uma MEI, teve seu Bolsa Família cortado. Em meio a estas conversas, sentado ao lado de Eduardo, ouvi ele falar, em tom de descontentamento e cansaço, “nossa, que papo de branco”.

As informações apresentadas representavam o que Saulo uma vez disse-me que “demorava a chegar” para eles. O casal tinha ido para aprender mais como fazê-lo. Desde sua perspectiva, vivendo de trocados, aquelas questões pareciam de difícil legibilidade e empregabilidade prática. Na realidade, entre os meus principais interlocutores e interlocutoras, a aquisição de cachê via MEI aparecia muito mais como um desejo, do que como uma prática corriqueira e, quando esta ocorria, ela era atravessada pelas práticas de empréstimo e dívida mencionadas acima. Durante a pandemia de Covid-19, quando já nos relacionávamos apenas à distância, Saulo e Natália passaram a buscar mais ativamente a criação de uma MEI para que pudessem enveredar por este meio. Fazer uma MEI significava que teriam que separar do já suado e escasso ganho diário no vagão

dinheiro para arcar com os impostos do instrumento da pessoa jurídica. Seriam as contribuições dos trocados dos passageiros e não a prestação de serviço formalizada que garantiria a quitação de suas obrigações financeiras frente ao estado.

Nesta época, Natália enfim abriu uma MEI e passou a buscar editais para enviar projetos e tentava encontrar espaços para prestar serviços para outras instituições. Não teve que pagar os R\$200,00 da abertura da MEI, como tinha acontecido na primeira vez em que tentou, onde foi gerado o boleto com o valor. Achou um outro caminho onde a abertura foi gratuita, com a ajuda de outra artista do seu coletivo.

Em fevereiro de 2021, mandou-me um projeto para que eu dessa minha opinião e ajudasse com o que fosse possível. “Eu vou te mandar, porque eu queria que tu desse uma lidinha também, pra ver se tá legal, tá bem estruturado, se falta alguma coisa, porque, tá ligado, eu sou meio leiga nesses assuntos”. Era seu primeiro projeto escrito para tanto. Enquanto conversávamos por Whatsapp, perguntei a ela onde ficava a piscina onde ela propunha realizar uma roda cultural do seu coletivo, com rima e poesia. “Ai eu não sei, eu só sei que eu li no edital que é R\$8000,00, tá ligado? Pô, e aonde for, que seja, tá ligado? R\$8000,00 vou poder viajar pro lugar, tá ligado, se não for aqui no Rio. Eu acho que é impossível não ser aqui no Rio”. No dia seguinte, mandou-me mensagem sobre como ela fazia para realizar uma assinatura eletrônica. Enviei um site para ela onde conseguiria fazer rapidamente. Disse-me depois que conseguiu fazer pelo Adobe. Fez tudo através do próprio celular. E, depois, Saulo emprestou, de um amigo um computador para poderem finalizar o projeto. Depois, mandou-me o projeto. Comecei a ler sem saber direito qual era a proposta do edital. Eu mesmo, nunca havia feito tal tipo de projeto e, portanto, não sabia direito como ajudá-la. Após ler o projeto, abri o link do edital. Foi aí que me deu conta de que o enquadramento da proposta, que seria realizado em São Paulo, e não no Rio, era para o campo da arte contemporânea. Ao ver isto, mandei mensagem novamente para Natália, contando-lhe que a proposta que havia feito não se encaixava nas normas do edital. Ela me respondeu:

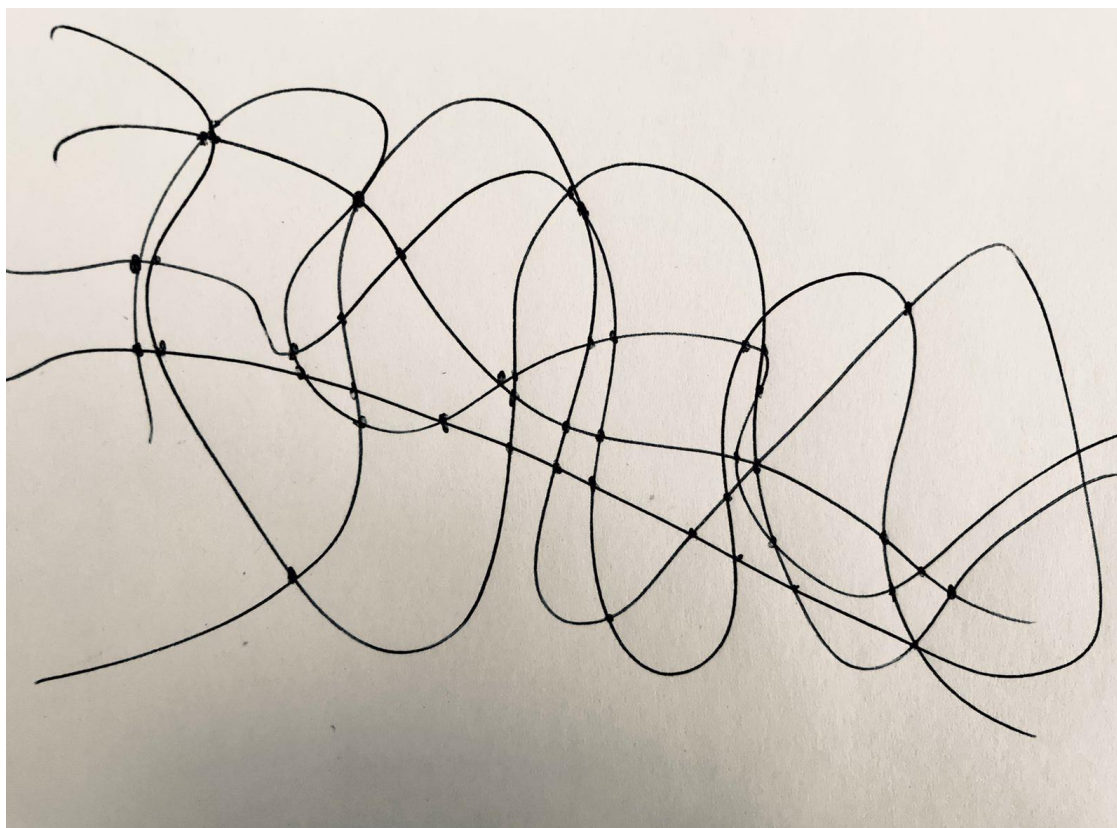
Vishhh. Só escrevi mesmo kkkk. Pelo menos já tem o projeto pronto, só dar uma editadinha e enviar pra outro! Outros que eu digo é edital, entendeu? Eu nem tinha visto nada não, só peguei lá no Instagram, tá ligado? E sai escrevendo. Foi isso”.





