

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

JHESSICA FRANCIELLI REIA

OS PALCOS EFÊMEROS DA CIDADE: Táticas, ilegalismos e regulação da arte de rua em
Montreal e no Rio de Janeiro

RIO DE JANEIRO
2017

Jhessica Francielli Reia

OS PALCOS EFÊMEROS DA CIDADE: Táticas, ilegalismos e regulação da arte de rua em
Montreal e no Rio de Janeiro

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann
Coorientador: Prof. Dr. Will Straw

Rio de Janeiro
2017

CIP - Catalogação na Publicação

R347p Reia, Jhessica Francielli
 OS PALCOS EFÊMEROS DA CIDADE: Táticas,
 ilegalismos e regulação da arte de rua em Montreal e
 no Rio de Janeiro / Jhessica Francielli Reia. --
 Rio de Janeiro, 2017.
 442 f.

 Orientador: Micael Herschmann.
 Coorientador: William Straw.
 Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
 de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de Pós
 Graduação em Comunicação, 2017.

 1. arte de rua. 2. comunicação urbana. 3. espaço
 público. 4. Rio de Janeiro. 5. Montreal. I.
 Herschmann, Micael, orient. II. Straw, William,
 coorient. III. Título.



**ATA DA 435ª SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE TESE DE DOUTORADO
DEFENDIDA POR JHESSICA FRANCIELLI REIA NA ESCOLA DE
COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos trinta dias do mês de maio de dois mil e dezessete, às nove horas, na Fundação Getúlio Vargas, foi realizada a defesa de tese de doutorado de **Jhessica Francielli Reia**, intitulada: "**Os Palcos Efêmeros da Cidade: táticas, ilegalismos e regulação da arte de rua em Montreal e no Rio de Janeiro**" perante a banca examinadora composta por: **Micael Maiolino Herschmann** [orientador(a) e presidente], **Suzy dos Santos**, **Beatriz Jaguaribe de Mattos**, **Cintia Sanmartin Fernandes** e **Fernando Rabossi**. Tendo o(a) candidato(a) respondido a conteúdo todas as perguntas, foi sua tese:

aprovada reprovada aprovada mediante alterações

Aprovada com mérito e a recomendação de publicação de tese.

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Doutor(a) em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 30 de maio de 2017

Micael M. Herschmann

Micael Maiolino Herschmann [orientador(a) e presidente]

Suzy dos Santos

Suzy dos Santos [examinador(a)]

Beatriz Jaguaribe

Beatriz Jaguaribe de Mattos [examinador(a)]

Fernando Rabossi

Fernando Rabossi [examinador(a)]

Cintia Sanmartin Fernandes

Cintia Sanmartin Fernandes [examinador(a)]

Jhessica Reia

Jhessica Francielli Reia [candidato(a)]

Para todas as pessoas que lutam diariamente pelo direito à cidade

Agradecimentos

É preciso dizer que este trabalho só foi possível graças à colaboração e ao apoio de muitas pessoas e instituições. Gostaria de agradecer a todos que dedicaram tempo para conversar comigo, responder minhas questões, fazer indicações e me ensinar sobre arte de rua, arte pública e o direito à cidade. Aos que me ajudaram nesse campo nada fácil que é a vida acadêmica. Também peço desculpas pelo caos e pelas angústias geradas ao longo deste trabalho e que muitas vezes se refletiram em tantas pessoas ao meu redor.

Agradeço ao meu orientador, Micael Herschmann, pela colaboração e pelas oportunidades ao longo desses mais de seis anos em que trabalhamos juntos. Agradeço também à Cintia Sanmartin Fernandes, pela ajuda e apoio durante esse tempo. Vocês acompanham meu trabalho há vários anos e me ajudaram a crescer.

I would like to thank my co-supervisor, Will Straw, for not only accepting me as a visiting researcher at the McGill Institute for the Study of Canada, but for helping me to develop this research, for guiding me through Montreal, and for believing in me even when I couldn't. I will be forever grateful for everything.

Also, I would like to thank McGill University and its vibrant community, all the professors and students who helped me (personally and professionally) and who made my time in Montreal so amazing. I am especially thankful for my good friends Gabrielle Kielich, Sofia Misenheimer, Dan Maldonado, Itzayana Gutiérrez, Sandra Evoughlian, Guillaume Ethier, Sandria P. Bouliane, and many others.

Je voudrais aussi remercier tous les personnes qui ont participé dans cette recherche, tous les artistes, musiciens et musiciennes, professeurs et professeures, les gens de la municipalité et du MusiMétroMontréal – spécialement Guylaine Girard et Clément Courtois, qui ont m'aidé à faire le travail de terrain pendant 2015-2016, même quand j'étais déjà de retour au Brésil.

Gostaria de agradecer imensamente ao Pedro Augusto por todo amor, paciência e companheirismo, longe ou perto, em todas as circunstâncias. Sua presença está neste trabalho e na minha vida de maneira inquestionável. Obrigada por me ouvir, por ler e revisar, por chorar e rir comigo. Por atravessar o continente tantas vezes para me ver. Obrigada por não me deixar desistir. Eu dificilmente teria conseguido sem você.

Tenho muito a agradecer aos meus amigos, de hoje e sempre. Principalmente ao Paulo Augusto por todo apoio, pelos conselhos e abraços que tornam minha rotina mais leve. Obrigada por me ensinar tanto e por me acolher, por me mostrar outros caminhos possíveis e

por me fazer rir dos nossos próprios problemas. Obrigada por não me deixar desistir e por estar comigo do começo ao fim. Eu dificilmente teria conseguido sem sua ajuda.

Agradeço muito aos meus amigos do Centro de Tecnologia e Sociedade da Fundação Getúlio Vargas que me ajudaram a crescer, que me acolheram quando precisei e que dividem comigo as esperanças de construirmos um mundo melhor, especialmente: Pedro Mizukami, Bruna Castanheira, Marina Barros, Mariana Darsie, Cristiana Gonzalez, Marília Maciel, Luiz Moncau, Valbona Muzaka, Eduardo Magrani, Luca Belli e Koichi Kameda. Também agradeço aos meus amigos da ECO, do mestrado e do doutorado, que fazem da minha vida acadêmica um lugar melhor, principalmente Aline Junqueira, Camila Calado, Daniel Fonseca, Lena Benzecry, Lia Carreira, Luiz Henrique Coletto, Sarah Quines, Tarcísio Bezerra e Thiago Meneses Alves. Agradeço aos amigos da USP que permaneceram na minha vida e que tanto admiro, independente da distância que nos separa nesse mundo, com um agradecimento especial ao Carlos Delcídio. Agradeço aos amigos que o Rio me deu e que fazem parte da minha história, principalmente Adriana Aidar e Guilherme Alef. Levo todos vocês no meu coração para onde for.

Mesmo com toda distância entre nós, agradeço aos meus pais, Edelson e Domiraide, assim como ao meu irmão Guilherme, por sempre me apoiarem e me incentivarem a ir mais longe. Vocês me ajudaram a dar mais este passo.

Agradeço à FAPERJ, que apesar de todas as dificuldades, ajudou a tornar minha pesquisa em Montreal possível através da bolsa de doutorado sanduíche no exterior.

Também agradeço à Fundação Getúlio Vargas, principalmente à Escola de Direito e toda sua comunidade, por todo apoio, pelas oportunidades, pelos financiamentos e por ajudar a tornar realidade todo este trabalho. Agradeço aos professores do PPGCOM da ECO-UFRJ, especialmente Renzo Taddei, Suzy Santos, Beatriz Jaguaribe e Victa Carvalho –, aos funcionários da secretaria e aos meus alunos, por tornarem esta experiência uma das mais intensas e gratificantes da minha vida. Tenho muito a agradecer aos professores que muito me ensinaram nessa trajetória, como o Jeder Janotti da UFPE.

Agradeço a todos que tem se empenhado para construir uma academia mais inclusiva, aberta e colaborativa – dentre os quais já citei muitos nomes anteriormente. Espero contribuir, cada vez mais, nesses debates e ações. Não posso deixar de agradecer também, especificamente, à todos que se esforçam para consolidar iniciativas de acesso ao conhecimentos, por vias legais ou pela desobediência civil. Sem vocês boa parte deste trabalho não existiria. Obrigada por compartilhar.

Por fim, mas não menos importante, não posso deixar de agradecer todas as pessoas que lutam por uma cidade para todos, mais pública e mais espontânea, no Brasil e no mundo. Espero que este trabalho possa se somar a tantos esforços e discussões pelo direito à cidade.

Much of the history of street performance [...] is found in laws that prohibit it.

Sally Harrison-Pepper

Resumo

REIA, Jhessica Francielli. **Os palcos efêmeros da cidade:** Táticas, ilegalismos e regulação da arte de rua em Montreal e no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017

O objetivo central desse trabalho é analisar como se cria e no que interfere a regulação da arte de rua e dos espaços públicos em que ela acontece em Montreal e no Rio de Janeiro, a partir de uma perspectiva da comunicação urbana. Partindo de um estudo da regulação e das táticas de resistência de práticas ligadas especificamente à música e ao teatro de rua nessas duas cidades se pretende debater o papel da regulação da arte de rua (em uma perspectiva histórica e o lugar que ela ocupa hoje), assim como questionar os binários que geralmente se associam a ela (legal/ilegal, legítimo/ilegítimo, formal/informal, amador/profissional, pedinte/artista), mostrando a complexidade dessas atividades, uma vez que entre cada uma dessas categorias cabem muitas práticas e questionamentos. Também buscou-se discutir as táticas e o engajamento de artistas de rua em processos legislativos, decisórios e de políticas públicas para a legalização, o reconhecimento e a legitimação da arte de rua nas cidades estudadas. Além disso, questionou-se se essas performances, normalmente alijadas das tradicionais instituições e espaços de arte legitimados pela sociedade, podem emergir como força movente nas cidades contemporâneas, promovendo outros olhares, encontros e experiências, assim como diferentes formas de sentir e estar nos espaços públicos urbanos. No geral, a arte de rua se apresentou como um importante objeto de estudo, capaz de evidenciar disputas pelo direito à cidade. A arte de rua apresenta muitas intersecções com outras atividades que se desenvolvem nos espaços públicos e podem contribuir para o imaginário e a vida urbana de muitas formas: arte de rua como processo comunicacional, como parte da paisagem sensível da cidade, como elemento da cidade lúdica e na promoção de uma cidade de encontros e sociabilidades. Este trabalho se baseou em extensa revisão bibliográfica e documental e em pesquisa de campo, nas duas cidades, que incluiu entrevistas qualitativas semiestruturadas, observação participante e registro visual do objeto de estudo. Algumas dos resultados apontam que a regulação da arte de rua assume pelo menos três papéis entrelaçados: a regulação como oportunidade, proteção e legitimação, uma vez que reconhece a arte de rua como algo legal, respaldando também a ocupação de certos espaços públicos pelos artistas; a regulação como delimitação das práticas, determinando quem pode ser músico de rua, onde, quando e sob quais condições. Esse papel se desdobra em um terceiro: a regulação como

exclusão e reprodução de desigualdades, pois além de não alterar as condições de trabalho dos artistas, acaba excluindo pessoas dessa atividade 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 para fomentar cidades que disponham de cada vez mais espaços (materiais e simbólicos) para performances e oportunidades de encontro.

Palavras-chave: comunicação urbana; arte de rua; espaço público; regulação; Montreal; Rio de Janeiro.

Abstract

REIA, Jhessica Francielli. **Ephemeral stages in the city**: Tactics, illegalisms and regulation of street performance in Montreal and in Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017

The main goal of this work is to analyze how the regulation of street performance and public spaces is created and in which ways it can interfere in urban life in Montreal and in Rio de Janeiro, from an urban communication approach. Drawing from the study of both the regulation and the tactics of resistance of street theater and street music in these two cities we intend to debate the role of the regulation (in a historical and contemporary perspective), and problematize the binary elements usually applied to street performance (legal/illegal, legitimate/illegitimate, formal/informal, amateur/professional, panhandler/artist), having in mind the complexity and variety of these activities. In addition, we tried to discuss the tactics and the engagement of artists in legislative debates, decision-making process and public policy formulation in order to legalize, recognize, and legitimize their artistic practices in the city. This work also questioned whether street performance can be a moving force in contemporary urban life, able to promote encounters and experiences, given its characteristic of not belonging in traditional, legitimate art spaces. In general, street performance can be an important object of study, highlighting the contested realms of the right to the city. It represents many intersections with other activities taking place at public spaces and it can help to build up the urban imaginary and urban life, since it is a communicational process, an urban sensory landscape, a component of the ludic city, and way to foster encounters in the city. The research was based on extensive bibliographical and documental review, as well as in the fieldwork carried out through in-depth qualitative semi structured interviews, participant observation, and a visual analysis. At last, we shed light on the fact that the regulation of street performance can assume at least three roles: the regulation as opportunity, protection, and legitimization, once it recognizes street performance as a legal activity; the regulation as delimitation of practices, since it determines who, where, under which circumstances can perform in the streets; and a third role, the regulation as exclusion and reproduction of inequalities, because it doesn't change the working conditions of the artists, it excludes certain people from the right to perform in the streets, and it exercises arbitrary control over the access to public spaces. We understand that it is necessary to see the advantages of regulation while keeping in mind its limitations and exclusionary forces. The

regulation of street performance must be seen as a first step in order to guarantee the right to the city to everyone, not an end in itself.

Keywords: urban communication; street performance; public space; regulation; Montreal, Rio de Janeiro.

Lista de figuras

	Fig. 1	<i>Le chanteur de chansonnettes</i> , França, século XIX	43
Cap. 01	Fig. 2	<i>L'homme orchestre</i> , França, séc. XIX	44
	Fig. 3	Cartaz da peça <i>Jeanne D'Arc</i> (Joana D'Arc), do <i>Théâtre des Variétés</i> , França, séc. XIX	45
	Fig. 4	<i>The Enraged Musician</i> , William Hogarth, 1741	95
Cap. 03	Fig. 5	<i>Communauté Métropolitaine de Montréal</i> , 2015	122
	Fig. 6	O centro de Montreal, visto do Mont Royal, julho de 2015	128
	Fig. 7	Músico se apresenta em uma van, no distrito Le Plateau-Mont-Royal, Montreal, 26 de setembro de 2015	144
	Fig. 8	Animador público se apresenta na região inferior (Royer) da Place Jacques-Cartier, 28 de julho de 2015	152
	Fig. 9	Apresentação na região superior (Nelson) da Place Jacques-Cartier, setembro de 2015	153
	Fig. 10	Apresentação na região inferior (Royer) da Place Jacques-Cartier, setembro de 2015	153
	Fig. 11	Place Jacques-Cartier vazia durante o outono, 31 de outubro de 2015	154
	Fig. 12	Na praça também há outros artistas, que precisam de autorizações específicas, 31 de outubro de 2015	154
	Fig. 13	Painéis com fotos antigas da região portuária, Place Jacques-Cartier, 31 de outubro de 2015	155
	Fig. 14	Placa no túnel Champ-de-Mars sobre a proibição de flunar/vagabundear no local, Montreal	158
Cap. 04	Fig. 15	Mapa do metrô de Montreal, 2017	166
	Fig. 16	Audições para estrelas do metrô, estação Berri-UQÀM, Montreal, 03 de novembro de 2015	173
	Fig. 17	Audições para estrelas do metrô, estação Berri-UQÀM, Montreal, 03 de novembro de 2015	173
	Fig. 18	Audições para estrelas do metrô, estação Berri-UQÀM, Montreal, 03 de novembro de 2015	174
	Fig. 19	Audições para estrelas do metrô, estação Berri-UQÀM, Montreal, 03 de novembro de 2015	174
	Fig. 20	Crianças dançando durante apresentação da banda Flash-Back 57/97, festival Nuit Blanche, Montreal, 27 de fevereiro de 2016	176
	Fig. 21	Adolescentes sentados no chão da estação e equipe de filmagem, festival Nuit Blanche, Montreal, 27 de fevereiro de 2016	176
	Fig. 22	Banda Eclectic Django se apresenta no festival Nuit Blanche, Montreal, 27 de fevereiro de 2016	177
	Fig. 23	Banda Street Meat, Show Annuel des Musiciens du Métro de Montréal, 07 de abril de 2016	178
	Fig. 24	Trio Corcovado, Show Annuel des Musiciens du Métro de Montréal, 07 de abril de 2016	178
	Fig. 25	Parc Saint-Louis, onde ocorreu o Festival de Teatro de Rua de Lachine, Montreal	193
	Fig. 26	Pôster com programação do Festival de Théâtre de Rue de Lachine colocado na região central do parque, 14 de agosto de 2015	195
	Fig. 27	Cartaz do espetáculo " <i>Indiscrétions Publiques</i> ", do Théâtre du Ricochet, durante o Festival de Théâtre de Rue de Lachine, 14 de agosto de 2015	196
	Fig. 28	Uma das cenas do espetáculo " <i>Indiscrétions Publiques</i> ", do Théâtre du Ricochet, durante o Festival de Théâtre de Rue de Lachine, 14 de agosto de 2015	196

	Fig. 29	Uma das cenas do espetáculo “ <i>Indiscrétions Publiques</i> ”, do Théâtre du Ricochet, durante o Festival de Théâtre de Rue de Lachine, 14 de agosto de 2015	197
	Fig. 30	Uma das cenas do espetáculo “ <i>Indiscrétions Publiques</i> ”, do Théâtre du Ricochet, durante o Festival de Théâtre de Rue de Lachine, 14 de agosto de 2015	197
Cap. 04	Fig. 31	Farol onde se realizou o espetáculo “ <i>Golden Gala</i> ”, do Mille chevaux-vapeur, durante o Festival de Théâtre de Rue de Lachine, 14 de agosto de 2015	199
	Fig. 32	Cena do espetáculo “ <i>Golden Gala</i> ”, do Mille chevaux-vapeur, durante o Festival de Théâtre de Rue de Lachine, 14 de agosto de 2015	199
	Fig. 33	Cena do espetáculo « <i>T</i> », do Satellite Théâtre, durante o Festival de Théâtre de Rue de Lachine, 15 de agosto de 2015	200
	Fig. 34	Jocelyne tocando na estação Place-des-Arts no horário do almoço, 27 de novembro de 2015	222
	Fig. 35	Sabrina e Frédéric à frente e atores ao fundo, leitura pública de “ <i>Indiscrétions Publiques</i> ” na casa de cultura do Le Plateau-Mont-Royal, 15 de abril de 2016	242
Cap. 05	Fig. 36	“ <i>Indiscrétions Publiques</i> ”, Parc Molson, Montreal, 03 de junho de 2016	246
	Fig. 37	“ <i>Indiscrétions Publiques</i> ”, Parc Molson, Montreal, 03 de junho de 2016	246
	Fig. 38	“ <i>Indiscrétions Publiques</i> ”, Parc Molson, Montreal, 03 de junho de 2016	247
	Fig. 39	Mapa da Região Metropolitana do Rio de Janeiro, 2014	258
	Fig. 40	Orla Conde, que ficou conhecida como Boulevard Olímpico durante os Jogos Olímpicos, Rio de Janeiro, 21 de agosto de 2016	266
Cap. 06	Fig. 41	Banda Bala N’agulha se apresentando no Boulevard Olímpico, 21 de agosto de 2016	264
	Fig. 42	Imagens presentes no Festival Carioca de Arte Pública de 2016, com frases do movimento de arte pública	274
	Fig. 43	Foto do coreto com estandartes, minutos antes do início da abertura, com o BRT ao fundo - Praça Seca, 18 de abril de 2015	300
	Fig. 44	Foto do portal inflável do 2º Festival Carioca de Arte Pública, mesinhas e feira - Praça Seca, 18 de abril de 2015	301
	Fig. 45	Cortejo no entorno da praça, para abertura do 2º Festival Carioca de Arte Pública - Praça Seca, 18 de abril de 2015	301
	Fig. 46	Programação da abertura do 2º Festival Carioca de Arte Pública - Praça Seca, 18 de abril de 2015	302
	Fig. 47	Amir Haddad e Lígia Veiga chegando ao 2º Festival Carioca de Arte Pública - Praça Seca, 18 de abril de 2015	304
	Fig. 48	Foto de coletiva da abertura do 2º Festival Carioca de Arte Pública - Praça Seca, 18 de abril de 2015	304
	Fig. 49	Apresentação da Grande Cia Brasileira de Mysterios e Novidades - Praça Seca, 18 de abril de 2015	307
Cap. 07	Fig. 50	Apresentação da Grande Cia Brasileira de Mysterios e Novidades - Praça Seca, 18 de abril de 2015	307
	Fig. 51	Apresentação de Mío Vacite e o Encanto Cigano - Praça Seca, 18 de abril de 2015	309
	Fig. 52	Apresentação do Grupo de 4 no Ato - Praça Seca, 18 de abril de 2015	309
	Fig. 53	Apresentação do Grupo Tá na Rua - Praça Seca, 18 de abril de 2015	311
	Fig. 54	Apresentação do Grupo Tá na Rua - Praça Seca, 18 de abril de 2015	311
	Fig. 55	Apresentação da banda Wagner José e seu Bando, Praça Seca, 23 de maio de 2015	313
	Fig. 56	Apresentação da banda Wagner José e seu Bando, Praça Seca, 23 de maio de 2015	313
	Fig. 57	Banner com a programação e locais do 3º Festival Carioca de Arte Pública, 2016	318
	Fig. 58	Tá na Rua, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 07 de novembro de 2016	319

	Fig. 59	Tá na Rua, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 07 de novembro de 2016	319
	Fig. 60	Tá na Rua, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 07 de novembro de 2016	320
	Fig. 61	Festival Carioca de Arte Pública, 10 de novembro de 2016	321
	Fig. 62	Festival Carioca de Arte Pública, 10 de novembro de 2016	321
	Fig. 63	Barca da Arte Pública, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 10 de novembro de 2016	322
	Fig. 64	Artistas do 3º Festival Carioca de Arte Pública, 10 de novembro de 2016	323
	Fig. 65	Artistas sentados nas escadas da Câmara, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 10 de novembro de 2016	324
	Fig. 66	Palco efêmero, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 10 de novembro de 2016	325
	Fig. 67	Palco efêmero, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 10 de novembro de 2016	325
	Fig. 68	Pesquisadora como plateia, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 10 de novembro de 2016	325
	Fig. 69	CHAP, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 10 de novembro de 2016	326
	Fig. 70	CHAP, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 10 de novembro de 2016	326
	Fig. 71	CHAP, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 10 de novembro de 2016	327
Cap. 07	Fig. 72	CHAP, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 10 de novembro de 2016	327
	Fig. 73	CHAP, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 10 de novembro de 2016	327
	Fig. 74	Baile ca CHAP, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 10 de novembro de 2016	328
	Fig. 75	Vereador Reimont reunido com artistas no fim do festival, 10 de novembro de 2016	328
	Fig. 76	Portal da arte pública, barraca de apoio, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 11 de novembro de 2016	330
	Fig. 77	Banners espalhados na Cinelândia, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 11 de novembro de 2016	330
	Fig. 78	3º Festival Carioca de Arte Pública, 11 de novembro de 2016	331
	Fig. 79	Palhaço Gracinha em seu picadeiro improvisado, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 11 de novembro de 2016	332
	Fig. 80	Crianças se divertem com o palhaço Gracinha, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 11 de novembro de 2016	332
	Fig. 81	Kosmo Coletivo Urbano, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 11 de novembro de 2016	333
	Fig. 82	Estrela do Oriente, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 11 de novembro de 2016	334
	Fig. 83	“Encerramento Celebrativo” do 3º Festival Carioca de Arte Pública, 14 de novembro de 2016	335
	Fig. 84	Amir fala no “Encerramento Celebrativo” do 3º Festival Carioca de Arte Pública, 14 de novembro de 2016	335
	Fig. 85	Mapa esquemático das linhas de metrô do Rio de Janeiro, 2017	369
	Fig. 86	Manifesto pela #ARTENOMETRO do Coletivo AME - Artistas Metroviários	378
	Fig. 87	Pôster do projeto Palco Carioca, estação de metrô, 22 de novembro de 2016	381
	Fig. 88	Palco Carioca, estação de metrô Carioca, 30 de dezembro de 2016	382

Lista de quadros

Intro	Quadro 1	Evolução da taxa de urbanização no Brasil (%), 1940-2010	6
Cap. 01	Quadro 2	Temas da exposição “ <i>Musiciens des rues de Paris</i> ”, 1997-1998	52
	Quadro 3	Enquadramento legal (“ <i>cadre legal</i> ”) das atividades de músicos de rua, animadores públicos e escultores de balão	145
	Quadro 4	Tipos e quantidades de licenças para atividade no domínio público emitidas em 2015-2016, Ville-Marie, Montreal.	156
Cap. 04	Quadro 5	Mapeamento dos locais e condições de apresentação para músicos do metrô de Montreal, por linha e estação disponível	167
	Quadro 6	Lista de grupos, artistas e espetáculos, Festival de Théâtre de Rue de Lachine, 13-15 de agosto de 2015	194
	Quadro 7	Algumas das leis e projetos de lei que afetam e regulam as atividades de artistas de rua no Rio de Janeiro	266
	Quadro 8	Comparação entre o Artigo 1º da Lei 5.429/12 e do Projeto de Lei 1.267/15	291

Sumário

Introdução	1
Comunicação, cidade	5
Arte de rua, espaços públicos	11
Indo além dos binários da arte de rua	21
Caminhos da pesquisa	24
Estrutura do trabalho	31
Parte I A arte de rua: performances na cidade	33
1. Da ancestralidade à legitimação: ocupações e disputas na cidade	35
1.1 Ancestralidade	37
1.2 Regulação e subversão	48
1.2.1 França	49
1.2.2 Inglaterra	55
1.2.3 Estados Unidos da América	69
1.3 Legitimação	79
2. Cotidiano: interrupção e construção	101
Parte II Entre autorizações e ilegalismos: arte de rua em Montreal	118
3. Cidade dos espetáculos, cidade controlada	120
4. Autorizações, sazonalidade e espaço público	143
4.1 Ville-Marie	144
4.2 MusiMétroMontréal e Étoiles du Métro	158
4.3 Festival de Théâtre de Rue de Lachine	185
5. Estrelas, artistas e infratores	202
5.1 Música no metrô e nas ruas	202
5.2 Teatro de/na rua	234
Parte III A lei no bolso: arte pública e de rua no Rio de Janeiro	255
6. Ruas que encantam e que segregam: da arte de rua à arte pública	257
6.1 “Não somos um protesto”	267
6.2 “A lei que pegou”	277
7. Palcos efêmeros: a voz e a vez dos artistas nas ruas	295
7.1 Festival Carioca de Arte Pública	295
7.2 Vozes das ruas	336
7.3 O caso do metrô: ilegalismos e o Palco Carioca	368
Considerações finais	386
Fontes	I

Introdução

Ora, a rua é mais do que isso, a rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma! Em Benares ou em Amsterdão, em Londres ou Buenos Aires, sob os céus mais diversos, nos mais variados climas, a rua é a agasalhadora da miséria. Os desgraçados não se sentem de todo sem o auxílio dos deuses enquanto diante dos seus olhos uma rua abre para outra rua. A rua é o aplauso dos mediócrs, dos infelizes, dos miseráveis da arte.

João do Rio, *A alma encantadora das ruas*, 2012

Andando por São Paulo e entrando na estação Paraíso do metrô em uma noite qualquer, passo por um senhor tocando saxofone, já dentro da estação, no fim das escadas, em um canto. Enquanto estou na fila para comprar um bilhete, chegam dois seguranças do metrô e pedem para que o senhor se retire, porque estava, afinal, atrapalhando o fluxo de passageiros. Ele arruma suas coisas, sem grande resistência e começa a se retirar. Nisso, a moça que está na minha frente na fila se revolta e me diz: "Eles não podem fazer isso! É arte! Ele não está pedindo dinheiro". Balanço a cabeça concordando.

Fim do dia dentro de um ônibus cheio que percorria a Rua São Clemente, em Botafogo, em mais um irritante congestionamento no Rio de Janeiro. Um músico entra no ônibus, vestido com camiseta e bermuda, pega seu violão e começa a cantar alguns hits bastante populares. A maior parte dos passageiros canta junto e parece gostar da interrupção do cotidiano no transporte público. Ele canta duas músicas e passa o chapéu. Canta uma terceira. Eu ia em pé e contribuo. Ele desce do ônibus logo em seguida, eu hesito por um instante, mas corro atrás. Explico que “estudo artistas de rua” e peço um contato. Confuso, ele me dá um número de celular.

Início da tarde, Praça Floriano (Cinelândia), Rio de Janeiro. Um grupo de artistas de rua se apresenta na praça e aos poucos forma-se uma roda de transeuntes que pararam para assistir. Alguns palhaços interagem com o público e eu observo um pouco afastada. Três crianças em situação de rua chegam timidamente. Sentam-se e começam a rir dos palhaços junto com o resto do público, como se estivessem na praça só de passagem e encontrassem uma surpresa.

Esperando o trem chegar na plataforma da estação de metrô Laurier, em Montreal, em uma manhã muito fria durante o inverno, era possível ouvir a música que vinha do corredor. Ali encontra-se um dos locais de apresentação dos músicos, conhecidos como “estrelas do metrô”. Era o único som que embalava a estação naquela manhã, sendo interrompida apenas pelos ruídos dos trens chegando e saindo, pelo apito característico das portas se fechando e pelos ocasionais avisos do sistema. Ao meu lado, uma mulher se balançava no ritmo da canção.

A estação de metrô McGill é uma das mais movimentadas de Montreal e dá acesso à cidade subterrânea, vários shoppings e edifícios da região central. Em uma tarde é possível ver diversas pessoas pedindo dinheiro, carregando sacolas, andando apressadas e esperando alguém. Em um canto, no local destinado aos músicos do metrô, um casal de pessoas cegas canta à capela, de mãos dadas, com uma latinha para doações amarrada por uma cordinha, segurada por um deles. Ninguém se detém; de vez em quando, algumas moedas são colocadas na latinha.

Em uma ensolarada tarde de verão na Place Jacques-Cartier, localizada na região turística de Vieux-Montreal, uma multidão cerca um artista de rua que faz malabarismos e números com fogo. Ele usa um microfone portátil e se dirige à multidão, formada por muitos turistas, em inglês. Escolhe voluntários para participar dos números: muitas vezes crianças, um pouco relutantes, que vão até o centro da grande roda para equilibrar algum objeto ou ajudar no truque. É preciso manter o público entretido o maior tempo possível, até a hora de receber os aplausos e as contribuições no chapéu.

Eu poderia descrever incontáveis cenas com as quais me deparei ao longo do trabalho de campo, mas acredito que estas já ajudam a ilustrar algumas das principais questões discutidas ao longo da pesquisa e servem como ponto de partida. Do direito à cidade à binários limitadores (legal e ilegal, formal e informal, profissional e amador, artista e pedinte) e o papel da arte de rua na ocupação dos espaços públicos urbanos, observar a arte de rua na cidade traz à tona muitas questões e evidencia processos de disputas pelos espaços públicos nas cidades contemporâneas, principalmente ao se olhar para os artistas e os mecanismos que tentam controlá-los.

Justamente por ocupar um lugar – simbólico e físico – que é muitas vezes marginal, liminar e contestado, os artistas de rua e sua luta pela sobrevivência e legitimação expõem dinâmicas de poder, políticas culturais problemáticas, dificuldades de acesso aos espaços públicos, contestação do direito à cidade e a truculência policial, para citar alguns. As tentativas de regular e controlar essas práticas podem nos dizer muito sobre as lógicas de determinados

momentos históricos, sobre as disputas da/na/pela cidade e, ainda, sobre como as pessoas vivem juntas em ambientes urbanos densos e complexos.

A questão central que guia este trabalho gira em torno das perguntas: como se dá a regulação da arte de rua e dos espaços públicos em que ela acontece, tanto em Montreal quanto no Rio de Janeiro? Como essa regulação é criada e como ela interfere na vida urbana das cidades? Até que ponto a arte de rua é capaz de gerar novas vivências e encontros nos espaços públicos? Quando a arte é regulada, institucionalizada e legitimada, quais são os efeitos gerados para os artistas e para a cidade? Essas questões se entrelaçam e se desdobram ao longo da pesquisa, que mostra a complexidade do assunto e propõe uma abordagem – dentre as muitas possíveis – para se analisar performances em espaços públicos das cidades.

Ao trazer essa discussão para o campo da comunicação – em diálogo constante com outros campos, como os estudos urbanos e a arte – espera-se contribuir para os estudos sobre o direito à cidade com uma perspectiva que englobe a cultura, a comunicação, o acesso aos espaços públicos e uma visão crítica dos mecanismos de controle e manutenção da ordem pública. A seguir, serão apresentados brevemente os temas que introduzem e situam o trabalho, abrindo caminho para a pesquisa.

Comunicação, cidade

É cada vez mais comum ouvir que a população mundial tem se tornado progressivamente urbana. Segundo o relatório “*World Urbanization Prospects 2014*”¹ da Organização das Nações Unidas, 54% da população vive em áreas urbanas – sendo que nos anos 1950 essa taxa era de 30% e provavelmente atingirá 66% da população mundial até 2050. Hoje, na América Latina e no Caribe 80% das pessoas vivem em regiões urbanizadas (UNITED NATIONS, 2014).

No Brasil, a tendência de migrações cidade-campo e do crescimento urbano se acentuam a partir, principalmente, do século XX. De acordo com o IBGE, o Brasil possuía 5.570 municípios em 2013, e a taxa de urbanização saltou de 31,24% em 1940 para 84,36 em 2010, conforme pode ser visto no quadro 1 abaixo. Atualmente, o país tem uma das maiores cidades do mundo: São Paulo, cuja região metropolitana tem em torno de 21 milhões de habitantes, sendo superada apenas por Tóquio (38 milhões), Nova Deli (25 milhões) e Shanghai (23

¹ Disponível em: <http://esa.un.org/unpd/wup/Highlights/WUP2014-Highlights.pdf>, acessado em 14 de junho de 2015.

milhões), empatando com a Cidade do México e Mumbai em termos de aglomeração populacional (UNITED NATIONS, 2014).

Quadro 1 – Evolução da taxa de urbanização no Brasil (%), 1940-2010

1940	1950	1960	1970	1980	1991	2000	2007	2010
31,24	36,16	44,67	55,92	67,59	75,59	81,23	83,48	84,36

Fonte: IBGE

Contudo, é preciso refletir para além dos números. Como a própria UN HABITAT salienta, ao divulgar os dados de seu “*Demographic Yearbook*”, as próprias definições do que seria rural e urbano são fluídas, uma vez que cada país segue um critério diferente para determinar o que é urbano ou o que pode ser considerado uma cidade.² Por exemplo, para Etiópia, Libéria e Bolívia, são consideradas “urbanas” as localidades com 2.000 ou mais habitantes, enquanto que para o Japão, são as cidades (*shi*) que possuem 50.000 ou mais habitantes com 60% ou mais das habitações localizadas nas principais áreas construídas e 60% ou mais da população (incluindo dependentes) trabalhando com manufatura, comércio ou outras atividades urbanas. Para a Groelândia são “urbanas” as localidades com pelo menos 200 habitantes. Já para o Brasil, são consideradas cidades as zonas urbanas e suburbanas dos centros administrativos de municípios e distritos.

Portanto, falar de cidades, urbanização e vivências urbanas é bastante difícil, mas cada vez mais importante, já que um percentual muito alto de pessoas vive em espaços urbanos. Também se torna necessário discutir o tipo de cidade que está sendo construída e os números de pessoas interessadas nos recentes fóruns da UN HABITAT (como *World Urban Forum* e a *Habitat III*) mostram grande engajamento da comunidade internacional nas discussões sobre cidades. Com o avanço de novas tecnologias da informação e da comunicação, somado à presença marcante dos chamados meios de comunicação de massa, outras formas de construir, prever, circular, gerir, viver, planejar, se mover, desfrutar e se angustiar com/na cidade acabam surgindo. São muitos fatores que acabam influenciando nosso entendimento de cidade, onde atuam diversas forças (do planejamento à regulação de seus usos, do controle aos atos de desobediência, dos corpos que ocupam os espaços às suas afetividades) e muitas áreas do conhecimento (da arquitetura, responsável por sua materialidade, à arte, que ocupa um lugar

² Ver: <http://unstats.un.org/unsd/Demographic/sconcerns/densurb/Defintion_of%20Urban.pdf>, acessado em 14 de junho de 2015.

simbólico). A construção da cidade é um processo contínuo, fluido, conflituoso e diário, que atrai o interesse de cada vez mais pesquisadores.

A partir, principalmente, da chamada “virada espacial” (“*spatial turn*”), os temas relacionados ao espaço (especialmente ao espaço urbano) e seus desdobramentos acabam ganhando destaque em diversas áreas do conhecimento (ver, por exemplo, a influência de LEFEBVRE, 1991; e HARVEY, 1989), inclusive no campo da comunicação, onde os estudos que conjugam mídia, processos comunicacionais, mediações e cidades vem se multiplicando.

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 as novas tecnologias e criando outras maneiras de experimentar os espaços urbanos e a arte que acontece neles. McQuire (2006, n.p.) apresenta a ideia de “cidade midiática” em contraposição ao conceito amplamente usado de “cidade informacional” (CASTELLS, 1989), uma vez que defende ser preciso reconhecer uma história mais longa e diversificada da produção mediada do espaço urbano do que aquela concentrada nas novas tecnologias da comunicação e da informação. A cidade moderna transforma-se em um espaço complexo que envolve mídia e arquitetura, no qual a produção mediatizada do espaço urbano se torna um quadro constitutivo para um novo modelo de experiência social (McQUIRE, 2008, p.130).

Nos últimos anos houve um aumento considerável das abordagens que estudam os impactos de novas tecnologias nas cidades, com conceitos como “ubicomp” e “cidades inteligentes” (“*smart cities*”) ganhando terreno na literatura acadêmica (KITCHIN, 2014; SANTAELLA, 2016; LEMOS e MONT’ALVERNE, 2015) e nas esferas de *policymaking*, assim como o conceito de “cidade comunicativa” (“*communicative city*”), cujos desdobramentos impulsionaram a criação de um prêmio e de uma área específica de estudo e atuação política (ver GUMPERT e DRUCKER, 2008; BURD, 2008; MATSAGANIS et al., 2013).

Contudo, é importante ressaltar que a relação entre cidade e mídia nem sempre é completamente visível, como nas cidades inteligentes. Pensar além dos meios de comunicação de massa e das novas tecnologias permite enxergar as relações mais profundas e não óbvias, através de outras estruturas, outros processos e mediações cotidianas. Na análise apresentada em “*Deep Mapping the Media City*”, Shannon Mattern (2015) propõe uma “*urban media archaeology*” – em referência à Kittler e Griffin (1996), que desenvolveram a ideia da “cidade como meio” (“*city as a medium*”), permeada por redes de informação – que busque em

profundidade a história material da cidade para além dos dispositivos e de encontro às redes e ondas que constituem (e sempre constituíram) as cidades:

[...] we also recognize that today’s smart cities don’t have a monopoly on urban intelligence. Cities have embodied networked smarts and forms of “ambient” intelligence since long before the digital and what we know today as “the network”. Our cities have been mediated, and intelligent, for millennia. (MATTERN, 2015, p. xiii)

Myria Georgiou, em seu livro “*Media and the City*” (2013), apresenta uma importante perspectiva sobre cidades, mediação e representação, dizendo que grande parte do que sabemos sobre as cidades é mediado através de representações e práticas comunicacionais:

While more than half of the world’s population now lives in cities [...], most of what we know about the city – the one we live in and the one we consume, desire to visit, migrate to, avoid – is mediated. Films, television series, music lyrics, news headlines, but also social and personal media shape urban cultures both through representation and through communication practices. Utopian and dystopian representations of the city and responses to the challenges that the urban world presents to humanity are as much negotiated in the media as they are in the street. [...] Media support the symbolic power of the city by exposing its many layers, its differences and its riches trajectories that can be commodified [...]. But media also need the city as a global node in communication flows that support exchanges of information, images, commodities and narratives of ‘the urban’. (GEORGIU, 2013, p. 1-2).

Georgiou (2013, p. 4) também traz à tona a importância de se adotar uma análise no “nível da rua”, para entender as dinâmicas entre mediação e cidade no cotidiano urbano, uma perspectiva adotada também no presente trabalho: “Adopting a street-level analysis, the book aims to surpass the bird’s eye view of the city and show that the symbolic power of the media and of the city is reaffirmed in everyday life”. Segundo ela, a mídia e a cidade tomam seus significados através de práticas comunicacionais pela cidade, assim como aqui a arte de rua também contribui para a análise de processos comunicacionais na cidade.

Com seus edifícios e espaços simbólicos, a cidade é construída e mantida através de variadas formas de comunicação (não verbal, mediada, interpessoal, etc.). E na cidade também surgem formas de comunicação através de espaços midiáticos e mediados. Morley (2009) afirma a necessidade de se fazer estudos sobre cidades que não sejam centrados apenas em mídia (“*non-media-centric*”) e que articulem diversas redes de comunicação, transporte e pessoas, sem a fragmentação entre novas e velhas mídias. Ampliando-se as análises das relações espaciais e adotando-se um olhar a partir dos estudos em comunicação e mídia, é possível vislumbrar outras perspectivas das cidades contemporâneas.

Uma área que vale destacar, e com a qual esse trabalho dialoga, é a “comunicação urbana” (“*urban communication*”). As discussões em torno da comunicação urbana são

relativamente recentes³ e se somam a outros debates que traçam as relações entre mídia e cidade. Nas palavras de Giorgia Aiello e Simone Tosoni (2016, p. 1253), a comunicação urbana se dedica a estudar as formas pelas quais as pessoas se conectam ou não com os outros e com o espaço urbano através de meios materiais, tecnológicos e simbólicos:

Generally speaking, urban communication scholarship is concerned with the ways in which people in cities connect (or do not connect) with others and with their urban environment via symbolic, technological, and/or material means. In trying to understand these broader relationships and dynamics, however, it is necessary to maintain an ecumenical view on the various forms that this kind of scholarship may in fact take. As as we keep observing the growth and outreach of urban communication as an area of inquiry in its own right, we also need to take time to reflect on how we, as media and communication researchers, go about the city. (AIELLO e TOSONI, 2016, p. 1254)

Há, por exemplo, pesquisas na área de comunicação urbana que discutem como a arte pública, ao mesmo tempo, “inhabits and creates a place and a space where tensions are projected, illuminated, and articulated” (GALLAGHER e LAWARE, 2007, p.162). Segundo estas autoras, a retórica da arte pública pode evidenciar disputas inerentes à comunicação urbana, já que aponta para dinâmicas de poder e controle que constituem essa relação entre cidade e comunicação:

[...] examining public art in urban spaces provides a rhetorical means for coming to understand some of the complex dynamics that define urban communication, dynamics that reflect struggles for power and control over the creation, meaning, and use of public resources, including public spaces. (GALLAGHER & LAWARE, 2007, p.171)

No Brasil, uma das grandes teóricas de cidades, meios e mediações é Lucrecia D’Alessio Ferrara (2008, 2015), que coloca a cidade como a “maior experiência comunicativa da humanidade” (FERRARA, 2008, p. 42). Para a autora, funcionalidade e comunicação são dois parâmetros básicos da cidade, através de sua forma construída, a arquitetura:

A arquitetura induz, através de materiais, técnicas e formas construtivas, a função, o uso e o valor do espaço e, nesse sentido, constitui o suporte através do qual a cidade se constrói como meio comunicativo que possibilite sociabilidades e interações em constantes transformações. As propostas técnicas e funcionais da arquitetura constroem a cidade que se comunica através de imagens midiáticas e inusitadas interações: meios, imagens e mediações constituem a complexa comunicação que, sobretudo a partir da Revolução Industrial, tem a cidade como cena e motivo. (FERRARA, 2008, p. 41)

Trabalhos interessantes que articulam comunicação, cidades e arte tem sido desenvolvidos, como o de Any Ivo (2007), que afirma que o grafite “articula a noção de cidade

³ Ver, por exemplo, a edição especial “Urban Communication: Going About the City: Methods and Methodologies for Urban Communication Research” do International Journal of Communication, organizada por Giorgia Aiello e Simone Tosoni (Vol. 10, 2016). Ver também as coletâneas do “Urban Communication Reader”, em dois volumes: BURD et al., 2007 e JASSEM et al., 2010.

como espaço construído, como mídia e forma de expressão comunicativa e associa a arte de rua ao uso e à produção desse espaço midiático” (IVO, 2007, p. 108). Tendo esta discussão em mente, é possível afirmar que, de certa forma, a arte de rua (enquanto performance), em suas diversas manifestações, pode ser vista como uma prática de diálogo e comunicação entre atores e audiência, assim como entre estes e o espaço urbano, capaz de engajar, repelir (ou mesmo se fazer indiferente a) quem passa no momento da performance. A arte de rua pode transmitir mensagens e gerar interação, transformando – ao menos temporariamente – a percepção do espaço público no qual ela ocorre. Em geral, a arte de rua inserida em um espaço público também interage com os sentidos humanos – e diversos estudos já abordaram como nossos sentidos são moldados e moldam as cidades, dos sons (ATTALI, 2009; PICKER, 2003) aos cheiros (URRY, 2003) e ao contato da pele com as dimensões físicas urbanas (AVENTIN, 2005).

Adota-se aqui a perspectiva de que a arte de rua é uma prática comunicacional que ajuda a conectar (ou não) as pessoas umas às outras e ao próprio ambiente urbano, através de suas ocupações da cidade. O espaço urbano construído também é comunicativo (DICKINSON e AIELLO, 2016, p. 1295) e se exacerba ao ser ocupado pela arte de rua, mediando as relações que nele ocorrem durante e após as apresentações. Para Ferrara (2008, p. 43), “enquanto construção, a cidade é meio, enquanto imagem e plano, a cidade é mídia, enquanto mediação, a cidade é urbanidade”.

Em um contexto em que as relações entre cidade e comunicação se estreitam, com seus espaços públicos em disputa, buscam-se formas de voltar a olhar para a cidade e enxergar possibilidades de sociabilidade e de uma vida pública. No Brasil, somam-se à essa problemática as recentes movimentações para adequar as cidades aos megaeventos que modificaram o acesso aos espaços públicos através de mecanismos de regulação dos usos para atividades espontâneas – como aquelas exercidas pelos artistas de rua.

Os artistas de rua evidenciam uma retórica compartilhada que forma tanto sua visão do mundo, quanto seu papel contestatório da ordem vigente. Eles tentam restaurar um sentido ao espaço urbano e suas formas arquiteturais, tratando-se de uma proposição de re-apropriação dos conteúdos significativos e simbólicos do espaço, se ancorando em uma problemática da perda do lugar social que aflige a sociedade contemporânea. Assim sendo, esse tipo de intervenção artística, que pode ser considerada uma forma de ativismo (FERNANDES & HERSCHMANN, 2014), retoma uma concepção de espaço público como suporte comunicacional de troca e de constituição da opinião. A rua, como metáfora do espaço público, é antes de tudo um lugar

comum onde se constitui o público como conjunto e a cidade como cena (CHAUDOIR, 2004, p.2-3).

Partindo dessas reflexões, pretende-se trazer a discussão sobre a regulação da arte de rua e da ocupação de espaços públicos por atividades marginais para dentro da comunicação urbana, com uma perspectiva brasileira, deslocando o eixo da Europa e América do Norte como referências principais para se entender a arte de rua e suas táticas de disputa pela cidade.

Arte de rua, espaços públicos

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* se refere normalmente ao grafite) e em francês, *art de la rue*. Artistas de rua também são comumente chamados de “*buskers*”.

O papel dos espaços públicos é também muito importante para a arte de rua, sendo visto como um campo da criação, do jogo e do lúdico, assim como um denominador comum desse tipo de expressão artística que intervém na cidade. Passar o chapéu, como será visto, é uma característica que destaca a arte de rua, historicamente, mas não é um elemento único e definidor – já que pedir doações não é exclusividade de artistas de rua, assim como nem todo artista de rua vive de passar o chapéu, podendo receber financiamento público, por exemplo. É importante também 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 e o tem como principal suporte, 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. Além disso, é necessário frisar que a arte de rua não existe em oposição à arte realizada nos espaços tradicionais/privados da arte (como galerias, museus e salas de teatro), como é mostrado pelos próprios artistas: muitos deles se apresentam nas ruas e se consideram artistas de rua, mas também trabalham em eventos privados, salas de show, bares, restaurantes, etc. Outros se apresentam na rua e não se consideram artistas de rua, apenas artistas ou artistas que produzem para a rua. Na cidade, estas práticas e espaços se entrelaçam, criando uma complexa rede cultural que congrega legal e ilegal, assim como formal e informal, aberto e fechado, público e privado.

A arte de rua é uma prática presente em muitas cidades ao redor do mundo, que vem se desenvolvendo e se transformando ao longo dos séculos. Manifesta-se de diversas formas, mas geralmente possui elementos que permitem caracterizá-la, como a performance em espaços públicos urbanos, fora dos espaços tradicionais de arte; que pode contar ou não com amplificação, cenografia, fantasias; engloba diferentes linguagens e disciplinas, passando por teatro, música, dança, poesia, etc.; a gratuidade para os transeuntes, com os artistas eventualmente “passando o chapéu” – que é o ato de pedir doações da audiência, não necessariamente em um chapéu, mas em algum objeto como o *case* dos instrumentos, uma caixa ou uma latinha. Alguns artistas também vendem CDs com suas composições e versões, desenhos ou poesias. As motivações, idades, trajetórias e experiências dos artistas variam muito, assim como idade, gênero, nacionalidade e o que os levou para as ruas, avenidas, praças, metrô e parques das cidades. Em geral, a atividade desses artistas se desenvolve de acordo com a regulação do município – ou em oposição a ela – e o contexto sociocultural do lugar.

Como será narrado ao longo deste trabalho, a arte de rua tem suas raízes em séculos passados, como muitos artistas gostam de salientar. Ao falar da ancestralidade da arte de rua, remetem aos menestréis e jongleurs medievais, às feiras de rua e seus espetáculos variados, aos músicos de rua e tocadores de realejo (“*organ grinders*”), por exemplo. Pode-se identificar diversas atividades que aconteciam nos espaços públicos urbanos como arte de rua – e em muitos relatos elas aparecem lado a lado com todo tipo de fraude e charlatanismo, como pode ser visto em várias obras aqui discutidas, denotando algumas ambiguidades presentes nas suas muitas interpretações. Ambiguidades que, por sua vez, coincidem com aquelas relacionadas às vivências do espaço público por artistas e transeuntes.

Para Sarah Hatchuel (2011), ao ocupar os espaços públicos os atores causam desvios subversivos das funcionalidades previstas para ocorrerem ali:

En occupant le trottoir, la rue, les places, les usines, les acteurs et leurs spectateurs détournent, de manière souvent subversive, les lieux de leurs fonctions institutionnelles, ou plutôt leur rendent leur fonction première – l'accueil du peuple. La reconquête de l'espace public peut ainsi donner aux spectacles des allures de « sit-in », d'occupations intempêtes ou de manifestations revendicatives, rappelant au peuple le pouvoir qui peut être le sien lorsqu'il est rassemblé. (HATCHUEL, 2011, p. 124)

Há registros muito antigos de artistas de rua, em suas mais variadas formas e práticas: na Grécia antiga, por exemplo, existiam relatos de performances em espaços públicos datados em torno do século 300 DC, como aquele atribuído a Alcifrão de Atenas, que descreve um ilusionista fazendo truques no meio de um mercado lotado (HARRISON-PEPPER, 1990, p. 21-

22). Há relatos de diversos momentos da história, passando pela idade média, até chegar nas práticas artísticas vistas atualmente nas cidades contemporâneas.

A própria definição de arte de rua é bastante complicada, uma vez que as práticas que a constituem são multifacetadas e complexas, tornando difícil saber onde se encaixam todas as expressões artísticas nesse grande guarda-chuva. Malabaristas, estátuas vivas, músicos, atores de teatro, dançarinos, instalações de arte, declamadores de poesia, cordelistas, cartunistas, capoeiristas... até onde vão as fronteiras da arte de rua? A pergunta “isso é arte de rua?” – ou mesmo “isso é arte?!” –, em referência à várias práticas (principalmente algumas ainda mais marginais, como o malabarismo em semáforos), foi direcionada a mim em muitos momentos. Não é fácil respondê-la, mas a partir de diversas fontes é possível traçar algumas linhas que delimitam a arte de rua, ao menos no âmbito deste trabalho.

Seja na academia, entre os artistas ou legisladores, as definições de arte de rua se chocam e se encontram em contextos variados. Existem diversos termos para designar as atividades dos artistas de rua: “arte pública”, “arte urbana”, “culturas urbanas”, “artes de rua”, etc. Para Philippe Chaudoir (2004), em seu texto “*Arts de la rue et espace urbain*”, (*L’Observatoire*, n.26), o emprego desses termos é comumente confuso e precisa de um mínimo de delimitação, mesmo que todos digam respeito a tornar pública a arte, levando-a para além dos perímetros institucionais clássicos. O conceito de “arte pública”, vem sendo usado há algumas décadas apesar de constituir uma prática artística antiga; contemporaneamente, a arte pública tem por objetivo introduzir no cotidiano a questão da arte, geralmente a partir de uma hipótese de mudança e posicionamento crítico em relação ao mundo. Já o conceito de “arte urbana” parece derivar do de “arte pública”, partindo da vontade de estruturar a composição urbana e criticar o urbanismo funcionalista, retomando a dimensão simbólica e psíquica, reencantando o território; há também uma relação com a hipótese situacionista, da arte como realidade cotidiana permanente. Já “culturas urbanas” giram em torno de temáticas identitárias, sejam ligadas à música (como hip-hop) ou ao grafite, por exemplo.

As “artes de rua” possuem existência autônoma no campo da criação em forma de movimento artístico, de particularidade transdisciplinar, pois o cruzamento de campos artísticos é um de seus princípios; outra questão fundamental é a interação entre o espaço público e as formas artísticas – a partir disso, esses artistas costumam reivindicar a expressão cultural na cidade como um serviço público, enfatizando o discurso da gratuidade das performances (CHAUDOIR, 2004, p.1-2). Em geral, a arte de rua, tem uma ligação forte com o Estado e com a gratuidade de seus espetáculos:

Globalement, le phénomène est essentiellement constatable dans les villes moyennes. Les financements sont en grande majorité issus des collectivités locales, sous forme de subventions. L'apport de l'État, celui des structures culturelles classiques (type Scènes Nationales) ou encore du mécénat est à peu près négligeable. Les « Arts de la Rue », sous l'angle de leur économie, sont donc classiques (type Scènes Nationales) ou encore totalement imbriqués avec une demande publique essentiellement communale, celle-ci s'étant largement accentuée depuis la mise en œuvre de la décentralisation. Cette relation structure que implique une quasi allégeance sans pour autant qu'une véritable autonomie financière soit à la hauteur de cette demande. Le contrecoup de cette alliance disproportionnée, c'est la gratuité des spectacles, gratuité très largement théorisée comme moyen d'accéder à un public large et présent dans l'espace public dans sa diversité. D'une certaine manière, la perception par le public de une logique de l'animation n'est donc pas si éloignée de la réalité. (CHAUDOIR, 1997, p. 168-169)

As intervenções promovidas pelos artistas também se diferenciam, sendo suscetíveis às especificidades da arte sendo representada, do espaço, do tempo e do contexto sociocultural de cada lugar. Por exemplo, o teatro e as outras formas de arte de rua – ou mesmo de animação pública – são bastante diferentes da música de rua na sua ocupação espacial. Enquanto o teatro tem que usar o mobiliário urbano, os objetos presentes no lugar, e até mesmo as interrupções como parte de seu espetáculo – transformando qualquer “lugar da cidade” em “lugar de espetáculo” (HARRISON-PEPPER, 1990, p. xv-xvi) – os músicos de rua precisam transformar o “lugar em palco”, mas para isso basta alguns elementos presentes, como os instrumentos e a *case* do instrumento aberta, ao mesmo tempo em que se ignora o mundo ao redor:

[...] the street performer works in a “found” environment and must inscribe his meaning upon it. The competence of a successful street performer can be partly measured by his ability to transform city “space” into theater “place”. [...] Street performance is also different from street music. Typically, the musician places an open instrument case, a can, or a box, on the sidewalk and plays music. The collection box informs the overall structure of his show, indicating, for example, that it will take place in a continuous stream of sounds; that spectators may listen for minutes or hours and toss money into the box at will; that participation will be limited to listening, beating out rhythm with hands or feet, contributing money, and applauding. Street music only happens to occur on an urban stage; the larger message is that the environment is mostly to be ignored. (HARRISON-PEPPER, 1990, p. xv-xvi)

Segundo Catherine Avenin (2006), no texto “*Les arts de la rue pour observer, comprendre et aménager l'espace public*”, as artes de rua são normalmente representadas como diversão, trazendo animação para os espaços públicos e soprando um ar festivo na vida cotidiana das cidades. Mas quando se pensa além dessa primeira impressão, as artes de rua são interpretadas como mensagens subversivas, críticas e provocativas da sociedade contemporânea. Para ela, as três últimas décadas viram a importância dessa forma de arte aumentar e gerar inúmeras reflexões, sendo necessário discutir também o componente espacial do espetáculo nas ruas.

A autora afirma que essas práticas artísticas ocorrem para “além dos muros” (“*hors les murs*”), em espaços públicos, geralmente oferecidos gratuitamente, tendo o intuito de alcançar

facilmente um público que não costuma frequentar “lugares de arte”. Portanto, essas práticas são plurais e se manifestam em múltiplas formas, e é difícil agregá-las de maneira mais específica: acabam sob a generalização “artes da rua”, ou muitas vezes como “arte urbana”, “ações artísticas urbanas” e ainda “arte pública” (AVENTIN, 2006, p.1-2).

Aventin (2006) traz à tona a centralidade do espaço público e suas particularidades quando se fala em arte de rua. Ela diz se enquadrar em uma corrente de pensadores que enxergam o espaço público como um conjunto de dimensões construídas (edifícios), sensíveis (o que se percebe através dos sentidos) e sociais (práticas e usos dos habitantes, transeuntes, comerciantes, etc.). Dessa forma, o espaço urbano não se caracteriza de maneira virtual; ele é definido como algo “oco”, em oposição ao “preenchimento” das construções:

C’est-à-dire, comme le désignent les professionnels tels que l’aménageur, l’architecte ou l’urbaniste, comme étant « les espaces ouverts, extérieurs au logement, complémentaires du bâti privé et public (rues, places, jardins publics, boulevards, passages, abords des ensembles d’habitation), opposés aux édifices publics (mairie, écoles, musée, théâtres, services publics...) et aux lieux publics de statut privé (cafés, cinémas, gares, centres commerciaux...) » (AVENTIN, 2006, p. 2-3).

Contudo, esse “oco” não se caracteriza como algo vazio em termos materiais ou em sentido; o espaço público possui formas e materiais que modelam a propagação dos sons, por exemplo. O espaço urbano recebe ações, encenações da vida individual e coletiva se desenrolam, vive a passagem das estações, eventos nele acontecem. E é nesse contexto que se situam geograficamente as práticas dos artistas de rua (AVENTIN, 2006, p.3). Os espaços públicos são receptáculos ou mesmo consequências de atividades que nele se desenvolvem; portanto, não são nem passivos, nem formatadores dessas ações. O espaço urbano é um espaço conhecido, percebido e vivido pelos cidadãos através de seus corpos em interação com os outros. Assim sendo, estudar esses espaços públicos significa estudar as inter-relações entre os cidadãos (sujeitos receptores e ativos) e os lugares em questão (físicos e sociais) (AVENTIN, 2006, p.3).

A arte de rua está em constante interação com os espaços públicos e com as práticas cotidianas dos cidadãos. Os espetáculos se produzem como eventos que insinuam, perturbam, rompem com o ordinário da cidade e da vida que passa:

Il nous semble alors que les actions artistiques peuvent permettre d’appréhender l’ordinaire de la ville et de la vie qui s’y développe, en tant qu’événement perturbateur du quotidien familial, et peuvent rendre possible une perception, offrir une « prise de conscience » de l’existence et de la forme de cet ordinaire (AVENTIN, 2006, p.4).

Como sugerido em algumas narrativas do campo que abrem este trabalho, os espetáculos de rua atuam como um interessante viés, uma vez que eles revertem o habitual e

ativam as capacidades de adaptação dos habitantes da cidade, que são convidados a reagir rapidamente ao se depararem com uma situação nova ou excepcional. Dessa forma, são levados a ter um outro uso do espaço, adotando outro comportamento, pelo menos enquanto duram as apresentações. Ao trabalharem com o ordinário da cidade, os artistas de rua intervêm no coração do conjunto de relações constitutivas do espaço público (AVENTIN, 2006, p.4).

Tudo que é ordinário e familiar no espaço público pode deixar de ser visto, vira rotina, banalidade; assim, se a repetição e a cotidianidade (HIGHMORE, 2001) podem participar na transformação do espaço público em algo habitual, podem também torna-lo invisível. A arte de rua e seus espetáculos podem justamente exacerbar esses comportamentos que poderiam passar despercebidos. Segundo Catherine Aventin (2006, p.5-6), por serem experiências desestabilizadoras, os espetáculos de rua trazem à tona as competências ordinárias dominadas pelos cidadãos para confrontá-los com novas situações com/no espaço público. Nesse sentido, a autora acredita que é necessária uma aproximação entre os artistas de ruas e os arquitetos e urbanistas, sendo que estes últimos se beneficiariam amplamente ao olhar para as práticas dos artistas – não apenas para compreender melhor o espaço público urbano, mas também para pensar em alternativas e possibilidades do uso dele (AVENTIN, 2006, p.8-9). Os artistas de rua, a priori, restaurariam o dinamismo nos espaços cotidianos, revelando e ativando potencialidade de ação e percepção, tornando mais tangíveis as dimensões carnis e sensíveis nos próprios cidadãos.

Não se trata, no entanto, de transformar a cidade pura e simplesmente em um grande teatro ou de tornar o espaço público em um grande palco para intervenções artísticas; na verdade, acredita-se que os arquitetos e urbanistas deveriam propor instalações que, por suas formas, materiais, mobiliário urbano, etc., pudessem favorecer usos múltiplos e insuspeitados: esses espaços públicos devem ser facilmente apropriados por todos ou qualquer um, a qualquer momento, em variadas épocas. É preciso imaginar espaços oportunos para que as pessoas se cruzem, se encontrem, se comuniquem e coexistam. Afinal, “il nous apparaît que la sensibilité, la connaissance et les façons de faire qu’ont les artistes de rue face à la ville, avec leurs créations originales, peuvent constituer un apport riche pour observer, comprendre et aménager l’espace public” (AVENTIN, 2006, p.9).

Em seu livro “*Contemporary street arts in Europe: Aesthetics and politics*” (2013), Susan Haedicke mostra como intervenções artísticas nas ruas invadem um espaço público, agitam-no e depois desaparecem – mas a memória dessa interrupção assombra o lugar para o público que passou pela experiência proposta. Esse tipo de arte busca interromper a vida diária, surpreender espectadores com a inversão de um lugar familiar e atividades cotidianas, testando

os limites do que pode ser feito em público e encorajando o público a participar da intervenção. De um modo geral, os artistas não tentam apagar ou esconder o cotidiano que reveste suas intervenções performáticas; ao invés disso, suas práticas de participação estabelecem uma dinâmica de experiência com sua audiência em espaços públicos, no que a autora chama de “an amalgamation of production, reception and place” (HAEDICKE, 2013, p.1).

Esse processo, que se assemelha a um palimpsesto do mundo imaginário e do mundo cotidiano que os artistas de rua criam, funciona como uma colagem que justapõe imagens incongruentes, ideias e lógicas para construir novas interpretações, usando a cidade como seu meio e os transeuntes como seus objetos. O próprio teatro de rua oferece mais do que um entretenimento a céu aberto: ele enquadra (“*frame*”) o espaço público e o cotidiano com arte, “as the boundaries between participation in a performance and participation in daily activities, between art and non-art, become porous, the public can experience a disorientation that often initiates reflection and a critical reassessment of the surrounding situation” (HAEDICKE, 2013, p1.). Para a autora, a dinâmica interrelacional entre performance, participação e lugares cria uma estética politizada do espaço público que permite aos espectadores até mesmo ensaiar práticas mais democráticas (p.1-2):

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 efêmeros e disruptivos proporcionados pela arte de rua estão sujeitos à várias interferências, como a recepção da audiência, o horário, condições climáticas, a qualidade e inteligibilidade das apresentações, entre tantos outros elementos que definem o quão marcantes, perturbadores, insignificantes ou mesmo incômodos esses encontros com a arte de rua serão para quem os vivencia:

En définitive, si la figure de la rue est centrale dans ce mouvement, même à travers ses contradictions, c'est parce qu'elle est le lieu de rencontre d'un double enjeu. Espace qui résiste à une trop grande détermination de la fonction, la rue est aussi le lieu permettant encore l'échange et l'émergence d'une vie publique. Elle est ainsi le cadre dans lequel peut s'interpeler directement, en situation, une vie sociale qui semblerait s'absenter à elle-même. (CHAUDOIR, 1997, p. 174)

De acordo com Amanda Boetzkes (2010, p. 153), que olha para a música de rua – aquela que é tocada especificamente no metrô –, essas performances em espaços públicos criam palcos efêmeros em volta dos quais as pessoas se reúnem em um acordo precário, feito através de uma

comunicação sutil que gravita em torno da performance, ao mesmo tempo em que mantém a individualidade da audiência. Desses encontros urbanos, efêmeros e muitas vezes inesperados, nascem possibilidades de sociabilidade e de comunicação muito interessantes, que podem ser analisadas a partir das dinâmicas que regulam, controlam e incentivam a música de rua nas cidades contemporâneas.

Sabe-se que a arte está presente na vida das pessoas há muito tempo, assim como os artistas de rua também se entrelaçam aos espaços urbanos desde séculos atrás. Existem registros de músicos de rua na cidade do Rio de Janeiro que datam, pelo menos, de 1907, e eles fazem parte do que João do Rio chama de a “alma encantadora das ruas”, isto quando a cidade – recém tornada republicana – estava em vias de modernização e expansão (RIO, 2008). O Rio de Janeiro passou por um longo período de decadência socioeconômica, política e cultural após a transferência da capital federal para Brasília, mas nos últimos anos vinha recuperando um lugar de protagonismo no cenário cultural brasileiro – e performances em espaços públicos como as atividades musicais tem desempenhado importante papel na ressignificação da territorialidade carioca (HERSCHMANN & FERNANDES, 2011).

Contudo, existem cada vez mais tentativas de institucionalizar, regular e organizar essas práticas. Em alguns centros urbanos essas tentativas começam logo no século XIX. Em Montreal, por exemplo, a regulação das atividades dos músicos de rua começa em 1857 e, na opinião de Sylvie Genest (2001), esses mecanismos servem mais como uma condenação civil da marginalidade do que como benefício à dita ordem pública. No Brasil, principalmente diante da necessidade de adequar as cidades para sediarem megaeventos (como a Copa do Mundo que ocorreu em 2014 e os Jogos Olímpicos de 2016), vê-se uma clara tendência à perseguição à desordem pública, ou seja, de todos que fogem à lógica vigente da organização social e política do espaço público.

Observa-se que a tentativa de regular os artistas de rua e, por consequência, os usos dos espaços públicos urbanos acontece em diversas cidades do mundo e geram inúmeros formulários, relatórios, regras e autorizações a serem seguidas como modelo⁴, assim como tentativas de dar mais visibilidade para os artistas e inclui-los nas agendas turísticas do município⁵; há ainda casos de articulação de artistas de rua em torno de associações e outras

⁴ Em 2007 o Departamento de Polícia da União Europeia publicou um estudo com mais de 330 páginas sobre os artistas de rua de todos os seus países membros, com caracterizações e procedimentos. Ver: EUROPEAN PARLIAMENT. Street artists in Europe. Policy Department - Structural and Cohesion Policies, 2007.

⁵ A empresa de turismo da prefeitura de São Paulo criou o site <<http://www.artistasnarua.com.br/>> para que os artistas se cadastrem e possam, entre outras coisas, criar agendas de apresentação. Em 2015 lançou uma cartilha para os artistas de rua, com informações sobre a lei e possibilidades de atuação.

organizações para discutir e defender seus interesses. Uma das dúvidas comuns que surgem diante desse processo de regulação, institucionalização e legitimação da arte de rua é até que ponto isso prejudicaria o direito à cidade e a construção da cidade enquanto produtora de heterogeneidades – ou mesmo da própria arte de rua como atividade capaz de suscitar experiência estética e encontros no cotidiano – limitando as dinâmicas e processos que não apenas ocorrem no espaço público, mas que moldam as experiências vividas pelos diferentes agentes que a povoam, a produzem, que dão sentido a ela, destacando os aspectos materiais e simbólicos, os modos de viver/sentir e as espacialidades e territorialidades nela vigentes.

Da mesma forma como acontece com o conceito de arte de rua, não existe uma definição única e simples de “espaço público”, assim como ele não existe necessariamente em oposição ao “espaço privado” (ver, por exemplo, 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: a transição entre espaços no meio ambiente urbano começa no espaço privado do *self*, da mente individual, passando ao espaço pessoal de cada um, ao espaço íntimo da casa, aos espaços interpessoais (como escola e trabalho), até chegar nos espaços impessoais das ruas. Além disso, ruas, avenidas, calçadas e praças podem ser ocupadas e re-significadas, 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 & EHRENFEUCHT, 2009; LOW, 2000).

O trabalho foi construído em diálogo e a partir de diversas obras que pensam as cidades e os espaços públicos – e por mais que esta discussão teórica não esteja extensivamente representada aqui, pelo recorte escolhido, ela foi fundamental para pensar e desenvolver a pesquisa. Destaco o importante trabalho de Jane Jacobs “*The Death and Life of Great American Cities*” (2011) que, mesmo após mais de meio século desde sua publicação, continua relevante e atual, assim como o trabalho de Lefebvre sobre a produção do espaço e seus escritos sobre as cidades, ritmos urbanos e o cotidiano (1991; 1996; 2001; 2004; 2014) ainda são essenciais para os temas aqui estudados; também foi usado o trabalho de Richard Sennett, especialmente “*The Fall of Public Man*” (2002); os escritos de Michel Foucault, para além da discussão sobre a gestão dos ilegalismos, em “*Of Other Spaces*” (1986). Destaca-se o importantíssimo trabalho de Milton Santos (1979, 1996); as contribuições de Erving Goffman (1956); as recentes contribuições da teoria ator-rede para os estudos urbanos, como em Ignacio Farias e Thomas Bender (2010); a estrutura imaginativa da cidade (BLUM, 2003); a escrita e leitura dos espaços

públicos (HENKIN, 1998). Também destaco a importância do trabalho de Edward Soja (1989), Lewis Mumford (1989) e Jacques Le Goff (1998)

No que tange o direito à cidade, foram essenciais os trabalhos de Henri Lefebvre (2011), assim como David Harvey (2014) e Don Mitchell (2003). Reflexões sobre o espaço público que moldaram o entendimento aqui adotado vieram de Kumar e Makarova (2008); Setha Low (2000); Setha Low e Neil Smith (2006); Carr et al. (1992), Gehl (2011); Miller (2007). Alguns estudos sobre variadas formas de regulação e controle de espaços públicos em âmbito municipal também influenciaram este trabalho (MORONI e CHIODELLI, 2014; HOFFMAN, et al., 2003; FYFE, 2006). Sobre territorialidade e o controle do espaço urbano através de policiamento, vale mencionar “*Cities under Siege*”, de Stephen Graham (2011); “*Policing Space*” de Steve Herbert (1997); “*Aesthetic Zoning and the Police Power*” de Louis Masotti e Bruce Selfon (1968); “*Police Power, Planning and Aesthetics*” de Theodore Norton (1967).

Foram importantes também os trabalhos sobre os domínios contestados do espaço público (AMSTER, 2004), assim como os estudos dos “indesejáveis urbanos” como artistas de rua, pedintes, prostitutas, etc. (BELINA, 2011) e sobre o controle de “más-condutas” no espaço público, de Robert Ellickson (1996). A regulação da cidade e da vida noturna também ajuda a pensar as questões aqui levantadas, como os trabalhos realizados pelo Grupo Interdisciplinar Colaboratória, “Manifesto da noite” (2014), por Deborah Talbon (2007) e por Straw, “*Media and the Urban Night*” (2015).

A análise de Fraya Frehse (2016, p. 134) sobre a desigualdade nos espaços públicos brasileiros teve um papel primordial para se pensar como as dinâmicas de coexistência entre transeuntes e não-transeuntes nos espaços públicos define os tipos de acesso e reproduz desigualdades.

Aqui adota-se a perspectiva do espaço público enquanto espectro de espaços urbanos. O espaço público não se opõe ao espaço privado, mas engloba diferentes graus de acesso, disponibilidade e promoção de encontros. Baseia-se, a princípio, na ideia da espacialidade que pode ser acessada de maneira livre e gratuita – ou através do pagamento de uma taxa – e se transforma de acordo com usos e apropriações que se fazem deles, levando em conta espaços pessoais e coletivos, dimensões físicas e simbólicas e barreiras explícitas e implícitas de acesso. 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 a espaços públicos (por mais que eles sejam gratuitos) – e a privatização de espaços públicos toma muitas formas, de

elementos visíveis (como cercas, muros e grades) às forças sutis (como policiamento e iluminação).

Este trabalho também utiliza conceitos e discussões que ajudam a delinear a pesquisa de campo, principalmente junto aos artistas, evidenciando as “maneiras de fazer” nos embates entre as instituições, as normas e os artistas. A partir de algumas reflexões do De Certeau em sua obra “A invenção do cotidiano” (1994), aqui fala-se da atuação dos artistas no cotidiano enquanto “táticas”. De Certeau concede enfoque aos praticantes da vida cotidiana, aos “produtores desconhecidos” (sujeitos marginais, ordinários) os quais, através de suas “táticas”, modificariam ou mesmo subverteriam a ordem estabelecida – os sistemas de representação aparecem não mais como simples quadros normativos, mas como “instrumentos manipuláveis por usuários” (DE CERTEAU, 1994, p. 78). Nesse sentido, artistas estariam “usando” a cidade e “usando” a regulação, constituindo em “maneiras de utilizar a ordem imposta” em favor deles (DE CERTEAU, 1994, p. 87).

Indo além dos binários da arte de rua

Os artistas que se apresentam nas ruas, particularmente os músicos de rua, acumulam uma longa história de informalidade, marginalização e perseguição por parte do poder público (ver, por exemplo, BYWATER, 2007; PICKER, 2003; GENEST, 2001; TANENBAUM, 1995; CAMPBELL, 1981; entre outros), enfrentando também estigmatização por diversos grupos da sociedade. Lidar com a polícia e a burocracia pode ser parte do cotidiano dos músicos de rua em muitas cidades. Por possuírem uma estreita relação com os espaços públicos urbanos e evidenciarem dinâmicas da vida cultural, da cotidianidade (HIGHMORE, 2001), das relações de poder (FOUCAULT, 1986; DELEUZE, 1992), e das tentativas de controle das/nas cidades, os músicos de rua podem ser um importante instrumento de análise das cidades contemporâneas e também das relações com a música inserida na vida urbana.

Ao longo deste trabalho pretende-se evidenciar como a arte de rua, a regulação e a comunicação se entrelaçam com a vida pública. Estando tão ligada à cidade e suas dinâmicas, a emergência, manutenção e eventual expansão da arte de rua nos territórios urbanos acaba sendo moldada por diversos fatores – em especial a música de rua, sobre a qual pesam diversas leis e restrições (como as leis de silêncio e zoneamento) e imposições do design urbano (disponibilidade de energia elétrica e condições acústicas), por exemplo. 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 este conceito é invocado,

geralmente se refere ao estabelecimento de limites do que seria o uso apropriado de espaços públicos⁶ e não são raros casos de marginalização de artistas de rua. Para além do constante imperativo da ordem pública, o impacto de todas essas políticas de ordenamento e controle 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 destes 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 e privado, da equidade no acesso à espaços, e do policiamento e controle (já que muitas vezes a polícia faz uso de 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 o 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.

O modo como a arte de rua é regulada pelo Estado pode ser compreendido a partir da gestão diferenciada dos ilegalismos, tal como conceituada por Foucault (1999, p. 226-227). É essa gestão diferenciada que faz com que determinadas práticas sejam reguladas, enquanto outras continuam sendo perseguidas. Não se trata de buscar a punição dos atos tidos como ilegais, mas sim criar um regime de gestão das condutas, diferenciando-as e organizando-as, criando assim regimes de tolerância. Dessa forma, aquilo que é considerado ilegal, informal ou simplesmente irregular, na verdade se insere em um modo de regular as práticas sociais como um todo. A criação dos ilegalismos faz parte da gestão de todas as práticas.

⁶ 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 nos espaços públicos, como vendedores ambulantes e artistas de rua) 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.

Tendo isto em mente, torna-se necessário fazer qualquer discussão da arte de rua para além dos binários geralmente associados com suas práticas ao longo dos séculos (como legal e ilegal; legítimo e ilegítimo; formal e informal; amador e profissional; pedinte e artista), a fim de mostrar a complexidade que define os ilegalismos dessas práticas, uma vez que entre o legal e o ilegal cabem muitas práticas e questionamentos, que mudam de acordo com local, contexto e agentes envolvidos.

Vários são os autores que trataram de analisar a gestão diferenciada dos ilegalismos e os exercícios de tolerâncias nos espaços urbanos no Brasil e América Latina. Aqui, vale mencionar o trabalho de Vera Telles (2011), que trata das redefinições dos mercados ilegais e ilícitos, conforme são alteradas as práticas de controle, punição e repressão. Para Telles, os ilegalismos são tratados de diferentes maneiras ao longo do tempo, sendo que essas diferenciações são reflexos dos arranjos das relações de poder. O tratamento diferenciado dos ilegalismos, por sua vez, acabam por redesenhar os mundos urbanos, afetando e redefinindo os ordenamentos sociais (TELLES & HIRATA, 2010, p. 41).

Essas redefinições e afetos nas cidades são observados também por Rabossi (2011), que mostra como vendedores de rua incorporam a fluidez dos ilegalismos nas suas ações cotidianas, de modo que “política de fato” e “política de direito” se entrelaçam nas ruas. O autor também ressalta como esses entrelaçamentos e arranjos locais são definidores daquilo que enxergamos como/na cidade, na medida em que esta pode ser vista de várias formas: seja como um lugar ordenado e planejado, se visto de cima, ou um espaço dinâmico, fluido e sempre em negociação, quando visto de perto (RABOSSO, 2012, p. 2).

No caso dos artistas de rua, a determinação das práticas permitidas gera automaticamente um rol de atividades irregulares. Isso significa que as leis e normas da arte de rua, antes de servirem como uma legitimação da arte em si, cria um sistema de gestão que aponta o que deve ou não ser reconhecido como arte de rua, e como deve ser tratado. Essa gestão de ilegalismos pode se dar através da criação de leis que regulamentem o que é e como se pratica a arte de rua, bem como em quais espaços ela pode acontecer, sob determinadas circunstâncias.

É a partir destas discussões e conceitos que este trabalho se desenvolve, de acordo com os caminhos percorridos e apresentados a seguir.

Caminhos da pesquisa

O objetivo central desse trabalho é analisar como se cria e no que interfere a regulação da arte de rua e dos espaços públicos em que ela acontece em duas cidades: em Montreal e no Rio de Janeiro. É através do estudo da regulação de práticas ligadas especificamente à música e ao teatro de rua nessas duas cidades que se pretende:

1. Debater o papel da regulação e de mecanismos de controle – como normas jurídicas, policiamento, burocracia, etc. – da arte de rua e como eles interferem na vida urbana;
2. Discutir a regulação da arte de rua sob uma perspectiva histórica;
3. Analisar como a arte de rua está presente no cotidiano urbano e quais são os interesses, motivações e dinâmicas que estão por trás tanto da prática artística em espaços públicos, quanto das tentativas de controlá-la;
4. Levar a discussão para além dos binários geralmente associados com a arte de rua ao longo dos séculos, como: legal e ilegal; legítimo e ilegítimo; formal e informal; amador e profissional; pedinte e artista – a fim de mostrar que não são elementos tão simples que vão definir os ilegalismos dessas práticas, uma vez que entre o legal e o ilegal cabem muitas práticas e questionamentos;
5. Trazer a discussão sobre a regulação da arte de rua e da ocupação de espaços públicos por atividades marginais para dentro da comunicação urbana, com uma perspectiva brasileira, deslocando o eixo da Europa e América do Norte como referências principais para se entender a arte de rua e sua disputa pela cidade;
6. Discutir as táticas, modos de fazer e engajamento de artistas de rua em processos legislativos, decisórios e de políticas públicas, para a legalização, o reconhecimento e a legitimação da arte de rua nas cidades estudadas;
7. Questionar a lógica da ordem pública e do enquadramento jurídico normalmente dado à arte de rua como “desordem” e “incômodo”, ao mesmo tempo em que se põe à prova tanto a ideia de “regulação como mera exclusão” e da “regulação como simples proteção”;
8. Analisar como as dinâmicas de poder se manifestam na ocupação dos espaços públicos urbanos, como elas mudam ao longo do tempo e como estão ligadas às transições socioculturais, econômicas e tecnológicas;
9. Discutir criticamente se essas performances, normalmente alijadas das tradicionais instituições e espaços de arte legitimados pela sociedade podem emergir como força movente nas cidades contemporâneas, promovendo outros olhares, encontros e

experiências (estéticas ou não), assim como diferentes formas de sentir e estar nos espaços públicos urbanos.

A justificativa desse trabalho reside, primeiramente, na afirmação de que analisar o(s) lugar(es) que a arte de rua ocupa hoje nos espaços públicos urbanos é também refletir e questionar as dinâmicas de poder e controle que interferem no direito à cidade, principalmente daqueles que oscilam entre supostos binários da legalidade e ilegalidade, formalidade e informalidade, arte e vagabundagem. Acompanhar o processo de regulação da arte de rua ao longo do tempo – seja através de leis, de perseguição religiosa, da repressão policial, das políticas de fomento e da institucionalização – expõe lógicas que organizam, silenciam e criam o cotidiano, contribuindo para a construção do imaginário urbano.

Em tempos de disputa e contestação dos espaços públicos por diversos interesses muitas vezes conflitantes, a arte de rua (e seus desdobramentos) pode apontar para direções do debate público e acadêmico que até então passaram quase despercebidas. Apesar de sua ancestralidade, a arte de rua é um objeto de estudo pouco observado. Ao longo dos séculos, seu registro se manteve principalmente através de leis e documentos que a proibiam ou a regulavam. Também foi registrada em obras sobre a vida urbana nas cidades que cresciam a partir da Idade Média, sendo muitas vezes relatada como prática menor, ligada ao nomadismo, vagabundagem e charlatanismo.

Isso se reflete na escassez de materiais produzidos sobre arte de rua, que ainda são muito concentrados na França, nos Estados Unidos e na Inglaterra – mesmo que a presença de artistas de rua seja perene em diversas cidades ao redor do mundo. Diante da escassez de produção acadêmica sobre arte de rua no Brasil e em língua portuguesa, o presente trabalho também se coloca como mais um estudo para se somar a um tema pouco debatido.

Em face aos grandes eventos, obras monumentais, planejamento urbano inteligente e eficaz, metrópoles cada vez mais desafiadoras, acredito que olhar para essas práticas artísticas – muitas vezes tão camufladas na rotina da cidade e tão subjugadas em sua precariedade – possa servir para entender nossas cidades contemporâneas pelas margens, pelo que vem de fora para dentro e onde a luta pelo direito à cidade se trava de forma muito dura e nem sempre frutífera.

Por isso, o trabalho que aqui se apresenta pretende ser um pequeno e importante passo para trazer outros olhares para a comunicação e o lugar que a cidade ocupa nela – ou vice-versa.

Acredito que esta pesquisa teve como ponto de partir pelo menos três hipóteses, como pode ser visto a seguir:

1. A regulação da arte de rua tem efeitos antagônicos, que são potencializados na medida em que a regulação é mais restritiva: por um lado, ela atua na proteção e legalização da arte de rua; por outro, acaba gerando exclusão, ao limitar o que é ou não arte de rua e quem pode exercer tais atividades de forma legal – empurrando quem não se enquadra ainda mais para as margens e para a desobediência civil;
2. As dinâmicas de poder e controle dos espaços públicos contemporâneos, que impactam de forma considerável no direito à cidade, podem ser melhor entendidas a partir de análise da arte de rua e as lutas por legitimação que ela engendra;
3. Não seria possível ter uma arte de rua como objeto único e traçar seus limites, fronteiras e definições é tarefa difícil, uma vez que a arte de rua é multifacetada, complexa e tem limites fluídos, até mesmo para os próprios artistas.

Diante de tantas questões a serem sistematizadas e analisadas, e para sua melhor viabilização, a pesquisa se divide em duas partes distintas: uma de caráter teórico-documental e outra caracterizada por uma pesquisa empírica, como explicado abaixo.

a) *Estudo teórico-documental*

A primeira parte da pesquisa tem por objetivo dar o embasamento teórico necessário para a elaboração e construção do restante do trabalho e foi realizada a partir da pesquisa bibliográfica do material disponível sobre o assunto (como livros, teses, artigos, entre outros), pesquisa documental (entrevistas, depoimentos, dados de associações do setor, notícias veiculadas em meios de comunicação de massa, entre outros) e pesquisa em materiais audiovisuais disponíveis (documentários, vídeos, depoimentos e gravações).

Por se tratar de um tema pouco explorado, principalmente sob a perspectiva proposta para se pensar as cidades – que une comunicação urbana e arte – não há muita bibliografia disponível no país, com pouca oferta de material em português quando se trata de arte de rua. Existem poucos estudos de caso e pesquisas de campo que tenham trilhado esse caminho de maneira sistemática, assim como dados escassos e poucas informações levantadas sobre a arte de rua no Brasil. Muito da bibliografia sobre artistas de rua é francófona e anglófona e alguns nomes que se destacam na pesquisa com interfaces entre comunicação, cidades e arte de rua se encontram fora do país.

Portanto, a proposta era levantar e discutir o máximo de bibliografia e documentação possível, ao longo da tese, que cobrisse o campo que se pretendia a estudar e que ajudasse a

analisa-lo, de forma a dar embasamento teórico-documental adequado para o desenvolvimento de um estudo que, parcialmente, trilha novos caminhos – principalmente na produção acadêmica em língua portuguesa.

b) *Pesquisa de campo*

Optou-se por realizar um estudo qualitativo do objeto, uma vez que se essa abordagem se adapta melhor aos objetivos propostos. Levando-se em conta também a dificuldade de se estabelecer uma amostra quantitativa de uma população tão rotativa e fluida no prazo estipulado, um estudo qualitativo baseado em casos se mostrou mais adequado.

A pesquisa de campo foi realizada em diversas etapas, no Brasil e no Canadá, combinando métodos de pesquisa, com o intuito de trazer à tona a elucidação das questões propostas. Montreal tem o que pode ser considerado um arcabouço regulatório da arte de rua que vem se desenvolvendo há séculos e é bastante restrito; já o Rio começou a regular, de forma específica, as atividades dos artistas de rua nos últimos anos e ainda se mantém uma cidade bastante receptiva para esses tipos de práticas, pelo menos no papel. As duas cidades contam, em momentos diferentes, histórias sobre engajamento de artistas na busca por sua legitimação e institucionalização, assim como propiciam exemplos emblemáticos de gestão de ilegalismos e seus resultados. Por isso, comparar essas duas cidades através dos casos estudados, em certa medida, ajuda a desenvolver um processo comparativo mutualmente constitutivo (SLOAN, 2007).

