

Estrelas ou Infratores? Música de rua, espaços públicos e regulação em Montreal¹

Jhessica Reia²

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

Resumo

Arte de rua é uma prática antiga e já consolidada, mas que vem ganhando cada vez mais atenção da mídia, dos governos locais e de pesquisadores nos últimos anos. Do Brasil ao Canadá, essa forma de expressão artística gera inúmeras questões sobre as cidades contemporâneas e os usos/apropriações dos espaços públicos, assim como fomenta discussões sobre regulação, controle, políticas culturais, informalidade, gênero, o direito à cidade, entre tantas outras. Tendo este contexto como ponto de partida, o principal objetivo da proposta aqui apresentada é discutir as relações entre música de rua, regulação e controle, com base em trabalho de campo realizado em Montreal entre 2015 e 2016. Partindo de observação participante e de entrevistas qualitativas semiestruturadas com atores-chave, pretende-se discutir brevemente o papel da regulação da música de rua e como ela impacta a vida urbana.

Palavras-chave: música de rua; espaços públicos; regulação; Montreal; direito à cidade.

Introdução: espaços públicos e direito à cidade

A arte de rua é formada por práticas multifacetadas e complexas, consolidadas ao longo dos séculos e sujeitas a diversos desdobramentos políticos, econômicos e socioculturais. De atividade marginalizada à “arte pública”, a arte de rua pode ser um instrumento relevante para analisar as cidades contemporâneas, permitindo reflexões sobre as conexões entre arte e cotidianidade (HIGHMORE, 2001), o alcance das trocas culturais em espaços públicos urbanos, as relações de poder e controle (FOUCAULT, 1986; DELEUZE, 1992) dos corpos e práticas, assim como muitas outras análises.

Em geral, a arte de rua é caracterizada como uma atividade urbana, carregando um dos elementos mais importantes da cidade em seu nome e, portanto, sendo bastante influenciada pelas dinâmicas de organização, transporte, habitação, regulação, vida cultural e tecnologias de cada lugar. A emergência, manutenção e eventual expansão da arte de rua nos territórios urbanos é moldada por diversos fatores – em especial a música de rua, sobre

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da ECO-UFRJ, e-mail: jhereia@gmail.com.

a qual pesam diversas leis e restrições (como as leis de silêncio e zoneamento) e imposições do design urbano (disponibilidade de energia elétrica e acústica), por exemplo.

Há de se destacar também a influência que as tecnologias da informação e comunicação exercem nas cidades e nas práticas artísticas que acontecem nos espaços públicos urbanos. As discussões em torno da “comunicação urbana” (*urban communication*) são relativamente recentes (BURD, DRUCKER & GUMPERT, 2007) e se somam a outros debates que traçam as relações entre mídia e cidade. Scott McQuire (2006; 2008), por exemplo, contribuiu para o entendimento do conceito de “cidades midiáticas” (*media city*), nas quais os meios de comunicação de massa habitam os espaços públicos, coexistindo com a (não)fixidez das novas tecnologias e criando outras maneiras de experimentar os espaços urbanos e a arte que acontece neles, enquanto Kittler e Griffin (1996) desenvolveram a ideia da “cidade como meio” (*city as a medium*), permeada por redes de informação. Nas últimas décadas, os conceitos “ubicomp” e “cidades inteligentes” (*smart cities*) tem ganhado terreno na literatura acadêmica e nas esferas de *polycymaking*, muitas vezes sem grandes reflexões sobre os impactos sócio-culturais e políticos que se escondem por trás dessa agenda (KITCHIN, 2014; YLIPULLI, 2015).

A presença da tecnologia na cidade pode também se desdobrar em ferramentas de controle, previsibilidade, monitoramento, regulação e vigilância. Diariamente, grandes volumes de dados dos cidadãos são coletados pelo poder público e empresas, rastreando hábitos, padrões de deslocamento e consumo, o uso dos espaços públicos e do transporte, etc. Câmeras de segurança, aparelhos de telefone, aplicativos, tudo pode ser uma fonte de informação e um aliado na observância das políticas segurança e ocupação da cidade.