CONSIDERAÇÕES FINAIS

Figura 3 – Representação do *corre* operando entre o trampo individual e trampo coletivo¹³⁹



Fonte: O autor, 2022

Tendo já atravessado o percurso desta tese, resta-me nestas considerações finais apresentar alguns elementos relativos a dois planos. É preciso que voltemos aos pares de oposições apresentados na Introdução, agora, desde outra perspectiva. Primeiramente, o que podemos dizer acerca dos argumentos e diagnósticos da *luta*, vistos agora à luz do *corre*? Quais são suas implicações, reposicionamentos e conjunto outro de questões postos por esta outra categoria de engajamento com o mundo? Esta é a primeira tarefa para a qual estas considerações finais se arriscam a esboçar algumas palavras. Num segundo momento, sigo por outro caminho para retomar a produtividade da investigação do ganhar a vida à luz do *corre* da perspectiva da temporalidade do ganho, das relações

¹³⁹ O entroncamento das linhas, formando círculos preenchidos em preto, significa a formação de um *trampo coletivo*, ao passo que as linhas representam as pessoas *correndo* em seu próprio *trampo individual*.

entre o ganhar a vida e o manter a casa à luz das mobilidades e infraestruturas urbanas e, ainda, da materialidade e marcação do dinheiro.

Os coletivos são um bom ponto de entroncamento das noções de *luta* e *corre*. Retomando brevemente, estas formas de organização saltaram à frente nas análises relativas à retomada das *lutas*. É através destes que uma série de pautas, repertórios de mobilizações e projetos coletivos, segundo esta literatura, passaram a ser organizados. A disseminação dos coletivos significaria a retomada da “politização do cotidiano” pelos jovens advindos das periferias e favelas nas cidades brasileiras. Todavia, o que acontece com esta interpretação quando é incorporado à análise o fato de que os coletivos de poesia (e aqui, eu estou incluindo a organização de batalhas de slam) também são criados e se mantêm numa espiral entre o *trampo coletivo* e o *trampo individual*? De que estes são atravessados por reivindicações e esforços para a produção e circulação de diferentes tipos de dinheiros, imagens, marcas, poesias, e por diferentes espaços, para além das periferias? De que para se tornar artista, é preciso se destacar, e, simultaneamente, valorizar o estar junto e correr juntos pela construção do circuito? De que o *corre* dos poetas não é só militância, mas também pode ser cura, *trampo*, resposta e gastação?

As reflexões apresentadas por esta tese sugerem que a oposição projetos coletivos/projetos individuais – e, talvez, indo além, da oposição entre política (ou politização) e consumo (ou despolitização) –, responsável por articular, por exemplo, alguns dos aspectos da oposição entre a literatura da “virada dos tempos” e da “volta do enfrentamento”, precisam ser superadas. Desde as formas de ganhar a vida dos artistas com os quais convivi, essa oposição estanque simplesmente não faz sentido. Para se tornar artista é preciso se articular com outras pessoas, valorando estas conexões positivamente e de formas múltiplas. Foi assim como muitos com os quais convivi se projetaram e singularizaram suas imagens – *correndo slams*, por exemplo, mutuamente construindo batalhas de slams de conhecidos e amigos e suas próprias inserções por este circuito – de modo a não deixar que parasse de girar a roda de *trampos* (vinculado a uma sensação de movimento existencial na vida), mas também “trocas de ideia”, militância, gastações e curas, integrantes das formas de governo das incertezas cotidiana. Essas relações, parcerias, nomes, coletivos se organizavam e se desfaziam com o tempo, levando a outras no futuro próximo num ritmo constante, ativando certas relações, deixando outras em estado de latência, produzindo conflitos ou novas alianças em outras situações para obter talvez novas oportunidades, sem que isso levasse ao comprometimento dos artistas a uma identidade única vinculada a um coletivo em específico. Pessoas entravam e saíam de

seus horizontes de possibilidades (assim como coletivos), outras surgiam e, nesse *corre*, cada pessoa se diferenciava e, ao mesmo tempo, ocupava posições sociais similares. Isto também não significa, pura e simplesmente, o “empresariamento de si” e uma competição incessante entre indivíduos em torno de oportunidades de trabalho em um mercado de trabalho flexível. Fundamentalmente, entre meus interlocutores e interlocutoras, atuar em um coletivo de poesia é verbalizado e nomeado como uma forma de *trampo*, uma reivindicação de um senso de agência sobre a própria vida. O *corre* da arte não é renunciar ao próprio *trampo individual* e dedicar-se apenas ao *trampo coletivo*; tampouco o seu inverso. Ele opera na relação e em sucessivo balanço entre os dois, onde cada um destes pólos seria relativamente autônomo, mas dependente do outro, ambos dotados de expressões materiais, palavras e práticas próprias, sem que fossem fundidos em um único *trampo*, o que chamei aqui de a dualidade dos coletivos¹⁴⁰. Não à toa a clareza com que meus e minhas interlocutoras faziam menção a esta questão. A insistência discursiva, material e prática com que marcavam esta separação nas diversas situações analisadas por esta tese merece ser levada a sério.

A hipótese que eu gostaria de apresentar ainda, como um apontamento para pesquisas futuras, é a de que esta *configuração* (Elias, 1980), lida como dualidade dos coletivos, se verifica também em outros fenômenos, como no caso dos chamados “novos empreendedorismos” e, mesmo, dos ativismos contemporâneos. Portanto, não se trata de menos individualismo e mais coletividade (ou coletivismo; ou o seu oposto), mas sim de sugerir que os coletivos de poesia nos permitem a apreensão da operação de uma lógica particular contemporânea de coprodução entre indivíduo e coletividades que atravessa não só os espaços de produção artístico-culturais, mas outros fenômenos político-