Eu escolhi viver no Rio de Janeiro, assim como escolhi viver em Montreal. Em ambas, cheguei pensando em ficar por um ano; nas duas, me deixaria ficar por muito mais que uma vida. O Rio me venceu um pouco pela teimosia e pela alegria, Montreal foi amor instantâneo. Separadas por um continente, muitas pessoas me perguntam: “Dá pra comparar duas cidades tão diferentes?” e minha resposta é sempre: “Sim e não”. Comparar duas cidades, como será visto ao longo deste trabalho, é extremamente interessante, principalmente ao se olhar pra questões pontuais inseridas em um cenário complexo, entendendo e descobrindo conexões inusitadas. Ao mesmo tempo, é desafiador, já que é preciso ter em mente as inúmeras limitações de se comparar cidades, realizando a discussão a partir da noção de que questões históricas, estruturais, climáticas, culturais, sociais, econômicas e políticas – entre tantas outras – moldam vivências e acontecimentos de forma variada em cada lugar. É a partir desse exercício delicado, aqui e ali, que desenvolvo um estudo sobre arte de rua, regulação e espaço público nessas duas cidades.

Tanto no Rio quanto em Montreal meu olhar é, de certa forma, o de fora. No Rio existe uma proximidade cultural muito maior, de quem viveu ali alguns anos e compartilha o idioma, experiências e, em alguma medida, um sentimento de pertencimento – assim como existem momentos de estranhamento. Em Montreal há um lugar delimitado, de estrangeira, que se manifesta na minha ausência de documento de identidade, na precariedade da minha condição de imigrante, no meu sotaque; mas há também momentos de pertencimento e de proximidade. As relações entre mim mesma e o(s) espaço(s) são fluidas e multifacetadas e espero poder desenvolvê-las apropriadamente ao longo desse trabalho.

É preciso ressaltar que esta é, afinal, uma tese pensada, escrita e lida em três línguas: português, inglês e francês. Da bibliografia aos atores, que falam por si, a princípio (e neste momento) com suas vozes e idiomas, porque acredito que reflete o contexto fragmentado e complexo em que esse trabalho foi realizado – e no caso específico de Montreal, como será visto, transmite exatamente o sentimento de se atravessar a cidade dividida/unida pelos idiomas.

Os dois campos me impuseram seus desafios logo no início e tive que navegá-los com cuidado e, ao mesmo tempo, astúcia e confiança. Diante da complexidade do tema da regulação da arte de rua, cheguei à conclusão de que era preciso fazer um recorte e dividir o campo em estudos de casos específicos que giram em torno, principalmente de duas “modalidades” da arte de rua: teatro e música.

Essas escolhas e o recorte se justificam ao longo do trabalho, mas ressalto desde já que possuem uma lógica: primeiramente, porque é muito difícil falar de arte de rua em termos gerais, já que se trata de um conceito bastante amplo, que engloba diversas – e muitas vezes contestadas – práticas, modalidades, gêneros, vertentes, atividades, etc., ao longo da história. Depois de muito refletir no/sobre o campo, decidi que escolheria o teatro de rua e a música de rua como exemplos emblemáticos da regulação da arte de rua e os impactos causados na vida urbana das duas cidades. Um aspecto decisivo para esta escolha foi o papel histórico que possuem na ocupação do espaço, de formas específicas, que tanto o teatro (cenografia, atores, fronteiras da realidade/peça, etc.) quanto a música (amplificação, ruídos, etc.) exercem na cidade.

A partir e em consonância com esse recorte, tomei a decisão de observar e analisar o campo a partir de casos específicos em cada cidade. No caso do Rio de Janeiro, trato da “Lei do Artista de Rua” (Lei 5.429/2012) e toda movimentação política dos artistas para aprova-la – bastante centrada no Grupo Tá na Rua de teatro de rua e no Fórum de Arte Pública – olhando também para o Festival Carioca de Arte Pública, que surge após a aprovação da lei e como uma política complementar à norma jurídica, acontecendo há três anos. De certa forma ligada à essa

discussão e aos atores, olho também para a disputa pelo direito de fazer música no metrô, que envolve a demanda dos artistas por tocar nos vagões, um projeto de lei estadual e a resposta institucional do MetrôRio, através do programa Palco Carioca. Esses casos dão um panorama importante sobre regulação da arte de rua na cidade do Rio nos últimos anos.

Em Montreal, a pesquisa se baseia nos músicos de rua e nas disputas pelo direito de tocar no metrô (desde os anos 1970-1980), focando em como esse conflito entre poder público e artistas culminou na formação de associações de músicos metroviários, na legalização da música no metrô e no programa institucional “*Étoiles du Métro*”; também se olha para o sistema de autorizações emitidos para a prefeitura, através de audições e taxas, para que artistas possam se apresentar nas ruas da cidade; e há uma breve análise de um festival de teatro de rua da cidade, chamado Festival de Théâtre de Rue de Lachine, que acontece anualmente e apresenta não apenas teatro, como outras expressões artísticas em um bairro afastado da região central.

Tanto no Canadá como no Brasil, a pesquisa se iniciou com o mapeamento de agentes que são relevantes para entender um pouco das dinâmicas que organizam, autorizam e reprimem a arte de rua nas duas cidades estudadas. Os atores envolviam os próprios artistas, companhias, associações, coletivos, entidades de classe, pesquisadores, empresas e concessionárias, e o poder público. Buscava-se compreender (inter)relações, processos, e dinâmicas de poder entre pessoas, instituições e espaços.

Após o mapeamento, buscou-se a inserção nos contextos dos objetos de estudo. Comecei a me apresentar e ganhar a confiança dos atores, tanto no Rio de Janeiro quanto em Montreal – tarefa que nem sempre se mostrou fácil, principalmente junto aos artistas, que sempre desconfiavam quando eu dizia que não era artista de rua e me perguntavam: “mas por que razão, então, você quer estudar artistas de rua?”. Mesmo com as barreiras linguísticas e culturais, a aproximação com os artistas em Montreal foi mais fácil, principalmente a partir do diretório de artistas do metrô e os inúmeros eventos nos quais eles participavam. Em poucos dias, quase todos estavam sabendo que eu estava na cidade fazendo a pesquisa e vários aceitaram conversar comigo. As entrevistas com o poder público também foram muito interessantes e geraram, em alguns momentos, oportunidades únicas que eu não teria acesso de outra forma – como acompanhar as audições, fechadas ao público, para emissão de autorizações, a convite da própria prefeitura da cidade. Nem sempre tive muita sorte, com algumas tentativas de contato se arrastando por meses para, enfim, serem negadas.

Já no Rio, o contato, apesar de mais fácil a princípio, sofreu interferências externas que acredito que prejudicaram bastante a coleta de alguns materiais. Muitos pedidos ignorados, negados e aproximações frustradas. A conjuntura política também gerou uma camada extra de

complicações, uma vez que antes e logo após os Jogos Olímpicos, por exemplo, não consegui muitos retornos dos atores mapeados e, com a transição da prefeitura entre o fim de 2016 e início de 2017, muitos dos gestores e funcionários responsáveis por questões aqui retratadas, já não faziam mais parte dos órgãos e não ocupavam os mesmos cargos; enquanto isso, muitos dos recém-chegados não haviam acompanhado de perto (ou mesmo de longe) alguns dos temas que eu precisava abordar. Apesar das dificuldades, o material que consegui (através de entrevistas e outras fontes) mostrou-se adequado para as análises aqui propostas.

Mesmo com as idas e vindas do campo, acredito ter coletado diversos materiais interessantes que dão conta de se fazer a discussão aqui proposta. Os métodos escolhidos para a realização desta pesquisa se dividem da seguinte maneira:

1. Entrevista em profundidade semiestruturada: optei por adotar a realização de entrevistas em profundidade como um dos principais métodos de coleta de dados e, segundo os objetivos buscados, escolhi conduzir entrevistas semiestruturadas para que existisse a possibilidade de introduzir novas questões no decorrer da realização das mesmas, conforme fosse necessário, moldando o roteiro preestabelecido de acordo com as informações que foram surgindo ao longo da pesquisa de campo. Realizei o registro das entrevistas em áudio e posteriormente providenciei as transcrições – que se mostraram essenciais para o campo de Montreal, realizado tanto em francês, quanto em inglês, conforme o desejo dos entrevistados. Em Montreal pude realizar 20 entrevistas e no Rio, 10. Em vários momentos achei melhor dar uma ênfase maior às vozes dos atores;
2. Observação participante: a observação participante se mostrou, nos dois contextos, como uma importante ferramenta de coleta de informações. Durante essas imersões no campo eu pude acompanhar os atores de forma detalhada em suas performances e vidas diárias (nas ruas ou mesmo nas casas de artistas, por exemplo). Pude me inserir em circuitos e festivais, coletar nomes, companhias, grupos e indivíduos que poderiam me interessar, observando elementos como a logo do financiador de um festival projetada na parede ou a partir de encontros aleatórios com artistas enquanto caminhava pela cidade. Conforme adquiri mais competência para me manter no campo, foi possível realizar observações mais profundas e conversas direcionadas para os pontos que mais interessavam à pesquisa proposta. As inserções como observadora participante geraram meus relatos de campo e me direcionaram para as entrevistas – e vice-versa. Acredito que os dois métodos se complementaram de forma satisfatória;

3. Imagem como método de pesquisa: durante as inserções no campo e no transitar diário pelas cidades, pude realizar um interessante registro fotográfico (CAMPOS, 1996), que também ajuda na interpretação e análise das questões aqui propostas. Optei pelo uso de câmeras dos meus aparelhos de celular pela discricção e portabilidade que proporcionam, apesar da qualidade reduzida de resolução e nitidez – mas em muitos momentos eu precisava passar por mais uma pessoa na audiência, fosse para não atrapalhar os atores ou para não chamar atenção indesejada para mim. Os resultados desses registros visuais estão presentes ao longo da pesquisa.

Depois da coleta de todas as informações realizei a análise do material e a articulação dos resultados encontrados com a bibliografia e os documentos levantados, conforme estrutura a seguir.

Estrutura do trabalho

A pesquisa aqui apresentada se divide em três partes: a parte I, intitulada “A arte de rua: performances na cidade” é composta por dois capítulos. O capítulo 1 trata da arte de rua a partir de uma perspectiva histórica, mostrando as disputas pela ocupação do espaço público, as raízes do discurso da ancestralidade, o papel da regulação da arte de rua em diversos momentos – e a consequente subversão às regras impostas – e, ainda, discute seus processos de legitimação e institucionalização. O capítulo 2 discute brevemente as intervenções artísticas no cotidiano, como interrupções e construções, e as possibilidades que a arte de rua tem para, mesmo alijada das instituições tradicionais (e legitimadoras) da arte, criar experiência estética e encontros no espaço público.

A parte II, chamada “Entre autorizações e ilegalismos: arte de rua em Montreal” se divide em três capítulos e apresenta os resultados do campo e Montreal. O capítulo 3 introduz Montreal enquanto uma cidade dos espetáculos, festivais e da cultura vibrante, ao mesmo tempo em que é uma cidade controlada, fragmentada e bastante complexa do ponto de vista histórico e sociocultural. O capítulo 4 apresenta as relações entre regulação (através de autorizações e audições, principalmente) e os espaços públicos da cidade, focando em três exemplos: o distrito de Ville-Marie; os músicos do metrô (e das ruas); e um festival de teatro de rua em Lachine, um distrito afastado do centro de Montreal. O capítulo 5 foca nas vozes dos artistas e se divide entre os músicos que se apresentam nas ruas e/ou metrô e em artistas de teatro.

A parte III se intitula “A lei no bolso: arte pública e de rua no Rio de Janeiro”. Ela se divide em dois capítulos e traz os resultados da pesquisa de campo no Rio de Janeiro. O capítulo

6 traz uma interessante discussão sobre alguns aspectos da cidade do Rio, e a transição da arte de rua para a arte pública no Brasil, focando na atuação de grupos de teatro de rua cariocas, e como esses esforços se traduziram na aprovação de uma lei e no processo de legitimação e institucionalização da arte de rua na cidade. O capítulo 7, último do trabalho, apresenta um pouco da voz de artistas e das disputas em torno dos espaços públicos na cidade – tendo como ápice, atualmente, as disputas pelos vagões de metrô pelos músicos.

No final, nas considerações finais, esses temas serão entrelaçados e apresentados de forma a sintetizar as discussões, análises da pesquisa de campo e leituras que foram realizadas ao longo do trabalho nesses quatro anos intensos.

Parte I
A arte de rua: performances na cidade

Sorciers, farceurs, jongleurs, charlatans, bateleurs courent le monde depuis que le monde existe, montrant des animaux ou des tours de passe-passe, vendant de tout, même de bonnes choses parfois, amusant les populations de leurs lazzi traditionnels, jetant dans les campagnes lointaines comme un reflet terni d'une vie urbaine fantastique, où les femmes porteraient à l'ordinaire des maillots couleur de chair et des jupes pailletées, et les hommes des uniformes de cour et des chapeaux à claque; nomades, cosmopolites, et gardant néanmoins leur caractère propre, ainsi vont-ils, par clans, par familles ou isolément, travaillant chacun pour son compte, mais se retrouvant, au besoin, pour se porter secours; membres d'une grande confrérie, ayant ses us et coutumes, ses héros, ses prototypes et ses dieux, cousine germaine de la truanderie, où elle se recrute, et qu'elle méprise en attendant qu'elle retombe. Gaston Escudier, "*Les saltimbanques : Leur Vie - Leur Mœurs*", 1875

Make people Forget, make them Believe, Silence them. In all three cases, music is a tool of power: of ritual power when it is a question of making people forget the fear of violence; of representative power when it is a question of making them believe in order and harmony; and of bureaucratic power when it is a question of silencing those who oppose it. Thus music localizes and specifies power, because it marks and regiments the rare noises that cultures, in their normalization of behavior, see fit to authorize. Music accounts for them. It makes them audible.

Jacques Attali, "*Noise: The Political Economy of Music*", 2009

Busking is a sophisticated and complex business of appropriating, maintaining, and exploiting liminal space in which those epiphenomena that are not strictly musical have a clear performative and territorial function. The activity itself, while viewed, perhaps by most performers, as not being an essential component of their social self-image, nonetheless maintains buskers in a low social position, analogous to (but distinct from) that of the granted license of a Saturnalia or Feast of Fools; the very fact of contending for temporary ownership of liminal space is a marker of lacking more 'legitimate' spaces in which to operate, and so indicates low status.

Michael Bywater, "*Performing Spaces: Street Music and Public Territory*", 2007

Occuper un lieu, ce n'est pas seulement, à l'évidence, habiter des bâtiments, circuler dans des rues, vagabonder dans des espaces publics ; c'est aussi le raconter, le traduire en légendes, rêver ses formes futures, le peupler de doutes et de certitudes, et intégrer ceux que la mémoire collective lui attribue. Occuper un lieu, en bref, c'est naturellement, le narrativiser.

Anouk Bélanger, "*Montréal vernaculaire/Montréal spectaculaire: dialectique du imaginaire urbain*", 2005

1. Da ancestralidade à legitimação: ocupações e disputas na cidade

Place Jacques-Cartier, Montreal, Canadá, outubro de 2015:

Apesar de ainda ser outono, era um fim de tarde bastante frio, com poucas pessoas circulando na região – muito diferente do que acontece nos meses mais quentes. Em uma parte da praça chamada Place Jacques-Cartier havia uma moldura vermelha para que as pessoas pudessem tirar fotografias e usar uma *hashtag* sobre seus “momentos Montreal” (#MTLMOMENTS). Ocasionalmente, algum grupo parava e tirava fotos. Alguns turistas andavam pelas ruas laterais, entrando nos restaurantes ou lojas de souvenir. Perto do anoitecer, um artista de rua chega com sua bolsa e outros objetos. Sento em um dos bancos, um pouco afastada, para acompanhar o processo. Ele espalha alguns objetos pelo chão, se preparando para a apresentação, ao mesmo tempo em que tenta atrair a atenção do esparso público que circula pela região da praça. Poucas pessoas param, o vento que vem do rio próximo faz o frio ser ainda mais insuportável. Ele faz algumas piadas, comentários, provocações, mas nada acontece, ninguém parece interessado no espetáculo que vai começar. No máximo, alguns curiosos sentam nos bancos, mas depois de pouco tempo, se levantam e saem. O artista chama minha atenção, pergunta de onde sou – e ao invés de Brasil, entende New Brunswick (uma província canadense). Depois de uns 20 minutos frustrantes, ele finalmente desiste. Começa a juntar as coisas. Eu me aproximo, me apresento, falo sobre a pesquisa. Ele diz que aquele dia estava ruim, muito frio, sinal de que a temporada tinha terminado: “agora só em abril”. Reclama sobre a dificuldade de “formar a roda” nessas condições climáticas e nessa época do ano - dificilmente algum artista iria se apresentar na praça dali para frente. Troco algumas palavras, digo que sou do Brasil, na verdade, e ele diz que é grego, imigrante. Pego o e-mail dele e saio dali para me aquecer.

Praça da Cinelândia, Rio de Janeiro, Brasil, junho de 2013:

Em uma manhã de junho acabo descobrindo, através de um link do YouTube compartilhado por algum colega no Facebook, que os artistas de rua do Rio estavam organizando um cortejo e celebração de um ano da “Lei do Artista de Rua”. Seria naquele mesmo dia, na Cinelândia, centro do Rio. Poucas horas depois, estou sentada nas escadas da Câmara dos Vereadores, esperando o cortejo chegar. Os artistas chegam com muita festa,

muitas cores, adereços de todos os tipos. Pernas de pau, fanfarra, fantasias. A Banda da Guarda Municipal toca em frente à Câmara. Os artistas ocupam a praça, em diversas rodas. Uma palhaça me entrega uma flor de plástico, como lembrança das comemorações do dia, na qual pende um papelzinho com a frase: “Lembrança do 1º ano da Lei 5.429/2012 | Viva o Artista de Rua”. São feitos anúncios, o vereador que ajudou no processo de aprovação da lei participa da festa, os artistas se revezam fazendo suas performances. Cartazes afirmam a importância dos artistas de rua para a cidade e enaltecem o engajamento dos artistas na aprovação da lei que regulamenta a atividade no município do Rio de Janeiro. Em determinado momento, um bolo é servido para o aniversário da lei.

As duas situações narradas acima fazem parte da pesquisa de campo que fundamenta essa tese. São dois fragmentos que evidenciam elementos que serão discutidos nesse capítulo – e ao longo do trabalho. A atuação dos artistas nos espaços públicos está sujeita a diversas interferências e ordenamentos, do clima ao período do ano, das leis ao policiamento. Não é apenas por estar na rua que a performance toma forma e acontece. São diversos fatores que influenciam e moldam as atividades de artistas de rua ao redor do mundo – e esses fatores mudam dependendo do contexto e do período histórico no qual estão inseridos.

Neste capítulo, pretende-se discutir tanto a importância da arte de rua enquanto expressão artística no espaço urbano, quanto as dinâmicas de poder e sociabilidades nas cidades contemporâneas que são ressaltadas através da arte de rua. Como mencionado no início, apesar de falar de arte de rua em termos gerais, o principal foco deste trabalho é em performances musicais e teatrais. Partindo de um apanhado histórico, se apresentam algumas configurações possíveis da arte de rua através do tempo, sua antiga presença nos espaços públicos, a influência da regulação e da busca pela ordem pública nas atividades dos artistas, o controle dos usos da cidade por diversas forças, a ocupação subversiva do espaço utilizadas pelos artistas no cotidiano urbano e a busca pela legitimação da arte de rua.

A arte de rua vem se transformando ao longo dos séculos, da ancestralidade que clamam alguns artistas às práticas contemporâneas de afirmação do direito à cidade. Muitas vezes vista como incômodo, vagabundagem ou recurso de gente sem talento, a arte de rua também se apresenta como possibilidade de encontro nas cidades – com o outro e consigo mesmo –, como uma oportunidade de viver outras experiências, de enxergar de outra forma o espaço que nos

rodeia diariamente. Pode mesmo ser usada como política ou serviço público, como moeda de troca, como pausa das idas e vindas.

Este capítulo se divide em três partes: a primeira visa a discutir a ancestralidade da arte de rua, trazendo um pouco da história fragmentada dessas práticas artísticas; a segunda parte mostra como a história da arte de rua está entrelaçada com a história de sua proibição e regulação, assim como aponta a subversão na ocupação de espaços pelos artistas, mesmo quando é ilegal fazê-la; e a terceira parte aborda alguns processos de legitimação e institucionalização da arte de rua, principalmente na França, um dos maiores exemplos de políticas culturais bem sucedidas para as artes de rua.⁷

1.1 Ancestralidade

É possível encontrar muitas referências históricas sobre a arte de rua na França. Esse processo foi facilitado, provavelmente, pela abundância dessas práticas ao longo dos séculos nos espaços públicos de cidades francesas – especialmente Paris –, assim como pelo registro dessas práticas por diversos autores-observadores e pela disponibilização dessas obras digitalizadas em projetos como a *Gallica*, da Biblioteca Nacional da França⁸. Além disso, uma parte considerável da produção contemporânea sobre arte de rua, como será visto, se concentrou na academia francesa a partir dos anos 1990.

Algumas dessas obras mostram o ponto de vista francês sobre as variadas formas de arte e entretenimento públicos em outros continentes. Por exemplo, para uma perspectiva ocidental sobre jongleurs e faquires da Índia, dervixes da Ásia Menor e entretenimento dos habitantes de Fiji, há a obra ilustrada de Daniel Arnauld, “*Fakirs et jongleurs*” (1889), publicada em Paris. Contudo, uma grande parte dessas obras escritas no século XIX se voltaram para a análise da história de artistas de rua e a vida urbana e cultural de cidades francesas ao longo da idade média, até o período que compreende suas publicações. Informações relevantes sobre os artistas, seus costumes e, ainda, como ocupavam as cidades estão presentes nesses relatos. Vale discutir aqui, por exemplo, o livro “*Les spectacles populaires et les artistes des rues*”, escrito por Victor Fournel em 1863 e publicado em Paris. A obra aborda muitas práticas realizadas nos

⁷ As discussões específicas sobre arte de rua no Canadá – onde a regulação da arte de rua torna-se mais intensa no século XIX, como mostra Génest (2001) e Smith (1996) – e no Brasil (que acontecem majoritariamente no século XX) serão abordadas nos capítulos seguintes, entrelaçadas aos resultados da pesquisa de campo. O presente capítulo tem a função de dar um panorama internacional.

⁸ Ver: <<http://gallica.bnf.fr>>, acessado em 03 de março de 2017.

espaços públicos, principalmente nas feiras populares, de charlatães, “tira-dentes” (“*arracheurs de dents*”), comediantes, malabaristas, menestréis, trovadores, dançarinos, entre outros.

No capítulo IV, Fournel (1863) se dedica a descrever as atividades e relações sociais de jongleurs, trovadores e menestréis populares (“*Jongleurs, Trouvères et Ménestrels populaires*”)⁹. Ele afirma que os jongleurs (e suas diversas denominações) ocupavam lugares de destaque nas cortes e nas praças públicas durante a idade média, no âmbito privado e público, mas foca sua obra nos jongleurs que se apresentavam nas ruas junto ao povo, já que são escassos os estudos sobre essas práticas:

[...] Les jongleurs, sous leurs dénominations diverses, occupaient l’un des premiers rangs parmi les amuseurs privilégiés du vieux Paris. On les retrouve à chaque pas dans l’histoire du moyen âge, mêlés de près à la vie de cour et aux divertissements de la place publique, prenant part à toutes les réunions, à toutes les fêtes nationales ou privées, solennelles ou familières, des grandes comme des vilains. Nous ne nous occuperons d’eux ici que dans leurs rapports avec le peuple, et nous les suivrons dans la rue, nous plaçant ainsi à un point de vue plus nouveau et moins souvent étudié que les autres, quoique non moins intéressant. (FOURNEL, 1863, p. 117)

Os jongleurs são considerados uma das atividades mais antigas, com referências em diferentes períodos históricos. Para Fournel (1863, p.120), eles aparecem nos primórdios da história, sendo referenciados em documentos latinos como “*joculator*”¹⁰ e encontrados principalmente ao longo dos séculos XII e XIII. Suas apresentações envolviam mais do que músicas e declamações, incluindo também truques, caretas, piadas, animais e outras formas de entretenimento – um “comediante completo”, mas que não tinha o mesmo reconhecimento dos menestréis, por exemplo:

Comédien complet, connaissant toutes les ressources du chant, de la danse, et de la déclamation, capable de faire pleurer ou de faire rire, solennel ou bouffon à volonté, enfin sachant payer de son esprit et improviser suivant les besoins, tel était ou devait être le parfait jongleur. Et pourtant cet artiste universel était considéré comme bien au-dessous du trouvère et du ménestrel : tandis que les honneurs, l’argent et la considération pleuvaient sur ceux-ci, le jongleur restait presque toujours pauvre et méprisé. (FOURNEL, 1863, p.120-121)

⁹ Para mais informações sobre os diferentes termos, ver, por exemplo: <<http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780195396584/obo-9780195396584-0148.xml>>, acessado em 03 de março de 2017.

¹⁰ O autor também menciona outros termos comumente associados à profissão: bordeor, canteor, canterre, hapeor, tabureor, organeor, trompeur, que são nomes associados aos instrumentos que eles tocavam; em documentos latinos era possível também encontrar outros nomes associados à profissão, como mimi, lyrici, cantores, scurre, histriones, etc. Era comum também estarem associados à palavra “arauto” (*hérauts/hiraus*), antes dessa parte de sua profissão virar atividade de uma classe especial. No século XI, segundo os relatos do autor, há registros de jongleurs que acompanhavam as guerras, animando as tropas e celebrando as vitórias (FOURNEL, 1863, p.120-124).

A falta de reconhecimento os tornava “pobres e desprezados”, já que enquanto muitos *trouvères* e menestréis estavam mais próximos da nobreza, vivendo com famílias ricas e sendo financiados por elas, os jongleurs eram normalmente nômades, “escravos dos prazeres do povo”, rebaixando sua arte e a si mesmos para ganhar a vida (FOURNEL, 1863, p.121). Fournel salienta a existência de divergências em relação aos nomes e atividades praticadas, principalmente nesse período que ele observa com mais atenção (séc. XII e XIII), tendo poetas e músicos de classe mais alta sendo chamados de jongleurs, mas afirma que é a partir do século XIV que o termo cai em desconsideração e passa a ser associado a um modo de vida desprezível. Jules Barbot (1899), em sua obra intitulada “*Jongleurs et Troubadours du Gévaudan*”, cria uma biografia dos mais ilustres trovadores da região do Gévaudan (começando pelo séc. XII) e traz também algumas das obras criadas por estes artistas, cujos registros sobreviveram ao passar dos séculos.

Os jongleurs eram capazes de criar verdadeiros espetáculos a céu aberto, muitas vezes com cadeiras disponíveis para o público se sentar, caso alguém quisesse pagar por essa comodidade: “ils réservaient des places de faveur aux amateurs de bonne volonté et reléguaient les autres à l’extrémité du cercle. Souvent même ils avaient des sièges où l’on pouvait s’asseoir pour son argent” (FOURNEL, 1863, p. 136-137). Registros como os de Victor Fournel mostram o *mise-en-scène* dos jongleurs e sua relação com a vida urbana das cidades francesas, ganhando a vida com apresentações para o povo, nas ruas e praças.

Fournel (1863, p. 118) também discute as diferentes atividades musicais que se desenrolavam nos espaços públicos franceses no período retratado, afirmando que a “*ménestrellerie*” abrangia muitas atividades diferentes e que os artistas que a tinham como profissão são descritos ao longo dos anos com nomes variados, de significado análogo, que podem causar confusão ao tentar entender as muitas categorias de artistas. Por exemplo, havia o “*trouvère*”, que designava o poeta, inventor, aquele que havia encontrado (“*trouvé*”) a matéria do romance, conto ou canção, colocando-os em rimas, muitas vezes recitando-as ele mesmo – e não era raro ver esse nome ser aplicado aos cantores simples, itinerantes (FOURNEL, 1863, p.118). Já os menestréis (“*menestreux, menestriers*”) eram propriamente cantores e músicos que declamavam as composições dos *trouvères* acompanhadas de instrumentos musicais. Se tratava de um título de honra e normalmente o menestrel era chefe de uma “*ménestrandie*”, uma trupe composta de cantores, contadores de história, músicos, brincalhões, etc., que se associavam para unir seus talentos e lucros. Ainda de acordo com Fournel (1863, p. 119-120), posteriormente, nos séculos XIII e XIV, o “*ménétrier*” passa a ter um significado subalterno, similar ao de “*trouvère*” (um poeta, inventor), e às vezes mesmo o nome menestrel é empregado

não para designar o chefe da trupe, mas como outros tipos de entretenimento (“*baladin*” e “*faiseur de tour*”), na grande confusão histórica de nomes, categorias e práticas.

As profissões de jongleur, menestrel e afins eram exercidas em sua maioria por homens, apesar de haver alguns registros de mulheres trabalhando com seus maridos, coletando as doações da audiência. Fournel menciona essas mulheres que ajudavam nas apresentações, incluindo a existência de uma referência a mulheres exercendo essas profissões (“*jongleresses*” e “*ménestrelles*”) em uma regulação de 1321, mas reafirma o caráter excepcional dessas práticas (FOURNEL, 1863, 139).

Uma outra contribuição de Fournel para o entendimento das dinâmicas e contexto de atuação dos músicos de rua na idade média vem de seu levantamento dos instrumentos musicais mais comuns e mais utilizados por esses profissionais. Segundo o autor, é possível dividi-los em três categorias. Os instrumentos de corda (como harpa, lira, alaúde, guitarra, *citole*, saltério, *vielle/viole/violon*, entre outros), sendo muitos deles versões que não correspondem exatamente aos instrumentos existentes atualmente, já que se modificaram ao longo do tempo, ou mesmo desapareceram. Havia uma diferenciação entre alguns tipos de instrumentos e a classe social de quem a tocava, como instrumentos que eram reservados à músicos considerados “mais mendigos que artistas”, muitas vezes cegos (FOURNEL, 1863, 141-143). Havia também os instrumentos de sopro (como trombeta, trompete, *saquebutte*/trombone, órgão, flauta, etc.), que eram principalmente militares, reservados aos jongleurs que acompanhavam as forças armadas, apesar de existirem registros de usos mais ordinários desses instrumentos; existiam também órgãos portáteis, mas muito incômodos para serem amplamente utilizados (FOURNEL, 1863, p. 144-145). Destacam-se também os muitos tipos de flautas existentes no período, tendo uma diferenciação dos instrumentos tocados por jongleurs vulgares. Por último, havia os instrumentos de percussão (como sinos/*clochettes*, *cymbales/nacaires*, triângulos/*trepies*, castanholas, tambor/*bedon*, tambourine, entre outros). De acordo Fournel, alguns instrumentos podiam ser embelezados e adornados com materiais, como ouro, quando pertenciam a menestréis aristocratas. Contudo, na maior parte do tempo, eram os jongleurs das ruas, os artistas nômades, que os utilizavam de forma comum (FOURNEL, 1863, p. 145-146).

Fazendo uma referência aos demais talentos que deveriam ter os jongleurs, Fournel afirma que, independente da música, declamação ou canto, eles deveriam possuir outros talentos excepcionais:

La variété de talents qu'on exigeait d'eux est quelque chose d'incroyable. En réalité, c'étaient les artistes universels, embrassant toutes les branches des connaissances humaines, dans leurs rapports avec l'amusement de l'esprit ou des yeux. Ils ne

négligeaient aucun moyen, depuis le plus infime jusqu'au plus élevé, de distraire les grands ou le peuple. Le jongleur modèle était à la fois poète, musicien, chanteur, farceur, saltimbanque, dresseur d'animaux, mime, médecin, sorcier, messenger d'amour, de plus, habile ouvrier et artisan en tous genres. (FOURNEL, 1863, p. 150).

Todavia, os documentos históricos apontam mais para reputação de habilidosos do que para à dignidade e consideração moral desses artistas: o autor afirma que em algum ponto os jongleurs tiveram de estender seus repertórios, processo em que poucos se mantiveram “fiéis à pureza de sua arte” (FOURNEL, 1863, p. 148-149) para atender ao grande público, mudando a reputação e aceitação destes artistas pela sociedade. Era comum que os menestréis reunidos em trupe tivessem jongleurs para complementar os espetáculos, percorrendo toda a França. Fournel (1863, p. 159) menciona uma estampa em uma bíblia do século X que representava uma dessas trupes em exercício, sugerindo que esse tipo de arranjo era comum há vários séculos. Mas no geral, esses profissionais eram descritos como “vagabundos e miseráveis”, a não ser quando algum senhor aristocrata os levava para viver em seus palácios. Segundo o autor, os vícios e a baixaza da maioria dos jongleurs acaba recaindo sobre sua profissão, vistos mesmo como uma classe que se aproximava da bruxaria e obscenidade, e que acaba sendo perseguida pela igreja e pelo império através de decretos civis (FOURNEL, 1863, p.165).¹¹

Outra interessante obra para este trabalho é o livro intitulado “*Les saltimbanques: Leur Vie - Leur Mœurs*”, escrito por Gaston Escudier e publicado em 1875, em Paris. Além do texto com as impressões e experiências de Escudier nas ruas da cidade do período, o livro traz 500 ilustrações de P. de Crauzat, o que torna o material ainda mais importante para se ter uma ideia mais concreta da visualidade da vida urbana na França do século XIX. As práticas abordadas pelo autor são as mais variadas, que englobam tipos diversos de saltimbancos, shows de horrores/aberrações – que eram um reflexo de como era visto o outro na sociedade francesa e europeia naquele período, com a exibição de “selvagens” e “aberrações” – truques, charlatanismo, animais selvagens, artes ocultas, dança, música, teatro e circo. Como uma das citações que abre este capítulo já mostra, tratavam-se de grupos heterogêneos, ou mesmo indivíduos se apresentando sozinhos, cosmopolitas, muitas vezes nômades, com uma multiplicidade de talentos e de formas de ocupar a cidade e transformar a vida urbana.

Escudier dedica um capítulo inteiro (*Chapitre XI*) às “excentricidades musicais” (“*Les Excentricités Musicales*”), abordando diferentes tipos de músicos que se apresentavam nas ruas

¹¹ Outra fonte, Arnaud Moyencourt (2015), sendo ele mesmo um músico de rua, escreveu um texto (atualizado periodicamente) no qual faz um apanhado histórico dos músicos-cantores de rua da França, usando matérias de jornal e outros documentos históricos para compor seu artigo. Disponível em: <http://www.ritournelles-et-manivelles.org/docs/Grande_histoire_par_p%C3%A9riodes_2015.pdf>, acessado em 28 de fevereiro de 2017.

naquela época, de cantores e tocadores de xilofone ao homem-orquestra (ou banda de um homem só). O autor se refere à ancestralidade dessas atividades e deixa evidente seu incômodo ao ver como os cantores de rua se tornaram um embaraço, seguindo o gosto popularesco:

A notre époque, le chanteur de rues n'est plus qu'un triste parodiste, qu'un navrant écho de chansonniers souvent de bas étage. Il a dépouillé tout caractère original, son type s'est perdu dans la nuit des temps. Et cependant il compte pour ancêtres les plus illustres poètes. Le rapsode Homère est son aïeul. Il descend en droite ligne des Arnodes de la Grèce. Ses pères étaient bardes. Mais comme tout se transforme, il a rejeté loin de lui les formules et la manière des mendiants qui revenaient de terre sainte. [...] e qu'il chante manque de caractère. C'est une romance malsaine, une ronde digne de défrayer les gosiers de tout une caserne, un refrain égrillard, sans moralité, et, partant, sans nécessité. C'est le gout du jour qui le veut ainsi. Jusque dans ce ce bas fond de l'art, les traditions et le genre se sont effacés ; il n'a gardé que le grotesque et le grossier. (ESCUDIER, 1875, p. 192-193)

Escudier (1875, p. 193) se pergunta onde estariam os menestréis que compunham as próprias canções sobre questões de grande interesse ou os resquícios da civilização greco-romana, afirmando que à sua época, os músicos das ruas francesas eram uma vergonha e que apenas ganhavam algum dinheiro por causa da caridade dos transeuntes: “Le chanteur des rues n'est maintenant plus qu'une inutilité et un embarras. N'était par charité que l'on s'arrête devant lui pour lui faire une Aumône, il serait bien vite oublié et laissé de côté” (ESCUDIER, 1875, p. 193).

Nesse período existiam diferentes músicos que se apresentavam nas ruas, com instrumentos diversos, e são vários os exemplos relatados por Gaston Escudier em sua obra. O autor traz à tona, através de seu olhar peculiar, um pouco da vida urbana e cultural das cidades francesas no século XIX. Havia, por exemplo, o “*chanteur de chansonnettes*” (fig. 1) que tirava o chapéu, pegava a guitarra e começava a tocar em frente à cafés e outros estabelecimentos. Escudier acreditava que esses cantores ganhavam de doze a quinze francos por dia, sendo que nos domingos, dependendo do lugar, era possível ganhar o dobro. Em Paris havia também o “homem-clarinete” (“*l'homme-clarinette*”), um músico que viajava por diversos países e tocava acompanhado de um harpista, demonstrando grande talento (ESCUDIER, 1875, p. 194-198).

Figura 1 - *Le chanteur de chansonnettes*, França, séc. XIX



Fonte: ESCUDIER, 1875, p. 194

Outro exemplo trazido por Escudier (1875, p. 199-205) é o “*marquis de la Vessie*”, conhecido em Paris e outros locais: um músico itinerante que tocava um instrumento parcialmente feito de uma bexiga, com corda de intestino e uma vara de madeira. Há outros instrumentos improvisados, palhaços que tiram canções de copos e vasos de flor, ou mesmo xilofones primitivos. Além dessas práticas, há também o “homem-orquestra” (“*l’homme orchestre*”), também conhecido como banda de um homem só (“*one man band*”) - atividade ainda bastante popular em diversas cidades (ver, por exemplo: TANENBAUM, 1995). O homem-orquestra se apresenta tocando mais de um instrumento musical simultaneamente, como pode ser visto na figura 2, e era descrito por Escudier da seguinte maneira:

Sur sa tête est un casque en fer-blanc, surmonté d’un chapeau chinois; pendant que ses lèvres tourmentent une flûte de Pan attaché à son cou, son bras droit, armé d’un tampon, frappe sur une grosse caisse retenue par une ceinture et fixée à ses reins. Au-dessus de la grosse caisse est un tambour, que deux ficelles attachées à ses pieds et tirées à propos font marcher à l’aide d’un mécanisme fort simple, qui tient les baguettes levées ou abaissées selon les mouvements des jambes. Les genoux retiennent des cymbales, qu’il frappe fort habillement. Au-dessus du genou, des grelots cousus à sa culotte de peau s’agitent avec force. Enfin, de la main gauche, il pince de la guitare (ESCUDIER, 1875, p. 206).

Figura 2 - *L'homme orchestre*, França, séc. XIX



Fonte: ESCUDIER, 1875, 189.

Escudier termina o capítulo sobre as “excentricidades musicais” afirmando cobrir as principais curiosidades que se encontravam nas feiras e festas populares das cidades e que ele “ne désespère pas un jour de les voir toutes réunies ensemble dans un immense théâtre” (ESCUDIER, 1875, p. 209).

Além da música, vale aqui destacar a abordagem feita por Gaston Escudier sobre “os grandes teatros, perfeitamente organizados” nas feiras (*Chapitre XXII*) e que, inclusive, viajavam se apresentando pela Europa já no século XIX – muitas vezes representações sobre importantes fatos históricos franceses, como o teatro sobre Joana D’Arc (fig. 3): “Les pièces que l’on représente sur ces théâtres sont généralement des pièces dramatiques, dont les sujets sont tirés des grandes actions de notre histoire” (ESCUDIER, p. 371-372).

Figura 3 - Cartaz da peça *Jeanne D'Arc* (Joana D'Arc), do *Théâtre des Variétés*, França, séc. XIX

THÉÂTRE DES VARIÉTÉS
Direction de la famille **LEGOIS**

Le Théâtre, éclairé au gaz, contient 600 personnes, toutes places convenables
STALLES, PREMIÈRES, SECONDES

IMMENSE SUCCÈS
JEANNE D'ARC
AU
SIÈGE D'ORLÉANS

Drame historique à grand spectacle, en 3 ACTES, joué par 40 personnes
Décor. — Ent nouveaux, Costumes, Armes, Armures de l'époque,
ntés par M. FERDINAND, costumier de Paris

PREMIER ACTE
LE VILLAGE DE CHINON
DEUXIÈME ACTE
SOUS LES MURS D'ORLÉANS
TROISIÈME ACTE
LE BUCHER

GRANDE APOTHÉOSE
ÉCLAIRÉE AU FEU ÉLECTRIQUE
Jeanne d'Arc transportée au milieu des nuages, les anges la couronnent.

Nota. — S'il est un nom historique qui soit gravé dans tous les cœurs français, c'est sans contredit celui de l'héroïne qui sauva son pays de la domination anglaise, en faisant fuir devant elle les ennemis de la France, et scella de son sang l'affranchissement de son pays... Le drame de Jeanne d'Arc est un monument consacré à la nation française; sur la scène sont représentés ses plus belles actions. — Espérons que les suffrages ne feront pas défaut à ce grand drame national? Aujourd'hui, la France entière vient de s'associer par une souscription nationale au rachat de la tour de Renon, où l'héroïne martyr fut enfermée jusqu'au moment de son supplice.

DISTRIBUTION DES ROLES
JEANNE D'ARC, M^{lle} Clémence **LEGOIS**
Charles VII, MM. Louis **SELLE**; Dunois, **EDMOND**; Talbot, **LEFÈVRE**;
Bertrand, Marie **PERROT**; Le sir de Coudray, Emile **CAJOT**; Un héraut
d'armes, **JULES**; Le bourreau, **LERIBAUT**; Un factionnaire, Alph. **HOUE**
Deux chevaliers, **GASTON** et **PROSPER**; Deux moines, **DURAND** et
DUFRESNE; Un officier anglais, **SALVATOR**.
Pages, seigneurs, soldats français, soldats anglais, paysans, paysannes, etc

Fonte: ESCUDIER, 1875, p. 374

A peça *Jeanne D'Arc*, do *Théâtre des Variétés*, é descrita pelo autor como um grande acontecimento, iluminada a gás, com cadeiras para a audiência e uma orquestra acompanhando a apresentação. Escudier segue descrevendo algumas peças apresentadas em espaços públicos da época (incluindo várias peças com animais vestidos como pessoas, “*artistes à quatre pattes*”), fazendo um trabalho de detalhamento e ilustração para representar os principais aspectos e acontecimentos. Há também muitos elementos do circo presentes nas práticas retratadas, destacando-se o “*grand Théâtre-Cirque Loisset*”, que quando precisa se deslocar de uma cidade à outra enche um trem com seus artistas, animais e materiais: “Ajoutons que chaque fois que le cirque se déplace, ce que lui arrive en moyenne une fois par mois, un train chauffé spécialement emmène matériel, artistes, chevaux, théâtre, en un mot, tout ce qui fait partie de cette grande organisation!” (ESCUDIER, 1875, p. 391).

Ao mencionar bilhetes e entradas, Escudier (1875, p.413) evidencia que essas apresentações não eram gratuitas; além disso, muitas eram as trupes que passavam por cidades como Paris, todos os anos. O autor ainda dedica parte de sua obra às apresentações de marionetes, aos teatros religiosos e aos jogos de azar, que não cabem ser detalhados aqui. Diante dos relatos de Escudier, é difícil não se impressionar pela variedade e intensidade de apresentações pela cidade nesse período, com todo o tipo de abordagem, produto, público, motivação, etc.

Jacques Attali traz referências aos músicos deste período em seu trabalho “*Noise: The Political Economy of Music*” (2009), partindo do argumento de que demorou séculos para que a música entrasse na troca de mercadorias e ser commodificada. Ao longo da idade média, o jongleur se manteve às margens da sociedade, cujo estilo de vida era visto como indigno de respeitabilidade e levou à sua condenação pela igreja: “Throughout the Middle Ages, the jongleur remained outside society; the Church condemned him, accusing him of paganism and magical practices. His itinerant life-style made him a highly unrespectable figure, akin to the vagabond or the highway- man” (ATTALI, 2009, p. 14). Como já apontado anteriormente, o termo deriva do latim *joculare* (“entreter”) e designava tanto músicos que tocavam instrumentos e cantavam, quanto outros tipos de animadores públicos, como mímicos, acrobatas e bufões. Durante a idade média essas funções eram inseparáveis, cabendo ao jongleur levá-las às residências, de um lugar para o outro, geralmente sem emprego fixo; nas palavras do autor, ele era a música: “He *was* music and the spectacle of the body. He alone created it, carried it with him, and completely organized its circulation within society” (ATTALI, 2009, p. 14, grifo do autor).

Os consumidores de música eram de todas as classes sociais: dos camponeses, durante feiras e festas populares, aos banquetes da nobreza. O conteúdo das canções, até então, sofria pouca modificação de um ambiente para outro. Nesse período, as músicas eram raramente escritas (com exceção da música religiosa) e os jongleurs as tocavam de memória, decorando o conteúdo – e caso uma canção se tornasse popular, textos se baseavam nelas. Em geral, os jongleurs acabavam causando “a permanent circulation between popular music and court music” (ATTALI, 2009, p. 14). As músicas e canções compostas por estes artistas – por serem uma forma importante de transmitir e fazer circular informações – eram apropriadas por governantes ou usada de forma satírica (e, obviamente, censurada):

In this precapitalist world in which music was an essential form of the social circulation of information, the jongleurs could be utilized for purposes of political propaganda. As an example, Richard the Lionhearted hired jongleurs to compose songs to his glory and

to sing them in the public squares on market days. In wartime, jongleurs were often hired to compose songs against the enemy. Conversely, independent jongleurs composed songs about current events and satirical songs, and kings would forbid them to sing about certain delicate subjects, under threat of imprisonment. (ATTALI, 2009, p.14-15)

Até o século XIV, a música era a mesma na corte, no mercado e na vila, com duas exceções: textos muito abstratos e eruditos dos trovadores não eram cantados nas vilas; além disso, as cortes tinham condições financeiras de contratar, de uma só vez, orquestras de jongleurs com vários artistas. Tirando esses dois casos a música não era elitista, nem monopolizava a criatividade. Porém, a partir do século XIV, o contexto muda consideravelmente:

On the one hand, church music became secularized and autonomous from the chant; it started to use an increasing number of instruments, incorporated melodies of popular and profane origin, and stopped relying exclusively on its Gregorian sources. On the other hand, the techniques of written and polyphonic music spread from court to court and distanced the courts from the people: nobles would buy musicians trained in church choirs and order them to play solemn songs to celebrate their victories, light songs for entertainment, orchestrated dances, etc. Musicians became professionals bound to a single master, *domestics*, producers of spectacles exclusively reserved for a minority. (ATTALI, 2009, p.15)

Ainda segundo Attali (2009, p. 15-16), em três séculos (do XIV ao XVI) as cortes haviam banido os jongleurs, “a voz do povo”, e apenas ouviam música tocada por artistas contratados para este fim. Uma mudança de vocabulário confirma essa transformação, com o músico passando a ser tratado por menestrel (“*ménestrel*” ou “*ménestrier*”), do latim “*ministerialis*” (funcionário). Estes músicos não eram mais nômades e estavam formalmente vinculados às cortes, ou residindo nas cidades. Os músicos passam, em determinado momento, a se organizar em corporações, similar às corporações de artesãos e mercadores, com um santo padroeiro (*St. Julien of Minstrels*), banquetes, leis municipais e fundos de aposentadoria e invalidez. Possuíam um monopólio sobre cerimônias e casamentos, deixando de fora os jongleurs – normalmente não-profissionalizados e independentes. Além da decadência moral e socioeconômica dos jongleurs desencadeada por essas mudanças, aos poucos, uma sutil separação entre música popular e música das cortes vai tomando contornos, apesar de nunca se concretizar totalmente (ATTALI, 2009, p.17). Como o sistema capitalista não se instaura de maneira súbita e imediata após o sistema feudal, os músicos da corte continuam utilizando repertório popular e os jongleurs não desaparecem. Estes últimos acabam sofrendo com sua decadência e se tornando predominantemente músicos ambulantes nas vilas, muitas vezes amadores que tocavam instrumentos musicais, ou mesmo pedintes:

Relegated to the villages, he suffered a decline in social status: he became the village minstrel, an ambulant musician who was often a beggar, or simply an amateur who knew how to sing or play the violin. But popular music no longer received much from music of the court, whose composers wrote works exclusively on demand, in particular for important events such as royal weddings, victory celebrations, coronations, funerals, or simply the visit of a foreign prince. One or two decades after its invention by the Florentine Camerata, opera became the most prominent sign of princely prestige. Every prince's marriage had its own original opera, the prologue of which would include an aria in praise of the sponsoring prince, a dedicatory epistle. The musician, then, was from that day forward economically bound to a machine of power, political or commercial, which paid him a salary for creating what it needed to affirm its legitimacy. Like the notes of tonal music on the staff, he was cramped, channeled. A domestic, his livelihood depended on the goodwill of the prince. The constraints on his work became imperative, immodest, similar to those a valet or cook was subjected to at the time. (ATTALI, 2009, p. 17)

Como pode ser visto nesta passagem, aos poucos os músicos vão se legitimando perante instrumentos de poder econômico e político, reconhecidos como artistas por uma parcela da sociedade, enquanto aqueles que não se enquadram nesses moldes são relegados a formas de trabalho itinerante, informal e moralmente julgadas como inferior. Em seu trabalho com os músicos do metrô de Nova Iorque, Susie J. Tanenbaum (1995, p. 32-33) afirma que ouviu de alguns músicos, durante as entrevistas, referências à ancestralidade do que faziam, mas que não há um consenso entre eles sobre o assunto. Na verdade, músicos itinerantes existem há séculos, em diversos países, sob as mais variadas formas, e vem mudando com o passar dos anos – sendo moldados, principalmente, pela regulação e institucionalização de suas práticas. Ao longo da história dos artistas de rua, a regulação da atividade tem um papel importante nesses processos de institucionalização e legitimação, já que controlam quem pode exercer determinadas atividades, e de qual maneira, de acordo com interesses e mecanismos de controle presentes em cada período.

1.2 Regulação e subversão

Muitas vezes a arte de rua é tida como um entretenimento para as massas, principalmente da classe trabalhadora e com menor acesso a outras formas de cultura e entretenimento. E em inúmeros momentos, teve de enfrentar – e ainda enfrenta – oposição dos mais diversos setores da sociedade, como poder público, classes profissionais, residentes de um determinado bairro, ou mesmo outros artistas. Na verdade, a história da arte de rua está intrinsecamente entrelaçada com a história da regulação, criminalização e formas de controle dessas práticas, já apontada por estudos como aqueles realizados por Sylvie Genest (2001) e Sally Harrison-Pepper (1990).

O uso de espaços públicos (ou de espaços públicos de acesso privado ou controlado) para performances traz múltiplas possibilidades de sociabilidade, encontro e difusão artística; por outro lado, gera conflitos de interesse, transtornos e desordem, o que leva a um debate público sobre a atuação desses artistas na cidade, demandando medidas de governança, controle e, muitas vezes, repressão.

Apesar da história dos artistas de rua e suas variadas expressões artísticas se entrelaçarem com a história da regulação, proibição, controle e perseguição durante séculos, é a partir dos séculos XIX e XX que essas tentativas de controlá-los em prol da ordem pública se intensificam. A seguir será feita uma breve discussão sobre a regulação da arte de rua em três países: França, Inglaterra e Estados Unidos.

1.2.1 França

Na França a regulação das atividades de artistas de rua começou ainda na idade média. Fournel (1863, p.168) mostra como os jongleurs não eram bem aceitos em determinados períodos da idade média francesa, sendo perseguidos pela igreja e pelo império. No início do século XIV, quando eles conseguem ser oficialmente reconhecidos enquanto corporação, é também um período que começa sua decadência. A primeira regulamentação dos jongleurs na França é de 1321 e os dividia em mestres e aprendizes, reservando aos jongleurs da corporação o privilégio de se apresentarem em festas, com um detalhamento de quem poderia se apresentar, em que circunstâncias, e o aparecimento da Rua dos Menestréis em Paris:

[...] Dès 1321, les jongleurs avaient adopté un règlement, scellé à la prévôté de Paris, qui les divisait en maîtres et apprentis, réservait aux seuls jongleurs de la corporation le privilège de se faire entendre aux fêtes, à l'exclusion de tout ménestrier étranger, donnait au *roi* de la *ménéstrandie* et au prévôt de Saint-Julien le droit de mettre à l'amende ou de bannir les contrevenants, réglait enfin de la façon la plus minutieuse, non plus comme pour des artistes, mais comme pour des artisans qu'on loue à la journée ou à la tâche, ce que chacun devait dire et faire, le temps durant lequel il devait jouer, etc. On y apprend qu'il y avait alors une *rue aux jongleurs*, où il fallait aller chercher ceux dont on avait besoin. Cette rue fut appelée, depuis, rue des Ménestriers. A partir de midi, on y entendait jusqu'au soir des concerts de hauts et de bas instruments, que le peuple venait écouter bouche bée. (FOURNEL, 1863, p. 169-170, grifos do autor)

Em 1407, a corporação estendia sua jurisdição não apenas à Paris, mas a todo reino. Segundo Fournel (1863, p.170), os jongleurs enxergam a pesada regulação de suas práticas como um progresso, buscando lucro, mas no fundo a regulação acabou se mostrando um empecilho grande para o desenvolvimento da profissão com todas suas regras e estatutos: “Peut-être devinrent-ils plus puissants et plus riches, mais au prix de leur déchéance artistique et

intellectuelle. C'est sans doute aussi à partir de ce moment qu'ils adoptèrent un costume distinctif et réglementaire : la conséquence était toute naturelle". Apesar da proteção dos reis (Charles VI e Louis XI), a profissão dos jongleiros e menestrelis vai se transformando após a regulação, conforme desaparecem algumas atividades da profissão que não faziam parte das corporações, sobrando a eles apenas a função de “tocar seus instrumentos”: do artista complexo, de talentos múltiplos, sobra apenas o músico:

La plus noble portion de l'art du jongleur s'était ainsi évanouie, et les libres bateleurs de la rue avaient pris le reste, ne laissant au ménestrier que le jeu des instruments, le seul point qu'embrassent et règlent les statuts de 1321, confirmés par les suivants - la seule partie du viel héritage que celui-ci n'eût pas dédaignée. Du jongleur historique, cet artiste complexe, universel, il ne reste debout que le musicien, et bientôt il ne restera plus que le ménestrier des bals, le violon qui fait danser. (FOURNEL, 1863, p. 171-172)

Essa visão bastante crítica sobre a transformação da profissão de jongleiros e menestrelis aponta a regulação como responsável por sua decadência, que cada vez mais se traduzia pelos músicos enquanto mendigos, pobres, que buscavam a rua como alternativa de ganhar a vida, tocando o que fosse preciso para entreter as massas a partir dos séculos XI e XII – estando a decadência da profissão registrada até em composições dos próprios músicos (FOURNEL, 1863, p. 173). A corporação dos *ménétriers*, como todas as corporações, durou até o fim da monarquia e foi suprimida pelo édito de 1776 e pelo decreto de 1789.

Mais de duzentos anos depois, entre novembro de 1997 e abril de 1998, uma exposição chamada “*Musiciens des rues de Paris*”¹² esteve em exibição no *Musée National des Arts et Traditions Populaires*,¹³ em Paris. Da exposição surgiram vários materiais, como o texto de Florence Gétreau, a organizadora da exposição: “*Le son dans l'exposition Musiciens des Rues de Paris*” (2003). A exposição foi criada a partir de diversos arquivos, documentos, trabalho de campo com músicos de rua e acervos de associações como a “*Ritournelle et manivelles*”,¹⁴ que tentou mostrar a grande continuidade, através dos séculos, das situações sociais, contextos de regulamentação e autoridade e, ainda, subversões de regras enfrentadas pelos artistas. É interessante notar como as ruas de Paris foram ocupadas por essas atividades musicais e artísticas ao longo dos séculos, disputando espaço com pedintes, realizando festas, disputando o poder de estar no espaço público:

¹² A exposição foi montada de modo a sugerir uma deambulação (caminhar sem um objetivo preciso) urbana, dialogando com a rua ordinária e a rua festiva. Houve também o esforço de se fazer a sonorização adequada da exposição, com temáticas específicas da cidade (GÉTREAU, 2003, p. 126-128).

¹³ Este museu, fundado em 1937, fechou as portas permanentemente em 2005. Suas coleções foram transferidas para o *Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*, que iniciou suas atividades em 2013, em Marselha.

¹⁴ Ver: <<http://www.ritournelles-et-manivelles.org/>>, acessado em 25 de fevereiro de 2017.

Le parti pris de l'exposition était la confrontation, partant du contemporain et en remontant jusqu'à XVIIe siècle - à la création du ou des Pont(s) neuf(s) -, de la rue ordinaire et de la rue des fastes du pouvoir. Celle du peuple de Paris, et, du côté des musiciens, celle de la corporation des ménestriers (bandes professionnelles de hautbois et violons) qui en détient le monopole sous l'Ancien Régime, celle des « crieurs » colporteurs (auxquels appartiennent les « vendeurs » de chansons), concurrencés par les mendiants, les vrais ou faux aveugles et les saltimbanques, omniprésents mais pourchassés par les premiers et toujours mal tolérés par l'autorité. Du côté du pouvoir civil ou religieux, la rue est celle des fêtes calendaires, des fastes royaux et des réjouissances publiques. Certains lieux, tel le « pont neuf », ou la place des halles, cristallisent l'ensemble de ces pratiques et deviennent emblématiques. (GÉTREAU, 2003, p. 125)

A autora destaca a regulação da música de rua ao longo da história como uma força perene, que se fortalece no início do século XIX, uma vez que o número crescente de músicos de rua leva o departamento de polícia de Paris a atualizar regularmente os mecanismos de regulação que eram difundidos por todo território – o que deixou muitos traços no decorrer dos anos, em arquivos, documentos e demais materiais que censuravam e ordenavam essas apresentações:

L'autorité a laissé de nombreuses marques de cette omniprésence, tant dans les dossiers de censure de la commission de colportage qui contrôle les chansons imprimées, que dans les archives policières qui définissent les lieux, délivrent les permissions et les médailles de métiers (chanteurs, joueurs d'orgues, instrumentistes, saltimbanques), et contrôlent jusqu'au répertoire des orgues mécaniques, lequel est issu du Vaudeville ou de l'Opéra-comique. Émanation du nouveau pouvoir industriel autant que de l'organisation militaire, les occupants des kiosques à musique urbains y font contrepois, comme d'ailleurs les défilés officiels ou commémoratifs qui mettent parfois à contribution des compositeurs officiels, tel Berlioz, pour l'érection de la colonne de la Bastille en juillet 1840. Au XXe siècle, la ligne de partage devient plus incertaine entre pratiques populaires de subsistance, de divertissement ou de contestation (le métro étant un prolongement de la rue), entre rassemblements spontanés ou commandités (des bals du 14 juillet à la Fête de la musique). (GÉTREAU, 2003, p. 125)

Mesmo com um orçamento modesto, a exposição conseguiu trazer à tona uma importante abordagem sobre a música no espaço público urbano francês, criando uma divisão temporal e de atividades, como pode ser visto a seguir:

Quadro 2 - Temas da exposição “Musiciens des rues de Paris”, 1997-1998

Thèmes de L'exposition	
Vivre de la rue	Conquérir la rue
<p><i>I. Ancien Régime</i> Les Cris de Paris Les chansonniers Les musiciens ambulants - Saltimbanques - Savoyards</p> <p><i>II. XIX^e siècle</i> Le statut social du musicien La chanson politique et sociale</p> <p>Les musiciens ambulants - Saltimbanques - Joueurs d'orgues</p> <p><i>III. XX^e siècle</i> Chanson et édition musicale - Lilian Lian Les musiciens ambulants - L'accordéoniste de rue - Une famille d'hommes-orchestres - Les musiciens du métro - Un groupe de Rock de rue</p>	<p>Les Ménétriers Les entrées royales</p> <p>Musique militaire Le kiosque</p> <p>Les bals du 14 juillet</p> <p>La fête de la musique</p>

Fonte: GÉTREAU, 2003, p. 134.

Da exposição também surgiu um catálogo, com diversos textos sobre os acervos e contextos retratados. Eliane Daphy (1997) escreve sobre os cantores ambulantes em “La gloire et la rue: Les chanteurs ambulants et l’édition musicale dans l’entre-deux-guerres”. Ela afirma que haviam muitas pessoas ganhando a vida nas vias públicas de Paris nesse período e diferencia o que eram os músicos e cantores de rua dos músicos e cantores ambulantes:

Les premiers sont des mendiants qui quêtent après leur prestation. Les seconds sont *marchands* ou *vendeurs de chansons*. Ils sont payés au pourcentage sur la vente des partitions de chansons qu’ils vendent au public après leur prestation. Ils bénéficient d’un statut juridique particulier : ils doivent avoir une permission de la préfecture de Paris et faire viser leur carnet d’ambulant par le commissaire de l’emplacement choisi. (DAPHY, 1997, p. 95, grifo da autora)

Os músicos ambulantes deveriam ter licenças emitidas pela prefeitura de Paris para comercializar suas canções e estima-se que eles eram mais de duzentos entre 1900 e 1950. A rua era o lugar de difusão das partituras vendidas pelos músicos ambulantes e para que uma canção fizesse sucesso, era preciso que ela fosse tocada no maior número de lugares possível. Os músicos de rua eram vistos como pedintes, que passavam o chapéu após suas apresentações, se tornando um verdadeiro incômodo para editores e autores de canções – uma vez que eles não pagavam direito autoral pelas canções interpretadas pelas ruas. Os músicos e cantores ambulantes, ao contrário, vendiam as canções e, portanto, a execução pública que realizavam nas ruas era vista como propaganda das obras: “car l’exécution publique dans la rue suivie de la vente des partitions, représente pour les éditeurs une publicité et une promotion des œuvres: c’est d’ailleurs le plus souvent sous les terme de *format de propagande* que les éditeurs désignent les partitions réservées à la rue” (DAPHY, 1997, p. 95-96, grifo da autora). Assim, as partituras vendidas por esses músicos e cantores nas ruas tinham um formato diferente, conhecido como “formato de rua” ou “formato propaganda”.

Além da venda de partituras e da interpretação das canções sendo vendidas, esses profissionais das ruas deviam ter um conhecimento profundo do espaço urbano, já que para ganhar dinheiro, era preciso conhecer os bons lugares, que variavam de acordo com as características acústicas, as estações do ano, os dias da semana, as horas, os eventos e contextos, as condições meteorológicas, entre outras – exigindo um bom nível de profissionalismo dos músicos e cantores, que se traduzia também em conhecimento da rua e da cidade (DAPHY, 1997, p. 96). Segundo a autora, a institucionalização e (auto)organização desses artistas era tamanha que em 1906 criaram um sindicato, o “*Syndicat des chanteurs et musiciens marchands de chansons*”, contando com 43 membros, sendo três deles mulheres. Um dos objetivos dessa organização era reconhecer a qualidade e moralidade dos artistas (diferenciando essas pessoas de vagabundos e mendigos que cantavam nas ruas), o outro era ter força de negociação junto aos editores (DAPHY, 1997, p. 96).

Em certo ponto, os músicos e cantores ambulantes e de rua viraram parte do folclore parisiense, aparecendo em canções e outros meios, como filmes (René Clair, “*Sous les toits de Paris*”; Marcel Carné, “*Les portes de la nuit*”) e revistas (“*Paris qui brille*”).¹⁵ A autora ainda afirma que eles passam para a história como personagem coletivo – não como indivíduos reais, apesar de alguns ganharem notoriedade, como Piaf, ou mesmo Lily, “*dernière chanteuse des*

¹⁵ Outras referências são dadas no texto. Ver: DAPHY, 1997, p. 97-98.

rues” – batalhando entre ter a rua como um lugar de passagem para a glória ou uma residência para os que não tinham escolhas.

Florence Gétreau, em seu texto “*Street Musicians of Paris: Evolution of an image*” (1998), oferece uma perspectiva sobre a regulação e a visualidade da música de rua na cidade francesa ao longo de vários séculos, através de imagens coletadas de arquivos, gravuras, ilustrações, textos e documentos. De acordo com a autora, os músicos e cantores de rua do século XIX deveriam operar sob uma nova legislação: era necessário ter uma licença (“*permit/permis*”) emitida pelo órgão de polícia e usar um token com um número de registro;¹⁶ em apenas alguns lugares em que eram permitidas performances. Também havia censura do conteúdo das canções: “Songs had to be printed and the texts controlled by the commission in charge of hawking” e as representações do período mostravam “better diffused, even more so after the emergence of lithographs, pictures of street singers alternate at that time between picturesque and caricature [...], animated scenes showing singers performing a song [...], and edifying portraits” (GÉTREAU, 1998, p. 67).

De forma diferente, os músicos nômades do período Barroco, por exemplo, como tocadores de realejo e bandas de um homem só, eram representados de maneira depreciativa, ao contrário dos músicos das corporações, que tinham autorização oficial e reconhecimento do governo:

The guild of instrumentalists and dancing masters enjoyed a monopoly in playing for urban ceremonies, festivals, dances, and public festivities: street musicians, not being members of the guild, were viewed as disloyal competitors, or as beggars. Hardly tolerated, they were also a worry to respectable people and the police. They were indeed often represented as maimed, blind in one eye, drunkards, robbers. In the middle of the seventeenth century, engravers liked to describe misshapen, somewhat terrifying, creatures, associating music with debauchery, as explained in the verses printed with the engravings and intended to provoke laughter. (GÉTREAU, 1998, p. 68)

Realejos, como será visto adiante, já estavam presentes em algumas localidades europeias desde o século XVIII e seu uso também estava sujeito às leis locais, como a regulação que incluía músicos nômades/viajantes (cantores, tocadores de realejo e outros instrumentistas), sancionada em 1822 (GÉTREAU, 1998, p. 70). De acordo com Arnaud Moyencourt, essa foi a primeira ordenança que se direcionava a todos os cantores e músicos de rua na França, chamada “*Ordonnance de la Préfecture de Police de Paris du 2 septembre 1822*” (MOYENCOURT, 2015, n.p.).

¹⁶ Uma referência visual desses itens usados para mostrar a legalidade do músico pode ser encontrada em: Bulletin de la Société Archéologique, Historique et Artistique - Le Vieux Papier, Vingt-quatrième Année, Fascicule n. 108, Mai 1924, p. 264-265. Ver também MOYENCOURT, 2015, n.p.

Para Gétreau, apesar da relativa continuidade da atividade dos músicos de rua e do controle dessas práticas, a linguagem visual que os representava foi se modificando:

Although over four centuries there was a relative continuity in practice and the legislation evolved very little (repression has a sort of pendular swing), the visual language, on the contrary, reveals not only an evident evolution, albeit very slow, but also variations in the production and dissemination processes, and in the textual commentary. Progressively, one can detect the development of stereotypes. The street musician is certainly an emblematic figure of the city. (GÉTREAU, 1998, p. 71-72)

Após a exposição “*Musiciens de Rue de Paris*” Éliane Daphy e Florence Gétreau organizaram um dossiê especial sobre música de rua na revista “*Ethnologie Française*”, publicada em 1999. As autoras escreveram uma introdução ao dossiê, que reuniu seis estudos sobre expressões musicais nas ruas ao redor do mundo. Para elas, todos os músicos que se apropriam do espaço público sabem como tirar o melhor proveito da cidade ao realizar suas performances, tendo a dimensão econômica como uma das principais preocupações:

Pas de coulisse ici pour séparer l’espace préparatoire – celui de l’attente – de l’espace de la représentation – celui du spectacle. La mise à distance et la définition des zones de contact, implicites sont pourtant strictement respectées. La posture, elle aussi, est codifiée, essentielle pour attirer puis galvaniser le public, faire symbiose avec la musique et son message. La prestation et le spectacle forment ainsi un répertoire de gestes de métier qui sont les signes d’un véritable savoir-faire. La dimension économique des musiques de rues est fondamentale. D’une part, elle s’exprime tout d’abord par la relation d’échange qui se concrétise autour de la formule prestation/contre-don. Loin de la mendicité, pour laquelle la sollicitation du don (l’aumône) participe d’un échange généralisé, la « manche » est un système de contre-don direct rémunérant une prestation musicale. (DAPHY e GÉTREAU, 1999, p. 2)

Durante o século XX, o espaço público francês continuou sendo altamente regulado e controlado para as performances de arte de rua, como pode ser visto em Gétreau (2001, p. 17), que coloca a rua parisiense como um “espaço musical regulamentado”, dos século XVII ao século XX. Para a autora, a análise destes quatro séculos da regulação da música de rua em Paris mostra questões marcantes, como a questão do medo (de músicos em situação de mendicância e sua proliferação, assim como a propensão que tinham de transgredir as regras e de fazerem concorrência uns aos outros) e o uso da regulação como instrumentos de censura e controle. Em todas as épocas, foi o movimento associativo dos artistas que buscou negociar com as autoridades, em busca de melhores condições e legitimação (como será visto adiante).

1.2.2 Inglaterra

Para além da França, a Inglaterra também apresenta uma interessante história documentada sobre os embates com artistas de rua – principalmente os músicos. Um caso

emblemático é apresentado por Michael Thomas Bass (1864) em sua obra “*Street Music in the Metropolis*”, de 1864, na qual ele relata a disputa entre músicos de rua (especialmente tocadores de realejo e brass bands) e parcelas da população na Londres vitoriana. Bass era um cervejeiro e membro do parlamento que assumiu uma batalha contra os músicos de rua do período, representando as classes artística, erudita e eclesiástica. Seu relato, que também apresenta o ponto de vista de diversos moradores de Londres – como Charles Babbage e Charles Dickens – e da mídia local sobre a presença indesejada desses músicos, em vários momentos, chega à xenofobia, racismo e classismo. Trata-se da criminalização e perseguição desses músicos que, ao que tudo indica, causavam um grande incômodo na paisagem sonora na cidade, sendo tratados como “*nuisance*”, ou seja, um incômodo:

I therefore, early this Session, gave notice that I should move for leave to introduce a Bill for the better Regulation of Street Music in the Metropolitan Police District. This public intimation gave rise to a more varied and voluminous correspondence than I could have believed possible. Nothing but a careful perusal of their letters could convey any idea of the anxiety felt by so many persons for some effectual check to the daily increasing grievance of organ grinders and street music. The petitions for presentation sent to myself and other Members of Parliament have been numerous signed by all the learned professions. I have received letters and memorials from the most distinguished literary and scientific men. One very remarkable memorial has been addressed to me, signed by the leading Composers and Professors of Music in the Metropolis, and supported by upwards of 200 signatures; it is headed “THE STREET-ORGAN NUISANCE,” and proceeds to state that, “We, the undersigned members of the Musical Profession, heartily approve of your Bill before the House of Commons for the prevention of the above nuisance, by which our professional duties are seriously interrupted, and, should the measure be carried, it will confer an inestimable boon upon us.” This spontaneous support from the most competent judges will, I trust, relieve me from the libel of being an enemy to music, at proper times and in suitable places. (BASS, 1864, p. vi)

Essa coletânea de cartas, opiniões e afins tem como principal função embasar a disputa que Bass trava contra a música de rua em Londres, apoiado por diversos segmentos da sociedade, para que ele pudesse modificar a legislação vigente através de um projeto de lei, punindo e criminalizando ainda mais os músicos de rua, a fim de “demonstrate what great obstacles are opposed by street music to the progress of science, art, and literature; and what torments are inflicted on the studious, the sensitive, and the afflicted” (BASS, 1864, p. vii). A lei vigente no período que tratava da regulação e do *enforcement* direcionado aos músicos de rua era controversa por permitir apenas que os proprietários dos domicílios, pessoalmente ou através de seus criados, pedissem para que músicos de rua saíssem da vizinhança devido à doença de algum morador da casa, ou outro motivo razoável; os músicos que se recusassem a sair poderiam ser multados ou detidos, desde que vistos cometendo a infração por um policial:

THE Act of Parliament which constitutes the existing Law touching Street Music in London, is the 2 and 3 Vict. c. 47, s. 57: intituled “*An Act for the further improving the Police in and near the Metropolis;*” by which it is enacted, “*That it shall be lawful for any householder within the Metropolitan Police district personally, or by his servant, or by any police constable, to require any street musician to depart from the neighbourhood of the house of such householder on account of the illness of any inmate of such house; or for other reasonable cause; and that every person who shall sound or play upon any musical instrument in any throughfare near any house, after being so required to depart, shall be liable to a penalty of not more than forty shillings, and in default of payment to be imprisoned for any period not exceeding one month.*” And by Section 63 of this Act it is enacted, “*That it shall be lawful for any constable belonging to the Metropolitan Police District, and for all persons whom he shall call to his assistance, to take into custody, without a warrant, any person who, within view of any such constable, shall offend in any manner against this Act, and whose name and residence shall be unknown to such constable, and cannot be ascertained by such constable.*” (BASS, 1864, p. 1-2, grifo do autor)

O ponto central da argumentação de Michael Bass (BASS, 1864, p. 2-5) gira em torno do fato de que pouca ou nenhuma compensação pode ser obtida por quem está incomodado com a música de rua, já que os músicos devem estar tocando em uma via pública e próximos à residência, mas caso toquem em algum beco ou jardim, por exemplo, mesmo que próximo às residências, cabe às outras pessoas encontrarem as causas necessárias para dar queixa. Além disso, a questão da causa razoável também era vista como um problema, uma vez que se trata de conceito subjetivo, que ficava a critério do policial responsável por lidar com os músicos quando acionados pelas pessoas que poderiam legalmente fazê-lo – e havia instruções para que os policiais não removessem os músicos diretamente, mas que reportassem o problema ao seu superior. Outro problema apontado por Bass dizia respeito à redação da lei vigente falar que apenas o proprietário do domicílio poderia usar a lei, excluindo eventuais inquilinos e pessoas que não eram proprietárias de onde residiam de pedir para a polícia remover os músicos. Além disso, a lei exigia que o policial visse, com os próprios olhos, e ouvisse por si mesmo a infração sendo cometida, para que pudesse agir.

Diante desse cenário, Bass pretende usar sua posição como representante do povo para “remediar esse mal” (“*to remedy the evil*”) que era a música de rua (BASS, 1864, p. 5). O capítulo II de sua obra é dedicado a dar visibilidade aos que “sofrem” com a música de rua e traz cartas e memoriais de pessoas “who have evidently been severe sufferers from street music” (BASS, 1864, p. 6) e que elogiam as medidas de regulação da música de rua em Londres. Esses relatos apresentam a opinião de intelectuais, artistas, clérigos, entre outras pessoas de classes mais abastadas, que se dizem seriamente afetados pelas músicas dos realejos e brass bands, a ponto de interferir tanto na saúde quanto no trabalho desses indivíduos. Em uma das cartas coletadas por Bass e escrita por Mark Lemon, há a seguinte afirmação, dizendo que não era uma questão de gosto: “The objection to street noises is not a matter of *taste*, it

involves the progress of honest labour, and the avoidance of great mental affliction” (BASS, 1864, p. 7, grifo do autor). Ou seja, o trabalho dos músicos de rua não é visto como uma forma honesta de ganhar a vida, mas uma maneira de aproveitadores ganharem dinheiro enquanto afligem parcelas da população. Muitas deles falam em nome das pessoas doentes, ou à beira da morte, para que os legisladores tomem alguma decisão que favoreça os residentes e tirem essa “maldição” que é a música de rua dos espaços públicos londrinos. Também culpam as pessoas que pagam essas “pestes” para tocarem nas ruas, ao invés de levá-los para dentro de suas casas:

Those who want to hear barrel-organs, should think it no hardship to have to call the grinder into their houses, and give him a few pence to play for them; but in a well-regulated country, it is a disgrace and an anomaly that one inhabitant of a square, by giving money and encouraging these pests, should have it in his or her power to make 300 or 400 people more or less uncomfortable, miserable, or frantic, according to their nervous disposition. (BASS, 1864, p. 9)

Para John Picker, em seu livro “*Victorian Sounscapes*” (2003), havia uma “corporificação” do barulho, uma vez que na Londres vitoriana, repleta de novos ruídos que emergiram após a revolução industrial, havia um barulho bastante controverso e que era capaz de causar efeitos físicos nas pessoas: os músicos de rua e itinerantes. Por acreditarem que eles podiam causar danos físicos nas pessoas, tanto em sentido sensorial quanto estético, acabou-se gerando um grande debate público em torno da questão, geralmente ligado à xenofobia em relação àqueles que exerciam a profissão:

The objection to street noises, after all, literally is not a matter of taste but of hearing. Street music generated xenophobic and aesthetic debates, to be sure, but it had damaging impact as a corporeal problem, an urban disease that disturbed not only the duties of middle-class professionals but also their well-being. That Victorians cast the street music problem as one relating to the body is not surprising, given the pervasiveness of illness during the period and the resulting cultural emphasis on the healthy body as indicator of moral and mental fortitude. Critics have approached literary manifestations of illness from feminist perspectives to demonstrate “the persistent attempts by Victorian writers and physicians to define the terms of human physicality, to locate in the body the source of sexual and social divisions, to create a physiological blueprint that would explain the meaning of racial difference and restore a sense of social and material order.” The “organ-grinding nuisance” in part appeared a threat to professional identity because it violated “the terms of human physicality” and the “sense of social and material order.” Barrel organs preyed on their middle-class victims through the involuntary faculty of hearing. (PICKER, 2003, p. 65)

Em uma das cartas endereçadas ao Michael Bass, o harpista da rainha J. Balsir Chatterton diz que esses homens tocando nas ruas “torturam a sociedade de Londres” e não eram pedintes de boa-fé e faziam parte de um esquema de alguém na cidade que providenciava os instrumentos: “unfortunate man who torture London society with the dismal strains of their organs, and other instruments, are not *bona fide* beggars, but the hired servants of some speculating individual in the City, who provides the instruments” (BASS, 1864, p. 9, grifo do

autor). Nas cartas é possível ver os conflitos de interesse entre as pessoas que advogam pela erradicação dos músicos de rua – ou pelo menos maior regulação e observância das leis –, aquelas que apreciam a presença deles na cidade e os próprios músicos, sendo que essas duas últimas categorias não têm voz nessa obra. Os músicos são tratados como um problema, independente de suas condições financeiras, sociais, econômicas, evidenciando também a disputa pelos espaços públicos da cidade, ou ainda, entre o que é público e o que é privado.

Muitas das cartas falam em nome dos pobres, dizendo que nem eles apreciam esses músicos; depositam esperanças de que o “Projeto de lei para regular a música de rua” (“*Bill for the regulation of street music*”) se fortalecesse, pois: “every time a Bill is brought in, and fails, the hands of the musician are strengthened” (BASS, 1864, p. 12). Além de apelar para casos de saúde e falar em nome dos pobres, há expressões xenófobas e racistas ao longo dos documentos, como pode ser visto a seguir:

[...] I never yet knew a poor person, with whom I have spoken upon the subject, who did not bitterly complain of the grind-organ. I particularly advert to the feelings and sayings of the poor, because it is often, though most erroneously, supposed that restrictions upon street music would be a diminution of their pleasures. I wish also to advert to the fact that when I was incumbent of Saffron Hill I had two courts filled with the Italians, and that they were generally persons of very bad character and most immoral habits. Those courts have been destroyed by recent improvements, but I am certain that wherever Italians congregate there is a fearful amount of vice, and that in their quarrels they use the *knife* without the least scruple. I have often been called in to see such cases. (BASS, 1864, p. 13)

A questão dos músicos de rua italianos não era uma exclusividade londrina. Segundo Arnaud Moyencourt (2015, n.p.), em 1874 havia registro de aproximadamente 3.000 músicos ambulantes italianos em Paris, após a exposição universal de 1867, que atraiu muitos músicos de rua. Contudo, esse número foi diminuindo gradativamente, chegando próximo a mil músicos em 1880 e 250 em 1899. A presença desses músicos ambulantes em Paris em grande número acabou motivando a intervenção da polícia, que escreveu a seguinte nota em 1874:

« Dans le but de réprimer l’exploitation au point de vue de la mendicité des jeunes Italiens comme musiciens ou chanteurs ambulants, le Parlement Italien a édicté le 21 décembre 1873 une loi dont les articles 10 et 11 contiennent les dispositions suivantes: Art. 10 Ceux qui tiennent près d’eux à l’Etranger de jeunes Italiens âgés de moins de 18 ans employés à l’exercice des professions vagabondes devront, sous peine d’une amende de 100 à 300 francs, le déclarer aux représentants diplomatiques ou consulaires du royaume d’Italie, faire rapatrier eux -mêmes à leurs frais ces jeunes gens, ou s’ils ne le peuvent faire, les mettre à la disposition de l’Ambassade ou du Consulat qui pourvoiera à l’exécution de la mesure dont il s’agit. Art. 11 Les représentants du royaume d’Italie à l’Etranger devront dresser d’office une liste des mineurs italiens qui s’y trouveraient employés dans les professions vagabondes. Le gouvernement Italien, par l’intermédiaire du Consulat Général d’Italie, a demandé le concours de l’administration française pour l’accomplissement des mesures dont il s’agit, et il a été entendu que tous les enfants Italiens âgés de moins de 18 ans, que l’on rencontrerait dans le ressort de la Préfecture de Police, munis d’un

instrument de musique, qu'ils soient ou non en état de mendicité, seront immédiatement arrêtés et conduits devant le Commissaire de Police du quartier ou de la circonscription, lequel après interrogatoire portant sur l'Etat-civil de ces enfants et sur les noms et demeures de leur exploiteur, les dirigera sur le dépôt près la Préfecture de Police, d'où ils seront ultérieurement conduits devant Monsieur le Consul Général d'Italie ». (*Note du Chef de la 1ère Division Lecour de la Préfecture de Police de Paris pour Monsieur le Chef de la Police Municipale du 14 novembre 1874*, MOYENCOURT, 2015, n.p.)

Segundo Moyencourt (2015, n.p.), essa medida focava em expulsar os menores de idade “para o bem deles”, sabendo que as famílias de artistas ambulantes não os abandonariam, saindo todos do país – e ao olhar para os números de músicos ambulantes de origem italiana tocando nas ruas de Paris ao longo da segunda metade do século XIX, essa medida parece ter funcionado.

Uma das cartas apresentadas por Bass na defesa da intervenção regulatória na atividade dos músicos de rua, escrita por Charles Babbage, traz um levantamento feito por este último do número de interrupções por tocadores de realejos, brass bands e macacos: em 90 dias, foram pelo menos 165 interrupções (BASS, 1864, p. 20-22). Em outra carta, o remetente reclama de que não existe a possibilidade da população não ouvir os barulhos causados pelos músicos, já que o som permeia a cidade – e que é possível ouvir música em Londres por uma bagatela, não se justificando a existência desses músicos tocando nas ruas: “If musicians go about promenading the streets, it is impossible that the inhabitants should have any choice in the matter, as to whether they should be allowed to hear or not. It might be well to start from the idea that Londoners could always hear music for a mere trifle, without music being played in the streets” (BASS, 1864, p. 24). Este último argumento é reforçado em outras cartas, afirmando que a música está disponível para quem quer buscá-la, não sendo necessária a existência dela nas ruas, já que incentiva a preguiça em criados ociosos (BASS, 1864, p.31).

O argumento do músico de rua como vagabundo ainda prevalece, cabendo a qualquer pedinte sem talento tocar um realejo nas ruas, atrapalhando a reputação e trabalho dos músicos profissionais e dos cidadãos pagadores de impostos:

Organs should be done away at once. They stand entirely alone from among street instruments. Any vagabond who carry one can play it - that is, grind it by turning the handle, and therefore can continue the annoyance longer than any other street musician, without having been at the pains and trouble of acquiring a certain degree of musical skill. The sound of an organ is so loud and penetrating that it is impossible to find a room in an ordinary house where you can escape from it. Organs are specially injurious to the advancement and practice of young learners of the pianoforte, for they not only interrupt their lessons and studies, but actually play off, without the slightest trouble, a tune which has taken perhaps weeks to get through with difficulty, which is very disheartening to the young player. Look at the number of music teachers who are annoyed in giving their lessons by street musicians. Why should a man, who has spent years acquiring skill in his profession, who pays high rent and heavy taxes, be robbed of his time, while a vagabond, who pays neither one nor the other, grinds two or three

streets out of as many pence? Again: I would urge that it is for the friends of street musicians to show the necessity for street music; for whom required; the where, the when, and the how, without doing more harm than good (BASS, 1864, p. 31, grifo do autor)

O autor também mostra as decisões policiais sobre a música de rua (capítulo III), ainda sob uma perspectiva do incômodo causado aos residentes da cidade, em horários inconvenientes (como tarde da noite), relatando alguns casos de prisão. No capítulo VI, ele apresenta as opiniões da imprensa sobre as circunstâncias e disputas em torno da música de rua, nos quais predominam palavras como “*nuisance*” e “*torture*”. Por último, no capítulo V, Bass traz à tona os registros dos procedimentos parlamentares do debate sobre a música de rua, a partir de 1863 (BASS, 1864, p. 83). Nos registros é possível entender os argumentos da oposição a tal regulação estrita dos músicos, alegando que eles continuam tocando porque há parcelas da população que aprecia as músicas e que há outros barulhos que podem incomodar os residentes de Londres – como os barris da cervejaria de Bass, sendo arrastados em carroças pela cidade durante o dia:

Lord Fermoy maintained that the existing law was sufficiently stringent. Mr. Babbage had put it in force on several occasions, and had punished, he thought unjustly, a great many poor musicians. There could be no doubt that if street music were not enjoyed, it would not be provided; the fact that the bands were payed proved that they were liked by large number of people, and no person had a right to interfere with the innocent tastes of his neighbour. If street bands were put down, many other things must follow. Huge drays full of beer-barrels, even though the name of “Bass” might be inscribed on them, were a serious annoyance and inconvenience, and some people might say they ought not to be allowed to pass through the streets in the daytime. The fact was, however, that the streets must be free for all legitimate occupations. He hoped that in another Session a measure would be brought in, not to suppress street music, but to provide places of recreation in the metropolis to which the lower and the middle classes could go to hear bands play (BASS, 1864, p. 85)

O debate foi intenso, com opiniões muitas vezes opostas, no parlamento, na mídia, entre os cidadãos. Tratava-se de manter tudo como estava, exigir a proibição total ou uma regulação mais estrita, contendo hora e local: “some fear that nothing short of prohibition of all street music will afford relief; others advocate the restriction of street music to certain districts and within certain hours” (BASS, 1864, p. 99).