Uma vez que todos esses aparatos são capazes de moldar os usos e apropriações que os indivíduos fazem de ruas, praças e transporte público, também afetam diretamente as condições em que músicos de rua (e artistas em geral) tem para se apresentar pela cidade. A vida pública é bastante influenciada pelo desejo de domar as ruas e implementar uma noção de “ordem pública” que pode ser arbitrária ou mesmo excludente. Quando esse conceito é invocado, geralmente se refere ao estabelecimento de limites do que seria o uso apropriado de espaços públicos³ e não são raros casos de marginalização de artistas de rua e vendedores ambulantes. Outros fatores, como a realização de megaeventos, podem afetar

³ Ver, por exemplo, a criação da Secretaria Municipal de Ordem Pública do Rio de Janeiro, responsável pela controversa “operação choque de ordem” (que entra em conflito com diversos trabalhadores informais que ganham a vida nas ruas, como vendedores ambulantes e artistas) e o *Règlement concernant la paix et l'ordre sur le domaine public*, P-1 (“Regulamento sobre a paz e a ordem no domínio público”) de Montreal.

diretamente as dinâmicas urbanas, os usos e apropriações dos espaços públicos e deixar como legado dívidas, políticas de segurança mais restritas e a diminuição da vida pública (GAFFNEY, 2010; CARDOSO, 2013).

Para além do constante imperativo da ordem pública, o impacto de todas essas políticas de ordenamento, controle, segurança e otimização acaba interferindo no direito à cidade (MITCHELL, 2003; HARVEY, 2014; LEFEBVRE, 2001) e conseqüentemente, nas noções de pertencimento e na qualidade de vida dos cidadãos.

O aumento da presença de artistas e músicos nos espaços públicos urbanos levanta inúmeras questões sobre o(s) direitos(s) de ocupação desses espaços, já que trazem novas experiências e encontros para os lugares em comum e, ao mesmo tempo, fazem emergir problemas relacionados ao ruído e disputas com comerciantes e residentes do local, obstrução do fluxo de pedestres e do tráfego, competição entre os artistas, assim como o questionamento de noções de público vs. privado, da equidade no acesso à espaços, e do policiamento e controle (já que muitas vezes a polícia usa a força para retirar artistas de rua de determinados lugares), ou mesmo do financiamento da arte na cidade.

Diante desse quadro complexo e dos dilemas de direito à cidade, a regulação da arte de rua acaba assumindo, muitas vezes, um papel de legitimação e aceitação para os artistas – ao mesmo tempo em que também segrega e controla quem terá acesso aos espaços públicos e dita como se dará esse acesso. Por se tratar de uma questão delicada, que envolve muitas perspectivas, expectativas e movimentações políticas, alguns artistas tendem a apoiar enfaticamente as iniciativas de regulação da arte de rua, enquanto outros questionam a credibilidade de uma lei que regula espaços públicos que deveriam ser amplamente acessados, utilizados e apropriados por todo e qualquer cidadão.

É também importante ressaltar que não existe uma definição única e simples de “espaço público”, assim como ele não existe necessariamente em oposição ao “espaço privado” (SENNETT, 2002; JACOBS, 2011; LEFEBVRE, 1991; CARR et al., 1992). Como mostra Madanipour (2003), as pessoas frequentemente têm de lidar com diversos tipos de espaços e suas nuances, do espaço pessoal do corpo aos espaços impessoais na cidade. Além disso, ruas, avenidas, calçadas e praças podem ser (re)apropriadas e ressignificadas, uma vez que seus usos e propósitos variam com o passar dos anos e de acordo com quem utiliza determinado espaço, com diferentes intuitos (DUNEIER, 1999; LOUKAITOU-SIDERIS & EHRENFUCHT, 2009; LOW, 2000).

Ao longo desse trabalho, a expressão “espaço público” é usada de maneira ampla para descrever lugares da cidade que podem ser livremente acessados pelos cidadãos, gratuitamente (ruas, praças, avenidas, praias, etc.) ou através de um pagamento/cadastro, no caso do transporte público. Entretanto, é importante enfatizar que mesmo quando esses espaços podem ser publicamente acessados, não significa que as pessoas terão acesso equitativo, já que classe, gênero, raça e etnia, por exemplo, influenciam a maneira pela qual se tem acesso à espaços públicos (por mais que eles sejam gratuitos) – e a privatização de espaços públicos toma muitas formas, de elementos óbvios (como cercas) à forças sutis (como policiamento e iluminação).