¹⁴⁰ A meu ver, estas considerações poderiam levar a reflexões em dois planos ou debates, para os quais esta tese apenas aponta caminhos. Por um lado, para usar o termo de Araújo e Martuccelli (2010), o debate aqui não seria tanto um sobre a intensificação ou contraposição à processos de individualização (ou fragmentação social) vinculados à processos de socialização, mas sim aquele sobre a *individação*, o processo de constituição de indivíduos como objeto de investigação sociológica. Num segundo plano, poderíamos também refletir sobre estes processos à luz do trabalho de Norbert Elias (1980). O que nomeei aqui de dualidade dos coletivos poderia ser entendido como uma *configuração*. Segundo o autor, esta seria uma rede de interdependência entre seres humanos, uma estrutura de pessoas mutuamente orientadas e dependentes por ação da aprendizagem social, educação, socialização e necessidades reciprocamente geradas. O conceito de configurações seria capaz de escapar à cisão da visão tradicional, expressando claramente que a sociedade não seria nem uma abstração de indivíduos que existiriam sem uma sociedade, nem um “sistema” para além dos indivíduos, mas a rede de interdependência formada entre eles; ainda, contribuiria para solucionar o problema da ligação entre estruturas psicológicas individuais (personalidade) e as formas criadas por grande número de indivíduos interdependentes (estruturas sociais). Isto seria realizado na medida em que o conceito de configurações abordaria os dois tipos de estruturas não como fixos, mas como mutáveis e em evolução, como aspectos interdependentes do mesmo desenvolvimento de longo prazo.

econômicos. Talvez este possa ser um outro caminho profícuo para pensarmos ou revermos argumentos das relações das novas gerações com a política institucional e as formas tradicionais de organização política, como os partidos políticos e movimentos sociais populares.

Isto nos leva a um segundo aspecto. Não é possível apenas sugerir que os movimentos culturais ocupam um espaço similar às Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) nas periferias, de forma desvinculada das “estratégias de vida” das pessoas envolvidas com a construção e rotinização destes circuitos artísticos, reproduzido por algumas análises que enquadram o sentido da *luta* às práticas de “politização do cotidiano”. Mais do que discutir como as novas gerações estão “fazendo política”, esta tese procurou demonstrar como, ao se tornarem artistas, estas estão fazendo e apostando suas vidas no mundo urbano. Os coletivos de poesia são fenômenos vinculados a tentativas de criação de outros futuros, distintos daqueles classicamente associados às noções de *lutas*, envolvendo raciocínios temporais e imaginários de ascensão social que não podem ser deixados de lado, às custas de uma ênfase analítica na construção de noções de comunidades, espaços públicos, matrizes discursivas ou projetos coletivos; e tampouco, ignorados por uma suposição do presenteísmo como temporalidade reinante do mundo contemporâneo. Os raciocínios temporais e as práticas das *lutas* eram pautadas na fixação espacial, o progresso aos poucos, na casa e na família, ao passo em que os futuros de longo prazo do *corre*, mesmo no contexto de uma das maiores crise político-econômicas que o país já atravessou, são, de fato, imaginados como exponenciais e não cumulativos (como vimos, o sonho do “estouro” de melhora de vida; o slam como “janela”, “trampolim” para esse horizonte outro) numa esperança atualizada continuamente, no sonho de que se consiga “furar a bolha” e “ser visto”, por uma espera em movimento, no tempo presente, postas em jogo de modo a manter o mundo vivido. Ademais, um horizonte futuro pautado na elaboração crítica quanto à ausência de sentido da venda da própria força de trabalho num mercado de trabalho de serviços desalentador como forma de ganhar a vida, onde esta não mais fornece um substrato moral mobilizador da ação. Fazer arte envolve, neste sentido, uma reflexão ontológica sobre o que é vida, e a frequente fala de que “uma vez na arte, sempre na arte” nos mostra a persistência da busca pela realização de outras futuridades capazes de romper, por exemplo, com o silêncio racial das *lutas* passadas em torno dos universalismos da cidadania. Como diz um dos versos de Matheus, “ascensão financeira é a meta, mas primeiro, elevação da autoestima”. Para colocar em outros termos, o chamado *boom* das práticas artístico-

contemporâneas advindas das periferias e favelas nas cidades brasileiras é um processo urbano marcadamente econômico.

A autodenominação como artista, empregada para nomear os participantes dos coletivos, surgiu na etnografia como uma categoria êmica que nos permite acessar a construção deste projeto de vida, legível também na oposição entre o “viver” e o “sobreviver de arte”. A circulação de dinheiros – por exemplo, seja pela conversão de visibilidade em convites com ajuda de custo e/ou cachê, seja pela venda de zines, conquista de trocados de passageiros ou aquisição de cachê via venda de projetos para instituições de cultura – é um aspecto fundante desta categoria e não um resquício, acessório, marginal ou mera exceção. Tornar-se artista envolveu, para meus e minhas interlocutoras, não só a passagem pelas provas de que se tem vivência e respeita o lugar de fala de outros na estetização das experiências em verso, mas também tentar construir suas vidas a partir desta multiplicidade de dinheiros e suas diferentes formas materiais e de circulação. E a disputa pelo valor de suas pessoas se dava pelo trabalho relacional, a marcação do dinheiro e a resposta de cada um e uma em torno das práticas artísticas.

Justapor as noções de *luta* e *corre* nos leva a pensar acerca das relações entre artista e trabalhador. A grande maioria de meus interlocutores e interlocutoras vivenciou algum tipo de resistência familiar quanto ao próprio engajamento na arte, manifesto ora em relação à desejos de que estes tivessem “algo mais certo”, que arrumassem um “trabalho”, buscassem obter um “trabalho de carteira” ou, mesmo, uma rejeição vinculada às características dos discursos (sejam eles palavras ou estética corporal) que circulam pelos slams e produzidos pelos próprios artistas. Se, por um lado, o alinhamento da politicidade das poesias marginais e dos contornos das “lutas urbanas contemporâneas” permitiu o acesso à visibilidade como “fazedores de slam” (convertida em diferentes relações e/ou dinheiros a depender de cada situação), ou, ao menos, a sensação de sua potencialidade para os artistas, por outro lado, no contexto da família, o *corre* da arte se opunha ao imaginário da família trabalhadora na *luta*. Do ponto de vista desta última, fazer arte não é “trabalhar”. Desde o ponto de vista do primeiro, “trabalhar é vender a própria vida”.

A rejeição deste modo de vida, todavia, ocorre simultaneamente a uma constante e incessante negociação dos sentidos das práticas artísticas com outros atores sociais (e com outros artistas) e consigo mesmos, frente a uma multiplicidade de moralidades e de suas relações práticas com o dinheiro. Mas não só com este, envolvendo também os significados do envolvimento na arte entre os pares, como diria Gabriel, “qual sua

motivação pra tá ali batalhando?”. “Várias resposta”. À contragosto da noção de *viração*, ao tomar como fio condutor da análise a produção e circulação de dinheiros múltiplos, demonstrei como a orientação da vida no *corre* da arte está longe de se resumir ao ganho monetário utilitário; e, tampouco, à “militância”. As valorações são variadas, por vezes contraditórias, e, sobretudo, situacionais. Isto significa dizer que tampouco há consenso entre os próprios artistas sobre os sentidos coletivos de seus engajamentos a todo momento. É esta contínua negociação que sustenta a vida num contexto de incertezas radical e relativa.