Paul Simpson, acadêmico e músico de rua, soma sua pesquisa à esses relatos de que historicamente, os músicos ligados às cortes tinham certa estabilidade e reconhecimento, enquanto os músicos que tocavam nas ruas, ambulantes, nômades não compartilhavam da

mesma sorte. Em uma palestra conferida em julho de 2015¹⁷, ele afirma que essa forma de enxergar os músicos de rua não mudou completamente:

[...] itinerant performers were and are still very often viewed suspiciously by the authorities, and society as a whole, for their very mobility. Being perpetually on the move can mean that these individuals do not obviously fit within common social structures based around belonging and boundaries. [...] Further, associations between such performers and beggars or vagrancy recur through this history of street music. Where the act's quality did not meet an individual's taste, a common response has been to dismiss a performer as 'basically a beggar' or 'little more than a vagrant'. The presence of the patronage or other formal recognition just mentioned exacerbates this issue for what we might consider to be 'freelance' performers. In the past, these freelancers may have been hounded out of town or their activities repressed by the church. Today we have Statutory Nuisance Legislation and 'Community Protection Notices' that can be used to silence or exclude such performers, or certain types of performance, from public spaces. (SIMPSON, 2015, p. 2)

Por estarem às margens da sociedade de tantas maneiras, a história desses artistas acaba sendo esparsamente registrada, até mesmo por serem contestados enquanto artistas e se o que fazem seria, de fato, arte. Por isso, os registros coletados por Michael Bass e demais documentos da época (mídia impressa, registros policiais, etc.), são importantes para mostrar um pouco da história dos músicos de rua marginalizados, que ganhavam a vida informalmente e eram criminalizados pelo poder público e pela sociedade, já que a Londres vitoriana foi uma das épocas mais documentadas da história da música de rua:

Being in the most part in the lower classes of society such musicians were not necessarily in a position to write their own history or even have their say on what was written about them. In fact, quite the contrary. As Sally Harrison-Pepper notes, "Much of the history of street performance... is found in the laws that prohibit it". Much of the existing written history of street music takes the form of letters written by those complaining about the nuisance street music posed for them, and in the records of the debates that took place in the development of street music legislation. Due to a variety of reasons this [Victorian London] is by far and away the most extensively documented period in the history of street music. The 'street music problem', as it was then called, emerged in light of the growing class of musical, medical, legal, and literary professionals – individuals with means and opportunities to voice their concerns, if not to escape them – for whom street music disrupted the quiet tenor of their home-working lives. (SIMPSON, 2015, p. 2-3)

Essa disputa em torno do profundo "incômodo da música de rua" é contextualizada de maneira muito interessante por John Picker (2003). O autor retrata as dramáticas mudanças nas paisagens sonoras do Reino Unido nos séculos XVIII e XIX, marcadas pela revolução industrial e pelo aumento da densidade populacional nas cidades – gerando um aumento significativo de ruídos, barulhos e sons de todos os tipos que não eram familiares aos habitantes das cidades da

¹⁷ Ver: <<https://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/the-history-of-street-performance>>, acessado em 26 de fevereiro de 2017.

época e causam estranhamentos. Muitas pessoas se mudam para cidades em busca de empregos nas fábricas, levando-as a habitar espaços cada vez mais lotados e mais ruidosos.

Neste contexto, a música de rua se somava ao barulho cotidiano da cidade e era vista como um contraponto desregrado em comparação aos novos padrões de disciplina e ordem urbana:

[...] street music represented a festive disruption of disciplines— in this case, those of middle-class work and leisure— and in its very status as “hackneyed slang,” it presented a provocative other, an alternative to acceptable middle-class definitions of music. Just as the itinerant performer came to symbolize an invasive affront to professional labors, so his music became a “lawless” other, a threatening double to the respectable concert or drawing-room recital. It was in essence a Victorian variation on “rough music,” “a latter-day charivari” that asserted populist unruliness against the “new standards of urban discipline” imposed by the moralizing force of the Metropolitan Police. (PICKER, 2003, p. 63)

É fácil compreender, diante deste cenário, como o projeto de lei de Michael Bass era visto como um mecanismo importante, sendo que a publicação do livro “*Street Music in the Metropolis*” em 1864 teve um papel fundamental no processo de aprovação do projeto de lei, que acabou passando, com algumas modificações:

[...] in July 1864, his motion passed through to Royal Assent “without debate,” although changes to the wording of the act partly moderated Bass’s original extremist language. “[Charles] Babbage’s [sic] Act has passed, and he is a public benefactor,” the mathematician Augustus De Morgan wrote to the distinguished astronomer John Herschel, “A grinder went away from my house at the first word.” [John] Leech captured the victory in a Punch cartoon that, in a sign of anticipation, actually appeared two months before the Assent was given [...]. In the cartoon, above the caption “Three Cheers for Bass and His Barrel of Beer, and Out with the Foreign Ruffian and His Barrel-Organ!” a burly Bass seems about to roll a barrel of his own ale into one of Leech’s typically seedy organ grinders, presumably to push him off the edge of the coast where he stands, still grinding away. (PICKER, 2003, p. 63-64)

Ao ilustrar a revista “Punch”, John Leech deixava bastante evidente seu desgosto, implicância e preconceito contra os músicos de rua em Londres, reverberando os esforços de Babbage, Dickens e Bass em estabelecer uma diferenciação e algum controle sobre os sons da cidade, separando profissionais de vagabundos:

[...] Bass’s act sought through legal means to establish such a distinction between professionals and intrusive outsiders, but only by facilitating professionals’ greater meddling in those outsiders’ affairs. The act provided those members of the middle classes anxious about professional and territorial differentiation with a legal outlet, an authorized means to control the sounds of the city streets. At the same time that those protective impulses shifted outward, however, they turned even further inward, marking the professional body as a vulnerable site where at stake lay the most fundamental of all terms of identity: stability and nervous disorder, health and illness, life and death. (PICKER, 2003, p. 64-65)

A aprovação da “Lei da Música de Rua” (“*Street Music Act*”), a despeito de todos os esforços de Bass, Babbage, Dickens, Leech e demais envolvidos, acabou surtindo poucos efeitos no desaparecimento dos músicos de rua em Londres (PICKER, 2003, p. 77). Isso mostra, segundo o autor (e também de acordo com outros estudos abordados ao longo deste trabalho e da pesquisa de campo realizada) que a regulação pode não ser a única ou melhor opção, principalmente quando vem de cima para baixo, e nem sempre ela é um fim em si mesma. John Picker afirma que no fim do século XIX os ataques agressivos à música de rua passaram a ser vistos com uma mistura de empatia e sátira. O autor cita uma colocação de George B. Shaw, considerado o primeiro grande crítico moderno de música da Inglaterra, mostrando certa resignação:

Shaw reflected on his predecessors’ attempts to regulate city streets with mixed feelings, sympathetic toward the desire for silence in which to think and work, but—this was the central shift— with a certain wistfulness for what had once been considered a nuisance, and a resignation to the inevitability of such noise, one of the facts of life, after all, for writers in urban modernity. (PICKER, 2003, p. 78)

Muitos anos mais tarde, no período anterior à guerra, T. S. Eliot escreveu sobre o barulho urbano com um posicionamento bastante diferente sobre a relação entre ruídos e a cidade:

[...] describing the noise of prewar London, T. S. Eliot noted “many babies, pianos, street pianos, accordions, singers, hummers, whistlers,” yet concluded: “I find it quite possible to work in this atmosphere. The noises of a city so large as London don’t distract one much; they become attached to the city and depersonalize themselves.” (PICKER, 2003, p. 79)

Para Picker (2003, p. 80-81), o conceito de esterilidade expressa adequadamente o desejo dos “ativistas” anti-música de rua, já que eles buscavam adiar ou negar a realidade dos imigrantes que chegavam às cidades, assim como a própria expansão urbana. Contudo, o autor acredita que não se deve julgar aqueles trabalhadores por lutarem contra o barulho, já que esse é um processo contínuo na história:

Such an antiseptic operation brought into conflict the “great fact” of the organ grinders with the other similarly great fact of the period, an emergent class of anxious artists and intellectuals whose anxieties stemmed in large part from their homebound status. Yet, if the ugly xenophobia and contempt of their response cannot be denied, then the tendency to judge these workers too harshly should also be resisted. Over a century later, with the oddly retrograde phenomenon of telecommuting in ascent, the territorial problems that plagued these home workers have renewed immediacy. Against the newer auditory challenges of accelerated technology— the bleeps and blare of cell phones, car alarms, and superhighways— battles continue for spaces to concentrate and to write. (PICKER, 2003, p. 80-81)

Porém, é importante ressaltar que as disputas em torno da questão do barulho podem assumir (e com frequência assumem) características de controle cultural e censura, ou tomam vieses políticos, de interesses privados que minam os espaços públicos e a vida cultural noturna da cidade através de leis do silêncio e enforcement truculento, por exemplo – como será abordado nos capítulos seguintes. É preciso ter em mente um equilíbrio de interesses, já que a regulação e o controle excessivos podem enfraquecer as possibilidades de sobrevivência dos artistas.

Na Inglaterra, no início do século XX, artistas de rua ainda eram figuras comuns da paisagem urbana de Londres e outras cidades. Em uma entrevista concedida à Brooks McNamara em 1974, Percy Press conta um pouco de como se tornou um artista de rua após largar a escola em 1918, além de relatar um pouco como era a vida urbana desses artistas no período. Durante seu intervalo de almoço, ele ia até Berwick Street Market para ver as performances de rua:

It was the heyday of the busker then and there were all kinds about—jugglers conjurers, ventriloquists, musicians, acrobats, mountebanks. I watched them day after day and absorbed it all, and finally I decided that street performance was something I'd like to do myself. The magicians especially interested me; there was one conjurer in particular that I liked to watch and soon I learned all of his tricks. Just at that point—it was Holy Week, 1918--I had a little altercation with the manageress at the picture dealers. I stormed out and walked round Piccadilly for an hour until I'd cooled off; then I went back and gave in my notice. I knew then that I was going on the streets.” (PRESS & MCNAMARA, 1975, p. 313-314)

Pulando de um emprego ao outro, ele acabou se interessando por artistas de ruas, principalmente mágicos, e começou a se apresentar nas ruas em uma Sexta-feira Santa. Ele montou um show de mágica, bastante cru, mas mesmo assim conseguiu formar um público razoável próximo à entrada de uma feira, junto a outras figuras que usavam o espaço público para ganhar a vida, como artistas, vendedores ambulantes e *quack doctors* (práticas medicinais fraudulentas); ele relata a dificuldade de voltar para casa no fim do dia com uma bolsa cheia de moedas que foram doadas, a maioria de baixo valor:

When the fair was going on there were always entertainers and street vendors and perhaps the occasional quack doctor scattered along the route between the Underground station and the heath. So I simply joined them. I did my first show and then several more throughout the day. It went well. As a matter of fact, at the end of the day it was a bit of a struggle going away with a bag full of coins that I'd collected. They were mostly coppers, of course, but when I got home that night and counted up the money it was considerably more than I'd been making at the picture dealers for a whole week's work. (PRESS & MCNAMARA, 1975, p. 315)

Após essa primeira experiência, Press continuou indo à feira para se apresentar – mesmo que nem todos os dias tenham sido tão bons quanto o primeiro. E depois que a feira acabou, ele

decidiu continuar se apresentando pelas esquinas e ruas da cidade. Na entrevista, ele relata um pouco dos tipos de práticas que eram vistas pelas ruas naquela época, de acrobatas e malabaristas a charlatões e pessoas que tentavam entreter quem estava na fila do teatro.¹⁸

There were some very good acrobats and jugglers on the streets then. [...] Animal acts were popular, and novelty musical acts—street harmoniums, one-string fiddles made from cigar boxes and that sort of thing. There were ventriloquists and conjurers, and of course Punch and Judy was always a favorite. Theatre queue entertainers were popular. Most often they did a fast little act, shorter than the usual street pitch. There was a man named Tom Riggiletto, for example, who did chapeaugraphy for the queues; that is, creating different characters with a circle of felt which he twisted into all sorts of typical hats [...]. Riggiletto would do a brief little three- or four-minute routine and then go round the queue collecting money. Then he'd nip off to the next theatre and repeat the same routine for the queue there. I used to watch all of the other performers and vendors in the markets and on the streets, looking for useful bits of patter. (PRESS & MCNAMARA, 1975, p. 315)

Para ele, havia uma espécie de sistema de castas entre os artistas de rua do início do século XX, com alguns tipos de performances e práticas sendo mais respeitadas pelos outros artistas e pela sociedade. Muitos artistas se apresentavam em salas fechadas e também nas ruas (que muitas vezes davam mais dinheiro que se apresentar em algumas salas). Também existia solidariedade e apoio entre os artistas: eles podiam te dizer onde eram os bons lugares para se apresentar, mas não era bem visto que alguém ocupasse um lugar que normalmente pertencia a outro artista. Quando um artista encontrava um bom lugar para seu tipo de apresentação, sempre retornava para ele. No período entre guerras, contudo, essa complexa dinâmica de apresentações nas ruas muda bastante, entrando em declínio principalmente por causa da popularização dos automóveis e das ações da polícia:

Unfortunately, a decline began between the wars. In part I think it was due to traffic conditions which grew steadily worse during that time. Gradually there were more cars breaking up the crowds, and on account of the traffic the police became tougher, more inclined to break up a pitch and move you along. Most of the buskers got fed up after a while and there isn't much left today. (PRESS & MCNAMARA, 1975, p. 316)

A Inglaterra tem disputado os usos e apropriações do espaço público com artistas de rua ao longo do tempo e esses conflitos ainda perduram em diversas cidades. Em 2014, por exemplo, várias matérias cobriam o fato de que a intensa regulação de performances na rua estava matando a arte de rua em Londres. Em uma matéria escrita por Munira Mirza¹⁹ para o jornal *The Guardian*, em 23 de abril de 2014, ela pede que se equilibrem os interesses sem suprimir a vitalidade que artistas de rua trazem, historicamente, para os espaços londrinos:

¹⁸ Ver também: SIMPSON, 2010.

¹⁹ Deputy mayor of London for education and culture.

[...] busking has become an increasingly complicated area in London. A myriad of regulations in different parts of the city are causing confusion. Some local authorities are imposing licensing fees which can make it prohibitive for many musicians. Buskers complain that certain parts of the capital have become no-go areas and they are sometimes moved on by the police even when they know they are not breaking any rules.

The threat of heavy penalties and even the power to forcibly sell off instruments to pay for these, act as a real deterrent. This trend is worrying. Busking is a crucial part of the music eco-system in the capital; a chance to develop and grow in front of the public. It all adds to London's reputation as a capital for live music, with music tourists contributing almost £600m to the economy each year.

Busking is also appreciated by the public. Areas like Covent Garden are attractive to visitors who love the buzz of street performance. How many of us have heard a busker on the tube and, without expecting it, felt that sudden rush of hearing a song which can lighten your mood or make you pause and reflect in an otherwise hectic day?

Busking epitomises the principle that people are free to do things in the public realm, unless expressly forbidden. It reminds us that we are free to interact with each other, creating an unexpected, informal culture which makes London feel so vibrant.

Maybe it is because busking is so free and unregulated that it has also been a source of anxiety for the authorities. Fear of political opinion and activism, anti-social behaviour and crime, have always been associated with the tradition.

And in truth, busking can be associated with crime. There are nuisance buskers who play the same song repeatedly at full volume and there are areas where it may well be inappropriate for buskers to perform.

But surely it's important to keep a sense of balance and perspective? Rather than seeing busking as a social problem to be managed, let's see it as a great asset for our city, and find creative ways to allow genuine buskers who respect the informal rules to perform. The vast majority do abide by the rules and it's usually in their own interest to police those who don't.²⁰

Em 2015 o prefeito de Londres lançou o projeto *Busking in London*²¹ para apoiar, facilitar e fomentar as performances nas ruas da cidade. O projeto conta com uma plataforma online, embaixadores (artistas e celebridades, de acordo com o website), uma newsletter e apoiadores. Além disso, a plataforma traz informações úteis para os artistas, como um código de conduta ("*Buskers' Code*") que apresenta a regulação da atividade, possíveis penas e demais delimitações da arte de rua, por região e condição de apresentação. Para os músicos, por exemplo, traz recomendações sobre o volume das apresentações (que devem se manter um pouco acima do nível de barulho das ruas) e atitudes como não repetir a mesma música no mesmo lugar, assim como providencia também regras de segurança, como não deixar o equipamento em locais que as pessoas possam tropeçar e pedir para que os artistas não cubram a face (com máscaras, etc.) e deixar o lugar limpo e arrumado, sem danificar a estrutura física do espaço. Os artistas podem passar o chapéu e receber doações, mas não podem vender CDs,

²⁰ MIRZA, M. "Busking in London is dying, leaving a hole in the heart of the city", *The Guardian*, Londres, 23 abr. 2014.

²¹ Ver: <<http://buskinlondon.com/>>, acessado em 06 de março de 2017.

por exemplo (é preciso uma licença específica para isso). Há uma seção especial para lei e *enforcement*, que enfatiza onde é legal se apresentar e sobre quais condições, como evitar problemas com a polícia e os vizinhos e, na última parte, define que arte de rua não é mendicância: “Busking shouldn’t be confused with begging. Buskers put a lot of effort into their act, give a performance and entertain the public”²².

Em geral, a música de rua (e qualquer performance que envolva música e sons) enfrenta maior resistência da população e, conseqüentemente, do poder público por causar incômodos difíceis de serem contidos: ruídos, barulhos, sons, tudo isso flui pelos espaços públicos. Regulações que tentam conter ruídos – através de decibéis, proibição de amplificação, distância da performance, horários do dia, etc. – tornam-se cada vez mais comuns nas cidades.

Para Jacques Attali (2009, p. 4-6), os sons e a música vão além de ser mero objeto de estudo, sendo também uma forma de entender o mundo. Ele analisa a importância dos sons, ruídos, barulhos e da música em uma perspectiva histórica, dialogando com questões de poder e controle que se exercem com/através da música e dos ruídos, e como os arranjos destes últimos podem se relacionar com (des)ordem, subversão e poder: “more than colors and forms, it is sounds and their arrangements that fashion societies. With noise is born disorder and its opposite: the world. With music is born power and its opposite: subversion” (ATTALI, 2009, p.6). Segundo o autor, as dinâmicas de poder se manifestam através do controle da arte, especificamente da música, do barulho/ruído e do silêncio:

Everywhere we look, the monopolization of the broadcast of messages, the control of noise, and the institutionalization of the silence of others assure the durability of power. Here, this channelization takes on a new, less violent, and more subtle form: laws of the political economy take the place of censorship laws. Music and the musician essentially become either objects of consumption like everything else, recuperators of subversion, or meaningless noise. (ATTALI, 2009, p. 8)

Censurar, gravar, espiar e vigiar são instrumentos de poder, potencializadas por tecnologias de escuta, ordenamento, transmissão e gravação do barulho/ruído. As teorias do totalitarismo explicaram que é necessário:

[...] to ban subversive noise because it betokens demands for cultural autonomy, support demands for cultural autonomy, support for differences or marginality: a concern for maintaining tonalism, the primacy of melody, a distrust of new languages, codes, or instruments, a refusal of the abnormal-these characteristics are common to all regimes of that nature. They are direct translations of the political importance of cultural repression and noise control. (ATTALI, 2009, p. 7)

²² Busker’s Code: <<http://buskinlondon.com/code>>, acessado em 06 de março de 2017.

Estas são práticas que podem ser aplicadas no controle da música de rua, se reproduzindo em diversos locais do mundo. A regulação da arte de rua e da música de rua também pode ser conduzida como uma forma de censura, a depender do contexto e de como ela é aplicada.

1.2.3 Estados Unidos da América

Alguns livros sobre artistas de rua – e músicos de rua especificamente – foram muito importantes no desenvolvimento deste trabalho, por apresentarem pesquisas aprofundadas sobre arte de rua em si, sobre as percepções de artistas e a regulação desta atividade, envolvendo também questões estéticas e políticas. Três desses estudos são voltados para o contexto estadunidense: Patricia J. Campbell, que escreveu um dos primeiros livros sobre o assunto, intitulado “*Passing the Hat: Street Performers in America*” (1981); Susie J. Tanenbaum, que escreveu sobre músicos do metrô de Nova Iorque em seu livro “*Underground Harmonies: Music and Politics in the Subways of New York*” (1995); e Sally Harrison-Pepper estudou artistas de rua em Nova Iorque no seu livro “*Drawing a Circle in the Square: Street Performing in New York’s Washington Square Park*” (1990).

Lily E. Hirsch (2010, p.352) acredita que a literatura acadêmica existente sobre artistas de rua respondeu à histórica desvalorização que essa profissão enfrenta através da romantização dos artistas, ao invés de levar em conta muitas das questões contextuais e identitárias. Hirsch destaca algumas exceções à essa tendência, como Michael Bywater (2007) e Paolo Prato (1984), e afirma que tanto Tanenbaum (1995) quanto Campbell (1981) apresentam visões parciais e demasiado positivas de artistas de rua, uma celebração da existência dessas práticas e de como elas são importantes para as cidades. Tendo em vista estas críticas, é preciso afirmar que todos esses trabalhos citados, por mais que tenham uma visão muitas vezes idealizada do que é ser artista de rua, contribuem de forma essencial para a compreensão dessas práticas e para os objetivos aqui propostos.

Patricia J. Campbell é tida como uma importante referência nos estudos sobre arte de rua, tendo publicado seu livro no início dos anos 1980 sobre os artistas de rua em quatro cidades dos Estados Unidos: Nova Iorque, San Francisco, Boston e Nova Orleans. Algo que é quase um consenso para quem se debruça sobre variadas formas de arte de rua, é que os artistas têm trajetórias, interesses e motivações muito variadas, sendo quase impossível traçar um perfil único do artista de rua:

Other than the love of freedom there are no common characteristics of personality, background, or life-style that describe the average street performer. Men in their late twenties and early thirties predominate, but my interviewees ranged from five to seventy-five years old, and there were a number of women among them. Some performers have never worked the streets anywhere but in their home cities. Others wander the whole country or travel a consistent circuit between two or three cities. A few live out of a backpack, crashing wherever they can, and even sleeping beside the road when luck gives out. Others live in their cars or in vans fitted out for a gypsy existence, or have comfortable apartments or own luxurious homes in good neighborhoods. Some have grown up in the life as waifs surviving by their talents. Others have chosen to drop into it from flourishing careers in law or medicine or teaching. Still others are actors and musicians waiting for the big break. A surprising number are college graduates, but some have almost no formal education. Some work only when the spirit or the landlord moves them. Other follow a rigid schedule. Not all love the street - a few spoke bitterly of their life as outcasts. Not all are committed to it for life or make their whole living from it. But in every city I visited I found a hard core of people who had dedicated their lives to the street, who saw themselves as bearers of tradition, and who were articulate and thoughtful about their place in the world (CAMPBELL, 1981, p. 12-13).

Um ponto interessante – que será melhor explorado a partir dos resultados de campo nos capítulos seguintes – é a ocupação territorial que os artistas fazem da cidade, uma vez que não é qualquer rua ou praça que será atrativa para se realizar performances e passar o chapéu. Campbell fala dos “bons lugares” (“*good places*”), que são bastante específicos e dependem tanto de um fluxo de pedestre quanto da relação com as autoridades:

The parts of town where buskers congregate are highly specific. You may see dozens of performers for five blocks, and then, across the street and farther on, none. Ever. This segregation of street entertainment reflects not only the density and receptivity of pedestrian traffic but an uneasy mental map of truce between performers and civic authorities. The good places within reach each city are part of the folklore of the road for performers, and tales of comparison are part of every encounter between traveling entertainers (CAMPBELL, 1981, p. 17-18).

A autora notou, em várias cidades, que os comerciantes podem ser hostis aos artistas por achar que eles drenam um dinheiro do público que poderia ser gasto nas lojas da região, principalmente em áreas turísticas, levando a embates – muitas vezes regulatórios – entre os lojistas e os artistas pelo direito de uso de determinados espaços. Ela menciona um caso em San Francisco, onde palcos foram criados na região portuária, frequentada por muitos turistas, e os artistas precisavam de licenças para se apresentarem lá – o que gerou acaloradas discussões entre artistas, muitos dos quais se opõem à ideia de palcos, audições e licenças para se apresentar em um espaço que é, em teoria, público. Campbell aponta San Francisco como um lugar em que ser artista de rua não era algo muito bem visto pela polícia:

It is ironic that, among the five cities I visited, the performer runs the the highest risk of being arrested in the city that talks the most of supporting street theater. I was told of arbitrary busts and raids and sweeps. Everyone agreed that the situation now is not as bad as it is used to be, but almost every San Francisco performer I interviewed who had been at it for more than two years had spend at least one night in jail. In other cities

the police are prone to warn or threaten; in San Francisco they are more likely to pull up the Black Maria and whisk the busker off the slammer mid-performance. (CAMPBELL, 1981, p. 23-24).

Em Nova Iorque, a autora acredita que os pedestres já estavam mais acostumados com os artistas de rua e entendem que eles faziam parte de uma espécie de “cena de rua” (“*street scene*”). Contudo, ao contrário de outras cidades de clima mais ameno ao longo do ano, a temporada de arte de rua de Nova Iorque só dura alguns meses (de maio a outubro), quando as temperaturas estão ideais. Durante o restante dos meses, os artistas tem de arrumar outra(s) forma(s) de ganhar a vida para não se exporem ao frio e condições climáticas adversas (CAMPBELL, 1981, p. 25) – Montreal tem um problema similar, como será visto adiante. De acordo com a autora, pelo menos no período estudado, a polícia da cidade de Nova Iorque era bastante leniente com os artistas de rua, limitando-se a pedir para que os artistas saíssem do lugar que estavam se apresentando, sendo raras as prisões. O Central Park era um dos lugares preferidos dos artistas se apresentarem; no Staten Island Ferry, contudo, era necessário possuir uma licença especial para tocar e nele os artistas possuíam uma audiência cativa sentada, estrutura para coleta das doações e um abrigo contra condições climáticas adversas – mas mesmo assim, a licença não garantia que poderiam se apresentar em paz:

[...] performers are only allowed to play the ferry once a month, and the permit is no guarantee of a hassle-free performance - the boat people sometimes invoke the fine print that forbids solicitation of money. For these reasons most performers don't bother with official permission: they simply work the ferry until they are caught and told to leave (CAMPBELL, 1981, p. 27)

Boston, ao contrário, é citada por Campbell como uma boa cidade para artistas de rua, já que a cidade possui um sistema de licenciamento que legaliza a atuação dos artistas em quase qualquer lugar, principalmente na região central. Um dos responsáveis pela relativa estabilidade dos artistas de rua em Boston foi Stephen Baird, um cantor de rua que resgatou uma lei quase esquecida de 1878 e que permitia o licenciamento de artistas de rua – e logo descobriu que a mesma lei apenas permitia performances em alguns blocos no centro e proibia o artista de receber pagamento por sua apresentação, história que Campbell conta de forma quase anedótica:

Born in Cambridge, he [Stephen Baird] was schooled as a chemical engineer and turned troubadour in 1972. In that year there were only four or five other musicians regularly playing the sidewalks of the city, and they had to deal with constant police harassment. Stephen heard of a half-forgotten law passed in 1878 that allowed the licensing of street performers, and, with instincts sharpened by his years of college antiwar activity, he tracked it down through the labyrinth of city government. An audition was required, so, with dulcimer in hand, he went down to the Police Department and applied. “What’s wrong with you?” they asked, revealing the link in their heads between busking and

physical handicaps. Reassuring them as to his mental and physical health, he played the finale from Beethoven's Ninth on his dulcimer, encored with an Irish drinking song, paid ten dollars, and was awarded his license. However, he soon found that the permission given was for only a few square blocks of the inner city and did not allow him to receive payment for his performance. The harassment continued. Stephen launched a letter-writing campaign, threatened to sue, and with the help of the Assistant District Attorney, succeeded in May 1973 in getting the law changed to read: "Licensee permitted to receive voluntary donations but is not permitted to solicit". (CAMPBELL, 1981, p. 30-31)

Em 1973 ele consegue, portanto, modificar a lei, que passa a permitir que o músico licenciado possa receber doações voluntárias e que seria ilegal solicitar dinheiro dos transeuntes. Nessa época, "The open guitar case had become legal, a situation that existed in no other major city in the United States"; após esses esforços, foi necessário educar os policiais sobre a lei, o que levou aproximadamente três anos (CAMPBELL, 1981, p. 31). Na época, por dez dólares anuais (preço da taxa), os músicos podiam se apresentar na maioria dos espaços públicos da cidade, nos quais amplificadores eram permitidos – desde que o som não pudesse ser ouvido a mais de 300 pés de distância (aproximadamente 90 metros). A polícia realizava uma análise de antecedentes criminais dos músicos que se inscreviam para conseguir uma licença, embora costumasse fazer vista grossa para infrações envolvendo solicitação de dinheiro e apresentações nas ruas. Um dos problemas da lei, nesse momento, era que ela só incluía os músicos de rua, deixando de fora outros tipos de performance e práticas artísticas; deixava-os de fora, mas também não os proibia.

Outra questão levantada por Campbell (1981, p. 31), era que taxa para grupos de músicos formados por mais de duas pessoas era de cinco dólares por dia, um valor proibitivo, mas "[...] in the long run the importance of the license structure has been to educate the public and the police to the acceptance of busking". Destaca-se um outro efeito positivo: quando os artistas não tiveram mais que ficar o tempo todo se preocupando com a polícia e repressão, puderam criar muitas iniciativas de teatro de rua bastante comprometidas com a performance em espaços públicos, com condições para os espectadores sentarem e apreciarem as obras.

Nova Orleans, afirma Campbell, é a cidade natal da arte de rua nos Estados Unidos, devido principalmente ao sentimento de camaradagem e respeito entre os artistas, sendo alguns deles regulares e a maioria pessoas que vem e vão – segundo a autora, esse sentimento de proximidade se deve ao fato de que artistas só podiam se apresentar em três lugares do French Quarter (CAMPBELL, 1981, p. 35). Essa visão de um cenário livre de conflitos e camaradagem é um exemplo da romantização citada por Hirsch (2010).

Patricia J. Campbell dedica um capítulo inteiro de sua obra aos aborrecimentos enfrentados pelos artistas e as questões ligadas à regulação. Ao trabalhar nas ruas, os artistas

estão sujeitos a muitos incômodos por todos os lados: “Madmen and criminals – those crazed by life or drugs – have at them. Shopkeepers blame them for empty cash registers. And the police, who should offer equal protection, are often their enemies. The law gives them no recognition or shelter” (CAMPBELL, 1981, p. 223). A desesperança desse contexto começa a dissipar com o reconhecimento através de marcos legais que apontam para uma nova forma de aceitar a arte de rua.

Estar nas ruas é estar aberto à interação – solicitada ou não – com todo tipo de gente, assim como estar suscetível à confrontos, seja com pessoas bêbadas, agressivas ou mesmo religiosos aproveitando a multidão em torno do artista para pregação. Vendedores ambulantes, nota Campbell (1981, p. 224-229), apesar de estarem em uma situação muito similar à dos artistas do ponto de vista legal, regulatório e de informalidade, não os veem como aliados. Além desses empecilhos, os artistas também têm que lidar constantemente com a polícia e suas diferentes formas de repressão, de modo que “the busker can never be sure what to expect from the local cops” (CAMPBELL, 1981, p. 231). Segundo a autora, a base para essa aleatoriedade no tratamento à arte de rua em diversas localidades tem relação com seu status legal:

The basis for all this patternless and unpredictable torment is that busking is not illegal but extralegal. Nowhere does the law say that a person may not perform on the street, nor does the law usually admit that a person *may* perform on the street within certain limits. This lack of legal status leaves busking open to interpretation as begging, obstructing traffic, or disturbing the peace. Often there is not even this much attempt at legal grounds for harassment. It simply strikes the cop on the beat as behavior that is outside the scope of what normal law-abiding people ought to be doing on the streets. If a performer *is* arrested, his offence is usually not given the dignity of trial; he will often be treated like a minor nuisance, locked up with drunks and prostitutes, and released the next morning with charges dropped (CAMPBELL, 1981, p. 233).

Assim como na França e outros lugares do mundo (Rio e Montreal inclusos), a resposta dos artistas aos aborrecimentos e supressão de direitos nos Estados Unidos foi se organizar e unir forças para barganhar melhores condições de trabalho, na forma de associações, protestos e trabalho voluntário coletivo em defesa de direitos. Campbell afirma, todavia, que essas iniciativas acabam se desgastando e durando pouco, devido à “natureza individualista” de muitos artistas – um fato que será questionado nos capítulos seguintes do presente trabalho – conforme trecho abaixo:

[...] such attempts at organization are short-lived and usually fade away as soon as the immediate crisis improves. Street performers are by nature individualists and do not easily fit into self-effacement of group action. Although performers speak wistfully of their desire for protection from the police, the very idea of organization goes against the grain of them. A structured association is equated with regulation and loss of freedom (CAMPBELL, 1981, p. 234).

Em geral, a legalização da arte de rua no âmbito civil significa licenciamento e autorizações, ou seja, formas de regulação que os artistas veem com suspeita; ao mesmo tempo que esse processo protege os artistas da arbitrariedade e dos aborrecimentos com a polícia, também se torna uma estrutura que é honrada pelos artistas apenas na violação. Para Campbell (1981, p. 235) o sistema de licenciamento e autorização é visto pelos artistas mais como um incômodo a ser ignorado o máximo possível, uma vez que “they are in the streets [...] to escape such bureaucratic requirements” – outro ponto a ser destrinchado de maneira crítica, já que durante o campo os artistas mostraram que estão nas ruas por diversos outros motivos além da fuga da burocracia.

Já Sally Harrison-Pepper (1990) olha para os artistas de rua em Nova Iorque, especificamente para uma praça chamada Washington Square Park, localizada em Greenwich Village, entre 1980 e 1984.²³ O livro dela é sempre lembrado pela frase que abre este trabalho, de que muito da história da arte de rua encontra-se nas leis que a proíbem – ressaltando a hostilidade contra os artistas de rua e como eles historicamente persistem. Isso reforça um ponto importante levantado ao longo da pesquisa aqui apresentada, de que através da regulação e controle da arte de rua se pode entender de maneira profunda essas práticas e como elas impactam na vida urbana. A obra de Harrison-Pepper se concentra em manifestações artísticas variadas, mas que tem como denominador comum o uso do espaço público para se apresentar e passar o chapéu, e também a especificidade geográfica, já que os artistas ocupam (e disputam) uma praça.

A autora também aponta os lojistas e comerciantes como grandes inimigos históricos de artistas de rua, já que estes estariam atrapalhando a imagem de ordem do lugar, ao mesmo tempo em que seriam competidores. Contudo, os artistas de rua são figuras inerentes ao espaço urbano, profundamente enraizados na cidade:

It is nearly impossible, in fact to separate street performance from the urban environment, for the city exerts a primary influence on both its perception and reception. The shape, texture, and uses of urban space determine behavioral expectations, performance structures, and the theatrical frame. The width of a sidewalk or shade from a tree, the noise surrounding the performance space, the proximity of other performers, the social as well as the atmospheric climates, the civic regulations concerning performance activities - all are part of the street performer's daily, even minute-to-minute negotiations with fluid and vital urban environment. The setting may even influence an audience's contributions (HARRISON-PEPPER, 1990, p. xv).

²³ Ver também a interessante análise de Paolo Prato, “*Music in the streets: the example of Washington Square Park in New York City*”, 1984.

A principal competência do artista de rua, para Harrison-Pepper (1990, p. xv-xvi), é a de conseguir transformar “espaço da cidade” em “espaço de espetáculo”, tornando escadas em bancos, tornando mobiliário em decoração e interrupções em parte do show. Músicos de rua tem outras especificidades, como a questão do som/barulho que se propaga pela cidade, assim como precisam transformar o “lugar em palco”, ignorando ao máximo seu entrono. A autora cita Ray Jason, um famoso malabarista de rua de San Francisco nos anos 1970, que elenca três principais categorias e motivações para os artistas estarem na rua: 1) Pessoas que se apresentam nas ruas porque não conseguem emprego em nenhum outro lugar; 2) Pessoas que se apresentam nas ruas esperando serem “descobertos”; e 3) Pessoas que escolhem se apresentar nas ruas porque gostam de estar ali. Harrison-Pepper adiciona uma quarta categoria e motivação: pessoas que se apresentam nas ruas porque gostam da liberdade proporcionada, de estar fora do “sistema” e serem autossuficientes, “they said their shows presented alternatives to the existing system of governance or conventional ways of living” (HARRISON-PEPPER, 1990, p. 10-12).

Como tem sido apresentado neste capítulo, poucas das grandes cidades, ao longo da história, trataram os artistas de rua como um ganho para o local. Harrison-Pepper afirma que parte dessa rejeição pelas cidades e pela opinião pública tem relação com a questão da imagem pública e da irrelevância dessas práticas do ponto de vista cultural formal. A história da arte de rua foi conservada graças a fragmentos, esboços e documentos sobre outros temas que coincidentemente abordavam as performances na rua; todavia, a história da arte de rua encontra-se mesmo em leis e debates em torno de sua proibição e regulação (HARRISON-PEPPER, 1990, p. 22). Em Nova Iorque não foi diferente, com uma presença perene de artistas de rua que aumentaram ao longo do século XIX. Por volta de 1897, a mídia retratava a proliferação de músicos de ruas, com a presença de tocadores de realejo. O sentimento na cidade neste período era cada vez mais de rejeição aos músicos, que eram vistos como pedintes – e não como artistas – sendo que o prefeito transferiu o sistema de licenciamento destes músicos para um departamento de assistência:

The growing sentiment among New York City officials, however, was that the street musician was a beggar, not a performer. Thus, on March 8, 1935, Mayor Fiorello La Guardia turned the city’s licensing of musicians over to the Welfare Department, declaring that the city would “no longer go into partnership with this concession in mendicancy” (New York Times, 1935:23). It seems that street musicians were virtually eradicated from the city, for they resurface only in scattered references (HARRISON-PEPPER, 1990, p. 24).

Uma década depois, por volta de 1945, músicos e cantores já se reuniam em Washington Square Park nos domingos após o almoço. Eles recebiam licenças do departamento de parques, que eram acessíveis e podiam ser renovadas mensalmente; eles cantavam e tocavam em um

lugar específico da praça, enquanto outros grupos, em busca de silêncio, iam para outras partes, havendo uma “auto-regulação” do espaço pelas pessoas. Contudo, em março de 1961 as licenças foram banidas, com a justificativa de que músicos de “aparência desagradável” estavam tocando na praça e pedindo dinheiro. Essa medida gerou protestos dos artistas, que se reuniram na praça para se manifestar e acabaram sendo reprimidos pela polícia – com um saldo de dez pessoas detidas e muitas feridas no dia: “The following day, the New York Times reported a ‘Riot in Washington Square’ (1961a: 1). The *Village Voice* responded, in an April 13 editorial, that ‘there is nothing so painful to the Institutionalized Man as unsubsidized spontaneity’ (1961:4)” (HARRISON-PEPPER, 1990, p. 25).

Pessoas da comunidade, como um reverendo e advogados, se prontificaram para ajudar voluntariamente os músicos que estavam se opondo à medida – um dos advogados, Edward Koch, viria a ser prefeito da cidade e posteriormente sancionar frequentes prisões de artistas de rua em Nova Iorque. Poucos dias depois, mais de dois mil músicos se reuniram na praça para protestar contra a proibição e o que se seguiu foi uma batalha jurídica e mais protestos de músicos, que contornaram a proibição cantando à capela:

On Sunday, May 7, 1961, six hundred folk singers, led by Reverend Moody and Israel Young, again assembled in Washington Square. On this occasion, however, they sang a cappella, having discovered that the Parks Department ordinance required permits only for those singing with instruments. Guitars draped in black were held aloft, and Moody declared in a speech that the ban was a sign “of a city’s becoming soulless” (Robertson, 1961a:41) (HARRISON-PEPPER, 1990, p. 26)

Após todos estes embates, decidiu-se que seria possível para os músicos se apresentarem com seus instrumentos, no primeiro momento, e que o poder público municipal deveria receber as inscrições para licenças dos músicos. Nos anos 1980, período em que a pesquisa de campo de Sally Harrison-Pepper (1990, p. 26) foi conduzida, as leis continuavam a ligar a arte de rua à mendicância e as prisões eram frequentes; a autora menciona um artista de rua de San Francisco que elencava as cidades de acordo com o tempo médio que um artista podia se apresentar antes da polícia chegar. Em Nova Iorque esse intervalo era de apenas doze minutos. Diante desse cenário, o artista tinha que aprender a negociar com diversas limitações e ganhar a vida dentro das condições que lhe eram dadas, sendo necessário sempre conhecer as leis vigentes:

Laws and licenses regulate the *quantity* of street performance in any one area; a city’s perception of street performance, on the other hand, affects the *quality* of its shows. In the New York, for example, where street performance is illegal, shows are fast and portable - performers must be prepared to make unrehearsed yet profitable exits when police enter their unauthorized stages. In addition, New York audiences are particularly

tough, and to survive the scrutiny of the sophisticated New Yorker, the street performer must be especially appealing, captivating, or challenging. In response, New York street performance may be some of the best in the country, but its meaning must be grasped within the larger context of the city. (HARRISON-PEPPER, 1990, p. 27)

Tendo que lidar com esse complexo contexto e quadro regulatório, a arte de rua acabou virando uma atividade extralegal em Nova Iorque e desde que os artistas se mantivessem dentro de determinadas regras e em alguns lugares da cidade que “aceitavam” esse tipo de atividade, a polícia os deixaria em paz (HARRISON-PEPPER, 1990, p. 39). A autora também discute brevemente a questão da regulação e repressão da arte de rua em algumas outras cidades dos Estados Unidos naquela época, como San Francisco, Chicago, Alexandria (Virginia), Boston e Cambridge.

Os embates para que músicos se apresentassem no metrô de Nova Iorque também são marcantes e foram estudados de maneira interessante por Susie J. Tanenbaum (1995), que mapeou os atores envolvidos na música do metrô (autoridades, poder públicos, músicos e passageiros/espectadores):

There are the musicians, who want to earn money, express themselves, reach out to New Yorkers, or use the subways as a stepping stone to greater fame. There are the riders, who may welcome the pleasant sound or resent the additional “noise”. There is the Metropolitan Transportation Authority, which sponsors acts through the Music Under New York program, and its subsidiary, the New York City Transit Authority, which authorizes musical performances, both sponsored and spontaneous, underground. There is the court system, which prompted these quasi-governmental authorities to change their policies by affirming subway music as a form of free expression, but which also upheld their right to regulate it. There are transit police officers and station managers who, charged with maintaining order, silence musicians for breaking rules that may not even exist. And there are TA employees (other than transit police) and concession stand workers who have many opinions about music that some of them have to listen to all day long (TANENBAUM, 1995, p. x-xi)

Tanenbaum (1995, p. xi) evidencia, já nas primeiras páginas de seu livro, que acha a música no metrô algo extraordinário, admirando a coragem dos músicos e acreditando que as músicas tocadas no sistema metroviário são um prazer e um alívio de todos os incômodos de estar ali, embaixo da terra, se transportando; para ela, “it is a theme song for our public life, a wake-up call from the mindless rush of the subway routine” e “participating in subway music scenes has made me feel more alive as an individual and more hopeful about this city”. A visão positiva que ela lança sobre os músicos do metrô, de forma quase homogênea, é criticada por Hirsch (2010); apesar de essencial para entender o ecossistema da música no metrô de Nova Iorque nos anos 1980-1990, o texto aborda algumas questões com um entusiasmo que não se reflete em outros contextos – como será visto no caso de Montreal e do Rio de Janeiro aqui apresentados.

Susie Tanenbaum traça as origens da música no metrô desde a criação do primeiro túnel do sistema em 1900, quando bandas tocavam nas celebrações do metrô, visto naquele momento como um enorme monumento público. Desde o começo, o que a autora chama de “freelance subway music” – que seria, em uma tradução livre, música freelance no metrô – estava presente no sistema metroviário de forma espontânea, diversa, com variadas motivações e não-autorizada (até os anos 1980). A atividade perdurou no sistema metroviário até os dias de hoje, passando por um sistema de regulação, controle e audições.

Muitas vezes, leis de outros períodos históricos entram em conflito com práticas contemporâneas de arte de rua. L. M. Bogad (2003) traz à tona uma discussão interessante sobre como a regulação impacta práticas artísticas e pode ser usada por motivações políticas e *enforcement* arbitrário. Ao retratar uma performance de rua em Manhattan, em 2001, realizada por ativistas do grupo *Reclaim the Streets* (RTS) – dedicado a reivindicar espaços públicos cada vez mais homogêneos, privatizados e cercados a fim de fomentar a liberdade de expressão e que acabaram sendo incluídos em um discurso de ameaça aos Estados Unidos pelo FBI – mostra como a polícia fazia “sua própria versão de teatro de rua”, uma vez que havia tantos policiais quanto público na Fifth Avenue naquele dia:

There are about as many police as demonstrators, and the police, some heavily armed, form a solid ring of blue around the protesters at all times, whether marching or performing. When marching, we look like a column of prisoners under heavy guard. This wildly disproportionate police presence serves several purposes: to intimidate the demonstrators; to criminalize us to onlookers (we must be very dangerous if Giuliani has decided that it takes this many police to contain us); and to block sight lines so that it takes special initiative for spectators to see how free expression still occurs in the increasingly hemmed-in public space of New York City.² This is the Street Theatre of Domination, and it is as effective as it is anti-democratic and expensive to the taxpayer. (BOGAD, 2003, p. 76)

A performance, que marchava por determinadas regiões de Manhattan (que ia da Union Square ao prédio do FMI), acabou sendo interrompida pela prisão de um dos atores (Garrett Ramirez), na qual a justificativa dada pelo policial foi o uso de uma lei de 1845 chamada “*Mask Law*”. Segundo ela, uma pessoa seria culpada de “vagabundagem” (“*loitering*”) caso estivesse mascarada ou disfarçada de maneira “não-natural”, permanecendo ou se reunindo em um espaço público com outras pessoas mascaradas ou disfarçadas – afirmando que esse tipo de comportamento não seria criminoso apenas se estivesse ligado a alguma festa ou outro tipo de entretenimento autorizado previamente pela polícia ou outra autoridade. De acordo com o relato: “in short, Ramirez was pinched for wearing a mask on the streets of New York City as part of his costume in a political performance for a legally permitted labor demonstration” (BOGAD, 2003, p. 77).

Essa lei teve origem em 1845, para ajudar a conter uma revolta de fazendeiros no estado de Nova Iorque que protestavam contra um sistema de aluguel feudal da terra, tendo sido aplicada em outras ocasiões. Segundo Bogad, é bastante apropriado que a *Mask Law* tenha sobrevivido à muitas reformas do código legal de Nova Iorque, ficando na seção de “vagabundagem” da lei, uma vez que esse tipo de lei regula os comportamentos e usos de espaços públicos urbanos de maneira arbitrária e diminui a liberdade de expressão dos cidadãos:

Loitering laws regulate behavior in public space, and forbid activities seen as nonproductive and disruptive (gambling, begging, peddling, sex work, even sleeping). In the context of the corporatization of public space (often described as the replacement of “Main Street” by the mall), loitering laws regularly collide with free speech rights. The original Anti-Rent rebels opposed the monopolization of arable land by the few. Modern day protesters caught by the Mask Law oppose the mallification of public space in New York City. They partake in carnivalesque protest to attempt to reclaim the street for public dialogue — an activity that admittedly and unashamedly has no market value and which may disrupt business-as-usual. (BOGAD, 2003, p. 78)

Por ser tão controversa, essa lei tem sido disputada ao longo dos últimos anos, mas a cidade de Nova Iorque afirma que ela é necessária para se manter a ordem pública, aumentando os custos sociais de se realizar performances políticas nos espaços públicos da cidade. Embora a contestação por parte de atores e manifestantes seja constante, gerando improvisações para evitar detenções, serve para acentuar a luta entre movimentos sociais e o estado pelos usos e regulação do espaço público urbano (BOGAD, 2003, p. 80-81). Esse caso mostra como mesmo leis antigas podem ser aplicadas de forma arbitrária para censurar a arte de rua e a liberdade de expressão.

1.3 Legitimação

A partir do século XIX há uma evidente intensificação da ruptura da arte de rua com formas ancestrais de exercer a profissão, conforme artistas buscam legitimação e atuam em prol da institucionalização e reconhecimento formal da arte de rua enquanto setor cultural. O uso do espaço público como palco permanece, mas a atuação política, as questões de sustentabilidade financeira e de regulação passam a moldar de forma substancial as práticas artistas na rua.

Artistas se unem e buscam institucionalização, reconhecimento, dinheiro, proteção da polícia, ocupando espaços físicos e simbólicos da cidade. Em alguns casos específicos, pode-se falar em ativismo dos artistas – como será visto no caso do Rio de Janeiro, onde há um “ativismo musical” (FERNANDES e HERSCHMANN, 2014) e a organização política dos artistas que participam ativamente dos processos de *policymaking* (REIA, 2017).

A França é um dos maiores exemplos de processo de legitimação e institucionalização da arte de rua no mundo. De acordo com as afirmações de Philippe Chaudoir no texto “*L’interpellation dans les arts de la rue*” (1997), apesar de parecer haver uma percepção de continuidade e homogeneidade da ocupação festiva dos espaços públicos sob o termo genérico “arte de rua”, esta percepção é ilusória:

Ce bref panorama nous permet d’identifier un type de situation et un type d’acteur qui pourraient sembler, dans une lecture rapide, s’inscrire dans une sorte de continuité traditionnelle de l’occupation festive de l’espace urbain. D’un point de vue historique, cette continuité est évidemment illusoire. Ces formes d’occupation de l’espace renvoient, pour chaque époque, à des champs sociaux, économiques, symboliques fondamentalement différents. Cette perception actuelle de l’intervention artistique comme animation révèle d’ailleurs la rupture avec les périodes précédentes où ne s’est jamais posée, dans ces termes, la question. Reste cependant que la représentation d’une histoire linéaire est vivace. (CHAUDOIR, 1997, p. 168)

Segundo o autor, trata-se, portanto, de um movimento artístico que possui um propósito específico, que acopla a si uma problemática do espaço urbano e da ação cultural, ganhando visibilidade através de alguns grupos e espetáculos na segunda metade do século XX (CHAUDOIR, 1997, p. 168). Para Chaudoir (1997, p. 170), a aparente ressurgência de manifestações festivas urbanas que parecem descender diretamente de uma ancestralidade/tradição, mas sob novas formas, está inserida em um contexto de crise (urbana, social e política). Baseando-se na ideia de reanimar a rua e dar um novo sentido à vida urbana, esse modo de intervenção na rua retoma a ideia de um espaço público como suporte comunicacional de trocas e constituição da opinião, como Habermas sugeriu:

Tout en se référant, en effet, à un passé historique et au-delà d’un simple retour nostalgique, ces nouveaux animateurs, ces nouveaux spectacles, ces nouvelles manifestations, prennent en charge leur époque. Cette prise en charge se condense dans une idée nouvelle qui consiste à tenter de réanimer la rue. En tant que telle, elle a comme objectif fondamental de re-donner sens à la notion d’animation urbaine, de vie urbaine. En ce sens, ces nouveaux modes d’intervention festive semblent partager les finalités de l’aménagement et de l’urbanisme de leur époque. Quand on les soumet à une analyse approfondie, ils renvoient, en particulier et sans le savoir sans doute, à une conception habermassienne de l’espace public, c’est-à-dire à un espace collectif envisagé comme support communicationnel de l’échange et de la constitution de l’opinion. Cependant, si la rue et les espaces publics, tels qu’Habermas les a dessinés, étaient pour lui constitutifs de la fabrication d’une opinion publique, ils semblent aujourd’hui, dans ce mouvement contemporain, essentiellement conçus pour produire, comme en aval, et ne serait-ce que momentanément, le public lui-même, comme ensemble. (CHAUDOIR, 1997, p. 170)

Chaudoir insiste na ruptura que acontece nas artes de rua a partir da década de 1970, período em que os equipamentos culturais, independente da forma que assumem, entram em uma lógica voluntária de simbolização dos lugares e os espaços festivos confrontam

diretamente a “funcionalização” dos lugares e do tempo; simultaneamente, ajudam na construção – mesmo que momentânea – da coletividade:

[...] le spectacle de rue semble mettre en œuvre des propositions spécifiques, tant artistiques que théoriques, qui réfèrent à toute une archéologie de l'émergence de la « fonction » sociale de l'Art et de son engagement dans la vie sociale. [...] Elle permet d'analyser la manière dont ces phases successives impliquent des modes d'interpellation du public en espace urbain qui, d'une certaine manière, se cristallisent dans les « Arts de la Rue ». A la lumière de cette lecture transversale, l'évolution récente de l'intervention culturelle en espace public prend ainsi plus de relief. On y voit, en effet, se dessiner une sorte de synthèse, procédant souvent par « bricolage ». Cette volonté de sortir de leurs murs que manifestent les acteurs de l'intervention culturelle prend, bien sûr, des formes différentes. Souvent, l'action se transfère simplement dans la rue en l'utilisant comme cadre ou décor. Dans d'autre cas, elle rompt clairement avec la ville comme lieu de spectacularité, c'est-à-dire comme extension du théâtre tel qu'il était au XVIIIe. Enfin, elle renoue avec une tradition plus rousseauiste de la fête ; paradoxe, quand on sait que chez Rousseau, la fête est une caractéristique spécifique de la sociabilité villageoise et s'oppose précisément spectaculaire urbain. (CHAUDOIR, 1997, p. 173-174)

Para além da ancestralidade, Chadoir acredita que outras possíveis origens e filiações da intervenção cultural no espaço público possam ser buscadas em três eixos: o *agit-prop*, o *happening* e o teatro radical americano (CHAUDOIR, 1997, p. 175-185). Portanto, a complexidade e multiplicidade de influências da arte de rua vai moldar sua configuração contemporânea e sua movimentação em busca da legitimidade.

Em outro texto, intitulado “*Spectacles, fêtes et sons urbains*” (2003), Chadoir discute brevemente o papel que a institucionalização exerceu na arte de rua para sua legitimação e reconhecimento enquanto um setor artístico na França, tendo o Ministério da Cultura francês como uma das principais instituições envolvidas:

On parle, depuis maintenant quelques années, "d'Arts de la rue" pour qualifier la rencontre d'une volonté d'intervention culturelle en espace public et de certaines formes d'expression artistique. En fait, cette métaphore procède d'une véritable construction institutionnelle. On sera frappé de constater que la fixation terminologique ("arts de la rue", en un seul mot...) va de pair avec la reconnaissance par l'institution (le Ministère de la Culture, en particulier) d'un phénomène qui lui échappe et dont elle perçoit, par de multiples filtres, la pertinence et l'actualité. Il convient de retracer l'histoire de cette institutionnalisation progressive. (CHAUDOIR, 2003, p. 168)

Portanto, os artistas de rua construíram (e continuam a construir) sua legitimação em sintonia com um processo de institucionalização do setor, que não é exclusividade apenas da arte de rua, mas afeta outras manifestações artísticas, movimentos e setores. Britta B. Wheeler, no trabalho intitulado “*The Institutionalization of na American Avant-garde: Performance Art as Democratic Culture, 1970-2000*” (2003), faz uma interessante discussão que pode servir para refletir sobre as questões de institucionalização enfrentadas pela arte de rua nas últimas décadas. Para a autora: “Institutionalization, in a conventional sense, is a process by which a

new kind of activity in the arts becomes more or less routine as it is accepted by a wider audience. Becoming organized is often thought of as a natural process for those seeking recognition, efficiency, and acceptance by markets” (WHEELER, 2003, p.491). Por isso, o aumento de locais para performance, revistas especializadas, organizações, categorias para financiamento governamental, departamentos em universidades, tudo isso indica institucionalização (WHEELER, 2003, p.492).

No caso dos artistas de rua, a década de 1970 é vista como um divisor de águas do que hoje se entende como “arte de rua”, principalmente na França e na Europa – mas esse argumento pode se estender a outras localidades, como será visto ao longo deste trabalho. Na França, este período se destaca como aquele em que irrompem novos modos de intervenção no espaço público para artistas de uma nova geração, que buscavam trabalhar fora dos lugares consagrados da arte e que encontraram no espaço público um suporte expressivo e, ao mesmo tempo, político, muitas vezes reivindicando o direito de “(re)encontrar” a cidade (CHAUDOIR, 2003, p. 168). A partir desse momento, começam a surgir seminários, encontros de artistas que atuavam em espaços “livres”, debates sobre a terminologia da prática artística e o gradual reconhecimento da mídia e da sociedade:

La pratique artistique va donc de plus en plus se doubler d’une production discursive et le débat terminologique (espaces ouverts, libres, extérieurs, "Arts de la rue"/arts de la ville...) qui s’en suivra est bien l’indice d’une mutation où, en quelque sorte, la pratique devient seconde au regard du territoire de l’intervention. En 1982, Dominique Wallon, Directeur du développement culturel apportera le soutien du Ministère de la culture au spectacle en espace libre. La même année, la troisième rencontre des chefs d’État des pays les plus industrialisés à Versailles sera couronnée par un spectacle pyrotechnique de Pierre-Alain Hubert et un concert d’Urban Sax. Retransmis en direct à la télévision, cet événement manifeste un véritable tournant dans la "mise en lumière" et dans la reconnaissance de ces formes d’intervention artistique en espace urbain. (CHAUDOIR, 2003, p. 168-169)

O autor aponta dois eventos nos anos 1980 que vão ajudar a consolidar a arte de rua no país, sendo um a celebração do bicentenário da revolução organizada por Jean-Paul Goude nos Champs-Élysées em 1989 e a transmissão internacional de encenações de Philippe Decouflé durante os Jogos Olímpicos de Albertville em 1992. Paralelamente, a institucionalização do campo político aproxima a arte de rua dos espetáculos tradicionais, carregando uma certa ambiguidade: “Désir, d’un côté, de reconnaissance d’une pratique "populaire" par une culture "cultivée", diraient certains ; constat, de l’autre, d’une capacité des artistes de rue à mobiliser un "non-public" tellement recherché et si rarement atteint” (CHAUDOIR, 2003, p. 169). A proliferação de festivais de arte de rua nos anos seguintes – como o famoso festival de Aurillac,

da associação Éclat, criado em 1986 por Michel Crespin²⁴ – assim como a aproximação cada vez maior com o poder público nos anos 1990, em um ímpeto de institucionalizar e estruturar o setor, vão abrir caminho para a arte de rua em sua forma contemporânea.

Na França (assim como nos EUA, no Brasil, no Canadá e em outras localidades), a integração da arte de rua à “paisagem institucional” foi fruto do empenho dos artistas:

L'intégration des arts de la rue au paysage institutionnel est aussi le fruit des efforts des artistes, qui surent fonder des festivals et des fabriques, séduire une partie de la critique, convaincre les tuteurs d'apporter leur aide à une profession en pleine organisation. Le prix à payer est à l'aune ces acquis : la spontanéité recule devant les subventions. (WALLON, 2001, n.p.)

De acordo com alguns textos (ver, por exemplo, as atas do colóquio “*Diversity of Street Arts in Europe*”, lançado em novembro de 2007 e o trabalho de Karniewicz, “*Les arts de la rue: étude comparative de la situation em France et em Italie*”, 2004), a arte de rua na França é uma das mais institucionalizadas e com maior legitimação na Europa, encontrando-se em uma posição “privilegiada” (fala de Stéphane Simonin em FLOCH, 2007, p. 7). Por isso, muitas das referências que serão usadas aqui para entender como se deu esse processo, e para embasar a discussão nos capítulos seguintes de como ele influencia e se compara ao contexto brasileiro e montrealense, foram escritas com base na institucionalização e na legitimação da arte de rua na França desde o século passado. Boa parte dos estudos aqui utilizados se concentram nas décadas de 1990 e 2000, especialmente aqueles ligados a Philippe Chaudoir e seus colegas, como Catherine Aventin.

A afirmação de que a arte de rua (STOFFEL, 2011), entendida como é hoje em dia, começou a se desenhar enquanto campo nos anos 1960-1970 na Europa, tendo as cidades – cada vez mais populosas – como palco escolhido para o desenvolvimento de espetáculos. Na França, este processo se intensifica em 1968 com a ebulição política pela qual o país passava. Durante os anos 1970 esse processo vai se delineando, com alguns grupos que começam a buscar o público “onde ele se encontra”, e ao longo dos anos 1980 aparecem grupos dispostos a experimentar novos modos de produção do espetáculo, novas relações com o público e formas diferentes de explorar esses espaços (STOFFEL, 2011, p. 2). É nos anos 1990 que a arte de rua se consolida e se legitima na França e na Bélgica, por exemplo, a partir do aumento do número de companhias e do reconhecimento do poder público, da mídia e das redes culturais. O reconhecimento como um gênero específico de expressão artística também é essencial nesse

²⁴ Ver, por exemplo: <<http://www.aurillac.net/>>, acessado em 04 de março de 2017.

processo, enquanto grandes espetáculos trazem visibilidade ao setor e começam a aparecer iniciativas de formação em artes de rua e do circo (STOFFEL, 2011, p. 3).

Conforme o setor se consolida e aumenta seu público, fica evidente a escassez de recursos financeiros ao qual está exposto. No fim da década de 1990 as artes de rua finalmente são reconhecidas como um setor à parte, ao lado de outros setores como dança, teatro e música, e “cette reconnaissance est suivie par la mise en place, au sein de la Direction générale de la Culture de la Communauté française, du Service des arts du cirque, arts de la rue et arts forains et par l’attribution d’un budget spécifique” (STOFFEL, 2011, p. 3). Segundo a autora, mesmo que a disponibilidade orçamentária naquele momento não fosse capaz de cobrir todas as demandas, a identificação do setor pelo poder público é uma etapa importante para sua consolidação, além de garantir sua inscrição com plenos direitos na rede cultural, como setor profissional específico. A partir disso, se faz necessário criar e manter políticas que permitam que o setor se fortaleça e se mantenha.

A aproximação do Ministério da Cultura francês com as artes de rua começou nos anos 1980, principalmente através do apoio ao *Lieux Publics*, sendo que uma política global sobre o setor foi implementada em 1993, passando pelas estruturas nacionais (como *Lieux Publics* e *HorsLesMurs*) e o restante sendo distribuído regionalmente aos festivais e companhias. Segundo Karniewicz (2004, p. 7) – e também endossado por Elena Dapporto (2000) – *Lieux Publics*²⁵ foi uma das principais organizações a contribuir para a institucionalização da arte de rua na França, tendo sido criado por Michel Crespin em 1982 como “*centre international de rencontre et de création pour les pratiques artistiques dans les lieux publics et les espaces libres*”; em 1986, criam o festival *Eclat* em Aurillac e em 1984 surge a publicação do primeiro guia de referência de arte de rua, o *Goliath*. Nove anos depois de sua criação, em 1993, o Ministério da Cultura reconhece *Lieux Publics* como “*Centre national de création des arts de la rue*”, enquanto que os esforços do centro de documentação dão origem à uma nova associação, o *HorsLesMurs – Centre national de ressources des arts de la rue et des arts du cirque*²⁶. Foram importantes atores para a consolidação e legitimação do setor de arte de rua, assim como para a documentação das mais diversas práticas artísticas da França.

²⁵ Ver: <http://www.lieuxpublics.com/fr/>, acessado em 27 de fevereiro de 2017.

²⁶ Ver: <http://horslesmurs.fr/home/>, acessado em 27 de fevereiro de 2017. Em 20 de junho de 2016 o HorLesMurs se une ao Centre national de théâtre e formam o ARTCENA – Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre, também ligado ao Ministério da Cultura. Ver: <http://www.artcena.fr/>, acessado em 27 de fevereiro de 2017.

Dapporto (2000, p. 15) mostra como Michel Crespin, ao criar o *Lieux Publics*, buscava quebrar a tradição do saltimbanco ancestral, marginalizado, para conquistar novos espaços (materiais e simbólicos) para os artistas de rua, modernizando as técnicas e buscando oportunidades em lugares pouco explorados pela arte tradicional naquele momento, como os subúrbios das grandes metrópoles. Não se tratava de romper com a ancestralidade e tradição dos jongleurs e saltimbancos, mas de um processo simultâneo de conservação e evolução. Para Elodie Rousselin, autora do trabalho “*Les arts de la rue: Mutations esthétiques et nouveaux enjeux politiques de territoire(s)*” (2013, p. 19), Michel Crespin “désire sortir l’artiste de rue du carcan stigmatisant du ‘saltimbanque cracheur de feu’, et prône son identification et sa légitimation auprès des institutions”, sendo ele tido como uma das mais importantes referências na construção da noção atual de arte de rua.

Neste momento, a arte de rua não pode existir sem o poder público, já que há uma certa relação de interdependência entre eles – e quando o poder público decide ouvir os artistas que o procuravam para se legitimar e receber apoios, surgem dois lados complexos dessa relação, já que o poder público tem dificuldade em entender as práticas múltiplas e diversas das artes de rua, enquanto os artistas sentem dificuldade em se enquadrar nos moldes estabelecidos pelo Ministério da Cultura:

[...] les arts de la rue ne peuvent exister sans les pouvoirs publics. Outre la relation d’interdépendance existante entre ces entités, les acteurs des arts de la rue expriment assez vite leur volonté d’être reconnus comme appartenant à un secteur à part entière. En réponse à la volonté des artistes d’être légitimés comme professionnels du spectacle vivant, le ministère de la Culture met, bien que timidement, des mesures en place. L’attention ministérielle portée vers les arts de la rue se développe après celle des collectivités territoriales. Pour les pouvoirs publics, il reste difficile de prendre en compte les arts de la rue dans leur complexité disciplinaire et esthétique, et pour les artistes de rentrer dans les cases du ministère. La pluridisciplinarité qui qualifie le domaine ne facilite pas sa définition officielle. (ROUSSELIN, 2013, p. 19)

Variados materiais foram produzidos ao longo dos anos 1990 e 2000 sobre a arte de rua, muitos deles encomendados pelo governo para um mapeamento e melhor compreensão do setor, como o estudo realizado por Franceline Spielman, em janeiro de 2000, a pedido do Ministério da Cultura e da Comunicação francês: “*Les questions de formation, qualification, transmission dans le domaine des arts de la rue*”. Este estudo tenta mapear o contexto e as abordagens das artes de rua, discutindo coisas como a profissionalização, estética e originalidade, formação e transmissão, entre outros. Encaixa-se em um contexto em que o Estado buscava legitimar e apoiar de forma direta variadas práticas artísticas que até então não eram priorizadas ou não recebiam apoio suficiente, reconhecendo a heterogeneidade da arte de

rua, assim como sua informalidade e precariedade históricas, por um lado, e sua criatividade e crescente organização, por outro.

Em agosto de 2000 o Ministério da Cultura e da Comunicação lançou um boletim sobre a “economia das artes de rua” (“*L’économie des arts de la rue*”). Na época, havia em torno de 800 companhias francesas de arte de rua listadas pela *HorsLesMurs*, que mobilizavam entre 3.500 e 4.000 pessoas, sendo um setor de constante renovação, no qual apenas 17% das companhias tinham mais de quinze anos de existência – e o setor se caracterizava por uma grande diversidade:

Les arts de la rue sont, par excellence, des arts du métissage. L’hétérogénéité des références est illustrée par le grand nombre d’appellations (plus d’une cinquantaine) utilisées par les compagnies pour définir leurs pratiques artistiques. Quatre genres majeurs peuvent cependant être distingués selon la discipline artistique dominante : le théâtre et la danse (48 % des compagnies), les arts du cirque (27 %), la musique (18 %) et les arts plastiques (7 %). Le « théâtre de rue » représente, à lui seul, 26 % de l’ensemble des compagnies. (MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, 2000, p. 1)

O tamanho das companhias também variava consideravelmente (de três a mais de 40 pessoas), a duração dos espetáculos poderia ser de menos de uma hora ou mesmo dias, assim como as condições de apresentação dos espetáculos não é homogênea (fixas, deambulação, ou ambas), que podem ser apresentados durante o dia ou à noite. Muitos não precisam de nenhuma assistência técnica específica, evidenciando também como os artistas assumem outras tarefas: “les artistes de rue assument des fonctions aussi bien artistiques que techniques et administratives. La multicompétence permet d’optimiser les ressources internes et d’éviter les dépenses qu’entraînerait le recours à des fournisseurs externes” (MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, 2000, p. 2).

Segundo esse relatório, boa parte da sustentabilidade financeira dessas companhias vinha da venda de espetáculos para festivais (nacionais e internacionais), para teatros, festas urbanas geridas pelas municipalidades, entretenimento privado, escolas, etc. Mesmo que as companhias sobrevivam vendendo seus espetáculos, grande parte de sua atuação é garantida pelo poder público através de subsídios, infraestrutura e afins. Durante o inverno, muitas companhias não conseguem se apresentar em espaços públicos e acabam migrando para espaços fechados, o que não descaracteriza a arte de rua:

Contrairement à ce que laisserait penser l’appellation « arts de la rue », 35 % des représentations ont lieu dans une salle. Ceci révèle le caractère « tout terrain » du spectacle de rue, que revendiquent de nombreux artistes. L’espace de représentation ne peut donc être tenu comme le seul critère d’identification du secteur. D’autres indices rentrent probablement en ligne de compte: le rapport au public, l’attitude de l’artiste en tant qu’acteur social, les processus de reconnaissance mutuelle dus à des

effets de réseaux (ou de familles)... (MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, 2000, p. 5)

De acordo com os resultados apresentados neste relatório, a economia das artes de rua se baseavam muito em lógicas não mercantis, afirmando ser difícil entender se a informalidade que caracteriza a economia das artes de rua é uma escolha deliberada (que privilegia uma economia alternativa) ou um reflexo da falta de recursos financeiros desse setor:

Les traits d'un modèle économique alternatif sont nombreux et visibles. Premièrement, le monde des artistes de rue revendique le caractère collectif du travail de création et s'oppose ainsi à la logique individualiste, par ailleurs dominante. Cette revendication se lit dans le nom des compagnies où figure très rarement celui d'un créateur. On note également la proportion importante (environ 30 %) de créations collectives parmi les créations recensées dans les répertoires publiés par *HorsLesMurs*. Ensuite, la gratuité des spectacles reste, pour un certain nombre de compagnies, une caractéristique déterminante de leur activité et témoigne de la volonté de toucher un public plus large et autre que celui des institutions culturelles traditionnelles. Troisièmement, l'esthétique des arts de la rue est assez largement une esthétique de la récupération : on travaille dans des friches industrielles ; on construit des décors à base de matériel récupéré. Il faut, par ailleurs, souligner l'importance des réseaux d'entraide entre groupes de compagnies ou de diffuseurs, les échanges de services, l'importance du bénévolat dans une économie où les échanges non monétaires permettent de limiter l'accroissement des charges fixes et le recours à des fournisseurs extérieurs. Enfin, l'inscription sociale et locale des artistes de rue et des festivals spécialisés définit une économie de la proximité fortement insérée dans les réseaux associatifs locaux, partenaires privilégiés des municipalités et principaux moteurs de la vie festive locale. Pour autant, les artistes de rue refusent de n'être que l'instrument des politiques culturelles locales ou nationales à finalité sociale. L'inscription sociale des artistes de rue relève davantage de l'état des choses que d'une finalité. (MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, 2000, p. 5-6)

Em geral, a economia das artes de rua ainda é baseada na informalidade, na precariedade das condições de trabalho e nas dificuldades de acesso à recursos, em diversos locais do mundo. As companhias costumam depender das municipalidades e de festivais para manterem seu trabalho – fato que se repete no Brasil e no Canadá, como será visto. Afirma-se que que esses esquemas são também consequência da precariedade e se refletem nos modos de gestão da companhias, pessoas e espetáculos. Neste contexto, os festivais de arte de rua se mostram como uma excelente oportunidade de visibilidade dos espetáculos, que aproximam os artistas dos municípios. As motivações das companhias, de acordo com as informações coletadas, seriam três:

Un premier groupe d'organisateur met en avant, comme motivation dominante, la volonté de dé-fendre une ligne artistique. À travers leur programmation, ils souhaitent détourner l'espace quotidien et surprendre les populations. Pour certains, il s'agit aussi d'aider ces populations à se réapproprier leur ville à travers des spectacles qui travaillent spécifiquement sur la notion d'espace urbain. Un deuxième groupe souligne le caractère festif des arts de la rue et leur capacité à toucher un large public. L'enjeu essentiel de la manifestation est alors d'animer la ville et de satisfaire les attentes de la population la plus large possible. Enfin, un troisième groupe se distingue par l'importance qu'il accorde aux enjeux patrimoniaux des spectacles utilisant les

monuments comme décor. Le festival de rue s'insère alors dans une politique de dynamisation de l'économie locale et de médiatisation ciblée sur les touristes. (MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, 2000, p. 8)

Indo além da questão econômica, vale ressaltar que nas últimas décadas surgiram vários guias e documentos que ajudam a organizar performances e espetáculos de rua nas cidades. Em 2004 ocorreu uma jornada de discussão em Paris chamada “*Organiser un événement artistique sur l'espace public: Quelle liberté, quelles contraintes?*”. O evento contou com mesas redondas e gerou um documento de registro das conversas e materiais referentes ao tema e às questões destacadas. O documento mostra como a criação artística que usa o espaço público como meio precisa levar em conta que se trata de um espaço regulado, em que é preciso balancear interesses – às vezes conflitantes – afirmando que o artista de rua tem tantos direitos de ocupar aquele espaço quanto um pedestre.

A propagação desse tipo de evento de arte de rua toca na questão da visibilidade da/para cidade, já que influenciam a imagem da cidade para seus residentes e para fora, ficando muitas vezes atrelada às relações políticas que vão impactar o tipo de evento permitido, incentivado e controlado.

Vale destacar também o “guia de bons usos” intitulado: “*Organiser un événement artistique dans l'espace public - Guide des bons usages*”, organizado por José Rubio e Gentiane Guillot e publicado pela HosLesMurs em 2007. Essa publicação tem como principal objetivo servir como um guia para a organização e realização de eventos e performances de arte de rua na França, se ancorando em dois eixos: facilitar e permitir. Baseando-se na regulamentação vigente para a realização de tais atividades, esse tipo de material tem como intuito ser um ponto de encontro entre as intervenções artísticas nos espaços públicos e a garantia da ordem pública, em cooperação com os serviços municipais:

En aucun cas ce guide n'a pour objectif de “renforcer” la réglementation sur l'espace public, ni d'inventer un nouvel ensemble de règles contraignantes: l'application des différentes recommandations formulées ici ne pourra être que volontaire, choisie, et surtout adaptée aux spécificités de chaque cas. Ce guide pointe certaines problématiques, certaines questions qui peuvent appeler des solutions différentes en fonction du contexte, tout en faisant référence à la réglementation en vigueur. Finalement nous souhaitons proposer, par le biais de ce Guide des bons usages, un point de rencontre entre les pratiques des intervenants sur l'espace public (artistes, compagnies, organisateurs d'événements) et les garants de l'ordre public (les maires ou le préfet de police à Paris) ou les équipes chargées de l'accueil (services municipaux). (RUBIO e GUILLOT, 2007, p. 15)

A obra cobre temas variados, como metodologia de ocupação dos espaços públicos, que inclui a discussão de itens como escolha do lugar, condições de instalação, estrutura, acolhimento do público, autorizações e regulamentação, seguros, segurança, proteção do meio

ambiente e ética, e a prática atividades como a pirotecnia. Além disso, esmiúça o contexto de regulação dessas práticas, como a regulação de espaços públicos, de segurança, os conselhos consultivos de segurança e acessibilidade, a utilização privada de espaços públicos e ainda, os papéis da prefeitura, polícia e ordem pública. Todas essas análises e indicações servem, nas palavras de Michel Crespin – um dos colaboradores do guia – para “résoudre les problèmes aussi différents que ceux qui consistent à faire cohabiter la règle de l’usage du “quotidien” avec “l’exceptionnel” de situations festives et artistiques dans l’espace public urbain” (RUBIO e GUILLOT, 2007, p.17).

A organização *HorsLesMurs* produzia diversos materiais sobre arte de rua, guias para os artistas (como uma publicação de 2011 sobre a criação sonora em espaços públicos: HORSLESMURS, 2011) e compilações de dados e informações sobre o setor as artes do circo e as artes de rua na França, como o documento lançado em 2010 que agrega informações de artistas, companhias e espetáculos de arte de rua e do circo na França, assim como aborda também os números de difusão e apoio à criação, além de dados sobre financiamento público (HORSLESMURS, 2010). Trata-se de um período bem documentado, com disponibilidade de dados abertos que dão uma perspectiva do setor, diferente de outros países.

Eileen Morizur, em seu trabalho “*La création artistique dans les arts de la rue*” (2006), discute brevemente o papel do estado em relação às artes de rua e como a intervenção pública em forma de apoio à criação artística acaba gerando certa legitimação social, cultural e econômica destas práticas. Essas políticas públicas estão historicamente centralizadas no Ministério da Cultura e da Comunicação francês, que atua desde 1960 para apoiar diferentes manifestações artísticas – sendo que até 1997 ele era chamado apenas Ministério da Cultura. Após 2002 há uma mudança da política cultural, que passa a se apoiar em três eixos: criação, acessibilidade das obras e o estado das profissões artísticas. A redistribuição do orçamento é feita através de departamentos específicos, como a *Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles* (DMDTS) e as *Directions Régionales des Affaires Culturelles* (DRAC).

Para além do apoio financeiro, uma das políticas que vale notar aqui é o “regime da intermitência do espetáculo” (“*le régime de l’intermittence du spectacle*”), um tipo de subsídio indireto à criação – e que foi citado como uma política interessante por alguns artistas de rua durante o trabalho de campo –, que se aplica a algumas categorias de artistas, de alguns setores, conforme o regime de horas trabalhadas, como um auxílio que cobre o artista quando ele está sem contrato de trabalho – uma vez que os contratos no setor tendem a ter duração curta e o artista oscila entre empregado e desempregado.

Em 2004 surge um grande plano de intervenção iniciado pelo Ministério da Cultura para o período de 2005-2007, chamado “*Temps des arts de la rue*”²⁷, um dispositivo trienal de estruturação do setor que tinha por missão realizar reflexões para melhorar os instrumentos de ajuda à criação e à difusão das artes de rua. Esses primeiros anos da política serviram como um teste de aperfeiçoamento, que aos poucos traz também os espectadores para dialogar com a construção de uma política cultural da arte de rua. A criação e consolidação do “*Temps des arts de la rue*”, juntamente com o período de aproximação do Ministério da Cultura (anos 1980-90) e a consolidação do *Lieux Publics e HorsLesMurs*, e o período do fim dos anos 1990 e meados dos anos 2000, com o apoio financeiro ampliado do governo à diversas iniciativas de arte rua, são os três períodos marcantes do desenvolvimento recente da arte de rua e sua legitimação na França (ROUSSELIN, 2013, p. 19-22).

A legitimação da arte de rua enquanto campo autônomo e consolidado, reconhecido pelo poder público e pela sociedade, tem se dado desde o fim do século XX. Evidências de sua legitimação, segundo Amélie Boulanger (2002), podem ser vista, por exemplo, no aumento do número de estudantes e pesquisadores se debruçando sobre o tema, sobre sua inserção no meio acadêmico em forma de cursos e disciplinas, e da sobreposição da academia e do setor de arte de rua (BOULANGER, 2002, p.7).²⁸ Além da legitimação pela via acadêmica, é preciso destacar que esse processo ocorre, simultaneamente, junto ao poder público (em forma de incentivos e regulação), à mídia e à sociedade em geral. A criação de associações também tem papel importante no processo de legitimação e institucionalização da arte de rua, destacando-se a criação de “*La Fédération – Association Professionnelle Française des Arts de la Rue*” na França em 1997, que tinha por objetivo a defesa e *advocacy* dos interesses de seus membros (artistas, diretores de companhias, diretores de festivais, etc.), pleiteando junto ao poder público melhores condições de desenvolvimento do setor no país (BOULANGER, 2002, p.12). A pauta do reconhecimento das artes de rua era central neste debate e na atuação de “*La Fédération*”, buscando maior diálogo com o Estado através da aproximação do Ministério da Cultura (muitas vezes realizadas com uma abordagem de lobby), assim como parcerias com outras organizações, como o HorsLesMurs. Para Wallon (2001), a organização corporativa dos artistas de rua é um indício de maturidade alcançada:

Dernier indice d’une maturité acquise au fil des ans : l’organisation corporative. Atomisée dans le temps par le statut des intermittents et dans l’espace par la condition des itinérants, écartelée entre des techniques et des esthétiques fort variées, cette

²⁷ Ver: <<http://www.ruelibre.net/Le-temps-des-arts-de-la-rue>>, acessado em 04 de março de 2017.

²⁸ É interessante notar o crescente interesse da academia brasileira pela arte de rua, que caminha lado a lado à uma crescente cobertura midiática e o aumento na regulação dessas atividades pelo Brasil.

tumultueuse famille de saltimbanques a commencé a rallier la Fédération (Association professionnelle des arts de la rue), fondée en 1998 [sic] afin de défendre ses intérêts auprès des pouvoirs publics. (WALLON, 2001, n.p.)

Há uma certa descentralização das políticas culturais, já que os municípios muitas vezes, são responsáveis pelos recursos de atividades relacionadas à arte de rua, em diálogo constante com os coletivos locais, artistas, companhias, etc., que passam a atuar como parceiros do poder público. Essa proximidade, segundo Elena Dapporto e Dominique Sagot-Duvaouroux, entre arte e poder público pode gerar tanto oportunidades de experimentação – laboratório de políticas culturais que criam sinergia em três polos: arte, território e política – assim como promove a oportunidade de a função social da arte e da ação cultural em um conteúdo de engajamento político:

Ce mouvement de rapprochement, que l'on commence à pouvoir observer, contribuerait ainsi à décloisonner le milieu des arts de la rue tout en offrant aux structures culturelles et aux formes artistiques pleinement reconnues l'occasion de penser autrement leurs missions ou leurs démarches. En effet, les constats trop fréquents d'échecs en matière de démocratisation culturelle (comme le prouvent la floraison de communications et conférences ayant pour mystérieux sujet le "non-public") poussent aujourd'hui les responsables culturels locaux à réinventer la notion de décentralisation et de territoire. (BOULANGER, 2002, p. 51-52)

Essa agenda de aproximação entre a arte de rua e o poder público também está ligada ao fenômeno do “urbanismo festivo” e papel das festas nas cidades (JEUDY, 2003; PRADEL, 2007; CHAUDOIR e OSTROWETSKY, 1995, CHAUDOIR, 2003), assim como à ideia de “cidade lúdica” (STEVENS, 2007), através de grandes festivais e celebrações, que muitas vezes incluem espetáculos de arte de rua em sua programação. Contudo, esses festivais nem sempre são focados em arte de rua, podendo ter espetáculos que simplesmente acontecem *na* rua, já que diversas formas de arte presentes nos espaços públicos urbanos não necessariamente são arte de rua, mas englobam múltiplas linguagens e performances públicas (ver, por exemplo: MARTIN, 2004; BRAY, 2002; VISCONTI et al., 2010; AGIER e RICARD, 1997).

Ao falar da arte no espaço público, vale destacar também a aproximação com o campo da arte pública, visto em algumas localidades – e que será melhor discutido no capítulo do Rio de Janeiro, mostrando como os artistas de rua remodelam o conceito de arte pública para a arte enquanto serviço público, a fim de se legitimarem na cidade e perante o poder público (ver REIA, 2017). Na verdade, as fronteiras e definições da arte pública contemporânea não são fixas, nem óbvias, já que ela está sujeita às condições mutáveis da vida urbana, como Patricia Phillips coloca: “A major obstacle to defining contemporary public art is the shifting borders of public. Public has become an errant idea [...]. Increasingly, new technologies and changing

civic cultures have rendered both private and public ambiguous and volatile concepts” (PHILLIPS, 2003, p. 129).

Para Phillips, a arte pública é sempre “witnessed as an unintended consequence of transit through the city” (PHILLIPS, 2003, p. 130). Normalmente, as pessoas não escolhem ver arte pública (como o fazem em espaços de arte), já que vão encontrá-la inserida em suas rotinas. Para além disso, a noção de que a arte ativista e a arte pública não podem ser separadas tem ganhado terreno entre aqueles que se dedicam à sua prática, crítica ou estudo:

Explicit in this model is the notion that art is ‘public’ based not on *where* it is, but on what it *does*. Public art encourages the development of active, engaged, and participatory citizens, a process which generally can occur only through the activism of an artist and the provocation of art. (PHILLIPS, 1995, p. 285-286, grifo da autora)

A ideia do encontro entre cidadãos e arte pública é uma dimensão importante para entender os movimentos recentes de legitimação da arte pública no Brasil, por exemplo – especialmente quando a arte pública pode servir como uma ferramenta para discutir a cidade e o engajamento dos artistas com a audiência:

Public art is art when it encourages and expedites connections between the private and public, the intimate place and the municipal space, the body and the community. There are moments of reflection when an image, or sound, or space allows individuals to embody [...] the vast and various issues of public life, perhaps including the ecology of cities, gun violence, police brutality, the relation to global and local cultures. (PHILLIPS, 2003, p. 131)

Tendo este contexto em mente, vale mencionar o trabalho de Suzanne Lacy que discute o conceito de “new genre public art”:

Unlike much of what has heretofore been called public art, new genre public art — visual art that uses both traditional and non-traditional media to communicate and interact with a broad and diversified audience about issues directly relevant to their lives — is based on engagement. (LACY, 1995, p. 19)

A aproximação da arte de rua com a arte pública não é coincidência e pode ser encarada como mais um esforço de legitimação, colocando-se como algo mais duradouro à disposição da população e promovendo encontros nos espaços públicos urbanos.

Uma outra questão importante nesse debate sobre a legitimação e que se destacou ao longo do trabalho de campo é a da profissionalização dos artistas de rua – principalmente entre os músicos de rua. A profissionalização (em oposição ao amadorismo, marginalidade e mendicância) também dialoga de forma perene com a legitimação da arte de rua. Como visto anteriormente, mesmo na idade média já havia uma distinção entre os músicos empregados e pagos pela corte (“profissionais”, que tocavam sozinhos ou em bandas) e aqueles músicos

nômades, itinerantes, pedintes, vivendo na precariedade das ruas e se apresentando para a população em troca de dinheiro. Essas dicotomias estão presentes ao longo da história da arte de rua, sendo a profissionalização estreitamente ligada à demanda por reconhecimento e a regulação e controle dos artistas e suas práticas.

Michael Bywater escreve sobre performances musicais marginais/liminares em seu trabalho “*Performing Spaces: Street Music and Public Territory*” (2007), no qual afirma que os músicos de rua que ele estudou vivem como músicos liminares, com status marginal ou mesmo em um status mendicante, apesar de diferirem sobre a interpretação de seu status: os músicos itinerantes que tocam o que as pessoas querem ouvir em troca de algumas moedas; uma parte do que é ser músico, contando como uma experiência e se diferenciando de pessoas que tocam alguns sons para disfarçar sua mendicância; ou mesmo o caráter educativo que alguns artistas e seus instrumentos tem – como músicos que tocam *hurdy-gurdy*, expondo as pessoas à instrumentos e sons que eles não teriam contato se não fosse pelas performances realizadas em espaços públicos (BYWATER, 2007, p. 99-100). Nos depoimentos, os muitos músicos tentam se descolar dos estereótipos de *busker*, enfatizando sua profissionalização:

Although busking apparently places the performer in the role of mendicant or petitioner, these performers would rather present it as a public display of – or investment in – their cultural capital, with the intention of receiving financial interest. In other words, they are saying that they are not what they seem. Assertions of this sort are central to much performing art, particularly to the questions it raises about performers’ cultural capital and social status. [...] The congruity with the ‘professional’ buskers’ point of view – and the play of internal contradictions – is clear, and falls into what has been defined as the ‘exegetic’ dimension of ritual systems: the explanation of ‘what is going on’ by the actors involved – in this case, the performer and his or her audience. (BYWATER, 2007, p. 101)

Alguns músicos de rua tendem a se declarar como profissionais, separando seus talentos de performance do seu lugar de performance e refutando um possível julgamento de seu baixo status pelo público. Mesmo entre músicos amadores ou animadores que também tocam música nos espaços públicos, existe uma certa negociação de status e talentos, muitas vezes entre os próprios músicos de rua (BYWATER, 2007, p. 101-102). Usando conceitos de Victor Turner e Arnold van Gennep, Bywater discute o estado liminar destes músicos de rua:

Few buskers – certainly none that I have encountered – are willing to say ‘I am a busker; busking is what I do’. And yet there they are, busking. This alone is reason enough to assert that, for the performers themselves as well as for their passing audience, busking is a liminal activity within a wider social self-location. The busker, like his or her audience, is en route from somewhere to somewhere else; and that, in van Gennep’s original formulation, is the marker of the liminal state. The picture becomes more complex when we consider extrapolations from van Gennep, particularly Victor Turner’s radical expansion of the liminal phase from being a state of transition limited at both ends to being a state ‘ ‘betwixt and between’’ all the recognized fixed points

in space-time of structural classification'. According to this definition, there is no reason why liminal states should not be permanent. [...] as in the case of musicians, there is a social and individual gulf between 'is' and 'seems'. (BYWATER, 2007, p. 102)

Bywater (2007, p. 102-103) também sugere que a ideia de que o músico de rua habita a liminaridade perpétua de Turner é um constructo dos transeuntes que veem o músico tocando em seu palco efêmero, enquanto que para o músico – dependendo de como ele vê seu próprio status em relação a estar tocando na rua – a performance pode ser liminar apenas no sentido de estar aguardando entre o anonimato e “ser descoberto”: “the self-produced CD offered for sale on the busker’s pitch is there perhaps as much for its symbolic purpose as a signifier of serious ‘musicianship’, a prolepsis of ‘discovery’, as it is a useful source of revenue” (BYWATER, 2007, p. 103). Para Harrison-Pepper (1990, p. xvi), placas que músicos de rua usam para justificar sua presença na rua (como, por exemplo, dizendo que são estudantes ou estão temporariamente desempregados), são meios de demarcar sua transitoriedade naquele espaço: “many street musicians use signs indicating that they are students working their way through school or are indoor musicians temporarily out of work, thereby seeking to authorize their outdoor performances within a context of indoor work. Sidewalk shows are only “auditions” or “rehearsals” for future indoor concerts”.