O objetivo desse artigo é apresentar alguns dos resultados da pesquisa de campo realizada entre 2015 e 2016 com músicos de rua em Montreal, no Canadá, a partir da articulação de discussões sobre direito à cidade, espaços públicos, regulação e controle. Essa pesquisa faz parte de uma tese de doutorado em fase de conclusão que compara a regulação da arte de rua em duas cidades: Montreal e Rio de Janeiro. Os métodos utilizados para o desenvolvimento da pesquisa foram: levantamento e análise bibliográfica e documental; entrevistas qualitativas semiestruturadas com artistas de rua, coletivos, companhias de teatro, associações de músicos do metrô, representantes do governo, organizações sem fins lucrativos, etc.; e observação participante durante performances e festivais.

Arte de rua: potencialidades e limitações

A expressão arte de rua pode estar ligada à diversas práticas artísticas, incluindo, por exemplo, música, teatro, dança, circo, mágica e ilusionismo. Em português o termo mais recorrente é arte de rua, que cobre boa parte de manifestações artísticas realizadas em espaços públicos. Em inglês é mais adequado se falar em *street performance* (já que *street art* está se refere normalmente ao grafite) e em francês, *art de rue*. É importante salientar a diferença, muito marcante ao longo de todo o trabalho de campo, entre arte de rua e arte na rua, já que a arte de rua é pensada especificamente para o espaço público, enquanto que as manifestações de arte na rua não passam necessariamente por esse processo – podem ser espetáculos de salas fechadas levados ou adaptados para as ruas e parques.

Para Chaudoir (2004), uma das principais características da arte de rua é fazer com que a arte esteja disponível publicamente, para além dos “espaços de arte” (museus, galerias

e teatros). Ao longo desse trabalho, arte de rua é usada para descrever essas práticas artísticas – principalmente a música de rua – que acontecem em espaços públicos, de forma gratuita para o público, e que geralmente compreendem o gesto de “passar o chapéu”.

De acordo com Catherine Aventin (2006), a arte de rua normalmente é apresentada como uma forma de entretenimento, o divertimento que leva alegria aos espaços públicos e cria um ar festivo na rotina urbana. Contudo, também pode ser vista como uma atividade subversiva e provocativa, uma vez que promove ocupações efêmeras de espaços que geralmente não foram desenhados para acolher esse tipo de arte, se utilizando de estruturas materiais e simbólicas da cidade, assim como dos sentidos e vivências dos transeuntes (AVENTIN, 2006, p.1-3).

A arte de rua toma forma para além dos muros de forma gratuita ou muito barata para pessoas que normalmente não frequentam espaços de arte tradicionais. Diante dos deslocamentos e hábitos diários, do peso da cotidianidade (HIGHMORE, 2001), muitos dos espaços públicos podem acabar invisíveis ou escondidos na paisagem urbana. Nesse contexto, os espetáculos promovidos pelos artistas de rua surgem como uma oportunidade de ressignificar espaços, dar a eles novas experiências, chamando a atenção para o que não é comumente visto, transformando temporariamente as dimensões simbólicas e matérias da cidade para quem se detém para observar e participar. Para Aventin (2006, p.5-6), a arte de rua promove experiências que desestabilizam o cotidiano ordinário da cidade e confronta a audiência com novas situações e oportunidades de interação social. Susan Haedicke (2013, p.1) tem uma perspectiva similar, salientando que a efemeridade da arte de rua pode invadir um espaço, transformá-lo momentaneamente e depois simplesmente desaparecer – enquanto a memória dessa interrupção do cotidiano continuará presente para aqueles que viveram a experiência. As dinâmicas entre performance, participação e lugares cria uma estética politizada e democratizadora dos espaços públicos:

The connection between art in public spaces and political engagement is complicated in the first decades of the twenty-first century. [...] The aims of these artists can be resistance to socio-political and cultural institutions certainly, but they can also be collaboration with these institutions on initiatives focusing on individual empowerment, community development, urban renewal and, significantly, the creation of safe public spaces that encourage gathering and dialogue. (HAEDICKE, 2013, p.2-3)

Os momentos de interrupção oferecidos pela arte de rua em suas mais variadas formas estão sujeitos a diversas interferências como a recepção da audiência, o horário em

que acontecem, o clima, a qualidade e inteligibilidade das apresentações, entre tantas outras, que determinarão o quão insignificante, marcante, especial ou mesmo incômoda será essa experiência.