Em todas as situações analisadas por esta tese, a legitimidade do e da artista, como uma forma de “trabalho” ou *trampo*, seu valor enquanto pessoa e de suas práticas econômicas apareceram como algo que precisa ser continuamente feita, por vezes, de modo altamente conflituoso e até violento. Este aspecto se sobrepõe e se intersecciona a outros na produção e reprodução de desigualdades e das dificuldades materiais e psíquicas na vida cotidiana, como marcadores de gênero, raça, classe e tropos espaciais. Por exemplo, a expectativa de ganhar dinheiro no vagão convive, continuamente, com o medo, a exaustão, a fome, o desconforto, a insegurança, a angústia e a ansiedade de não só não conseguirem dinheiro suficiente para o dia, mas também de serem humilhados, violentados, estigmatizados e expulsos do vagão. A realização de suas práticas artísticas em diferentes espaços são vividas como um contínuo atravessamento, por meio de estratégias de esquivas, confrontação, aceitação e ajustamento, de fronteiras e *checkpoints* da ordem urbana excludente, violenta, racista e desigual, envolvendo relações com diversos grupos armados onde procuram declamar suas poesias ou abrir espaço para que pessoas possam fazê-lo, seja seguranças de concessionárias de transportes, a polícia militar, milicianos e facções do crime organizado.

Ao longo de suas jornadas diárias, meus interlocutores e interlocutoras lidavam com situações diversas e que demandavam formas de ajustamento distintos. Seria muito difícil – e, a meu ver, equivocado – expressar a multiplicidade de estratégias vistas para gerir a própria vida por qualquer categoria que se associe rapidamente à noção de “empreendedor”, ou empreendedores da cultura”, como o fez Tommasi (2013), ao fazer referência aos jovens na “carreira correria”. Ao invés disso, procurei sublinhar que a particularidade do ganhar a vida de artistas, na realidade, é o contínuo ajustamento a distintos regimes legítimos de engajamento da ação a depender das situações. Apenas para dar o exemplo mais emblemático deste ponto, voltemos ao caso do bater vagão, onde continuamente os e as artistas ajustavam-se à aspectos morais, categorias e práticas rituais

vinculadas à figura dos trabalhadores e sua *luta* para evitar ou gerir conflitos, estancar acusações morais potenciais ou de fato realizadas no plano do cotidiano, para garantir alguma circulação de contribuições e trocados dos passageiros para suas mãos e a sua presença nos vagões. No plano do discurso, este ajustamento pode ser contrabalanceado pela crítica das poesias à aspectos da ordem legítima social, racializadas e generificada, todavia, também nuançados para não promover possíveis perdas e conflitos – como na consciência da impossibilidade em recitar “poesias de slam” no vagão, mas a insistência em “informar” e “fazer o privilegiado saber o seu lugar”, como diria Marlon. Se os jovens das novas gerações das periferias não mais se identificam como trabalhadores, como parece ser um ponto consensual na literatura urbana, o peso moral dessa figura social ainda é substantivo nas formas pelas quais as pessoas vivem suas vidas. É este imenso peso que se expressa na diferenciação entre as frases “é o meu trabalho” e “é o meu trampo”. Estes enunciados não significam a mesma coisa. O primeiro referindo-se ao diagrama das *lutas*, já o segundo ao *corre*.

Ademais, ganhar a vida com a arte e reivindicar-se artistas não só rompe com o consenso moral em torno da noção de trabalho das *lutas*, mas também oposições basilares da cidade fordista. Temos que nos despir das oposições trabalho/lazer, economia/política e, também, do trinômio “casa-transporte-trabalho” fundante do imaginário da cidade industrial. É por isso que, quando perguntados, estes jovens costumam responder a questões sobre o que fazem, se é política, lazer ou trabalho do seguinte modo: “tudo ocorre ao mesmo tempo”. Esta é sua forma de traduzir-nos esta experiência em categorias em relação que precisam ser momentaneamente suspensas. O *corre* na arte envolve a mobilidade situacional entre todos estes pólos, em contiguidade e em potencial conversão.

Finalmente, chegamos à segunda questão indicada no início destas considerações finais. Se a literatura das *lutas* aproximou a vida dos jovens artistas de periferias e favelas a outras trajetórias de militância populares, o campo realizado nesta tese levou-me a aproximá-los analiticamente de outras figuras, também clássicas nos estudos urbanos brasileiros, os trabalhadores informais, ambulantes e camelôs. Em particular, isto se deu nas espacialidades, materialidades e temporalidades compartilhadas entre estas figuras em seus esforços para ganhar a vida. Alguns autores insistiram na capacidade com que as novas gerações têm se apropriado e circulado pelos espaços públicos da cidade, apontando para um sentido de ruptura e transformação urbana neste processo. O caminho desta tese, ao percorrer a mobilidade urbana de meus e minhas interlocutoras, seguiu por

outro plano. Ao atentar e seguir arcos narrativos e categorias peculiares à mobilidade urbana no *corre* para fazer a vida pela cidade, analisei aspectos da vida cotidiana das camadas populares e negras brasileiras perduráveis e que tem contribuído para a produção e reprodução de desigualdades sociais e raciais, até então completamente ausentes na literatura dos estudos urbanos brasileiros: a rotineira e ordinária necessidade de gestão do dilema do dinheiro da passagem. Neste aspecto, assim, os artistas de periferia não aparecem na análise como uma geração singular frente ao povo das *lutas*, mas como pessoas que, assim como camelôs, para deslocar-se pela cidade, manter a própria casa e vida, dependem de arranjos conjunturais, mediações e conversões de dinheiros, relações, materialidades, espacialidades, temporalidades e processos de valoração de pessoas e dinheiros. Argumentei que a previsibilidade nas mobilidades se faz a partir de rotinas socialmente compartilhadas que promovem a disjunção entre passageiros e tarifas e, ademais, se realizam a partir de vínculos de interdependência que entram em contradição com um ideal técnico fundante das infraestruturas de transportes: “um passageiro, uma tarifa”. Ao perseguir as mobilidades de meus interlocutores, procurei demonstrar que o que seria uma transação mercantil, situada, isolada e individualizada, é, na realidade, atravessado por relações diversas que transcendem a catraca e que ressignificam seus sentidos e modulam formas de circulação de dinheiro entre pessoas, e entre pessoas e infraestrutura. Trata-se de um trabalho invisível transferido às pessoas e casas pelas configurações das infraestruturas de transportes e pelo estado, organizando temporalidades e ritmos e que colocam continuamente em risco o valor das pessoas (como no caso mais emblemático do calote; ou então, por exemplo, do pedido inapropriado de dinheiro para a passagem).