Neste contexto que diferencia o *busker* profissional do amador, o licenciamento de artistas de rua opera legitimando aqueles que foram aprovados nas audições, ao mesmo tempo em que aumenta a intolerância com aqueles que não possuem o mesmo privilégio – embora essa mesma lógica não possa ser aplicada em regiões ou contextos em que a arte de rua não precisa de licenças ou autorizações para acontecer. Para Bywater, é melhor definir espaços públicos como liminares, do que os artistas realizando performances neles, já que nas ruas somos todos liminares:

Buskers performing in spaces where ownership is uncontested, such as shopping malls, find themselves subject to summary ejection. It is only in public spaces where they can, within the limits of the law, perform freely. And it is more useful to define those spaces as liminal, rather than the people who move within them. In the street we are all liminal, we are all in transit; and so the liminality of individuals or groups in the street is not a useful differentiation from others. It is more helpful to consider the street itself as liminal – as a space in which normally socially disparate groups not only may but must interact – and then to look at what those different groups do with the street. (BYWATER, 2007, p. 103)

Ao se olhar para a rua como espaço liminar, pode-se pensar as performances em espaços públicos como marginais, entendendo “marginal” como aquele que contesta a propriedade da rua liminar – e é isso que músicos de ruas fazem para criar seu espaço de performance

(BYWATER, 2007, p. 103). Em performances formalizadas, o espaço em que elas ocorrem, muitas vezes, já é um indicador de sua legitimação – estes artistas normalmente têm que se adaptar ao espaço que lhes é dado (com exceção do circo, que carrega seu próprio espaço). Já o “artista liminar” encontra-se em uma posição diferente: precisa criar o espaço da performance, antes ou durante seu acontecimento, ao mesmo tempo em que é influenciado pelo espaço no qual atua (BYWATER, 2007, p. 107-108).

O autor discute o músico marginal através de comentários visuais, como a gravura “*The Enraged Musician*”, de William Hogarth, feita em 1741 (ver fig. 4), que mostra a paisagem sonora de Londres nessa época em forma de caos, com figuras e instrumentos variados, gritos, confusão e, na janela, um músico estrangeiro que cobre suas orelhas em fúria, silenciado pelo barulho que vem de fora.

Figura 4 - *The Enraged Musician*, William Hogarth, 1741



Fonte: The Art Institute of Chicago

Além de paralelos com os intelectuais e artistas da Londres vitoriana que apoiaram o projeto de lei de Bass em 1864, é também possível ver similaridades contemporâneas. Bywater mostra que na região de Bath, no Reino Unido, músicos que vivem próximos à Bath Abbey

reclamam dos músicos de rua que tocam pelas ruas, atrapalhando o trabalho com as performances públicas – um embate em músicos formais e músicos marginais:

The anger of the enraged musicians, Hogarthian and contemporary alike, may thus be as much to do with appropriation as with any qualitative judgement. The word busker itself tells from its beginning a tale of opportunistic movement and money. The generally accepted etymology derives the word (first noted in the mid-seventeenth century) via the obsolete French *busquer*, ‘to seek’, from the Italian *buscare* or Spanish *buscar*. The original sense was nautical, and meant to ‘cruise about’ or ‘tack’; later it came to mean ‘to go around selling’ and thence, by the mid-nineteenth century, ‘to go around performing’. But the money motive still persists in the word. (BYWATER, 2007, p. 112)

Outro ponto interessante trazido por Michael Bywater é a ideia de possuir espaços, mesmo que temporariamente. Mesmo a música “legitimada” pode ser usada para negociar a posse de espaços designados para serem liminares (como centros comerciais e aeroportos), nos quais o design é feito para manter as pessoas circulando, mas os lojistas desejam que as pessoas parem em seus territórios, muitas vezes usando música de fundo. Apesar de distoante, essa prática tem o mesmo efeito da performance na rua, sendo usada para controlar não o espaço em si, mas o tempo:

[...] music in both cases is, arguably, being used to control not space per se, but time. The means of ‘performative possession’ – the dancing, the roaming, the music stands, and clusters of instruments – are indeed being used to demarcate place, but what of the musical performance? What is often referred to in the media as the ‘stress’ and ‘pressure’ of ‘modern life’ is, I would argue, actually a complaint against the appropriation of liminal time, the natural concomitant of liminal space. If the latter is an unowned space in which disparate social groups must interact, then the former is a sort of unowned time in which we are literally in transit: the traveller has no appointments so long as he or she is travelling. We therefore might usefully think not of liminal space or of unallocated time, but in terms of liminal spacetime, and so find ourselves engaged in a sort of performative relativity. (BYWATER, 2007, p. 118)

Os espaços liminares estão ligados ao trânsito, à circulação, no qual a multidão se move enquanto ele permanece imóvel. Para de fato possuir estes espaços, é preciso possuir sua dimensão temporal, uma vez que enquanto o artista for capaz de manter a atenção do público, ele será o dono daquele espaço, em uma dinâmica em que, literalmente, “tempo é dinheiro” para seu chapéu (BYWATER, 2007, p. 118). Assim como expressado por Bywater no trecho que abre este capítulo, a música é uma forma significativa de se apropriar do espaço liminar, ao se apropriar e manipular o tempo daquele espaço e de quem o frequenta.

Além de influenciar as percepções de tempo e espaço, a arte de rua também é capaz de interagir com os sentidos humanos, uma vez que a cidade em si é repleta de estímulos sensoriais (URRY, 2003) e a arte de rua pode aproximar as pessoas e mexer com a forma de sentir os espaços. Catherine Aventin é uma das autoras que aborda brevemente o papel dos sentidos em

relação à arte de rua e aos espaços públicos em seu texto “*Les arts de la rue ou comment l’espace public prend corps*” (2006) e na sua tese de doutorado, intitulada “*Les espaces publics urbains à l’épreuve des actions artistiques*” (2005). Ela traz à tona de forma essencial a questão corporal da arte de rua, principalmente dos espectadores:

Lors des spectacles de rue, les sens du public sont éprouvés de façon inhabituelle par les spectacles et la ville se trouve tout d’un coup transformée. En effet, les personnes prennent conscience de leurs sens (pas uniquement de la vue) et de la richesse de perception de l’espace public engendrée par les spectacles. Une spectatrice, qui a du mal à faire le récit de ce qui s’est passé durant une représentation, nous dira que « ce spectacle, c’est surtout des sensations ; on ne peut pas tellement raconter », comme si, peut-être, les spectacles, plus que porteurs d’un récit théâtral ou dramatique, exacerbent surtout la perception sensible des composantes de la ville et de son environnement. Et cette appréhension sensorielle serait peut-être rendue possible non seulement par ce que les spectacles montrent mais aussi, plus « simplement », parce qu’ils « réveillent » les sens, comme le dit une autre spectatrice : « Ça décape les capteurs sensoriels ! ». Ces actions artistiques font à nouveau fonctionner les sens des spectateurs dont l’usage étaient, peut-être, un peu « engourdi ». Elles peuvent provoquer une visite quasi neuve de lieux urbains pour les spectateurs, qui partagent alors avec les compagnies des points de vue originaux sur la ville. (AVENTIN, 2006, p. 1-2)

Trata-se, portanto, do indivíduo colocar seu corpo em movimento, em contato com outros corpos e com o espaço público, contexto em que as distâncias físicas e sociais se modificam (AVENTIN, 2006, p. 7). Em sua tese de doutorado, Avenir (2005) trabalha em determinado momento com essas mudanças de distância e interação dos indivíduos nos espaços públicos quando um espetáculo está acontecendo. O fato, por exemplo, fica evidente na proximidade física e corporal dos espectadores, que em algum momento são impelidos a se aproximarem mais uns dos outros, conforme a multidão vai se acumulando em torno do espetáculo: “non seulement les distances intercorporelles se réduisent jusqu’à n’être plus que de quelques centimètres, mais les corps peuvent se frôler, se toucher, se bousculer parfois ; il y a du frottement entre les gens” (AVENTIN, 2005, p. 305). Retomando Erving Goffman e seu trabalho de co-presença e interação nos espaços públicos, Avenir discute a aproximação corporal e o nível de intimidade:

Nous faisons l’hypothèse que les personnes mobilisent alors différentes ressources, telles que celles qui sont mises en évidence par Erving Goffman dans ses travaux sur les situations de coprésence et interactions, que l’on peut observer à l’occasion de représentations. Tout d’abord la technique de l’*évitement* où chacun évite, essaye de ne pas se trouver en situation de toucher l’autre (ou même de le dévisager), malgré la proximité importante qu’il peut y avoir entre les spectateurs. Nous avons observé que chacun tente du mieux possible, même dans les groupes denses, de ne pas entrer en contact physique avec ses voisins. Cela peut amener certaines personnes, qui se connaissent visiblement bien (par exemple parents et enfants, un couple...) à se rapprocher davantage en se prenant par la main, le bras, en se tenant par le cou, etc., comme pour « se protéger » des autres et, si l’on peut dire, gagner un peu de place en « unissant » des territoires personnels pour en former un nouveau. (AVENTIN, 2005,

p. 305-306)

Além da distância física que geralmente existe nos espaços públicos urbanos, as pessoas também evitam se olhar diretamente, mas os espetáculos de rua modificam esse comportamento do distanciamento, já que causam certa confusão entre o real e a ficção, entre atores e espectadores, levando o público a observar mais os outros que estão ali presentes (AVENTIN, 2005, p. 306). Para além dessas trocas visuais e táteis, as pessoas também direcionam palavras umas às outras, fazem perguntas e comentários, ouvem o que os outros espectadores estão dizendo a respeito do espetáculo, se dão conta dos sons que vem do que está sendo apresentado. Por alguns momentos, os espectadores “constituent un collectif de personnes qui vont dans le même sens, un ensemble solidaire d’individus attirés par la même chose, le spectacle” (AVENTIN, 2005, p. 308-309). Para a autora, os espetáculos de rua colocam os cidadãos em situações de “gestão da co-presença do outro”, mudando a forma de encarar as regras implícitas ordinárias, transformando aquele momento em uma ocasião de compartilhamento de uma experiência entre desconhecidos:

Les proximités physiques, sensibles et sociales se font plus étroites, le temps de l’action artistique, forçant en quelque sorte l’intimité des uns et des autres et où il n’est pas possible de faire abstraction de la présence très forte et proche d’autres personnes, la plupart étant, de plus, inconnues. Ce rapprochement « forcé », amène à voir plus nettement que d’habitude la façon dont les gens gèrent cette situation par l’attention et l’indifférence polie. Mais à certains moments, pour identifier les individus et leur attribuer un « rôle » (acteur, spectateur), ou parce que la situation théâtrale le permet, les gens peuvent s’observer et se dévisager, attitude qui pourrait même être conflictuelle en temps « normal ». Nous avons vu dans les pages précédentes que les spectacles « dérangent » les liens et les rapports habituels des citoyens dans l’espace public mais que, justement, cela permet de faire tomber quelques barrières, ce qui amènent éventuellement à faire plus facilement des rencontres, des échanges. C’est aussi l’occasion du partage d’une expérience entre des inconnus, qui forment alors un groupe, un collectif éphémère. (AVENTIN, 2005, p. 310)

Há também o contato dos corpos e do tátil com a fisicalidade da cidade, já que as pessoas encostam, buscam lugares para sentar, se apoiam – e com isso sentem as texturas da cidade construída, através de seus corpos.

Para Sarah Hatchuel, o público do teatro de rua se diferencia do público que frequenta salas de teatro pelos seus comportamentos e por estar lado a lado com os artistas:

La foule qui assiste à un spectacle de rue diffère ainsi du public de théâtre. Elle est peu contrainte dans ses mouvements et son comportement ; elle peut manger, discuter, se coucher, mais aussi et surtout marcher, parfois au côté des acteurs. Loin du traditionnel face-à-face, le côte-à-côte instaure une autre relation aux comédiens, plus à l’aise, plus active. [...] le spectacle, même s’il se fonde dans la foule, affiche d’autant plus les marques de sa théâtralité et de son altérité que ses contours physiques restent flous. Moins il y a de tréteaux, de gradins et de scène explicite, plus les signes du jeu sont

généralement apparents (maquillages exagérés, costumes bigarrés, gestes démesurés...). Les spectateurs ne communient pas simplement entre eux, mais sont traversés «par la frontière qui démarque la simulation», en éprouvant ce qui sépare le jeu de la vie ordinaire. Au cœur de la ville, le théâtre, qui n'est plus protégé par ses barrières institutionnelles, semble retourner aux sources et trouver ce qui fait son essence dans le moindre geste ou la moindre intonation. (HATCHUEL, 2011, p. 125-126)

Por outro lado, há formas de navegar a cidade e seus espaços públicos tentando filtrar todos esses estímulos sonoros e visuais da arte de rua. Como será visto nos capítulos seguintes, não é incomum ver pessoas passando por artistas de rua – principalmente músicos de rua – usando fones de ouvido ou tampando as orelhas enquanto fazem caretas para o som que vem dos instrumentos e amplificadores. Ao realizar observação participante com os músicos do metrô, por exemplo, é fácil notar que um número grande de pessoas anda pela rede de transporte público com seus fones de ouvidos, muitas vezes acoplados ao aparelho celular. Como mostra Simone Pereira de Sá (2011), a especificidade das mídias móveis possui três aspectos que se destacam:

[...] primeiramente, elas potencializam as estratégias de autorreflexividade e produção do self no percurso cotidiano de seus usuários pela cidade. Ao permitirem que o usuário carregue sua enciclopédia musical na palma da mão – seja a partir do armazenamento prévio de música, seja a partir do acesso a sites e rádios on-line – o usuário regula seus humores, afetos e sensibilidades de maneira bastante detalhista e sofisticada. Em segundo lugar, porque o aspecto sensorial, de experiência corpórea permitida pela mobilidade do player é fundamental e definidor da experiência. [...] Neste caso, é a articulação entre o corpo se movendo num certo espaço urbano ao som de uma certa trilha que faz a diferença. Finalmente, e como consequência das premissas anteriores, cabe ainda enfatizar a ressignificação afetiva do espaço urbano e dos transeuntes, que ganham novos sentidos para o usuário a partir daquela trilha sonora particular. (PEREIRA DE SÁ, 2011, p. 6-7)

Raphaël Nowak e Andy Bennett (2014, p. 11), ao analisar ambientes sonoros, mostram como o espaço geralmente implica em música sendo imposta aos ouvintes (como em lojas ou shopping centers) ou sendo usada para bloquear sons que não se quer ouvir (através de mídias móveis como *iPods* ou celulares), sendo que:

This dichotomy raises the question of collective forms of listening (music being imposed) and personal forms of listening (music being chosen). [...] Yet, the choice over music within a sound environment does not overrule all variables of the sound environment. The perception of the space can change, but the space and its characteristics remain. The presence of other elements remains unchanged. (NOWAK; BENNETT, 2014).

A música de rua pode ser vista como uma forma imposta e deste status emerge conflitos como aqueles mostrados anteriormente, ao longo da história – já que é difícil conter o som, ainda mais em determinados ambientes, como metrô e praças. Isso causa uma percepção

bastante negativa da população em relação à música de rua, levando à demanda por regulação mais incisiva para conter o “incômodo” sonoro causado por músicos de rua. Ao mesmo tempo, existem estratégias de design urbano para conter a presença de músicos de rua, como o túnel ligado à estação de metrô Champs-de-Mars, da linha laranja, em Montreal. Nele, há placas que dizem ser proibida a “vadiagem” e auto-falantes que tocam música instrumental ao longo do dia. Para tocar no túnel, o músico teria que concorrer com o som vindo do sistema sonoro “oficial”, sendo praticamente inviável.

De modo geral, a arte de rua possui maneiras de se inserir no espaço público urbano de maneira legítima e institucionalizada ou não, que rompe barreiras do cotidiano, interrompe a rotina e constrói outras formas de vivenciar e se ter experiências na/da cidade, incluindo experiências estéticas, como será visto a seguir.

2. Cotidiano: interrupção e construção

Esse capítulo se desenvolve como um breve desdobramento da discussão da ocupação dos espaços públicos e do cotidiano das cidades com arte, cogitando a possibilidade da arte de rua – tão alijada das instituições tradicionais de arte e geralmente associada à mendicância e vagabundagem – produzir experiência estética com suas interrupções da vida cotidiana.

Para Ackbar Abbas (1997, p.76), que escreve sobre Hong Kong, há hoje um afastamento da experiência visual da cidade, uma vez que as pessoas são bombardeadas de sinais de diferentes formas e movimentos, que distraem e confundem – do tráfego à propaganda, ou ainda às mídias televisivas, tudo compete por atenção com os edifícios. O resultado de toda essa insistência seria um desligamento do visual, sendo que os transeuntes agora, além de evitar o contato visual com estranhos, também o evitam com a cidade. Para o autor, quando a visualidade se torna tão problemática, diferentes formas de se olhar para a cidade devem ser trazidas à tona – não apenas vê-la, mas ouvi-la e senti-la.

Há também a perspectiva da interrupção da continuidade e dos impactos que essas interrupções – através da arte de rua nos espaços públicos, por exemplo – causam na vida urbana. Na coletânea organizada por Sander Bax, Pascal Gielen e Bram Ieven “*Interrupting the City: Artistic Constitutions of the Public Sphere*” (2016), as interrupções do cotidiano são colocadas como forças constituintes da esfera pública:

[...] the public sphere is constituted by a combination of social, political and media forces. But also, and primarily, we submit that this combination of forces is in a continuous flux, continuously in need of reiteration and subject to institutionalization, but also, and most significantly, continuously being interrupted. [...] Interrupting these forces can mean that they are brought to a temporary halt. This is what happens during a demonstration or a public sit-in or occupation, for example. At the same time, such an interruption can be the starting point of a reorganization, a re-evaluation and creative recombining of the social, media and economic forces that make up the public sphere. (BAX et al., 2016, p. 14)

Quando Ben Highmore escreve sobre o cotidiano em sua obra “*Ordinary Lives*” (2011) ele toma o cotidiano como a acumulação de pequenas coisas que constroem algo maior – que mesmo que tenham uma continuidade, são pontuadas por interrupções e irrupções:

Somewhere a clock is ticking like it always does, you are getting hungry like you always do, the telephone is ringing like it always will, and the TV is playing in an empty room. Somewhere someone is dying, someone is being born, someone is making love; somewhere a war is being fought. Midwives and morticians, paupers and princes, go about their everyday lives. Everything can become everyday, everything can become ordinary: it is our greatest blessing, our most human accomplishment, our greatest handicap, our most despicable complacency. [...] The everyday is the accumulation of

‘small things’ that constitute a more expansive but hard to register ‘big thing’. But like fissures in a stream of constancy the everyday is also punctuated by interruptions and eruptions. (HIGHMORE, 2011, p. 1)

Ben Highmore, em outro trabalho chamado “*Everyday Life and Cultural Theory*” (2001), traz para o debate a questão do cotidiano, mostrando que há várias maneiras de se encarar e perceber a vida cotidiana. Segundo o autor, o cotidiano tem significados ambíguos: de um lado aponta, sem julgar, para as ações mais repetidas e os caminhos mais trilhados do dia a dia, que configuram a esfera mais próxima do mundo imediato aos indivíduos; por outro lado, existe também o cotidiano como valor e qualidade, que ele chama de cotidianidade (“*everydayness*”). Assim sendo, as ações repetidas e as jornadas trilhadas podem-se tornar tediosas e opressivas, ou ainda, a cotidianidade pode ser experimentada como sagrada ou prazerosa – para além do fato de que a cotidianidade pode, simplesmente, passar despercebida.

A modernidade trouxe mudanças na percepção da vida cotidiana, mas todas elas, mesmo a mais inovadora das invenções, acabam sendo absorvidas pelo cotidiano e trazidas para junto de suas dinâmicas familiares:

The new becomes traditional and the residues of the past become outmoded and available for fashionable renewal. But signs of failure can be noticed everywhere: the language of the everyday is not an upbeat endorsement of the new; it echoes with frustrations, with the disappointment of broken promises. (HIGHMORE, 2001, p. 2)

Para Highmore, a ideia do “tédio” é bastante relevante para se entender como nos relacionamos com o cotidiano, uma vez que o tédio nos conecta à experiências temporais particulares que emergem de padrões e arranjos da vida moderna – do esvaziamento do tempo da fábrica à burocratização do governo, ou da atomização do trabalho no escritório à industrialização do espaço doméstico, o mundo moderno parece se pautar em rotinas, sistemas e técnicas de regulação (HIGHMORE, 2001, p. 4). Mas a modernidade ocidental também se caracteriza pelo que o autor chama de mistério, seja ele inconsciente ou revelador de narrativas em relação ao Outro, que está presente em formas cotidianas.

A modernidade ocidental pode ser vista como a emergência de novas formas de experiências temporais, geralmente conectadas à um mundo institucionalizado do trabalho e do organização da instrução – e muito dessa temporalidade moderna pode ser encontrada na padronização do tempo, que vai muito além do relógio; instituições como escolas, igrejas e hospitais acabam ganhando relevância na padronização do tempo e da vida cotidiana, mas são os meios de transporte e de comunicação que consolidam esse processo (HIGHMORE, 2001, p. 4-5). Todavia, a analogia mais comum do cotidiano da vida moderna é a linha de montagem, intimamente ligada à rotina e ao tédio, que exaure o sistema nervoso ao mesmo tempo em que

confisca a atividade mental e corporal: “the repetition-of-the-same characterizes an everyday temporality experienced as a debilitating boredom” (HIGHMORE, 2001, p. 8).

Do ponto de vista do cotidiano, a industrialização não se limita apenas à produção fabril, como aponta Highmore (2001, p. 9-11), mas torna-se algo cada vez mais presente em praticamente todas as esferas da vida em sociedade (do doméstico à burocratização do Estado), principalmente entre as mulheres – intimamente ligadas ao ambiente doméstico da classe média. O autor mostra como o tédio da vida cotidiana tem sido uma área de lutas sociais e políticas, sendo que “the use of ‘boredom’ both to mark social distinctions and to diagnose cultural domination points to one inescapable fator: everyday life (...) is marked by difference”, que irão influenciar as diferentes abordagens possíveis para se teorizar sobre o cotidiano.

Laurie Langbauer (1993) reforça esse ponto do cotidiano e tédio na vida urbana a partir da serialidade e da replicação sem fim da monotonia inerente ao capitalismo:

The everyday life that is so palpable in the city -- and so boring -- seems that way to its theorists because of a particular characteristic. For these theorists, the dailiness of urban life reflects the subject's placement in the senseless replication and endless monotony of commodity capitalism. The boredom of everyday city life is the boredom of the assembly line, of one thing after another, of pieces locked in an infinite series that never really progresses: the more it changes, the more it remains the same. Blanchot states that the tedium of the everyday comes from its identity as "the inexhaustible, irrecusable, always unfinished daily". Lefebvre too argues that "the everyday imposes its monotony" through its unremitting succession: "The quotidian is what is humble and solid, what is taken for granted and that of which all the parts follow each other in such a regular, unvarying succession that those concerned have no call to question their sequence". What characterizes the everyday's tedium is its seriality. (LANGBAUER, 1993, n.p.)

Entretanto, é preciso ver o cotidiano para além da rotina e padronização a fim de entender seu outro lado, que é o mistério; ao mesmo tempo em que o racionalismo é o propulsor de rotinas agonizantes, também pode gerar formas misteriosas. Highmore (2001, p. 12) discute justamente a habilidade de “estranhar” (“*making strange*”) as coisas, dentro de uma cultura bastante racionalista.

O cotidiano se oferece como uma contradição ou mesmo um paradoxo, uma vez que abarca o ordinário e o extraordinário, evidente e opaco, conhecido e desconhecido, óbvio e enigmático – e Highmore (2001, p. 16-17) defende que é preciso ver o cotidiano como uma experiência vivida a partir da habilidade de “estranhar”, assim como é necessário encara-lo como um local de resistência, revolução e transformação.

A partir dessa perspectiva, o autor passa a discutir questões que ele chama de estéticas, começando por ignorar as associações recorrentes entre estética e o que seria uma “alta cultura”. A estética permite que se considere duas questões simultaneamente: por um lado, ao prever o

mundo como uma experiência mental e sensual, ela expande o alcance de elementos significativos atribuídos ao cotidiano – como o tédio, por exemplo, que é uma experiência central da vida cotidiana que afeta não só os pensamentos, mas também os corpos das pessoas, através da fadiga. Por outro lado, a estética insiste em analisar a forma como experiências são registradas e representadas, “so aesthetics is concerned with experience and the form such experience takes when it is communicated” (HIGHMORE, 2001, p. 19), sendo que essas preocupações são extremamente importantes quando se discute o cotidiano. E mesmo que essa segunda questão se aproxime do âmbito da ‘alta cultura’, os poetas, pintores e compositores sempre tentaram registrar experiências ordinárias.

De um modo geral, o cotidiano é uma esfera da vida cujas principais ferramentas são resistentes à categorização racional; por isso, o cotidiano não pode ser propriamente acomodado pelo pensamento racionalista, assim como ele é o que sobra depois do pensamento racionalista tentar exaurir o mundo dos significados. Da mesma maneira, o conceito de vida cotidiana tem muito em comum com o significado incipiente de estética (HIGHMORE, 2001, p. 19). O autor retoma as discussões de Baumgarten, responsável por fazer emergir o termo estética no fim do século XVIII, colocando-a como uma “ciência dos sentidos”, dando atenção à experiência sensorial e corporal (HIGHMORE, 2001, p. 20). Em contraposição, a abordagem da filosofia racionalista em relação à experiência sensorial acaba operando a partir de uma lógica de colonização, submetendo-a à razão e ciência. Assim sendo, o autor se pergunta: quantas vezes as particularidades do cotidiano não se perdem quando são submetidas a processos de descrição e interpretação? Ele afirma que a intenção de Baumgarten era resgatar esse material de sua esfera rudimentar e transforma-lo em algo que transcende o status de mera sensação entranhada no cotidiano – e muito da estética está preocupada com o cotidiano somente até o ponto dessa transcendência – mas, no fundo, o cotidiano não deveria ser visto como inflexível às formas de representação, e ainda, que nem sempre alguns discursos (como o do conhecimento) são adequados aos seus objetos, podendo falhar ao acomoda-los (HIGHMORE, 2001, p. 20-21).

Existe um outro lado dessa situação, em que existem formas de representação que seriam mais apropriadas e adequadas para apoiar o cotidiano:

To suggest that the sensory and the everyday are outside representation, and that they are fundamentally incommensurate with forms of representation, is to miss the fact that sensation and the everyday are already part of a world of representation. To treat everyday life as a realm of experience unavailable for representation or reflection is to condemn it to silence. (HIGHMORE, 2001, p. 21)

E se o cotidiano e as experiências sensoriais forem observados como já colonizados pelo discurso e pela representação, como se nada fosse capaz de florescer fora das formas de

representação em uso, o cotidiano seria incapaz de gerar contra-discursos – e é preciso que a estética do cotidiano evite esses problemas (HIGHMORE, 2001, p. 21). Tradicionalmente, algumas formas de representação seriam mais apropriadas para atender à aspectos específicos do mundo; o cotidiano não escapa desse processo, e caso ele seja visto como um fluxo contínuo, qualquer tentativa de apreendê-lo e escrutinizá-lo seria problemática. Por isso, o autor afirma que nenhuma forma de discurso seria apropriada para a vida cotidiana e ao invés disso, o mais adequado seria pensar que diferentes formas de representação irão produzir versões diversas do cotidiano – de modo que muitos projetos possam contribuir para a criação de uma estética do cotidiano. Existe a necessidade de se criar novas ferramentas e novos tipos de experiências/realidades para apreender esse cotidiano fluido:

If everyday life, for the most part, goes by unnoticed (even as it is being revolutionized), the first task for attending to it will be to make it noticeable. The artistic avant-garde's strategy of 'making strange', of rendering what is most familiar unfamiliar, can provide an essential ingredient for fashioning a sociological aesthetic. (HIGHMORE, 2001, p.23)

Assim sendo, pode-se pensar no papel de intervenções artísticas de rua nesse processo de se estranhar o cotidiano e produzir experiência estética para além de um conceito restrito de arte institucionalizada, incrementando a discussão sobre arte de rua entre os binários arte e vagabundagem, por exemplo.

A experiência estética e as ruas

Muito se tem discutido, ao longo dos últimos séculos, sobre o papel que a experiência estética detém dentro da filosofia da arte e nas relações tanto com o cotidiano quanto com a dicotomia arte/não-arte. O conceito de experiência estética está longe de ser fixo e imutável, uma vez que ele vem perdendo espaço e importância dentro da filosofia da arte: de Dewey (2010) a Danto (2006) a compreensão e aplicação desse conceito foi de um polo abrangente e – porque não – otimista, para a sua negação e substituição. Mas como será visto, alguns autores têm tentado achar um ponto de equilíbrio entre esses dois extremos, levando em consideração outros conceitos (como o de presença) e ressaltando as relações e aproximações que a experiência estética tem com o cotidiano.

Para além de se caracterizar como transcendência do mundo real, experiência sensorial prazerosa ou um “perigo”, a experiência estética se mostra mais uma vez necessária em um contexto pautado pela modernização e mecanização dos processos e das relações, cada vez mais ligadas às tecnologias da informação e da comunicação. O cotidiano apresentado por Highmore

(2001) pode ser encarado como a repetição das ações na vida diária, ou como condição – a cotidianidade. Na verdade, ele pode ser tanto o familiar tedioso quanto a esfera de onde emergem mistérios e o próprio estranhamento da familiaridade, capaz de produzir experiência estética.

Gumbrecht, em seu texto “Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos” (2006), por exemplo, traz uma ideia muito interessante para se discutir as relações entre experiência estética e cotidiano: a noção de “pequenas crises”, suscitadas a partir de um estranhamento de objetos e situações rotineiras, capaz de produzir experiência estética. Essa noção ultrapassa a abordagem que afasta o cotidiano da arte, permitindo que as fronteiras entre arte e não-arte se expandam e permitam que o cotidiano possa pertencer ao mundo do estético.

A partir dessas duas discussões – experiência estética e cotidiano – pode-se pensar na importância das intervenções da arte de rua para interromper o cotidiano e promover experiência estética, gerando uma reflexão mais crítica do espaço à nossa volta enquanto possibilidade de produzir pequenas crises estéticas e aumentar a abrangência da arte, para além dos espaços institucionalizados.

A experiência estética tem sido amplamente discutida ao longo dos últimos séculos, passando de um lugar de protagonista dentro da filosofia da arte para a marginalidade caracterizada por uma quase negação de sua relevância. Para Shusterman, no texto “*The End of Aesthetic Experience*” (1997), apesar da experiência estética ter sido por muito tempo considerada o conceito mais essencial da estética – dentro ou fora do âmbito das artes - ela vem perdendo espaço entre os críticos há mais de meio século, sendo que não apenas seu valor foi questionado, como o próprio fato de sua existência. O autor mostra o declínio da experiência estética no século XX na filosofia anglo-saxã, para depois discutir a importância de redefinir e redimir seu propósito (SHUSTERMAN, 1997, p. 29). Esse declínio fica mais evidente quando se olha para Dewey e para Danto, uma vez que enquanto Dewey celebrava a experiência estética como um elemento central para a filosofia da arte, Danto se esquivava do conceito, alertando que o deleite estético é um perigo que deve ser evitado, de forma que

The decline of aesthetic experience from Dewey to Danto reflects, I shall argue, deep confusion about this concept’s diverse forms and theoretical functions. But it also reflects a growing preoccupation with the anesthetic thrust of this century’s artistic avant-garde, itself symptomatic of much larger transformations in our basic sensibility as we move increasingly from an experiential to an informational culture. (SHUSTERMAN, 1997, p. 29)

O autor adota a perspectiva de que a experiência estética já estava presente na estética pré-moderna, mas é na modernidade que seu domínio foi estabelecido, a partir da oficialização

do termo ‘estética’ – uma vez que tanto a ciência quanto a filosofia moderna desconstruíram a crença presente até então (nos períodos clássico, medieval e da Renascença) que afirmava que a beleza era um instrumento objetivo do mundo; a estética moderna vai justamente se virar para a experiência subjetiva a fim de explicá-la. E a noção de estética ajudou a criar uma espécie de conceito que abrangia diversas qualidades que se distinguiam da beleza, mas ainda assim estavam relacionadas ao gosto e à arte, como sublime e pitoresco (SHUSTERMAN, 1997, p. 29).

Aos poucos, de acordo com Shusterman (1997, p. 30) a experiência estética se torna uma ilha de liberdade, beleza e significado idealístico em um mundo materialista e orientado por leis, tornando-se, portanto, um *locus* de prazeres e um meio de transcendência e conversão espiritual. Nesse contexto, a doutrina da ‘arte pela arte’ significava que a arte existia por sua própria experiência. O autor elenca quatro dimensões que são centrais na tradição da experiência estética desse período: 1) A experiência estética é essencialmente valiosa e agradável (“dimensão avaliativa”); 2) É algo sentido vividamente e subjetivamente saboreado de modo a focar nossa atenção em sua presença imediata, saindo da rotina da experiência cotidiana (“dimensão fenomenológica”); 3) É uma experiência repleta de significados, para além de uma mera sensação (“dimensão semântica”); 4) É uma experiência distintiva que se aproxima da distinção das belas artes, representando o objetivo central da arte (“dimensão da definição”).

Abrindo um parêntese, Shusterman (1997, p. 30) traz à tona a crítica continental da experiência estética, bastante pautada em desafiar sua iminência fenomenológica e sua diferenciação radical. Adorno, por exemplo, rejeitava o apelo ao prazer (contaminado pela burguesia hedonista), mas se juntava ao quase unânime veredito de que a experiência estética é valiosa e significativa, assim como o conceito de experiência é essencial para a filosofia da arte – para ele, a verdadeira experiência estética ia além do mero prazer, transformando o sujeito e trazendo vias de emancipação. De modo geral:

Here we see the transformational, passionate aspect of aesthetic experience; it is something undergone or suffered. Though the experiencing subject is dynamic, not inert, she is far from a fully controlling agent and so remains captive and blind to the ideological features structuring the artwork she follows. (SHUSTERMAN, 1997, p. 30).

Em uma perspectiva similar, Benjamin discute, em “*Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*” (1994) como a emergência de certas formas de tecnologia e a modernização da vida erodiram a identificação da experiência estética com a autonomia de

transcendência da arte, fazendo uma alusão a ideia de aura da obra de arte – ligada intimamente à autenticidade e singularidade da obra, a distanciando do mundo cotidiano e banal. Contudo:

But with the advent of mechanical modes of reproduction like photography, art's distinctive aura has been lost, and aesthetic experience comes to pervade the everyday world of popular culture and even politics. Aesthetic experience can no longer be used to define and delimit the realm of high art. Unlike Adorno, Benjamin saw this loss of aura and differentiation as potentially emancipatory. (...) In any case, Benjamin's critique does not deny the continuing importance of aesthetic experience, only its romantic conceptualization as pure immediacy of meaning and isolation from the rest of life. (SHUSTERMAN, 1997, p. 31)

Em relação à crítica continental, discute-se que a experiência estética não pode ser concebida como um conceito imutável, que seria estreitamente relacionado à recepção autônoma das belas artes; além desse tipo de recepção ser empobrecida, a experiência estética se estende para outros âmbitos, como a natureza. Também vale ressaltar que “aesthetic experience is conditioned by changes in the nonartistic world that affect not only the field of art but our very capacities of experience in general” (SHUSTERMAN, 1997, p. 32), e que a experiência estética requer mais do que a fenomenologia do imediato para alcançar uma significação mais completa, já que reações imediatas diante do objeto costumam gerar desentendidos e serem mais pobres, fazendo com que a interpretação seja essencial à experiência – sem, contudo, descartar a reação imediata, que também tem seu valor.

As concepções contrastantes de experiência estética podem ser mapeadas de acordo com três eixos que capturam polos contrastantes das quatro dimensões citadas acima: primeiro, pode-se perguntar se o conceito de experiência estética é impregnado de um fator honorífico ou é por si só neutro; segundo, se ela é fenomenológica ou simplesmente semântica; e terceiro, se a função primordial desse conceito é transformacional (expansiva) ou “demarcativo” (limitante) (SHUSTERMAN, 1997, p. 32).

Dewey propunha uma noção de experiência estética bastante avaliativa, fenomenológica e transformacional que foi sendo gradualmente substituída por uma noção descritiva e semântica, cujo principal objetivo seria explicar e apoiar a demarcação já existente da arte em relação aos demais domínios humanos. Essas mudanças foram causando tensões ao longo do tempo que tornavam o conceito de experiência estética bastante suspeito; e como o conceito não consegue cumprir os requisitos para a definição desejada, acaba sendo substituído por um que promete cumprir: o da interpretação (SHUSTERMAN, 1997, p.33).

O anseio pela experiência estética é colocado por Dewey não na distinção da arte do resto do mundo, mas em retomar a continuidade que esse tipo de experiência apresenta junto ao fluxo da vida e “both art and life will be improved by their greater integration”, quebrando

o que ele chamava de “the museum concept of art” (SHUSTERMAN, 1997, p.33). Nessa perspectiva, não seria necessários criar “compartimentos” que separassem a experiência estética da vida real, distanciando-a das esferas de interesse de homens e mulheres ordinários; insistia também em privilegiar a experiência estética dinâmica ao invés dos objetos físicos que tradicionalmente se identificam e se fetichizam enquanto arte: “for Dewey, the essence and value of art are not in such artifacts per se but in the dynamics and developing experiential activity through which they are created and perceived” (SHUSTERMAN, 1997, p.33).

Shusterman afirma que para Dewey a experiência estética poderia ocorrer em muitos âmbitos da vida, podendo ser atingida em qualquer domínio de ação, já que toda experiência, para ser coerente e significativa, requer um aspecto estético – sendo que Dewey “hoped we could radically enlarge and democratize the domain of art, integrating it more fully into the real world which would be greatly improved by the pursuit of such manifold arts of living” (SHUSTERMAN, 1997, p.33).

Entretanto, um dos problemas levantados por Shusterman (1997, p. 33-34) em relação a Dewey é que este não se limita à provocação transformacional, ou seja, ele propõe a experiência estética como uma definição teórica da arte – e pelos critérios filosóficos essa definição é inadequada e representa de maneira insuficiente o atual conceito de arte – sendo deixado de lado por correntes posteriores da filosofia da arte.

Arthur Danto é um dos autores que se põe contra os conceitos de Dewey e até mesmo a própria noção de experiência estética. Para Shusterman o argumento de Danto defende que somente as propriedades perceptivas, incluindo aqui a experiência estética, seriam insuficientes para distinguir entre trabalhos artísticos e não-arte, “between Warhol’s *Brillo Boxes* and their nonartistic counterparts” (SHUSTERMAN, 1997, p. 37, grifo do autor). Para Danto, a experiência deve necessariamente ser diferente diante de um trabalho artístico ou de qualquer outra coisa; contudo, não é essa diferenciação que deve guiar a definição da arte, uma vez que primeiramente precisa-se de uma definição de arte para se identificar os tipos de respostas estéticas apropriadas aos trabalhos de arte, em oposição a meros objetos reais. Além disso, “aesthetic experience has the further problem, Danto notes, of being traditionally defined as inherently positive, while many artworks, being bad, induce negative responses” (p.37), ou seja, a experiência estética não necessariamente seria prazerosa e positiva. E já que a experiência estética não é capaz de demarcar a arte, Danto simplesmente a ignora, submetendo-a a outro conceito, o de interpretação – afirmando que não existe apreciação sem interpretação.

Danto vai além de ignorar e subjugar o conceito de experiência estética; ele vê a experiência estética como inútil e um “perigo”, porque a simples noção de estética

intrinsecamente trivializa a arte a partir do momento que a vê como prazerosa, ao invés de encara-la como significativa e verdadeira (SHUSTERMAN, 1997, p. 37). Esse argumento é errôneo, uma vez que sugere uma separação entre prazer e significação, sentimento e cognição, diversão e entendimento, sendo que na arte tudo isso se constitui mutuamente.

Contudo, Shusterman defende a centralidade da experiência estética para o conceito de arte, devendo ser vista como uma condição de fundo para a arte:

In other words, though many artworks fail to produce aesthetic experience – in the sense of satisfying heightened, absorbing, meaningful, and affective experience – if such experience could never be had and never had through the production of works, art could probably never have existed. If artworks universally flouted this interest (...), art as we know it, would disappear. In contrast to necessary and sufficient conditions that aim at mapping art’s demarcational limits, such a background condition concerns the *point* rather than the *extension* of the concept of art. In naming and so marking this point, aesthetic experience is not a useless concept. (SHUSTERMAN, 1997, p. 38, grifos do autor)

Shusterman (1997, p. 38) insiste que a arte não deve se limitar necessariamente a gerar emoções positivas; hoje muitas das obras mais relevantes causam também choque e fragmentação. O autor acredita que o universo tecnológico e informacional que nos cerca está readaptando nossa capacidade de obter experiência e sentir afeto pelo mundo, tornando a experiência cada vez mais frágil e pautada por processos mecânicos – e que seria, assim, preciso retomar nossa inclinação a ter experiências mais vívidas, moventes e compartilhadas, antes buscadas na arte. Para isso, a filosofia teria um papel crucial:

It can remind us of the variety this concept still embraces as heightened, meaningful, and valuable phenomenological experience. So the threatened loss of one traditional form does not entail its utter extinction. (...) In any of its rewarding forms, aesthetic experience will be strengthened and preserved the more it is experienced; it will be more experienced the more we are directed to such experience; and one good way of directing us to such experience is fuller recognition of its importance and richness through greater attention to the concept of aesthetic experience. (...) Rather than defining art or justifying critical verdicts, the concept is directional, reminding us of what is worth seeking in art and everywhere else in life. (SHUSTERMAN, 1997, p.39)

Outro conceito que vale a pena ser trazido para a discussão é o de presença. Gumbrecht, em sua obra “Produção de Presença” (2010), busca definir o que entende como presença, dizendo que a própria palavra “presença” não se refere a uma relação intrinsecamente temporal, mas a uma relação espacial com o mundo e os seus objetos, sendo que uma coisa, quando presente, deve “ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p. 13). O autor afirma que o ato de “produzir presença” diz respeito a todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes” nos corpos dos indivíduos, enquanto que a

atribuição de sentido a esse objeto presente permite formar uma ideia do que ele pode ser em relação a nós mesmos, atenuando de certa forma o impacto dessa coisa sobre nosso corpo e nossos sentidos. Esses conceitos se relacionam com a palavra metafísica em um sentido de atitude – cotidiana ou acadêmica – que atribui ao sentido dos fenômenos uma espécie de “valor mais elevado” do que a presença material, ou seja, direciona para um uma “perspectiva do mundo que pretende sempre ‘ir além’ (...) daquilo que é ‘físico’” (GUMBRECHT, 2010, p. 14).

Por fim, a experiência estética – segundo Guimarães no texto “O quê ainda podemos esperar da experiência estética” (2006) – deve ser inserida em um contexto específico de ação e de comunicação, ou seja, em uma situação em que o sujeito tem de “desenvolver uma compreensão pragmático-performativa do objeto que lhe é apresentado” (GUIMARÃES, 2006, p. 15). Ao adotar um posicionamento em relação ao objeto podem ocorrer três implicações, segundo o autor: a adoção de uma regra que guia o comportamento diante do objeto; pressuposição de razões que guiam o modo de agir; e uma disposição emotiva diante do que a atitude se refere – e essa atitude (que pode ser teórica, instrumental, moral e preferencial) possui uma “função organizadora do sentido” que se concede a novos fenômenos experimentados. Já a atitude estética se diferencia dessas outras atitudes por guiar-se pelo interesse que emerge da “presentificação” – fazendo uma referência à Seel – de conteúdos da experiência que “tornam perceptíveis a atualidade e a disposição interna de nossa própria experiência” (GUIMARÃES, 2006, p. 15), sendo que os conteúdos gerados pela experiência estética podem ser comunicados ao outro, mas nunca serão alcançados da mesma maneira por terceiros:

O que é específico da experiência estética é o fato de a comunicação de experiências se realizar por meio de performances artificiais, ‘o objeto artístico torna-se o médium de uma presentificação de experiências’, sem que ele mesmo esteja inserido em um contexto de experiências determinado: são aqueles que se engajam na experiência estética que se servem desse médium para tomar consciência de suas próprias experiências. (...) A percepção estética coloca em jogo uma relação experimental entre a significação dos objetos estéticos e a nossa experiência presente, ao permitir fazermos uma experiência *com* as experiências presentificadas pelos objetos. (GUIMARAES, 2006, p.16, grifo do autor)

Para o autor, a experiência estética não se dá de maneira isolada, já que não há uma separação discernível entre a vida cotidiana e os acontecimentos que permaneceriam desvinculados e acima das atitudes banais, tidos como de dimensão estética; de um modo geral, a experiência estética seria “uma mobilização multidimensional (cognitiva, volitiva e emotiva), produzida no confronto com um objeto problemático que é experimentado em uma situação não familiar” (GUIMARAES, 2006, p. 16).

Para se falar de arte de rua é interessante retomar alguns pontos levantados por Gumbrecht (2006, p. 51), que afirma que uma simples fusão da experiência estética com o cotidiano neutralizaria o que há de especial nesse tipo de experiência; dessa forma, a experiência estética na vida cotidiana deve se configurar como uma exceção que “de maneira totalmente natural e de acordo com cada situação individual, desperta em nós o desejo de detectar as condições (excepcionais) que a tornaram possível”. Para o autor, como a experiência estética se contrapõe ao fluxo de acontecimentos da experiência cotidiana, os momentos em que ela aparece são similares ao que ele chama de “pequenas crises”. Gumbrecht (2006, p.51) acredita que simples ornamentos da vida cotidiana podem desencadear um tipo de experiência estética que se configura como uma interrupção do banal; ou mesmo atividades e hábitos considerados como experiência cotidiana, às vezes, podem aparecer sob a “luz excepcional” de uma experiência estética, a partir de “uma mudança nos moldes situacionais dentro do qual abordamos o objeto em questão”.

O autor se baseia em Kant, Heidegger e Seel para propor como “série meta-historicamente válida de distinções” (GUMBRECHT, 2006, p. 54), quatro conceitos que descrevem a experiência estética:

1. Conteúdo da experiência estética: são os sentimentos íntimos, as impressões e as imagens que a consciência produz;
2. Objetos da experiência estética: coisas que podem suscitar esses sentimentos, impressões e imagens;
3. Condições da experiência estética: circunstâncias situacionais que são historicamente específicas em que se baseia a experiência estética;
4. Efeitos da experiência estética: consequências desse tipo de experiência e as transformações por ela ocasionadas que permanecem válidas para além do momento em que acontecem (GUMBRECHT, 2006, p. 54).

Ao longo da história esses planos encontraram uma concretização específica. Segundo o autor, a sociedade contemporânea tem particularidades que valem ser ressaltadas:

Hoje em dia, num ambiente cultural que nos faz perder cada vez mais o contato com a materialidade das coisas, apreciamos, enquanto conteúdo da experiência estética, a impressão de uma oscilação entre efeitos de significação e efeitos de presença, entre os conceitos e as funções que associamos aos objetos, por um lado, e sua tocabilidade. (GUMBRECHT, 2006, p. 54)

O autor afirma estar disposto a aceitar qualquer objeto cotidiano como um objeto passível de causar experiência estética e discute as modalidades com caráter de crise em que a

experiência estética pode se manifestar – como, por exemplo, “aqueles casos onde a experiência estética é uma interrupção inesperada no fluxo do cotidiano” (GUMBRECHT, 2006, p.55). Objetos que são familiares aos indivíduos podem repentinamente tornarem-se estranhos ou gerar um sentimento de estranheza. Semelhante à essa modalidade, existe uma outra que trata “da mudança pré-consciente entre planos situacionais diferentes que, nesses casos, produzem a contiguidade – sempre excepcional – entre experiência estética e cotidiano” (GUMBRECHT, 2006, p. 59), tendo como exemplo dado o espectador de esporte, ou mesmo o apreciador de uma comida deliciosa.

Para Gumbrecht os moldes tidos como oficiais para a experiência estética foram demasiado inflexíveis durante os últimos séculos, já que as formas das situações que a cultura ocidental aceitava como estéticas eram muito rígidas, ligadas geralmente a instituições legitimadoras – como os museus e as salas de concerto. Para ele, esses moldes tradicionais estão esgotados:

Com exceção daqueles *happenings* de vanguarda, que tanto trabalham para ir de encontro à essência da arte institucional que, por um efeito paradoxal, se transformam em sua hipérbole, nada que parece não pertencer aos moldes há muito tempo estabelecidos da experiência estética pode ser fruído como belo ou sublime. Ao mesmo tempo, é difícil resistir à impressão e evitar a conclusão de que, em termos de conteúdos e efeitos, alguns desses moldes tradicionais da experiência estética alcançaram um alto grau de exaustão. (GUMBRECHT, 2006, p.62)

Hoje não há problema em ver a arte como artística e torna-se essencial ter consciência das pequenas crises possíveis na vida cotidiana “através das quais possam emergir energicamente ilhas e novos territórios ainda não mapeados. Pois poderia muito bem acontecer que, sem aquelas crises e ilhas, as fontes da experiência estética secariam dentro de moldes demasiadamente estreitos” (GUMBRECHT, 2006, p. 63).

De acordo com Victor Turner (1987), a visão de experiência apresentada por Dewey pode ser estendida ao teatro, enquanto trabalho artístico, que seria uma espécie de celebração da experiência ordinária, rejeitando a tendência das sociedades capitalistas de colocar a arte em um pedestal, destacada da vida humana. Para Turner (1987, p. 34-35), a experiência poderia irromper ou perturbar atitudes e hábitos diários com “choques” dor ou prazer – ideia que se aproxima da proposta de “pequenas crises” de Gumbrecht (2006):

Aesthetics, then, are those phases in a given structure or processual unit of experience which either constitute a fulfillment that reaches the depths of the experiencer's being (as Dewey put it) or constitute the necessary obstacles and flaws that provoke the joyous struggle to achieve the consummation surpassing pleasure and equilibrium, which is indeed the joy and happiness of fulfillment. (TURNER, 1987, p. 38)

Levanta-se a questão de que para Dewey, assim como para Dilthey (que Turner analisa de maneira comparativa), as artes, incluindo todos os gêneros de teatro, germinaram em objetos e cenas da experiência humana que não podem ser considerados de maneira separada (TURNER, 1987, p.39). Para o autor, o teatro e seus subgêneros não derivam da simples imitação (mimeses), consciente ou não, da forma processual do drama social, mas da reparação enquanto processo ritualístico que dão espaço para a experiência (TURNER, 1987, p. 40-41) – uma vez que o teatro seria, para Turner (1987), um dos muitos herdeiros do multifacetado sistema chamado de “ritual tribal”,

Which embraces ideas and images of cosmos and chaos, interdigitates clowns and their foolery with gods and their solemnity, and uses all the sensory codes to produce symphonies in more than music: the intertwining of dance, body languages of many kinds, song, chant, architectural forms (temples, amphitheaters), incense, burnt offerings, ritualized feasting and drinking, painting, body painting, body marking of many kinds, including circumcision and scarification, the application of lotions and the drinking of potions, the enacting of mythic and heroic plots drawn from oral traditions – and so much more. (TURNER, 1987, p.42)

Com a progressiva divisão do trabalho, a modernização e a profissionalização, esses domínios sensoriais acabam se dividindo em diversos gêneros de entretenimento. Como argumentou Dewey, segundo Turner (1987), a forma estética do teatro é inerente à própria vida sociocultural, mas o caráter reflexivo e terapêutico do teatro como um descendente do drama social tem de extrair o poder de fontes inibidas na vida da sociedade. De modo geral, o autor concorda que formas recorrentes de experiência social são fontes de experiência estética, e que o verdadeiro teatro é a experiência com uma vitalidade intensificada, que quanto mais de intensifica, mais completa é a relação do eu e do mundo de objetos e eventos (p. 42-43).

A arte de rua existe há muito tempo, como foi visto, mas ainda suscita discussões sobre sua capacidade de produzir experiência estética dentro da vida cotidiana, já que ela se aproxima de práticas marginais indesejadas nos espaços públicos (como a mendicância) e se afasta, na proposta e na forma, da arte historicamente legitimada por determinados espaços e instituições – como as salas de teatro, que exercem mecanismos de exclusão social, ao contrário de intervenções artísticas realizadas nas ruas e demais espaços públicos (GUMBRECHT, 2006, p. 63).

Mesmo diante de processos cada vez mais intensos de legitimação e institucionalização da arte de rua, acredita-se que a práticas por ela englobadas ainda poderiam ser vista como possibilidades de experiência estética e reflexão política – contudo, como aponta Haedicke (2013, p. 2), muitos artistas e críticos lamentam que a arte de rua do início do século XXI careça de uma estância *anti-establishment* que era comum em seus predecessores; o argumento trazido

é de que o sucesso dessas práticas acabou levando à sua cooptação por governos municipais ou empresas que reconhecem a utilidade/versatilidade dessas performances e as usam para apoiar narrativas oficiais de turismo cultural e para participar na produção de interpretações sociais e identidades de acordo com a ideologia do crescimento, re-desenvolvimento e rejuvenescimento pertencentes a um modelo do capitalismo tardio e da democracia liberal. Todavia, questiona-se também se a resistência nas práticas sociais seria a única forma de definir algum tipo de engajamento político, uma vez que independentemente de ser em termos estéticos ou sociais, liberdade e expressão não se opõe à obrigação e cautela, mas depende do outro.

A própria relação entre arte em espaços públicos e engajamento político é complicada, uma vez que no início do século XX o espaço público é contestado enquanto conceito e como realidade – e essa ambivalência o torna atraente para artistas de rua que buscam explorar os códigos comportamentais normativos, construções sociais e operações ideológicas que funcionam nesses espaços; assim sendo, os anseios desses artistas podem ser tanto a resistência a algumas instituições sociais, políticas e culturais, quanto a colaboração com essas instituições (HAEDICKE, 2013, p. 2-3).

Para a autora, algumas ideias de Jacques Rancière (2004 apud HAEDICKE, 2013), sugerem um quadro conceitual em que se possa pensar sobre o caráter inseparável da estética e das dimensões políticas das intervenções da arte de rua. Rancière identifica três regimes artísticos na história da arte ocidental:

The ‘ethical regime of images’ focuses on the authenticity (or ‘truth content’) of the images and how they are to be used (their purpose). The ‘representative regime’ identifies what is appropriate for artistic representation and how it should be represented (mimesis). The ‘aesthetic regime’ breaks from these strictures. ‘The word aesthetics,’ he clarifies, ‘does not refer to a theory of sensibility, taste, and pleasure for art amateurs. It strictly refers to the specific mode of being of whatever falls within the domain of art, to the mode of being of the objects of art’. The aesthetic regime disengages the arts from rigid rules of subject matter and form, and it establishes a connection between the art work and the social world that influences and shapes it. (RANCIÈRE apud HAEDICKE, 2013, p.3)

Mostra-se como Rancière conecta estética e política através de seus ‘modos de fazer’ e através de sua participação ao determinar e reconfigurar o que é visto, escutado e compreendido sobre o mundo contemporâneo; ambas são atividades que propõe percepções inovadoras e concepções da situação atual, e que mapeiam o visível, o dizível e o pensável: “art and politics, for Rancière, are acts of intervention that contest the status quo by challenging a natural hierarchical order of individuals or ideas and giving voice to those not usually heard” (HAEDICKE, 2013, p. 4). Além disso, práticas estéticas, assim como ações políticas, buscam romper a experiência social e alterar a percepção e o entendimento; são o que Rancière chama

de “dissensos”, já que ambas se baseiam em modos inovadores para interromper as regras que governam a experiência social e apresentar ideias que vão além das crenças normativas (HAEDICKE, 2013, p. 4-5). Contudo, há de se tomar cuidado para que as fronteiras entre essas duas práticas não se tornem muito porosas, a fim de que não se cancelem mutuamente (HAEDICKE, 2013, p.6).

Segundo Haedicke (2013, p. 6-7), os artistas de rua não fazem, necessariamente, arte política em termos de ideias ou narrativas, mas eles fazem arte politicamente, ou seja, as intervenções dos artistas de rua têm duas facetas: por um lado, se referem a uma reconfiguração da experiência estética através da superimposição e fisicalidade nas atividades que acontecem ao mesmo tempo no espaço público real e em um espaço teatral fictício. Por outro lado, fazer arte politicamente também se refere a um afastamento da produção da arte representacional na qual o trabalho artístico reflete/representa eventos externos, situações e problemas. Os trabalhos artísticos de artistas de rua demandam mais do que uma simples troca interativa entre ator e espectador; elas prosperam na reciprocidade da performance, da participação social de um público, na perturbação de um lugar familiar: “an aesthetic of public space that embodies event by heightening the rhythms, sounds and textures of a public space, often so familiar that they are invisible” (HAEDICKE, 2013, p. 8).

Isso gera uma particularidade na experiência estética fruto destas intervenções artísticas, tornando visível o que antes era parte da vida cotidiana não percebida. Estas intervenções inserem a arte no mundo sócio-político ao ocupar lugares que não são usualmente associados com a arte e questionar distinções entre arte e não-arte, sendo que o impacto da arte de rua depende de uma forma de encontro (de confronto ou de consenso) entre um público (que assiste e/ou participa) e de um trabalho artístico no espaço público. Os artistas vão além da mera ação de contar uma história e tentam fazer com que algo aconteça, para iniciar uma reação ativa da audiência (HAEDICKE, 2013, p. 8).

Para a autora, essas performances em espaços públicos contrariam a noção de que os espectadores devem ser objetivos e observadores desinteressados ao catapultá-los à um espaço do cotidiano ordinário transformado em um espaço estético, ao mesmo tempo em que insere arte na vida diária – e essas experiências são sentidas antes de serem compreendidas (HAEDICKE, 2013, p. 8). Conforme Danto (2010, p. 62) aponta, no teatro de rua é preciso tomar cuidado para que fique evidente ao público que se trata de uma intervenção artística em que atores estão representando papéis – já que as fronteiras da arte para a não-arte são tênues, assim como o que separa a arte do cotidiano – por isso que se faz necessário ter algo que diferencie a realidade da arte, como figurinos, adereços especiais, entonações de voz e

maquiagem, para que o público saiba se ele é testemunha ou plateia. Haedicke (2013, p. 13) também levanta essa questão sob um aspecto positivo, já que em performances que usam o espaço público como um elemento da experiência estética, as fronteiras entre arte e não-arte se tornam porosas e conforme essas linhas de demarcação se tornam borradas o público começa a ver signos culturais reconhecíveis e espaços familiares através das lentes da imaginação artística, ao mesmo tempo em que são impelidos a ter um novo tipo de experiência do que costumava ser normativo, estabelecido e permanente.

Nos capítulos seguintes serão apresentados os resultados da pesquisa de campo, a fim de dar continuidade à narrativa aqui proposta, entrelaçando as questões levantadas com o resultado da pesquisa junto aos atores relevantes. A parte II traz os capítulos referentes à pesquisa realizada em Montreal entre 2015 e 2016; a parte III discute os resultados da pesquisa de campo conduzida no Rio de Janeiro entre 2013 e 2017.

Parte II
Entre autorizações e ilegalismos: arte de rua em Montreal

The voyage across the dual city is indeed a familiar feature of Montreal literature. The trajectory is often along the east-west axis of Sherbrooke Street or Sainte-Catherine - and the direction of the walk often indicates the emotional temperature. Going east means exploring the density and colour of an endless proliferation of shops and houses; going west promises a grander and more varied landscape, the attractions of downtown, the monuments of the city core. The crosstown excursion regularly appears in Montreal novels, memoirs, and poetry, usually as an incident, occasionally as a central narrative frame. The "other" side of town is foreign territory, where new identities await discovery. These identities are sexual, as in Stephen Schecter's *T'es beau en écoeurant* and Gail Scott's *Heroine*, or linguistic, as in Jean Forest's *Mur the Berlin P.Q.*, and Carole Corbeil's *Voice-Over*. Physical distance from home is not what counts; it is the fact of entering a different time zone. (...) But there is an added dimension to this passage in the linguistically divided city. In Montreal, travel means translation.

Sherry Simon, *Translating Montreal: Episodes in the Life of a Divided City*, 2006, p. 4-6.

[...] a particular kind of urban knowledge has been developed as a reflection of Montreal itself, a city of "in-betweens." Its social contours fall somewhere between segmentation and livable social mix, and it is shaped by a double legacy, European and American, meaning that it has a centralized welfare state but loose urban policies and a vibrant civil society.

Annick Germain, *The Montréal School: Urban Social Mix in a Reflexive City*, 2013, p. 29.

3. Cidade dos espetáculos, cidade controlada

Este capítulo dá início à pesquisa de campo realizada na cidade de Montreal entre 2015 e 2016, oferecendo um breve contexto histórico e administrativo da cidade, ao mesmo tempo em que traz à tona questões importantes para o desenvolvimento do trabalho, como a centralidade das políticas culturais, a regulação da arte de rua e o lugar dos espetáculos na vida urbana montrealense.

Montreal, localizada na província do Quebec, no Canada, é a segunda cidade mais populosa do país, possuindo mais de 1,5 milhão de habitantes no município e 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*”²⁹ (“Comunidade Metropolitana de Montreal”). A cidade surgiu e se consolidou em uma ilha no rio Saint-Laurent, em território indígena, a partir da colonização francesa³⁰ e em 2017 celebra seus 375 anos com uma agenda cheia de festividades.³¹ 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*”).

Segundo dados do relatório “*Greater Montréal’s Vital Signs 2015 – Greater Montreal in Transition*”,³² a Comunidade Metropolitana de Montreal é uma região em transição, em diversos sentidos – demográficos, linguísticos, econômicos, etc. A região é tida como um motor econômico do Quebec, contribuindo com 53,4% do PIB da província, recebendo quantias consideráveis de investimento externo, abrigando sedes de grandes empresas e se destacando na geração de empregos no terceiro setor e na “*sharing economy*” (“economia do compartilhamento”). O relatório cita empresas como AirBnb como responsáveis por movimentações econômicas significativas na região: “in the accommodation sector alone, for example, spending by travellers using AirBnb generated economic benefits of over \$50 million over 820 jobs” (FOUNDATION OF GREATER MONTREAL, 2015, p. 4).³³ Ao mesmo

²⁹ Ver: <<http://cmm.qc.ca/fr/accueil/>>, acessado em 21 de abril de 2017.

³⁰ Ver, por exemplo, Prévost (1993). Uma interessante referência histórica de Montréal é apresentada por Darsigny et al. (1994), sobre as mulheres que construíram a cidade desde a colonização da terra dos Iroqueses pelos franceses até os anos 1990.

³¹ É também o ano das comemorações de 150 anos do Canadá.

³² FOUNDATION OF GREATER MONTREAL, 2015.

³³ Para informações sobre abrangência do AirBnb em Montreal, logo após a regulação em dezembro de 2015, ver, por exemplo: HARRISON-JULIEN, P. “Ce que la carte de tous les Airbnb à Montréal révèle”, *Radio Canada*, 04 dez. 2015, disponível em: <<http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/753458/hausse-annonces-location-appartements-tourisme-airbnb-loi-quebec-carte>>, acessado em 21 de abril de 2017. Ver também: “Montreal’s honeymoon with home sharing isn’t over: Airbnb survey”, *Montreal Gazette*, 21 nov. 2016, disponível em:

tempo, ressalta-se que a economia da região é frágil, com taxas de insucesso empresarial altas em relação ao resto do país. A desigualdade econômica também é uma questão a ser levada em conta, já que uma em cada quatro pessoas vive abaixo da linha da pobreza na região metropolitana de Montreal – que possui uma das taxas de pobreza mais altas do país (17,9%) e apresenta taxas altas de pessoas que precisam recorrer à assistência, afetando principalmente mulheres, famílias monoparentais e imigrantes. A presença de muitas pessoas em situação de rua evidencia diversos desafios para a região e para a formulação de políticas públicas que consigam tratar das complexidades do problema de forma adequada³⁴, principalmente quando uma parte significativa dessa população é aborígine – First Nations, Métis e Inuit³⁵ (FOUNDATION OF GREATER MONTREAL, 2015, p. 15).

A cidade ainda apresenta uma média mensal do valor do aluguel relativamente baixa em relação às demais cidades canadenses analisadas: enquanto em 2014 um apartamento de dois quartos tinha um valor médio de aluguel mensal de \$1.311 dólares canadenses em Vancouver e \$1.132 em Ottawa, a capital do país, em Montreal a média era de \$739 dólares canadenses (FOUNDATION OF GREATER MONTREAL, 2015, p. 7). Aluguéis relativamente baixos (STAHL, 2001) favoreceram a emergência de cenas musicais e a presença de artistas na cidade.

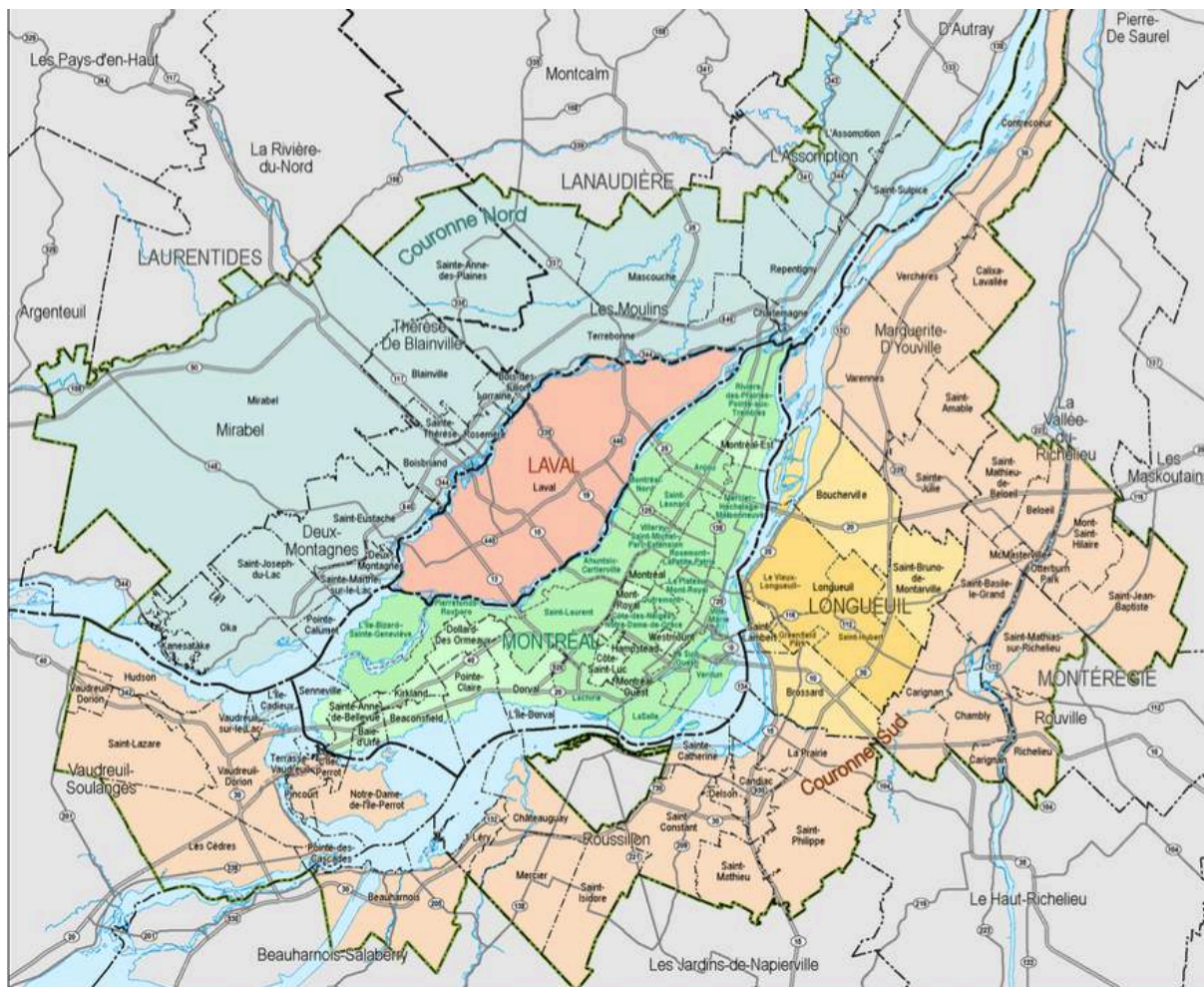
O relatório também apresenta alguns números sobre o setor de artes e cultura, afirmando que em 2013 este setor foi responsável por gerar “direct economic benefits for the city of about \$7.4 billion, compared with \$6.6 billion in 2008” (FOUNDATION OF GREATER MONTREAL, 2015, p. 12). A distribuição da audiência para performances pagas na região concentra-se na ilha de Montreal (38,5%) e, especificamente, na região do Quartier des Spectacles (41%), que será discutido adiante.

<<http://montrealgazette.com/news/montreals-honeymoon-with-home-sharing-isnt-over-airbnb-survey>>, acessado em 21 de abril de 2017.

³⁴ Ver, por exemplo, o plano de ação de Montreal para pessoas em situação de rua no período 2014-2017, disponível em: <https://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/d_social_fr/media/documents/plan_action_itinerance_v3.pdf>, acessado em 21 de abril de 2017.

³⁵ São os três grupos aborígenes das terras onde hoje se encontra o Canadá.

Figura 5 - Comunauté Métropolitaine de Montréal, 2015



Fonte: Communauté Métropolitaine de Montréal, Données et territoire, acessado em 02 de junho de 2016.

A imigração tem um papel relevante na cidade de Montreal, contabilizando 22,6% da população total em 2011. Os imigrantes têm origens variadas, sendo aqueles provenientes do Norte da África e do Oriente Médio os mais numerosos em 2015 (30,2%). A questão do idioma também tem mudado: na ilha de Montreal, o percentual de indivíduos que falavam francês em casa caiu de 61,2% para 54,3% entre 1971 e 2011; já o percentual de indivíduos que falavam inglês em casa caiu de 27,4% para 25,3% no mesmo período. Enquanto isso, o número de alofones quase dobrou, de 11,4% a 20,4%, ressaltando a diversidade linguística da cidade.

Trata-se de uma cidade reconhecida por sua diversidade cultural, pela coexistência do bilinguismo (francês e inglês) e por ser uma das poucas cidades nos EUA e Canadá que funciona em uma língua que não é o inglês (LAMARRE e LAMARRE, 2006), tendo também muitos outros idiomas que formam sua identidade, como aponta Sherry Simon em seu livro *“Translating Montreal: Episodes in the Life of a Divided City”* (2006). A autora coloca Montreal como uma cidade dividida por sua(s) língua(s), em que mesmo os slogans (em francês

e inglês) lembram constantemente “that it is impossible *not* to be involved in the language puzzles that the city constantly throws your way. Walking in the streets is to be caught up in both the intentional and unintentional messages of public language” (SIMON, 2006, p. xv, grifo da autora). Essa confusão, afirma ela, se reflete também na divisão da cidade e sua orientação de acordo com os pontos cardinais (feita em 1792), na qual o norte é o oeste e o sol nasce no sul. A sinalização em francês existe desde 1979 e causou muitas mudanças nos estabelecimentos comerciais, nas ruas e na vida cotidiana de Montreal.

For some, the city is a dubbed movie they would rather hear in the original. They long for the comfort of a single spontaneous language, for the happy naturalized vernaculars of New York, Toronto, or Paris. It is true that the obsession with language can be limiting, and can obscure other dimensions of culture. (...) And the frictions between languages can actually impoverish the range of expression in both tongues. Too much contact can wear down the fabric of language, cause it to thin out and fray. Protectionism and competition within the divided city end up preventing engagement with a real and invigorating foreignness. But there is a payoff. The uneven ground of the city puts language on edge. It stimulates the translanguing imagination. (SIMON, 2006, p. xvi)

Como a passagem de Simon (2006, p. 6) no início desta parte do trabalho aponta, em Montreal, viajar significa traduzir, e que caminhar pelas ruas da cidade implica em uma combinação de familiaridade e estranhamento. A partir dos anos 1980 começa a crescer a discrepância entre uma ideologia nacional e a vida urbana cotidiana da cidade, e muitos montrealenses se dão conta de que as barreiras das comunidades históricas eram mais fluídas do que se havia acreditado:

Many Montrealers came to realize that the official voices of Montreal's historic communities became more diverse and less easy to define according to strict linguistic or ethnic categories. Neither the positions of the francophone nationalists nor the anglophone opposition reflected the everyday life of Montreal. This consciousness was dramatized in 1992, during the commemoration of the 350th anniversary of the founding of the city. Innovative celebrations brought many new groups onto scene - the varied populations of the industrial south-west, native peoples, immigrants - groups whose existence had been obscured by the hoary battles of the national epic. All of a sudden the variety of the communities sharing Montreal burst into visibility. (SIMON, 2006, p. 7)

Através da análise de diversas mídias (livros, filmes e outras obras) sobre/em Montreal, Sherry Simon trabalha com a ideia de tradução, amplamente entendida, e representação da/na cidade, como na obra de Gabrielle Roy e suas reflexões sobre como a cidade pode ser um espaço de divisão (de acordo com origens históricas das pessoas), ao mesmo tempo em que se mostra como lugar de infinitas diferenças, onde todos podem ser um estranho: “The contradiction between these two constructs of the city is an enduring one: on the one hand, the ‘city of

communities' where belonging is imposed by history; and on the other the cosmopolitan city where differences are dissolved in an atomized diversity" (SIMON, 2006, p. 175-176).

Annick Germain escreve sobre essas comunidades sob a perspectiva dos bairros de imigrantes em Montreal, usando a ideia de bairro de maneira específica: "as a territory of collective urban life, as distinct from merely the immediate surroundings of a place of residence" (GERMAIN, 2016, p. 4), que não necessariamente respeita as divisões oficiais e administrativas. Para a autora, os bairros em Montreal são a escala ideal para analisar a questão da imigração na cidade e influenciaram a construção de uma cidade cosmopolita. Para além das políticas interculturais, é o dia a dia montrealense que acaba moldando a complexidade multifacetada da cidade. Embora bastante específicos no passado (bairros chineses, gregos, portugueses, italianos, etc.), os territórios da imigração em Montreal tornam-se bastante fluidos, fazendo com que na ilha de Montreal exista cada vez menos evidência de uma cidade dividida em duas (uma multiétnica e outra homogênea), já que há dispersão da imigração (GERMAIN, 2016, 9-14). A diversidade da cidade em termos étnicos e culturais se reflete nos artistas de rua, como será visto ao longo dos próximos capítulos.

Para além dos bairros e comunidades de imigrantes, é importante discutir a divisão administrativa de Montreal – para entender também algumas das dinâmicas de poder na cidade no que tange a regulação de atividades artísticas nos espaços públicos urbanos. Toda estrutura administrativa do Quebec e de Montreal é bastante complexa, principalmente o que diz respeito à divisão em comunidade metropolitana, cidades, distritos, bairros, prefeituras, conselhos, etc. Segundo Raphaël Fischler e Jeanne M. Wolfe (2012), as esferas de poder tratam de assuntos variados, dependendo da instância necessária: o governo federal trata de assuntos de importância nacional (como relações exteriores, defesa, políticas monetária e fiscal, transporte e comunicação nacionais, os territórios do norte, imigração, etc.) e fica baseado em Ottawa. Abaixo estão as províncias, que cuidam de aspectos de governo local, como educação, saúde, serviços sociais, planejamento do uso da terra, transporte, entre outros). Os governos locais/municípios estão completamente sob controle das províncias, que podem criar ou extinguir municipalidades e ditar as políticas de desenvolvimento, sendo que os municípios são responsáveis por grande parte de sua própria sustentabilidade financeira – e também administram questões como gestão urbana, infraestrutura, parques, desenvolvimento econômico, segurança pública, habitação social, equipamentos culturais, entre outras (FISCHLER e WOLFE, 2012, p. 532-534). Três aspectos importantes da reforma municipal que o governo do Quebec promoveu no início dos anos 2000 na região de Montreal merecem

ser destacados, sendo o primeiro sobre a área metropolitana de Montreal, já mencionada acima, e suas especificidades administrativas:

The region of Montreal occupies an archipelago in the St. Lawrence River and extends across the fertile lands of its north and south shores. The city of Montreal itself is located on an island that until recently it shared with twenty-seven other municipalities. Between 1979 and 2001, the central city and its near suburbs were members of the Montreal Urban Community, a regional body in charge of planning for the island as a whole and of administering shared infrastructure and services, such as main roads and cultural facilities, policing, and property valuation. In 2000 the Quebec government, then run by the Parti Québécois, introduced sweeping and radical local government reform to the major cities of the province. The arguments presented for the reform were both greater efficiency and greater equity—that is, more effective planning for regionwide infrastructure, cost-sharing between rich and poor municipalities, cooperative economic development, sound environmental management, and the need to make Quebec’s large cities, especially Montreal, more competitive on the world scene. In the region of Montreal, the reform first meant dissolving the Montreal Urban Community and replacing it with a more extensive metropolitan body. The Montreal Metropolitan Community (MMC or CMM, as it is known in its French acronym), which has been in operation since January 1, 2001, is made up of eighty-two municipalities and has jurisdiction over an area of about 18.6 miles (30 kilometers) in radius, roughly contiguous with the Census Metropolitan Area. (FISCHLER e WOLFE, 2012, p. 536-538)

A comunidade metropolitana de Montreal ficou responsável por questões que afetam a região como um todo, da gestão de resíduos ao desenvolvimento cultural. O segundo aspecto importante da reforma municipal promovida pelo governo do Quebec nessa época, segundo Fischler e Wolfe (2012, p. 538), foi a fusão das 28 municipalidades da ilha de Montreal para virar a “megacidade” de Montreal – e a fusão de 6 municipalidades da costa sul para formar a cidade de Longueuil – aliada aos esforços do prefeito, Pierre Bourque, cujo slogan era “uma ilha, uma cidade”. Ele perdeu a disputa na primeira eleição da nova megacidade para Gérald Tremblay, que se opunha ao modelo centralizado que havia sido imposto.

O terceiro aspecto da reforma foi, então, o redesenho da administração da cidade de Montreal em 27 distritos (“*arrondissements*”/“*boroughs*”), 9 originários da antiga região central de Montreal e 18 representando as municipalidades anexadas. A fusão forçada teve início no primeiro dia de janeiro de 2001, causando a ira de diversos setores da sociedade e dando margem para que o Partido Liberal capitalizasse em cima do descontentamento para ganhar as eleições de 2003, prometendo (entre outras coisas) permitir que municipalidades descontentes da ilha de Montreal voltassem atrás na fusão (FISCHLER e WOLFE, 2012, p. 538-539). Quinze municipalidades da ilha de Montreal optaram pela separação dos distritos de Montreal que ficaram agora vivem sob quatro camadas administrativas, complexificando ainda mais a estrutura e organização da cidade:

On the island of Montreal, fifteen municipalities elected to reconstitute themselves, despite the fact that they would not get back all their original powers. Merged services would remain regional in scale and would be run by an island-wide body, the Agglomeration Council (Conseil d'Agglomération). The reconstituted municipalities, which regained independence on January 1, 2006, make up 13 percent of the population of the Island of Montreal, occupy 28 percent of its area, and of course are completely overwhelmed by the central city in Agglomeration Council deliberations. The residents of the boroughs of Montreal now effectively live under four layers of local government: the Montreal Metropolitan Community, the Agglomeration Council, the City of Montreal, and their own Borough Council. (FISCHLER e WOLFE, 2012, p. 539)

Para Pierre Delorme (2009, p. 15), Montreal é uma das cidades mais administradas do planeta, fazendo uma alusão às decisões governamentais que, buscando simplificar a gestão, acabam por torna-la ainda mais complexa. O autor retoma da circularidade dos problemas para exemplificar a situação administrativa de Montreal, ou seja, quando um problema aparece, criam-se soluções e emergem novos problemas:

Le sociologue Edgar Morin reprendrait cette idée par as formule « ordre, désordre, organisation ». À partir d'un certain désordre, la nécessité d'une remise en ordre passe par une forme d'organisation. Et c'est par le concours de L'État que l'on parviendra à l'établissement d'un ordre qui engendrera une nouvelle forme de désordre et ainsi de suite. Sur le plan de l'organisation municipale, au Québec et à Montréal en particulier, cette règle est empiriquement vérifiable. (DELORME, 2009, p. 15)

As diversas camadas administrativas, legislativas e de políticas públicas acabam tornando o entendimento de questões da cidade de Montreal uma tarefa difícil, repleta de desafios e caminhos possíveis. Com toda sua complexidade histórica, diversidade cultural e a ideia constante do aprender a viver juntos, Montreal acaba ocupando um lugar interessante enquanto objeto de estudo, por um lado, e catalisador de estudos sobre sua vida urbana, do outro. Annick Germain (2013) discute, inclusive, a potencialidade que Montreal teria enquanto uma “escola” de estudos urbanos da América do Norte, sem o sentido estrito do conceito, mas enquanto uma nova forma de ler a cidade a partir de estudos dos lugares públicos como espaços sociais. Aceitando uma versão menos rígida do conceito de “escola”, Germain acredita que os estudos sobre Montreal podem oferecer interessantes perspectivas sobre ser uma cidade de “*in-betweens*”, com base em ampla variedade de pesquisas feitas sobre a vida urbana, mostrando as trocas e diferenças que coabitam a cidade, com especial atenção aos espaços públicos e de sociabilidade; estas pesquisas inspiraram “pragmatic expertise and policy-making and has produced a distinctive sociological approach to the city that emphasizes social and ethnic differences, neighbourhoods, and public spaces” (GERMAIN, 2013, p. 29).

Para além da importância de se olhar para Montreal ao pensar as cidades contemporâneas, a ênfase em espaços públicos diversos é um ponto relevante para o

desenvolvimento do presente trabalho. Montreal tem diversos espaços públicos, construídos e conquistados ao longo dos anos, como aponta, por exemplo, o trabalho de Marc H. Choko (1990) sobre as praças públicas de Montreal e a análise de Michèle Dagenais (2002) sobre o poder municipal no espaço urbano e a formação da rede de parcs em Toronto e Montreal entre 1880 e 1940. Dagenais resgata dados sobre a evolução de novos espaços de lazer em Montreal no período estudado (de parques à praças e terrenos de jogos), mostrando que em 1880 o total destes novos espaços era de 28, mas após 1940, já totalizavam 108 (DAGENAIS, 2002, p. 352).

As disputas em torno de um dos espaços públicos mais emblemáticos da cidade, o Monte Royal (“*Mont Royal*”, “*Mount Royal*”), são apresentadas por Nadine Klopfer (2009) e refletem também questões de classe e de delimitação dos usos da cidade pelos cidadãos. Segundo Klopfer (2009, p. 137), uma das manchetes mais recorrentes entre os anos 1880 e 1920 em Montreal diziam respeito aos conflitos em torno do Monte Royal, especificamente a frase “*Hands off Mount Royal*”, e a disputa entre a Montreal Street Railway Company, que criava projetos para um bonde que subisse o parque, e grupos de interesse variados:

The proponents of the plans [...] loudly denounced the elitist character of the park, pointing out that the cheap streetcar fare would finally enable the poorer classes to benefit from the mountain's quality. Opponents, however, insisted that the tramway would in fact ruin this recreational quality, depriving precisely those who needed it most “of a simple and healthy pleasure”. (KOPFLER, 2009, p. 137-138)

Apesar dos grupos de interesse que se opunham aos projetos afirmarem estar trabalhando a favor dos pobres, outras questões se escondiam por trás deste discurso. A maioria deles pertenciam à elite anglo-protestante, que fizeram lobby contra a linha do bonde para que o parque não fosse tomado por multidões ruidosas que perturbariam as caminhadas contemplativas da elite (KOPFLER, 2009, p. 138). Além disso, as raízes dessas disputas vinham do próprio desejo de definir o propósito e os usos possíveis da montanha, que incluíram desde a construção de um hospital na encosta até a colocação de uma enorme cruz no seu topo, evidenciando sempre que esses conflitos em torno de um espaço público refletiam a fragmentação da população de Montreal de acordo com classes, etnias e religiões (KOPFLER, 2009, p. 139). Para muitos, a montanha ajudava a definir a própria noção espacial e visual da cidade:

To many Montrealers, “the Mountain” that dominated the city's skyline represented not only a given natural space, a simple topographical phenomenon, but a symbolic place inextricably intertwined with the city's space and history. Guidebooks, travel accounts, and advertisements of all sorts depicted Montreal as a city spatially defined by the St. Lawrence River and Mount Royal. The mountain, although not much more than a hill, was represented as the feature that gave Montreal its visual distinctiveness. On the basis

of its spatial elevation and in accordance with widespread perceptions of mountains as awe-inspiring and dominating places, it was ascribed with protective power over the city. (KOPFLER, 2009, p. 139)

O surgimento da cidade também está ligado à montanha, desde a colonização francesa, estando presente em diversos relatos. Ao longo do século XVIII, o nome original da cidade, Ville-Marie, foi gradualmente substituído pela designação que fazia referência ao Monte, Montreal, criando a própria cidade: “without Mount Royal, so it seems in these popular narratives from around 1900, Montreal would never have been” (KOPFLER, 2009, p. 140). De acordo com Nadine Kopfler, foi após a cidade proclamar o monte como um espaço público que os cidadãos tentaram transformá-lo em algo deles mesmos; a quebra da barreira física que separava o monte da urbanização e o torna um espaço público gera também sua contestação:

Not until what had formerly been perceived as an awe-inspiring natural site was turned into a public, usable space did the citizens vigorously try to make Mount Royal a place of their own according to diverging ideals, I would like to argue that the collapse of physical space separating the mountain from the city due to urbanization, and even more, the reduction of the perceived distance between the two, represented the basic conditions for, and consequences of, the transformation of the mountain into a public an thus into an object of contestation. (KOPFLER, 2009, p. 140)

Até hoje, o Monte Royal ocupa um lugar de destaque na cidade, dos cartões postais ao lugar simbólico que ocupa no imaginário de seus cidadãos, possuindo diversas ocupações durante todo o ano, programadas ou espontâneas (picnics e Tam-Tams) – e algumas, inclusive, ilegais, como artistas de rua que se apresentam no espaço, apesar das proibições.