Montreal: a cidade dos festivais e das estrelas do metrô

Montréal, localizada na província do Quebec, no Canada, é a segunda cidade mais populosa do país, com mais de 1,5 milhão de habitantes, contando com mais de 3 milhões de habitantes na região metropolitana. A “Grande Montreal” é formada por 82 municipalidades, agrupadas em cinco territórios da *Communauté Métropolitaine de Montréal*⁴ (Comunidade Metropolitana de Montreal). A cidade surgiu e se consolidou em uma ilha no rio Saint-Laurent, em território indígena, a partir da colonização francesa. A estrutura administrativa da cidade é bastante complexa e vem sofrendo modificações ao longo dos últimos 16 anos, sendo que hoje conta com 19 distritos (*arrondissements*).

Trata-se de uma cidade reconhecida por sua diversidade cultural, pela coexistência do francês e do inglês (línguas oficiais) e dos muitos outros idiomas que formam sua identidade, como aponta Sherry Simon em seu livro “*Translating Montreal*” (2001). Também destaca-se por sua intensa vida cultural, especialmente por seus grandes e pequenos festivais ao longo do ano, e pelas variadas cenas musicais (STRAW, 2015) que deram visibilidade à artistas como Arcade Fire, Grimes e Goodspeed You! Black Emperor. Anouk Bélanger (2005) analisa como esses espetáculos urbanos vem formando o imaginário de Montreal, nas relações entre “*vernaculaire*” e “*spetaculire*”, se modificando ao longo do tempo:

Montréal, et son histoire festive particulière qui est toujours enracinée autour du Faubourg Saint-Laurent, devient un lieu privilégié pour saisir la constitution de l’imaginaire urbain tel qu’il s’exprime à travers les processus de spectacularisation de la ville. On le voit bien, l’imaginaire travaillé par le spectaculaire participe à la transformation de l’espace urbain à travers sa relation dialectique avec le vernaculaire et non à travers des processus simples de fusion et d’assimilation. (BÉLANGER, 2005, p.32).

A música tem um papel muito importante em Montreal, presente em diferentes contextos, casas de show, espetáculos, festivais, assim como nas ruas e no metrô. Basta caminhar brevemente pela região central – na rua Sainte-Catherine – e pela região histórica,

⁴ Ver: <http://cmm.qc.ca/fr/accueil/>, acessado em 02 de junho de 2016.

próxima ao *Vieux-Port* (na Place Jacques Cartier), para se ter uma ideia das proporções que tomam as apresentações de rua na cidade; ao pegar o metrô também é possível notar que em muitas das estações encontram-se músicos em qualquer horário do dia.

Os esforços para regular a arte de rua em Montreal (voltados principalmente para músicos de rua) começaram no século XIX. De acordo com Sylvie Genest (2001), foi em 1857 que a cidade começou uma longa discussão sobre o tema, que culminou com a implementação de medidas regulatórias e políticas públicas que condenavam essas práticas culturais marginais. Na época, músicos de rua eram uma importante fonte de diversão e alegria, especialmente para a população das classes de menor poder aquisitivo:

À une époque où il n’existait que peu de façons de se divertir à Montréal, les interprètes de chansons, les joueurs d’orgue de barbarie surtout, assumaient des fonctions de diffuseurs et de promoteurs de musique légère auprès de la masse des petits salariés et même de l’élite montréalaise. (GENEST, 2001)

Em sua análise, a autora considera como "músico de rua" qualquer músico tocando "ao ar livre", em espaços públicos, incluindo os músicos itinerantes/nômades. Entre 1850 e 1920, a imprensa retratava essas práticas como "marginais", fora do sistema tradicional de produção cultural. Essa marginalidade também se relacionava com especificidades étnicas, culturais e físicas (enfermidades), ou até mesmo com idade e status econômico (pessoas desempregadas, pobres ou não qualificadas). De acordo com Genest "a prática musical em espaços públicos era então um meio acessível de se reintegrar ao sistema econômico" (2001, p.7). Para a autora, essa situação ainda persiste, na medida em que a marginalidade dos músicos de rua se expressa por meio do distanciamento que possuem em relação à rede formal de cultura e lazer da cidade.

Atualmente, existem leis que regem a atuação de artistas de rua em Montreal, como as regras e prescrições dos distritos e do município (ver, por exemplo: CA-24-006; CA-24-006, o.38; CA-24-251; P-1, sobre paz no domínio público; T-3, sobre taxas e comércio; B-3, sobre ruído; e C-3.2, *permis*). Para conseguirem tocar nas ruas, os músicos (e outros artistas) precisam passar por uma audição, para então terem uma autorização oficial (chamada *permis*, que funciona como uma licença), cujo custo é de \$52 CAD para abertura do dossiê e \$130 CAD pela licença (caso o artista seja aprovado na audição). Essa licença é emitida pela administração do distrito de Ville-Marie⁵. Para se apresentar na Place Jacques-

⁵ Para mais informações, ver: <http://www1.ville.montreal.qc.ca/banque311/content/ville-marie-%E2%80%93-permis-de-musicien-ambulant-damuseur-public-ou-de-sculpteur-de-ballons>, acessado em 15 de julho de 2016.