O dilema da passagem se conecta a outro aspecto que aproxima os artistas da vida cotidiana dos trabalhadores informais, em específico, as relações entre temporalidade e materialidade do ganho de dinheiro. Estes dois aspectos se coadunam, como demonstrei na análise da manipulação dos trocados pelos artistas no vagão, e contribuem para a melhor compreensão da experiência de vida daqueles que vivem com o ganho diário de dinheiro, sublinhando o fato de que o dinheiro também é um objeto dotado de materialidades vinculadas à pragmáticas singulares de uso e circulação. Artistas, assim, não só disputavam o mesmo dinheiro com camelôs nos vagões, mas também compartilhavam com eles dilemas similares no que se refere ao governo da incerteza no plano do cotidiano nos “transportes-trabalho”. Vimos como os trocados precisam ser convertidos para que se transforme em um dinheiro que vale a pena, como a meta diária.

Aos artistas, isto levou à estratégia do distanciamento pragmático do desejo de contar notas e moedas recebidas no chapéu. “Não pode fazer por dinheiro”, como uma prática que torna o cotidiano vivível. A materialidade dos trocados integra as formas de valoração das pessoas dos artistas, sobretudo, nas conversões ascendentes cotidianas, tendo em vista que do vagão só saem notas pequenas e moedas. Ademais, para os artistas, a atenção às dramatizações da transferência monetária no vagão por parte dos passageiros nos mostrou como estas compunha uma experiência de ganho atravessada por uma multiplicidade de valorações, valores e materialidades vinculadas ao dinheiro e que orientava as elaborações do bater vagão como alternativa de vida.

Ao perseguir o ganhar a vida dos artistas, esta tese nos apresentou caminhos de pesquisa não só profícuos, mas contraintuitivos. Por um lado, salienta o *corre*, e não a *luta*, como uma categoria que pode nos levar a outros diagramas de relações e raciocínios temporais nas cidades brasileiras pós-fordistas contemporâneas que ainda demandam maiores pesquisas. Por outro lado, a análise do trabalho duradouro e criativo de suas práticas para a sustentação da vida e, de forma geral, das batalhas de slam no tempo e no espaço, tomando os artistas também como outros personagens urbanos que compõe a heterogeneidade das periferias e favelas brasileiras, nos trouxe novos elementos para repensar dilemas estruturantes, duradouros e até então pouco visíveis da vida vivida dos trabalhadores e que transcendem em muito o circuito artístico em questão.

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, Philip. Notes on the Difficulty of Studying the State (1977). **Journal of historical sociology**, v. 1, n. 1, p. 58-89, 1988.
- ABREU, Maurício de Almeida. **Evolução urbana no Rio de Janeiro**. [s.l]: [s.n], 1987.
- ADDIE, Jean-Paul D. Urban life in the shadows of infrastructural death: from people as infrastructure to dead labor and back again. **Urban Geography**, p. 1-13, 2021.
- ALONSO, Angela; MISCHÉ, Ann. "June demonstrations in Brazil: repertoires of contention and government's response to protest". Contention to Social Change: Rethinking the Consequences of Social Movements and Cycles of Protests. 2015.
- ÁLVAREZ, María Inés Fernández; PERELMAN, Mariano. Perspectivas antropológicas sobre las formas de (ganarse la) vida. **Cuadernos de antropología social**, n. 51, p. 7-21, 2020.
- ANGELO, Hillary; HENTSCHEL, Christine. Interactions with infrastructure as windows into social worlds: a method for critical urban studies: Introduction, **City**, 19:2-3, 306-312, 2015. DOI: [10.1080/13604813.2015.1015275](https://doi.org/10.1080/13604813.2015.1015275)
- ARAÚJO, Julia Figueiredo Murta De. **Juventude e produção literária**: um estudo sobre poesia falada nas periferias paulistanas. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- ARAÚJO, Marcella. **Obras, casas e contas**: uma etnografia de problemas domésticos de trabalhadores urbanos no Rio de Janeiro. Tese (Doutorado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2017
- ARAUJO, Kathya; MARTUCCELLI, Danilo. La individuación y el trabajo de los individuos. **Educacao e pesquisa**, v. 36, n. SPE, p. 77-91, 2010.
- ANAND, Nikhil. **Hydraulic city**: Water and the infrastructures of citizenship in Mumbai. [s.l], Duke University Press, 2017.
- ANAND, Nikhil; GUPTA, Akhil; APPEL, Hannah (Ed.). The promise of infrastructure. [s.l]: Duke University Press, 2018.
- APPADURAI, Arjun. "Introduction: commodities and the politics of value". In: APPADURAI, Arjun (org.). **The social life of things**: commodities in cultural perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. pp.3-63
- BANDELJ, Nina; WHERRY, Frederick F.; ZELIZER, Viviana A. (Ed.). Money talks: explaining how money really works. [s.l]: Princeton University Press, 2017.
- BARBOSA, Rogério Jerônimo. Estagnação desigual: desemprego, desalento, informalidade e a distribuição da renda do trabalho no período recente (2012-2019). **Mercado de Trabalho**, v. 67, 2019.

BARBOSA, Rogério J.; DE SOUZA, Pedro HG Ferreira; SOARES, Sergei. Distribuição de Renda nos Anos 2010: uma década perdida para desigualdade e pobreza. Texto para Discussão, 2020.

BARROS, Caio César. Do Bronx a Realengo: uma etnografia na ‘Sagrada Terça-Feira Rap’ do Espaço Cultural Viaduto de Realengo. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2020.

BEAR, Laura. Introduction: Doubt, conflict, mediation: the anthropology of modern time. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, p. 1-30, 2014.

BERTELLI, Giordano. Introdução. In G. Feltran & G. Bertelli (Orgs.), *Vozes à Margem: periferias, estética e política*, p. 13-18, 2017.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Eve. O novo espírito do capitalismo. WMF Martins Fontes, 2009.