Figura 6 - O centro de Montreal, visto do Mont Royal, julho de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Muitos são os espaços públicos da cidade ocupados ao longo do ano, faça chuva, sol ou -25 °C.³⁶ Montreal tem inúmeros festivais, festas, instalações artísticas efêmeras, ocupações espontâneas, feiras de rua, mercados temporários à céu aberto que encorajam as pessoas a participarem de atividades coletivamente.

Montreal também é conhecida por sua intensa vida cultural, especialmente pelos grandes e pequenos festivais que ocorrem ao longo do ano, desde o século XIX – como o carnaval de inverno de Montreal, que durou alguns anos e mobilizou a cidade em torno de esportes e castelos de gelo (DUFRESNE, 1984). Na história recente da cidade destacam-se dois megaeventos: a Exposição Universal de 1967 e os Jogos Olímpicos de Verão de 1976, bastante controversos (ver DER MAUR, 1976) e que impulsionaram a criação do metrô de Montreal. A celebração do 375º aniversário Montreal vem sendo programada há meses pelo município e conta com grandes eventos, intervenções no design urbano e diversas atividades culturais, como será brevemente citado por alguns entrevistados nos próximos capítulos.

Para além da programação excepcional de grandes eventos, existe a programação recorrente e intensa de festivais que caracterizam Montreal. Hoje em dia a variedade impressiona, sendo que uma parte considerável dos festivais acontecem em espaços públicos. Existem muitos festivais, com diversos tipos de apresentações (circo, música, dança, teatro, grafite, etc.) que não necessariamente são de arte de rua, mas às vezes trazem apresentações de arte de/na rua e ajudam a construir a fama de Montreal como uma cidade dos festivais. Só para citar alguns: Offta – Festival d’Arts Vivants, Montréal Complètement Cirque, Fringe Montréal, Mutek, Suoni per il Popolo, Nuit Blanche, OUMF, Mural – Festival d’Art Public, Pop Montréal, Piknik Électronik, Festival International de Jazz de Montréal³⁷, l’Off Jazz, Juste pour Rire, entre muitos outros. A diversidade de gêneros musicais é ampla, acolhendo renomados artistas internacionais e também artistas de cenas locais.

Anouk Bélanger (2005) analisa como esses espetáculos urbanos vem formando o imaginário de Montreal (a partir de uma análise do Faubourg Saint-Laurent, uma das regiões mais antigas da cidade) nas relações entre o local e o espetacular (“*vernaculaire*” e “*spectaculaire*”), e se modificam ao longo do tempo:

³⁶ Vale notar que Montreal tem uma cidade subterrânea (RÉSO; “*underground city*”) que consiste em mais de 32km de túneis e espaços subterrâneos que conectam lojas, edifícios, shopping centers, universidade, metrô, equipamentos culturais, etc., bastante utilizados ao longo do ano e muito úteis durante os meses frios e, principalmente, no inverno. É um espaço público de acesso controlado, altamente vigiado e com horários de funcionamento que seguem a jornada das lojas e estabelecimentos comerciais, por exemplo. Para mais informações ver Anderson (1976).

³⁷ Para uma perspectiva sobre Montreal enquanto “cidade dos festivais” e representações de New Orleans no Festival International de Jazz de Montréal, ver Darroch (2003).

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).

Segundo Bélanger, o imaginário de Montreal sempre esteve ligado ao de uma cidade aberta (ao contrário de outras cidades da América do Norte, vistas como frias e puritanas), e para ela o Faubourg Saint-Laurent contribuiu e continua contribuindo para essa imagem de Montreal como lugar festivo que concentra uma parte importante de um “mito” da cidade diversa, plural, tolerante e festeira (BÉLANGER, 2005, p. 17).

Loison e Fischler (2016), em seu estudo de caso sobre o Quartier des Spectacles, afirmam que Montreal ainda tem na sua região central uma importante área de comércio, residências e várias atividades – sobrevivendo às renovações urbanas modernistas dos anos 1960-1970 e aos muitos estacionamentos que ocuparam a região nos anos 1980, aliados ao uso do carro privado como principal meio de transporte. Nos anos 1990 os projetos para a região mudam:

After the recession of the mid-1990s, when the future of downtown seemed compromised, the City of Montreal launched a series of ambitious plans and projects to boost its vitality and stimulate private development. The main idea behind this policy is well known to those who have studied revitalization efforts in Western cities: an attractive public realm and a concentration of similar activities can create a social and economic dynamic of urban (re) development. (LOISON e FISCHLER, 2016, p. 349)

Um dos primeiros projetos que implementou essa perspectiva no início dos anos 2000 foi, justamente, o Quartier des Spectacles de Montreal. A partir de uma coalizão entre proprietários de estabelecimentos e representantes do governo, a cidade criou e redesenhou edifícios (com financiamento da província) e espaços públicos, usando talentos locais para desenvolver estes espaços e o mobiliário urbano. A região era vista como problemática, girando em torno da vida noturna, vícios e sexo. Para Loison e Fischler (2016, p. 350), os esforços em revitalizar a área faziam parte de uma campanha para fortalecer a região central e posicionar a Montreal como uma cidade criativa de apelo global.

O Quartier des Spectacles é parte do que historicamente é conhecido como Faubourg Saint-Laurent, um dos três subúrbios que cresceram fora da cidade murada de Montreal, que se formou em torno do antigo Chemin Saint-Laurent, atual Boulevard Saint-Laurent (também conhecida como “*The Main*”, ou seja, “a principal” via). No início do século XX, especialmente em torno dos anos 1920, a rua Sainte-Catherine havia se tornado um dos principais locais de

entretenimento de Montreal, com seus bares, restaurantes, clubes, cabarés, teatros, etc., sendo um destino importante para estadunidenses que buscavam álcool durante o período de proibição nos EUA; era também uma região notória pela prostituição (LOISON e FISCHLER, 2016, p. 351) e atividades criminais:

The rise of illicit and criminal activities, together with the growing obsolescence of the building stock, drove the middle class away from the Faubourg Sainte-Laurent in the 1940s and 1950s. [...] Criminal activities drew attention of reformist officials, including a young lawyer named Jean Drapeau. In 1954, Drapeau successfully ran for mayor of Montreal on the promise of ridding the city of prostitution and crime and ending collusion among the mob, police, and officials. He wanted to “clean up” the city while at the same time maintaining its standing as a tourist destination, a dual objective that would be echoed half a century later. (LOISON e FISCHLER, 2016, p. 351)

Para Anouk Bélanger (2005, p. 17-18), o fato do Faubourg Saint-Laurent ter surgido para além da região murada e em um caminho que gerava trocas comerciais e culturais contribuiu para que se configurasse, ao mesmo tempo, como ponto de união dos burgos fora da cidade amurallhada e como um ponto de separação simbólica e física. Com a demolição do muro a partir de 1801, o Boulevard Saint-Laurent se torna a rua principal da nova cidade e de seus residentes, e a região da “*Lower Main*” vira uma referência no imaginário montrealense, repleta de atividades diurnas e noturnas. A localização geográfica da cidade, na fronteira com os EUA, enquanto região portuária, molda a história de Montreal como cidade de festividades e da vida noturna:

Ville portuaire, mais aussi jonction ferroviaire liant l’est du Canada et les villes américaines, Montréal est située au cœur d’un réseau de communication qui la met en contact avec les courants artistiques et musicaux de New York à Chicago, tels que le vaudeville, le burlesque, le beebop, le jazz et le *chorus line*. Au flux des voyageurs, des travailleurs, des marchandises et des idées s’ajoutent la non-mixité anglophone-francophone, le caractère latin et celtique qui s’impose aussi dans la culture montréalaise, ainsi que des vagues importantes d’immigration de provenances diverses. Mais lorsqu’en janvier 1920, le Congrès américain passe un amendement constitutionnel pour interdire la production et la consommation d’alcool, Montréal devient un centre culturel et de divertissement important pour toute l’Amérique du Nord. La majorité de la population étant catholique, la province de Québec n’a pas épousé le mouvement de tempérance puritain qui emportait le reste du continent. Véritable oasis pour quiconque cherchait à échapper aux politiques des prohibitionnistes, Montréal se bâtit en peu de temps une réputation attirante pour les touristes, les investisseurs, les parieurs et les *raquetteers* [...]. Les cabarets, les clubs, les bordels et les *gambling dens* ont alors fait de Montréal une mecca du spectacle et du divertissement. Pendant que le reste du continent vit une période « sèche », Montréal offre aux hommes et aux femmes des établissements publics de boisson, qui vont de la taverne rustique et populiste où l’on ne sert que de la bière aux grands clubs dansants où l’on assiste, *Cosmopolitain*, *side-car*, ou martini à la main, à des performances de toutes sortes. (BÉLANGER, 2005, p. 18-19)

Este período é conhecido quase como uma era de ouro das noites montrealenses e as autoridades provinciais faziam vista grossa para atividades ilegais que aconteciam na região; havia, inclusive, um entrelaçamento das autoridades legais com o mundo ilícito, evidenciando a corrupção sistêmica (BÉLANGER, 2005, p. 21). A quebra da bolsa em 1929 tem um impacto significativo na indústria do espetáculo de Montreal, seguida do término da política proibicionista nos Estados Unidos e pela campanha de moralidade do pós-guerra encabeçada por Drapeau, que visava acabar com o “caos moral” da região através de um comitê de “moralidade pública” para limpar a cidade³⁸ – principalmente o Faubourg Saint-Laurent. Novas regulações e controle das atividades na região acabam diminuindo os lucros e levando a região a perder público e lucro, rumo à certa decadência (BÉLANGER, 2005, p. 21). As mudanças se seguem nos anos 1960, na preparação de Montreal para receber atenção internacional para os grandes eventos e na “limpeza narrativa” da região:

On expulse prostituées et prostitués, et petits escrocs du quartier, habitant, flânant ou travaillant trop proches des lieux qui devaient accueillir les visiteurs étrangers. Une série d’abris où logeaient plusieurs itinérants ont aussi été démolis au passage. Au nettoyage moral et physique correspond un nettoyage narratif : on s’efforce de représenter le Faubourg comme un lieu, certes toujours festif, mais désormais décent, moral et sécuritaire. La dimension spectaculaire emporte pour un moment l’adhésion du vernaculaire à travers une saturation physique et discursive du Faubourg et des alentours. (BÉLANGER, 2005, p. 23)

O período em que Drapeau foi prefeito (1954 a 1986, com um hiato entre 1957 e 1960) afetou enormemente a região, não apenas com os esforços de “limpeza” e regulação – que se refletiram, inclusive, na mídia impressa da cidade, que passa dos baratos e sensacionalistas “*journaux jaunes*” aos tabloides sensíveis às questões da época e revistas que vendiam uma imagem de Montreal como metrópole moderna aos visitantes internacionais (STRAW, 2014, p. 139). As mudanças se mostraram também na construção de prédios como a Place des Arts, o maior centro de espetáculos do Canadá, e mudanças estruturais no desenho das ruas. Da construção da primeira sala de concerto em 1963 até 2012, quando uma nova sala sinfônica foi inaugurada, a Place des Arts passou por mudanças profundas e se tornou um espaço de acolhimentos de grandes eventos culturais e de “alta cultura”, onde antes existiam atividades marginais e “baixa cultura” e nas palavras de Loison e Fischler (2016, p. 352), Montreal acabou seguindo o caminho de várias cidades (de maneira um pouco tardia, talvez), de colocar a cultura como um instrumento de desenvolvimento econômico. O projeto do Quartier des Spectacles mudou bastante ao longo de seu planejamento e implementação, e a partir de determinado

³⁸ Para um estudo aprofundado das campanhas de moralidade com foco entre os anos 1940 e 1954 ver LAPOINTE, 2014). Ver também: STRAW, 2010.

estágio o Partenariat du Quartier des spectacles tornou-se adjunto à cidade, se transformando em:

[...] a representative of local stakeholders whose new mission was to manage and publicize the activities taking place in the public domain. From this point onward, the Quartier des spectacles would serve the broader goals of selling Montreal to the world as a creative city, strengthening Montreal's downtown, and broadening the city's tax base by means of private real estate development. (LOISON e FISCHLER, 2016, p. 355)

O projeto torna-se central para a cidade, no qual os espaços públicos ao redor da Place des Arts assumem papel muito relevante para acolher as pessoas e chamar atenção. Contudo, todas essas transformações também trouxeram conflitos para a região, como a crescente tendência à gentrificação (LOISON e FISCHLER, 2016, p. 356) e ao controle desses espaços. A consolidação do Quartier des Spectacles³⁹ acabou concentrando espetáculos em salas fechadas e grandes festivais gratuitos ao público, muitas vezes financiados por empresas e corporações. Nesses espaços do Quartier, a presença de artistas de rua é limitada, quando não é proibida – uma vez que nas praças da região se prioriza o controle do espaço que reduz a espontaneidade das ações (DIAMANTI, 2014).⁴⁰

A centralidade da cultura na promoção de Montreal como cidade vibrante, moderna, metropolitana e criativa se estende para outros bairros e regiões e está presente na gestão municipal e nas políticas públicas. Culture Montréal⁴¹ é um grupo independente e apartidário que se organiza em forma de rede e tem por missão “ancrer la culture au cœur du développement de Montréal par des activités de réflexion, de concertation et des interventions structurées autour des citoyens, des créateurs et du territoire,” através de três objetivos: 1) Favorecer o direito, a participação e o acesso à cultura por todos os cidadãos montrealenses; 2) Mobilizar os líderes montrealenses em torno do papel fundamental que a cultura tem no desenvolvimento da cidade; e 3) Contribuir para o posicionamento de Montreal como uma metrópole cultural. A cultura nos espaços públicos da cidade tem ganhado visibilidade, por exemplo em um colóquio organizado junto ao Partenariat du Quartier des spectacles, intitulado “*Faire la Place – Les arts et l'espace public: création, diffusion et appropriation*” em 03 dezembro de 2015. Contando com a participação de mais de 200 pessoas para discutir projetos de criação nos espaços

³⁹ Ver também HAREL et al., 2015.

⁴⁰ Para uma interessante perspectiva histórica e cultural sobre mudanças em uma região central próxima ao Quartier des Spectacles, ver o texto “The Palace, the Terminal and the Park: Three Blocks in the Middle of Montreal”, de Will Straw (2009).

⁴¹ Ver: <<http://culturemontreal.ca/>>, acessado em 21 de abril de 2017.

públicos, focou em práticas de *placemaking*, de Montreal e outras cidades.⁴² Seis palavras-chave guiaram o encontro (escuta, flexibilidade, sensibilidade ao contexto, assumir riscos, continuidade e inclusão), que contou também com oficinas para que os participantes sugerissem projetos para os espaços públicos da cidade.

O imaginário construído e cada vez mais consolidado de Montreal como “metrópole cultural” se reflete no planejamento municipal, por exemplo, em iniciativas que se fortaleceram em 2005 e são fomentadas através de políticas culturais integradas, como o “Projeto da Política de Desenvolvimento Cultural 2017-2022” (“*Projet de Politique de développement culturel 2017-2022*”) intitulado “*Montréal, métropole culturelle: Savoir conjuguer la créativité et l’expérience culturelle citoyenne à l’ère du numérique*”, que emerge após o plano de ação de 2007-2017. O atual plano aponta para os desafios e oportunidades para as políticas culturais em um contexto cada vez maior de digitalização e da busca pela transversalidade da cultura na sociedade:

Montréal est fière de présenter sa Politique de développement culturel 2017-2022 en cette année hautement symbolique du 375^e anniversaire de sa fondation. Il est indéniable que la culture est une des assises du dynamisme de Montréal et de son caractère distinctif. Sa réputation internationale de grande métropole culturelle n’est plus à faire. La culture est un des éléments moteurs d’une vision durable de son développement qui mise sur le vivre ensemble pour favoriser l’inclusion de tous ses citoyens. Mais la culture est plus que le soutien aux artistes et aux organismes culturels. Elle englobe aussi les industries culturelles de la musique, de l’édition, de l’audiovisuel et des arts numériques qui allient la créativité aux plus récentes avancées technologiques. Par sa capacité de se renouveler, la culture est également une forme de développement économique durable. La contribution majeure et reconnue de la culture à l’économie de Montréal nous oblige à changer de perspective. Il faut dorénavant s’assurer de l’intégrer avec les autres priorités de développement de la métropole.⁴³

A premissa do viver junto está presente em todo o plano de ação, que coloca a política cultural agindo como “catalisadora de encontros humanos, de promoção da diversidade e da inovação” (p. 16). Os objetivos e prioridades da política cultural montrealense englobam diversos atores, regiões, temas e equipamentos culturais, se dividindo da seguinte maneira: empresas e indústrias culturais e criativas; criatividade digital; bairros culturais; equipamentos culturais; rede de bibliotecas; redes de acesso à cultura (casas de cultura); lazer cultural e prática artística amadora; mediação cultural; Vieux-Montréal e Vieux-Port; Quartier des spectacles; museus; festivais e eventos; arte pública; Conseil des Arts de Montréal; lugares provados de difusão; ateliês de artistas; mutualização (de serviços, equipamentos, criação e tomada de

⁴² Pude acompanhar o evento como ouvinte.

⁴³ “Projet de Politique de développement culturel 2017-2022”, p. 11, disponível em: <http://ville.montreal.qc.ca/culture/sites/ville.montreal.qc.ca/culture/files/projet_de_politique_culturelle-lr_0.pdf>, acessado em 21 de abril de 2017.

risco); design; radiação (da marca Montreal, das criações e do conhecimento); o turismo cultural; e patrimônio. Não há nenhuma menção direta à arte de rua, mas no objetivo que engloba o lazer cultural e as práticas amadoras existe, entre as prioridades, desenvolver espaços públicos que permitam atividades espontâneas de práticas artísticas amadoras, favorecendo o compartilhamento e tornando a experiência de criação acessível a todos. Vê-se no plano de ações e no desenho das políticas culturais que Montreal, enquanto metrópole cultural, é pensada de maneira bastante institucionalizada, separando a cultura feita por atores formais (como museus e organismos ligados ao município) da cultura dos cidadãos, da cultura amadora.

O Conseil des Arts de Montréal⁴⁴ é uma organização privada fundada em 1956 e financiada pela comunidade urbana de Montreal, cuja missão é identificar, apoiar e reconhecer excelência e inovação na criação, produção e disseminação das artes (segundo o próprio website). Segundo Christiane Bonneau,⁴⁵ conselheira cultural, a instituição consiste em:

[...] un organisme privé qui est financé par la communauté urbaine de Montréal. Notre action s'étend sur toute l'île de Montréal, donc la ville de Montréal et les villes fusionnées aussi. Puis on est membre du comité exécutif de la ville de Montréal, mais à titre observatoire. Ce que nous distingue c'est que on veut financer la création artistique et on veut soutenir la diffusion aussi, mais la ville de Montréal a d'autres programmes pour soutenir, par exemple, la médiation culturelle et la diversité des expressions culturelles. Nous, on veut vraiment financer la création, la production, la diffusion, donc de ce qu'est artistique on ne finance que des organismes qui ont une demande essentiellement artistique et des collectifs artistiques aussi, donc des gens qui se regroupent mais qui n'ont pas fondé un organisme ou un collectif. [...] On ne finance pas les artistes individuels, à l'exception de certaines initiatives qu'on a mise sur pied justement pour pouvoir les soutenir – qui sont principalement des projets de résidence. [...] Notre soutien il est surtout concentré au centre-ville, on essaie d'éteindre en fonctions des organismes qui nous demandent de l'aide aussi, puis les organismes sont surtout concentrés au centre-ville. (Christiane, informação verbal)

Apesar da concentração de festivais, atividades e financiamento na região central de Montreal, a criação artística, musical, cultural se estende por toda a ilha. A cidade também é notória por suas cenas musicais independentes, afastadas dos holofotes do Quartier des Spectacles e do centro. Para Geoff Stahl (2001, p. 99-100), que escreve sobre a anglo-boemia na cidade, Montreal tem ocupado diversos papéis simbólicos no imaginário social canadense: a “cidade do pecado” (“*sin city*”) canadense que se configurava como uma cidade cosmopolita na qual os universos de sexo, pecado e lazer encontravam cenas literárias, musicais, de arte e cinema, devidamente “mitologizados” em diversas mídias:⁴⁶ “The corrupt yet compelling worlds of the thirties, forties, and early fifties in Montreal have been more than adequately eulogized and mythologized in a number of book and films dedicated to showcasing the city’s

⁴⁴ Ver: <<https://www.artsmontreal.org/em>>, acessado em 22 de abril de 2017.

⁴⁵ Entrevista concedida a mim por Christiane Bonneau em 24 de maio de 2016, pessoalmente, em Montreal.

⁴⁶ Ver, por exemplo, STRAW, 1992.

once seedy glamour” (STAHL, 2001, p. 100). Esta época costumava ser vista pela elite anglófona como um período em que Montreal se destacou como cidade cosmopolita e moderna, seguida de um período de decadência trazida, principalmente, pela Revolução Tranquila (“*Quiet Revolution*”, “*Revolução Tranquille*”) e a afirmação de direitos francófonos (STAHL, 2001, p. 100). Para Stahl, naquele momento em que olhava para a cidade, ela poderia ser vista sob uma luz diferente, conjugando duas imagens da cidade, da decadência e da resiliência:

Nowadays, the city is more likely to be conjured up as a complex milieu marked by a starker contrast: on the one hand, it is the epitome of the fallen and ruined city, a once robust financial and transportation hub whose glory days have long since waned; on the other, it is a city whose diminished economic status has fostered among local and non-local artists (and others) an image of a still vital cultural centre. These are not incommensurate images of the city. In fact, they inform two complementary narratives: one of economic decline and weakness marked indelibly by language tensions and sovereignty debates, and the other, a narrative of resilience as expressed through the mythical character of its enduring cultural life. (STAHL, 2001, p. 100)

Stahl afirma que Montreal ainda ressoa com uma aura mítica, sendo vista como “a positively charged city-as-sign rendered in such a way that it remains a privileged locale for social and aesthetic activity” (STAHL, 2001, p. 101). Tida como o hub cultural do Canadá, Montreal também se posiciona como “*city-as-scene*”, promovendo e mantendo uma visão idealizada da vida cultural urbana centralizada, com um mundo anglo-boêmio que possui significantes que os destacam em um hub subcultural, atraídos pelo aluguel barato, lazer decente a baixo custo, des/subempregos e mentes abertas.

É notório como a música, assim como as cenas e redes musicais (STRAW, 1991, 2002, 2015a, 2015b; COSTANTINI, 2015) tem um papel muito importante em Montreal⁴⁷, presente em diferentes contextos, casas de show, espetáculos, gravadoras, festivais, assim como nas ruas e no metrô. A cena musical independente anglo-quebequense⁴⁸, por muitos, se consolidou no bairro conhecido como Mile End:

Since the late 1990s, Mile End has been considered the most vital area for rock-based music in Montreal and probably in Canada. It is the home of the influential group Godspeed You! Black Emperor, of their record label Constellation Records, of house music label Mile End Records; it is the “birthplace” of Arcade Fire, the location of Casa del Popolo, probably the most important venue for alternative rock-based forms of music in Montreal, and of the important venue Cabaret du Mile End; and it is the neighbourhood in which dozens of bands and other musical configurations started and in which some continue to live. (STRAW, 2015a, p. 404)

⁴⁷ Para informações sobre a indústria da música independente em Montreal ver, por exemplo: CUMMINS-RUSSELL e RANTISI, 2012.

⁴⁸ Um trabalho interessante sobre a cena musical “*anglo-québécois*” é o de Anne Robineau (2014).

De acordo com o autor, o bairro vem lentamente perdendo sua centralidade musical, principalmente diante da gentrificação⁴⁹ que afeta o local; contudo, nos anos 2000 o “Mile End was considered the epicentre of Montreal and Canadian musical activity” (STRAW, 2015a, p. 404). O bairro, que ficou conhecido pela ocupação de galpões por artistas, gravadoras e ateliês, por exemplo, tem sofrido com a regulação (exigência de autorizações e licenças), o *enforcement* (fiscalização e multas) e a institucionalização (através de intervenção governamental e da atração de capital) que levam ao fechamento de determinados estabelecimentos e que funcionam junto a outros mecanismos para mudar o bairro e as atividades ali desenvolvidas (BEDFORD, 2015, p. 341-342).

Todavia, a música de rua em Montreal não está muito presente no Mile End; se concentra em outras regiões do distrito Le Plateau-Mont-Royal e, de maneira muito mais intensa, no distrito de Ville-Marie, como será visto nos próximos capítulos. Basta caminhar pela região central – principalmente ao longo da rua Sainte-Catherine – e pela região histórica, próxima ao Vieux-Port⁵⁰ (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 muitas das estações servem de palco para músicos, em qualquer horário do dia (desde que respeitando os limites de horário em que performances musicais são permitidas).

Contudo, como será visto ao longo dos capítulos seguintes, a arte de rua se desenvolve de maneira específica, regulada e controlada por diversos órgãos, leis, regulamentos, *enforcement* e pelo estigma social que se apresentar nas ruas gera aos artistas – se adequando ao enquadramento de Montreal como metrópole cultural. A presença de teatro⁵¹ e música de rua em Montreal existe há muitos anos, assim como sua regulação. Muitos fatores influenciam o exercício de atividades nos espaços públicos, sendo a circulação de pessoas e os ruídos duas questões que tem um peso considerável na hora de regular a arte de rua. Regulações que tem como tema central a manutenção da ordem pública existem há mais de um século em Montreal, principalmente no que se refere ao ruído, como as regras estabelecidas no regulamento n. 333 adotado em 19 de junho de 1905 (“*Règlement pour empêcher que les piétons ou la circulation ne soient entraves et la paix publique troublée dans les rues, ruelles et places publiques de la Cité*”). A seção 2 proibia perturbação e ruídos em ruas, ruelas, vias ou praças públicas (incluindo gritos ou músicas desordenadas, por exemplo). As seções 2a e 2b afirmavam que

⁴⁹ Para alguns estudos sobre gentrificação que abordam Montreal, ver, por exemplo, GERMAIN e ROSE, 2000; WALKS e MAARANEN, 2008.

⁵⁰ Região portuária da cidade. Ver Courcier, 2005.

⁵¹ Para uma visão interessante sobre a ocupação dos espaços públicos de Montreal pelo teatro, ver o Dossiê especial “*Théâtre hors les murs*” da revista *JEU - Cahiers du Théâtre*, de 2005 (115, 2).

peessoas que fossem encontradas flinando bêbadas nos espaços públicos seriam punidas de acordo com a lei, assim como pessoas encontradas flinando a noite sem a devida justificativa para estarem nos lugares públicos depois do anoitecer. A preocupação com os ruídos se mantém até hoje, valendo citar as três ordenanças sobre o assunto decretadas em 1977, referentes ao regulamento n. 4996 sobre ruídos, que apresentam, inclusive, fórmulas para mensurar os níveis de ruídos em diferentes contextos. Atualmente, a lei que define e regulamenta o ruído na cidade é a B-3, que estabelece níveis máximos de sonorização, dependendo do contexto e do horário do dia, incluindo limites para sons emitidos por instrumentos musicais (mais informações sobre essa questão serão discutidas nos próximos capítulos).

Existem poucos estudos e registros documentados sobre a arte de rua no Canadá e, conseqüentemente, poucos estudos sobre sua regulação. Vale destacar o trabalho de Murray Smith escrito em 1996 e intitulado “*Traditions, Stereotypes, and Tactics: A History of Musical Buskers in Toronto*”, no qual ele sugere que a escassa documentação sobre buskers em Toronto (diferentemente de alguns países da Europa) ocorreu por causa de pelo menos duas razões: devido ao status criminal e quase irrelevante que a música de rua assume ao longo da história da cidade, aliado ao fato de que a história da música canadense também carece de vasta documentação:

There are at least two reasons why Toronto buskers have left few documentary traces. First, in view of its low, often criminal, status throughout history, busking frequently has been either ignored by historians or treated in a perfunctory or romantically sentimental manner. Buskers have been portrayed as passive inheritors of predictable, i.e., stereotypically represented, musical traditions, and their role as active agents in the construction and reconstruction of their own historical identities has not been emphasized. Second, [...], Canadian music history is, on the whole, somewhat sketchy. [...] Much the same is true of ethnomusicological research on Canadian topics. (SMITH, 1996, p. 6)

Como já afirmado por Harrison-Pepper (1990) e reiterado por Smith (1996, p. 8), boa parte das referências e documentos que tratam da música de rua podem ser encontradas em leis, registros de julgamentos, relatórios policiais e outras fontes jurídicas. Esta realidade não é diferente em Toronto e Smith acredita que a presença de músicos de rua na cidade existe desde o início do século XIX, por volta de 1830, ligada às ondas de imigração – principalmente a italiana. Para o autor, é possível que o debate público em torno das atividades de “pedintes e vagabundos” (categorias na quais os músicos de rua geralmente eram enquadrados) tenha se consolidado por volta dos anos 1860, época em que leis estritas indicavam uma crescente intolerância da classe média com a vagabundagem e seus desdobramentos. Para Smith, a primeira referência aos músicos de rua em Toronto é desse período, tratando de tocadores de

realejo italianos (problema abordado por Michael Bass na Londres vitoriana, como visto anteriormente), seguido de referências esparsas nos anos 1870 em Toronto e em Ottawa:

Another early reference to musical busking in Canada concerns the city of Ottawa. For instance, we know that as early as 1872 at least three musical acts were performing in the streets of our nation's capital: an organ grinder and his monkey, a blind accordion-playing gentleman who sang "arias from various operas" led by a little girl who accompanied him on the "French fiddle," and a German band from New York. (SMITH, 1996, p. 9)

O fato de que em 1877 havia um número alto de músicos itinerantes em Ottawa indica que a música de rua se tornara relativamente comum no Canadá do fim do século XIX e segundo Smith (1996, p. 9), a julgar pelas datas (anos 1860 e 1870), os tipos de instrumentos usados, a idade dos músicos (incluindo crianças), repertório e lugar de origem (Itália e Nova Iorque), é provável que boa parte dos músicos de Ottawa naquele momento fossem parte do mesmo grupo originário do sul da Itália que migraram para vários lugares ao redor do mundo em busca de melhores oportunidades de vida.

De acordo com Smith, por volta de 1900 a música de rua torna-se menos presente na Europa e na América do Norte devido às restrições legais, desaprovação social e declínio econômico (SMITH, 1996, p. 10-11), mas fotografias mostram que tocadores de realejo persistiram até pelo menos meados do século XX em Toronto. Nos anos 1970 os músicos de rua são atraídos pelo centro comercial de pedestres Yonge St. Mall e, principalmente, pelo metrô – tocando ilegalmente no sistema metroviário da cidade. Em 1979, após ser multado diversas vezes, um dos músicos do metrô, chamado John Musgrave, contestou a lei vigente que proibia a música no sistema metroviário da cidade e, com apoio da mídia local, sua campanha acabou forçando a administração do metrô a autorizar que músicos se apresentassem em suas dependências – história bastante similar ocorreu em Montreal, como será visto no próximo capítulo, inclusive com os esforços de reconhecer os músicos enquanto “artistas legítimos” através da gravação de álbuns: “In 1981 a vinyl LP recording was made of the eight chosen subway acts. Called *Music for Subways* the album was recorded in the studio ‘as a test’ to dispel what the producers considered to be a popular opinion that street musicians were not legitimate artists” (SMITH, 1996, p. 14, grifo do autor). Durante os anos 1990 o programa foi expandido e enfrentou protestos dos artistas (conhecido como “*Troubadour Day*”), encabeçados pelo violinista Ezra Azmon em 1991, que encaravam o sistema de audições e autorizações para tocar no metrô como elitista. Apesar de não conseguirem que o metrô funcionasse em um sistema de

ordem de chegada, livre de audições, ganharam mais lugares para tocar, em mais estações, totalizando 74 locais de apresentação em 1993 – número que existe até hoje.⁵²

Para Murray Smith, os músicos de rua que ele estudou até os anos 1990 se identificavam com a imagem estereotipada dos trovadores e menestréis medievais, tratando-se não apenas de uma imagem que traz empoderamento pessoal, como também ajuda a criar uma estratégia política através da ancestralidade e da tradição de tocar música nas ruas (SMITH, 1996, p. 15), como discutido nos capítulos anteriores.

Questões similares tem sido enfrentadas em Montreal. Os esforços para regular a arte de rua na cidade, voltados principalmente para músicos de rua, começaram no século XIX. De acordo com Sylvie Genest (2001, p. 31), que escreveu um dos únicos trabalhos sobre o tema regulação e música de rua em Montreal intitulado “*Musiciens de rue et règlements municipaux à Montréal: la condamnation civile de la marginalité (1857-2201)*”, foi em 1857 que a cidade começou uma longa discussão sobre o tema. Foi a intervenção do conselheiro Valois em uma reunião do conselho da cidade que marcou o início da discussão e implementação de medidas regulatórias e policiais que condenavam essas práticas culturais à exclusão quase completa da vida cultural urbana. 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. [...] Malgré leur indigence et leur statut de mendiant, les musiciens de rue jouissaient du prestige des véritables artistes auprès du peuple qui les écoutait (GENEST, 2001, p.31)

As opções de lazer e entretenimento começam a se multiplicar no início do século XX em Montreal, principalmente através da expansão de parques e espaços públicos com opções de atividades variadas, fazendo diminuir o interesse da população nos músicos de rua – situação que se intensifica com a difusão cada vez maior de aparelhos de rádio à preços mais acessíveis, diminuindo a necessidade da presença do artista e da performance ao vivo para se ouvir música. Em 1937, um regulamento que interpela todas as fontes sonoras inclui os músicos ambulantes e por volta de 1940 os músicos que se apresentavam nas ruas não são mais descritos como personagens do folclore urbano pelos jornalistas, que muitas vezes olham para ele com nostalgia e escrevem sobre os possíveis “últimos” músicos ambulantes de Montreal (GENEST,

⁵² Ver: <https://www.ttc.ca/TTC_Business/Subway_Musicians/index.jsp>, acessado em 23 de abril de 2017.

2001, p. 31-32). Nos anos 1970 os músicos retomam a ocupação dos espaços públicos da cidade:

Au cours des années soixante-dix, l'activité des musiciens de rue semble reprendre à Montréal. Dans la foulée des différents mouvements ayant animés cette décennie [...], musiciens de New York et de Paris, des étudiants en musique des universités montréalaises et des instrumentistes amateurs s'installent « sur les places publiques, dans les jardins, les centres commerciaux, les couloirs du métro, partout où ils peuvent capter le public de passage ». Leur présence est appréciée, considérée même comme « une véritable attraction de notre ville ». (GENEST, 2001, p. 32)

Nesse mesmo período, o regulamento sobre ruídos de 1937 foi modificado em 1976 e a taxa que os músicos tinham que pagar para terem autorizações sobe pela primeira vez desde 1889, de \$50 dólares canadenses para \$100 em 1979 e para \$120 em 1985. Sylvie Genest baseia seu trabalho no material arquivado em Montreal ao longo de 350 anos, que permite um entendimento da questão da música de rua graças à regulação e outras informações documentando diversos períodos da cidade. Ao olhar para esse material e conversar com alguns músicos de rua, ela argumenta que é possível identificar que a regulação municipal dos músicos de rua age de duas formas: de um lado, como “mecanismo do processo da exclusão” destes músicos, e de outro, como “ferramenta da condenação social da marginalidade que os caracteriza” (GENEST, 2001, p. 32). Com base nessa argumentação se desdobrará boa parte do trabalho de campo do trabalho que desenvolvi em Montreal, no qual identifiquei outros desdobramentos da regulação da arte de rua.

Em sua análise, Genest 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 (2001, p. 34), a prática musical em espaços públicos era um meio acessível de se reintegrar ao sistema econômico e ganhar a vida. 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:

Depuis le milieu du XIX^e siècle jusqu'à nous jours, la rue permet donc à des gens subissant différentes formes d'exclusion sociale de prendre part, grâce à la musique, à l'activité économique et culturelle urbaine. C'est sous cet angle qu'il faut examiner les enjeux d'une réglementation municipale visant à contenir la pratique musicale sur le domaine public. (GENEST, 2001, p. 34)

Esta perspectiva, de análise das questões de regulação da música de rua enquanto controle de práticas culturais espontâneas no espaço público faz bastante sentido em Montreal, mas outros lados da questão precisam ser explorados. O estudo de Genest (2001) vai até o início dos anos 2000, período em que sua pesquisa foi publicada e que Montreal passava por consideráveis mudanças administrativas, que impactaram na organização do território e das leis que regiam a cidade e seus distritos, como foi visto neste capítulo. Até 1994, os músicos eram a única categoria de artistas de/na rua que precisavam da aprovação da polícia para conseguirem uma autorização para tocarem. Para a autora, a excessiva perseguição e controle dos músicos de rua nos espaços públicos de Montreal vinha de regulamentações que datavam desde o fim do século XIX, que haviam tomado forma através do controle de ruídos e, indiretamente, da pobreza, para conter as atividades informais que aconteciam nas ruas (afetando várias categorias, como músicos e vendedores ambulantes) em períodos de crise – nos quais o número de pedintes aumentava (GENEST, 2001, p. 36-38). Diante de sistemas muito restritos de regulação, os músicos podem, muitas vezes optar pela desobediência civil das regras impostas pelo poder público, ou contestá-las abertamente.⁵³ A seguir serão apresentados os resultados da pesquisa de campo realizada em Montreal, que partiu da premissa de buscar entender melhor as dinâmicas e os impactos da regulação da arte de rua (música e em certa medida, o teatro) e dos espaços públicos na vida urbana e nas atividades dos artistas. Divide-se em duas partes: a primeira apresenta as questões regulatórias, administrativas e institucionais da arte de rua na cidade e a segunda parte traz à tona uma discussão com os artistas, mostrando suas perspectivas, percepções, trajetórias e motivações de ocupação dos espaços públicos com sua arte.

⁵³ Uma fonte interessante de discussões sobre artistas de rua e regulação no Canadá é o grupo “Free Buskers of Canada”, no Facebook, cujo objetivo é ser “a discussion group, resource source, and call for action for buskers and other interested folks who aim to keep busking and freedom of expression in Canadian public space as free of regulation as is reasonably possible.” Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/50845400931/>>, acessado em 23 de abril de 2017.

4. Autorizações, sazonalidade e espaço público

Como discutido no capítulo anterior, os esforços para regular a arte de rua em Montreal, com exigências extras para os músicos de rua, começaram no século XIX e vem se modificando ao longo do tempo. Após as mudanças no desenho da administração municipal de Montreal, muita coisa mudou, mas outros elementos continuam os mesmos. Hoje é comum encontrar artistas de rua pela cidade, principalmente nos distritos de Ville-Marie (que os regula e exige autorizações) e no Le Plateau-Mont-Royal, que acaba ficando como uma área cinza em termos de regulação e (i)legalidade das performances que acontecem nos espaços públicos. Isso se dá porque os artistas se concentram nas ruas, avenidas e praças mais movimentadas, próximas às estações de metrô, com opções de comércio e lazer que atraem mais pessoas e, portanto, aumentam as chances de receber doações no chapéu. Lucas,⁵⁴ da banda Street Meat, foi um dos músicos entrevistados para este trabalho e revela, em uma de suas falas, a confusão que pode gerar a emissão de autorização, ligada à falta de conhecimento da lei por quem exerce *enforcement* na cidade, em outros distritos:

Everyone tells us something different. So, when we got the permit, the arrondissement Ville-Marie said: “We are the only arrondissement that emits permit. We are the only one, so your permit is good for the entire Island of Montreal. It is recognized by all the other arrondissement.” And then, we got stopped in the Plateau once by cops and they were like: “No, this is for Ville-Marie.” And then we were, like: “Ok, but the people at the Ville-Marie told us it was good for everywhere.” And then they said: “No, no, it’s only good for Ville-Marie.” So, there’s this whole thing going on where the cops don’t know the rules. A lot of the musicians don’t know the rules. And even the people who emit the permits don’t seem to know the rules. You know what I mean. So it’s regulated, but it’s not very well regulated. It’s sort of just a big mess. (Lucas, informação verbal)

Algumas vezes, artistas improvisam performances de maneira criativa no Plateau-Mont-Royal, como pode ser visto na figura 7.

⁵⁴ Entrevista concedida a mim por Lucas, em 15 de dezembro de 2015, pessoalmente, em Montreal.

Figura 7 - Músico se apresenta em uma van, no distrito Le Plateau-Mont-Royal, Montreal, 26 de setembro de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Aqui vale discutir o caso das autorizações (“*permis*”) emitidos pelo distrito de Ville-Marie, que regula as atividades de rua em uma das regiões mais movimentadas da cidade e é o único distrito a emitir autorizações através de audições, gerenciar o uso do espaço pelos artistas e inspecioná-los regularmente.

4.1 Ville-Marie

Como visto, a regulação da arte de rua em Montreal existe há mais de um século e meio. Hoje em dia, para se apresentar nas ruas da cidade, existem normas específicas que devem ser seguidas. Muitas vezes, estas regras – e principalmente as leis – são bastante difíceis de serem compreendidas em conjunto e nos seus pormenores; além disso, como pude averiguar ao longo da pesquisa de campo, algumas regras mudam com muita frequência, surpreendendo mesmo os artistas que já estão acostumados a se apresentarem nas ruas.

Atualmente, existem diversas leis que regem a atuação de artistas de rua em Montreal, como as regras e prescrições dos distritos e do município. Cada distrito pode ter mecanismos de regulação próprios, mas o único deles em Montreal que regula e controla as apresentações de artistas de rua através de audições e autorizações oficiais (chamadas “*permis*”, que funcionam como licenças) é o distrito de Ville-Marie, na região central – que concentra vários

pontos turísticos e comerciais muito importantes na cidade. Na página do site do distrito de Ville Marie referente à arte de rua está listado o principal enquadramento legal dessas práticas, envolvendo diversas leis do distrito de Ville-Marie e da cidade de Montreal:

Quadro 3 - Enquadramento legal (“*cadre legal*”) das atividades de músicos de rua, animadores públicos e escultores de balão

Número do regulamento	Abrangência	Título/matéria
CA-24-006	Ville-Marie	Règlement relatif aux musiciens et aux amuseurs publics exerçant leurs activités sur le domaine public
CA-24-006, o.38	Ville-Marie	Ordonnance relative au code d'éthique des musiciens et amuseurs publics exerçant leurs activités sur le domaine public
CA-24-266	Ville-Marie	Règlement sur les tarifs – Exercice financier 2017
CA-24-006, o.49	Ville-Marie	Ordonnance sur l'exercice des activités des musiciens et des amuseurs publics sur le domaine public (saison 2016)
CA-24-006, o.50	Ville-Marie	Ordonnance relative à l'exercice des activités de musiciens, d'amuseurs publics et de sculpteurs de ballons sur la place Jacques-Cartier et ses environs
P-1	Município	Règlement concernant la paix et l'ordre sur le domaine public
T-3	Município	Règlement concernant les taxes spéciales sur les commerces, occupations et activités
B-3	Município	Règlement sur le bruit
C-3.2	Município	Règlement sur le certificat d'occupation et certains permis

Fonte: Ville-Marie, 2016-2017, elaboração própria.

O quadro 3 mostra a complexidade jurídica e administrativa do tema em Montreal. A plataforma online para busca de leis, regulamentos e afins do município e dos distritos é bastante confusa e reflete o labirinto legal que é o enquadramento de muitas atividades no município, sendo de difícil entendimento mesmo para quem mora na cidade há muitos anos.⁵⁵

Um dos mais relevantes regulamentos no que se refere à arte de rua em Montreal é o CA-24-006, intitulado “*Règlement sur les musiciens et amuseurs publics exerçant leurs activités sur le domaine publique*”. Nele, a prefeitura de Ville-Marie define o que são as autorizações e como os artistas devem proceder para obtê-las: sendo aprovados nas audições. Há uma subseção específica (“*sous-section 3*”) para os animadores públicos, que inclui as atividades de: jongleur, mímico, cantor, acrobata, escultor de balões e músico.⁵⁶ Nela afirma-se, por exemplo, que os artistas só poderão se apresentar nos locais reservados para este fim e

⁵⁵ Em alguns momentos, ao buscar ajuda para compreender o enquadramento legal e questões administrativo-regionais, ouvi piadas como “ninguém entende até hoje” e “se você um dia entender, explique para mim”.

⁵⁶ A subseção 2 (“*sous-section 2*”), que trata das autorizações para maquiadores/tatuadores artísticos e trançadores de cabelo foi suspensa e não está mais vigente – como será visto a seguir.

determinados por ordenança. A seção III, subseção 1, trata do comitê de avaliação dos artistas, responsável pelas audições. O artigo 12 dispõe como esse comitê será nomeado, pelo departamento responsável, contendo três membros votantes, dos quais dois são membros de corporações ou associações profissionais que possuem competências relacionadas ao exercício das atividades avaliadas e um será um funcionário de Ville Marie; haverá dois observadores representando os artistas, escolhidos entre aqueles que já possuem autorizações. Segundo este documento, o mandato dos membros do comitê é de três anos (art.14) e o comitê é responsável por dar um “aviso de conformidade” (“*avis de conformité*”), conforme a subseção 2, que atesta a aprovação do artista para demandar uma autorização para o poder público. A seção IV, subseção 1, especifica que a autorização será entregue ao músico ou animador público que pagar as taxas oficiais estipuladas naquele ano, sendo restrita a uma autorização por pessoa para exercer atividades nos espaços públicos da região, válida por um ano (de 1º de janeiro a 31 de dezembro).

Neste mesmo documento, na seção IV, subseção 2, há a definição das regras para o exercício das atividades de músico e animar público:

28. L'amuseur public ou le musicien doit :

1º exercer l'activité indiquée conformément aux ordonnances adoptées en vertu des paragraphes 3 et 4 de l'article 28.1;

2º afficher bien en vue sur l'emplacement qu'il occupe le permis délivré par l'Arrondissement ;

3º nettoyer et retirer tout produit de son emplacement lorsqu'il le quitte ;

4º exercer son activité à plus de 2 mètres d'un site réservé à un artiste ou artisan ;

5º (supprimé) ;

6º exercer son activité dans le respect des ordonnances adoptées en vertu des paragraphes 7 et 8 de l'article 28.1.

[...]

28.1 Le conseil d'arrondissement peut, par ordonnance :

1º spécifier les documents devant accompagner une demande de permis effectuée en vertu du présent règlement ;

2º imposer des restrictions relatives à la délivrance d'un permis, notamment à l'égard de l'âge du demandeur, de la nuisance générée par l'activité ou à l'égard de la sécurité des participants et spectateurs ;

3º déterminer les emplacements du domaine public où il est autorisé d'exercer une activité d'amuseur public ; désigner, numéroter et fixer les dimensions de certaines places à l'intérieur de ces emplacements ;

4º prescrire les modalités et conditions du tirage au sort pour l'attribution des places définies par ordonnance adoptée conformément au paragraphe 3 du présent article ;

5º déterminer des catégories d'activité d'amuseurs publics pour lesquelles un nombre maximal de permis peut être délivré et fixer ce nombre ;

6º prescrire les modalités et conditions du tirage au sort des permis disponibles selon l'ordonnance adoptée conformément au paragraphe 5 du présent article ;

7º fixer des exigences relatives à l'étalage, à l'étiquetage, à l'identification et à l'affichage accessoires aux activités autorisées par le permis ;

8º fixer les heures et les périodes de l'année au cours desquelles il est permis d'occuper le domaine public aux fins d'exercice des activités visées par le présent règlement ;

9º déterminer, selon les catégories de permis, l'endroit et la période pour la présentation des demandes et la remise des permis attribués ;

- 10° déterminer, selon les catégories de permis, l'endroit et la période pour la présentation des demandes et la remise des permis attribués ;
- 11° prescrire les modalités et les conditions de réalisation des œuvres, de prestation des services et de représentation des spectacles ou interventions sur le domaine public ;
- 12° fixer les exigences relatives à la durée, le nombre de participants, les accessoires admissibles, l'amplification des spectacles ou interventions sur le domaine public et sur la sollicitation du public à cette occasion sur l'ensemble des emplacements ;
- 13° prescrire le type de mobilier en support aux activités des amuseurs publics admissibles sur le domaine public ;
- 14° pourvoir à la création de comités paritaires composés de représentants de l'Arrondissement et de représentants des détenteurs de permis chargés d'élaborer des codes d'éthique applicables à chaque discipline et déterminer leur champ de compétence respectif ;
- 15° adopter des codes d'éthique pour chaque catégorie d'activités régie par le présent règlement. (CA-24-006)

A seção V trata das disposições penais para aqueles que contrariam o regulamento, uma ordenança ou alguma disposição do código de ética que rege as atividades dos artistas que possuem autorizações, comete uma infração passível de penalização: a primeira infração recebe uma multa de \$100 a \$300 dólares canadenses; a primeira reincidência pode gerar multa de \$300 a \$500 dólares canadenses e as demais, de \$500 a \$1.000. Os artistas reincidentes também podem perder sua autorização e o direito de obter uma nova no ano seguinte. Há uma tendência histórica, como pode ser vista ao longo deste capítulo, de punir os artistas que não se encaixam no enquadramento legal ou mesmo na noção de legalidade de suas atividades em diversos espaços, seja por tocar na rua sem uma autorização ou por desafiar regulamentos ambíguos do metrô.

Dando continuidade ao enquadramento legal de Ville-Marie, existem também as ordenanças (“*ordonnances*”), que funcionam como ordens com regras específicas que detalham decisões das autoridades competentes. A CA-24-006, o. 38, por exemplo, é uma ordenança de junho de 2012 relativa ao código de ética dos músicos e animadores públicos que exercem suas atividades no espaço público, remetendo ao parágrafo 15 do artigo 28.1 do regulamento CA-24-006. Tendo apenas um parágrafo, o código de ética se baseia na ideia de que os músicos e animadores públicos detentores de autorização para exercer suas atividades na rua devem aderir à quatro regras:

- a) en contrepartie du droit d'exercer leurs activités dans la rue et de solliciter les passants ils ont l'obligation d'animer le domaine public en respectant la quiétude des résidents et sans entraver les activités des autres usagers.
- b) chaque détenteur de permis est responsable de contribuer à la qualité de l'animation publique et par conséquent il doit adopter une attitude respectueuse du travail de ses confrères et en tout point conforme à la lettre et à l'esprit du règlement qui encadre leurs activités. Ainsi, les détenteurs s'engagent à ne pas entraver, ni dénigrer le travail de leurs confrères, à s'adresser au public en général en évitant de cibler un individu en particulier et ne pas solliciter les enfants.

- c) reconnaissant que chaque détenteur de permis est un ambassadeur de la Ville de Montréal auprès des touristes, visiteurs, et promeneurs, les artistes de la rue s'engagent aussi à faire preuve de civisme et de respect et à s'adresser le plus possible en français à leur clientèle.
- d) ils s'engagent à participer et à collaborer au développement d'un espace public convivial.⁵⁷

Estas regras do código de ética giram em torno do convívio harmonioso dos artistas, dos residentes e dos transeuntes, ditando inclusive como deve ser a interação com o público (não se pode dirigir a pessoas específicas, nem pedir dinheiro às crianças, por exemplo). O item c coloca os artistas detentores de autorização como “embaixadores da cidade de Montreal” junto aos turistas, visitantes e transeuntes, devendo respeitar o civismo, ao mesmo tempo em que pede para que eles se dirijam em francês ao público, o máximo possível. Por último, pede que colaborem para desenvolver um espaço público convivial.

Há também as ordenanças específicas de cada temporada; a de 2015 era a CA-24-006, o.47 e a de 2016, CA-24-006, o.49. A principal mudança de uma para outra é a regulamentação do uso de amplificação (facilitada em 2016) e da inclusão da proibição do uso do fogo em todo o território, exceto onde é permitido por ordenança específica, nas apresentações em 2016. De resto, a ordenança segue a delimitação dos mesmos temas nas duas temporadas: onde os pedidos de autorização devem ser realizados; as datas das audições; a existência de autorizações temporárias de três dias consecutivos; que os artistas não precisam de autorização prévia para se apresentarem no território, desde que não haja outro evento no local e com exceção do quadrilátero entre as ruas Saint-Antoine, Berri, de la Commune e Boulevard Saint-Laurent, ou seja, a área de Montreal antiga que compreende a Place Jacques-Cartier e tem regulação à parte; as apresentações dos animadores públicos e dos músicos não pode durar mais do que uma hora no mesmo local e depois de transcorrida uma hora devem se deslocar para outro local pelo menos 60 metros distante, por no mínimo uma hora; apenas um detentor de autorização (individualmente ou com seu grupo) pode se apresentar em cada local, por vez; em 2016, a amplificação não poderia ser escutada a mais de 25 metros de distância do músico; o artista não pode chamar a atenção do público utilizando buzinas, apitos, ou qualquer outro instrumento que possa ser ouvido à grandes distâncias; instrumentos de percussão não podem ser amplificados; artistas não pode exigir quantias específicas de dinheiro por suas apresentações, nem ter alguém que colete o dinheiro por eles; escultores de balão devem ter o preço visível, não podendo pedir dinheiro; pedir dinheiro de crianças é proibido de todas as formas; artistas

⁵⁷ Ver: <<http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/1/89356866.PDF>>, acessado em 08 de abril de 2017.

podem vender bens como fitas cassete, discos, vídeos ou cartões postais que tenham ligação com as apresentações.

No caso da arte de rua, também há de se considerar leis municipais, mais abrangentes, que tem impacto significativo sobre as atividades dos artistas de rua, como a P-1, sobre paz e ordem no domínio público/espço público (que proíbe, entre inúmeras coisas, o consumo de bebidas alcóolicas em espaços públicos e a vagabundagem, assim como proíbe a atuação de artistas de rua em alguns locais); a T-3, sobre taxas e comércio; a B-3, sobre ruído (regula ruídos produzidos por músicos de rua e instrumentos no espaço público); e a C-3.2, que trata de autorizações em geral.

Guylaine Girard,⁵⁸ agente cultural de Ville-Marie, é responsável por toda programação cultural que acontece no “domínio público”, ou seja, nos espaços públicos daquela região:

Je suis agente culturelle, je m’occupe de la programmation de tous les événements culturels sur le domaine public, c’est-à-dire les parcs, les ruelles, tout ce qui touche le domaine public. Entre autres de la programmation, que ce soit en art visuelle, en spectacle de rue... Une programmation alors, que ce soit de la danse, ou de la jonglerie, ou de l’acrobatie c’est tout de mon domaine, mon secteur. Et j’ai aussi dans le cadre de mes fonctions je m’occupe des musiciens et des amuseurs de rue (Guylaine Girard, informação verbal).

Como mencionado, o distrito de Ville-Marie é o único que emite autorizações para performances que ocorrem nos espaços públicos da cidade, sendo um sistema complexo que envolve organização das questões burocráticas, inspeção nas ruas e todo um sistema de audições que vão legitimar os artistas, separando-os entre legais e ilegais:

[...] l’arrondissement Ville-Marie est le seul arrondissement qui émet de permis, puisqu’il faut obtenir un permis et par la suite il y a un spectacle qui relève d’une autre division. Moi je relève de la division de la culture et des bibliothèques, et j’ai un collègue qui relève de la division de permis et inspection, qui lui est un inspecteur donc il s’assure que les gens qui jouent sur le trottoir passent bien leur permis, sinon il leur donne les règles, la règlementation puis il s’assure que ces gens passent leur permis. Euh, évidemment, lors qu’il y a les auditions, parce que tous les ans il y a des gens qui passent les auditions, le jury est composé de spécialistes en art de la rue, en musique, ce sont... c’est un jury composé de cinq personnes, dont deux détenteurs de permis, un appui municipal et deux spécialistes, un de la musique et un de la scène (Guylaine Girard, informação verbal).

Toda a questão da regulação e controle da arte de rua é bastante complexa. São muitas leis, ordens, regras que se entrelaçam, confundem, se sobrepõem, se alteram, se complementam. Algumas vezes, as leis ficam obsoletas e indicam normas para atividade que não são mais legalizadas: caso de maquiagem e tatuagens temporárias, que estão inclusas na lei CA-24-006,

⁵⁸ Entrevista concedida a mim por Guylaine Girard em 13 de junho de 2016, pessoalmente, em Montreal.

mas não podem mais ser exercidas. As ordenanças servem, segundo Girard, para melhor enquadrar as práticas ao espaço público, e todo esse sistema é complementado por outros regulamentos, leis, ordenanças que atuam de forma mais geral na organização e controle da vida urbana, como o código de ética, as leis de barulho. A questão do barulho é central para os músicos de rua, como é visto ao longo deste trabalho, e o uso de amplificador pelos artistas acaba gerando inúmeros debates e disputas:

[Le] règlement qui est dur, qui est complexe à comprendre. Il faut pas tenir compte des tattoo-arts parce qu'avant il y avait des tattoo-arts, des maquillards, mais ils ont été retirés, ils n'ont plus le droit, ça fait plusieurs années ce règlement, lors il est dans le règlement, ce n'est plus valide, et dans les règlements il y a ce que nous autorise à faire des ordonnances, c'est ce qu'on appelle, cette ordonnance-là, ou ces ordonnances, donc sont pour mieux encadrer la pratique sur le domaine public. Entre autres on a le code d'éthique pour les musiciens et les amuseurs de rue, alors ici j'ai une ordonnance que je vais vous donner, il y a aussi une ordonnance sur l'activité annuellement, on explique aux gens... parce qu'avant il y avait des modifications d'une année à l'autre. À un moment donné on avait un problème, une problématique de bruit, alors on a créé un règlement qui s'appelle B3, c'est un règlement sur le bruit, qui a évidemment... moi je n'ai pas le pouvoir d'aller mesurer si c'est trop fort ou pas, mais quand il y a des « Play » qui est un inspecteur qui mesure le bruit, il peut régler ces problèmes-là. Cette année on a limité, non pas le wattage de l'amplificateur, mais de la distance que le bruit doit être entendu. Parce qu'avant on limitait au maximum un amplificateur maximum 25 watts. Mais on s'est aperçus qu'il y avait des gens qui trafiquaient leurs amplificateurs et c'étaient trop forts, alors en 2016 justement, il y a eu une modification à l'ordonnance qui dit effectivement que l'utilisation d'un équipement de son ne doit pas dépasser plus de 25 mètres. Donc si je suis à plus de 25 mètres et j'entends la musique trop fort... Donc ça c'est une ordonnance qui est tous les ans revisitée, suivie et déposée. Il y a aussi une ordonnance pour les détenteurs de permis, musiciens, amuseurs publics et sculpteurs de ballons qui veulent pratiquer dans les villes de Montréal. Dans l'arrondissement Ville-Marie vous avez le centre-ville, mais vous avez aussi les villes de Montréal qui sont aussi touristiques et qui emmènent une influence importante de touristes et de montréalais, et, avec les années, pour contrite un peu les problèmes d'occupation de territoire, de bruit etcetera, on a dû faire une ordonnance qui explique, qui régularise l'occupation du domaine public par ces détenteurs de permis-là. Cette ordonnance-là est aussi mise à jour à tous les ans. Et il y a, comme des paritaires qui permet aux musiciens, aux amuseurs publics et aux sculpteurs de ballons de se faire entendre à leur entendre quand il y a quelques petits problèmes... (Guylaine Girard, informação verbal).

São muitas camadas, interesses e questões que precisam ser endereçadas, de atores públicos e privados, sem fins lucrativos, e também dos próprios artistas. Para conseguirem tocar nas ruas, precisam passar por uma audição, para então terem uma autorização, cujo custo era de \$52 CAD para abertura do dossiê e \$130 CAD pela licença (caso o artista seja aprovado na audição) em 2016⁵⁹. Essa licença é emitida pela administração do distrito de Ville-Marie⁶⁰.

⁵⁹ Em 2017 os valores eram maiores: a autorização era \$150 dólares canadenses; a abertura de dossiê era \$55, mesmo valor da re-emissão de uma autorização perdida; e a autorização temporária não renovável era \$35 dólares canadenses.

⁶⁰ Para mais informações, ver: <http://www1.ville.montreal.qc.ca/banque311/content/ville-marie-%E2%80%93-permis-de-musicien-ambulante-damuseur-public-ou-de-sculpteur-de-ballons>, acessado em 15 de julho de 2016.

Para se apresentar na Place Jacques-Cartier – uma das regiões mais turísticas e de maior movimento da cidade – os artistas deverão seguir regras e ordenanças específicas para aquela região, como a CA-24-006, o.50, para a temporada de 2016. Esta ordenança estipula o horário no qual são permitidas apresentações de artistas de rua (10h às 23h), desde que não tenha nenhuma outra programação no local. Também estipula as condições para se apresentar na praça: os artistas detentores de autorização que queiram se apresentar, devem reservar seus lugares online, através de uma plataforma específica, respeitando os horários e levando a confirmação do dia da apresentação, sem perturbar a apresentação dos demais; o local conhecido como Nelson, na região superior da praça, é reservado aos músicos, enquanto que o local conhecido como Royer, na região inferior, é reservada aos animadores públicos – que podem utilizar fogo em suas apresentações, desde que sigam as regras especificadas e possuam as devidas autorizações; é permitido um número máximo de quatro escultores de balão, em lugares pré-definidos; alguns dos locais disponíveis são permitidos apenas para músicos que não usem amplificação (devido às reclamações recorrentes), entre 20 de maio e 14 de setembro de 2016; entre outras. A ordenança também prevê sanções para aqueles artistas que não seguirem as regras, como a suspensão do direito de se apresentar na região e as multas citadas no regulamento CA-24-006.

Enquanto nas demais regiões de Ville-Marie é permitido se apresentar por uma hora, sem reserva prévia de local, na Place Jacques-Cartier é necessário que os artistas reservem lugares através de um sistema online, que fará sorteios de quem vai se apresentar, quando:

Le règlement dit une heure au même endroit. Il doit se déplacer d'au moins 60 mètres pendant une heure, minimum, s'ils veulent revenir au même endroit. Ça c'est pour l'arrondissement, mais [...] Place Jacques-Cartier et c'est un système informatique qui est mis en place depuis deux ans. [...] Ils [les artistes] doivent s'inscrire sur le site informatique et ils ont des délais pour s'inscrire, parce qu'il y a deux tirages au sort par semaine. La personne indique ses choix d'horaires et ses lieux, et le système informatique fait le tirage au sort et détermine qui va jouer où, quand et comment. Les seules personnes qui ont plus qu'une heure ce sont les sculpteurs de ballon. Les autres, ils ont... parce que c'était trop complexe et ils ne pouvaient pas partir au bout d'une heure, mais les musiciens ou un amuseur public doit céder son espace et respecter l'horaire, d'une règle générale parce que parfois il y a deux ou trois amuseurs publics, pas plus que ça, mais par là au mois de septembre, les personnes qui veulent être à un quartier dans le vieux Montréal se doit de s'inscrire sur ce site internet-là qui mappe, ville-marie.com, et respecter les consignes qui sont bien inscrites sur ce site-là (Guylaine Girard, informação verbal).

Na região da Place Jacques-Cartier não era incomum, durante a temporada de arte de rua, encontrar pequenas multidões formando uma roda em torno dos artistas, como pode ser visto nas figuras (8, 9 e 10). Na região superior da praça há normalmente apresentações

musicais e de dança, com alguns bancos para as pessoas assistirem; na região inferior acontecem as apresentações maiores, de animadores públicos. Os escultores de balão costumam ficar próximos aos restaurantes e ruas mais movimentadas (não possuindo o mesmo limite de uma hora de apresentação no lugar).

Figura 8 - Animador público se apresenta na região inferior (Royer) da Place Jacques-Cartier, 28 de julho de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Figura 9 - Apresentação na região superior (Nelson) da Place Jacques-Cartier, setembro de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Figura 10 - Apresentação na região inferior (Royer) da Place Jacques-Cartier, setembro de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Figura 11 – Place Jacques-Cartier vazia durante o outono, 31 de outubro de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Figura 12 - Na praça também há outros artistas, que precisam de autorizações específicas, 31 de outubro de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Figura 13 - Painéis com fotos antigas da região portuária, Place Jacques-Cartier, 31 de outubro de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Como Ville-Marie é o único distrito que emite autorizações, acaba criando 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 autorização de Ville-Marie quando são abordados pelos inspetores e/ou policiais. No próprio distrito de Ville-Marie não há como controlar totalmente as apresentações legais e ilegais, ou mesmo se a duração delas respeita as leis, uma vez que: “on n’a pas un inspecteur à tous les coins des rues, parce que trop souvent les gens, lorsque c’est un emplacement extraordinaire qui est très payant, ils ne s’en vont pas. Ils peuvent être là pendant trois, quatre, cinq heures” (Guylaine Girard, informação verbal).

A emissão de autorizações, que teve início por volta de 2002, é bastante alta e segundo Guylaine Girard, tem aumentado ao longo dos últimos anos. Existem três categorias de autorização atualmente: músico (“*musicien*”), animador público (“*amuseur public*”) e escultor de balões (“*sculpteur de ballons*”). Há também a possibilidade de se obter uma autorização temporária, válida por três dias consecutivos (apenas uma por artista/ano é emitida e não é renovável). Em 2015 e 2016, as licenças se dividiram da seguinte maneira:

Quadro 4 - Tipos e quantidades de licenças para atividade no domínio público emitidas em 2015-2016, Ville-Marie, Montreal.

Tipo de autorização (<i>permis</i>)	Número de autorizações (<i>permis</i>) em 2015	Número de autorizações (<i>permis</i>) em 2016
Músicos de rua	134	164
Animadores públicos	35	41
Escultores de balão	8	9
Licenças temporárias (válidas por 3 dias consecutivos)	20	8

Fonte: Ville-Marie, Montreal, 2016.

Caso os artistas não sejam parte de nenhuma associação ou entidade de classe, de músicos e/ou artistas, precisam passar por audições a fim de obter uma autorização oficial, sendo que a audição será válida enquanto a pessoa interessada renovar sua autorização (anualmente). Se um artista não renova sua autorização, mesmo que apenas por um ano, terá de passar pelas audições novamente antes de obter uma nova autorização. As audições tiveram início em 2008 e avalia várias competências dos artistas:

Les auditions, c'est depuis 2008, exactement, et donc la personne va au bureau Accès Montréal, elle complète le formulaire pour passer une audition, à la Division de la culture, on a des dates précises, parce que ce n'est pas tous les jours et pas toutes les semaines, on a environ 5 auditions par année, on les convoque, ils ont 30 minutes pour performer. Alors, on leur demande de performer, que ce soit de la musique ou des amuseurs publics, parfois on les arrête, on leur demande une autre chanson, on veut voir leur capacité, leur technique, la qualité de la musique, leur approche avec les gens... et il y a, forcément, nous on a des feuilles à compléter là, une fiche, pour faire un pointage. À peu près 70% peut réussir, il n'y a pas beaucoup d'échecs. Les gens, pour la plupart, réussissent, et puis, par la suite, lorsqu'ils ont réussi l'entrevue, l'audition, là ils peuvent acheter un permis qui est valide jusqu'au 31 décembre de chaque année (Guylaine Girard, informação verbal).

Não há um número máximo de artistas que podem se candidatar e obter uma autorização. As audições não são abertas ao público e acontecem cinco vezes por ano. Há casos de artistas que são aprovados na audição, mas não pagam a taxa para de fato terem a autorização e tocarem legalmente nos espaços públicos de Ville-Marie.

Os formulários de inscrição das audições para aqueles que desejam obter uma autorização pedem informações pessoais do candidato, como nome, endereço, e-mail, telefone e idioma; também tem um espaço específico para a pessoa dizer se já possuiu uma autorização para se apresentar nas ruas. Por último, a pessoa tem que marcar qual tipo de autorização ela deseja: músico, escultor de balões, animador público ou animador público que utiliza fogo (para usar fogo no espaço público é necessário ter outras autorizações e certificados). Foi possível acompanhar o último dia de audições para uma licença (de 2016) 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 autorização).

Muitos músicos e artistas passaram por ali, de diferentes expressões artísticas com variados instrumentos, estilos, objetos, propostas e formações. Eles eram julgados de acordo com os seguintes critérios, presentes em uma ficha que era entregue a cada um dos jurados:⁶¹

a) Habilidades técnicas: Formação, domínio das competências, experiência no domínio das artes cênicas e do espetáculo, etc.;

b) Diversificação da prática: variedade do repertório (se distingue por uma grande variedade de temas ou gêneros musicais), variedade de números e/ou das performances propostas (circo, dança, teatro e escultura de balão);

c) Originalidade: animação original ou proposta artística inovadora, pertinência da proposta ou da animação para o espaço público;

d) Qualidade da apresentação e do contato com o público: habilidade em manter o interesse do público durante a apresentação, habilidade pessoal do artista perante o público, qualidade dos acessórios e das fantasias.

Cada critério pode ser classificado em insuficiente (0 a 17 pontos), bom (18 a 21 pontos), ou muito bom (22 a 25 pontos). O máximo de pontos para cada critério é de 25 pontos e a soma total, para aprovar o artista na audição, deve ser de 70 pontos no mínimo, em um máximo de 100 pontos. Na ficha, há também um espaço para comentários gerais. Durante o processo seletivo com músicos, muitos disseram que se apresentam no metrô e nas ruas também – e todos afirmaram ter as devidas autorizações para isso – fato que pude confirmar durante as entrevistas.

Em geral, as audições e autorizações podem ser vistas como uma forma de pré-selecionar pessoas por níveis de talento, classe, nacionalidade, legalidade do status no país (apenas cidadãos e residentes permanentes). Podem segregar artistas que tem condições de se inscrever para audições (em horário comercial), participar e principalmente, pagar pelas autorizações anualmente daqueles que não possuem essas mesmas condições, por diversos motivos. Para Girard, a necessidade de se exigir autorizações dos artistas gira em torno, principalmente, da diferenciação entre artistas e pedintes: “Parce que le règlement sur l’occupation du domaine public interdit toute forme de sollicitation. Alors pour régler ces

⁶¹ Os critérios seguem o regulamento CA-24-006, Anexo B (“Annexe B – Procédures et critères d’évaluation relatifs à la délivrance d’avis de conformité aux demandeurs de permis de jongleurs, mimes, chanteurs, bateleurs, sculpteurs de ballons et musiciens”).

problèmes-là, parce qu'ils sollicitent, ils pas sent ses chapeaux, donc c'est pour ça qu'il a fallu déterminer qu'eux, devaient avoir un permis" (Guylaine Girard, informação verbal).

Figura 14 - Placa no túnel Champ-de-Mars sobre a proibição de flunar/vagabundear no local, Montreal



Fonte: Arquivo da autora

É possível notar que nas ruas, passagens e praças as próprias estruturas físicas e simbólicas da cidade podem fomentar ou impedir a apresentação de artistas, para além da regulação. Por exemplo, no túnel da estação Champ-de-Mars há placas (como a da figura 14) que proíbem a flanagem/vagabundagem nas dependências do local. Este túnel liga a região próxima ao porto e a Place Jacques-Cartier à estação Champ-de-Mars do metrô. Nele, há alto-falantes que tocam música em volume considerável, tornando impossível, também, a apresentação de músicos de rua. A música instrumental que vem dos alto-falantes concorre diretamente com outros tipos de sons e ruídos que poderiam emergir no túnel.

4.2 MusiMétroMontréal e Étoiles du Métro

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.⁶²

Grégoire Dunlevy é uma figura importante no processo de regularização, institucionalização e legitimação dos músicos do metrô de Montréal. Em uma entrevista realizada com ele, pude ouvir sua versão da história de disputas e precarização dos músicos no início dos anos 1980 (informação verbal).⁶³ Ele havia trabalhado com artesanato e saído da cidade, mas quando voltou decidiu se dedicar à música, tentando ganhar um espaço na cena musical local. Nessa ocasião, alguém sugeriu que ele tocasse no metrô; foi o que ele fez, até começar a receber várias multas do sistema de transporte:

I decided to come back to Montreal and start trying to break my way into the music scene. And I still kept doing, kept doing crafts for my bread and butter. And then somebody suggested to me that I go play in the metro. He said: "Well, look, you know. I've seen other people playing in the metro and you play flute really well, you know. So you should do it." And I thought he was joking. And he said: "No, I'm serious. You know, I see quite a few people playing in the metro, I mean. And they seem to be doing not that bad, you know." So, at this time that would be illegal to play in the metro. So, I found a small station which is Square-Victoria. I found an alley at Square-Victoria where I was sure that I wouldn't have too much problems as far as the, as far as the security and metro staff. And I was sure that I wouldn't meet anybody that I know (laughs). And after I played there one time and I counted my money, I couldn't believe it. So I said: "Wow". You know. I started going back there regularly. Then, within the following years, the metro system started to really stepping up security because they've gotten the word from higher up that they had to clamp down on the metro musicians... on the musicians who were playing in the metro. So, they did and at one point, I ended up facing a... I had gotten three tickets. And the first ticket was a possible maximum \$100 dollar fine. The second ticket, if you had a second ticket, it was a possible maximum \$500 dollars and the third one was a possible maximum \$1000 dollars. So I was facing a possible \$1600 dollars in fines. And I was a single father. I had two kids. And I just really didn't know how I was going to be able to do this (Grégoire Dunlevy, informação verbal).

Ao receber multas de valores muito altos (que ultrapassavam os mil dólares canadenses), e sendo um pai solteiro de duas crianças, ele decide agir. Escreve uma petição

⁶² Disponível em: <<http://musimetromontreal.org/>>, acessado em 15 de julho de 2016.

⁶³ Entrevista concedida a mim por Grégoire Dunlevy, por telefone, em 26 de novembro de 2015, em Montreal.

pelo direito de tocar no metrô e contra as multas que vinham sendo aplicadas, mobilizando outros músicos que se encontravam na mesma situação a agir, já que haviam mais de vinte músicos que receberam multas por tocar no metrô:

So, I sat down with my girlfriend at the time and I wrote up a petition and got a photocopy and distributed amongst all the musicians that I knew in the metro. At that time, there was only about thirty of us who played in the metro. [...] It was in December 1982 that I did the petition. [...] That first day that I went out distributing the petition amongst the other musicians, I told them: "Well, get it signed by the public." And a friend of mine who played in the metro... he and I went into the platform eventually for the Salon des métiers d'art. You know, it's a big crafts sale. And we went up there that day and in one evening, just in the Salon, we managed to come up with over a thousand signatures on our petition. So we kept adding and then about a month later, we got in hold of the lawyer, who was a legal aid lawyer, and he took our cause. And it was about twenty-two, twenty-three of us who had tickets. So he put us all on the same day, so we all appeared on court on the same day. So, the judge passed us all and he put the date of our trial for the beginning of March. This was in February. So, our lawyer, his name is Pierre Denoix, he is a judge now, but at that time he was a lawyer. He sent it to the judge and said: "I believe that we are in the province of Quebec." And the judge said: "Yes." He said: "So, the ruling... the metro regulations that we should be following is the French translation of it." So the judge said: "Ok, I'll go on with that." Because in the French translation... in the English translation, it said: "It is not permitted to play a musical instrument or a radio in the metro." And in the French translation, it said: "c'est interdit de faire fonctionner un appareil de radio ou un instrument de musique dans le métro". And so, our lawyer argued that you can "faire fonctionner", it means 'operate'. You can operate a car, you can operate a washing machine, you can operate any kind of a machine or a vehicle or whatever have you. But you cannot operate a musical instrument, you play the musical instrument. So the judge went through these tutorials, encyclopaedias and everything else and finally he agreed with the lawyer and he said: "Ok, I agree with you." And he threw him out of court. And so, that day we... Then he turned to all the musicians and said: "Ok, you can go back to work now." So then everybody laughed, because that meant going back and playing in the metro, for us. So the next day there was a big splash in all the newspapers that the musicians had won and the transport commission had three weeks to go into appeal. To appeal it. And they never did. So, it was just taken for granted that you are allowed to play. But then, there was a big article that came out on one of the newspapers. The transport commission was going to Toronto and they were looking at the Toronto model. Which, at the time, meant that you had to audition and, once you audition, there were only ten spots allowed. Only ten musicians were chosen every year. And they said that that was completely ridiculous. And we contested it... we went to the newspaper and talked to the same organization. Because this organization called Transport 2000, they were backing the transport commission. So we went and saw them and when we explained what they were going to do and everything else, they certainly backed us. And said: "We agree with the musicians that this is completely ridiculous." They said: "They don't need auditions" (Grégoire Dunlevy, informação verbal).

Como pode ser visto, a disputa legal em torno do direito de tocar ou não no metro se deu de forma a contestar algumas expressões vigentes na lei, abrindo margem para que os músicos pudessem se apresentar não exatamente de forma legal, mas de forma tolerável pelos agentes de controle. Após essa primeira disputa, começam as tentativas de enquadrar os músicos em um sistema de licenças e audições, para de fato legalizar e legitimar sua atuação

no sistema de transportes de Montreal – e nesse processo o apoio da mídia e da população tem um papel importante:

The period between the time the first newspaper article came out and the court day, when there were a lot of interviews on the radio and even on the TV and the transport commission had their spokesperson who was saying: “Well, the musicians are no good.” He was a music professor at McGill. And he said: “The musicians are no good. You never see anybody gathering around them. So, if you are going to have musicians, then you should have professionals in there, not these people who can’t even play.” And then in the next interviews when somebody asked him: “What’s the problem? I mean, why can’t they play? Some of them do play good and we encourage them to play and some of them do play good, so why can’t them play? Do they pose a problem?” They suggested they posed a safety problem. If there was ever a fire, or something because... because crowds surround them. So if there’s a crowd around them and people are trying to get out of the metro, they can’t get out quickly. So, one of the people on the panel said: “Well, excuse me, but with one breath you just said that nobody ever stops to listen to them, and now you’re saying there’s crowds of bystanders around them listening, you know. So you are kind of contradicting yourself.” And I was on the same programme and I happened... we had two or three interviews when we were each on the same programme. And this was the, this was the general feeling that all the other programmes had. [...] One of the reasons that the media got stronger and stronger on our side and really pushed for the musicians, so I think that that influenced the judge, too, in his decision. (Grégoire Dunlevy, informação verbal)

Neste contexto de disputa, Dunlevy e os outros músicos decidiram começar a negociar com os órgãos de transporte para garantir as condições mínimas para suas performances no metrô. Após mais ou menos dois anos, o uso de amplificadores foi banido, alegando-se o alto volume do som que vinha das apresentações musicais e que isto incomodava os passageiros e funcionários. Em uma reunião de conselho municipal, os músicos argumentaram que era mais fácil usar um medidor de decibéis do que simplesmente banir toda e qualquer amplificação, independentemente de estar abaixo do limite ou não. Graças à uma nova diretora da comissão de transportes, Louise Roy, eleita recentemente, as negociações entre músicos e metrô foram facilitadas. Dunlevy relata várias disputas de interesse e picuinhas pessoais entre músicos e funcionários do sistema de transporte, que só cooperavam quando recebiam ordens de cima. Um dos funcionários, chamado Marcel Leclair, ajudou a organizar o sistema de sinalização para os músicos, como a placa na parede que indica o local específico que o músico pode tocar, para não ter dez músicos tocando no mesmo corredor. No início, segundo Grégoire Dunlevy, criaram em torno de cinquenta e duas placas/locais para os músicos se apresentarem.

Logo após o julgamento, os músicos também decidiram que era preciso criar uma associação que pudesse negociar em nome deles junto ao poder público. Surge então em 1983 a “*Association des Musiciens Indépendants do Métro de Montréal - AMIMM*”. Dunlevy se envolveu nessas atividades de representação dos músicos até cerca de 2007, quando afirma ter ficado cansado de negociar com/pelos músicos – que, segundo ele, não eram muito cooperativos

– decide deixar a associação. Começam a perder poder de negociação e espaço dentro do metrô, até que a associação se desmancha:

[...] After the trial when we knew things were going to start getting heavy with the Transport Commission. [...] I had a meeting with all the Metro Musicians. They called the meeting and I said: “There’s going to have to have a serious appearance, so they are going to have to clump an association, which basically means we have to elect a president, a vice-president, a secretary and a treasurer. So we had elections and I was elected president, so I was the first president of the first metro musician association. And we had a vice-president, a treasurer and a secretary. So, anyway... Basically, I stayed as president up until about 1990 when I left to go on tour with the Peter Company. Then I came back a year later and I got back on to the committee, but I didn’t want to be president anymore. Finally, in about 2006, the person who was president called me and she was going to go up on tour also, and she said: “Look, I haven’t been able to find anybody else to take my place, who wants to take my place and who I trust as president. Could you take over as president again?” And so I did, and I stayed president for about two years and I found it... It was really rough trying to get a little cooperation from the musicians. A little cooperation from the textbook, so I let it drop. Well, when the musicians realized that they were losing... because we had started losing a lot of signs. The transport company started taking the signs down. And, so, I contested that and I got us a couple of the signs back. But I wasn’t, as I said, I was getting very little help from the other musicians. So when I left, I had to go, I said... Well, when they realize they are losing more and more signs unless they help the association or something, they are going to do something about it. This is exactly what happened (Grégoire Dunlevy, informação verbal).

Amanda Boetzkes (2010) analisou as performances musicais na estação Lionel Groulx, antes da criação e consolidação de programas específicos para fomentar o talento dos músicos do metrô, tratando do palco efêmero que se criava na plataforma durante as apresentações – e entre a espera pelos trens. Naquele momento, o espaço de performance na estação não era pré-estabelecido ou evidente à primeira vista, sendo o fluxo de passageiros entre as linhas verde e laranja que paravam para ver as apresentações que acabava delimitando o palco. Para ela,

The performances by buskers in metro stations are particularly effective in nourishing such solidarities. Performers work to solidify bonds between strangers, and to use these bonds as ways of framing their performances. Confronted with disaffected, hurried crowds, buskers seek to produce events that will anchor the experience of passengers, cutting across the barriers of ethnicity and culture that otherwise divide them. (BOETZKES, 2010, p. 138)

Essas relações de solidariedade se solidificaram em 2009, já que após diversos desgastes, surge 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 criam o programa “*Étoiles do Métro*” (“estrelas do metrô”), em parceria com a Société de Transport de Montréal (STM) – e apesar dos músicos ainda terem de lidar com as multidões apressadas e desinteressadas, recebem um aval de legitimação do próprio metrô para exercerem

seu trabalho. Clément Courtois,⁶⁴ músico de rua e responsável pela comunicação do MusiMétroMontréal, cuidava da comunicação com os músicos, com a STM e com clientes:

On est un organisme administratif [...] donc on est composé d'un comité qu'on appellera comité exécutif ou conseil administratif, qui est composé d'un président, d'un vice-président, d'un trésorier, d'une secrétaire et d'un responsable de communication. Ces membres-là sont élus... ces gens du comité sont élus par les membres, une fois par an, lors de l'assemblée générale. Moi, mon rôle c'est de responsable de la communication, c'est-à-dire que je gère la boîte courriel du musimétro de Montréal, je m'occupe des relations entre les membres et le comité, les relations de tout le comité avec la STM, évidemment, je gère également les clients... on a pas mal de clients qui nous appellent pour avoir des musiciens pour des fêtes, pour des événements alors à ce moment-là je fais les contrats, les cachés et le booking des artistes, finalement (Clément Courtois, informação verbal).

O MusiMétroMontréal representa apenas os músicos que optam por ser membros, mas para tocar no metrô não é preciso, necessariamente, se associar à este organismo. Os músicos que queiram tocar no metrô podem aplicar para uma audição e, caso sejam aprovados, pagar as devidas taxas para integrarem o MusiMétroMontréal – a partir daí eles terão permissão para se apresentarem em pontos específicos (mais prestigiosos) reservados para os *Étoiles du Métro* (ou qualquer um dos demais pontos) assim como participar de eventos organizados pela STM e pelo MusiMétroMontréal, podendo, ainda, agendar suas apresentações online. Alternativamente, 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 estarem lá às 5:30 da manhã, a fim de colocarem seus nomes no papel (e que o papel costuma desaparecer, segundo relataram alguns músicos).

Além dessas opções, é possível ser membro do MusiMétroMontréal, mediante pagamento da anuidade, sem ser necessariamente uma estrela do metrô. Para Courtois, é importante que o metrô esteja aberto a todos os interessados, independente das condições de se tornar membro ou estrela do metrô, para que todos tenham uma chance de ganhar algum dinheiro tocando – apesar de ressaltar que o programa *Étoiles du Métro* serve, também, para mostrar que os músicos não são mendigos:

Il y a trois volets pour pouvoir jouer dans le métro. D'abord et avant tout, le métro est accessible pour les musiciens à tout moment. Il n'y a pas besoin d'être membre, pas besoin de passer une audition, pas de permis à payer, rien, c'est ouvert et libre à tout le monde. Et le regroupement MusiMétroMontréal fait en sorte que ça reste libre pour tout

⁶⁴ Entrevista concedida a mim por Clément Courtois, em 21 de fevereiro de 2016, por telefone, em Montreal.

le monde, pour laisser la chance à quelqu'un qui est en voyage et qui a besoin d'argent de pouvoir jouer sans avoir à payer le permis pour ça, ça c'est la première chose. La deuxième chose c'est de devenir membre chez nous, c'est un dossier qui va coûter 60 dollars, non 50 dollars par musicien, là on va délivrer une carte à la personne, on fait passer une audition pour ça, donc ça c'est un critère de savoir si le musicien est bon ou pas finalement... et ces membres-là ont la perspective d'avoir des contrats sans être représentés par nous, et puis ont certains avantages dans le métro, donc par exemple, pour jouer à Berri-UQAM, il y a trois emplacements : il y a un pour les Étoiles, et puis il y en a trois autres pour les membres et non-membres, et tous les soirs, à 23h... le lendemain. Là on tire d'abord les membres et après les non-membres, ça fait partie des petits privilèges qu'on peut avoir en étant membre chez nous. Ok ? Et ensuite il y a les Étoiles du métro. Ça c'est un programme qui a été lancé en 2012, avec la STM, donc c'est la quatrième année cette année, et l'objectif c'était de rehausser l'image des musiciens du métro, c'est-à-dire de faire comprendre que les musiciens ne sont pas des mendiants qui jouent dans le métro mais des musiciens qui sont bons et qui ont vraiment du talent. [...] Quand t'es une Étoile tu bénéficies d'avoir ton nom sur une barrière aimantée que tu peux coller au mur quand tu joues, et également il y a le booking, c'est-à-dire que quand tu es Étoile on a un site web en ligne créé pour les Étoiles du métro, où tu peux réserver tes spots 2 semaines à l'avance, en ligne. Donc selon le règlement c'est 2 heures par station, par musicien, par jour (Clément Courtois, information verbal).

Na época da entrevista, ele afirmou que possuíam em torno de 115 músicos como membros. O trabalho dos músicos envolvidos na gestão do MusiMétroMontréal é em sua maioria voluntário, ou recebem uma ajuda de custos da STM:

Il faut comprendre qu'en étant un organisme administratif, le reste c'est des bénévoles du travail, donc ils ne sont pas payés pour ça. Le seul truc c'est que la STM verse à MusiMétroMontréal un montant annuel pour pouvoir gérer les programmes des Étoiles du métro. Donc, MusiMétroMontréal engage un chargé de projets pour les Étoiles du métro, qui n'est pas sur le conseil d'administration du MusiMétroMontréal, et que le métro de Montréal engage. Ces chargés de projet reçoivent un salaire qui est petit, ce n'est vraiment pas énorme mais que ça lui donne un petit coup de pouce pour pouvoir gérer le programme, faire des améliorations en ligne et puis gérer un petit peu le programme, et on a décidé de partager ces salaires-là avec le chargé de communication qui est moi. Donc comme je t'ai dit, je ne peux pas te dire le montant mais c'est vraiment, ça ne paie même pas le loyer... c'est pas un gros montant qu'on touche, mais ça donne un coup de main pour pouvoir gérer ça. Ensuite on n'a pas de bureau, on n'a pas d'engagement... c'est pour ça que notre... quand on nous envoie un courrier, c'est une boîte postale, c'est un casier postal, donc pas d'emplacement, donc on travaille tous de la maison. Moi je travaille chez les musiciens, je travaille en autonome, donc je trouve des petits temps dans la journée, dans la semaine pour pouvoir gérer ce qu'il faut gérer pour le MusiMétroMontréal. Ensuite, bon évidemment on se réunit assez souvent, avec les gens du comité, et puis ben là on s'arrange pour... soit chez l'un, soit chez l'autre, et puis régler les dossiers qu'on a à régler tout simplement (Clément Courtois, information verbal).