Cartier – uma das regiões mais disputadas da cidade para performances – os artistas deverão seguir regras e regulações específicas para aquela região, fazendo uma reserva prévia, online, de dia e horário para sua apresentação.

Ville-Marie é o único distrito que emite licenças, o que cria certa ambiguidade para os outros distritos, já que a autorização para tocar nas ruas do Plateau Mont-Royal (outra região que possui diversos músicos de rua) não existe oficialmente. Alguns músicos disseram tocar normalmente nos outros distritos, outros apresentam a licença de Ville-Marie quando são abordados pelos inspetores/policiais.

A demanda por licenças é bastante alta e segundo Guylaine Girard, agente cultural responsável pelos artistas de rua do distrito de Ville-Marie, tem aumentado ao longo dos últimos anos. Existem três categorias de licença atualmente: músico (*musicien*), animador público (*amuseur public*) e escultor de balões (*sculpteur de ballons*). Em 2015, as licenças se dividiram da seguinte maneira:

Quadro 1. Tipos e quantidades de licenças para atividade no domínio público emitidas em 2015, Ville-Marie, Montreal.

Tipo de licença (<i>permis</i>)	Número de licenças (<i>permis</i>)
Músicos de rua	134
Animadores públicos	35
Escultores de balão	8
Licenças temporárias (válidas por 3 dias consecutivos)	20

Fonte: Ville-Marie, Montreal, 2016.

Foi possível acompanhar o último dia de audições para uma licença do distrito de Ville-Marie, que aconteceu na Maison Frontenac em 17 de junho de 2016. Participaram Guylaine, representando o distrito de Ville-Marie, e quatro especialistas (sendo dois detentores de licenças). Muitos músicos passaram por ali, com variados instrumentos e estilos. Eles são julgados de acordo com os seguintes critérios: a) Habilidades técnicas; b) Diversificação da prática; c) Originalidade; e d) Qualidade da apresentação e do contato com o público. Durante as entrevistas com músicos, muitos disseram que se apresentam no metrô e nas ruas também – e todos afirmaram ter as devidas licenças para isso. Guylaine

afirmou que a regulação das atividades de artistas de rua no distrito de Ville-Marie começou após os anos 2000.

No metrô, a busca pela regularização da situação dos músicos começa nos anos 1970, através de disputas entre os agentes de segurança do metrô (inaugurado no fim dos anos 1960) e os próprios músicos, vistos como infratores:

À la fin des années 70, les musiciens de la métropole voient une belle opportunité de se faire voir et entendre sur les quais et dans les couloirs du métro de Montréal. Les policiers et les agents de sécurité de l'époque n'accueillent pas les nouveaux venus à bras ouverts, et les musiciens sont reconduits hors du métro. Pendant que ces derniers jouent aux chats et à la souris, certains d'entre eux sont moins chanceux et reçoivent des contraventions pour avoir joué illégalement de la musique dans le métro. Parmi eux, un certain Grégoire Dunlevy, qui, après avoir reçus trois contraventions de \$100, \$ 500 et \$1 000, décide de former la première association avec Gérald Cabot et deux autres complices pour faire accepter les musiciens sur les scènes souterraines. Pendant ce temps, une personnalité de la télé, Guy Sanche (Bobino), parle en faveur des musiciens à la Place-des-Arts afin qu'ils puissent avoir une place pour y jouer, parce qu'ils font « partie de la culture de Montréal » disait-il. À partir de ce moment, Place-des-Arts devient la première station où les musiciens peuvent y jouer sans intervention des agents de sécurité.⁶