BOLTANSKI, Luc; THÉVENOT, Laurent. The sociology of critical capacity. *European journal of social theory*, v. 2, n. 3, p. 359-377, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press, 1993.

CALDEIRA, Teresa. “I Came to Sabotage Your Reasoning!”: Violence and Resignifications of Justice in Brazil. In: *Law and Disorder in the Postcolony*. University of Chicago Press, p. 102-149, 2008

CALDEIRA, Teresa. Inscrição e circulação: novas visibilidades e configurações do espaço público em São Paulo. *Novos estudos CEBRAP*, p. 31-67, 2012.

CALDEIRA, Teresa. Social movements, cultural production, and protests: São Paulo’s shifting political landscape. *Current Anthropology*, v. 56, n. S11, p. S126-S136, 2015.

CALDEIRA, Teresa. Peripheral urbanization: Autoconstruction, transversal logics, and politics in cities of the global south. *Environment and Planning D: Society and Space*, v. 35, n. 1, p. 3-20, 2017.

CAMPOS, Antonia Malta, Jonas Medeiros, and Márcio Moretto Ribeiro. *Escolas de luta*. Editora Veneta (Editora Campos LTDA-ME), 2016.

CAMPOS, Felipe Oliveira. *Cultura, Espaço e Política: um estudo da Batalha da Matrix de São Bernardo do Campo*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2019

CAMPOS, Marcos VL. O mercado de viagens e as disputas em torno das linhas de ônibus. *Novos estudos CEBRAP*, v. 35, p. 35-53, 2016.

CARDOSO, Ruth. “Notas para discussão”. In: *Obra Reunida*. Org. Teresa Caldeira. São Paulo: Saraiva. 2011

CAVALCANTI, Mariana. O ambiente construído e a politização do cotidiano nas favelas cariocas. *Cadernos Metrópole*. 2004.

CAVALCANTI, Mariana. Do barraco à casa: tempo, espaço e valor (es) em uma favela consolidada. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 24, p. 69-80, 2009.

CAVALCANTI, Mariana; FONTES, Paulo. "Ruínas industriais e memória em uma" favela fabril" carioca." *História Oral* 14, no. 1, 2011.

CAVALCANTI, Mariana; CAMPOS, Marcos. A Fantástica Obra da Paz: o Teleférico do Alemão e a Produção de Infraestrutura Urbana no Rio de Janeiro. *Dados*, v. 65, 2022.

CEFAÏ, Daniel. Públicos, problemas públicos, arenas públicas: O que nos ensina o pragmatismo (Parte 1). *Novos Estudos*, n. 107, p. 187-213, 2017.

CEFAÏ, Daniel. Públicos, problemas públicos, arenas públicas: O que nos ensina o pragmatismo (Parte 2). *Novos Estudos*, n. 108, p. 121-142, 2017.

CLIFFORD, James. On ethnographic authority. *Representations*, v. 2, p. 118-146, 1983.

CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (Ed.). *Writing culture: the poetics and politics of ethnography: a School of American Research advanced seminar*. University of California Press, 1986.

CORTADO, Thomas. À beira da cidade: política e poética da urbanização no Jardim Maravilha, "loteamento proletário" da Zona Oeste carioca. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

CORTADO, Thomas. 'Tem de enfrentar a chuva': Casa, vida e mobilidade entre camadas populares brasileiras. *Dilemas: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social, Reflexões na Pandemia* (seção excepcional), 2020.

D'ALVA, Roberta Estrela. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça-o poetry slam entra em cena. *Synergies Brésil*, n. 9, p. 119-126, 2011.

D'ANDREA, Tiaraju. A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo. São Paulo: FFLCH, 2013.

D'ANDREA, Tiaraju. Contribuições para a definição dos conceitos periferia e sujeitas e sujeitos periféricos. *Novos estudos CEBRAP*, v. 39, p. 19-36, 2020

DA CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Lexikon Editora, 2010.

DAS, Veena. *Affliction*. Fordham University Press, 2015.

DAYRELL, Juarez. "O rap e o funk na socialização da juventude." *Educação e pesquisa* 28, p. 117-136. 2002.

DE TOMMASI, Livia. Culturas de periferia: entre o mercado, os dispositivos de gestão e o agir político. *Política & sociedade*, v. 12, n. 23, p. 11-34, 2013.

DE TOMMASI, Livia. Empreendedorismo e ativismo cultural nas periferias brasileiras. *Hermes. Journal of Communication*, v. 2018, n. 13, p. 167-196, 2018.

DE SÁ, Tayná Corrêa. Revolução através da palavra: reflexões acerca do uso da literatura e da oralidade como expressão social e atuação política no Slam das Minas-RJ. GIS-Gesto, Imagem E Som-Revista De Antropologia, v. 6, n. 1, 2021.

ELIAS, Norbert. O processo civilizador, vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1994.

FELTRAN, Gabriel. Fronteiras de tensão: um estudo sobre política e violência nas periferias de São Paulo. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

FELTRAN, Gabriel. Valor dos pobres: a aposta no dinheiro como mediação para o conflito social contemporâneo. Caderno crh, v. 27, p. 495-512, 2014.

FELTRAN, Gabriel. Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do “crime” numa tradição musical das periferias. In G. Feltran & G. Bertelli (Orgs.), Vozes à Margem: periferias, estética e política, p. 39-64, 2017.

FELTRAN, Gabriel. "A categoria como intervalo—a diferença entre essência e desconstrução." cadernos pagu. 2018.

FONTES, Leonardo de Oliveira. O direito à periferia: experiências de mobilidade social e luta por cidadania entre trabalhadores periféricos de São Paulo. 2018.

FONTES, Leonardo de Oliveira. Da formação cultural à mobilização social: espaços de formação e mobilização ao longo de três gerações nas periferias de São Paulo. Lua Nova: Revista de Cultura e Política, p. 51-101, 2020.

FREITAS, Daniela Silva De. Slam Resistência: poesia, cidadania e insurgência. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 59, p. e5915, 2020.

FISCHER, Brodwyn. A ética do silêncio racial no contexto urbano: políticas públicas e desigualdade social no Recife, 1900-1940. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, v. 28, 2020.

GELL, Alfred. The Anthropology of Time: Cultural Constructions of Temporal Maps and Images. 1992.

GIBSON-GRAHAM, Julie K. Rethinking the economy with thick description and weak theory. Current Anthropology, v. 55, n. S9, p. S147-S153, 2014.