Há um regulamento para os músicos do metrô de Montreal – *Règlements pour les musiciens du Métro de Montréal*⁶⁵ – que se aplica aos membros e não membros. Nele é possível entender melhor os direitos e deveres dos músicos que optam por tocar nas dependências do metrô, da criação das listas até um código de ética, além de sugerir o documento recentemente adicionado no qual consta um guia de princípios e regras de cortesia do músico do metrô).

⁶⁵ Ver: <<http://musimetromontreal.org/comment-jouer/reglements/>>, acessado em 26 de março de 2017.

O regulamento apresenta os direitos e obrigações dos músicos, independente de se tratar de um grupo de três pessoas ou uma pessoa se apresentando individualmente. Na seção 1.1⁶⁶ o regulamento trata dos locais de apresentação para os músicos (“*emplacements*”): as zonas designadas para os músicos são identificadas por uma placa branca com o desenho de uma lira, na parede, delimitando onde podem tocar. Os músicos, para se adequarem às normas de segurança da STM, não podem ocupar um grande volume de espaço; o equipamento deve, portanto, ficar abaixo de dois metros de largura e 1.6 metro do muro atrás do músico. Além disso, o músico deve ficar ligeiramente à direita ou esquerda da placa, não bloqueando o acesso a ela.

Outro ponto importante do regulamento é a lista oficial de apresentações (1.2), que deve ser impressa em papel ou redigida em uma folha fornecida pelo músico, a cada dia pelo primeiro artista que chegar ao local e que deseje reservar um horário naquele local específico. A data deve estar evidente em cima ou embaixo da lista, com as horas de apresentação em uma coluna à esquerda; na direita deve inserir seu nome de forma legível e o número de sua inscrição de membro. A lista só é válida para aquele dia específico. É importante ressaltar que o regulamento prevê que cada artista ou grupo se apresente apenas uma vez por dia, por local. Em alguns locais, a lista fica escondida “próxima das placas em lugares conhecidos pelos habitués”⁶⁷ e em caso de disputas ela permitirá que o músico garanta seus direitos.

A reserva de locais de apresentação dentro do sistema do metrô está prevista na seção 1.3 e acontece a partir da lista em papel, desde que feita pelos próprios artistas e que eles sejam capazes de honrar os horários escolhidos; em caso de atraso maior que 30 minutos, perdem o direito ao local e horário reservado e até mesmo as pausas de 5 a 20 minutos devem ser anotadas. O tempo máximo de apresentação também varia (1.4), sendo de duas horas para as estações do centro/sul e três horas para as estações da região norte (Snowdon à Côte-Vertu e Laurier à Montmorency). Uma das principais estações da cidade – chamada Berri-UQÀM, onde há a transferência entre três linhas do metrô, além do acesso à Université du Québec à Montréal (UQÀM) e da rodoviária, por exemplo – possui quatro locais diferentes para os músicos se apresentarem e um esquema diferente para garantir um local: um sorteio acontece todos os dias às 23h para decidir a ordem de quem se apresentará no dia seguinte, dentre os artistas presentes que sejam membros do MusiMétroMontréal; cada um deposita sua carta de membro em um saco ou chapéu e os músicos vão tirando os escolhidos e, se sobrar algum horário, é de quem

⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁷ *Ibidem.*

chegar primeiro no outro dia e escrever na lista de papel. O números de apresentações diárias, por artista, nesta estação, são duas (1.5)⁶⁸.

Figura 15 - Mapa do metrô de Montreal, 2017



Fonte: STM

No site do MusiMétroMontréal também é possível encontrar um mapeamento das estações de metrô que tem locais de apresentação para os músicos, apresentados de acordo com condições que interferem nos espetáculos: clima (muito frio ou muito quente), movimentação de usuários, barulhos, se estão temporariamente fechadas, número de locais por estação e onde

⁶⁸ Ver: <<http://musimetromontreal.org/comment-jouer/reglements/>>, acessado em 26 de março de 2017.

são reservadas para as “estrelas do metrô”, etc. Abaixo pode ser visto um modelo desse mapeamento, que oferece dicas para os músicos decidirem onde e como se apresentarem (e alguns dos problemas, como o frio e barulho concorrente, surgiram durante as entrevistas, como será visto adiante):

Quadro 5 - Mapeamento dos locais e condições de apresentação para músicos do metrô de Montreal, por linha e estação disponível

Estações	Locais de apresentação	Nível de conforto	Outras informações
Linha laranja			
Montmorency	1 externo	Correntes de ar	Laval (outro município)
Cartier	1 externo	Correntes de ar	Laval (outro município)
Henri-Bourassa	1 externo e 1 interno (reservado aos <i>étoiles</i>)	-	-
Sauvé	1 interno	Bom	Não tocar muito alto; nenhum músico entre 16h e 18h
Crémazie	1 interno	Bom	Não tocar alto
Jean-Talon	1 externo, 2 internos (um reservado aos <i>étoiles</i>)	Externo = frio Internos = bons	-
Laurier	1 para <i>étoiles</i>	-	Muito barulhento
Sherbrooke	1 externo	Correntes de ar	Muito vento
Berri-UQÀM	4 (2 externos, 1 para <i>étoiles</i>)	3 bons 1 frio	Saída da Ste-Catherine é fria no inverno
Square-Victoria-OACI	3 externos	2 bons, 1 frio	Um é frio no inverno, novo acesso na Viger
Bonaventure	2 externos	Bons	Não tocar muito alto
Lucien-L'Allier	1 externo	Frio	Centre Bell
Georges-Vanier	1 interno	Muito bom	Um bom local
Villa-Maria	1 interno (reservado para <i>étoiles</i>)	Um pouco barulhento	Passarela na plataforma
Snowdon	1 interno	Muito bom	Boa acústica
Côte-Sainte-Catherine	1 externo	Leve corrente de ar	-
Plamondon	1 externo	Saída Barclay	Pouco interesse
Namur	1 externo	Frio no inverno	-
De la Savane	1 externo	Frio	-
Du Collège	1 externo	Bom	Saída Du Collège
Linha Verde			
Monk	1 externo	-	-
De l'Église	1 externo e 1 interno	Frio	-
Charlevoix	1 interno	-	-
Atwater	Eliminado	-	-
Westmount Square	1 externo	Não pertence à STM, mas músicos são bem-vindos com a carteira de membro do RMMM	-
Guy-Concordia	1 interno	Quente	Barulhento
Peel	1 externo	Bom	-
McGill	1 externo (reservado para <i>étoiles</i>)	Bom	-

Saint-Laurent	Eliminado em 2013	-	-
Place-des-Arts	1 externo e 1 interno (reservado para <i>étoiles</i>)	-	De Bleury é frio
Beaudry	1 interno	Bom	Nenhum músico entre 16h e 18h
Papineau	1 interno	Frio	-
Frontenac	1 interno	Bom	-
Joliette	1 externo	Bom	-
Assomption	1 externo	-	-
Cadillac	2 externos	Frio	-
Langelier	2 externos	Bom	-
Radisson	1 externo	Bom	-
Honoré-Beaugrand	1 externo	Bom	Corrente de ar
Lionel-Groulx	Pas d'emplacement	-	Vários usuários portadores de deficiência visual e por segurança os músicos não podem tocar
Linha Azul			
Acadie	1 externo	-	-
Edouard-Montpetit	1 interno	-	-
D'Iberville	1 interno e 1 externo	Saída D'Iberville é fria	Louis Hébert é quente mas não tem movimento
Fabre	1 interno e 1 externo	Saída Fabre é quente	Pouco movimento
Outremont	1 externo	Muito frio no inverno	Wiseman – Van Horne
Côte-des-Neiges	1 externo	Quente	-

Fonte: MusiMétroMontréal, 2017. Tradução e adaptação feitas pela autora.

A segunda parte do regulamento trata de regras habituais do código de ética, afirmando que cada músico, membro ou não do MusiMétroMontréal, representa a categoria dos músicos do metrô e por isso devem ser um modelo a se seguir:

Chaque musicien, membre ou non membre de MusiMétro, représente l'ensemble des musiciens auprès des usagers et des travailleurs du métro. Chacun doit donc prendre conscience qu'il devient, pour beaucoup de gens incluant les enfants, un exemple et souvent un modèle à suivre. Son talent, certes, mais aussi son comportement et son attitude projettent une image publique. Voilà pourquoi chacun doit faire un effort pour projeter l'image la plus juste de ce que nous sommes vraiment : des distributeurs de plaisirs, des semeurs de petits bonheurs.⁶⁹

Como pode ser visto, espera-se que além de talento, os músicos tenham comportamentos e posturas que projetem uma boa imagem pública, a fim de ser condizente com o que os músicos afirmam ser: “distribuidores de prazeres” e “semeadores de pequenas alegrias”. As regras ditam, por exemplo, que os músicos devem se apresentar nos seus lugares de trabalho no metrô bem vestidos e limpos. Todo consumo de álcool e drogas é proibido e o artista não pode, de

⁶⁹ *Ibidem*.

forma alguma, sentar-se no chão ou em um jornal – sendo permitido sentar-se em algum tecido “interessante”, cadeira ou banco. Cortesia e respeito devem ser exercidos entre os músicos e com os usuários do metrô, assim como com os trabalhadores do transporte público. Muitas dessas preocupações são para garantir a continuidade da legitimidade dos artistas do ponto de vista formal e legal, mas também servem para legitimizá-los profissionalmente perante a sociedade, distanciando-os de pedintes e itinerantes.

Os músicos também têm que tomar cuidado para que suas apresentações não formem multidões e acabem atrapalhando a circulação de pessoas, e caso isso aconteça, é responsabilidade do próprio músico parar a performance e pedir que as pessoas se dispersem. Além disso, os artistas não podem utilizar as tomadas no metrô, obrigando-os a utilizarem amplificadores e qualquer instrumento elétrico que funcione com fontes independentes de energia, como pilhas e/ou baterias. O barulho advindo das apresentações é um motivo de reclamações de todas as partes envolvidas, como será visto adiante, se tornando um problema recorrente. Por isso, instrumentos “muito percussivos”, estridentes, irritantes ou que perturbem a ordem pública não são permitidos na maioria das estações.⁷⁰

É interessante notar, que em um dos itens do regulamento, enfatiza-se que o nível sonoro emitido pelas apresentações musicais deve ser controlado, respeitando o bom senso e a ordem pública, no qual afirma-se que: “as estações de metrô nunca são salas de espetáculo” (“*les stations du métro ne sont jamais des salles de spectacle*”).⁷¹ Também é preciso possuir e tocar um repertório variado, evitando repetir a mesma canção diversas vezes durante o horário reservado para determinado local, a fim de respeitar os funcionários do sistema de metrô. Como será visto adiante, existem disputas entre músicos e funcionários, assim como conflitos na organização e gerenciamento dos músicos, já que são muitos interesses sendo governados e disputados dentro do mesmo espaço.

De modo geral, a atividade dos músicos é bastante regulada e vigiada dentro da STM, a partir de câmeras de segurança e com o estabelecimento de lugares específicos, controle do nível de ruídos e da ocupação do espaço, e dos comportamentos. Tudo é sujeito ao controle da STM e dos seguranças do metrô e previsto nos regulamentos do sistema metroviário. Julien Garnier (2016), em sua tese “*Métro, quartiers, ville: Étude de quelques dimensions de l’expérience quotidienne de Montréal au travers du concept foucauldien de pouvoir*” estuda justamente dinâmicas de poder, a partir do conceito de poder do Foucault, com um capítulo dedicado ao métro e seus mecanismos de controle – passando brevemente pela questão dos

⁷⁰ Ver: <<http://musimetromontreal.org/comment-jouer/reglements/>>, acessado em 26 de março de 2017.

⁷¹ *Ibidem*.

músicos que tocam nas dependências do sistema de transporte metroviário.

As mudanças das palavras e temas contemplados pelo regulamento interno do metrô mostram transformações no enfoque da ação da instituição, uma vez que o metrô enquanto estrutura física permanece praticamente o mesmo, assim como sua finalidade também se mantém. Quando o metrô começa a operar em 1966 o regulamento (“*Règlement 3361*”) tinha 13 artigos e se chamava “*L’ordre public dans le métro*”; em 1975 (“*Règlement 18*”) continha 17 artigos e se chamava “*Règlement concernant le transport et la conduite des voyageurs*”; em 1986 (“*Règlement CA-3*”) possuía 82 artigos e se chamava “*Règlement concernant le transport, la conduite des personnes, dans ou sur les véhicules et les immeubles de la STCUM ainsi que concernant les titres de transports utilisés dans le cadre du servisse de transport em commun organisé par la Société*”; e por fim, o regulamento de 2003 (“*Règlement R-36*”)⁷², ainda vigente, que se chama “*Règlement concernant les normes de sécurité et de comportement des personnes dans le matériel roulant et les immeubles exploités par ou pour la Société de Transport de Montréal*”. Segundo Garnier (2016, p. 46), no início a gestão do metrô competia ao município e o regulamento tinha como principal objetivo prezar pela ordem pública, em consonância com o regulamento n. 333 do município sobre a ordem pública em geral. Em 1970, o contexto administrativo municipal havia mudado, devendo dialogar com a comunidade metropolitana de Montreal, enquanto a instituição responsável pelo metrô pode criar suas regras internas, e isso se reflete na mudança na regulação das atividades no metrô em 1975, que se complexificam. A necessidade de intervir em algo geral (a ordem pública) dá lugar à uma intervenção específica do espaço sendo ocupado (transporte de passageiros), como aponta Garnier (2016, p. 47-48). Em 1986 a delimitação da intervenção da entidade de transporte através do regulamento é ainda mais específica:

Précision méticuleuse ancrée dans la fonctionnalité du métro, le règlement CA-3 n’a plus seulement pour objet d’intervention « le transport et le conduite des personnes », mais introduit d’autres paramètres essentiels au bon ordre de cette fonctionnalité [...]. De sorte que l’objet de la réglementation ne regroupe plus seulement les usagers et leurs conduites, mais vise à aborder l’ensemble de biens. (GARNIER, 2016, p. 50)

Já o regulamento vigente, R-36, traz novos elementos, como “normas de segurança” e “comportamento de pessoas” em todo o espaço ocupado pelo metrô – tratando de questões específicas, como os músicos, e demais ocupações que possam se opor, de alguma maneira, aos comportamentos esperados no sistema metroviário como um todo. Nas palavras de Garnier, esses regulamentos refletem um dispositivo específico que institucionaliza a regularidade do

⁷² Ver: <<http://www.stm.info/fr/a-propos/gouvernance-d-entreprise/les-reglements-et-politiques/reglement-r-036>>, acessado em 21 de abril de 2017.

espaço, orquestrando a adaptação de um poder específico:

Si le métro est un dispositif de pouvoir, c'est principalement par sa capacité à préserver sans cesse la fin spécifique qui caractérise la localité de son ordre : favoriser et produire, sans la moindre embûche, la mobilité fonctionnelle des personnes tout en s'opposant aux pratiques qui pourrait sembler perturber cette même mobilité fonctionnelle. (GARNIER, 2016, p. 57)

O autor trata também brevemente de atividades que se colocam como problemas para o sistema de transporte, uma vez que fogem ao controle e à intervenção esperada nos regulamentos do metrô: transporte de bicicleta, atividades políticas, mendicância e os músicos (GARNIER, 2016, p. 58-88). Como visto, as demandas dos músicos pelo direito de tocar no metrô entram em conflito com os regulamentos e noções como ordem pública e segurança, até que conseguem convencer a opinião pública dos seus direitos e se organizam para reivindicar locais, em negociações constantes.

O programa *Étoiles du Métro* pode ser visto como uma forma de oficializar e legitimar os artistas, por um lado, e de aumentar o controle sobre suas apresentações e ocupações do espaço do metrô, por outro. 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 pôde pagar todas as taxas naquele ano, sendo ela uma mãe solteira, com dois filhos bastante jovens.

Em geral, o programa é bastante popular entre os músicos, tendo muita procura. Para se tornar uma estrela do metrô é preciso passar por uma audição para que os jurados confirmem o talento dos músicos. As audições acontecem anualmente (nos últimos anos, aconteceram em novembro), mediante o pagamento de uma taxa. Os candidatos se inscrevem online, preenchendo um formulário e pagam as taxas, que em 2016 eram: \$17,25 dólares canadenses para membros do MusiMétroMontréal e \$34,50 para não membros. Se aprovados nas audições, os músicos devem pagar uma anuidade de \$58 por pessoa – no caso de grupos compostos por três ou mais pessoas, cada uma paga \$46. Se as taxas são pagas anualmente, os músicos não precisam passar novamente na audição, mas se deixarem de pagar algum ano, devem passar pelo processo novamente. Além destes custos, há também o custo do banner personalizado (\$40

que são devolvidos quando o artista retorna o banner) que os *Étoiles du Métro* tem direito, com seus nomes, para afixar na parede quando se apresentam. Fazer parte do programa garante, entre vários direitos, o de agendar suas apresentações online (sem a necessidade de acordar cedo para agendar na folha de papel) e de tocar em alguns dos melhores locais do sistema de metrô, com grande circulação de público e visibilidade, através de sete pontos exclusivos nas estações Berri-UQÀM, Place-des-Arts, Jean-Talon, McGill, Villa-Maria, Henri-Bourassa, Laurier.

Pude acompanhar as audições que aconteceram em novembro de 2015 e que eram abertas ao público, na estação Berri-UQÀM. No dia das audições, monta-se uma espécie de “palco” efêmero em uma das saídas das catracas, um espaço amplo o suficiente para ter condições dos músicos se apresentarem, para instalar uma mesa dos jurados (três), para que uma mulher pudesse colocar seu banquinho e desenhar as apresentações e para as pessoas assistirem. Esse palco é montado na entrada/saída de um dos túneis, em frente aos guichês da STM.

Muitos músicos passaram pelo local, com as mais variadas apresentações, gêneros musicais, instrumentos, roupas, etc. Todos tentavam garantir um lugar de prestígio e reconhecimento no metrô. Teve canções à capela, jovens tocando violino, violão, caixa e até uma pessoa que se apresentou tocando hits de Kate Perry e Lana Del Rey com um ukulele e um apito. Poucas pessoas paravam para observar e as que paravam não se detinham por mais do que poucas canções. Todos os músicos tinham horário marcado para participar da audição e enquanto uns se apresentavam, os próximos já ficavam no canto direito ou esquerdo, organizando seus instrumentos e objetos, esperando a sua vez. Ao entrarem no palco, uma das juradas escrevia o nome do(s) artista(s) em uma lousa branca e tirava uma foto dele(s) segurando a lousa. Em seguida, o(s) músico(s) podia(m) escolher a primeira canção, mas as demais eram escolhidas de uma lista com o repertório que obrigatoriamente deveria ser entregue pelos candidatos, provando que os artistas tinham, no mínimo, dez canções para apresentar (a fim de evitar repetições e provar que tem algum nível de profissionalização). Os jurados agradeciam a participação do(s) candidato(s), no final da rápida apresentação, e dizia que o resultado sairia em breve. As figuras 16, 17, 18 e 19 mostram alguns momentos das audições:

Figura 16 - Audições para estrelas do metrô, estação Berri-UQÀM, Montreal, 03 de novembro de 2015



Candidato se apresenta para os jurados, enquanto próxima banda espera sua vez. A mulher na esquerda fazia desenhos em tempo real dos candidatos. Fonte: Arquivo da autora

Figura 17 - Audições para estrelas do metrô, estação Berri-UQÀM, Montreal, 03 de novembro de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Figura 18 - Audições para estrelas do metrô, estação Berri-UQÀM, Montreal, 03 de novembro de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Figura 19 - Audições para estrelas do metrô, estação Berri-UQÀM, Montreal, 03 de novembro de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Uma vez aprovados e elevados ao status de “estrela do metrô”, os artistas podem usufruir de outras oportunidades, como: a possibilidade de tocar oficialmente, desde junho de 2016, no mercado público Jean-Talon (um dos mais famosos da cidade), seguindo uma regulação específica; receber convites para eventos organizados pela STM e/ou MusiMétroMontréal; tocar em celebrações da festa de Saint-Jean-Baptiste (São João Batista), um dos principais feriados na província do Quebec; entre outros. O festival Nuit Blanche, que acontece durante o inverno (em 2016 ocorreu em fevereiro), movimentava a cidade e traz muitas atividades para os espaços públicos, apesar do frio intenso que faz nessa época. Alguns músicos, parte do programa *Étoiles du Métro*, são convidados para tocar no palco montado na estação Berri-UQÀM – durante o festival, que vira a noite e mantém o transporte público funcionando – e também em algumas das linhas de ônibus que rodam a noite para o festival.

Abaixo, é possível observar alguns registros coletados durante o festival (figuras 20, 21 e 22). Várias pessoas paravam para ver os músicos, que tocavam no metrô e, portanto, relativamente protegidos do frio que fazia do lado de fora da estação. Por ser uma estação central, a circulação de pessoas era bastante intensa e notei que mais gente parava para ver o show do que normalmente, em horários regulares de dias úteis – provavelmente por ser um momento de lazer, com amigos ou família, em que as pessoas não estavam necessariamente se deslocando de um ponto ao outro. As crianças, particularmente, se divertiram muito dançando na frente do palco e ocasionalmente roubando a cena. Rodopiando ao som de canções dos anos 1957 a 1997, elas pareciam muito a vontade com o espetáculo. Adolescentes sentavam no chão para ver o show (atitude não permitida regularmente, por obstruir a passagem) e havia uma equipe de filmagem. Pessoas cantavam junto, batiam palmas no fim das músicas e se detinham por algumas canções. O espetáculo se chamava “*Les Étoiles du métro en concert*” e constava na programação oficial como a atividade número 57, gratuita, das 19h às 00h30, com a presença das estrelas: Brass Plus One, Flash-Back 57/97, Eclectic Django, Gypsy Vadrouille – e no livro da programação constava uma pequena explicação sobre o programa das estrelas do metrô, afirmando que ele era “concebido para tornar seus deslocamentos mais agradáveis” (NUIT BLANCHE, 2016, p. 55).

Figura 20 - Crianças dançando durante apresentação da banda Flash-Back 57/97, festival Nuit Blanche, Montreal, 27 de fevereiro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Figura 21 - Adolescentes sentados no chão da estação e equipe de filmagem, festival Nuit Blanche, Montreal, 27 de fevereiro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Figura 22 - Banda Eclectic Django se apresenta no festival Nuit Blanche, Montreal, 27 de fevereiro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

No dia 07 de abril de 2016 à noite aconteceu o show anual dos Étoiles du Métro, chamado “*Show Annuel des Musiciens du Métro de Montréal*” que, ao contrário dos eventos que eu havia acompanhado até então, aconteceu em uma casa de show localizada no distrito Le Plateau-Mont-Royal e não era gratuito (custava \$10 dólares canadenses caso comprado antecipado e \$12 comprado na hora). Alguns artistas foram convidados a se apresentar, tendo um palco principal e um palco improvisado, lateral, no qual ocorria apresentações intermediárias entre os shows principais. Havia mesas, cadeiras e um bar no fundo que vendia cerveja e alguns aperitivos. O espaço não era muito grande e pude encontrar vários músicos que eu já havia entrevistado. Sentei com uma das artistas, que reclamou de não ter sido convidada a tocar neste dia – e que praticamente não havia mulheres se apresentando no palco principal. Pude notar que a audiência era pequena, majoritariamente dos próprios músicos do programa, suas famílias e amigos. O clima era de cordialidade e uma certa intimidade. Esta artista, que toca bossa nova e foi uma das primeiras que entrevistei, dividiu uma mesa comigo e ficou me contando sobre suas aulas de português, sua viagem ao Brasil, sua filha e como se sentia de estar ali. Consegui mais alguns contatos para minha pesquisa de campo e pude conhecer mais artistas como, por exemplo, os músicos do Trio Corcovado, brasileiros que imigraram para o Canadá permanentemente e tocavam música brasileira, como choro, nos metrô e eventos da cidade. Ver os músicos que eu normalmente encontrava nos metrô e ruas

se apresentando ali era muito interessante, já que possuíam uma audiência cativa, sentada, em um espaço fechado que era planejado para esse tipo de espetáculo. Não senti que o evento trazia o público das ruas e do transporte público para aquele ambiente, se restringido mais à rede que já acompanha o trabalho destes artistas.

Figura 23 - Banda Street Meat, Show Annuel des Musiciens du Métro de Montréal, 07 de abril de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Figura 24 - Trio Corcovado, Show Annuel des Musiciens du Métro de Montréal, 07 de abril de 2016



Fonte: Arquivo da autora

A STM se coloca como “fiel parceira da cultura” (“*fière partenaire de la culture*”), apoiando diversos eventos culturais pela cidade, de ópera à festivais como Mutek, que acontecem ou tem parte da programação acontecendo nas dependências do metrô. Pude entrevistar Kim Bélanger⁷³, conselheira corporativa da STM, e obter a visão institucional da relação com os músicos de rua. Oficialmente, o programa *Étoiles du Métro* possui quatro objetivos principais: melhorar a experiência com os clientes, valorizar o talento musical dos músicos do metrô, enquadrar a prestação musical graças a um sistema transparente e equitativo, e oferecer uma maior variedade de talentos. Segundo as informações que recebi dela em fevereiro de 2016, o programa contava com 58 estrelas e 15 reservas, sendo 37 estrelas que se mantiveram das edições passadas (2012 a 2015). Em novembro de 2015 quase 100 grupos participaram das audições para ser um *étoile*.

Kim Bélanger⁷⁴ trabalha no departamento de marketing da STM e é responsável pelas parcerias culturais, com associações e corporações, assim como trabalhava também com a programação do 375^{ème} de Montreal e o programa *Étoiles du Métro*, desde seu início, em 2012. Para ela, a criação do programa serviu especialmente para fins de enquadramento das apresentações musicais no metrô de maneira a poder promover-las e elevar a qualidade do que é oferecido em termos artísticos dentro da rede metroviária. Ela conta um pouco do processo de legalização e institucionalização da música no metrô, ressaltando o caráter de ilegalidade das performances antes da regulação destas atividades, como a perseguição pela polícia, e de como Montreal se baseou em modelos de fora para criar o enquadramento legal dos músicos de forma a balancear interesses e questões de ordem e segurança:

[...] je dirais même encore dans les années 1980 il était illégal de faire des prestations dans le métro, je n’ai pas la date exacte dans laquelle il y a eu un changement. Mais je travaille avec des musiciens en ce moment qui ont commencé dès le début à faire de la musique puis ils se rappellent de se faire chasser par la police, de devoir se sauver et de devoir se cacher. Faire de la musique dans le métro c’était vraiment perçu comme commandé... c’était perçu vraiment comme une activité illégale, il est arrivé un moment où il y a eu un consensus, puis la STM a décidé « d’accord, on veut permettre, on va trouver des endroits précis », je crois qu’ils se sont peut-être basés aussi sur d’autres modèles qu’avaient dans le monde, en fait Montréal a souvent fait ça, par le déploiement de son réseaux, dans le fond il observe un peu qu’est-ce qui se passe ailleurs, comme tu viens faire ici, puis les opérations ont identifié, ils ont fait le tour du réseau, chacune des stations, pour identifier des endroits où est-ce qu’il y aurait assez d’espace pour installer au moins un musicien avec sa caisse ouverte, un espace où au niveau de la réverbération du son ça serait correct, avec un espace pour qu’il y aurait de la place pour circuler, et puis qu’il n’y ait pas d’employés non plus incommodés par le son, c’est-à-dire, pas trop près d’une loge d’échanges ou des locaux d’employés qui travaillent-là parce que des fois il y a de petites portes secrètes des armes, et parfois quand on ouvre la porte il y a des corridors d’employés là-dedans puis il y a des bureaux d’employés et

⁷³ Entrevista concedida por Kim Bélanger em 25 de fevereiro de 2016, pessoalmente, em Montreal.

⁷⁴ *Ibidem*, 2016.

on ne veut pas imposer un trait musical à quelqu'un qui fait son travail. À partir de là, avec les années, s'est créé le regroupement des musiciens du métro. C'est un peu... ça joue un peu le rôle comme d'un syndicat ou d'une agence. Ça veut dire que les gens ils paient une cotisation, donc ils paient, je crois que c'est 60 dollars par année, 40 ou 60 dollars par année qu'ils paient au regroupement pour être présentés, ça leur donne accès à une voix. (Kim Bélanger, informação verbal)

Além disso, o programa é visto também como uma oportunidade de dar visibilidade aos artistas, uma “vitrine” de talentos, para todos os tipos de músicos, dos amadores que tocam depois do seu trabalho do dia a dia e aqueles que fazem da música seu modo de sobrevivência financeira e profissional – e essa multiplicidade de motivações e trajetórias se reflete nas falas de vários artistas, como será visto adiante. Além disso, o programa diminui a precariedade da disputa por locais de apresentação, já que permite um sistema de reserva online, dispensando o uso de papel nos locais:

[...] il y a quelqu'un qui peut te représenter, ça les inscrit aussi dans une liste de musiciens et puis toute sorte de monde les contacte pour qu'ils aillent jouer, en mettant « moi j'ai besoin d'avoir un accordéoniste avec un flûtiste puis un guitariste pour un show », on les appelle puis les autres envoient le courriel à travers leur nom, puis ceux qui veulent répondent, donc ça devient aussi une banque de musiciens, avec ça, ça roule, puis à partir de 2012 on a créé le programme des Étoiles du métro de 1 : pour améliorer l'expérience client – on voulait vraiment choisir les meilleurs musiciens dans le loupe, essayer de leur donner une vitrine puis les faire jouer à des endroits où il y a assez de gens qui passent, puis comme ça mettre en valeur ces musiciens, aussi faire réaliser que c'est des gens qui mandent, c'est des gens qui sont des musiciens puis les faire traiter là-dessus parfois qui ont des vies complètement éclatées, il y en a qui travaillent de 9h à 17h puis ils vont jouer le soir et il y en a d'autres qui ne vivent que par leur musique et c'est une manière de... d'autres vont faire ça de temps en temps pour aller pratiquer leur répertoire, avoir un public, jouer devant, apprendre à se faire aimer, faire des contacts avec les gens, créer des sourires... certains musiciens ne font que ça, qui jouent 40 heures dans le métro, c'est leur gagne-pain, la plupart des autres ont des profils mixes. Donc il y a peut-être entre 50 et 60 groupes qui sont Étoiles, qui sont sélectionnés et qui ont accès à un mode de réservation qui est moins précaire que le mode de réservation régulier (Kim Bélanger, informação verbal).

Segundo ela, a escolha dos locais de apresentação era inicialmente feita apenas pela STM, mas atualmente ela é feita de forma colaborativa entre STM e a associação que representa os músicos – principalmente diante de locais que são extintos, fechados temporariamente ou apresentam más condições para os espetáculos. Contudo, por mais que os músicos proponham mudanças nos locais de apresentações dentro da rede de metrô, as decisões têm de passar por vários departamentos dentro da STM, não sendo rápido e nem fácil fazer modificações de fato:

Maintenant c'est en collaboration. [...] parce qu'il y en a des travaux, ou une station est en modification ou on se rend compte que bon, maintenant avec les amplificateurs... qu'il y a un outil qui dérange, vraiment qu'on la retire ou alors on va essayer de la remplacer de la trouver ailleurs, ça va être au musicien de nous faire une autre proposition d'endroit. [...] Ils m'envoient normalement un PDF dans lequel ils mettent la photo dans l'allée, tu sais l'emplacement, puis ils décrivent un peu c'est où. Après

ça, moi je... les opérations vont regarder, ça veut dire qu'ils vont aller sur place puis il y a différents départements qui sont impliqués, ce n'est pas juste un département, c'est lent, ça se fait pas facilement. (Kim Bélanger, informação verbal)

O inventário dos locais de apresentação para os músicos na rede do metrô, que pude olhar (não está disponível publicamente) contém informações sobre cada local, como: número da lira, estação na qual se encontra, número de lugares, locais reservados para *étoiles*, onde fica exatamente em cada estação e as horas permitidas para apresentação – sendo a última atualização da versão que vi de abril de 2013. A STM contava então com 57 locais, dos quais 7 eram reservados para as estrelas do metrô que foram aprovadas nas audições. Outro documento que tive acesso foi uma proposta para novos locais de apresentação, escrita por Adam Shugar em 2014⁷⁵ e atualizado por Kim Bélanger em 2015. Nele constam as propostas dos músicos para criação de novos locais em determinadas estações – com sugestões de locais específicos através de fotos e uma descrição. Logo abaixo, vem a avaliação da divisão de engenharia e infraestrutura, seguido do feedback da Bélanger e, por último, posicionamento da parte de operação. São muitas camadas de interesses e poder que precisam ser disputadas e balanceadas para se decidir se haverá ou não novos locais de apresentação, usando-se argumentos diversos: de um lado, os músicos buscam expandir sua rede de possibilidades, enquanto setores de infraestrutura buscam manter a circulação e segurança dos passageiros, assim como a manutenção da ordem e do funcionamento do metrô.

Atualmente, o principal papel da STM é de gerir o programa *Étoiles du Métro*, pagando pela gestão do programa, sua promoção, a atualização do site e a parte de comunicação/difusão, dando visibilidade para os músicos. No festival Nuit Blanche, mencionado acima, por exemplo, a STM disponibiliza ônibus gratuito durante a noite e permite que os músicos toquem neles, assim como convidou os músicos para tocar nos novos (e tão esperados) trens do metrô, quando foram colocados em circulação para o público pela primeira vez – e retirados pouco tempo depois, devidos às falhas técnicas. Também convidam os músicos para tocar na Fête Nationale do Québec, antes das atrações principais:

[...] on paie pour la gestion du programme, pour la promotion, pour la mise à jour du site internet et en plus de ça on fait la promotion du programme, donc on a de différents outils de communication et puis on en fait la promotion, puis aussi on engage les musiciens lors d'un événement. Par exemple, pour la Nuit blanche, on offre un service de navette pour faire des parcours dans la ville, entre le centre-ville et le nord de la ville, on fait de différents parcours en autobus, puis là on engage des musiciens Étoile pour jouer dans les autobus, donc pour faire une ambiance musicale dans les autobus. Lors du lancement d'Azur, la nouvelle rame de métro, on avait engagé des musiciens pour

⁷⁵ SHUGAR, Adam. Proposition – Nouveaux espaces pour les musiciens du métro. MusiMétroMontréal, 2015.

jouer dans la rame de métro. Pour la fête nationale du Québec, les musiciens font la première partie du grand spectacle. (Kim Bélanger, informação verbal)

A STM participa das audições que escolherão os músicos que entrarão no programa, tendo sempre um representante da organização como jurado, geralmente a própria Kim Bélanger. Por outro lado, a STM tem um poder de alcance muito limitado em relação aos músicos que não são parte do programa. Para ela, o nível do enquadramento regulatório da STM e do programa *Étoiles du Métro* não serve para todos os músicos, pois alguns teriam um espírito de rua mais “bruto” e “boêmio”, não querendo fazer parte deste quadro – que é de certa forma restritivo, com tantas leis e regras a seguir: “pour des musiciens qui ont un côté plus bohème développé, qui ont un esprit de rue plus brute, ça les intéresse pas de rentrer dans ce cadre-là. Donc nous on veut les respecter tant et aussi longtemps qu’ils respectent les règles du réseau” (Kim Bélanger, informação verbal).

Ao ser indagada sobre a recepção do público, Bélanger afirmou que o programa tem se tornado cada vez mais conhecido, recebendo bons comentários – segundo ela, isto acontece principalmente por causa do programa que reconhece os músicos com grande potencial, se destacando da imagem do músico de rua sujo que faz “um ou dois barulhos com uma gaita”, elevando o nível da música no metrô:

Avec les années qui avancent le programme est quand même plus reconnu, puis les gens aiment, on a apporté beaucoup de diversité aussi, comme cette année toutes les nouvelles Étoiles sont des musiciens, pas tous mais il y a beaucoup de nouveaux, de nouvelles Étoiles qui sont des gens qui ne jouaient pas dans le métro avant, donc c’est des musiciens qui ont déjà quand même un bon potentiel, une belle qualité de maîtrise de leurs instruments ou de leur art, qui viennent dans le métro puis ça va vraiment tu sais bonifier... on se détache un peu de l’image d’un musicien qui est un petit peu sale, qui fait juste comme deux ou trois bruits avec l’harmonica, quand on augmente le niveau puis ils sentent ça, on a des feedbacks de la clientèle... (Kim Bélanger, informação verbal).

Este tipo de visão corrobora com o discurso de profissionalização versus amadorismo de muitos músicos, carregado de juízos de valor do que é talento e do que é a imagem ideal do músico que se apresenta na rua; quanto mais ele se aproxima da ideia de limpeza, ordem, institucionalização, mais ele se legitima perante o sistema que controla o espaço e para a sociedade que o observa – e acaba-se criando uma espécie de crivo de qualidade através da regulação dessas atividades artísticas. Mesmo fazendo parte do programa, muitos músicos não respeitam horários e agendamentos como a STM gostaria e por isso a instituição usa mecanismos de punição e incentivo, como a premiação com bilhetes mensais para aqueles que

cumprem os horários (através de buscas aleatórias durante o mês), apesar de reconhecer que nem todos querem ser profissionalizados e reconhecidos:

[...] moi j'aimerais quand ils réservent en mettant une place et horaire, qu'ils respectent la place et l'horaire puis qu'ils soient là, des musiciens Étoiles qui jouent comme tout le temps, qu'ils ne 'cancellent' pas... mais tu sais, ils ont l'esprit bohème aussi, puis le sentiment de la liberté, c'est pas un job, c'est-à-dire où est-ce que tu dois penche-in, penche-out, fais pas ça... et des fois, par rapport à l'assiduité c'est difficile de faire respecter les horaires de travail. Nous, une manière qu'on a trouvée c'est de développer des indicatifs positifs, c'est-à-dire qu'on va avoir quelqu'un qui se promène dans le réseau quelques fois par mois pour distribuer des titres de transport mensuel aux musiciens qui, ben « toi tu devrais jouer à 14h, bravo, tu es là, félicitations, voici ton titre pour le mois ». Et c'est vraiment une économie parce que dans le fonds c'est comme 98 dollars qui est économisé directement pour la personne, c'est une belle, c'est un bel incitatif le fait qu'on le fait de cette manière-là, plutôt que de taper sur le doigt et dire « ah, toi te n'étais pas là », mais de dire « quand t'es là on est contents ! On est contents quand vous jouez de la musique ». Ça c'est l'une des premières... c'est déjà un défi, parfois ils ne vont pas vouloir remettre leur barrette, non plus ça ne les attends pas, ils ne veulent pas être reconnus, parfois ils ne l'ont pas... ça ne plait pas à tout le monde, il y en a qui avaient l'impression qu'ils devenaient commerciaux, comme si tu t'associes à une entreprise, puis que ça leur donnait l'impression qu'eux ils devenaient commercial (Kim Bélanger, informação verbal).

Para a representante da STM, seria preciso, inclusive, aumentar os locais de apresentação exclusivos para *étoiles*, aumentando assim os músicos que fazem parte do programa – e por conseqüências, aqueles sob o qual o metrô teria uma maior gerência: “C’est sûr qu’au lieu d’avoir ces 7 lignes sur 50, j’aimerais que ça soit moitié-moitié. Puis, que la plupart des musiciens dans le métro aient une audition”. Ao mesmo tempo, não há nenhum tipo de formação específica para que os funcionários do metrô lidem com os músicos e todos os desafios que a presença deles na rede trazem à tona, havendo apenas ferramentas e mecanismos de informação que circulam internamente para a equipe da STM (Kim Bélanger, informação verbal).

A maioria das reclamações vem em relação ao barulho excessivo e, muitas vezes, os funcionários reclamam de músicos que tocam a mesma canção repetidamente, uma vez que ela dá dinheiro e as pessoas estão circulando – portanto, não saberão que a canção está se repetindo, enquanto os funcionários ficam na estação o tempo todo e provavelmente ficarão irritados com a repetição. Os artistas geralmente recebem advertências por estes comportamentos, que vem de cima para baixo:

[...] disons qu'un musicien sait que telle chanson lui apporte beaucoup d'argent... et les gens ils circulent, les gens ne restent pas, le métro passe et il n'y a pas le même public qui reste en place, et lui il va jouer la même chanson pendant une heure, deux heures de temps. C'est comme ça, c'est cette chanson-là qui lui apporte de l'argent. Quand il y a un employé qui travaille dans un poste de Saint-Jacques et puis qui écoute la même chanson pendant deux heures il entend la même chansons... c'est pour ça que nous on choisit les musiciens qui ont un répertoire large et que si c'est un... quand je sais que

c'est un musicien Étoile, qui joue en admettons que je sais que c'est à Berri puis je reçois cette plainte-là, je vais contacter le regroupement et je vais leur dire « est-ce que tu peux avertir tel musicien ? » car s'il est une Étoile il doit jouer un répertoire quand même plus large, il ne peut pas faire toujours les mêmes chansons, parce que sinon on va le sanctionner et tu sais on veut améliorer l'expérience, puis lui de jour en jour il fait toujours la même chanson, à chaque fois que les gens vont le croiser il va faire la même chanson, ce n'est pas... ça c'est une forme de plainte. Puis d'autres formes de plaintes des fois on va recevoir des plaintes pour le même sujet... les musiciens Étoiles c'est plutôt un fait des musiciens non-Étoile, on a eu une plainte qui revient toujours ici à Square-Victoria, il y a un genre de musicien qui n'est pas vraiment un musicien, qui va crier en tapant du pied puis embrassant un instrument de musique, et il est là tous les matins. Donc tous les matins les gens sont obligés de subir cette prestation. Donc ça c'est les plaintes. Mais c'est ça... (Kim Bélanger, information verbal).

Já as reclamações sobre questões de segurança vêm, geralmente, dos próprios músicos. Em algumas das principais estações (como Place-des-Arts, Bonaventure, Berri-UQÂM) há muita itinerância e pessoas em situação de rua que podem ser agressivas e “ocupar” o lugar dos músicos. Aqui a questão corporal no espaço público fica ainda mais destacada, já que Bélanger cita o fato destas pessoas estarem alcoolizadas, possuírem doenças mentais, dormirem no espaço de apresentação dos músicos, urinarem no local, pedirem dinheiro ao lado dos artistas, serem agressivos, etc. Estes problemas também foram relatados por diversos artistas durante as entrevistas.

Para a STM, a experiência com a regulação tem sido bastante positiva, pois este tipo de enquadramento regulatório permite que a instituição possa manter suas duas prioridades: transporte e segurança, sem arbitrariedade na aplicação de regras condizentes com as prioridades estabelecidas:

En fait, le fait de définir un cadre permet un : de dire d'accord on a le droit de le faire mais faisons-le selon les paramètres suivants, parce que la priorité numéro un de la STM c'est le transport, puis la priorité numéro deux c'est la sécurité. Notre mission c'est le transport puis la priorité c'est la sécurité. Donc on veut garder un environnement secours, fluide, on est dans un environnement de tunnels, où il se peut avoir de l'obstruction, donc fluidité c'est très important. Le fait d'avoir des règlements élimine qu'un décide que ça c'est bon, puis que l'autre décide non c'est ça qui est bon, que ça soit comme genre arbitraire. Donc c'est oui, c'est oui pour tout le monde ; c'est non, c'est non pour tout le monde. Comme là il n'y a pas de favoritisme (Kim Bélanger, information verbal).

A importância da arte de rua para Bélanger, especialmente da música no metrô, reside no fato de que se coloca melodia e experiência artística em um cotidiano de deslocamento, ajudando as pessoas a verem outras coisas e se soltarem. A ideia é fazer com que as pessoas parem e observem, aproveitem aqueles momentos para se encontrarem com outras pessoas:

On vient mettre une mélodie ou une expérience artistique sur le passage dans ton quotidien, dans un moment où est-ce que tu te promènes de se dire A et B souvent marchant est comme ça, puis on est très concentrés par ce que tu viens de vivre dans ta

journée... puis d'aider à décrocher, de voir autres choses... c'est comme genre quand tu peux voir un beau paysage, quand tu fais un trajet et que t'aimes passer devant, tel parc parce qu'il te fait sentir bien, que t'aime croiser sur ton chemin quelqu'un qui fait de la musique ou d'avoir une surprise quelque chose que fait que tu vas t'arrêter quelques temps pour absorber ça puis après tu continue sur ton chemin. C'est pour ça que si on fait des affaires de plus en plus intéressants, de meilleure qualité encore et encore, les gens vont pouvoir plus s'arrêter, parce qu'il n'y a pas beaucoup encore de contacts avec ces gens, des fois les gens sont gênés de s'arrêter, ils ne veulent pas déranger les musiciens (Kim Bélanger, informação verbal).

De modo geral, a música de rua/no metrô vem recebendo maior atenção da mídia e da sociedade, através de maior cobertura⁷⁶, do surgimento de grupos de divulgação⁷⁷ e de estudos e pesquisas acadêmicas. São sinais de que, depois de negligenciados por tantos anos, os artistas que se apresentam nas ruas estão ganhando espaços de legitimidade e maior visibilidade para seus trabalhos – apesar de vários dos problemas históricos que os afligem ainda persistirem.

4.3 Festival de Théâtre de Rue de Lachine

O Festival de Teatro de Rua de Lachine (FTRL)⁷⁸ completou oito edições em 2015, ocasião em que pude acompanhar as apresentações, que aconteceram entre 13 e 15 de agosto, no Parc Saint-Louis, Lachine. Descobri a existência do Festival através de um jornal da prefeitura chamado “*À NOUS MONTRÉAL – Pour vivre pleinement la ville*”⁷⁹, deixado na entrada do meu prédio. O jornal trazia dicas para aproveitar a cidade no verão, com informações sobre shows, praias fluviais, comida de rua, exposições, arte na rua, entre outros. Em um canto discreto sobre atrações do distrito de Lachine, havia uma sugestão sobre um festival de teatro de rua, tido como o único do gênero na América do Norte:

Festival de théâtre de rue

En août, on n'oublie surtout pas de faire un tour au Festival de théâtre de rue. C'est le seul du genre en Amérique du Nord, alors on en profite ! Une soixantaine de représentations gratuites nous attendent du 13 au 15 août, mettant en vedette plus de 100 artistes et créateurs. Pour l'occasion, une quinzaine de places, rues, parcs et bâtiments, situés sur les berges du canal de Lachine et du lac Saint-Louis, sont transformés en scènes insolites.

ville.montreal.qc.ca/lachine

(VILLE DE MONTRÉAL, 2015, p. 14)

⁷⁶ Ver: MEUNIER, Hugo, “Les musiciens du métro: musiciens à la pige”, *La Presse*, Montreal, 29 de agosto de 2016. Disponível em: <<http://www.lapresse.ca/arts/musique/201608/29/01-5015159-les-troubadours-du-metro-musiciens-a-la-pige.php>>, acessado em 26 de março de 2017.

⁷⁷ Ver, por exemplo: <<https://www.facebook.com/brioquebec/app/168188869963563/>>, acessado em 30 de março de 2017.

⁷⁸ Ver: <<http://www.theatrederue.ca/>>, acessado em 25 de março de 2017. Lachine é um distrito de Montreal.

⁷⁹ Volume 2, n. 1, été 2015. Distribuição gratuita.

Ao procurar mais informações, pude encontrar a programação do festival, que aconteceria dentro de poucos dias. Nas primeiras páginas havia a propaganda do principal patrocinador, uma fala do prefeito do distrito de Lachine e dos diretores do festival, Yves Dolbec, Philippe Gauthier e Rémi-Pierre Paquin – que afirmam que em 2015 o tema do festival era “AtrAções” (“AttrActions”), com mais de 60 apresentações e 100 artistas envolvidos, das mais diversas práticas e manifestações artísticas, como teatro, artes visuais, dança, música, circo e arte performativa. Ressaltam também, nesta nota de apresentação do festival, o espaço lúdico acessível a todos, de encontros e exploração: “Le temps de trois soirées, l’arrondissement de Lachine deviendra un terrain de jeu accessible à tous, un espace privilégié d’exploration, de création, d’échanges, de rencontres artistiques et humaines” (FESTIVAL DE THÉÂTRE DE RUA DE LACHINE, 2015).

De acordo com a página do festival,⁸⁰ ele se estabeleceu em 1997, fazendo com que centenas de milhares de espectadores vivam a cidade de forma diferente, ao mesmo tempo em que “sont plus de 1000 artistes canadiens et étrangers qui ont pris d’assaut ses avenues cachées et ses lieux oubliés en utilisant les infrastructures et les éléments urbains comme décor. Le FTR a ainsi accueilli près de 250 compagnies ou collectifs d’artistes professionnels”. Sempre tendo um tema pré-selecionado, a direção artística do festival busca dar uma coesão aos artistas e criadores, que trabalham tanto de forma individual quanto coletiva, buscando harmonia entre as diferentes disciplinas artísticas presentes no festival.

É interessante notar que o festival tem como principal financiador a Loto-Québec, uma agência governamental responsável por loteria e jogos de azar na província do Québec, que se apresenta como uma forma que o governo encontrou de tirar esses jogos do controle do crime organizado e investir o dinheiro arrecadado na sociedade:

Loto-Québec a été créée en 1969 par le gouvernement du Québec pour permettre à l’État d’encadrer les activités liées aux jeux de hasard et d’argent et pour soustraire celles-ci au contrôle du crime organisé. L’entièreté du profit découlant de nos activités est ainsi retournée à la collectivité sous forme de services publics dispensés par le gouvernement.⁸¹

Loto-Québec é uma *société d’État commerciale* que tem diversas subsidiárias, em um contexto bastante diferente daquele vivenciado no Brasil:

- *Lotteries: a Société d’exploitation des loteries et courses du Québec*, que hoje é conhecida como Loto-Québec foi fundada em 1969 como a primeira corporação de

⁸⁰ Ver: <<http://www.theatrederue.ca/>>, acessado em 30 de março de 2017.

⁸¹ Disponível em: <<http://lotoquebec.com/cms/corporatif/fr/la-societe/qui-sommes-nous>>, acessado em 17 de agosto de 2015.

loterias do Canadá. É responsável pela venda e comercialização de loterias instantâneas e de terminais, assim como apostas de jogos, com uma rede de 8.700 varejistas com os terminais da loteria em suas dependências na província do Québec.

- *Société des casinos du Québec (CSQ)*: responsável por operar os cassinos do Québec, afirmando possuir em torno de 5.000 funcionários apenas nestes estabelecimentos. Coloca-se como grande do turismo, através dos cassinos, em quatro regiões do Québec: Montréal, Charlevoix, Lac-Leamy e Mont-Tremblant.
- *Société des établissements de jeux du Québec (SEJQ)*: responsável por comercializar e administrar produtos da rede de bingo, o jogo Kinzo, os salões de jogo de Trois-Rivières e do Québec, e a rede dos terminais de vídeo loterias em cerca de 2.000 bares do Québec. Alega ser uma fonte significativa de geração de contrapartidas para a província, garantindo, por exemplo, receitas para mais de 500 organizações sem fins lucrativos.
- *Casiloc*: responsável por todos os projetos de construção, fornecimento e aquisição de materiais, assim como a escolha da localização dos cassinos e aquisição de ativos fixos para os setores de loteria, vídeo loteria e bingo.
- *Lotim*: desde 2007 tornou-se a única proprietária do prédio do edifício onde funciona a sede da Loto-Québec, em Montreal.
- *Technologies Nter*: tem como missão desenvolver e adquirir sistemas de computador usados para apoiar os negócios da Loto-Québec.⁸²

É importante entender de onde vem o dinheiro de atividades culturais que acontecem nos espaços públicos no Québec, para compreender as estruturas de poder e financiamento que influenciam a arte de rua, por exemplo. A Loto-Québec esteve envolvida em controvérsias em diversos momentos, valendo citar as olimpíadas (para as quais a instituição foi criada) e os prejuízos sociais que o vício em jogos causa. A instituição destina, anualmente, uma parte considerável de seu orçamento para patrocinar festivais em espaços públicos – entre eles alguns festivais de arte de rua, como é o caso do Festival de Lachine.

De acordo com os relatórios anuais disponibilizados pela Loto-Québec,⁸³ uma parte dos lucros obtidos é utilizada pelo setor de responsabilidade social para patrocinar eventos culturais e esportivos, assim como tentar minimizar os impactos negativos da dependência em jogos de

⁸² Disponível em: <<http://lotoquebec.com/cms/corporatif/fr/la-societe/qui-sommes-nous/filiales>>, acessado em 17 de agosto de 2015.

⁸³ Ver, por exemplo, os relatórios anuais em <<http://lotoquebec.com/cms/corporatif/fr/la-societe/rapport-annuel>>, acessado em 25 de março de 2017.

azar. Em 2015-2016, por exemplo, foram 11,5 milhões de dólares canadenses para patrocínios, 16,4 milhões para organismos sem fins lucrativos e 27,1 milhões para o que chamam de “luta contra o jogo excessivo”, em uma tradução livre – em um contexto em que o lucro bruto ultrapassou 3 bilhões de dólares canadenses.

Em 2016 entrevistei Lucie Lamoureux,⁸⁴ diretora do setor de responsabilidade social, ou “engajamento social” (“*engagement sociétal*”), da Loto-Québec, para entender melhor como funcionam os mecanismos de patrocínio de eventos culturais em espaços públicos em Montreal, especialmente o FTRL. A entrevista expõe, em muitos momentos, as lógicas desse tipo de patrocínio – baseado na visibilidade da marca – que impõe limitações ao apoio à festivais e eventos culturais menores. No geral, a Loto-Québec patrocina alguns dos maiores festivais e eventos nos espaços públicos da província, muitos deles em Montreal (em sua maioria, gratuitos para a população, ao contrário das outras regiões da província):

[...] nous [engagement sociétal] sommes responsables de gérer un portefeuille d’investissements – au Québec on appelle ça de commandite mais c’est du sponsoring – un portefeuille d’investissements évidemment juste au Québec parce que nous sommes une société d’état Québécoise, et dans ce contexte-là on souhaite être présents sur l’ensemble du territoire québécois et dans tous les événements qui sont dans la majorité plutôt des événements qui sont du type festival, donc des événements qui se déroulent essentiellement en plein air, qui dans les grands centres, comme Montréal et Québec, qui sont gratuits ou très accessibles à l’ensemble de la communauté. La gratuité de ces événements-là c’est spécifique à Montréal. Si on va, par exemple, à Québec ou dans les autres régions, souvent il va y avoir un passeport qui va être vendu à 25 dollars, 30 dollars, qui va donner accès à l’ensemble des productions culturelles qui se passent dans ces festivals-là (Lucie Lamoureux, informação verbal).

Obviamente, esse tipo de patrocínio tem como principal objetivo e força motriz não o fomento das artes e da cultura, mas a visibilidade da corporação e o convite para que as pessoas gastem nos produtos e serviços da Loto-Québec, principalmente cassinos e loterias: “L’idée c’est d’être présents dans des événements qui génèrent des retombées économiques et sociales, et qui permettent [...] à l’organisation d’être présente et de séduire les citoyens et le public pour évidemment les inviter à consommer chez nous [...] ou visiter nos établissements” (Lucie Lamoureux, informação verbal). A escolha dos eventos e festivais que serão patrocinados segue essa lógica da visibilidade e rentabilidade para o patrocinador, o que coloca os pequenos e médios festivais de arte de rua em uma posição bastante complicada, já que nem sempre eles atraem multidões, ainda mais quando acontecem fora da região central – que é o caso do Festival de Théâtre de Rue de Lachine. Segundo Lamoureux, eles investem em eventos grandes,

⁸⁴ Entrevista concedida por Lucie Lamoureux em 23 de junho de 2016, pessoalmente, na sede da Loto-Québec em Montréal.

que atraem um grande número de pessoas adultas (não patrocinando eventos para menores de idade e crianças, por exemplo), que já estão estabelecidos na cidade e para os quais possam criar “um evento dentro do evento”, atraindo o público para que participem das atividades nos estabelecimentos da Loto-Québec. Segundo ela, há muitas opções de financiamento para festivais e eventos menores (informação que foi contestada por artistas entrevistados), por isso eles acham melhor focar naqueles que precisam de mais dinheiro e atraem maior público:

On choisit en fonction de critères sur... comme je vous ai dit, un peu rassembleurs. Est-ce que l'événement accueille beaucoup de gens ? Si oui, combien, parce que c'est ça qui va déterminer aussi le montant d'argent qu'on va donner... Est-ce que c'est un festival, premièrement, est-ce qu'il a des activités plein air ? Qui sont ses partenaires ? Ça fait combien d'années que ça existe ? Quelles sont ses retombées ? Quand c'est un gros événement surtout, ses tombées économiques... normalement les événements ont des... un peu des garantis, c'est des chiffres qui sont vraiment validés par une firme quelconque, surtout quand on donne beaucoup d'argent... donc on y va pour des activités gratuites ou accessibles qui sont en plein air, en général des retombées économiques essentielles, comment ils les mesurent on a toutes des barèmes, des processus qui sont en place qui nous permettent d'évaluer ça et de poser des questions. Et ce qu'on fait, parce qu'on est sollicités pour plusieurs événements, évidemment, on prend ceux qui sont les plus près de nos clientèles, parce qu'on va leur demander, évidemment, on touche pas des événements qui rejoignent la majorité au public qui n'est pas majeur, on n'est pas associés aux enfants et aux à des trucs comme ça, donc il faut que ça soit un public adulte, et on va choisir, dans les grands centres surtout, des événements avec lesquels on va pouvoir faire quelque chose dans nos établissements de jeux, créer un événement dans l'événement. [...] On n'est pas là au départ d'un événement naissant. [...] Parce que nous sommes un groupe commanditaire, quand on prend à Montréal, on prend les gros événements. Pourquoi ? Parce que il n'y a pas beaucoup de commanditaires qui peuvent donner des commandites importantes, avec des grosses sommes d'argent, alors que les petits festivals ont des plus petits besoins et peuvent aller avoir des partenaires de moins grande envergure, c'est le choix qu'on a fait parce que... comme les gros festivals génèrent beaucoup d'achalandage, c'est une carte d'affaires pour le tourisme et tout, ça commande des gros budgets, alors que les autres, c'est plus raisonnable. À l'époque où on avait un plus gros portefeuille on était plus présents, même à Montréal dans des plus petits événements, maintenant on se retire des petits événements, on est concentrés vraiment sur les plus gros (Lucie Lamoureux, informação verbal).

Segundo Lamoureux, outros grandes patrocinadores de festivais em espaços públicos de Montreal, que às vezes trabalham junto da Loto-Québec, são empresas de telecomunicação (como Bell e Tellus), bancos, cervejarias e a Société des Alcools du Québec. Para a entrevistada, é preciso cada vez mais aproximar os investimentos que a Loto-Québec faz em cultura das necessidades que a organização possui, afirmando que eles “não podem simplesmente serem generosos por serem generosos”:

[...] mon mandat, de plus en plus, c'est de rapprocher ces investissements-là des besoins de l'organisation. *On ne peut pas être juste généreux pour être généreux*, donc c'est de voir qu'est-ce qu'on peut faire avec ces événements-là pour d'une part améliorer l'image de l'organisation, les festivals sont des vecteurs d'image importants, et aussi sur un plan plus commercial. [...] On va présenter nos produits de façon ludique et amusante et tout ça. On ne va pas aller vendre nos produits sur le site des événements

mais on va les présenter, les faire connaître, on va créer des événements dans nos établissements de jeux pour s’inscrire dans la programmation de l’événement parce que, par exemple, nos casinos à nous c’est ouvert toute la nuit, le site des festivals, à 23h c’est fermé, donc l’été on a une campagne de publicité qui dit, ben... *ça continue aux casinos* (Lucie Lamoureux, informação verbal, grifo nosso).

Há também a justificativa do acesso à cultura, já que a maioria dos festivais e eventos patrocinados em Montreal são gratuitos e o patrocínio teria como uma de suas funções ajudar a democratizar a cultura para a população que não tem condições de consumir espetáculos em espaços fechados (mesmo assim, afirma que a gratuidade não está garantida): “[...] alors on donne accès, ça démocratise l’art dans le fonds, et ça c’est le côté vraiment extraordinaire des arts de la scène, des arts de rue... le défi pour le Québec c’est comment on va soutenir ça encore longtemps, cette gratuité-là, parce qu’on est une petite province, il n’y a pas tant que ça de grandes entreprises” (Lucie Lamoureux, informação verbal).

Além do questionamento sobre a continuidade da gratuidade destes festivais, a diretora cita, em determinado momento da entrevista, que o orçamento para patrocínio destas atividades tem diminuído (já foi de 14 milhões de dólares canadenses e na época da nossa conversa era 11 milhões); adiante, ela diz que os lucros da Loto-Québec tem diminuído, em grande parte devido a mudanças geracionais – os jovens não apostam tanto quanto as gerações anteriores, levando a corporação a buscar alternativas, como o investimento em jogos online:

[...] nous on est en train de transformer l’organisation, parce que les nouvelles générations n’approchent pas les jeux de hasard et d’argent comme nos clientèles actuelles, donc on a le défi d’innover dans nos jeux et dans nos plateformes de mise en marché, parce que les jeux en ligne prennent de plus en plus une place importante et nous on commence à jouer... à avoir des produits en ligne, ça fait pas longtemps, donc on a de grands défis sur l’innovation, dans la mise en marché et dans les produits même (Lucie Lamoureux, informação verbal).

Com a diminuição do investimento na área de eventos e festivais culturais por parte da Loto-Québec, a priorização de grandes eventos que promovam a visibilidade da instituição patrocinadora acaba deixando de lado pequenos festivais. Nesse processo, segundo Lucie Lamoureux, a Loto-Québec teria optado por não patrocinar mais o Festival de Théâtre de Rue de Lachine, já que ele não é capaz de oferecer a estrutura tida como adequada para a visibilidade que se espera como contrapartida dos investimentos, já que tem muitos artistas, espetáculos que circulam pelo espaço (“*déambulatoire*”) – e por mais “bonito” ou “atrativo” que o festival seja, não fornece o retorno esperado pelo patrocinador:

Le festival de théâtre de Lachine, pour parler de celui-là, c’est très très... c’est un très beau festival, ok ? Le problème pour nous, pour un commanditaire, c’est que c’est difficile pour nous de se faire reconnaître que les gens soient au courant qu’on est

commanditaires, compte tenu du type de festival qui a très peu d'infrastructure pour donner de la visibilité... alors c'est vraiment... par exemple, je vais vous donner un exemple, ce type... c'est beaucoup du déambulatoire, des amuseurs publics et tout ça... ben, comment vous voulez faire reconnaître, à moins que ça se passe sur le site... sur le site de nos établissements, personne ne sait vraiment qu'on est associés à ça. C'est la même chose, par exemple, si un partenaire commanditaire a défilé quelconque c'est pas... c'est difficile, même si c'est un événement qui est très attrayant (Lucie Lamoureux, informação verbal).

Esse tipo de posicionamento é muito interessante para a discussão aqui proposta, uma vez que evidencia algumas fragilidades da legitimação e institucionalização da arte de rua: mesmo quando ela se aproxima do poder público e, principalmente, da iniciativa privada, sua sobrevivência e legitimação junto aos financiadores não estão garantidas. Esse quadro se agrava se o festival de arte de rua é realizado em espaços públicos marginais, periféricos, que não garantem muita visibilidade para o patrocinador ou para a cidade (e sua imagem para fora).

O Festival também recebe dinheiro público e no portal de dados abertos da prefeitura de Montreal é possível encontrar os números referentes ao “apoio aos artistas, organismos culturais e distritos” (“*soutien aux artistes, organismes culturels et arrondissements*”), na seção de “sociedade e cultura” (“*société et culture*”)⁸⁵. Entre 2015 a 8ª edição do FTRL recebeu CAD \$10.000,00, na rubrica de apoio aos festivais e eventos culturais na faixa de até CAD \$500.000 (o total da rubrica nesse ano foi de CAD \$219.500,00); o mesmo valor é pago desde 2011, segundo os dados disponíveis no portal. A quantia de dinheiro disponível para esse tipo de apoio flutuou um pouco nos últimos anos e representa, por sua vez, uma pequena parte do orçamento geral do município para apoio de eventos e organismos culturais: em 2011, por exemplo, o orçamento total (“*Grand total culture – Direction de la culture et du patrimoine*”) foi de CAD \$27.545.900,72, enquanto a rubrica em questão apoiou 23 organismos com um total de CAD \$274.500,00, sendo CAD \$10.000,00 repassados ao FRTL.

Tanto na programação do festival e material de divulgação, quanto durante sua realização, a logomarca da Loto-Québec estava presente – sendo também projetada em uma das paredes localizadas no parque, após o anoitecer. Outros parceiros eram: o próprio *arrondissement* de Lachine,⁸⁶ o *Bureau des festivals et des événements culturels de Montréal*,⁸⁷ o banco *Desjardins (Caisse de Lachine)*, *Groupe CLR*,⁸⁸ *Conseil des Arts de Montréal*,⁸⁹

⁸⁵ Ver: <<http://donnees.ville.montreal.qc.ca/dataset/soutien-artistes-organismes-culturels>>, acessado em 25 de março de 2017.

⁸⁶ Disponível em:

<http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=8117,88989571&_dad=portal&_schema=PORTAL>, acessado em 17 de agosto de 2015.

⁸⁷ Disponível em: <<http://ville.montreal.qc.ca/culture/festivals-et-evenements-culturels>>, acessado em 17 de agosto de 2015.

⁸⁸ Disponível em: <<http://www.groupeclr.com/en/profile>>, acessado em 17 de agosto de 2015.

⁸⁹ Disponível em: <<http://www.artsmontreal.org/fr>>, acessado em 17 de agosto de 2015.

*Conseil des Arts et des Lettres du Québec*⁹⁰ e o *Patrimoine Canadien*.⁹¹ Mesmo com estes parceiros, na mesma página do programa (logo abaixo das logomarcas), havia uma mensagem que pedia a contribuição voluntária do público, para que o festival pudesse se manter gratuito e acessível:

Faites une contribution volontaire!

Afin de maintenir la gratuité et l'accessibilité à la majorité des spectacles présentés lors du Festival de théâtre de rue de Lachine, nous vous invitons à faire une contribution volontaire. Peu importe le montant, celui-ci sera très apprécié. Vous pouvez déposer le montant de votre contribution volontaire au kiosque d'information du festival, aménagé dans le parc Saint-Louis. Merci de votre générosité!⁹²

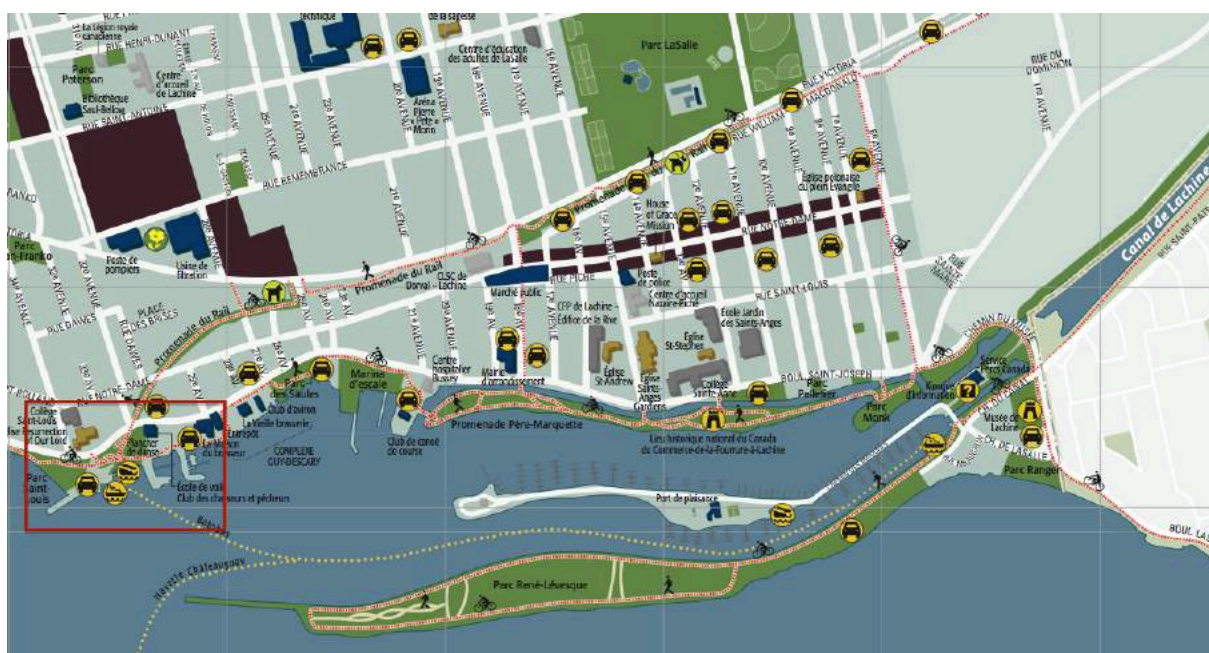
O Parque (Parc) Saint-Louis, onde o festival aconteceu, encontra-se próximo ao Canal de Lachine e o Lac Saint-Louis (ver figura 25 abaixo), em Lachine, ao sudoeste da ilha de Montreal. Para chegar lá na sexta-feira, dia 14 de agosto, utilizei o sistema público de transporte, consistindo em metrô e ônibus. Nos dias úteis operava uma linha expressa para Lachine – que deixava de operar aos sábados e domingos – o que reduzia consideravelmente o tempo de viagem (mas, mais uma vez, levanta o questionamento sobre os limites impostos ao transporte público para ir/voltar do trabalho e transporte público para o lazer, no fim de semana). Cheguei em Lachine 15 minutos antes do horário previsto para o início das apresentações e fui identificar o espaço, com o programa em mãos, para entender onde ocorreriam as apresentações que mais me interessavam. O parque era amplo e os espetáculos aconteceriam simultaneamente, em duas opções de horário, e se reprisavam no outro dia.

⁹⁰ Disponível em <<http://www.calq.gouv.qc.ca/>>, acessado em 17 de agosto de 2015.

⁹¹ Disponível em: <<http://www.pch.gc.ca/>>, acessado em 17 de agosto de 2015.

⁹² Disponível em: <<http://theatrederue.com/gestion/upload/Programme2015.pdf>>, acessado em 17 de agosto de 2015.

Figura 25 - Parc Saint-Louis, onde ocorreu o Festival de Teatro de Rua de Lachine, Montreal



Fonte: Prefeitura de Montreal

No centro do parque havia a programação em um pôster (ver fig. 26). No dia 13 de agosto havia acontecido um espetáculo de abertura, que tive a oportunidade de ver nos outros dias. Portanto, comecei meu campo no festival no dia 14. Os espetáculos começavam às 18h30, valendo ressaltar que nesta época o sol se punha por volta das 20h, garantindo luminosidade durante a maior parte das apresentações. O parque era agradável, com pessoas sentadas nos bancos, passeando em família, fazendo a travessia de barco até o parque René-Lévesque (disponível apenas durante o verão). Era um dia ensolarado e relativamente quente. Aos poucos começa uma leve agitação de artistas se preparando, discretamente, para o início dos espetáculos. Em 2015, participavam os seguintes grupos, artistas e espetáculos:

Quadro 6 - Lista de grupos, artistas e espetáculos, Festival de Théâtre de Rue de Lachine, 13-15 de agosto de 2015

Grupo/artista	Espetáculo	Dias de apresentação
Erik West Millette	West Trainz	14 e 15
Tenon Mortaise	Rapaces ou victimes?	14 e 15
2 [L] au Quintal	Le vivant au prix du mort	13, 14 e 15
La Tête de pioche	J'ira où tu iras	14 e 15
Bal[let] de rue elles	Procession	14 e 15
Satellite Théâtre	T	14 e 15
Illuzaö	Pyro Kabaret	14 e 15
Mille chevaux-vapeur	Golden Gala	14 e 15
Jocelyne Monpetit Danse	Des fleurs pour Pina	14 e 15
BAM	Explosion	14 e 15
L'orchestre d'hommes-orchestres	Convoi	14 e 15
Mobile Home*	FictionAir	14 e 15
Création Dans la Chambre	Archipel	14 e 15
PRISM*	C + VNT = M	14 e 15
Théâtre à Bout Portant	Blindé	14 e 15
Théâtre du Ricochet	Indiscrétions Publiques	14 e 15

* Espetáculos custavam CAD \$3,00. Fonte: Programação do Festival de Théâtre de Rue de Lachine, 2015.

Dois dos espetáculos eram cobrados e decidi priorizar aqueles que eram gratuitos, ou seja, acessíveis ao público independente das condições que eles tinham de pagar ou não por eles. Nenhum dos grupos ou artistas passavam o chapéu, uma vez que recebiam um pequeno cachê para estar ali e muitos deles, mesmo fazendo arte de/na rua, não se consideravam artistas de rua – como será visto adiante.

Figura 26 - Pôster com programação do Festival de Théâtre de Rue de Lachine colocado na região central do parque, 14 de agosto de 2015

FESTIVAL DE THÉÂTRE DE RUE DE LACHINE		
PRÉSENTÉ PAR LOTO-QUÉBEC		
DU 13 AU 15 AOÛT 2015		
13 août	2 [L] au Quintal	20 h
14 et 15 août	Théâtre du Ricochet	18 h 30
	2 [L] au Quintal	19 h 30 et 22 h 30
	La Tête de pioche	19 h 30 et 22 h 30
	Ba[il]e[il] de rue elles	19 h 30 et 22 h 30
	Satellite Théâtre	19 h 30 et 22 h 30
	Jocelyne Montpetit Danse	19 h 30 et 22 h 30
	Tanon Mortaise	20 h 15 et 21 h 45
	Illuzão	20 h 15 et 21 h 45
	Mille chevaux-vapeur	20 h 15 et 21 h 45
	BAM	20 h 15 et 21 h 45
	L'orchestre d'hommes-orchestres	20 h 15 et 22 h 15
	Mobile Home	20 h 15 et 21 h 45
	Création Dans la Chambre	20 h 15 et 22 h 45
	PRISM	20 h 15 et 22 h 15
	Erik West-Millette	21 h
	Théâtre à Bout Portant	21 h 45

Fonte: Arquivo da autora

Às 18h30 teve início o espetáculo “*Indiscrétions Publiques*”, realizado pelo Théâtre du Ricochet (que havia espalhado pequenos cartazes pelo parque, como pode ser visto na figura 7.21, e distribuíram o programa do espetáculo para quem estava circulando pelo parque). “*Indiscrétions Publiques*” é uma peça deambulatória, que caminha pelo parque e utiliza bancos e demais mobiliários como “palco” para os atores, de dois em dois, desenvolverem os diálogos de seus personagens. Não usam nenhuma fantasia especial, representando cenas que na maioria das vezes poderiam acontecer ali, no parque, de maneira corriqueira e ordinária – casais conversando, pessoas falando ao telefone, discussões – se tratando de “indiscrétions públicas”, nas quais éramos convidados a participar como observadores curiosos. Cada cena tinha em torno de 10 minutos e os espectadores eram guiados por um homem maltrapilho, mau

humorado, que tocava uma gaita chamando a pequena aglomeração de pessoas à acompanhá-lo até o próximo “palco”. Era interessante tentar imaginar de antemão qual era o “palco” seguinte, já que poderia ser praticamente qualquer lugar do parque (figuras 27, 28 e 29).

Figura 27 - Cartaz do espetáculo “*Indiscrétions Publiques*”, do Théâtre du Ricochet, durante o Festival de Théâtre de Rue de Lachine, 14 de agosto de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Figura 28 - Uma das cenas do espetáculo “*Indiscrétions Publiques*”, do Théâtre du Ricochet, durante o Festival de Théâtre de Rue de Lachine, 14 de agosto de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Figura 29 - Uma das cenas do espetáculo “*Indiscrétions Publiques*”, do Théâtre du Ricochet, durante o Festival de Théâtre de Rue de Lachine, 14 de agosto de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Figura 30 - Uma das cenas do espetáculo “*Indiscrétions Publiques*”, do Théâtre du Ricochet, durante o Festival de Théâtre de Rue de Lachine, 14 de agosto de 2015



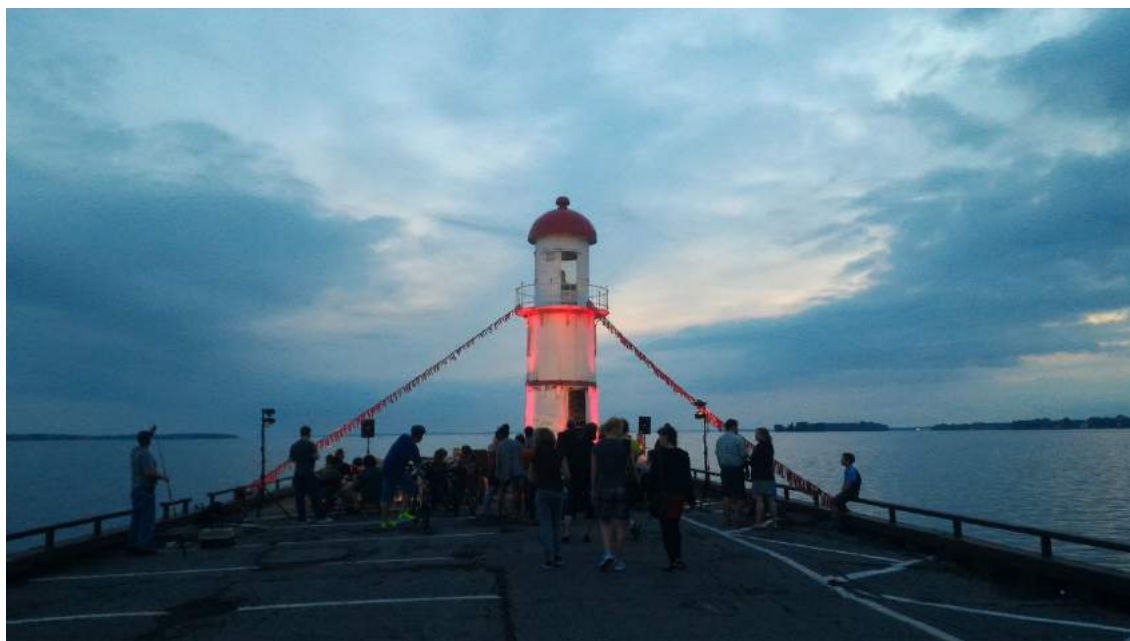
Fonte: Arquivo da autora

Durante algumas das cenas os espectadores desavisados que acabavam de chegar paravam para ver; em determinado momento, dois homens tentaram intervir na discussão de um casal, precisando de uma rápida e discreta atuação dos organizadores do espetáculo. Ao longo da apresentação, pessoas foram se unindo ao grupo, enquanto outras se dispersavam pelo parque. Na última cena o homem que guiava os espectadores torna-se um dos atores (fig. 30, acima).

O espetáculo “*Indiscrétions Publiques*” é criado a partir de uma chamada pública de textos pelo Théâtre du Ricochet, normalmente buscando textos humorísticos e que dialoguem com alguma questão social, política e/ou cultural. Qualquer pessoa pode submeter sua contribuição. A equipe então escolhe os melhores e montam o espetáculo em cima deles, abrindo então uma chamada de atores e atrizes. Antes do início da temporada fazem uma leitura pública, com as pessoas que irão representar os textos, em um espaço fechado. Após esta etapa, o espetáculo estreia, durante o verão, pelos parques e festivais de Montreal. Mais informações sobre o processo criativo e a companhia serão discutidos no capítulo seguinte.

Após o término deste espetáculo, segui para outros, valendo destacar dois deles: o “*Golden Gala*”, do Mille Chevaux-Vapeur, e « *T* », do Satellite Théâtre. O “*Golden Gala*” (figuras 31 e 32) aconteceu junto do farol, no anoitecer, criando uma atmosfera de espetáculo “tradicional”, com cadeiras e a distribuição de saquinhos de papel com pipoca. Tratava-se de uma peça com narradores, sentados em uma mesa, e atores que manipulavam bonecos e objetos da vida cotidiana em torno de um ringue de luta. Dois lutadores disputavam uma boneca e usavam todo tipo de artifício para ganhar a luta. A peça faz uma alusão às apresentações de gala americanas com números musicais, pirotecnia e modelos que aparecem nos entreatos (a boneca disputada). A interação com o público é constante e o espetáculo é bastante animado, reunindo uma pequena multidão para assisti-lo.

Figura 31 - Farol onde se realizou o espetáculo “*Golden Gala*”, do Mille chevaux-vapeur, durante o Festival de Théâtre de Rue de Lachine, 14 de agosto de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Figura 32 - Cena do espetáculo “*Golden Gala*”, do Mille chevaux-vapeur, durante o Festival de Théâtre de Rue de Lachine, 14 de agosto de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Já a peça « *T* », apresentada em um amplo espaço no meio do parque, trazia dança e música, sem diálogos. Os cinco personagens apareciam de vários lados, vestidos como se vindos de outro período histórico, trazendo objetos que montariam a cena consigo, nas costas, e organizando-os em forma de salão de chá vitoriano (fig. 33). Os espectadores formavam uma grande roda no entorno dos atores, que ao final, saíram com os objetos nas costas e sem se despedir do público.

Mais sobre o processo de criação, realização e financiamento das peças será discutido adiante, a partir de entrevistas com representantes das companhias que as realizaram.

Figura 33 - Cena do espetáculo « *T* », do Satellite Théâtre, durante o Festival de Théâtre de Rue de Lachine, 15 de agosto de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Os espetáculos do FTRL eram múltiplos, diversos e aconteciam ao mesmo tempo, muitas vezes interferindo uns nos outros, principalmente os que usavam música em volume alto. Conforme a noite foi chegando, muitos insetos apareceram, voando por todos os lados e atrapalhando as pessoas andando perto do lago. A iluminação em alguns pontos do parque também era escassa, tornando a circulação um pouco difícil e dando um ar sombrio para alguns locais, como uma região na grama, entre algumas árvores, que tinha uma exposição em forma de museu ambulante (“*Covoï*”, de L’orchestre d’hommes-orchestres). No estacionamento aconteceram espetáculos de dança, como o “*Des fleurs pour Pina*”, de Jocelyne Montpetit Danse, e também uma das apresentações mais concorridas: o espetáculo de pirotecnia e

ilusionismo chamado “*Pyro Kabaret*”, idealizado e apresentado pela artista francesa Marykristñ, da companhia Illuzaõ.

“*Pyro Kabaret*” é apresentado por apenas uma artista, vestida de vermelho, que usa objetos ordinários de maneira inusitada. O espetáculo é centrado no ilusionismo e na pirotecnia, por isso precisa de um espaço seguro para ser realizado: ao começar, ela colocava uma corda no chão, pedindo para que a audiência não ultrapassasse aquela linha. Havia algumas cadeiras, mas muitas pessoas estavam sentadas no chão, como eu, ou em pé. O show começa, com música, fogo e faíscas. A audiência se empolgava com cada surpresa que a artista trazia para dentro do palco delimitado pela corda.

Os espectadores eram bastante diversos, na maioria famílias, várias crianças. Muitos imigrantes estavam assistindo aos espetáculos, sendo muitos os idiomas que entreouvi ao circular pelo parque, que foi ficando mais e mais cheio com o cair da noite. Em um canto ficavam as peças cuja entrada era cobrada (\$3 dólares canadenses cada uma delas) que não participei, além de uma instalação de arte “*Archipel*”, do grupo *Création Dans la Chambre*. Tratavam-se de instalações de madeira, não muito altas, nas quais era preciso se aproximar, olhar por um buraco e colocar fones de ouvido. Para a surpresa de todos, haviam atores e atrizes dentro dos espaços, tão pequenos, encenando coisas como trabalhos manuais, cavar um buraco, etc. Parei para observar a reação do público; essa instalação causava um grande estranhamento e pude ouvir frases como “desde quando isso é arte?”. As pessoas, não satisfeitas em ouvir e olhar, batiam nas caixas e gritavam para os artistas dentro delas.

Próximo desse local, em uma área gramada do parque, havia uma grande tenda branca, na qual tocava música alta. Muitos curiosos se aproximavam, talvez imaginando que se tratasse de parte do festival, mas no fundo era uma festa de casamento, de acesso privado. Por estar ali tão próxima do festival as barreiras do real/encenado estavam borradas, já que havia música e pessoas vestidas de maneira incomum, podendo certamente fazer parte de alguma apresentação do festival. Causava curiosidade e estranhamento justamente por ocupar um espaço (público e simbólico) limítrofe naquela noite.

Em ambas as noites era preciso ir embora antes do fim de todos os espetáculos, já que o ritmo da cidade, através de sua rede de transporte público bastante precária naquela região mais afastada, ditava o início e o fim do entretenimento para quem dela dependia.

No capítulo seguinte, serão apresentados mais resultados do campo, trazendo as trajetórias dos artistas ligados aos três casos citados ao longo deste capítulo, assim como as percepções que eles possuem sobre sua prática artística, a ocupação dos espaços públicos urbanos, regulação e controle da arte de rua e os modos de estar no mundo/na rua.

5. Estrelas, artistas e infratores

Aqui se discutirá a perspectiva dos artistas de rua sobre a regulação de suas práticas, suas carreiras e a profissionalização da arte de rua, sobre ser (ou não) considerado um artista de rua, sua relação com a cidade e os espaços públicos, entre muitas outras. As falas, coletadas durante entrevistas, estão agrupadas de acordo com grandes temas, mas muitas vezes se entrelaçam ao longo do capítulo.

5.1 Música no metrô e nas ruas

Ser artista de rua, para os entrevistados, tem múltiplos significados, que variam de acordo com suas práticas, trajetórias e vivências das apresentações na cidade. As percepções dos músicos de rua e do metrô são bastante diferentes daquelas dos artistas ligados ao teatro e à animação pública. O metrô e a rua são denominadores comuns de vários músicos que compartilham poucas similaridades em suas trajetórias, ainda que muitas questões os afetem da mesma maneira, como será visto adiante.

Ser artista de rua

Ao realizar a pesquisa de campo com os músicos do programa *Étoiles du Métro*, me deparei com a complexidade do contexto no qual estão inseridos e em como é difícil criar uma categoria única para “músico de rua”. As motivações, experiências, instrumentos, gêneros musicais, formações, idades, tudo é muito variado. O denominador comum para eles é o ser músico e, em alguns momentos, usarem os espaços públicos urbanos da cidade para se apresentarem. Fora isso, os demais elementos não podem ser generalizados, por mais que alguns se sobressaiam – como a questão da profissionalização, que será discutida adiante.

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 ou ameaçadas durante suas apresentações. A faixa etária é bastante variada, assim como nacionalidades, origens e idiomas são muito diversos.

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 à folk ou os últimos sucessos da música pop.