Essa organização criada por Grégoire Dunlevy funciona por diversos anos e após desgastes, criam o *Regroupement des Musiciens du Métro de Montréal (MusiMétroMontréal)*, uma organização sem fins lucrativos cujo principal objetivo é representar todos os músicos do metrô de Montreal e defender os interesses deles. Em 2012 surge o programa *Étoiles do Métro* (“estrelas do metrô”), em parceria com a *Société de Transport de Montréal (STM)*. Os músicos que queiram tocar no metrô devem escolher entre duas opções: (1) aplicar para uma audição e, caso sejam aprovados, pagar as devidas taxas para integrem o *MusiMétroMontréal* - a partir daí, eles terão permissão para se apresentar em pontos específicos reservados para os *Étoiles du Métro*, assim como participar de eventos organizados pela STM e pelo *MusiMétroMontréal* e poderão, ainda, agendar suas apresentações online; ou (2) qualquer músico pode tocar em pontos que não sejam reservados aos *Étoiles* no sistema do metrô, desde que escolha um horário do dia e coloque seu nome em uma lista de papel localizada naquele ponto. Alguns músicos afirmaram que muitos desses pontos "livres" são extremamente disputados, o que faz com que artistas acordem bem cedo para estar lá às 5:30 da manhã, a fim de colocarem seus nomes no papel (que, às vezes, simplesmente desaparece).

⁶ Disponível em: <<http://musimetromontreal.org/>>, acessado em 15 de julho de 2016.

Figura 1. Apresentação das “estrelas do metrô” durante o Festival Nuit Blanche, em fevereiro de 2016, Montreal.



Fonte: acervo da autora

A atividade dos músicos é bastante regulada e vigilada dentro da STM, a partir de câmeras de segurança e com o estabelecimento de lugares específicos (7 pontos exclusivos para os *Étoiles*), controle do nível de ruídos e da ocupação do espaço, dos comportamentos, tudo é sujeito ao controle da STM e dos seguranças do metrô. A maioria dos músicos que fazem parte do programa afirmaram se sentir seguros e confortáveis em ser uma “estrela”, e em poder trabalhar de forma legalizada nas dependências do metrô, não vendo grandes problemas com a regulação. Outros disseram que, às vezes, os funcionários da STM não dão o apoio necessário, ou mesmo reclamam da presença dos músicos em determinados pontos. Em geral, os músicos aprovam esse tipo de regulação, mas alguns afirmaram que a prática das audições e principalmente o pagamento de taxas pode ser oneroso e excludente. Uma das entrevistadas havia deixado de ser *Étoile* e de tocar na rua onde é preciso ter a licença porque não pode pagar todas as taxas naquele ano, sendo ela uma mãe solteira, com dois filhos bastante jovens.

Nota-se que grande parte dos músicos do programa são homens. Existem várias mulheres e todas, independentemente da idade e experiência nas ruas e no metrô, disseram já ter enfrentado problemas de assédio ou já se sentiram inseguras/ameaçadas durante suas apresentações. A faixa etária é bastante variada, assim como nacionalidades, origens e

idiomas são muito diversos.

A diversidade linguística vale ser ressaltada, uma vez que muitas pessoas vêm de outros países. Eles veem nas ruas uma oportunidade de se apresentar e ganhar a vida. Do russo ao espanhol – e até mesmo português – são numerosas as línguas faladas pelos músicos do metrô e das ruas, formando um interessante mosaico. Jocelyne, por exemplo, é uma das musicistas do metrô e tem o inglês como língua materna, mora em Montreal há muitos anos e fala também francês, mas diz que o idioma não influencia suas canções, que são instrumentais. Juliana e Jesse são dois irmãos jovens que nasceram no Brasil, cresceram no México e hoje moram em Montreal, mas preferem se comunicar e compor suas músicas em inglês. Lucas, que faz parte da banda Street Meat, prefere conceder a entrevista em inglês, compõem em inglês, mas também fala francês e um pouco de português, já que ele e sua banda viajaram ao Brasil algumas vezes para se apresentar nas ruas do país. O músico C. (que pediu anonimato), tem uma trajetória interessante: é anglófono, mas prefere fazer a entrevista em francês; fala também português porque toca e canta bossa nova, tendo aprendido a repetir as palavras das canções sem saber português, inicialmente, porém tem cursado aulas do idioma e chegou mesmo a ir ao Brasil recentemente. Lucia, que é colombiana, tem o espanhol como língua materna, mas prefere se comunicar em francês.