GOFFMAN, Erving. A representação do eu na vida cotidiana. Petrópolis: vozes, v. 17, 1995.

GOFFMAN, Erving. Interaction ritual: Essays on face-to-face interaction. 1967.

GOHN, Maria da Glória Marcondes. História dos movimentos e lutas sociais: a construção da cidadania dos brasileiros. Edições Loyola, 1995.

GONZALEZ, L. O golpe de 64, o novo modelo econômico e a população negra. In Lugar de negro; Org: Lélia Gonzalez e Carlos Hasenbalg. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

GUEDES, André Dumans. “Abrir no mundo, rasgando o trecho: Mobilidade popular, família e grandes projetos de desenvolvimento”. *Cadernos de Campo*, no 21, pp. 137-152, 2012.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio; Rios, Flávia; Sotero, Edilza. Coletivos negros e novas identidades raciais. *Novos estudos CEBRAP*. Oct 12;39: 309-27. 2020.

GUPTA, Akhil. The Future in Ruins. Thoughts on the temporality of infrastructure. In: ANAND, Nikhil; GUPTA, Akhil; APPEL, Hannah (Ed.). *The promise of infrastructure*. Duke University Press, 2018.

GUYER, Jane I. Prophecy and the near future: Thoughts on macroeconomic, evangelical, and punctuated time. *American ethnologist*, v. 34, n. 3, p. 409-421, 2007.

GUYER, Jane I. *Marginal gains: monetary transactions in Atlantic Africa*. University of Chicago Press, 2004.

HAN, Clara. *Life in debt*. University of California Press, 2012.

HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge, MA and Oxford. 1990.

HOLSTON, James. *Cidadania insurgente: disjunções da democracia e da modernidade no Brasil*. Editora Companhia das Letras, 2013.

JAMESON, Fredric. *A singular modernity: Essay on the ontology of the present*. verso, 2002

JANSEN, Stef. On not moving well enough: temporal reasoning in Sarajevo yearnings for “normal lives”. *Current Anthropology*, v. 55, n. S9, p. S74-S84, 2014.

JEGANATHAN, Pradeep. Checkpoint: anthropology, identity, and the state. *Anthropology in the Margins of the State*, p. 67-80, 2004.

KEANE, Webb. Money is no object. *Contemporary Archaeology in Theory: The New Pragmatism*, p. 347-61, 2010.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Editora Cobogó, 2020.

KOWARICK, Lúcio. *A espoliação urbana*. Editora Paz e Terra, 1980.

KOWARICK, Lúcio. *As lutas sociais e a cidade: São Paulo, passado e presente*. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1988.

LAVALLE, Adrian Gurza; SZWAKO, José. Sociedade civil, Estado e autonomia: argumentos, contra-argumentos e avanços no debate. *Opinião Pública*, v. 21, p. 157-187, 2015

LEITE, Márcia Pereira; MACHADO DA SILVA, Luís Antonio. Circulação e fronteiras no Rio de Janeiro: a experiência urbana de jovens moradores de favelas em contextos de pacificação. *Sobre periferias. Novos conflitos no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora/Faperj, p. 146-158, 2013.

L'ESTOILE, Benôit. Money is good, but a friend is better” uncertainty, orientation to the future, and “the economy. *Current anthropology*, v. 55, n. S9, p. S62-S73, 2014.

LIMA, MÁRCIA; CAMPOS, Luiz Augusto. Apresentação. Inclusão racial no ensino superior: impactos, consequências e desafios. *Novos estudos CEBRAP* [online]. v. 39, n. 2, pp. 245-254, 2020.

MACHADO DA SILVA, Luiz Antonio. Mercados metropolitanos de trabalho manual e marginalidade. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1971.

MACHADO DA SILVA, Luiz Antonio. Violência urbana: representação de uma ordem social. *Brasil urbano: cenários da ordem e da desordem*. Rio de Janeiro: Notrya, p. 131-42, 1993.

MACHADO DA SILVA, L. A. Da informalidade à empregabilidade (reorganizando a dominação no mundo do trabalho). *Cadernos CRH*, v. 15, n. 37, p. 81–109, 2002.

MACHADO DA SILVA, Luiz Antônio. Introdução. In: *O mundo popular*. Org: Mariana Cavalcanti, Eugênia Motta, Marcella Araújo. Rio de Janeiro. Papéis Selvagens. 2018.

MACHADO, Carly Barboza. "Pentecostalismo e o sofrimento do (ex-) bandido: testemunhos, mediações, modos de subjetivação e projetos de cidadania nas periferias." *Horizontes antropológicos* 20, p. 153-180, 2014.

MARCELIN, Louis HERN. A linguagem da casa entre os negros no Recôncavo Baiano. *Mana*, v. 5, p. 31-60, 1999.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. "O Circuito: proposta de delimitação da categoria." *Ponto Urbe. Revista do núcleo de antropologia urbana da USP* 15 (2014).

MAUGER, Gérard. Enquêteur en milieu populaire. *Genèses*, n. 6, p. 125-143, 1991.

MEAD, George Herbert. *Mind, self and society*. University of Chicago Press.: Chicago, 1934.

MEDEIROS, Jonas. *Movimentos de Mulheres Periféricas na Zona Leste de São Paulo: ciclos políticos, redes discursivas e contrapúblicos*. Tese de Doutorado. Unicamp, 2017.

MEDEIROS, Jonas. Do “Feminismo Popular” ao “Feminismo Periférico”: Mudanças estruturais em contrapúblicos da zona leste de São Paulo. *Novos Rumos Sociológicos*, v. 7, n. 11, p. 300-335, 2019.

MIYAZAKI, Hirokazu. *The method of hope: anthropology, philosophy, and Fijian knowledge*. Stanford University Press, 2004.