Ao serem questionados sobre como se tornaram artistas – e posteriormente artistas de rua – os músicos trazem à tona suas trajetórias de aprendizado musical e como essa prática os levou aos espaços públicos urbanos. Alguns começam a tocar muito jovens, como Philippe; outras, como Jocelyne, iniciam sua carreira musical quando jovens, mas apenas começam a se apresentar em público depois da aposentadoria. Há músicos treinados desde cedo em teoria e prática musical, assim como há também aqueles que são autodidatas e aprenderam “de orelha”:

J'ai commencé la guitare quand j'avais 18 ans, c'était mon premier instrument. Et puis j'ai rencontré le papa de mes enfants dans un festival de musique, en France, où il y avait de l'accordéon, la vielle à roue, de gens qui dansé de la musique traditionnelle. Et j'ai tombé en amour avec l'accordéon. J'ai trouvé que c'était un instrument qui faisait danser le gens, qui faisait la mélodie à la main droite et qu'on pouvait danser au même temps, puis la voile à la main gauche qui faisait la basse, un peu comme une percussion, puis c'est un instrument qui respire, c'est un instrument à vent. J'ai tombé en amour avec et puis j'ai commencé sur l'accordéon puis apprendre les pièces à l'oreille, parce que je ne connais pas la théorie musicale. Quand je suis arrivé à Montréal plusieurs années après, j'ai pris contact avec les musiciens du métro, mais moi j'ai joué déjà dans le métro, mais pas toujours régulièrement. J'ai habité pas à Montréal alors c'était plus compliqué de venir... Mais s'a fait peut-être 15 ans que je suis dans le métro et j'ai rencontré quelques autres musiciens dans le métro. Le projet des étoiles du métro, qui est partenarial à la STM et pendant deux ans j'ai fait partie des Étoiles du Métro, c'est comme ça que j'ai commencé, en fait. (Caroline, informação verbal)⁹³

Je pense qu'on est née artiste, on ne choisit pas d'être artiste. C'est quelque chose de positif en même temps, mais des fois on voudrait être comme tout le monde, ce serait plus facile. Travailler comme tout le monde, puis... mais moi depuis que je suis petite j'aime chanter, j'ai commencé à composer quand je me balançais quand j'avais huit ans, je composais de petites chansons, j'écrivais des poèmes, j'ai toujours rêvé de dessiner, j'aime tout ce que touche les arts. J'ai fait un peu de théâtre, puis de radio, puis quand moi j'ai commencé à chanter dans le métro, quand j'habitais à Ottawa, parce que je viens d'Ottawa, je suis née à Ottawa, j'ai déjà chanté un peu dans la rue d'abord, mais quand je suis vraiment arrivée à Montréal, je voulais finir mon université, puis je voulais comme faire de la radio, alors on m'a suggéré une place à Montréal, j'avais pas de travail, alors j'avais vraiment pas d'argent, alors je me suis retrouvée dans le métro, par hasard. (C., informação verbal)⁹⁴

Moi de toute façon je joue de la musique depuis que je suis vraiment très très jeune, j'ai commencé très jeune avec des groupes de musique, puis on se jette à jouer à l'université à des choses comme ça, puis je gagne ma vie avec ça... uniquement avec la musique donc vraiment on joue dans le métro, on fait des spectacles, ce genre de choses. Et puis je joue régulièrement au métro et en fait quand on a annoncé le programme des Étoiles, une des stations qui ont annoncé, en fait il y en a eu deux où je jouais régulièrement qui ont décidé que ces stations-là allaient faire partie du programme des Étoiles, donc je me suis dit ben, ça serait une bonne idée, parce qu'il y a des endroits où j'aime bien jouer et que... je me suis simplement dit bon, ben, pourquoi pas faire ça aussi puis voir comment ça se passe, et effectivement il y a des côtés vraiment très pratiques là-dedans donc... l'effet pour les Étoiles, de passer des auditions et tout ça, donc ceux qui aiment

⁹³ Entrevista concedida a mim por Caroline em 27 de novembro de 2015, pessoalmente, em Montreal.

⁹⁴ Entrevista concedida a mim, anonimamente, por C. em 30 de novembro de 2015, pessoalmente, em Montreal.

beaucoup jouer comme moi, pour décider de faire partie de Étoiles... je me suis dit bon, ben, si je veux continuer de jouer là il faut que je devienne Étoile, donc je vais faire une audition... (Philippe, informação verbal)⁹⁵

I started having music lessons when I was young. Six, I guess, or seven. Piano lessons. And I studied for about four or five years. My mother had been a piano teacher and I liked singing when I'd go to church and so on. There was always music in the family. But as an adult, it didn't seem realistic to be a musician or to be an artist. I got married and I had two children and I was working as a nurse and I was at home and... Then in about my thirties I said: "Wait a minute. I better... I'd like to give something and so on. So I went back to University and I studied Fine Arts. But then again I thought: "Well, I can't be a musician. It's too late. I'm too old to be a musician. So I'll be a visual artist." So I did quilting for many years, which I loved and I had lots of good friends and it was very satisfying. But music was always kind of pushing at me in the background. So finally, when I was about fifty I said: "Hey, I got to do something about music." (laughs) So I started playing the accordion. Piano accordion. And then I switched to a button accordion to play Quebecois music, because it's Irish music and it's relatively easy. Plus I like it. And then, as I got towards my retirement I just thought: "Well, I'd like to be playing." I was always playing with friends in sessions and so on, but I'd like to be, I don't know.. I was drawn to the hurdy gurdy. I went in the metro a few times and I was busking with some friends outside the metro in a farmers' market. I loved it. I just loved it. So, I said: "When I retire, that's what I'm going to do." (laughs) [...] It used to be every two weeks, now we book a week at a time. I'm happy to play once a week, twice a week. (Jocelyne, informação verbal)⁹⁶

As a child, I was more or less forced to play the piano. [...] And a couple of years later, the same girlfriend bring me to Archambault and offered me a guitar for Christmas. I had never picked up one in my life. She gave me the guitar the day we bought it, on the 17th of December, and told me: "Well, I want a song for Christmas." (laughs) So I learned two or three chords and I wrote a song, etc. And that's how I discovered I liked very much the instrument. It helps me also to compose differently, comparing to the piano. And I began to play outside at lunchtime, weekend, etc., etc. It was nice because I began to play outside, let's say, in April. Summer was wonderful. But I'm working just right there, between Peel and Bonaventure. There are two spots. And the one in Bonaventure is never occupied, let's say, most of the time. So I went there in the end to practice and because of the weather actually. And at the same time, I heard people saying that the STM was about to recreate a musician association. And maybe, make it mandatory the facts of being member of this association to be allowed to play. So, when they made a meeting and so, I went there and became a member. Actually the second part never occurred. It's still free for all to play as long as you play at the authorised places. I play for two years, four years, something like that. And two years or three years until the STM created the MusiMétroMontréal. I was a bit involved also in the association. I took care of the website etc., I worked whenever there was a place. STM created the Étoiles du Métro programme. I made an application and was selected as a substitute and now for years and years I'm in the Étoiles du Métro. I like this programme very much. (FX Liagre, informação verbal)⁹⁷

We are three in the group. The band is called Street Meat. We've been playing together for about five years. We started as a street band in Montreal, so we started by playing on the street here in Montreal. And quickly we graduated to playing in, you know, more concert halls and shows and all that... And eventually we got a contact. We applied for a festival in Brazil, called Red Bull Sounderground and they accepted us and flew us down to Brazil, to Sao Paulo. And that sort of changed everything. It made the band more serious. And when we got back, we released our first CD here in Montreal. Then we went back to Brazil a year later on our own. We sold the CD a lot down there too

⁹⁵ Entrevista concedida a mim por Philippe Mius d'Entremont em 14 de dezembro de 2015, por telefone, em Montreal.

⁹⁶ Entrevista concedida a mim por Jocelyne em 27 de novembro de 2015, pessoalmente, em Montreal.

⁹⁷ Entrevista concedida a mim por FX Liagre em 04 de dezembro de 2015, pessoalmente, em Montreal.

and when we came back got an email from the festival again, which invited us back to Brazil, so we went back, in August. Then a year later, we went back again and when we got back from Brazil this last time, which was May 2015, we released our second album. And we've been playing in festivals and bars ever since. We all live off it. (Lucas, informação verbal)⁹⁸

[Juliana] I only started playing the guitar when I was eighteen. [...] I always loved music and our families are both really musical. But then when I was eighteen I started playing the guitar just so I could sing and then when I was twenty-one at McGill, I was like: "Why don't I play in the metro?" And so, I started doing that just to practice and just to help me gain confidence and stuff like that. I don't want another job necessarily, if I can just do this. It's always up and down but that's why I started doing it while I was a student at McGill and then I have been doing it since.

[Jesse] I started much younger. I started probably around the age of nine or ten. I started with my music class and I was playing classical style guitar. And it was more that my dad was a guitarist and I always tried to take after him. [...] By the age of thirteen, fourteen, I began to sing a little bit, but not really much and I started with my first bands. Playing in rock bands. Then come the age of sixteen, seventeen, I got into metal bands and started singing for a band. And then finally it was around the age of eighteen, that I started singing and playing the guitar with Juliana and what I was doing now. (Juliana e Jesse, informação verbal)⁹⁹

Ao serem questionados se “você se considera um artista de rua” ou “o quê é um artista de rua”, muitos artistas apresentaram opiniões divergentes. É perceptível um esforço constante, em várias falas ao longo deste trabalho, de distanciar a imagem do artista de rua daquela do mendigo, pedinte, músicos decadentes ou sem talento que tocam nas ruas por não ter outra opção de subsistência ou para mostrar seus talentos (ou a falta deles). Há de se levar em conta, também, que a maioria dos músicos entrevistados possuem outros trabalhos, não tendo o metrô ou as ruas como suas principais fontes de renda. Isso pode ser visto, por exemplo, na fala de Philippe Mius d'Entremont, ao ser perguntando se considerava a si mesmo como artista de rua e sobre a principal razão de tocar no metrô:

Non, pas vraiment, je fais ça dans un sens, musicien du métro, ou musicien de rue, mais en terme général oui, j'en fais pour gagner mon argent mais je suis vraiment dans des projets à côté, des projets comme il y a des projets où je suis enseignant, je joue avec des gens qui passent dans la radio, des choses comme ça, des musiciens de studio, je fais régulièrement d'autres choses en dehors. [...] Le musicien du métro c'est un peu comme un à côté pour gagner un peu d'argent... mais ce n'est pas quelque chose de... ça ne me dérange pas de dire que je le fais, c'est sûr, c'est de... mais c'est pas quelque chose, je ne mets pas de l'énergie là-dedans, mon énergie elle n'est pas... elle est en dehors du métro avec d'autres membres ou même seul aussi, il y a des projets que je fais et que ça ne touche pas du tout ce que je fais dans le métro. [...] C'est que si je ne jouais pas dans le métro, il me faudrait, financièrement, ce que je gagne avec la musique, je fais juste de la musique, [...] sauf qu'à temps partiel, très souvent c'est des horaires qui sont un petit peu compliqués, puis ça fait longtemps que je joue d'un travail qui est de la musique, donc c'est assez compliqué au niveau des horaires... moi j'aime mieux à la place de me retrouver par exemple de me trouver à un poste, par exemple, de 25 heures par semaine quelque part à faire n'importe quoi là, à la place de trouver un gros travail, j'aime mieux dire donc je vais jouer dans le métro, puis avec le métro, les

⁹⁸ Entrevista concedida a mim por Lucas em 15 de dezembro de 2015, pessoalmente, em Montreal.

⁹⁹ Entrevista concedida a mim por Juliana e Jesse em 11 de dezembro de 2015, pessoalmente, em Montreal.

contrats, les enseignants, tout ensemble, ben j'arrive à gagner ma vie donc c'est correct. Là ce que je fais c'est vraiment pour m'aider à faire de l'argent. (Philippe, informação verbal)

Lucas, da banda Street Meat, diz que apesar de terem começado nas ruas e ainda tocarem nelas, se consideram apenas músicos (ao invés de músicos de rua): “Now we do everything, so we sort of consider ourselves musicians, and that means we'll still play on the streets, but we'll also play in bars and concert halls. But it's playing on the streets that allowed us to get to that point. It built towards that point” (Lucas, informação verbal).

Para Philippe, a questão financeira (ganhar dinheiro para pagar as contas), aliada à flexibilidade de horários, são fatores importantes para escolher o metrô como um dos locais de trabalho – que é conjugado com outras atividades relacionadas, também, à música. Para Grégoire Dunlevy, um dos primeiros músicos do metrô de Montreal e um dos principais nomes na busca pela legalização desta atividade nos anos 1980, ser um artista de rua é ser alguém que gosta de fazer isso da vida, que gosta de se apresentar para o público. Além disso, ele traz à tona um argumento recorrente na justificativa de existência e defesa da arte de rua: que esta forma de arte proporciona entretenimento e contato com diversas manifestações culturais para parcelas da população que não tem condições financeiras de arcar com os altos custos de ingressos para shows, por exemplo:

Somebody who likes doing it. Somebody who likes performing for the public, you know. You know, there's a lot of people who don't have the money to go to expensive shows and, you know, pay lots, pay \$75, \$100, \$200 dollars to see some group perform in the Molson Stadium or something like that, you know. And not everybody has that kind of money. So they go into the metro, people who don't have that money, they go into the metro and they see some really good musicians performing. And... I mean, a lot of people have come up to me, I've had people put notes in my case, thanking me for my music. Telling me how it brightens up their day and put sunshine in their day. I've had a woman stop one time when I was playing the flute... that was many years ago. And she said... She used to see me regularly and she stopped this one day and she said: “I feel all the time, I've never stopped and talked to you before or given you money, but something really horrible just happened to me.” She said: “I've just dropped my husband. Ten years together, I haven't been able to talk to anybody” And she said: “You can see, like, such a good soul and you seem like somebody who could, whom I could talk to easily and I just need to talk to somebody about this.” So I talked to her about ten or fifteen minutes and in the end she, she was in tears the whole time and in the end she gave me a big hug and thanked me and went on her way. (Grégoire, informação verbal)

Para C., que concedeu a entrevista de forma anônima, ser artista de rua proporciona momentos de interação com o público, de encontros com as pessoas, que transformaram a experiência de estar ali tocando:

Ce que j'aime c'est que je rencontre plein de gens, les gens de tous les jours, des gens à qui je ne parlerais pas normalement, puis je trouve qu'on n'a jamais assez d'amis ou,

puis c'est comme une thérapie aussi chanter dans le métro, ça fait du bien de chanter, je rencontre des gens, j'aime. [...] Je vois du monde de tous les jours, puis les gens viennent me parler... alors des fois ils... on ne s'ennuie pas disons dans le métro, puis rien n'est prévu, tu ne sais jamais qui tu vas rencontrer, c'est aussi un défi, je n'ai jamais fait beaucoup d'argent, exceptionnellement ça peut arriver mais tu sais il y a des rencontres imprévues, il y a un petit monsieur à la Place-des-Arts qui passe toujours avec une boîte de chocolat, puis il y en a 80 puis... et puis à un moment donné j'ai rencontré une dame qui a du Alzheimer et c'était une ancienne cheffe d'orchestre que sont fils la sortait puis elle était vraiment émerveillée quand elle arrêtait devant moi et des fois elle commençait à me diriger, elle vivait comme quand elle était cheffe d'orchestre... (C. informação verbal)

Grégoire também menciona uma forma de estar no mundo dos artistas de rua, que estaria ligada à uma missão de iluminar o cotidiano das pessoas, tocando boa música, ouvindo o público, conversando com os transeuntes.

A lot of musicians get different experiences. We have people coming by and telling you: "Oh, it's so wonderful. Thank you very much. You really make a difference in my life, you know." They see things and they've never seen you. I mean... A lot of people have never seen people on stilts before. And, so... That's a whole different entertainment than they expect too. They listen to all kinds of different music. They can listen to jazz, they can listen to folk, they can listen to rock, they can listen to classical music, you know. And always music performed by, in a lot of cases, by fairly good musicians. [...] It doesn't make me a lot of money, but when I don't have anything else happening, it helps to pay the bills. But, what I get out of it, what I get out of this, from these people, is so enriching for me. The energy, the smiles, the appreciation. All the good energy that a lot of people give, you know, is fantastic. And knowing that I can actually make people smile and brighten up their day, you know, makes a big difference to me. I start doing that and going to some blog that I hate and that, you know, I don't want to do. (Grégoire, informação verbal)

Já para FX Liagre, ser artista de rua tem muito a ver com a interação com as pessoas que passam, tentando ganhar a atenção de uma audiência que não está lá especificamente para ver os artistas:

It's good for the ego when it works. Extremely good place to work, to practice. To learn the interactions with the audience because the people that are listening to your music in the metro or even outside are not your real audience, they are not here for you. Many of them are occupied with something else. The worst is cell phone and young people. And you succeed in catching their attention, making them listen to your music, even if they are not giving you something. Sometimes they are just giving you a smile. It's a very good indication. It helps a lot and you make a lot of progress with that. It's very important to me. And going with that, there's also wonderful moments to live. There are some tough ones, but they are easy to forget. And regularly you got really nice moments with people: young, old, children, etc. – not comparable with a Canadian dollar, but have a great price. (FX Liagre, informação verbal)

Para Juliana e Jesse, ser artista de rua tem relação com as conexões e encontros que a pessoa que se apresenta realiza com quem passa por ela no momento da apresentação, tendo de lidar com a imagem de que artistas do metrô estão morrendo de fome – e por isso ganham sanduíches, por exemplo:

[Jesse] A street performer is not necessarily a musician. Not necessarily, I mean like, not necessarily a magician, a musician or this or that. But, you know, somebody who can, for a moment, give that sense of enjoyment or connection or satisfaction with somebody who is walking by. Not particularly so that they can get a loonie or a toonie or whatever in their case, but more that, you know, true law of averages. Hopefully it will pay the bills, but... Just so that you can have that sense of connectedness, even if it's just for a second that you would have with somebody on stage or with anybody who passes by.

[Juliana] And it's like a really important part of people's day. You go in the metro and when there's no musician and all of a sudden you are, like: "Why is this so quiet?" You'd be fine taking the metro or whatever. I think people think we are, like, starving and stuff like that sometimes... and they give us sandwiches and stuff, like, we don't mind, it's fine, but people have this kind of thought "oh, it's like homeless people that play in the metro". You know, some people can't really do anything else and the metro is a dirty place, it's gross and everything but it's actually a really magical place. Like, some moments that happen in the metro, some of the people you meet... (Juliana e Jesse, informação verbal)

Há também inúmeras dificuldades nestes encontros diários entre os músicos e o público, a começar pela escassez de espaços bons para tocar (que proporcionam encontros e, conseqüentemente, dinheiro no chapéu), e desinteresse ou animosidade por parte do público – seja pelo horário ou pela interferência de pessoas alcoolizadas e em situação de rua, adolescentes desrespeitosos, ou uma combinação de vários fatores negativos. O contexto da performance que acontece em espaços públicos nem sempre é favorável aos músicos e contribui, muitas vezes, para a imagem do músico de rua como um *outsider*, amador ou pedinte.

Profissionalização, amadorismo e mendicância

A questão da profissionalização dos músicos de rua – em oposição ao amadorismo e à mendicância – acabou se mostrando central para o entendimento do campo aqui apresentado. Por ser uma atividade historicamente marginalizada, perseguida e criminalizada, a arte de rua, principalmente através da música de rua, tenta se legitimar perante a sociedade e entre os demais artistas como uma profissão digna. O imaginário em torno da arte de rua como atividade informal e marginal é constantemente reforçado e contestado, evidenciando a complexidade de sua existência nos espaços públicos urbanos contemporâneos.

Justamente por acontecer no espaço público, de certa forma ao alcance de quase todos os aspirantes à vida artística, 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 (sem-tetos) ou 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, etc., e muitos dos contratos vêm da visibilidade que eles têm 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 – por mais que ainda existam diversos artistas que desafiam as sanções e as leis, tocando ilegalmente pela cidade. 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, criando um espectro de profissionalização e formalidade mesmo entre os músicos de rua e do metrô.

Clément Courtois retoma a discussão da criação do MusiMétroMontréal como um processo de melhora nas condições de trabalho e na imagem do músico de metrô na cidade, sendo necessário “mostrar que eles não são apenas músicos do metrô”:

En 2009, c'est Dino Spaziani qui a créé le regroupement RMMM, et il a créé ça parce que justement la STM commençait à retirer des liras pour les musiciens et puis il y avait des problèmes entre certains musiciens qui n'arrivaient pas à s'entendre, et il a créé ça pour essayer de rassembler un peu les musiciens puis de garder la communication avec la STM. [...] Donc il a fait ça, ils ont réussi à s'entendre avec les musiciens, ça s'est bien passé, et nous on avait beaucoup de membres, ils étaient 150 au début, et puis il a créé une organisation – évidemment il faut avoir un compte en banque, il faut avoir un trésorier, il faut être organisé pour ça. À partir de là, Daniel Lalonde qui est notre président actuel d'ailleurs, est rentré sur le comité du MusiMétroMontréal. Depuis il a demandé « est-ce que vous faites de spectacles ? » on a dit non. Et Daniel a dit « il faut faire un spectacle, c'est important », il faut montrer qu'on n'est pas juste des musiciens du métro. Alors en 2010 ou 2011... le MusiMétroMontréal a fait un spectacle qu'on a joué au Café Campus... là ils ont fait des répétitions, puis ils ont choisi, ils ont fait un spectacle puis il y a eu plusieurs numéros qu'ils jouaient pendant la soirée. Évidemment, ils ont invité la STM à venir voir le spectacle. La STM est venue voir le spectacle et a fait... à la fin du spectacle elle a dit c'est incroyable, il y a vraiment beaucoup de talents dans le métro ! Beaucoup de bons musiciens ! Et est venu d'eux de faire le programme des Étoiles du métro. La STM a contacté le MusiMétroMontréal et a dit écoutez, on a une idée de faire éventuellement un programme spécial pour remonter l'image des musiciens du métro, donner des emplacements meilleurs aux musiciens et puis voilà, on a créé ça. (Clément, informação verbal)

A fala de Clément mostra que os representantes da STM precisaram ir até o Café Campus (uma casa de show no Le Plateau-Mont-Royal), em um espetáculo tradicional – com palco, audiência, bilheteria, etc. – para ser dar conta de que os músicos que tocavam no metrô

realmente tinham algum talento, e finalmente optar por criar um programa para fomentar esses artistas no sistema metroviário da cidade.

Contudo, é notório o fato de que a rua – e o metrô – acabam se tornando uma boa oportunidade para que qualquer um, munido de um instrumento, possa tentar ganhar uns trocados em troca da música apresentada. Vindas de todas as partes, as pessoas veem no espaço público uma chance acessível a quase todos (sem esquecer que o espaço público não é igualmente acessível a todos, estando sujeito à influência de questões como gênero, classe, raça e etnia, mobilidade, etc.) de ganhar a vida. Justamente por ser bastante acessível, os músicos entrevistados sempre sublinham a diferença entre os verdadeiros músicos de rua, profissionalizados, daqueles que muitos colocam como “vagabundos” (“*clochards*”), mendigos, pedintes, que tocam dois acordes apenas para ganharem umas moedas. Como vem sendo discutido ao longo deste trabalho, a profissionalização da música de rua está estreitamente ligada à busca da legitimação da arte de rua, separando quem está ali trabalhando seriamente daqueles que ocupam o espaço para receber caridade.

Em geral, muitos dos músicos que entrevistei disseram ser possível ganhar a vida, em grande parte, devido às doações no chapéu que recebiam em suas apresentações – por mais que não fosse muito dinheiro, muitos se diziam capazes de pagar as contas no fim do mês com o montante proveniente das apresentações em espaços públicos. Concomitantemente, todos os músicos afirmaram tocar também em lugares fechados/privados (como salas de concerto, bares, restaurantes, festas, shows comissionados, entre outros), não apenas em Montreal, mas na província do Quebec ou mesmo em outras províncias. E como já foi mencionado anteriormente, muitos dos músicos têm outros trabalhos para se sustentar, para além do dinheiro que vem do chapéu nas ruas e no metrô, muitos deles ligados ao ensino, artesanato e a própria música:

J'ai un autre métier, je suis artisane, au métier d'arts, dans la production textile, donc je fais de vêtements et de sacs. De fois quand je fais des spectacles dans certains cafés, je fais défiler de vêtements au même temps pour présenter de collections ou de choses comme ça, mais ça fait partie pour moi du spectacle, et suivant quand je donne un spectacle dans un café j'ai de complices qui partagent l'espace de certaines pièces avec moi. De duo, de trio de fois, pour certaines chansons. (Caroline, informação verbal)

A relação com outros músicos também foi uma questão levantada, sejam eles profissionais do programa *Étoiles du Métro* ou os músicos que tocam sem ao menos serem membros do MusiMétroMontréal, deixando emergir alguns dos conflitos que eventualmente aparecem:

C'est très rassurant et chaleureux d'avoir faire de rencontre depuis que je suis aux Étoiles, d'avoir des amis qui vivent la même réalité de musicien de rue. Ça fait du bien. On peut partager. Il y a quelques qui sont vraiment très proche, quand on se voit, on est

content de se voir et puis ça fait du bien. On crée de lien. Moi la musique que je fais ne me permet pas de nécessairement faire des associations avec d'autres musiciens, une chose que j'aurais beaucoup aimé. Quand on faisait le Café Campus c'était chaud pendant plusieurs années, quand on fait la salle j'ai eu l'opportunité de préparer des pièces avec d'autres musiciens. (Caroline, informação verbal)

I think there is no fighting in Les Étoiles because it's booked, which is wonderful. I think there's a bit of that going on in the regular MusiMétro musicians. I think it's just the people who are basically begging with their guitar and three cords that would be fighting over spots. I did, however, run in once with a man and he insisted that he was booked in my spot and he was very rude about it and very aggressive. I said: "I could be wrong, but I really am sure that it's me." And he ripped my banner of the wall and I said: "Excuse-me. I'm sorry, but I'm not moving" (laughs). But I kept on talking with him and I sent him an email and I said: "This is silly and we shouldn't be like this and he have to get along and bla bla bla." And he was apologetic, but, anyway (laughs). (Jocelyne, informação verbal)

En général avec les gens des Étoiles c'est bien, puis tu attends s'il y en a un qui est en train de jouer qu'il termine, puis ça ne dure pas longtemps, 3 ou 4 minutes, c'est pas beaucoup. Dans les Étoiles c'est vrai qu'il y a des personnes avec qui j'ai eu des problèmes, il y en a un avec qui j'ai dû en parler parce que pas mon genre de personne, je ne sais pas, mais en général avec les Étoiles ça se passe bien. [...] On ne peut pas se disputer l'espace, l'horaire, il y a un horaire officiel sur internet donc absolument rien à disputer... on peut vérifier si quelqu'un a poussé, on peut regarder... mais l'horaire est affiché. Mais sinon, ça m'est arrivé, il m'est arrivé quelques reprises avec un autre système que c'est un système de listes, mais ça c'est pas le spot Étoiles, mais jamais arrivé un drame, jamais arrivé quelque chose de compliqué. (Philippe, informação verbal)

Lucas reclamou da relação com os músicos que tocam na Place Jacques-Cartier, afirmando que eles estão lá há muito tempo e não gostam de novas concorrências, uma vez que é um dos lugares mais turísticos e rentáveis da cidade:

They've been there for a long time [other street musicians]. They don't want new musicians, younger musicians to come in and it's just highly competitive. And there's all these weird, weird laws, like, you are not allowed playing a percussion instrument. A percussion instrument. You are not allowed playing anything percussive like a drummer or anything. But then the other musicians will start complaining because my buddy who plays the upright bass, he slaps. So he plays the notes when he slaps his hand, so that: Tunts, tunts, tunts... and then the other musicians would complain that he's playing percussively because of the ts, you know. It's not just tun, tun. It's tunts, tunts. So there's complaint he was playing percussively. And the note goes on his file right away. It's automatic. Once any musician makes a complaint, there's a note put on your file. So, it was just like ridiculous. They were not friendly. [...] Not everyone is like that, but specifically on Place Cartier, the early musicians have been awful. (Lucas, informação verbal)

Por mais que a profissionalização e legitimação dos músicos de rua e do metrô tenha avançado e garantido alguns direitos, ao mesmo tempo em que deu visibilidade e certo reconhecimento aos artistas, outras questões, como a informalidade, continuam pendentes. Os músicos se apresentam sem nenhum tipo de proteção trabalhista ou garantia de continuidade; quando ficam doentes, como me foi dito, eles não vão parar de tocar nos espaços públicos, deixando de ganhar dinheiro. O mesmo acontece enquanto estão compondo ou criando suas

apresentações. O peso dos instrumentos, o investimento em equipamentos e recursos, a exposição às condições climáticas adversas e o desgaste de estar nas ruas acabam tendo um impacto considerável nas considerações sobre continuar ou não tocando nas ruas e no metrô:

Je vais continuer [à jouer], mais ce qui m'inquiète c'est mon dos. Il faudrait que je me rééquipe, que je trouve un équipement moins pesant, mais ma guitare là c'est très pesant pour mon dos... puis ça me coûte assez cher, il faut que j'ai une voiture, alors je n'aurais pas besoin d'une voiture si je ne chantais pas dans le métro. La voiture me coûte très cher des réparations, c'est une voiture très âgée, alors j'ai toujours de réparations parce que je ne pourrais pas partir de chez moi, parce que ça prend quand même 10, 15 minutes jusqu'au métro, avec mon équipement à marcher. Ceux qui n'ont pas de problèmes de dos et qui sont jeunes ok, mais... alors même dans le métro il n'y a pas toujours des escaliers roulants, c'est ça qui est dur. (C., informação verbal)

Não há como negar que esse processo de profissionalização e legitimação ocorre a partir da regulação e legalização das atividades dos músicos, se aproximando de instituições e do poder público, colocando um fim ou diminuindo a perseguição que sofreram historicamente pela polícia e por seguranças. Com todo esse processo, os músicos profissionalizados podem ser reconhecidos pela população como ocupantes de um lugar de prestígio na cidade, cujo talento passou por um crivo e não se trata de um vagabundo com uma guitarra na mão. O outro lado desta moeda é a exclusão e marginalização de todos os artistas que não conseguem passar pelo crivo, por diversos motivos, e acabam não recebendo o reconhecimento e a legitimação necessária para serem considerados profissionais respeitáveis, ou mesmo para estarem “dentro da lei”. Seja porque não conseguem pagar as altas taxas anualmente ou porque não possuem um talento que seja visto como válido pelos jurados que avaliam os artistas nas audições. Esse sistema, ao mesmo tempo que legitima alguns músicos, empurra outros para a marginalidade e ilegalidade.

Cotidiano e ocupação da cidade

As dinâmicas de ocupação da cidade pelos artistas de rua são bastante variadas, mas alguns padrões foram observados. A maioria dos músicos do metrô também tocam nas ruas – e vice-versa – sendo que quase todos afirmam possuir autorizações para tal. Além disso, todos eles tocam nos espaços públicos urbanos e em espaços fechados, alguns fazendo viagens para outras localidades com seus grupos. As condições climáticas da cidade de Montreal influenciam o modo de ocupar a cidade dos artistas: durante os meses mais quentes, eles estão tocando nas ruas, praças e mercados públicos; durante os longos meses de frio, precisam encontrar alternativas – o metrô é uma delas, mas mesmo no sistema metroviário há locais de

apresentação muito frios – sendo que as casas de show, cafés, bares e restaurantes aparecem como alternativas não apenas rentáveis, como também acolhedoras:

J'ai déjà joué dans les cafés, dans différents cafés à Montréal. [...] C'est rare les musiciens qui jouent dehors [pendant l'hiver]... moi j'ai joué des fois dehors trop longtemps dans l'automne et j'ai eu les doigts qui ont congelé, donc je ne peux plus faire ça. Je sais qu'en bas d'une certaine température je ne joue plus, je rentre dans le métro. (Caroline, informação verbal)

J'étais chanceuse, je n'ai jamais eu à faire des recherches de restaurants, quand je chantais sur la rue je me suis donnée des contrats de 4 ans dans les restaurants et après ça, une autre fois, quelqu'un qui était malade il fallait qu'il se fasse remplacer dans un autre restaurant. [...] Je peux faire le métro, j'aime faire le métro, mais c'est quand même assez épuisant, physiquement c'est très très lourd, la guitare sur le dos, l'amplificateur, il n'y a pas des escaliers on en a partout, alors il y a des bouts dans le métro qu'il va falloir vraiment que... même je me suis fait, j'ai de grands maux de dos à cause de ça, puis l'un de ces jours il va falloir que je m'arrête. (C., informação verbal)

J'en fais régulièrement dans des salles de concert et de bons spectacles on en fait régulièrement, mais en général quand je fais ça donc ça va être avec d'autres... ce n'est pas la même chose que ce que je fais dans le métro. (Philippe, informação verbal)

We do it [perform] in the metro and we try to get contracts, we try to get gigs, playing in places, you know, but we do the best that we can. Nobody said it was going to be easy (laughs). (Grégoire, informação verbal)

Jocelyne (informação verbal) prefere se apresentar no metrô, ao invés de se apresentar em salas fechadas, uma vez que para ela o metrô quebra a barreira do palco, entre artista e audiência: “I don't really like structured performances, because there is a barrier between me and the audience. That's why I like the metro so much. It's very intimate. It feels like a genuine exchange. Whereas if you are up on a stage, there's a barrier.”

O músico FX Liagre prefere se apresentar apenas no metrô – e me contou, antes de começar a entrevista, que estava participando de um popular concurso de talentos na região e que as apresentações aconteciam no Quartier des Spectacles. Ele acredita que a rua não é o ambiente ideal para cantar suas canções, já que tem que disputar com muitos outros ruídos e a rua, segundo ele, é para canções mais conhecidas (não valendo a pena tocar músicas autorais).

I consider myself mainly as a songwriter and the lyrics are of great importance to me. Maybe because I'm not an excellent player (laughs). And when you are outside, the noises you have to fight against are much more numerous and I think it's much more the place for artists making money with the songs that everybody knows. Ok, let's go for Stairway to Heaven, for the fifth time in a row! (FX Liagre, informação verbal)

No metrô, os músicos têm suas estações e locais de apresentação preferidos. Por mais que alguns dos melhores locais sejam reservados aos *étoiles*, há locais muito bons que estão disponíveis para todos os músicos e, por isso, são muito disputados. Fatores que contribuem

são as condições climáticas, fluxo de pessoas, recepção do público, conveniência e acústica, por exemplo:

Ma station préférée est le métro Sherbrooke. Je pense que les gens sont allumés à la musique et il y a beaucoup d'artistes aussi, il y a beaucoup d'intellectuels, de créateurs... C'est un peuple éveillé à la musique. Ce passe quelque chose, je ne sais pas. (Caroline, informação verbal)

Moi je préfère Villa-Maria parce que je travaille pas loin de là, puis j'aime Jean-Talon, je trouve ça assez sécuritaire puis il n'y a pas de courant d'air, Place-des-Arts aussi, mais là il y a des courants d'air, des fois tu mets ton manteau et ton chapeau et il fait froid, parce qu'ils restent portes ouvertes, mais à Jean-Talon tu ne gèle jamais. (C., informação verbal)

J'aime bien Berri-UQÀM il y a toujours beaucoup de monde, c'est une station où on peut importe si on joue... on peut jouer le dimanche ou dans la semaine donc, il y a des stations qui sont bien, comme Place-des-Arts mais... ça c'est une semaine puis... mais Berri-UQÀM c'est l'une de mes stations préférées. (Philippe, informação verbal)

Place-des-Arts is always good. The acoustics are nice. In the audience there are people who are very sophisticated in music and there are people who know nothing about it and love it anyway. I don't particularly like McGill because people are just heading into the store to go shopping or on their way from lunch from an office building or something and they are not really... they are not open to it. [...] Berri- UQÀM I enjoy. Depending on it. It depends, sometimes. Jean-Talon... I don't think I appreciate it there. It's at the bottom of the escalator. (Jocelyne, informação verbal)

Station Place-d'Armes, in the Étoiles du Métro spot. I played a lot in Berri-UQÀM, but it's nicer for me to go to Place-d'Armes because, as long as the weather allows it, I can go by foot in twenty minutes. Berri-UQÀM I have to go with the metro because it's too far. At the time I leave my job and when you try to take the metro with your stuff, the guitar, the amp and so on, at twelve o'clock, it's not really fun. So I prefer to go by foot. From time to time I play in Jean-Talon. (FX Liagre, informação verbal)

I like Sherbrooke. I grew up next to Sherbrook and that's where I used to play as a kid. So, probably my preference, yeah. There's a lot of good stations, but Sherbrook has, like, sentimental value for me (laughs). (Lucas, informação verbal)

Segundo alguns artistas, como FX Liagre, a lógica de ocupação do espaço na estação pode parecer similar para quem vê de fora, mas ela precisa ser ajustada de forma diferente em cada estação. Além disso, ele faz uma diferenciação entre músicos que tocam para si (e menciona estudantes de música) e aqueles que tocam para o espaço e o público que os rodeia:

My case in front of me, the stand of the mic, the amp on the right, the stuff on the left. This kind of stuff you do without thinking about it. It became automatic, your installation. Depending on the places you have to change your amplifier, because in Jean-Talon you need much more sound than in Place D'Armes, the effects are not the same. So depending on the place, you install your stuff a bit differently and you tune it a bit differently. After that, let's say, it's a normal singer's job, I think. People playing only the instrument, what they choose is probably differently. I don't know. But for me it's the singer's job, so you have to be in your song, you have to be doing something enough, but not too much, standing in the correct position all the time, remember all the time that you are not singing for yourself. Trying to think of the guy who is coming and passing around. This is one of the things I noticed in most of the people beginning to

play in the metro – and sometimes they begin for years and years (laughs). Sometimes music students arrive, they are very good with the instrument, and start in the metro for practicing and making some money and most of the time they make money. But they should make three, four times more if they were playing for people and not for themselves. And when they do not play alone, they play for each other, but not for the audience. So this makes a big difference, I noticed it. I try to fight against that. This is a big part of the job when installing your small concert, when you are working in the metro. (FX Liagre, informação verbal)

Para este músico, a ocupação do espaço pelos artistas tem que ser feitas regularmente, mostrar que faz parte dali, para receber mais atenção – e dinheiro – de quem passa com frequência, quase que criando uma sensação de pertencimento:

You have to make people used to you. It's also one of the great rules I learned there. It's not enough to arrive somewhere and begin to play and think you will make your maximum. You come there, earn some money. Come twice, two weeks, three weeks, five weeks etc. When the regular people that are passing there at this time because of their job etc. get used to you, you get a raise in the income. Because, I don't know how many times, I'm not able to make a calculation, but it's clear that the fact that you are part of the place make a big difference. So you have before, to be part of this place at this moment. Because also, if you come in the morning or in the evening it's not the same way in the subway. So you have to go at the same time, at the same place to achieve that. (FX Liagre, informação verbal)

O espaço público no qual estes artistas se apresentam é também um espaço de visibilidade para os trabalhos que desenvolvem, servindo muitas vezes como uma vitrine e atraindo contratos e outros trabalhos em espaços fechados e festas, por exemplo, que pagam cachês que acabam complementando a renda dos músicos:

C'est des opportunités pour nous de visibilité, moi j'ai déjà eu des contrats pour des mariages. Les gens peuvent nous demander une carte d'affaires ou avoir un projet, ou trouver qu'il y a un autre style de musique ou de répertoire fit pour l'anniversaire de retraite de son arrière grand-mère, on peut faire toute sorte de choses, des événements de famille, tout ça là, ou appellent pour des spectacles, des gens du cirque. Moi j'ai un monsieur qui m'a demandé, puis après il m'a régulièrement pendant presque deux ans il m'a engagée dans un genre de grand magasin, pour créer de l'animation, puis j'avais un caché, donc voilà, régulièrement. (Caroline, informação verbal)

Moi j'essaie vraiment de pas d'être invisible, mais j'essaie d'être très discrète, je me dis je ne veux pas que les gens se sentent obligées de mettre de l'argent, je ne veux pas m'imposer. [...] Je me donne beaucoup, je chante, je me donne, comme si je faisais un... pas un spectacle parce que les gens ils ne s'arrêtent pas, ils passent, je fais juste chanter, puis être bien dans ma peau, envoyer de bonnes énergies, ça peut les faire rire un petit peu. [...] On a des approches, des cas comme toi, pas beaucoup de contrats, ça m'est arrivé deux ou trois fois d'avoir de petits contrats en dehors des musiciens du métro. Mais des gens de STM, parce qu'ils travaillent en collaboration avec les musiciens du métro, des fois ils ont fait des petits contrats aux musiciens du métro, ou aux Étoiles, quand ils voulaient comme promouvoir un peu la société des transports. (C., informação verbal)

Des fois on en profite justement comme faire de la promotion etcetera mais pour moi, professionnellement, ce que je fais c'est un peu différent. Je peux faire un peu de promotion pour les choses. Pour les gens qui jouent tout le temps ça peut faire une visibilité oui, mais pour moi c'est vraiment comme j'ai dit, si on va sur ma page

j'annonce des spectacles et des choses comme ça qui n'ont rien à voir avec ce que je fais dans le métro. (Philippe, informação verbal)

I have had people asking me to do various little things and I have done it. I played before a theatre performance once. Just kind of in this very baroque lobby, which was fun. And that was somebody who just came along and asked that. And somebody else's asked me to do a project in January, just from having seen me in the metro. I love to do that because it's, you know, something different and I just like. I think that the musician who thinks: "Well, I'm going to go on to other things" or "I'm going to make a career but or something", yes, it does give them visibility, but I'm not thinking that. (Jocelyne, informação verbal)

Juliana e Jesse acreditam que o MusiMétroMontréal ajuda bastante nessa questão da visibilidade do trabalho dos músicos que são membros ou parte do programa, enviando oportunidades e ajudando-os a conseguir trabalhos para além do metrô:

[Juliana] They [MusiMétroMontréal] send lots of emails about opportunities like, "these people are looking for a duo or looking for a band" and so you can submit it. They take care of all the membership cards and everything. They give you a banner. Honestly they are really, really excellent. They are really nice people.
[Jesse] They are not corporate people. They are musicians. (Juliana e Jesse, informação verbal)

Os horários do dia, a estação do metrô e as canções ou músicas tocadas também influenciam as preferências e abordagens dos artistas. Jocelyne, por exemplo, prefere tocar no horário do almoço na estação Place-des-Arts, uma vez que acredita que sua performance não é adequada para as horas de maior movimento do sistema metroviário:

For me, this is an ideal time because people are going somewhere. They are going to lunch or they are going to school, but they are not stressed like at the end of the day. My kind of music is not for them at the end of the day. They need something soft or a band that's stimulating. I sometimes go with that hour because that's what I've won in the draw and I have to put six hours, but I really prefer quieter and daytime. (Jocelyne, informação verbal)

Segundo Clément, a STM tem se mostrado satisfeita com o programa, que traz "bons músicos" para o metrô e as audições não buscam necessariamente trazer uma grande diversidade musical para o sistema metroviário e para o programa *Étoiles du Métro*:

Ça [une diversité musicale] ne rentre pas dans nos critères, on ne dit pas il faut 10 guitaristes, un pianiste, 5 violonistes, non, on va juste busquer les meilleurs. Et je te dirais que la diversité, on la rencontre naturellement. Oui, parce que d'un coup, quand je faisais des auditions-là, j'ai entendu 3 gars qui chantent et qui font de la guitare – bon, ok – puis il y en a un accordéoniste qui arrive et qui joue super bien, là tu as des gens qui vont mettre des notes et qui vont faire « uau ! », donc il y a de bonnes choses qui se passent. En tout cas c'est assez varié chaque année. (Clément, informação verbal)

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, praticar e ganhar uns trocados através dos covers de músicas famosas. Para Lucas, uma das principais razões para seu grupo continuar tocando nas ruas é a oportunidade de praticar, assim como o dinheiro que entra no chapéu também tem sua importância; opinião semelhante é compartilhada por Juliana:

Practice. Because, well, for me, anyway, since I play a lot of different instruments, if I want to practice one, I might as well practice two hours in the metro and get a bit of money for it, than practice two hours at home and get nothing. So, practice is a big part of it, but revenue too. Like, if I have enough gigs in a month, then I don't need to go busking. If I don't need to go play on the street, I won't. So, if I have a month that is, like, sort of dead and I don't have any gigs for one reason or another, if one of the other band members is out of town or something, then I'll go busking. But if I don't have to, I don't go anymore. (Lucas, informação verbal)

But we [Jesse and her] usually play individually, just because we can make a little bit more money that way. And it's just good practice, we can both sing. (Juliana, informação verbal)

De acordo com vários artistas, há certos tipos de músicas e canções que se adequam melhor ao metrô e às ruas, como os covers de músicas famosas, que as pessoas conseguem reconhecer enquanto passam pelos músicos:

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. (Jesse, informação verbal)

From time to time I sing in 'Britain' the original song. I play and practice my songs. So a list of olds and I play some well-known covers, French or English. Traditional or not. It could be a Sister Morphine from The Rolling Stones or Scarborough Fair, let's say. The same thing from the French ones. Some well know, like the La Bohemie or Ne me quitte pas and so on and some covers people think maybe it's my song because they don't know the artists at all. So it's very mixed. [...] For two or three years, I had a list [of songs], but I didn't follow the list from the beginning to the end. Regularly I would switch over to one song, and for two years now, I dropped the idea of the list. I play what comes. And sometimes, it varies also depending on the kind of crowd you got. You can notice that this kind of stuff doesn't work today so... don't do the other one, which is a bit the same. (FX Liagre, informação verbal)

We don't play as much original music on the streets. We do sometimes if we want to practice it, and it's just us three. There's also what makes more money, I find it much easier to just play gypsy jazz. Instrumental music, more than to sing. Because sometimes it's a little weird to sing on the street because it's sort of weird to sing to people who aren't listening, who are just passing by. Some things might make more

money, but they are a little more demanding on us, so it varies a lot. We play a lot of different stuff on the street. (Lucas, informação verbal)

Outros músicos também abordaram os tipos de músicas que tocam e como as veem inseridas no ambiente do metrô. Para Philippe, por exemplo, se ele não tocar canções que as pessoas conhecem, elas não doam tanto dinheiro como quando tocam músicas com as quais elas conseguem se relacionar; outras artistas tocam músicas tradicionais, ligadas muitas vezes aos instrumentos que utilizam (como acordeão e hurdy gurdy):

Ça m'est arrivé de jouer des choses propres mais en général quand on joue de la musique qui n'est pas de la musique connue, donc nos propres choses, ben les gens ne connaissent pas ce qu'on est en train de jouer donc ça paie moins. Je fais des spectacles avec mes propres compositions en dehors du métro, mais dans le métro, comme ça paie moins pour moi de jouer ma propre musique que de jouer de la musique classique. Étant donné que je fais ça plus pour l'argent le métro, ben je vais jouer des choses qui paient. J'essaie de garder une sorte d'équilibre quand même entre des pièces que j'aime jouer et des pièces qui paient bien. Il y en a des musiciens qui jouent 3 ou 4 pièces seulement mais j'aime me faire plaisir aussi, j'essaie de jouer des choses qui sont payants mais que j'aime jouer aussi, comme la musique classique. [...] Et il y a toute sorte de musique payante. [...] Bach en général ça paie bien, Vivaldi paie bien, Tchaïkovski, il y a des pièces qui paient plus que des autres, mais vraiment c'est une question de faire des pièces qu'effectivement paient mieux que les autres.
(Philippe, informação verbal)

Avec la guitare, c'est pas mal de musique francophone, la plus part de musiques qui viennent de France, mon pays, puisque je suis française, puis avec l'accordéon c'est vraiment un répertoire traditionnel, donc ça vient vraiment des villages en Europe, pas vraiment de la musique québécoise, c'est plus la musique qui vient de l'Italie et de la France, ou des pays scandinaves, c'est un peu comme un voyage. (Caroline, informação verbal)

The Hurdy Gurdy music is mostly European folk music. Mostly French. The accordion is Irish traditional music or a little bit of Quebecois traditional music. [...] You can play whatever you want. That's why the Métro will pay artists fees. (Jocelyne, informação verbal)

Boetzkes (2010) levanta um ponto similar, de que a reciclagem de canções esquecidas é facilitada pelo palco efêmero que se cria na plataforma do metrô antes que a multidão se disperse:

Performances that recycle long-forgotten songs are made easier by the fundamentally ephemeral stage that emerges on the site at particular moments in the movement of subway cars and people. [...] The performances are usually synthesized versions of musical clichés that convey a sense of cultural degeneration. Indeed, because of the limited amount of time between trains, the music must be reprocessed in such a way that the temporality of the situation is creatively integrated into the performance. In the most interesting cases, buskers choose familiar songs so that in spite of the necessary adjustments in rhythm, they can capture the continuously shifting attention of the audience before its imminent dispersal. (BOETZKES, 2010, p. 139)

Em geral, para além de pagar bem ou não, os artistas veem no espaço público uma maneira de tornar a música acessível a todos, para que as pessoas contribuam de acordo com o

que “manda seu coração”; para Caroline, o músico de rua nunca sabe exatamente o que vai ser colocado no chapéu e ela não faz música apenas pelo dinheiro:

C'est de rendre la musique accessible à tous, que les gens donnent selon leurs cœurs. C'est ça un musicien de rue. On sait jamais qu'es ce que va tomber dans notre chapeau. On ne fait pas pour ça, sinon on ne fera pas ce métier-là, parce qu'on est souvent pauvre. C'est de faire connaître la musique. Pour moi, c'est pour connecter le gens avec leur être profonde, qui sont de choses oubliés, il faut qu'on rallume le feu. C'est ça. (Caroline, informação verbal)

Para além da questão da visibilidade e da sustentabilidade financeira das apresentações, um outro tema recorrente nas entrevistas e que molda a maneira como os artistas ocupam a cidade é a segurança. Ao tocar nos espaços públicos, os artistas estão sujeitos a todo tipo de interação com as demais pessoas, em um ambiente não necessariamente pensado para performances artísticas, e os encontros nem sempre são agradáveis para todos. Segundo Kim Bélanger, a maior parte das reclamações sobre segurança vem dos músicos:

Les plaintes de sécurité, effectivement, peuvent venir des musiciens. Exemple : à la station Place-des-Arts et, admettons, à Bonaventure, à Lucien-L'Allier, à Berri-UQÀM aussi, il y a beaucoup d'itinérance, à McGill aussi, beaucoup d'itinérants, ça veut dire qu'il y a des problèmes d'alcoolisme, de maladies mentales, des fois le musicien va venir pour jouer à son spot, mais il y a quelqu'un qui est couché, qui a probablement fait pipi dans ses culottes ou qui joue à l'endroit là où il devait jouer, donc le musicien il va se mettre à un autre endroit, plus loin, puis des fois il va se faire chicaner par la STM parce qu'il n'est pas au bon endroit, donc on chasse-lui, il va chicaner un autre musicien, il peut arriver qu'un musicien chicane les autres, des choses comme ça. On avait un sans-abri à la Place-des-Arts qui allait toujours faire la manche à côté du musicien. Parfois, quand c'est un homme ou deux hommes plus costaud, ils peuvent avoir une discussion, mais quand c'est une fille de 18 ans qui est toute seule, tu n'as pas de la discussion. Il faut que tu développes toujours un public dans des tunnels, dans des endroits... c'est pareil quand tu joues dans la rue, c'est pas nécessairement un endroit touristique, c'est un endroit de passage, mais tu sais ça peut être agure parfois, il faut avoir une bonne carapace. » (Kim Bélanger, informação verbal)

Bélanger menciona a dificuldade que algumas mulheres podem ter ao disputar um espaço inseguro com os itinerantes, assim como sugere que é preciso ter uma carapaça para se apresentar no metrô. Perguntei às artistas mulheres se já tiveram problemas ao se apresentarem em espaços públicos da cidade e todas citaram pelo menos um caso de insegurança, assédio e/ou desrespeito, afirmando ser difícil ser uma mulher nas ruas, seja lidando com o público, com a polícia ou com outros artistas:

C'est difficile d'être une femme dans les rues, oui. Que ce soit dans le métro ou dans les rues, on peut être confronté à s'entendre avec de gens qui ne sont pas toujours agréables. De fois, de gens qui viennent nous parler et qui ne sont pas dans leur état normal, de gens qui viennent prendre de place... Plusieurs fois j'ai croisé avec de gens que voulaient me casser la figure, se battre avec moi, je suis obligée d'appeler la sécurité, ça déjà m'arrive plusieurs fois. Mais en générale, je suis très pacifique et je n'attire pas la guerre. Ma musique n'est pas violente ni agressive donc ça n'attire pas

des éléments sombres. Aux gens, ça les fait sourire, mais c'est difficile de prendre sa place comme femme. De fois il y a d'un autre musicien qui dit « non, c'est mon spot » et on s'élève tôt pour réserver des endroits, de tenir son boulot, parce que tu es une femme et il y a de fois de gens qui se croit plus fort parce qu'il est de gaule et pas toujours une femme. Ça m'arrive, mais pas souvent. Et j'ai peur, mais je ne suis pas peureuse. Je défends mon gain de pain. Une fois, j'ai vraiment failli de me faire taper dessous et je me souviens encore. (Caroline, informação verbal)

Ça me fait un peu peur de jouer sur la rue. [...] Quand j'ai commencé [à jouer dans métro], je me suis retrouvée à Montréal, dans les années 1983 j'étais quasiment la seule fille, et maintenant il y en a beaucoup de filles qui jouent dans le métro. j'ai commencé à jouer dans le métro, à chanter, mais je n'ai jamais voulu faire ça uniquement, chanter dans le métro c'était quand même un dépannage, après j'ai fini par trouver du travail à Montréal, un travail de bureau, puis j'ai toujours fait ça. À un moment donné j'ai arrêté, peut-être 7 ans j'ai arrêté parce que c'était trop dangereux dans le métro là, mais depuis que les étoiles du métro existent on se sent plus protégés, les gens ils me voient d'un sphère en œil, ils me respectent plus, on est plus valorisés, alors ils sont tous portés à intervenir, pas toujours mais en tout cas un peu plus qu'à l'époque quand j'ai commencé... alors j'avais arrêté, il y a peut-être 7 ans, puis j'ai recommencé avec les étoiles, puis c'est facile aussi parce qu'on a notre horaire, qu'on peut faire deux semaines à l'avance, on sait notre horaire, on n'a pas à se lever à 5 heures du matin ou... j'ai jamais fait tout ça avant, mais vers 5 heures du matin, je chantais surtout comme très tard le soir et des spots comme on dit, des endroits pour chanter que, qu'il y avait personne, qui étaient libres, alors je chantais... vers 11 heures et demie du soir. [...] À cette époque-là j'avais des problèmes, oui. Ça m'arrive encore des problèmes, encore des fous. Maintenant je n'attends pas, je le dis dans le micro ou je les vais les affronter, il faut vraiment que je fasse une carapace puis que j'essaie de créer un mur invisible de certaine distance pour qu'ils partent. (C., informação verbal)

I've read about young women who were being bothered, you know, harassed, and I joke, I say I'm too old (laughs). They don't harass me. I get attention, but I don't get harassed. I've never not felt safe. One young man, who was a little bit disturbed once came up to me, he was very sweet, actually, he was kind of a smarty-pants. He was showing off. And I said: "No, no!" And I had a big sweater on and he grabbed my sweater and put money down on my front. I was really mad, you know, instinctive reaction and I said: "That's enough, that's enough! I'll call the security!" I went, I got up, I put my instrument, I went, I kind of chased him along... "Don't do that!". (Jocelyne, informação verbal)

Em relação à polícia, ouvi poucas reclamações. Geralmente a atuação gira em torno de autorizações (ou a falta delas) e reclamações de barulhos: "Some people, some of the street musicians sometimes have difficulties with the police. They are playing in an area of town where somebody might complain. Then the police come and tell you that you have to move or, you know, go to another part of the town or something like that. Other than that, most of the time it's pretty good" (Philippe, informação verbal).

O músico FX Liagre afirmou já ter tido problemas com seguranças da própria STM, ao tentar evidenciar que os *Étoiles du Métro* eram apresentados pela STM como um programa especial, mas não eram pagos por ela (apesar de citar que o maior problema de todos, na verdade são as pessoas alcoolizadas):

I had problems once with guys of the STM. I was not aware of the *Étoiles du Métro* programme (laughs). [...] It was the first year. In the beginning, so... it didn't last so

long, but it was a little bit funny. We had a big discussion with the STM the first year... first and second year. Because musicians noticed that when they played at the Étoiles du Métro spot, they earned less money, than when they played in the regular spots. And the reason that was given, and it was probably a really good one, was because they saw the STM presence. And some people think STM pays us. So we asked STM if it was possible to do something, at least in the next banner etc., etc. Change the formula, whatsoever. They did nothing, but they said: "You are free to put what you want in your case." If you want to mention "I'm not paid by the STM." All letters you want to. So at the time I had problem, I made a little paper sticker with scotch tape in the back and I put it on my banner "STM presents, but doesn't pay." And I was playing with that. And the guys of the security came and said: "You have no right to put stuff on the STM communication's... I said: "It's not communication's, it's my banner." "Yeah, but you have no right to." The guy come, remove my paper and look at the time. It was five minutes before the end of my spot. So, fuck off anyway. I was stopping. And I picked up my banner. I began to roll it... and the guy looking at me (laughs). [...] But it was not a big problem. The biggest problem I had, like, I think all the buskers all the, people have are drunk people. (FX Liagre, informação verbal)

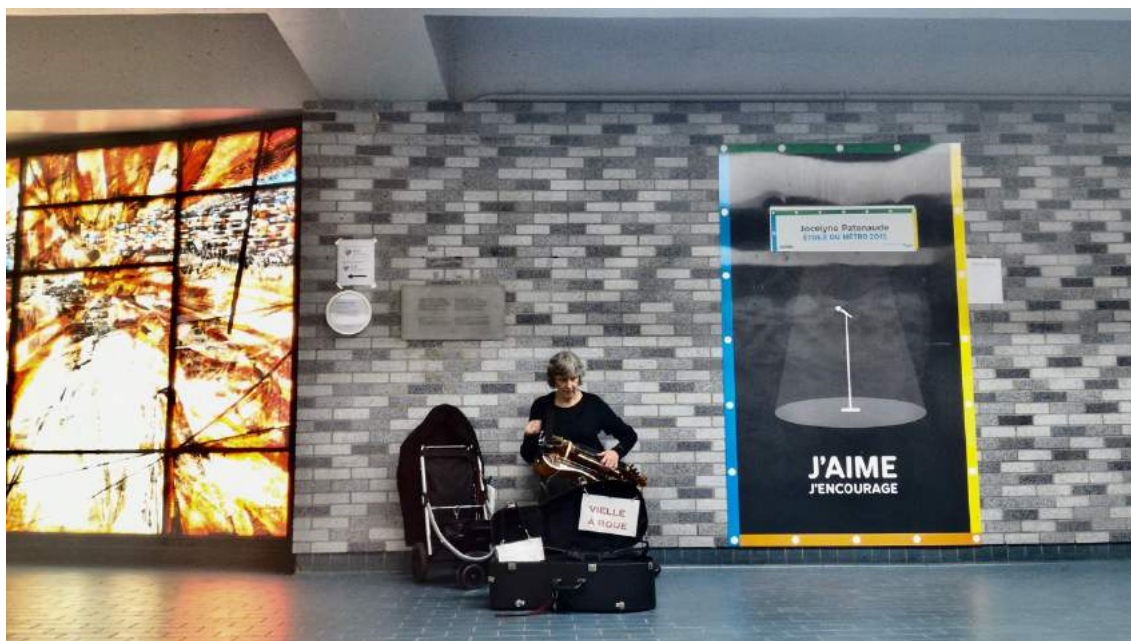
Lucas teve problemas com os inspetores municipais de autorizações nas ruas da cidade, recebendo uma multa por tocar com vários músicos que não tinham autorização – e estavam apenas de passagem pela cidade. Ele explica como funciona a questão da auto-identificação em uma situação destas:

For a while, my entire band had a permit. This summer we started playing with a lot of musician who were just coming to town and a lot of different musicians. And we were, like, eight or nine people playing on the street sometimes. And sometimes, I was the only one with a permit. Towards the end of the season, this guy came to talk to me. He gave me a ticket – I had a permit! But he gave me a ticket because everyone else who didn't have a permit refused to be identified. So, he gave me a ticket because, even if you have a permit, you are not allowed to play with people who do not have a permit. So, the person who was following the rules got the ticket. Actually, I've never received the ticket. He said he was going to send it, and I haven't received it yet. I talked to him and all that, so maybe at the end of the day he decided not to send the ticket. I don't know. But there's this whole interesting thing too, because you don't have to identify yourself to municipal inspectors. You have to identify yourself to a police officer in our law, but you don't have to identify yourself to municipal inspectors. So, I have my permit in the case and I'm the only person that he can identify, because everyone else doesn't have to identify themselves, you know what I mean? So, the one person who had a permit ended up getting a ticket. There's this... in this bizarre system and that has to do also to the crack down before the 375th anniversary [of the city]. They've gotten stricter over the last year to prepare people for that. Sort of like what they were doing in Rio probably for the Olympics and probably like they did before FIFA too, I imagine. (Lucas, informação verbal)

O barulho dos músicos pode incomodar os funcionários, assim como o barulho do metrô também atrapalha a performance dos músicos:

Il y a des messages, les annonces... c'est pas du tout des conditions idéales pour jouer, il y a des stations qui sont pires que d'autres, par exemple, si on est proches du quai on va entendre le métro... mais c'est quand même des événements qui se passent et qui... et puis toute sorte de choses, mais c'est pas aussi brouillant que de jouer avec quelqu'un qu'on ne s'entend bien que de jouer très proche du métro, donc ça fait beaucoup de bruit, c'est moins agréable, c'est sûr. (Philippe, informação verbal)

Figura 34 - Jocelyne tocando na estação Place-des-Arts no horário do almoço, 27 de novembro de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Passar o chapéu também tem suas particularidades do ambiente do metrô. Vários artistas relatam receber não apenas dinheiro, mas todo tipo de coisa: comida, objetos e bilhetes. Philippe Mius d'Entremont compartilha em seu perfil do Instagram¹⁰⁰ o que chama de “*dons insolites*”, que são as doações incomuns que recebe no cotidiano como músico do metrô. Como já mencionado, as apresentações no metrô podem pagar bem e cada músico tem uma relação diferente com o chapéu, assim como as contribuições vão variar de acordo com local, horário, fluxo de usuários, atenção do público, repertório, entre outros. Caroline, por exemplo, tentava não repetir os mesmos locais em horários similares enquanto era uma estrela do metrô, para que as pessoas não enjoassem ou se acostumassem com sua presença:

Ça dépend des endroits, ça dépend des heures, ça dépend du temps qu'il fait dehors, c'est tellement changeant, il ne faut pas avoir d'attentes, sinon il faut changer de métier. Mais il y a aussi un phénomène d'habitude, surtout avec Les Étoiles. Les gens sont habitués à voir toujours les mêmes musiciens, mêmes spots, mêmes heures de pointe parce que c'est des bonnes heures et tout ça, donc je pense que ça peut devenir moins bon à telle place. Moi quand j'étais aux Étoiles j'essayais de ne pas être toujours les mêmes heures, les mêmes jours, pour que les gens ne voient pas tout le temps que c'est toujours la même qui joue et puis créer de la variété un petit peu pour les gens qui passent là. Mais les gens ils sont généreux des fois, et puis des fois... c'est leur humeur du temps, ça ne s'explique pas, c'est ça. Il y a des endroits qui marchent mieux aussi et d'autres comme le métro Sherbrooke, là en général pour moi c'était toujours bon mais

¹⁰⁰ Ver: <<https://www.instagram.com/philmius/>>, acessado em 09 de abril de 2017.

il y a des places où c'est très changeant, on ne peut pas savoir d'avance. (Caroline, informação verbal)

C. além de passar o chapéu, vende suas composição em CD; Philippe costumava vender, mas não o faz mais – e recentemente houve uma discussão acalorada sobre a legalidade da venda dos CDs no grupo do Facebook dos *Étoiles du Métro*. Alguns artistas, como Jocelyne, acham que a cultura de contribuir com os artistas de rua em Montreal é melhor que em outras cidades canadenses:

C'est sûr que dans des stations comme Place-des-Arts la plupart, moi je ne fais pas ça, mais la plupart des musiciens tout le monde dit qu'il se payant s'il y a un spectacle, alors ils savent que s'il y a un spectacle à Place-des-Arts il va avoir une plus grande rentrée d'argent. [...]J'ai mon CD, quand je joue de la bossa nova, Le « best of bossa nova with C. », donc que la compagnie me permet d'acheter jusqu'à ce qu'il y en ait plus là, je pense qu'elle en profite tant que ça. Parce qu'il se vend à Sherbrooke aussi, mais vu que je ne suis pas connue, mon CD n'est pas sur les tablettes, alors personne ne va l'acheter parce qu'ils ne me connaissent pas alors mon CD n'est pas sur les tablettes mais ils peuvent aussi en mettre. Je préfère pas... parce que ça me fait pas de sous de cette façon là, je préfère les vendre moi-même là. (C., informação verbal)

Ça [jouer au métro] paie bien, mais il y a beaucoup de monde qui ne nous écoute pas, qui n'ont aucun problème, ou très souvent ils sont en train de regarder leurs téléphones, de parler au téléphone. C'est pas la même chose que de jouer dans la rue parce qu'il y a beaucoup de personnes qui se promènent, donc tu ne peux pas attendre que tout le monde s'arrête... c'est pas la même chose que si je joue par exemple dans un grand espace public ; là c'est vraiment des gens qui passent, ils ne s'arrêtent presque jamais. Puis pour ce qu'ils sont habitués à payer, généralement je dirais qu'il n'y en a pas beaucoup qui vont payer, mais ça arrive des fois. (Philippe, informação verbal)

People passing by put in money. They put in whatever they want to put in. Some people put in two dollars, one dollar, two dollars, five dollars. Some people occasionally might put in a ten-dollar bill, you know. And some people who really can just put in a twenty-dollar bill. Somebody once gave me a hundred dollar bill. I mean, that's rare, but it happens. And most of the people give one or two dollars or fifty cents or 25 cents. Some people, if they don't have much money, they'll put in fifteen cents, ten cents, fifteen cents. Whatever they can put in. (Grégoire, informação verbal)

I think that there is a whole culture of it [contributing to the hat] here in Montreal, maybe Quebec, I'm not too sure. I tried busking with my hurdy gurdy a few years ago in Winnipeg. I'm from Winnipeg originally and I went back and people kind of were awkward. They didn't know what to do and they felt shy about giving and I used to feel shy about accepting it at first and felt very awkward, but then I said: "Well, it's part of it". [...] Everybody is very generous here and I've said this before. When homeless people are giving you something, that is very touching. Because you know they don't have much. But they only give you \$0.50, a quarter, a dollar, something and that's terrific. It's wonderful. (Jocelyne, informação verbal)

Arte de rua e regulação

Tratando-se especificamente das percepções sobre a regulação da arte de rua na cidade, a maioria dos artistas se mostraram favoráveis, uma vez que evita conflitos e disputas por locais de apresentações, ao mesmo tempo em que protege e legitima as atividades sendo exercidas:

C'est important [la réglementation]. C'est comme les Étoiles du métro, justement pour les musiciens de dire « c'est moi qui joue », « non, c'est moi », l'horaire est déjà là, les règlements, des choses comme ça. Le permis dans le centre-ville c'est la même chose, on a des règlements importants et avec les règlements il n'y a pas de problème, oui c'est important parce que nous permet de ne pas attendre que la police arrive pour attendre que je me sauve, c'est tout à fait correct ce qu'on fait, c'est des très bonnes choses. Puis il faut que ça soit réglementé aussi pour comprendre : je vais pouvoir jouer dans la rue ou dans le métro, mais en même temps je comprends des gens quand ils se disent je ne veux pas jouer ici parce qu'il y a des gens qui fument des clopes, moi ça me tente de jouer jusqu'à minuit... à un moment donné, si on joue dans des espaces publics, ben il faut respecter les autres aussi. Quand je joue à Québec, je m'installais en face d'un restaurant, le restaurant a toujours été un milieu au musicien d'atteindre la qualité. Si vous avez comme justement le système de permis ou d'autres catégories de permis... parce que les restaurants... si t'as un bon musicien qui joue dehors, proche de la terrasse, c'est comme si gratuitement il y avait de la bonne musique pour la terrasse, donc c'est un avantage, donc ces restaurants-là quand ils savaient que les musiciens jouaient bien, souvent ils proposaient des repas gratuits aux musiciens et des choses comme ça... c'était un avantage pour les deux. Il faut que j'essaie de trouver une façon que ça soit un peu bénéfique pour les deux, que ça ne nuise pas l'esprit du quartier et que ça permette quand même au musicien de pouvoir performer, il faut vraiment trouver un équilibre des deux. (Philippe, informação verbal)

Dans toute société, si tu n'as pas de règlement, c'est de l'anarchie. Et l'anarchie après c'est les plus gros bras qui réussissent à survivre. Un règlement permet qu'il en sorte la même chance et la même équité à tout le monde. Et ça fonctionne. Évidemment il y en a eu quelques cas imbéciles où il a fallu parler puis vérifier les gens là, tu sais, mais c'est arrivé que très rarement. Le règlement permet, parce que le règlement est assez souple, c'est assez libre, chacun à le droit de faire ce qu'il veut, mais s'il n'y avait pas un règlement c'est sûr que ce serait n'importe quoi, ça c'est clair, parce qu'il y en aurait qui jouerait pendant 8 heures au même endroit... parce qu'il y en aurait qui dirait « eh, ça c'est mon spot, t'as pas le droit de jouer là », parce que c'est comme ça que ça marche dans la rue, mais le règlement justement fait en sorte que les gros bras se calment un petit peu. (Clément, informação verbal)

I probably wouldn't play as much [if there wasn't any regulation in the metro]. Just because I would have to find a spot and be inspired to do it and the metro provides consistent audience and everybody passing by, whereas on the street you don't know. (Jocelyne, informação verbal)

Moi, j'aime bien avoir un horaire, parce que j'ai des enfants, pour moi c'est plus pratique, ça m'assure aussi qu'à tel moment j'ai une place qui est réservée pour moi, pour éviter de me battre des fois, premier arrivé-premier servi, au lieu d'attendre que des musiciens finissent son spot parce que parfois il y en a qui jouent plusieurs heures puis t'es en stand by et c'est chiant. Donc la réglementation je trouve que ça peut être intéressant pour faire un tri, pour que les gens qui passent puissent avoir de vrais musiciens au lieu d'avoir un gars qui tape sur des casseroles. (Caroline, informação verbal)

Para alguns artistas, como FX Liagre, Montreal é um exemplo a ser seguido no que diz respeito à regulação e organização da arte de rua, já que a regulação permite que os músicos trabalhem de forma mais ordenada, com seus direitos garantidos, evitando disputas entre eles:

The system is not perfect in here but I have to agree that Montreal is probably one of the best places for buskers because of the long tradition of busking in the metro, at squares. But also it is something quite organized. We do not rely on arbitrary decision. You always rely on them. When you go to the audition, to have an outside permit if you play something correctly and you have a loud system, most of the time, ok, you pay your stuff, it's ok for you, you are outside. The police come, ok. So, it's much better than being allowed to do anything. Some buskers are against any kind of regulation. "I don't want to. I don't want to." But, most of the times, those guys mean: "I don't want no rule, expect the one I decide." They also spend a lot of time complaining and evilness of the world, but I find the best way to make the world less evil is to know in which places you want to have problem. So for me, the regulations, the kind of regulations we've got here in the metro or outside are, in my opinion, quite good ones, making people able to work properly, without any kind of problem and having also a positive effect... between the musicians, the rule in the normal spots in the metro is just a small paper. You put your name on it. It's quite seldom there's any trouble... a musician changes the names on the paper or following papers. It occurs, but it occurs very infrequently. It occurs most of the times in southern areas, southern spots because they have a lot of money to make in one week, let's say. [...] But most of the times, everything works fine between musicians. People know more or less the rules and 98%, 99% of them respect those rules. You don't have to be friends, you could just cohabitate like this, it works, I think, it works better than I thought it could work, specially when you know the guys are trying hard. Because not all the buskers are educated people, not all the buskers are healthy people, specially mentally healthy people, without any kind of trouble, drug, alcohol etc. With this kind of population, you can imagine a lot of stuff. Surprisingly for me, it works really well. And I think both regulations and the fact that there's a part of the responsibility for the buskers and do not make trouble. You know it's Quebec. Live and let live. Don't make trouble if you don't have to make trouble. It's kind of a general philosophy here and it works quite well. (FX Liagre, informação verbal)

Para alguns músicos, como Lucas, a regulação – como é feita em Montreal, de forma bastante estrita – pode ser prejudicial. Ele fala de sua experiência em outras cidades, como São Paulo, e lamenta que os músicos em Montreal não tenham brigado por sua liberdade, levantando a questão da liberdade de expressão dos músicos estar sendo tolhida diante de toda regulação e controle exercido por um programa como o *Étoiles du Métro*, que acaba excluindo quem não consegue se adequar às regras:

It's just a new form of regulation [the *Étoiles du Métro*]. It's just new rules and all that. And you know, I have a lot of respect for the people, the volunteers who are also musicians who put that system in place because they didn't have a choice. The STM required them to put the system in place. But then I look at other places like Sao Paulo, like New York City, where buskers, when faced with new regulations, fought back, and you know... with protests they actively tried to keep their liberty and freedom of expression. And I find it is just sad that here there's none of that. Whenever there's new regulations or new system to put us in cattery, to put us more in a box, we just accept it and go with it. And it's always been that way for some reason. [...] I don't think it's a good system because, yes it organizes things and it makes it easier for some people, for the people who are involved. The buskers, they don't have to wake up early to reserve

a spot. They can reserve on the internet and all that. But, at the same time, it goes against the freedom of expression, of other people who can't do it now, without get, doing the audition and all. So, it's been good for me, because I could reserve, but I kind of feel it hasn't been good for other people who aren't part of the system. And I mean, I started busking when I was fifteen in metro stations. And I wasn't that good, I was just a kid, you know what I mean? So, I don't think I would have been able to do that if the current system had been in place then. And just in general, I think rules relating to busking are ridiculous. Being on the street, being in the metro. Shouldn't anyone be able to just play music or perform art wherever they want? What's the difference between someone playing the guitar and someone talking? Like, I just don't know, when does it become art? What if you are doing it not for any money? If you are doing it for money, but not actively soliciting money, like, there's just a case there and people are putting money on it. So, you are telling me that people are not allowed to throw money on the ground and other people aren't allowed to make strings and pieces of wood vibrate, it just doesn't make sense to me. (Lucas, informação verbal)

Quando questionado sobre o papel da regulação, Lucas retoma a discussão sobre as limitações que ela impõe a enquadrar todos os artistas da mesma forma, cerceando uma atividade que deveria ser livre:

Regulation has a huge role now and I don't think it should have one. Because I think its role is to "encadrer", to frame the art form. Not just the art form, but the job. And we have a strong tension for that here in general. There's a long tradition of controlling different segments of the economy, different segments of whatever and that's fine, but... I find it just goes against basic freedom of expression. If someone wants to play guitar or any other instrument on a street corner or just sing, who's going to stop them? You know what I mean? Like, in the sense that if I'm not allowed to stand at a street corner and just sing and have a hat on the floor, then why are people allowed to walk down the street and sing? What, am I not allowed to whistle while I'm walking down the street to go, like, the corner store and buy a beer? It's, like, where you draw the line, you know what I mean? It's just not logical to control certain aspects of street art and not others, but you can't control them all because we are all creative beings. We all have songs in our heads, everyone hums a melody sometimes when they are walking down the street and how's that any different from someone who hums a melody and puts a hat on the floor? Well, the difference is that they are putting a hat on the floor. It's just ridiculous. It becomes ridiculous. It becomes a Kafka novel. (Lucas, informação verbal)

Este lado perverso da regulação, principalmente como ela é feita em Montreal, através de audições e autorizações, acaba segregando artistas que conseguem pagar pelo processo de legalização de suas atividades daqueles que, por diversos motivos, não conseguem:

L'année passée, par exemple, je n'ai pas renouvelé parce que je ne pouvais pas financièrement. C'est 125 [dollars], je crois, par année. Donc, si j'ai perdu mon droit de jouer dans la rue, mais la carte ne m'a jamais servi. Il n'y a personne qui est venu m'a demandé ma carte, si j'avais le droit de jouer à tel place, j'ai jamais eu de demande. Mais, par contre, ça m'a donné des opportunités par certains contrats où c'était demandé d'avoir une carte de membre. Alors, ça m'a servi pour une ou deux fois. [...] Il y a des artistes qui faisant beaucoup plus de cache que les autres. Il y a de gens qui jouent Rolling Stones... ça fait tomber dans le chapeau de l'argent. Quand tu joues de la musique que je joue, ça vient chercher d'autre chose, c'est peut-être plus spécifique au niveau de gens que ça touche. Les gens sont surpris, mais c'est moins populaire. C'est beaucoup d'argent pour certains musiciens, mais on n'est vraiment pas riche. Quand on a de contrat on le prend, mais après quand on se retrouve dans le métro, pendant l'hiver, il faut qu'on s'en sort. Moi, je suis dans la rue – officiellement on a la permission de

jouer dans l'arrondissement Ville Marie, qui délivre le permit, alors qu'on a le droit de jouer dans cet arrondissement [...] et ils disent pas qu'on n'a pas le droit [de jouer dans les autres arrondissements], mais là où on n'a pas le droit c'est le Vieux-Port de Montréal. C'est fédéral, c'est pas provincial, c'est pas la ville de Montréal, alors, là on n'a pas le droit de jouer, par exemple. C'est un endroit très touristique, alors, ça ferait plaisir aux musiciens, mais normalement on n'a pas le droit. [...] Et je ne suis plus dans "Les étoiles" cette année, pour moi ça vaut pas la peine. (Caroline, informação verbal)

Caroline coloca de maneira interessante sua visão de equilíbrio que deve haver entre o músico de rua profissional (não "piolhento", amador, pedinte) e o músico de conservatório – e como isto deve se refletir na regulação da arte de rua:

Des fois je trouve que les gens associent les musiciens de rue à des pouilleux ou à des itinérants, on n'est pas de pouilleux. Les musiciens, on travaille beaucoup, on pratique beaucoup d'heures, tu sais, c'est... notre réalité c'est ça, on n'est pas de pouilleux. Ça pourrait être bien qu'il y en a un petit peu plus là, mais je ne sais pas quelle forme ça pourrait prendre. Mais en même temps c'est bien de ne pas trop brimer la liberté aussi qu'on a. C'est un peu de trouver un bon milieu pour respecter notre mode de vie aussi, parce qu'on est pas de musiciens du conservatoire qui jouent dans des orchestres symphoniques, on est des musiciens de rue, c'est pas qu'on joue moins bien, ça veut dire que l'environnement qu'on a choisi pour jouer est libre. Alors ça ressemble à un choix de vie quelque part. (Caroline, informação verbal)

Idiomas

A multiplicidade de idiomas falados pelos músicos de rua e do metrô é bastante interessante, refletindo as variadas origens e trajetórias destes indivíduos. Assim como no Brasil muitos artistas de rua são imigrantes, em Montreal isto também é notável. Vindos de outras províncias ou países, falando diversas línguas, contribuem para a diversidade cultural da música de rua na cidade. 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 do grupo Street Meat, é angófono, de Toronto, vive em Montreal há muitos anos e prefere conceder a entrevista em inglês; o grupo do qual faz parte se formou com o objetivo de tocar nas ruas e suas canções podem ser enquadradas como "*untraditional folk*", de acordo com os músicos. Ele e seu grupo passaram alguns meses no Brasil, tocando nas ruas, graças ao convite de um festival (Reb Bull Sounderground) – e chegaram a aprender um pouco de português. Apesar de cantarem a maioria das músicas em inglês, tentam incluir canções em

francês no seu repertório. 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 viajar ao Brasil recentemente. Lucia, que é colombiana, tem o espanhol como língua materna, mas prefere se comunicar em francês. FX Liagre é francês, mas vive no Quebec há muitos anos e opta por dar a entrevista em inglês.

Como pude observar, muitas pessoas do Quebec acabam se apresentando em inglês, fazendo covers de canções famosas ou tocando canções que são originalmente cantadas em inglês em versões instrumentais. Também vale destacar a presença de muitos franceses que moram no Quebec há anos, tocando desde covers em inglês à música tradicional francesa ou quebequense.

A rua é uma oportunidade para pessoas de todos os cantos se apresentarem e, às vezes, essa diversidade linguística e cultural gera pequenos problemas de comunicação entre os músicos e os organismos responsáveis por representá-los. Durante a entrevista com um representante do MusiMétroMontréal, me foi dito que o organismo aceita músicos de qualquer nacionalidade, mas que eventualmente a comunicação é bastante difícil – ou mesmo inexistente – o que não necessariamente gera barreiras permanentes:

Il n'y aucune limite, aucun problème avec ça [la nationalité]. On a 2 japonaises qui jouent ensemble, on a une autre qui est japonaise aussi, chinois, on a des russes... on n'a tout et on n'a aucune restriction... tant que t'es capable de communiquer avec nous, il n'y a pas de problème. C'est sûr que si t'es russe et que tu parles que le russe, ça va peut-être être problématique, mais ça c'est jamais arrivé encore... je te dis on a eu un qui était russe, puis il parle pas français, pas très bien anglais, mais on se comprend, alors c'est pas grave, il n'y a pas de problème. (Clément, informação verbal)

O problema da comunicação com os artistas, para Kim Bélanger, pode ir muito além dos idiomas falados por eles, se estendendo às dificuldades de usar equipamentos como computador ou ao fato de não possuírem telefone celular, por exemplo. O fato de alguns artistas não falarem inglês ou francês também gera atritos na relação entre STM e eles:

« Puis ça c'est... des fois que les outils électroniques soient plus étendus, mais il y a des musiciens qui n'ont pas d'ordinateur, qui n'ont pas de téléphone cellulaire, qui ne savent pas comment faire. Même dans les Étoiles j'ai des musiciens qui ne parlent pas du tout ni français ni anglais. Alors quand on lui envoie un courriel il ne comprend rien... il faut toujours qu'il y ait quelqu'un qui traduise pour lui. Tu sais ces gens-là, comme il y a un musicien qui s'est réinscrit pour passer son audition, il est venu passer son audition puis moi je lui ai dit « mais t'es déjà Étoile, pourquoi venir passer une audition ? On t'a déjà sélectionné... ». (Kim Bélanger, informação verbal)

Tendo em vista que muitos continuam atuando como músicos de rua e do metrô, mesmo com diferenças linguísticas, pode-se entender que é possível exercer a atividade, ter autorização e estar legalizado sem um domínio completo dos idiomas locais.

Fotos, mídia e redes sociais

Ao serem questionados sobre como se sentem ao serem fotografados e filmados durante as apresentações, os músicos apresentam opiniões divergentes: existem aqueles que não se importam e acham importante divulgar o trabalho sendo mostrado, assim como há músicos que ficam bastante incomodados – ainda mais se a pessoa que fotografa não contribuiu com o chapéu:

On en prend des photos, puis ils ne donnent rien du tout, il y en a qui ne demandent même pas de la permission pour prendre des photos... ça valait la peine de prendre des photos mais ça ne valait pas la peine de donner de l'argent... [...] Il n'y a pas grande chose qu'on peut faire. Moi ce que j'ai remarqué c'est que très souvent les gens qui vont donner de l'argent c'est souvent des gens qui vont te demander... c'est de venir dire est-ce que je peux filmer, est-ce que je peux vous prendre en photo ? Puis, moi en général je vais dire oui, il n'y a pas de problème, c'est qu'en général c'est justement au moment où ils vont donner de l'argent ou ils vont même donner l'argent avant et puis filmer après, c'est quelque chose avec le téléphone, tu sais le téléphone intelligent comme Iphone, on peut pas empêcher ça, et c'est vrai que ça arrive souvent des gens qui arrêtent qui prennent des photos et qui n'ont pas demandé, ou que tu vois qu'ils sont en train de filmer, très souvent c'est les gens qui ne demandent pas de permission c'est souvent ceux qui ne vont pas donner d'argent. (Philippe, informação verbal)

Ça dépend de l'attitude de la personne. Il y a des gens qui prennent pour qu'on est des êtres publics. Moi des fois j'arrête de jouer et je dis « vous ne me prenez pas en photo, monsieur ! », j'arrête les gens, je ne suis pas gentille, parce que ça m'énerve que les gens me prennent pour acquis parce qu'on est dans la rue, qu'on est des putes, moi ça m'énerve. Mais il y a des gens qui viennent me demander de la permission, et des fois les gens ne savent pas qu'au Québec c'est un endroit où dès qu'on prend quelqu'un en photo, ça prend un droit, de l'image. Alors j'affole les gens, je leur dis vous ne savez pas, mais au Québec c'est un droit. Vous ne m'avez pas demandé de la permission, moi je ne vous la donne pas. Et la personne est fâchée et s'en va. Mais moi je ne veux pas me faire tirer en portrait, mais surtout quand c'est des messieurs, on ne sait pas, avec internet aujourd'hui, tout ce que les gens font de notre image, tu sais, et ils peuvent changer des affaires tu sais, alors non. Mais quand c'est des touristes, des filles japonaises, je vois aussi. Il y a des gens que je vois qui ont de bonnes intentions, des mamans avec des bébés, des familles qui viennent, enfin, des touristes du Québec... ils ne me demandent pas, mais je laisse me prendre en photo, ça dépend de la personne aussi, ouais. (Caroline, informação verbal)

J'essaie que la personne ne me photographie pas, c'est plutôt moi qui vais demander aux gens de faire une vidéo avec ma caméra, ma petite caméra... j'ai déjà demandé ça une coupe de fois si les gens pouvaient me filmer. (C., informação verbal)

I try to inform people that if they are going to photograph me would they please have the courtesy to contribute with something to the artist. And not everybody does, you know. Some people just pass by, but I try to say it as pleasantly as possible. (Grégoire, informação verbal)

Well, I consider that I'm in a public space and I think I feel a bit differently than a lot of people. You're out in public, anything goes. Not in private, but in public. People will sometimes send me videos that they take. (Jocelyne, informação verbal)

You are photographed here all the time. Some people are well educated enough to ask you. Some of them are also well educated enough to think if the guy is really worth of it, maybe I can give a little money, but it's not everyone. You cannot avoid this, anyway. From time to time I complain to those people with some commentaries, when they leave, with my big voice in my amplified microphone (laughs). I make them know what I think of them. (FX Liagre, informação verbal)

[Jesse] It's good publicity, but a lot of people just take a video and don't do anything with that. [...] We tell them we have a Facebook page, you know, it's right here. Go post it on our Facebook.