Os músicos são muito diferentes, com trajetórias de vida extremamente contrastantes, origens variadas, que tocam todos os tipos de instrumentos e que ajudam a criar pluralidade e trocas culturais no metrô e nas ruas de Montreal. Durante um simples passeio pela cidade é possível escutar de bossa nova e choro a folk e os últimos sucessos do rádio. Muitos músicos me disseram que tanto as ruas quanto o metrô não são bons lugares para tocar e cantar composições próprias, pois os transeuntes preferem canções familiares e conhecidas (e assim colocam mais dinheiro no chapéu). Assim, preferem usar o espaço público como espaço de visibilidade, uma oportunidade de ganhar a vida, ou mesmo para ensaiar e praticar através dos covers de músicas famosas. De acordo com Juliana e Jesse:

In the metro we play covers, but sometimes we play our own stuff... as performing musicians we play more covers. As artistes and « creative musicians » it would be more towards our original music. And sometimes when we play in bars, they ask for covers. [...] Half of what we play is stuff you hear on the radio now and half stuff you'd hear on the radio 40-50 years ago. We like 70's folk music a lot, classic rock stuff I'd say.⁷

⁷ Entrevista concedida à autora em 11 de dezembro de 2015.

Em novembro de 2015 pude participar das audições para se tornar uma “estrela do metrô”, que acontecem na estação Berri-UQAM (importante estação de conexão entre três linhas do metrô), gratuitamente e abertas ao público. O júri era composto por três pessoas, uma representante da STM, uma representante do MusiMétroMontréal e uma especialista. Os músicos devem trazer um repertório de canções que seja suficiente para tocar nos pontos do metrô sem ficar se repetindo constantemente. Nesse dia havia muitos candidatos, que tocavam/cantavam os mais variados gêneros musicais, de ópera italiana à uma versão de um hit da Kate Perry executado com um ukulele e um apito.

Justamente por acontecer no espaço público, de certa forma ao alcance de quase todos os aspirantes à vida artista, é interessante notar a diferenciação que os músicos fazem entre os “profissionais”, os “amadores” e os “pedintes”. Para eles, é importante ser reconhecido como um músico profissional, talentoso, que sabe o que está fazendo – ao contrário dos itinerantes/nômades, pessoas em situação de rua e pedintes que, às vezes, tocam algum instrumento e cantam “muito mal” para ganhar algumas moedas. Todos os músicos entrevistados tocam também em salas de concerto, bares, restaurantes, festas privadas, etc., e muitos dos contratos vem da visibilidade que eles tem nos espaços públicos. Alguns são músicos em tempo integral, mas uma quantidade considerável tem outros empregos para pagar as contas e a música é um importante complemento, financeiro e emocional.

Essa profissionalização da música de rua está diretamente ligada à regulação estrita da atividade na cidade de Montreal, já que ela permite a legitimação da atividade, assim como a aceitação da população, do poder público e das instituições envolvidas. Teoricamente, a regulação coloca fim à perseguição dos músicos de rua e os enquadra como algo mais formal do ponto de vista legal e administrativo, porém, ainda os mantém como trabalhadores informais do ponto de vista trabalhista e econômico. Ao mesmo tempo, a regulação da arte de rua também marginaliza todos aqueles que não conseguem se enquadrar nos critérios esperados nas audições ou não são capazes de cobrir todas as despesas de licenças e filiações.

Considerações finais

Conforme mencionado, este artigo baseia-se em um trabalho de campo e reflexões em fase de conclusão, mas já é possível questionar o papel que regulação tem na criação de

experiências urbanas disruptivas nas situações cotidianas. Tal como foi apontado por Haedicke (2013, p.2), existem muitas críticas à arte de rua contemporânea quando esta é cooptada pelo governo ou pelo setor privado, transformada em atrações/narrativas turísticas e absorvidas em um discurso comum que a inclui num contexto de mercado global e integrada a uma ideia de cidade inteligente, eficiente e vigiada, onde tudo tem uma razão, tempo e lugar específico para acontecer. Montreal estabeleceu um sistema de regulação para essas práticas há muito tempo, que sempre acabou sendo, de alguma forma, uma condenação da marginalidade e informalidade. Em locais como a Praça Jacques-Cartier no *Vieux-Port*, a arte de rua ficou, de certa forma, restrita a uma narrativa turística - mesmo que existam artistas presentes ali durante o verão para entreter a multidão, a *mise-en-scène* excessivamente regulada precisa ser destrinchada, questionada e compreendida. Essas apresentações artísticas têm uma inegável capacidade de transformar a maneira como as pessoas vivem a/na cidade, trazendo elementos do extraordinário, mas ao mesmo podem ser a reprodução de valores hegemônicos (como racismo, sexismo, LGBTfobia, etc.) ou do ordinário, e por isso precisam ser criticamente analisadas.