MOTTA, Eugênia. Do ponto de vista doméstico: gênero, familiaridade e temporalidades do trabalho. In: *O mundo popular*. Org: Mariana Cavalcanti, Eugênia Motta, Marcella Araújo. Rio de Janeiro. Papéis Selvagens. 2018

- MOTTA, Eugênia. Houses and economy in the favela. *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, v. 11, p. 118-158, 2014.
- NASCIMENTO, Érica. É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2011.
- NAROTZKY, Susana; BESNIER, Niko. Crisis, value, and hope: rethinking the economy: an introduction to supplement 9. *Current anthropology*, v. 55, n. S9, p. S4-S16, 2014.
- NAVARO- YASHIN, Yael. Affective spaces, melancholic objects: ruination and the production of anthropological knowledge. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, v. 15, n. 1, p. 1-18, 2009.
- NEVES, Natã. Três minutos, duas mãos e uma voz: performances, trajetórias e sobrevivências nas batalhas de poesia. Niterói, 2020.
- NEIBURG, Federico. As moedas doentes, os números públicos e a antropologia do dinheiro. *Mana*, v. 13, p. 119-151, 2007.
- O'DONNELL, Julia; DE SAMPAIO, Lilian Amaral; CAVALCANTI, Mariana. Entre futuros e ruínas: Os caminhos da Barra Olímpica. *Dilemas-Revista de Estudos de Conflito e Controle Social*, v. 13, n. 1, 2020.
- PARDUE, Derek. "O que adiante estética sem ética": a coletividade no discurso marginal. *Voices à margem: periferias, estética e política*, p. 159-169, 2017.
- PARDUE, Derek; OLIVEIRA, Lucas Amaral de. A cidade como mobilidade: uma contribuição dos saraus para a teoria urbana. *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, v. 15, n. 1, 2018.
- PATTA, Caetano. "Contestando a ordem: um estudo de caso com secundaristas da Zona Leste Paulistana." Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2017.
- PERELMAN, Mariano. La construcción de la idea de trabajo digno en los cirujas de la ciudad de Buenos Aires. *Intersecciones en antropología*, v. 12, n. 1, p. 69-81, 2011.
- PERELMAN, Mariano D. Vender nos ônibus: Os buscas na cidade de Buenos Aires, Argentina. *Tempo Social*, v. 29, p. 69-87, 2017.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa. Um rolê pela cidade de riscos: leituras da piXação em São Paulo. EdUFSCar, 2018.
- PIEROBON, Camila. Tempos que duram, lutas que não acabam: o cotidiano de Leonor e sua ética de combate. Tese de Doutorado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2018.
- PIEROBON, Camila. Fazer a água circular: tempo e rotina na batalha pela habitação. *Mana*, v. 27, 2021

- PILO, Francesca. A socio- technical perspective to the right to the city: Regularizing electricity access in Rio de Janeiro's Favelas. *International Journal of Urban and Regional Research*, v. 41, n. 3, p. 396-413, 2017
- PIRES, Lenin. Esculhamba, mas não esculacha! Uma etnografia dos usos urbanos dos trens da Central do Brasil. Dissertação de Mestrado. 2011.
- RABINOW, Paul. *Reflections on Fieldwork in Morocco: with a New Preface by the Author*. Univ of California Press, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora, v. 34, 2009.
- REIA, Jhessica Francielli. "Os palcos efêmeros da cidade: arte de rua, regulação e disputa pelos espaços públicos urbanos em Montreal e no Rio de Janeiro." Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2017.
- RINGEL, Felix. Post- industrial times and the unexpected: endurance and sustainability in Germany's fastest- shrinking city. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, v. 20, p. 52-70, 2014.
- RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.
- RIBERT, Evelyn. Dire la dette travers l'argent ou la taire à travers le don. Les allocataires du RMI et l'aide monétaire. *Terrain*, 45:53-66, 2005.
- RODGERS, Dennis. Haussmannization in the tropics: Abject urbanism and infrastructural violence in Nicaragua. *Ethnography*, v. 13, n. 4, p. 413-438, 2012.
- SABINO, Maria Aline. *Poesia que não mata, mas salva pro outro dia*": Performance, cotidiano e negritudes nas batalhas poéticas de slam. Rio de Janeiro, 2020.
- SADER, Eder. Quando novos personagens entraram em cena. Rio de Janeiro: Paz e Terra, v. 3, 1988.
- SCHECHNER, Richard. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Mauad Editora Ltda, 2012.
- SCOTT, J. *Domination and the arts of resistance*. New Haven and London: Yale University Press, 1990.
- SCOTT, James C. *Seeing like a state*. Yale University Press, 2008.
- SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito. Literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.
- SIMMEL, G. A ponte e a porta. *Revista Política & Trabalho*, 1996.
- STELLA, Marcello Giovanni Pocaí. A Batalha da Poesia.... O slam da Guilhermina e os campeonatos de poesia falada em São Paulo. *Ponto Urbe. Revista do núcleo de antropologia urbana da USP*, n. 17, 2015.

- SIMONE, AbdouMaliq. People as infrastructure: Intersecting fragments in Johannesburg. *Public culture*, v. 16, n. 3, p. 407-429, 2004.
- SZWAKO, José. Os sentidos da democracia: crítica, aposta e perplexidade na produção do cenedic. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, p. 251-303, 2009.
- TAUSSIG, Michael 1987 *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man - A Study in Terror and Healing*. Chicago: University of Chicago Press.
- TELLES, Vera. *A cidade nas fronteiras do legal e ilegal*. Argumentum, 2010.
- TEPERMAN, Ricardo. *Tem que ter suingue: batalhas de freestyle no metrô Santa Cruz*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2011.
- VENKATESAN, Soumhya et al. Attention to infrastructure offers a welcome reconfiguration of anthropological approaches to the political. *Critique of Anthropology*, v. 38, n. 1, p. 3-52, 2018.
- ANGELO, Hillary; HENTSCHEL, Christine. *Interactions with infrastructure as windows into social worlds: A method for critical urban studies: Introduction*. 2015.
- VELTHUIS, Olav. *Talking prices*. Princeton University Press, 2013.
- VISACOVSKY, Sergio Eduardo. "Futuros en el presente. Los estudios antropológicos de las situaciones de incertidumbre y esperanza." 2019.
- VILAR, Fernanda. Migrações e periferia: o levante do slam. *Estud. lit. bras. contemp.*, Brasília, n. 58, e588, 2019.
- VON SCHNITZLER, Antina. *Democracy's Infrastructure*. Princeton University Press, 2016.
- ZALUAR, A. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. 2ª edição ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- ZELIZER, Viviana A. *The social meaning of money: Pin money, paychecks, poor relief, and other currencies*. Princeton University Press, 1994.
- ZELIZER, Viviana A. *Economic lives*. Princeton University Press, 2010.
- WEBER, Florence. Transactions marchandes, échanges rituels, relations personnelles. *Genèses*, n. 4, p. 85-107, 2000.
- WILKIS, Ariel. Os usos sociais do dinheiro em circuitos filantrópicos: o caso das "publicações de rua". *Mana*, v. 14, n. 1, p. 205-234, 2008.
- WHYTE, William Foote. *Sociedade de esquina*. Zahar, 2005.