Até o momento, observei a regulação assumindo três papéis entrelaçados: 1. A regulação como oportunidade e proteção, uma vez que reconhece a arte de rua como algo legal, legitimando a ocupação de certos espaços públicos pelos artistas; 2. A regulação como delimitação, determinando quem pode ser um artista de rua, onde, quando e sob quais condições esta atividade pode acontecer. Esse papel se desdobra em um terceiro: 3. A regulação como exclusão, pois, a partir do momento em que ela não altera as condições informais de trabalho dos artistas, acaba excluindo pessoas dessa atividade (como quando artistas não podem pagar pelo processo formalização e pelas licenças, por exemplo), e também exerce um controle arbitrário sobre o acesso aos espaços públicos e à arte na cidade. É preciso enxergar as vantagens da regulação, ao mesmo tempo em que é necessário ter em mente suas limitações e sua força de exclusão. Ela também não pode ser vista como um fim em si mesmo, mas um primeiro passo a ser dado.

REFERÊNCIAS

AVENTIN, C. Les arts de la rue pour observer, comprendre et aménager l'espace public, **TIGR (Travaux de l'Institut de Géographie de Reims)**, n.119-120, 2006.

- BÉLANGER, A. Montréal vernaculaire/Montréal spectaculaire: dialectique de l'imaginaire urbain. In: **Sociologie et Sociétés**. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, v. 37, n. 1, p. 13-34, 2005.
- BURD, G.; DRUCKER, S.; GUMPERT, G. **The urban communication reader**. Cresskill, NJ: Hampton Press, 2010.
- CARDOSO, B. Megaeventos esportivos e modernização tecnológica: Planos e discursos sobre o legado em segurança pública, **Horizontes Antropológicos**, ano 19, n. 40, 2013, 119-148.
- CARR, S. et al. **Public Space**. Cambridge, New York and Victoria: Cambridge University Press, 1992.
- CHAUDOIR, P. Arts de la rue et espace urbain, **L'Observatoire**, n.26, 2004.
- DELEUZE, G. Postscript on the Societies of Control, **October**, v.59, Winter 1992, 3-7.
- DUNEIER, M. **Sidewalk**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1999.
- FOUCAULT, M. Of Other Spaces, **Diacritics**, v.16, n.1, Spring 1986, 22-27.
- GAFFNEY, C. Mega-events and Socio-spatial Dynamics in Rio de Janeiro, 1919- 2016, **Journal of Latin American Geography**, v. 9, n.1, 2010, 7-29.
- HARVEY, D. **Cidades rebeldes: Do direito à cidade à revolução urbana**. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2014.
- HIGHMORE, B. **Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction**. New York: Routledge, 2001.
- JACOBS, J. **The Death and Life of Great American Cities**. New York: Modern Library, 2011.
- KITCHIN, R. Making Sense of Smart Cities: Addressing Present Shortcomings, **Cambridge Journal of Regions, Economy and Society**, 8, 2014, 131-136.
- KITTLER, F.; GRIFFIN, M. The City is a Medium, **New Literary History**, v. 27, No. 4, Autumn, 1996, 717-729.
- LEFEBVRE, H. **The Production of Space**. Oxford: Blackwell Publishers, 1991.
- _____. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.
- LOUKAITOU-SIDERIS, A.; EHRENFEUCHT, R. **Sidewalks: Conflict and Negotiation over Public Space**. Cambridge: MIT Press, 2009.
- LOW, S. **On the Plaza: The Politics of Public Space and Culture**. Austin: University of Texas Press, 2000.

MADANIPOUR, A. **Public and Private Spaces of the City**. New York: Routledge, 2003.

MCQUIRE, S. The Politics of Public Space in the Media City, **First Monday**, Special Issue #4, (fev. 2006), <<http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/1544/1459>>.

_____. **The Media City**. London: Sage Publications, 2008.

MITCHELL, D. **The Right to the City: Social Justice and the Fight for Public Space**. New York: Guilford Press, 2003.

SENNETT, R. **The Fall of Public Man**. London: Penguin Books, 2002.

SIMON, S. **Translating Montreal: Episodes in the life of a divided city**. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2006.

STRAW, W. Above and below ground. In: Guerra, Paula and Moreira, Tania (eds). **Keep it Simple, Make it Fast!: An approach to underground music scenes**. Porto, Universidade do Porto. 2015.

YLIPULLI, J. A Smart and Ubiquitous Urban Future? Contrasting Large-scale Agendas and Street-level Dreams, **Observatorio (OBS*) Journal**, 2015, 85-110.