[Juliana] It's not even about the money. I don't mind if you take pictures, but just do something with it. So many people take pictures, but you never see that picture. Sometimes, we are just, like: "We have a Facebook page." Or sometimes we are like: "Do us a big favour and put it on our Facebook page, it would really help us out." But usually they don't (laughs). (Juliana e Jesse, informação verbal)

I find it weird when people will take a photograph and don't put in the hat. But then, again, they can do whatever they want. If you are going to be putting yourself in public you have to just expect people to do whatever they want. As much as I feel like musicians should be allowed to play wherever they want, because of freedom of expression, well, I think a photographer should be allowed to take a picture of whatever they want, for freedom of expression. [...] And it doesn't bother me, but filming is another story, because when people film stuff and put it on the internet... like, for us, there's a lot of stuff on YouTube that we would have never put on YouTube, you know. Of us playing, like, stupid songs in the metro... low quality video, where you don't hear the audio well. That's a little weird, but it's the same reality for everyone now. Before, artists could control what would be released. As in "Ok, this is a good video, we are going to release it." Now, there's no more control over that. And that's just a new reality we are going to have to accept. There's no more control. Anything can be captured and released by someone. I mean, you could try and sue them, I suppose, if it's your own composition and in theory you have copyrights. But this is a new world that we just have to adapt to it, because there's no change anymore. When we applied for the first Red Bull festival, it was actually a video that my friend shot of us on his iPhone, you know what I mean, and that was enough quality to get them to fly us all down to Brazil and pay us ridiculous amounts of money. (Lucas, informação verbal)

Não são todos os músicos que se sentem à vontade em serem registrados, assim como nem todos fazem questão de divulgar seus trabalhos na internet, principalmente através de redes sociais. A principal rede social que eles utilizam é o Facebook, sendo que alguns também tem contas no Instagram; o próprio MusiMétroMontréal tem grupos no Facebook, abertos ao público e fechados. O uso da internet e redes sociais é bastante instrumental, para a maioria dos artistas:

Quand je fais de petits spectacles dans les cafés j'utilise mon réseau d'amis, de connaissances, avec Facebook, ma liste de Hotmail, comme courrier, comme messagerie, mais sinon non. Quand il y a des contrats aussi, quand il y a des appels d'offre pour certains événements, à ce moment-là oui, j'envoie, j'ai un CV, j'ai une démarche artistique, puis j'ai des photos que j'envoie. (Caroline, informação verbal)

Non, juste les Étoiles du métro on a un site, alors moi je suis sur le site, les gens peuvent me rejoindre de cette façon là, on a notre e-mail. (C., informação verbal)

Oui, mais pas comme musicien du métro... en fait entre les choses que je fais de temps en temps parce que c'est sûr ben des pages Facebook, des sites internet, des choses comme ça, je vais avoir des photos des spectacles, des choses comme ça. (Philippe, informação verbal)

I have Facebook, a professional Facebook page. [...] It's Grégoire Dunlevy, maître échassier. You have to put in the maître échassier, because I have my personal Facebook, which is just Grégoire Dunlevy, but if you want to go onto my professional page it's Grégoire Dunlevy, maître échassier. [...] And you can also see, if you go onto YouTube... I have a demo on YouTube Grégoire Dunlevy, maître échassier – Danse sur Échasses. (Grégoire, informação verbal)

I'm on Facebook, but I told all my friends: "I'm not unfriending you, but I never post anything. I'm... My generation. And people say: "But you are out in public, for heaven's sake!" and I say: "But that's different." It has two or three things up there and I have a few people mentioning me on photographs and stuff, so I'm up there, but I never post anything. But I read everybody else's (laughs). (Jocelyne, informação verbal)

[Juliana] We have a website with a mailing, like, a newsletter. We have Twitter, but we are not very good at it. We have Instagram. We are getting ourselves set up. So we do the social media thing.

[Jesse] We are on the process of a name change, so we do have plans when we do change our name to hit hard with Twitter and Instagram and YouTube because they are really worthy looking at. (Juliana e Jesse, informação verbal)

Para além das mídias sociais, os artistas também guardam artigos de jornais e demais mídias quando aparecem nelas. No dia em que cheguei para ver a apresentação de Jocelyne – e entrevistá-la em seguida – a artista me deu uma folha de jornal encadernada, com uma entrevista feita com ela alguns anos atrás. Grégoire também mencionou que saiu em várias matérias de jornais nos anos 1980, enquanto ele e outros músicos brigavam pela legalidade da música no metrô. Para ele, é muito importante ter a mídia (e consequentemente, o público) como aliada: "The media is a very powerful tool if you can use it properly. So, if you can get the media behind you, radio, television, newspapers - if you can get them behind you, that can actually sway public opinion and force the politicians to recognize you" (Grégoire, informação verbal).

Importância da arte de rua

Também questionei os artistas sobre a importância da arte de rua e como essas atividades podem mudar a vida pública. Para eles, a importância da arte de rua reside na preservação da memória (através de canções que marcam certas épocas), em ajudar as pessoas a atravessarem suas rotinas, em fazer o público sorrir, em levar a cultura para as ruas ao alcance de todos, colorir os dias, entre outras razões:

Je pense que l'artiste de rue, il a un rôle important dans le quotidien des gens. De changer la couleur grise en arc-en-ciel, je ne sais pas si on peut dire pouvoir, mais un rôle en tout cas important là-dedans, d'aider les gens aussi à traverser leur routine. Et puis, comme je vous disais tantôt, pour la mémoire aussi, on aide les gens à se souvenir, à pas oublier, puis on joue de la musique qui fait partie de certaines époques, de certains moments de vie, certaines traditions, certains pays ; on est la mémoire aussi, connective, donc je trouve ça... moi je trouve que notre rôle est super important. Puis en même temps on est humble parce qu'on ne joue pas sur des scènes... au Medley, à l'Olympia, les grandes... on joue dans la rue. On mène la musique pour les pauvres, on mène la musique pour tout le monde, ça fait qu'on n'est pas prétentieux, tu sais, on joue dans la rue, on joue pour les gens qui passent. (Caroline, informação verbal)

Son importance ? Ben... moi je trouve que ça fait sourire beaucoup de monde, ils relaxent, ils sont peut-être énervés, ils s'en vont travailler, puis même les gens souvent ils me disent merci quand ils mettent de l'argent. Puis là je me dis toujours ben c'est à moi de vous dire merci... mais les gens ils me disent tous merci, ils me disent merci à moi, d'être là. Alors je pense que ça leur fait du bien. Puis ça fait un concert qu'ils n'en ont pas beaucoup, je veux dire qui coute rien, les gens qui ne veulent pas donner ils donnent pas, puis les gens qui ont les moyens, qui peuvent donner un dollar, deux dollars... ça leur coûte pas cher des concerts ; tu sais, au lieu d'aller aux concerts... mais c'est rare que les gens s'arrêtent comme plus que deux ou trois chansons, ils vont plus faire ça sur la rue. (C., informação verbal)

Quelle est l'importance de l'art de rue ? C'est très personnel comme question mais... moi ce que je trouve merveilleux c'est que, de mon expérience, des gens passent et puis des fois ils n'ont pas du tout un sourire, ils sont très pressés puis ça va pas bien dans leurs têtes, ça apparaît, et puis ils entendent de la musique et leurs faces changent, ils sont heureux, ça leur donne le sourire, c'est une chanson qu'ils aiment, ça les éloigne de leur quotidien, c'est ça que ça fait l'art, ça donne des émotions aux gens, ça donne du bonheur aux gens... et c'est gratuit, c'est sans rien à attendre... alors c'est sûr j'ai un pot ouvert devant moi, tu peux mettre de l'argent si tu veux, évidemment que ça va me faire plaisir, mais si tu veux juste l'écoute là, je vais être très content aussi. C'est juste un échange d'être humain à être humain, moi je trouve que c'est quelque chose de merveilleux. (Clément, informação verbal)

Je sais que jouer de la musique en public c'est quelque chose qui apporte un peu aux gens, pas à tout le monde mais il y a des gens pour qui ça compte vraiment, ça leur met un petit rayon de soleil dans la journée, la même chose de dire quand on se promène dans le centre-ville puis qu'il y a des spectacles de rue ou des jongleurs ou des choses... ça c'est important, j'en fais un peu, c'est pas quelque chose à laquelle je mets mon énergie mais je pense que faire de la musique et des arts dans l'espace public et dans la ville de tous les jours, il y a des gens à qui ça fait vraiment du bien, puis il y a des artistes qui font vraiment ça, donc je pense que c'est quand même important de mettre de la couleur un peu dans la vie. (Philippe, informação verbal)

It's an important creative outlet for a lot of people. As in, nowadays it's becoming very complicated to generate revenue with your creativity. Specifically, arts and creativity. You could be a creative entrepreneur, a creative businessman and you could generate revenue. But specifically with music and circus and all the traditional street art, there's not many creative outlets anymore. Unless you are already in the scene. So I think it's important. I think every society needs outlets for art. Just needs to let art get out there. (Lucas, informação verbal)

Essa visão bastante otimista da arte de rua se reflete também nos pensamentos que os artistas têm da sua influência na vida pública urbana. A ideia de interrupção do cotidiano de maneira positiva, levando cor/alegria/sorrisos à vida das pessoas em sua rotina – tanto para o

público quanto para os próprios músicos – é bastante presente na argumentação dos artistas, como pode ser visto a seguir (com uma contraposição do Lucas), inclusive sinalizando que a inspiração para ser músico de rua pode vir de outros músicos que se apresentam em espaços públicos:

Moi je pense que, surtout, ça allume le petit feu chez les gens, et des fois ils se donnent la permission, peut être, de réaliser enfin un rêve ou de dire « ah, j’ai toujours rêvé de jouer tel instrument » ou dire « alors, je change de vie, je vais devenir danseur, je vais devenir peintre », d’oser. Peut être ça... les gens en voyant cette réalité de plus en plus, ils se disent « pourquoi pas moi ?, moi aussi je veux faire ». Et des fois ils font du son. Ça peut être juste pour loisir, mais ça aide les gens, ça les pousse dans une zone d’inconfort mais de plaisir aussi, des choses qu’ils n’ont pas osé faire, beaucoup de gens se trouvent trop vieux pour s’y mettre, mais des fois ça allume quelque chose puis ils font. Ça je trouve fun ça... (Caroline, informação verbal)

Moi ça [l’art de la rue] change le mien. Si je n’avais pas vu des gens je n’aurais peut-être jamais fait moi-même, puis... et moi j’aime la liberté absolue de pouvoir jouer quand je veux et de ne pas avoir de patron. Ça c’est moi... et est-ce que ça peut changer la vie des gens ? oui ! En tout cas ça peut l’améliorer... même si c’est bref, même si c’est pour un instant, ça c’est au moins un instant gagné... parce que je trouve qu’on vit dans un monde qui n’est pas du tout à notre image et que si ça peut leur donner un petit peu... les artistes sont là pour mettre un peu de lumière sur la vie de certaines personnes qui est un peu sombre, alors je pense que oui, c’est primordial... depuis l’année d’avant il y a toujours eu des artistes, il y a toujours eu des gens... qui soient illuminées ou pas, mais qui ont exclût des choses comme venir toucher le cœur des gens et parfois leurs têtes, et puis, ben, ça c’est le plus important. (Clément, informação verbal)

It helps people... People have told me that, you know, when they come down into the metro in the morning on their way to work, this is when I used to play morning in the metro. Or when I play in the afternoon in the metro, at rush hours in the afternoon. People come by and tell you: “Oh, it’s so wonderful to hear your music because when I’m on my way to work, or coming home from work, you know, I feel so stressed out an everything, and your music just sort of helps calm me, it helps make my whole day better.” So definitely, we have an effect on the public. (Grégoire, informação verbal)

Oh, it makes it [the city] more intimate, more friendly and more sociable. I think it’s very important. Just to create an atmosphere... well, the arts are huge and important, so if you are doing a little bit in your small way you are contributing to the total culture. And I just love Montreal for that. Other than growing up in Winnipeg, I haven’t lived in other cities for any length of time, but there’s something about here that is different. I think it’s the Latin aspect. [...] I think each small connection that is made amongst people is always to the good. Always. If it’s a smile or a chat or somebody donating, or saying: “You made my day” or “I like this” or “Oh, you are here again” or whatever. And it’s not about me, I just mean the music. I do think it’s important. (Jocelyne, informação verbal)

You give a good image, you make people a little bit happier. They will enjoy better their trip or their day. For me is the same thing when you see someone arriving, which leaves you with a smile in the beginning. For me it’s quite clear. It does not give me money at this moment, maybe this will start giving me money later. And for people, I think, you feel better when you think you do something good for people. When they show you their thank you. (FX Liagre, informação verbal)

[Street performance] definitely changes the city for better or for worse. It changes some people’s day. I’m sure some people walk by sometimes and they are like: “Oh God. It’s the last thing I want to deal with.” But then some people will walk by and they give you a smile and they seem to be cheered up a bit. It definitely has an effect. I wouldn’t say

it has a huge effect, like I hear some street musicians always saying, like: “Oh yes, it definitely changes people’s days, it changes their lives etc.” And, I mean, that’s possible and it probably happens sometimes. Sometimes a kid walks by and sees an accordion for the first time in his life and then goes home and says: “Mama, I want an accordion, or something like that.” And then learns to play accordion. It definitely can affect people’s lives, but, really at the end of the day you are on a street corner or in the metro making something vibrate and hoping for a couple of bucks. So I tend to not think it’s too gigantic, you know what I mean. There’s an effect, but it’s definitely not that great. (Lucas, informação verbal)

Como pode ser visto, apesar das trajetórias serem muito variadas, assim como origens, instrumentos, visões sobre arte de rua e a experiência de se apresentar nos espaços públicos, há um posicionamento quase rígido em torno da importância da arte de rua para a cidade, o que agrega ao discurso de legitimação das práticas, buscando fugir de sua marginalidade. A maior parte dos músicos que tocam nas ruas e metrô não tem problema em se identificar como artistas de rua – ao contrário do que acontece com os artistas de teatro de/na rua entrevistados, ligados ao Festival de Théâtre de Rue de Lachine.

5.2 Teatro de/na rua

O material coletado junto aos artistas e companhias de teatro de/na rua de Montreal se diferenciam bastante da situação e perspectivas dos músicos de rua e do metrô. São companhias pequenas, de trajetórias variadas, que tem uma certa relutância em se colocarem como artistas de rua – por mais que alguns tenham se apresentado, ou ainda se apresentem, nas ruas, passando o chapéu. Apesar de todos criarem espetáculos para os espaços públicos urbanos, a visão sobre essas práticas tende a se distanciar da arte de rua enquanto “entretenimento” ou “animação”, se colocando como performances mais sérias ou mesmo profissionais. Abaixo é possível entender um pouco do que é fazer arte de/na rua para esses artistas, assim como buscar compreender melhor suas lógicas de ocupação do espaço público, suas estratégias de sustentabilidade financeira, suas percepções sobre o teatro de rua, entre outros temas. O Théâtre du Ricochet acabou sendo o grupo que mais me aproximei e isso se reflete na profundidade da pesquisa.

Foram entrevistados nesta etapa do trabalho de campo artistas e companhias ligadas, de alguma forma, ao Festival de Théâtre de Rue de Lachine: Marc-André Charron, co-diretor artístico da companhia Satellite¹⁰¹; Joanie Roy, diretora da companhia Mille-Chevaux Vapeur¹⁰² (e na época da entrevista também era coordenadora do Espace Culturel Centre-Nord

¹⁰¹ Entrevista concedida a mim por Marc-André Charron em 16 de junho de 2016, pessoalmente, em Montreal.

¹⁰² Entrevista concedida a mim por Joanie Roy em 15 de junho de 2015, pessoalmente, em Montreal.

La Cenne); Louis Tremblay, fundador da companhia La Tête de Pioche¹⁰³ e que também foi um dos avaliadores na audição para autorizações da Ville-Marie que pude acompanhar; Marykristř Simoneau, da companhia Illuzaö¹⁰⁴; e Sabrina Johnson e Frédéric Jeanrie, da companhia Théâtre du Ricochet.¹⁰⁵

Trajetórias individuais e das companhias

Apesar das trajetórias individuais e das companhias serem diversas, há pontos em comum, como a multidisciplinaridade. Alguns artistas relataram as dificuldades em se manter pequenas companhias sem subsídios públicos, por isso acabam acumulando outros empregos (geralmente relacionados às artes). Dois dos grupos que entrevistei (Satellite e Mille-Chevaux Vapeur) dividiam escritório em um espaço chamado Espace Culturel Centre-Nord La Cenne, no qual também havia outros grupos artísticos e até mesmo uma área que se transformava em sala de espetáculo. As pessoas, peças e companhias são heterogêneas em suas produções e vários tem experiências em se apresentar fora do país:

Satellite Théâtre, ça fait 2 ans qu'on est à La Cenne ici. [...] C'est pas que des compagnies de théâtre qui sont ici mais il y en a d'autres, que c'est comme organisé pour ça, ça c'était magnifique. Satellite Théâtre on est une compagnie de création en théâtre physique et visuel, on a étudié chez Jacques Lecoq, Mathieu et moi, on est co-directeurs artistiques, puis c'est là-bas qu'on s'est rencontrés, c'est une école qui emmène des gens de plusieurs pays différents à faire du théâtre ensemble, puis donc le corps devient très rapidement le moyen de communication avec les collègues et avec les professeurs, puis ce travail là nous a assez intéressé qu'on avait envie de poursuivre, donc on est une compagnie qui est très influencée de l'école où on a étudié. On essaie toujours de se provoquer en emmenant dans un même projet des styles différents, des provocations de différentes avenues, puis autant que possible, des artistes qui viennent de différents milieux, des pédigrées différents, pour essayer de trouver de nouvelles choses. Donc c'est un peu le mandat de la compagnie, elle a été fondée en 2009, et puis depuis 2009 on a créé un spectacle par année à peu près, en moyenne... on a eu des années sans spectacles, mais ça nous a fait créer des shows l'année d'après donc il a 6 shows qui ont été créés et qui ont tourné plus ou moins dépendant du spectacle, mais la plupart des spectacles ont tourné entre 4 e 5, puis nos vieux spectacles se sont rendus une centaine de présentations chacun. Beaucoup au Canada, mais on a tourné au Mexique, on a fait des activités au Japon, on a des projets en Afrique en ce moment, on a un autre projet où on fait venir des gens de l'Angleterre. [...] On fait du théâtre au sens très large, dans le sens de spectacle vivant. Mais la danse a sa place, la marionnette a sa place, l'acrobatie, le cirque, tout ça c'est des hybridations qu'on est contents de laisser arriver. On se réclame du théâtre seulement dans l'idée qu'il y a une narration, il y a quelque chose qui est racontée, mais ensuite les moyens de les raconter sont très libres. [...] La permanence de la compagnie c'est 3 personnes, la co-direction artistique

¹⁰³ Entrevista concedida a mim por Louis Tremblay em 20 de junho de 2016, pessoalmente, em Montreal.

¹⁰⁴ Entrevista concedida a mim por Marie-Christine (Marykristř) Simoneau em 26 de junho de 2016, pessoalmente, em Montreal.

¹⁰⁵ Entrevista concedida a mim por Sabrina Johnson e Frédéric Jeanrie em 30 de junho de 2016, pessoalmente, em Montreal.

et puis la direction générale, mais on a 30/40 personnes différentes personnes qui travaillent tous les ans avec nous sur différents. (Marc-André, informação verbal)

Je suis la coordinatrice ici [La Cenne] et il y a environ une dizaine d'organismes culturels et d'artistes individuels, on est en multidisciplinarité, il y a beaucoup de compagnies d'art de rue. Il y a aussi une compagnie de théâtre qui jouent plus en salle et un artiste visuel. À La Cenne je m'occupe de tout, mais principalement je m'occupe des plus gros projets qui vont avoir lieu dans l'arrondissement ici pour le du 375^e de Montréal, donc je suis la co-directrice générale et puis artistique de ces projets-là, et puis on va travailler dans trois espaces publics, où on va créer des œuvres artistiques, des installations dans ces places-là avec une programmation culturelle et citoyenne, donc théâtre de rue, DJ, musiciens et tout ça, une grosse programmation. Mille-Chevaux Vapeur : je suis la seule directrice de la compagnie, avant on était deux, et puis la compagnie a 5 ans cette année, donc on a tourné pas mal en théâtre de rue [...] Moi je viens plus du côté de la dramaturgie et mon partenaire il est scénographe, donc on a créé beaucoup des événements où il y avait des installations immergées donc le public allait dans des lieux où il y avait une performance individuelle dans ce lieu-là, on a publié 2 livres aussi. [...] Officiellement on était deux, puis après on a engagé des gens pour chacun des projets et... voilà, c'est ça ! Comme dans « Golden Gala », juste pour ce projet-là il y avait 4 acteurs et puis souvent on était 5, donc les équipes grossissent en fonction de chacun des projets qu'on a. (Joanie, informação verbal)

En fait, La Tête de Pioche c'est juste moi, parce que je suis seul dans la compagnie, j'ai fondé la compagnie en 2004. J'ai étudié un peu de musique classique puis je voulais et je me suis rendu compte que ce n'était pas assez créatif pour mes désirs donc je me suis dit je vais aller plus dans le théâtre, oui il y a plus de la parole, le corps, du souffle, je trouve ça plus intéressant, plus créatif surtout. J'étais pas très vieux mais j'avais 25 ans à l'époque et puis ça commençait à être tard pour rentrer dans les écoles de théâtre, j'ai essayé mais ça n'a pas fonctionné puis à un moment je me suis dit je vais faire ça très naïvement... je vais faire ma propre salle de théâtre puis je vais m'installer à des endroits et les gens vont venir à mon théâtre, c'était ça ma prémisses de départ. (Louis, informação verbal)

J'ai commencé à faire des spectacles ça fait plus de 10 ans, presque 15 ans. J'ai pas de formation, c'est autodidacte, je faisais de la gymnastique quand j'étais petite mais c'est seulement ça. Sinon j'ai voyagé beaucoup, donc c'est comme ça que j'ai rencontré des gens, c'est comme ça que j'ai commencé en faisant la manipulation du feu, pyrotechnie. La première fois j'ai vu un spectacle en France qui quelqu'un qui faisait du feu, puis ça m'a bien bouleversée, et ensuite j'étais en Australie et j'ai vu que je pouvais apprendre, que les gens faisaient, alors j'ai commencé à en faire là-bas, et j'ai commencé à voyager en essayant de trouver des gens qui en faisaient pour apprendre plus, parce que ce n'était pas très populaire à ce moment-là. Donc j'ai été en Australie, en Thaïlande, j'ai été en premier au Mexique, j'ai trouvé plein de gens là, j'ai été voir un formateur en Colombie, j'ai été vivre là-bas pendant un bout de temps et après je suis revenue... et puis j'ai commencé à faire à la rue seulement parce que j'aimais tellement faire le feu qu'un de mes amis a dit « on va aller en faire, on va se faire peut-être un peu de sou », donc on a commencé à faire ça dans la ville du Québec, où on a connu des amuseurs publics, et puis c'est génial, moi je trouvais ça génial. Je faisais des sous, j'étais heureuse, puis je rendais les gens heureuses, donc l'équilibre était parfait. Et à force d'en faire, c'est de comprendre comment ça fonctionne, parce que c'est difficile de monter un spectacle aussi, c'est dans la rue, donc tout le monde peut s'en aller n'importe quand, on s'est quand même bien balancés pour donner quelque chose qui vaut la peine et aussi pour ne pas perdre toute son énergie là-dedans. Alors tranquillement j'ai commencé à bâtir sur le spectacle Cabaret qui existe depuis très longtemps... c'est ma plus vieille création. C'est comme une histoire d'amour et de haine... à créer, et c'est ça, au fil des années je fais des spectacles de rue à Québec, au chapeau seulement, pendant presque 10 ans, et ensuite au travers j'ai commencé à faire d'autres techniques et commencé à faire des contrats par les intermédiaires d'agences, et faire les festivals. Puis maintenant j'ai décidé de ne plus faire des spectacles de rue, j'ai des contrats, je joue seulement avec des contrats, et avec des différents concerts aussi, le feu c'est beaucoup dans les

poumons, le gaz et tout ça. J'ai des projets de théâtre, puis je continue à voyager beaucoup aussi, je fais des projets en cirque dans différents pays, donc c'est combiné tout ça. (Marykristin, informação verbal)

Je suis comédien, metteur en scène... ma formation est un peu éclectique disons, que j'ai fait un an à l'école du théâtre à Québec, ensuite j'ai étudié à Naples et à Venise en Italie, principalement à la commedia dell'arte, mais aussi tout ce qui est théâtre du corps, tout ce qui est lié à la formation de Lecoq, et j'ai étudié aussi à Barcelone tout ce qui est lié à la formation de groupes, en théâtre corporel, et j'ai étudié en France aussi, chez Lecoq, donc voilà en gros ma formation, j'ai fait des stages aussi là avec d'autres professionnels du milieu. Je fais du théâtre depuis disons presque 15 ou 20 ans, je ne compte plus, et professionnellement j'ai commencé en 2001... j'ai commencé dans la rue, carrément, dans les parcs... en Montérégie c'étaient des troupes de commedia dell'arte qui se promenaient à travers les différents parcs de la région, en périphérie de Montréal. Donc théâtre dans l'espace public j'en ai fait beaucoup, une autre formation importante que j'oublie toujours mais je le maîtrise, ben, ce que je maîtrise c'est justement sur l'acteur comique baroque italien dont il y a une certaine partie du mémoire qui traite justement de l'espace public, la fonction anthropologique de l'espace. (Frédéric, informação verbal)

En fait j'ai eu plusieurs métiers avant de devenir, de dédier au théâtre, donc j'ai étudié le théâtre, j'ai gradué en 2011 de Sainte Thérèse qui a une formation collégiale en costume pour le théâtre, mais c'est quand je suis partie en Irlande pour découvrir du théâtre et c'est là que j'ai vraiment expérimenté du théâtre de rue. (Sabrina, informação verbal)

As formações são variadas, como pode ser visto, dos autodidatas às pessoas com formação em escolas de teatro na Europa. Frédéric e Sabrina são, basicamente, as duas pessoas por trás do Théâtre du Ricochet, que se trata de uma companhia pensada desde o princípio para realizar intervenções nos espaços públicos urbanos, discutindo questões sociais e políticas. A peça “Indiscrétions Publiques”, descrita no capítulo anterior, fez parte do Festival de Théâtre de Rua de Lachine, mas também tem sido encenada nos parques de Montreal fora do contexto de festivais. A companhia foi criada pelos dois em 2014 com a seguinte perspectiva em mente:

[Sabrina] Ben en fait c'est surtout né du projet, c'est le projet qui est né la compagnie, le but était assez claire pour le projet, que ça allait vraiment donner la teinte à la compagnie... en fait les valeurs qu'on voulait passer à travers le projet c'étaient celles qui ont déterminé la compagnie. C'était l'accessibilité au grand public, c'était d'utiliser le lieu public, c'était aussi d'ouvrir la discussion sur le sujet des enjeux sociaux, c'était de promouvoir la langue française et aussi d'encourager la relève théâtrale.

[Frédéric] Ce que j'ai appelé le théâtre politique populaire, ça résume je pense, le mandat de la compagnie... (Sabrina e Frédéric, informação verbal)

O nome da companhia reflete o desejo da dupla de fazer um teatro capaz de “criar impacto nas pessoas” e encorajar discussões, com um lado democrático e de engajamento cidadão:

[Sabrina] En fait le but c'était vraiment de faire du théâtre qui va créer des impacts sur les gens qui vont aller le voir, mais aussi qui vont les encourager à en discuter avec d'autres gens, et puis d'autres gens, et d'autres gens... voilà, c'est ça. C'était le but, c'est ça, que les gens en parlent entre eux, même si à la fin la réflexion reste la même, ils en ont parlé, donc c'est une identité propre, une réflexion propre au lieu de se faire gaver...

[Frédéric] Et puis ricochet il y a plusieurs significations aussi, donc comme Sabrina avait dit de passer d'une parole à l'autre mais aussi le côté politique, et il y a un côté démocratique aussi. C'est une pièce de théâtre, oui, c'est de l'art, mais ça fait aussi un ricochet vers la démocratie, vers l'implication citoyenne, donc plusieurs sens possibles. (Sabrina e Frédéric, informação verbal)

O que pude notar através das entrevistas é que as companhias são pequenas, poucas pessoas são fixas – geralmente um número que varia de uma a três. Quando começam algum projeto contratam atores para participar. Sendo assim, o número de pessoas envolvidas nos espetáculos e com as companhias ao longo dos anos flutua consideravelmente. Muitos têm outros empregos – na área de criação artística ou não. Também participam de outras atividades junto ao município, como é o caso de Louis, que participa do comitê que avalia os candidatos à autorizações para se apresentarem nos espaços públicos de Ville-Marie. Apesar do envolvimento para avaliar os candidatos à uma autorização do município, ele mesmo afirma não fazer mais arte de/na rua para transeuntes que vem e vão – e acredita que os espetáculos de teatro tem de ser programados em bons lugares, senão são apenas animação pública:

Moi cette année c'était la deuxième fois que je faisais [partie du comité], puis l'an dernier je ne savais pas que ça existait, pour être honnête je ne connais pas vraiment en musicien ce type d'orgue-là, parce que je fais vraiment des rendez-vous, je joue principalement dans des festivals de théâtre ou dans les programmations organisées, comme là on a organisé un spectacle pour la fête nationale, dans une petite ville près du Québec. On ne s'installe pas dans la rue en disant aux gens « venez nous voir, on va présenter un spectacle », j'aime pas ça, c'est pas mon type de travail. On donne des permis, ce que tu as vu l'autre jour, je pense que c'est plus de l'animation. Ce n'est pas péjoratif, mais c'est pas moi, c'est même pas ce que je fais... Ce que j'aime c'est de créer une rencontre avec les gens, je vais vous raconter une histoire donc prenez le temps de vous asseoir, puis on raconte une histoire avec un début, un milieu et une fin. Je ne fais pas des spectacles où les gens viennent pour deux minutes puis ils s'en vont. Quand j'avais commencé avec ma compagnie je prenais tous les contrats évidemment qui s'offraient à moi, puis je faisais des spectacles avec beaucoup de textes en plein milieu de la rue, avec des voitures qui passaient et des chiens qui s'échappaient. Puis à un moment j'ai arrêté de faire ça, parce que c'est vraiment déprimant ça ne remporte rien au spectacle, on n'est pas agréable, je pense qu'il faut que le spectacle soit programmé aux bons endroits. Si un spectacle est programmé sur le bord d'une rue passante c'est ridicule... si c'est une fanfare c'est pas grave, mais s'il faut écouter une histoire ça ne fonctionnera pas et puis on n'arrivera pas à faire embarquer les gens. Ce sont des trucs qui ne sont pas arrivés comme à des sculpteurs de ballons, ça dure deux minutes et on peut l'écouter quand même, mais c'est pas comme ça quand c'est une histoire... donc au début je faisais tous ces spectacles mais maintenant je les refuse pour faire des affaires que je trouve plus intéressants. (Louis, informação verbal)

Ao mesmo tempo, ele reclama que existem poucos lugares bons no Quebec para se fazer teatro de/na rua, por mais que a tendência seja de cada vez mais as manifestações de arte irem para o espaço público, “*hors les murs*”, e que os programadores, responsáveis pelos programas culturais na cidade, não oferecem condições adequadas para que o teatro seja feito na rua – ressaltando que não é por se apresentarem nas ruas, que os artistas sejam “menos bons” que

aqueles das salas fechadas. Na verdade, existe uma sobreposição, como acontece com os músicos de rua, de artistas que se apresentam dentro e fora das salas:

Au Québec c'est vraiment mal développé ce réseau-là, et on a très très très peu d'endroits pour jouer. Et il y a quelques années il y en avait plus, c'est vraiment des vagues comme ça, et c'est vraiment étrange parce que je pense qu'on va avoir de plus en plus des trucs qu'on appelle 'hors les murs' dans les prochaines années, mais pour l'instant les programmeurs ne savent pas encore comment programmer ça. Soit ils disent c'est gratuit, je n'en veux pas de billets, je ne veux pas vous payer, ils ne veulent pas nous fournir de loge... les artistes ne sont pas moins bons quand ils jouent dans la rue, comme j'entendais dernièrement une dame quand j'étais dans la ville qui me disait qu'elle avait engagé une troupe de danse contemporaine puis ils l'ont demandé une loge et elle a dit je ne peux pas vous fournir de loge, donc ça il faut qu'ils puissent se réchauffer, c'est les mêmes danseurs qui vont danser dans les grandes salles, ils sont juste à l'extérieur, ils ne sont pas moins bons et ont besoin de soutien aussi. Mais pour l'instant on est vraiment au brise avec des gros problèmes comme ça, ce qui fait que ces dernières années je ne me suis pas réorienté mais j'ai changé un peu la façon de mes pratiques. (Louis, informação verbal)

Esta questão do teatro de rua ou teatro na rua emergiu com frequência durante as entrevistas e, ao contrário dos músicos que se apresentam nas ruas e no metrô, esses artistas não se reconhecem ou se denominam artistas de rua, como será visto a seguir.

Arte de rua, arte na rua

A relutância em se reconhecer como artista de rua, ou definir suas práticas como teatro de rua se reflete também na contraposição entre animação pública (como entretenimento) e o teatro feito nos espaços públicos – que muitas vezes trazem para os espetáculos questões políticas e sociais que precisam de começo, meio e fim, ou seja, precisam da atenção do público, mesmo que seja em uma rua ou praça da cidade. Com exceção do Théâtre do Ricochet, as outras companhias têm se voltado cada vez mais para os espetáculos programados, enquadrados em festivais ou pagos por organizações públicas e privadas, ou mesmo para as salas fechadas, com ocasionais saída às ruas. Alguns entrevistados foram bastante enfáticos ao responder às perguntas: “Você(s) se considera(m) artista(s) de rua? Você(s) faz(em) teatro de rua?”, dizendo que por mais que se apresentem ou tenham se apresentado nas ruas, não são artistas de rua, são apenas artistas:

Nous deux premières créations n'étaient pas des spectacles dédiés à l'extérieur mais qui se jouaient à l'extérieur quand même. Donc on a joué deux spectacles dans des festivals extérieurs, dans les rues, sur le bord d'un lac, puis ils sont ensuite allés vers la scène et ça a été super intéressant parce que la fibre, les côtes et l'énergie dont t'as besoin dans la rue, arriver en salle c'est tout un autre truc, il fallait comme se réveiller, puis ajuster. [...] Le [spectacle] « T », qu'on a créé il y a 3 ans, celui-là il a été fait pour l'extérieur, il a été fait pour l'espace public, puis là on a une nouvelle création dans l'année qui va être faite pour cela aussi... donc je te dirais que sur les 6 créations qui sont sorties, on

en a une qui a été faite pour l'espace public, on a eu autre qui a profité de l'espace public, donc c'est comme moitié-moitié, à peu près. (Marc-André, informação verbal)

Non, on est des artistes... qui font toute sorte de choses, mais c'est juste que le théâtre de rue en fait pour moi ça a été un avenir facile pour être payé pour notre art. Parce qu'on ne peut pas jouer en salle, parce qu'il y a trop d'offres, on n'a pas accès à des subventions, donc le seul modèle économique qu'on pouvait faire avec notre art c'était en le faisant dans la rue, donc c'est peu ça. Tu sais, « Golden Gala » c'est pas un spectacle d'art de rue, c'est un spectacle qu'on joue à l'extérieur. [...] Théâtre de rue c'est adapté, ça peut être modulable dans sa forme, ça s'adapte partout dans des espaces où ça va, c'est autonome en électricité... tandis que « Golden Gala » on avait besoin du même rapport que dans le théâtre en salle, c'est-à-dire, un rapport frontal, on ne se déplace pas, on a besoin d'une technique qui est assez lourde... tu sais, il peut y avoir une interaction avec le public, mais... la forme est plus figée en fait. (Joanie, informação verbal)

Au début je n'ai pas fait une compagnie de théâtre de rue, j'avais fait une compagnie de création seulement. Ma pratique m'a emmené à faire ça dans la rue parce je trouve que le contact est vraiment intéressant avec les gens, et puis je trouve qu'au niveau social et communautaire, je suis allé en Europe, dans quelques festivals qu'il y en a, je trouve ça vraiment intéressant qu'il y ait des gens qui s'y appliquent année après année, puis que le même public revient. [...] Je considère que je suis un artiste tout court. (Louis, informação verbal)

Je l'étais plus avant. J'étais artiste de rue vraiment longtemps avant, maintenant oui, je crois que oui, mais j'ai des amis qui me diraient moins, parce que je suis engagée, alors ce n'est pas tant d'être dans la rue au chapeau, c'est moins qu'avant, mais je fais quand même beaucoup de spectacles dans des espaces publics. (Marykristi, informação verbal)

[Frédéric] Ce n'est pas de l'art de rue, non. L'art de rue souvent on associe à un truc performatif, le cirque ou les arts foraines, le théâtre masqué rentre là-dedans aussi, l'art de rue en tant qu'elle, c'est ce qui attire l'attention de très loin, nous ce n'est pas le cas nécessairement, nous c'est la foule qui attire l'attention, c'est pas nécessairement nous. [Sabrina] En fait, comme au festival de théâtre de rue de Lachine t'as sûrement vu que c'était dur de nous garder toute l'attention, parce qu'une fois que le spectacle était commencé et après il y avait plein d'autres choses autour... mais c'était dur des fois de garder l'attention parce que justement il y avait des spectacles avec beaucoup de musiques, des spectacles avec tu... tu... tu... avec plus de mouvement. Moi j'ai trouvé que c'était le plus exigeant pour les comédiens de garder l'attention, parce que du coup on fait une compétition avec des hauts par là, avec des feus, avec des affaires qui bougent.

[...]

[Frédéric] On est des artistes. On fait de l'art dans la rue et on peut faire de l'art où l'on veut.

[Sabrina] Ouais... on est des artistes et citoyens de la rue... à nous la rue !

[Frédéric] On ne veut pas d'étiquette en fait pour ça, parce que souvent 'artiste de rue' est connoté, mais... cirque... commedia dell'arte, mais on peut faire de l'art partout où on veut...

[Sabrina] En Irlande on était vraiment concernés, il y a une culture musicale de rue... mais intense, je ne savais pas ça... mais vraiment dans tous les coins de rue là, il y a des musiciens partout, tout le temps ! Je ne m'attendais pas à ça... fin de l'histoire... mais pas de théâtre de rue. (Sabrina e Frédéric, informação verbal)

Há um certo tom pejorativo na não-identificação dos entrevistados com artistas de rua e com o teatro de rua, se afirmando como (simplesmente) artistas, ao mesmo tempo em que se afastam da ideia de entretenimento e animação pública, traçando limites que os diferenciam dos “artistas de rua” e dos músicos de rua. A definição de arte de rua e na rua se torna fluida, sem

limites definidos, já que por mais que os espetáculos sejam criados estritamente para espaços públicos, os idealizadores não os consideram como arte de rua. São posicionamentos bastante diferentes dos encontrados no Rio de Janeiro, por exemplo.

Criar para o espaço público

Por mais que os artistas não se identifiquem com a arte de rua – pelo menos não no momento da entrevista – criam (ou já criaram) para espaços públicos e precisam levar em conta questões específicas nesse processo, como ruídos, eletricidade, iluminação, condições do espaço físico, condições climáticas, entre outros. Ao contrário dos músicos, que durante o rigoroso inverno de Montreal podem se abrigar no metrô e continuar se apresentando, para as companhias desenvolvendo espetáculos para/no espaço público, esta não é uma possibilidade. Portanto é preciso migrar para salas fechadas e outras atividades. No caso do Théâtre do Ricochet, com o espetáculo “Indiscrétions Publiques”, Sabrina e Frédéric usam o período do inverno e da primavera para criar a peça, que muda todos os anos. Fazem a chamada de autores no fim do ano e a leitura pública (fig. 35) em uma sala fechada por volta de abril. Durante o verão apresentam o espetáculo nos espaços públicos da cidade:

[Sabrina] C’était la lecture publique [en salle], puis la seule fois qu’on l’avait fait la raison qu’on l’avait fait en dedans, c’est parce que c’est en mars/avril, donc c’est plus dur de le faire à l’extérieur, puis on a eu aussi une belle collaboration avec la maison de la culture, donc elle nous donne une visibilité, ça nous emmène aussi des nouveaux futurs spectateurs pour l’été, vu qu’eux ils ont un public stable qui vient en salle... donc ce public-là s’il aime ce qu’on fait en salle ils vont venir après nous voir à l’extérieur, donc c’est comme un échange un peu.

[Frédéric] Je pense pas que c’est dans le mandat de la compagnie de faire des salles... par contre on va jouer à l’intérieur, mais c’est toujours des lieux publics quand même – c’est pas des cinés ou théâtres. (Sabrina e Frédéric, informação verbal)

Figura 35 - Sabrina e Frédéric à frente e atores ao fundo, leitura pública de “Indiscrétions Publiques” na casa de cultura do Le Plateau-Mont-Royal, 15 de abril de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Outras companhias viajam durante o inverno ou investem em outros projetos, como é o caso de Marykristiñ:

L’hiver je continue, oui, je fais des projets surtout en échasse à l’extérieur ou dans des événements corporatifs, mais je pars souvent à l’étranger, je n’aime pas l’hiver. Alors cette année j’étais dans 3 pays, je suis partie à l’étranger. C’est plus complexe, disons, de faire si c’est pas, si on n’a pas une programmation à l’intérieur ou dans les événements corporatifs, les conditions hivernales pour performer sont ouf ! C’est difficile et les cachés ne sont pas plus élevés. C’est aussi de choisir à quoi je vais jouer toute l’année, il faut se préparer, il faut avoir quelque chose qui peut être adaptée. (Marykristiñ, informação verbal)

Para algumas companhias e artistas, a prática não muda muito na rua ou na sala, como coloca Marc-André, mas ressalta que é preciso estar preparado para lidar com mais variáveis aleatórias quando se está na rua, construindo com o imprevisível do cotidiano:

Pour nous la pratique est la même, qu’on soit dans la rue ou dans une salle de théâtre, c’est-à-dire qu’on aime ne pas écouter les règles, ni dans côté ni de l’autre, donc quand on a monté T pour la rue, par exemple, on s’est dit c’est quoi les règles de la rue qu’on peut ne pas respecter ? Donc il n’y a pas d’appel des spectateurs, on n’a pas de oie, oie, oie, on attend un peu que les gens nous regardent, on commence, puis quand c’est fini on ne passe pas le chapeau, on ne salue pas, on s’en va. Ça autant dans la rue, on ne respecte pas les règles dans la rue, puis notre envie c’est comme d’attirer l’attention, puis d’aspirer les gens vers nous. Puis autant dans les salles, on va faire, on va utiliser des principes des rues, puis à être sûr que les gens nous écoutent, puis on est sûr que les gens sont avec nous, donc changer le rapport, l’idée, autant dans la rue que dans les salles, c’est de changer les attentes du spectateur pour provoquer une vraie rencontre, un vrai moment à être ensemble. [...] Il y a beaucoup plus de variables dans l’espace

public que dans une salle de spectacle. Dans un espace public tu as la température, tu as le bruit ambiant, les spectateurs sont là, on peut choisir d'être là, donc si tu ne les engages pas assez fort, ils peuvent s'en aller à n'importe quel moment, ils peuvent aussi nous interrompre... ça nous est arrivé aussi d'avoir un chien dans l'espace de travail, les vélos qui passent... ça c'est vraiment génial, parce qu'il y a comme quelque chose qui décentralise le rituel du spectacle, si t'as pas réussi un moment à créer, ou même si t'as réussi à créer ça peut arrêter... ça nous est arrivé d'avoir un sans-abri qui urine dans l'espace du jeu en plein milieu d'un présentation, ben, tu sais... tu t'arrêtes, tu regardes, tu laisses faire, tu continues... donc oui, c'est vraiment fort, puis tu voyages dans des contextes que tu ne voyagerais pas, tu vois des spectacles que tu ne verrais pas, donc ça c'est vraiment cool. Tu ne fais pas un spectacle de rue en voulant le contrôler comme un spectacle dans la salle. (Marc-André, informação verbal)

La majorité on jouait dans l'espace public, puis certains moment on jouait sur des scènes, mais la plupart du temps c'était dans la communauté. [...] Ça dépend des lieux où on joue. Tu sais, par exemple, Lachine c'est super fun, c'est vraiment un beau festival parce que c'est dédié, c'est un festival de termes de rue donc les gens vont là et il n'y a pas beaucoup... il n'y a pas de gens qui passent dans cet espace-là comme dans la vie normale, donc quand il y a le festival il y a une programmation donc ils viennent te voir toi... quand par exemple on joue dans un quartier de spectacles, c'est plein de touristes, les gens passent, c'est plus difficile de capter l'attention, mais c'est correct car c'est du théâtre de rue... mais ouais c'est très agréable de... c'est sûr que le théâtre de rue c'est des conditions qui ne sont pas contrôlées comme quand t'es dans les salles, mais ouais, c'est bien ! (Joanie, informação verbal)

Ça dépend, parce qu'il y en a toute une voie scénographique, implications, se servir du milieu urbain, socialement c'est que ça fait, mais artistiquement, c'est vraiment un pôle humain, je trouve que la façon de livrer le message n'est pas la même, c'est beaucoup moins intérieur, parce que quand on est à l'extérieur, les gens sont devant nous, on les regarde les yeux dans les yeux, puis je pense que ça fait partie : quand on joue dans la rue, de vraiment regarder les gens qui restent avec nous, parce que souvent dans les salles on ne les voit pas. [...] Je trouve qu'au niveau du rayonnement social, tant quand on occupe un lieu que quand on joue dans un parc, j'aime bien que souvent les gens sont là un peu par hasard, et qui aiment ça, et souvent les gens qui arrivent là par hasard et qui vivent vraiment une expérience puis sans leur ne demander rien. (Louis, informação verbal)

La majorité des performances que je fais c'est dans les festivals, alors c'est très très très souvent à l'extérieur et, bon, ça peut être dans corporatif aussi. Le spectacle Pyro Kabaret, que je fasse de l'animation, je fais de l'échasse dernièrement dans la ville, et cette semaine je vais être dans un parc à Montréal avec un autre concept aussi, ça va être tout interactif, selon l'espace. Je dirais que c'est un peu plus difficile au Québec d'utiliser l'espace avec une réglementation un petit peu stricte des fois, à comparer à l'Europe. Parce que j'ai fait du Pyro Kabaret en Europe, en Suisse et en Autriche, et dans les festivals là-bas on voit des compagnies débarquer et ils font des trous dans les bétons pour accrocher leurs encrages, c'est des grosses structures et les spectacles ont beaucoup de financements pour ça. Ici au Québec c'est vraiment : arrive avec ta valise, prends pas de place, dérange pas trop... et il faut être très indépendant disons. Donc je peux pas prendre autant de places que des compagnies européennes qu'arrivent et qu'utilisent autant l'espace. Ici ça va être « non, tu ne peux pas t'installer dans les arbres, avec la réglementation publique tu ne peux pas... ». Je sais qu'avec le Festival de Lachine ça a fait une belle différence qui permet beaucoup de choses ; c'est vraiment un beau festival pour ça. Parce que ça va chercher plus le sens des arts urbaines. (Marykristīn, informação verbal)

Para Marykristīn, se apresentar nos espaços públicos consiste também em saber lidar com adversidades e incorporá-las aos espetáculos de maneira adequada, aceitando a

imprevisibilidade como um elemento do espetáculo de rua e vendo no espaço público uma oportunidade de preencher vazios com performances efêmeras que deixam marcas eternas:

Le défi un : la météo. La météo, le vent, la pluie, le bruit ambiant, l'ambulance qui passe, le chien qui arrive dans le spectacle... Ça c'est un défi, mais c'est beau, c'est de réussir à rebondir, c'est ça qui fait un beau spectacle qui fait que c'est pas un numéro cadré comme on voit sur scène : qu'est-ce qu'on fait avec le chien maintenant, qu'est-ce qu'on fait avec l'enfant qui est tout perdu au milieu de la scène... c'est de réussir à utiliser ça comme une planche pour rebondir. C'est sûr que la météo c'est toujours plus délicat, le vent, la pluie... puis surtout quand on est au chapeau, parce qu'on part, on est seulement en attente et on n'a aucun caché garantit. C'est plus difficile à ce niveau-là, je dirais. [...] Je suis tombée en amour avec la rue, je trouve complètement magique d'arriver dans un espace qui est vide et de créer quelque chose d'éphémère qui va laisser quelque chose d'éternel, disons chez certaines personnes et qui ensuite disparaissent. C'est un espace qui se transforme, qui devient un lieu de performance, de spectacles de magie et qui n'occupe plus rien. (Marykristiñ, informação verbal)

Sabrina e Frédéric também comentam a imprevisibilidade de preparar e apresentar peças nos espaços públicos, já que não dá pra saber, ao certo, qual será o resultado final, por mais que se programe e se ensaie o espetáculo – ainda mais em regiões da cidade que normalmente não tem muito contato com a arte de rua. Afirmam que, às vezes, antes do espetáculo, ao distribuírem panfletos sobre a companhia e a apresentação que está para começar as pessoas acham que eles estão tentando vender algo, já que associam teatro com algo mais comercial, que não se encontra em determinados espaços, como parques:

[Sabrina] C'est imprévisible ! Mais c'est unique quand même. En fait, c'est comme si tu préparais quelque chose et que au final on ne sait pas ce qui va arriver.

[Frédéric] Notre expérience, à Montréal et au Québec, faire des productions dans les lieux publics c'est assez étrange. Je donne souvent l'exemple de l'Europe, parce qu'en Europe, l'art dans les lieux publics c'est un peu bien commun, ça se fait depuis des siècles, c'est accepté par la population, donc quand il y a quelque chose qui se produit d'ambly ils y vont et ils comprennent... alors ici c'est un sentiment d'étrangeté qui s'installe on se demande qu'est-ce qui se passe.

[Sabrina] Quand t'es dans le vieux Montréal on dirais qu'on dit oh ! qu'est-ce qu'arrive ? Mais là on n'est plus au vieux Montréal et le monde se rencontre comme ouah, c'est quoi !

[Frédéric] Oui, c'est ça parce que dans le vieux Montréal c'est souvent des animateurs publics, ou sinon tout ce qui est artistique se produit dans le cadre de festivals, donc si tu es à la porte d'un festival t'es accepté, mais si tu en sors, oh, là c'est étrange ! Il reste toujours ce sentiment d'étrangeté...

[Sabrina] Souvent, tu sais je donne des petits cartons aux gens qui ne sont pas dans le spectacle et souvent je les atteint et ils me regardent comme si j'allais leur vendre quelque chose! Moi je leur offre du théâtre gratuit !

[Frédéric] Mais ça c'est une réaction normale, j'extrapole mais... des spectacles c'est souvent une industrie en Amérique, donc c'est du business... donc j'ai l'impression que les gens ne comprennent pas, ils ont toujours l'impression que l'on veut vendre quelque chose, alors ce qui n'est pas le cas... Ceci dit, ça donne plus d'argent dans le chapeau en Amérique qu'en Europe, parce qu'en Europe c'est normal, on imagine que vous recevez de l'argent puisque vous êtes sur l'espace public, alors ici si vous êtes dans un espace public « ouh, vous avez pris des risques donc on va vous donner un petit peu plus... » ça c'est la petite différence. (Sabrina e Frédéric, informação verbal)

A imprevisibilidade, no caso de apresentações como “*Indiscrétions publiques*”, que podem ser facilmente camufladas como conversas e ações pertencentes ao cotidiano do espaço público, geram confusões e limitações em termos de alcance, vestuário e interações não previstas. Às vezes é preciso alertar a polícia de antemão de que não se trata, de fato, de uma briga e que a intervenção não é necessária:

[Sabrina] La première qu'on a fait au parc La Fontaine, il a fait très très très froid, en fait 10 degrés, il a fait très froid, donc il a fallu que j'improvise, il a fallu que j'improvise des costumes divers pour le froid parce que je n'avais pas prévu ça pour la conception...

[Frédéric] On en tient compte pour la pluie, par exemple, il y a des costumes pour la pluie, des costumes quand il fait plus chaud, moins chaud... Donc on tient compte de ça, on tient compte aussi des textes, des fois il y a des textes plus croustillants, par exemple, et on sait que pour le grand public des fois ça peut susciter des réactions...

[Sabrina] Donc on prend compte de notre public aussi, parce qu'on ne s'adresse pas à des gens qui sont au courant de ce qu'on fait et on sait qu'on est dans un lieu public où on ne peut pas avertir tout le parc au complet qu'on fait du théâtre. Donc il y avait une pièce qu'on avait pas choisie parce qu'il y avait un fusil dedans, donc je ne peux pas dire « Parc ! Faites attention, c'est un faux fusil ! » donc on ne l'a pas pris, parce que je ne pouvais pas avertir le parc La Fontaine au complet qu'il y avait quelqu'un qui se promenait avec un fusil et que c'était pas vrai. Je ne pouvais pas non plus mettre un fusil en plastique à vendre... Il faut tenir compte de ce qu'on peut faire pour la sécurité des gens et de ce qu'on ne peut pas faire.

[Frédéric] L'année dernière, moi j'ai été avertir la sécurité d'un parc parce qu'il y avait une pièce où un homme criait très fort et était violent, et j'ai pris le soin d'aller avertir la sécurité qu'il y avait une pièce de théâtre, qu'il n'y avait pas lieu d'intervenir dans ça...

[Sabrina] Qu'on avait répété sur un toit, et que les gens en dessous ils sont venus voir et demander est-ce que tout le monde va bien, est-ce que vous avez besoin de quelque chose ? Et moi non, on répète du théâtre ! Parce que c'était un texte violent. Il faut tenir compte de ces choses-là, qu'on ne peut pas tout présenter parce que comme on ne fait pas juste du divertissement, on simule des scènes de la réalité, donc il faut considérer quelqu'un qu'on n'est pas conscient de la réalité théâtrale il faut que ce soit pas dangereux... (Sabrina e Frédéric, informação verba)

A interrupção que os espetáculos como este causam no cotidiano do espaço público também estão sujeitas à interrupções do público, sendo um caminho de dois sentidos e de influência mútua:

[Frédéric] On a toujours une personne qui guide normalement et ça se fait bien, mais s'il y a des gens qui ne comprennent pas nécessairement, on a toujours un régisseur qui est là, puis on est là aussi, donc on dispose des fois le public pour qu'il soit pas trop timide pour avancer, ou le public qui s'avance trop, qui ne laisse pas trop de place pour le jeu, alors on intervient souvent. Le public, en général comprend la convention.

[Sabrina] Tu n'étais pas là la dernière fois, il y a eu une dame qui s'est assise sur le banc de Marie Christine, c'était trop drôle ! C'est la première fois, donc les gens ils ne comprennent pas tout le temps, puis là la madame s'assoit sur le banc alors que tout le monde est là, donc je vais la voir et dire non, non, non ! À moins que vous voulez faire partie du spectacle... et elle a dit « quoi, you are the spectacle ?! ». Puis Marie Christine a commencé à parler et elle a fait « Ah... » c'était très drôle. (Sabrina e Frédéric, informação verbal)

Figura 36 - “Indiscrétions Publiques”, Parc Molson, Montreal, 03 de junho de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Figura 37 - “Indiscrétions Publiques”, Parc Molson, Montreal, 03 de junho de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Figura 38 - “Indiscrétions Publiques”, Parc Molson, Montreal, 03 de junho de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Chapéu e sustentabilidade financeira

A questão da sustentabilidade financeira é um problema para as pessoas entrevistadas, já que essas companhias pequenas e estabelecidas há pouco tempo nem sempre conseguem acesso à subsídios governamentais e dos órgãos de fomento da cultura na cidade e na província. Alguns entrevistados, como Marc-André, afirmaram que alguns projetos chegam a ter até doze fontes diferentes de financiamento, mesmo sendo projetos modestos, que não podem se dar ao luxo de sofrer perdas financeiras. Passar o chapéu nem sempre é uma oportunidade, por isso as saídas são variadas, de ter outro emprego à fazer eventos corporativos, por exemplo:

On a une très bonne relation avec le conseil des arts du Canada, qui nous a supportés beaucoup, puis pour les créations en extérieur on a été reçus en résidences à la Place des Arts, puis au Quartier des spectacles. La plupart de nos spectacles prennent 1 an, 1 an e demi de préparation avant d’arriver en salle de répétition, puis pendant ce temps-là une grosse partie du travail c’est le montage financier. Donc la plupart de nos spectacles ont de 4 à 10-12 sources différentes de financement. [...] Satellite ne fait pas de projet à perte, fait jamais de projets qui ne sont pas financés... on préfère commencer avec un idéal de budget puis de revoir à la base, de façon plus modeste, que d’endetter la compagnie, c’est plus viable... comme la compagnie a plusieurs spectacles dans la même année, puis plusieurs spectacles qui peuvent même tourner en même temps, c’est important que financièrement ils soient en santé, chacun, parce que la compagnie n’a pas de subvention en fonctionnant, n’a pas de fonds à réinjecter si on a une perte. Qui est comme au début ça a été très difficile, mais en même temps ça a été très bénéfique parce qu’aujourd’hui on se rend compte qu’on a des meilleures habitudes de gestion parce qu’on ne pouvait pas se permettre des pertes. [...] On a toujours joué des spectacles dans des contextes de programmations, donc soit un arrondissement de la

ville de Montréal voulait présenter un festival, par exemple quand on est allés à Guadalajara, au Mexique, c'était dans le cadre d'un festival, donc on arrive, on a un caché, on joue le show puis on s'en va... c'est pas dit qu'on ne le fera jamais de passer le chapeau mais c'est des spectacles qui coûtent cher à tourner, donc c'est difficile aussi de prendre ces risques-là, on espère toujours faire des spectacles plus léger pour pouvoir prendre plus de risques, puis ils finissent toujours à être moins léger qu'on voudrait. (Marc-André, informação verbal)

Quand on joue c'est parce que le spectacle a été accepté, donc on ne joue jamais en espérant passer le chapeau parce que ça marche pas ici. Tu sais, en France quand tu passes le chapeau tu te fais de l'argent mais ici on n'est pas, c'est pas dans la culture en fait. [...] Nous en fait on a arrêté de demander des subventions, parce que c'est trop d'heures de travail pour zéro de résultat. (Joanie, informação verbal)

Il n'y a pas beaucoup de gens qui font des arts de rue qui arrivent à avoir des subventions. [...] Sauf que le problème qu'on rencontre tout le temps, qui est vraiment un problème de financement à Québec est qu'il n'a pas d'argent pour le fonctionnement des compagnies. On reçoit de l'argent pour faire de la recherche, pour de la production, parce que c'est quand même long gérer une compagnie, il faut faire de la comptabilité, il faut avoir un entrepôt, il faut avoir un bureau, il faut faire beaucoup de subventions et puis c'est très dur d'avoir de l'argent pour faire ça. Et la façon dont le système est fait au Québec c'est que si t'es en artiste et que tu veux faire un spectacle, en production, pas en création, il faut que t'aies une compagnie, donc on a fait un organisme, donc faut que tu aies un C-1 et des dirigeants bénévoles qui vont embarquer avec toi et qui crée une entreprise en fait. Et là il faut que tu cherches des aides financières, il y a beaucoup de choses à faire... et ce qui fait qu'il y a beaucoup beaucoup de compagnies qui sont créés au Québec qui n'arrivent pas à avoir des sous, donc on a beaucoup trop de compagnies, ça sert à rien dans le fonds... et des vrais subventionnés et des créateurs, des fois ils le font en leur nom ou ils engagent des compagnies pour produire leur spectacle. (Louis, informação verbal)

Les contrats sont payés à cachés, alors je ne passe plus le chapeau. [...] C'est très varié, je travaille en autonome, c'est des différentes personnes qui m'engagent, des fois c'est directement avec les clients, des fois c'est des agences, je ne sais pas d'où viennent les financements tout le temps. Je sais que plusieurs compagnies ont beaucoup de difficultés ces dernières années, beaucoup de coupure, les subventions artistiques sont coupées, là il y a vraiment beaucoup de compagnies qui ont moins de travail. C'est très difficile, les cachés ont une tendance à baisser, c'est difficile de garder le prix... moi je garde le prix mais ça devient plus difficile de trouver du travail parce que les gens ils vont baisser le prix pour avoir du travail, alors c'est une compétition. (Marykristiñ, informação verbal)

[Sabrina] Pas de subvention. Pas encore, on est encore trop jeunes et le problème avec les compagnies au Québec c'est que vu qu'il y a beaucoup de compagnies qui se créent, il manque de base... donc il faut avoir 2 ans de constitution, minimum un an mais en général 2 ans, il faut avoir au moins une production faite. [...] [Normalement] Les arrondissements nous achètent pour leur programmation.

[Frédéric] On a quelques partenaires, mais c'est peu, on ne se paie pas un salaire. Une production a deux ou trois comédiens peut bien fonctionner. Là on est 14, donc on a conscience de ça, et les auteurs et les comédiens s'y impliquent pour différents projets aussi...

[...]

[Sabrina] L'année passée on passait le chapeau de la production, en fait les arrondissements étaient conscients qu'on le faisait mais ils ne nous achetaient pas, donc ils ne nous finançaient pas pour le faire, mais cette année on a un contrat écrit où je signe et il signe, puis dans le contrat c'est écrit qu'il ne faut pas, donc ils demandent de ne pas faire de sollicitation... donc c'est sûr que nous on ne le fait pas, ce qui est dommage parce que, comme Frédéric dit, les gens ont quand même tendance à être assez généreux, mais on va essayer de se repayer à inviter les gens à faire des dons sur internet plutôt. (Sabrina e Frédéric, informação verbal)

Ao ser indagada sobre medidas possíveis para melhorar questões de sustentabilidade financeira das companhias, Joanie aponta para a ausência de subsídios para o funcionamento e manutenção das pequenas companhias, que acabam ficando dependentes do financiamento por projeto:

En ce moment la charge administrative qu'on doit faire c'est qu'on n'a pas accès à des subventions de fonctionnement, donc on doit demander des subventions pour chacun des projets qu'on fait, ce qui fait qu'on passe énormément de temps à se faire refuser pour chaque projet qu'on demande, donc c'est une charge de travail qui est trop grande, puis c'est aux artistes d'être des artistes au lieu d'être des gestionnaires financiers et des administrateurs, alors qu'à la base on est des artistes donc on n'est pas forcément bons dans ce genre de choses là... donc ce qu'ils pourraient faire c'est de mettre des programmes spécifiques pour les jeunes compagnies parce qu'en ce moment c'est les grandes, les vieilles compagnies qui détiennent toutes les ressources, un partage équitable des ressources. Le système n'est pas équilibré en ce moment... donc il faut qu'il ait plus d'argent mais aussi plus de soutien. (Joanie, informação verbal)

Autorizações

A maioria dos entrevistados normalmente não tem de lidar com a demanda de autorizações para se apresentarem na rua, não possuindo também a autorização de Ville-Marie, já que costumam ser contratados para se apresentarem em festival e são os organizadores dos festivais que cuidam dessas questões regulatórias, de segurança e afins. Segundo Joanie (informação verbal), “Les gens qui achètent nos spectacles s'arrangent avec le permis”. Essa é uma das razões para não terem tido problemas com a polícia, por exemplo.

A exceção é Marykristi, que precisa de autorizações especiais para utilizar fogo em suas performances, o que faz com que ela se apresente com menos frequência nas ruas de Montreal. Ela também critica a movimentação de Ville-Marie para criar concorrência com os artistas de rua na região de Vieux-Montreal – Guylaine Girard havia mencionado essa estratégia para 2016, dizendo que é bom mostrar para os artistas de rua do que eles não têm exclusividade sobre o espaço:

Il y a des réglementations strictes, mais je suis dans les normes, j'ai mes assurances, j'ai mes certifications, j'ai tout. Ça fait des années, c'est pour ça, je sais comment ça fonctionne : je dois contacter le service d'incendies, je dois aller déposer les pyrotechnies, c'est toute une procédure de papiers – alors là-dessus j'ai pas eu de problèmes, c'est toujours des rencontres avec les services d'incendie. Le Canada et les États-Unis sont les endroits les plus strictes dans le monde en pyrotechnie, à comparer à l'Europe la différence est immense, c'est probablement comme au Brésil, c'est qu'on n'a pas le droit d'être près du public, on n'a pas le droit d'interagir, c'est toujours des immenses distances, les produits utilisés, donc c'est très difficile d'être innovant en pyrotechnie au Canada. À chaque fois c'est une discussion avec les pompiers « non, ça c'est bon, oui c'est peut-être comme ça... » j'ai un dossier de 5 pages de références aussi, des expériences donc ça aide, mais présenter du show au Canada ça demande

beaucoup d'énergie. [...] J'ai fais assez de contrats, j'ai fait beaucoup au chapeau, mais puis dans le moment c'est pas mon intérêt, surtout à Montréal, parce que c'est plus difficile aussi, c'est plus raide, c'est une approche qui me réjouit moins, j'aime quand même une certaine douceur, je connais beaucoup des amuseurs ici, c'est presque agressif des fois... puis les espaces sont moins intéressants aussi, je sais qu'il y avait de beaux espaces dans le vieux parc avant qu'il était très dispendieux, le feu était permis. [...] C'est délicat ce qui se passe aussi avec Montréal. Moi je sors de terrain un peu parce que je ne suis plus dans la rue, je fais des festivals, mais j'ai été contactée par la Ville-Marie cette année pour être engagée sur la place où il y a des amuseurs publics au chapeau, et c'est vraiment délicat, parce qu'ils engagent des gens qui prennent la place des amuseurs qui perdent leur endroit où performer. Après ça, que crois que la ville a une vision de vouloir mettre la variété des trucs, mais il y a quelque chose qui ne se passe pas très bien là-dedans. C'est pas délicat, disons normalement, avec les amuseurs qui passent. C'est sûr qu'il faut être conscient, une chose qui se passent aussi, ça se passait beaucoup à Québec, c'est qu'il y a des commerçants ou des gens qui n'aiment pas trop les amuseurs publics, mais souvent ils ne prennent pas conscience que c'est le fait que les amuseurs apportent une influence dans les restaurants ; c'est juste de trouver l'équilibre entre les deux. [...] (Marykristiņ, informação verbal)

É interessante notar que peças como a “Indiscrétions Plubiques”, que não possuem cenografia, não precisam de eletricidade e são representação do cotidiano nos espaços públicos, funcionando de maneira diferente em relação às autorizações e relações com o poder público:

[Sabrina] En fait c'est l'arrondissement, c'est pour ça que l'année passée on avait l'acrobatie dans l'arrondissement mais on n'avait pas de permis légal, parce qu'on fait, nous dans le fait on n'a pas besoin de permis, parce qu'on n'attaque pas les lieux, on n'a pas d'électricité, on n'a pas de son, on n'a pas de décor... on a juste les gens qui s'assoient sur le banc d'un parc et on regroupe des gens autour... on est un peu en contre courant encore là, parce qu'on n'a pas besoin de permis, on a essayé de se faire assurer, puis les assurances sont ouïes, ils ne veulent pas nous assurer parce qu'il n'y a rien à assurer. On fait plus comme une occupation, puis cette année, en étant achetés par l'arrondissement en fait il y a le timbre avec le permis qui dit qu'on a le droit d'être là. [Frédéric] C'est un droit citoyen en fait, on pourrait décider d'aller faire un spectacle en plein milieu de la rue... normalement c'est un droit citoyen, tu peux prendre la rue comme forme de manifestation politique, qu'elle soit artistique ou non, normalement on peut faire ça.

[Sabrina] Il y avait une petite loi qui nous interdisait jusqu'à qu'elle soit abolie, non mais des recrutements de plus de 5 personnes, spontanés.

[Frédéric] Mais quand je compare avec l'Europe c'est compliqué, je prends souvent l'exemple des animateurs sur la place Jacques-Cartier, tu peux pas t'improviser animateur sur la place Jacques-Quartier, il te faut effectivement un permis de la ville, tu paies un permis à la ville, sinon tu vas avoir des inspecteurs à te demander si tu as des permis... alors qu'en Europe c'est toléré ça, n'importe qui peut aller dans la rue... Donc les façons de fonctionner pour nous dans notre compagnie, on peut faire le mode occupation, on sait qui est toléré, ou on peut être programmés dans le cadre d'un événement comme un festival ou une manifestation. (Sabrina e Frédéric, informação verbal)

Na verdade, Sabrina e Frédéric afirmam que os pequenos problemas que têm com as autoridades acontecem porque as pessoas confundem realidade e ficção:

[Sabrina] L'année passée on jouait et il y avait des policiers qui faisaient une ronde avec le spectacle, puis on avait un itinéraire guidé pour le spectacle, puis le policier vient voir et il commence à regarder et là je me dis 'oh-oh !'... Alors je viens le voir et je le dis 'c'est parce que c'est mon comédien-là, il ne peut pas vous parler parce qu'il est en train de jouer le spectacle, on a commencé'...

[Frédéric] Nos problèmes avec les autorités c'est pas nécessairement de faire nos trucs dans un lieu public, c'est que les autorités confondent réalité et fiction... (Sabrina e Frédéric, informação verbal)

Fotografia e redes sociais

Quando perguntados sobre fotografias e vídeos que a audiência faz durante os espetáculos, os entrevistados afirmam que não é um grande problema. Por mais que alguns não entendam a preferência de assistir ao espetáculo através de uma tela de celular, eles compreendem que é um reflexo de como a sociedade lida com a experiência da apresentação nos espaços públicos hoje em dia:

Ça c'est drôle. Moi je ne comprends pas ça [le gens qui prendre des photos]. Moi ce que j'aime c'est de faire des spectacles comme dans « T », les gens peuvent essayer avec leurs téléphones mais ça fait comme ça, c'est impossible, tu ne vas pas comprendre la joke... c'est fatigant, ça dérange, c'est con... en même temps, c'est la façon dont les gens ont d'être enthousiastes aujourd'hui... tu veux pas non plus couper leur enthousiasme, c'est leur façon d'attester... Même en salle de spectacles ça arrive, puis dans nos spectacles, on est chanceux car des fois on a des personnages qui permettent de dire « eh, range ta connerie », tu sais... parce que nos spectacles ne sont pas très très traditionnels, on peut se permettre d'improviser des répliques ou improviser des trucs, mais t'as des spectacles où les gens ne peuvent pas faire ça... je trouve que c'est un problème mais ça fait partie de la réalité, et la meilleure chose à faire ce serait de trouver des façons d'intégrer ça... (Marc-André, informação verbal)

Ça ne me dérange pas. Dans la ville de Montréal, qu'il y a énormément de touristes, puisque nous, en général, on s'adresse à une clientèle qui sont des amateurs de théâtre ou des amateurs de théâtre de rue, ils ne sont pas là pour prendre des photos mais plutôt pour écouter le spectacle. Mais non, ça ne me dérange pas.

En animation c'est peut-être un peu plus intimidant parce que c'est plus spontané, sinon au Pyro-Kabaret je ne me rends pas compte vraiment, c'est sûr que j'aime plus quand les gens regardent qu'ils soient avec leurs appareils – la maladie moderne – j'ai envie de faire « eh, lui, vit cette expérience ! », mais ça... je crois pas que ça me dérange si les gens veulent garder un souvenir, mais c'est sûr que je préfère s'ils le gardent à l'intérieur d'eux. (Marykristiñ, informação verbal)

Quand c'est notre photographe ou notre vidéaste, on avertit les spectateurs et les comédiens, on a l'autorisation des comédiens. Si c'est un spectateur qui filme ou prend des photos, ben... c'est normal, dans un lieu public on ne peut pas interdire quelqu'un de faire ce qu'il veut dans un lieu public, et les comédiens sont d'accord, ils savent, donc c'est un peu comme ça qu'on gère ça. (Frédéric, informação verbal)

Assim como a maioria dos músicos de rua, as companhias de teatro fazem um uso não muito profissional das redes sociais, sendo Facebook a mais utilizada para chamar atenção para os espetáculos e postar as novidades dos trabalhos sendo desenvolvidos. Contudo, Marc-André menciona um espetáculo que faz uso de celulares e redes sociais como parte da apresentação, engajando a audiência:

Pour la publicité principalement, pour parler des spectacles, pour parler des tournées... Ce genre de choses-là. Moi j'aimerais beaucoup explorer ça, le spectacle dans les réseaux sociaux, est-ce qu'un réseau social peut faire partie d'un spectacle. On est sur Facebook, on a une personne qui occupe le poste de communication, donc on essaie de garder ça au minimum puis le plus simple au mieux, mais tu vois, l'an passé j'ai vu un spectacle vraiment génial... quand tu achetais ton billet tu recevais un numéro de téléphone et il fallait que tu envoies un SMS pour ce numéro de téléphone-là, et le jour du spectacle, vers l'heure du dîner, tu commençais à recevoir des SMS... et c'était une conversation en deux personnes qui, doucement, c'est comme si tu voyais l'acte I du spectacle sur ton téléphone pendant la journée. À chaque heure tu avais deux ou trois répliques... puis tranquillement ça plaçait le ton pour le spectacle, et la dernière chose que tu recevais c'était le rendez-vous, parce que tu ne savais pas où t'allais voir le show ; à la dernière minute tu recevais « on se rencontre à cette heure-là dans ce parc-là ». Moi je trouve ça vraiment génial, donc j'aimerais ça éventuellement fouiller ce type de possibilité. (Marc-André, informação verbal)

Ben, avec Mille Chavaux on a un site web mais il est il y est puis on n'en prend pas soin... on fonctionne juste par Facebook. La Scène c'est une autre réalité, elle a comme une identité propre, puis après chacune des compagnies font leur promotion, nous on a fait des plus informatifs pour les clients qui viennent faire des événements ici, tandis que les réseaux sociaux... Facebook sert pour la promotion. J'ai essayé d'autres réseaux sociaux mais... Pinterest un peu, Instagram, mais je les ai fermés... c'est trop d'énergie pour passer... mais Facebook, oui. (Joanie, informação verbal)

Oui, comme là-bas sur Facebook je pense que ça fait un an que je n'ai rien mis de nouveau... ça fait partie des choses que je déteste faire et j'aimerais bien avoir quelqu'un qui pourrait s'en occuper pour moi, mais bon, c'est pas grave. (Louis, informação verbal)

(Louis, informação verbal)

C'est seulement ça, le site web e le Facebook d'Illuzão que j'utilise. (Marykristiņ, informação verbal)

[Frédéric] Facebook, Twitter, Instagram... et notre site.

[Sabrina] Mais c'est surtout, surtout, surtout Facebook... on n'a pas Snapchat... on ferait quoi avec Snapchat ?

[Frédéric] Ben, des vidéos...

[Sabrina] Mais non... À Twitter on pourrait faire des vidéos... mais non, non... (Sabrina e Frédéric, informação verbal)

Importância da arte de rua

Por fim, também procurei discutir um pouco a importância da arte de/na rua com os entrevistados. Marc-André acredita na importância da arte de rua para reconectar as pessoas à vida urbana através de intervenções nos espaços público que façam as pessoas deixarem de olhar para o celular por dois minutos e sorrirem. Joanie afirma que, por ser uma interação que não foi combinada com a audiência, tudo pode acontecer – coisas boas ou ruins. Marykristiņ, por sua vez, acredita que a arte de rua existe para promover encontros entre as pessoas e para compartilhar experiências:

Ben, pour moi le rôle de ça c'est de reconnecter les gens, reconnecter les gens encore plus quand c'est pas dans les festivals, encore plus quand c'est pas annoncé... c'est de

surprendre les gens avec quelque chose qui lui fasse rire ou pleurer, mais... je pense que le théâtre de rue est particulièrement important... ou l'art de rue est particulièrement important quand on a vraiment un milieu urbain où on est déconnectés où on a des routines très établies... je trouve ça particulièrement pertinent... ça peut être n'importe quoi, ça peut être des gens à faire du break-danse dans le métro, mais si on a un sourire qui vient avec ça, s'il y a quelque chose qui fait qu'on s'est enlevés de notre téléphone 2 minutes puis on se reconnecte sur la ville. Parce qu'il y a quelque chose de vraiment puissant en regarder quelque chose ensemble, d'arrêter d'être dans un tunnel comme le téléphone, puis d'être ensemble en train de regarder quelque chose encore plus si c'est spontané... je me rappelle d'un truc vraiment cool... quand il y avait quelques années je sortais du métro ici à Montréal, c'était le début de la soirée... puis en sortant du métro, il y avait des dizaines et des dizaines de personnes qui regardaient dans les aires... puis le réflexe de tout le monde c'était de marcher tranquillement, de regarder les autres, puis de regarder ce qui se passait... et il y avait une éclipse, une éclipse lunaire magnifique ! Et il y avait peut être 100 personnes devant le métro... puis c'était de voir tranquillement les gens s'arrêter... puis cumuler, cumuler, cumuler... et puis à un moment donné ça a duré bon 20 minutes... et après 20 minutes oup ! c'était fini, puis t'as senti 100 personnes ensemble à faire « aaaaaaaah... » puis partir chacun de leur côté, je trouvais ça, tu sais... ces moments-là c'est magnifique, c'est des rituels qui ne sont pas planifiés et qui nous font du bien... et puis on est ensemble. (Marc-André, informação verbal)

Ben, moi je pense que c'est un contacté privilégié avec le public, tu peux surprendre quelqu'un, mais c'est aussi quelque chose de dérangent parce que tu rentres en contact avec quelqu'un qui n'a pas demandé, tu sais... ça permet toute sorte de choses aussi, ça permet de surprendre, ça permet d'aller vers les gens plutôt que d'attendre que les gens viennent vers toi... c'est ça. (Joanie)

Ben, c'est pour garder l'univers vivant, sinon tout le monde chez eux dans ses maisons... c'est quand même de créer... il y a un amuseur qui disait dans son spectacle, pour son chapeau, mais c'était bien dit, il dit « regardez autour de vous, vous êtes à côté de gens avec qui vous passeriez jamais, vous seriez jamais en train de rire, de partager un moment », c'est ça qui crée ça aussi, peut être avec quelqu'un qui est raciste, quelqu'un qui a des problèmes avec les enfants tout ça, et ils se retrouvent avec des musulmans ou avec des enfants, tout le monde rigole, et puis tout se passe bien, alors ça crée ça aussi un spectacle... c'est de partager une expérience... avec les gens qui sont là dans le moment... un peu comme dans le métro ou des choses comme ça. (M)

Louis, novamente, faz uma distinção entre a animação pública (que ele chama de arte de rua) e da arte na rua, sendo que apenas esta última teria a capacidade de se expressar nos espaços públicos – o restante é apenas diversão e entretenimento. Para ele, por exemplo, o escultor de balão não o faz ver a cidade de maneira diferente:

Je dirais – ça va être péjoratif un peu - que je trouve qu'il y a des grandes manifestations, entre guillemets là, mais l'art de rue serait plus du divertissement et de l'animation à mon avis, en fonction pour divertir. C'est un type d'occupation de lieux, mais je trouve qu'il n'y a pas la même signification que l'art dans la rue... il y a vraiment une prise de parole artistique, qui sont des artistes et qui s'emballe d'un lieu public pour exprimer quelque chose. Un sculpteur de ballons, il fait des choix de choses mais il n'exprime pas quelque chose de particulier... alors qu'il y a des danseurs contemporains qui vont faire une chorégraphie dans un parc, dans un espace particulier, qui se servent du mobilier mais je ne trouve pas du tout la même chose. Ça aide à voir... parce que je ne pense pas qu'un sculpteur de ballons me fasse voir la ville d'une autre façon alors qu'un groupe de danseurs contemporains dans un parc peuvent me faire ne pas voir la ville de la même façon. (Louis, informação verbal)

Sabrina e Frédéric acreditam no elemento político da arte que fazem nos parques da cidade, assim como a questão da acessibilidade do espetáculo que acontece em espaços públicos, mas, ao mesmo tempo, diferenciam os animadores públicos (que se apresentam para os turistas) do trabalho que eles dois fazem junto aos cidadãos da cidade:

[Frédéric] Ben, pour moi c'est l'aspect politique, l'aspect engagé, je trouve ça important... puis le côté accessibilité à l'art aussi... je pense que la rue offre ça, c'est pas l'espace où un artiste va faire un truc d'ego, où on doit rejoindre les citoyens.

[Sabrina] Oui, il faut que tu soies vrai puis il faut que tu parles le même langage qu'eux... puis c'est vraiment drôle parce que, tu sais, t'essaies de penser à Montréal mais nous, j'essaie de penser à l'art de rue et tout ce que je vois c'est des touristes et des animateurs. Alors que nous c'est le contraire, on ne s'adresse pas aux touristes et on ne s'adresse pas à ces endroits-là... Je pense que vraiment la chose plus importante c'est les citoyens. (Sabrina e Frédéric, informação verbal)

Montreal, como visto, tem particularidades em termos de regulação e ocupação dos espaços públicos para arte de rua e arte na rua, tratando-se de um sistema bastante restrito de controle das práticas artísticas, no qual diversos mecanismos ditam as condições de uso da cidade e, ao mesmo tempo em que legitimam os artistas que conseguem se enquadrar nos critérios, reproduzem desigualdades entre aqueles que não conseguem. As tentativas de criar normas para enquadrar os artistas de rua existem há séculos na cidade e algumas delas foram, inclusive, o resultado das táticas e do engajamento dos próprios artistas em busca da legalização de suas práticas e de reconhecimento. A seguir, serão apresentados os resultados do Rio de Janeiro, com suas devidas semelhanças e disparidades, que trazem mais informações relevantes para o propósito desta pesquisa.

Parte III
A lei no bolso: arte pública e de rua no Rio de Janeiro

Talvez porque o Rio seja hoje a esfinge – decifra-me ou te devoro – das cidades e das políticas públicas formuladas e implementadas nas metrópoles brasileiras nas últimas décadas, marcadas por um urbanismo corporativo e por [...] “estado de exceção”, uma forma de processo decisório que passa ao largo e além das mediações e negociações no âmbito da esfera pública. O Rio de Janeiro, suas favelas, sua violência, seus projetos de intervenção urbanística e seus conflitos hegemônicos e ensaística sobre a cidade brasileira hoje, da mesma forma que São Paulo e suas periferias de trabalhadores protagonizaram as narrativas sobre as grandes cidades nos anos 1980.

Raquel Rolnik e Ana Fernandes, *Cidades*, 2016.

O espaço público ficou hostil. Nós não somos um protesto, nós somos uma proposta, entende? E a rua trazia as condições democráticas ideais para você trabalhar, mas com a turbulência ela perde essa característica, passa a ser um lugar inóspito, um lugar difícil. [...] Agora, o Rio de Janeiro é [ênfase] a cidade pra isso e vai melhorar e vai ser a cidade pra isso que ela tem essa vocação, mas não se fala em arte pública, ninguém sabe direito o que é arte pública [...]. Quando eu falei "arte pública" as pessoas pensaram que eu estivesse falando de monumentos, estátuas, essas coisas, que isso era chamado “arte pública”. Eu falei: não, eu estou falando de outra coisa, estou falando de uma arte que não se vende, não se compra, pode acontecer em qualquer lugar, com qualquer tipo de público sem distinção de nenhuma espécie. E eu estava falando isso para dar dignidade, auto estima e sentido ao movimento de teatro de rua do Brasil. Porque o movimento de teatro de rua do Brasil é um movimento forte, poderoso, que tem força, pujança, que cresceu muito mesmo nos últimos anos. Eu acho que na vida cultural do país nada cresceu tanto sem nenhum apoio, sem nenhum estímulo, sem nenhuma política.

Amir Haddad

Retrocedamos no tempo. As ruas sempre existiram, tão velhas como as cidades, perdendo-se nos séculos, entrecruzando-se em esquinas, numa rede emaranhada de vivências, cortando os espaços. Velhas ruas do mundo antigo, ruelas medievais, acanhadas ruas do mundo colonial. Microcosmos da vida, elas fazem parte da própria memória do mundo, abrigando tanto os grandes acontecimentos como os pequenos incidentes do cotidiano.

Sandra Jatahy Pesavento, *O espetáculo da rua*, 1996.

6. Ruas que encantam e que segregam: da arte de rua à arte pública

Como já evidencia um dos trechos que abrem a terceira parte desta pesquisa, olhar para o Rio de Janeiro hoje enquanto uma cidade que reflete muitas das questões urbanas e socioculturais brasileiras é um desafio necessário. Sua complexidade construída, simbólica e afetiva permeia as relações sociais, suas representações e as práticas aqui descritas.

Assim como Montreal, a cidade do Rio de Janeiro é a 2ª mais populosa do país onde se encontra. Localizada na região sudeste do Brasil e capital do estado que leva o seu mesmo nome, o Rio de Janeiro tem pouco mais de 6,3 milhões de habitantes.¹⁰⁶ A cidade é o centro orgânico da Região Metropolitana do Estado do Rio, conhecida também como “Grande Rio”. As atuais configurações da “Grande Rio” são resultado da Lei Complementar nº 20, de 1974, que fundiu o Estado do Rio de Janeiro com o antigo Estado da Guanabara, até então o Distrito Federal do Brasil, que equivalia ao território da cidade do Rio.¹⁰⁷ Hoje, a Região Metropolitana reúne 21 municípios, incluindo a capital, cuja população total é de cerca de 12,3 milhões de habitantes. Trata-se, de longe, da maior densidade populacional do Estado do Rio, tendo em vista que a população do Estado é de pouco mais de 16,6 milhões¹⁰⁸.

A cidade do Rio de Janeiro surgiu, segundo dados oficiais, no dia 1º de março de 1565, às margens da Baía de Guanabara, banhada pelo Oceano Atlântico. A data faz referência ao momento em que Estácio de Sá teria desembarcado em um ponto da baía e erguido uma pequena fortificação. Antes disso, porém, o território já era ocupado por populações indígenas, além de ter sido objeto de uma tentativa colonial francesa.

Administrativamente, a cidade do Rio é dividida em 5 áreas de planejamento: Zona Norte, Zona Oeste, Jacarepaguá/Barra, Zona Sul e Centro¹⁰⁹. Estas, por sua vez, se dividem em regiões administrativas, que totalizam 33. As regiões administrativas abrangem os 161 bairros da cidade¹¹⁰.

¹⁰⁶ Ver: <<http://www.armazemdedados.rio.rj.gov.br/>>, acessado em 15 de maio de 2017.

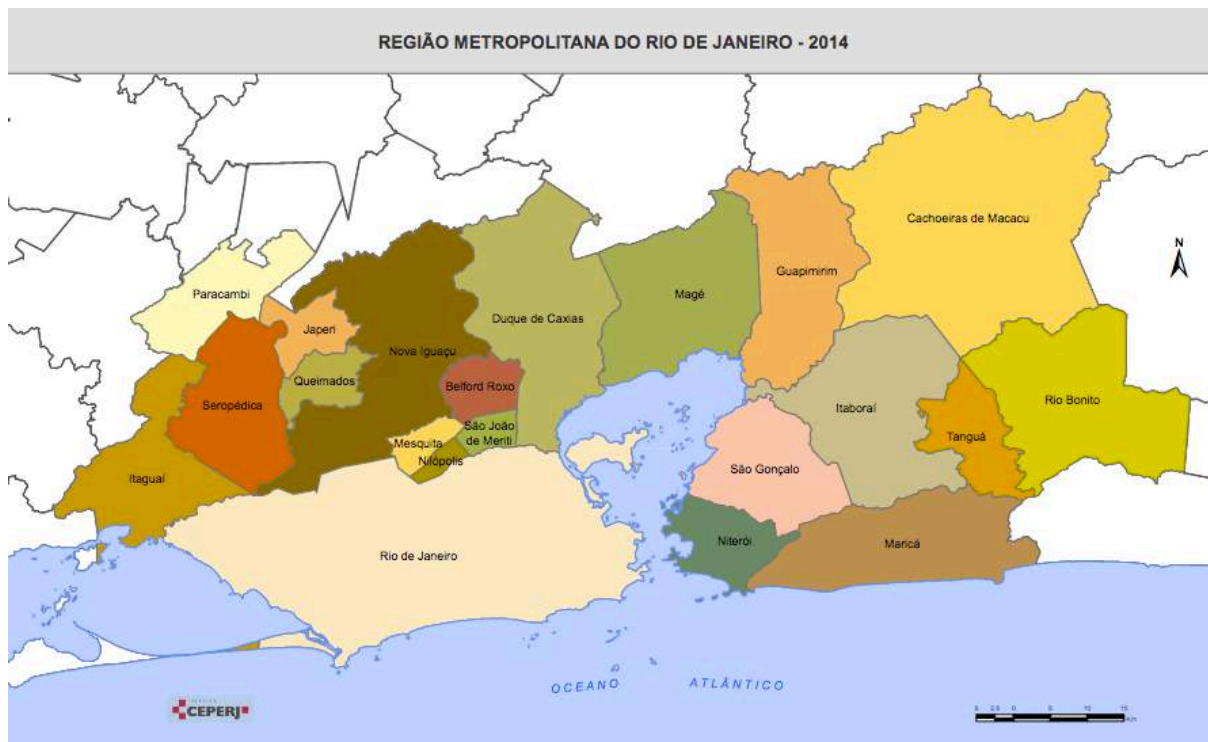
¹⁰⁷ Ver: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/LCP/Lcp20.htm>, acessado em 15 de maio de 2017.

¹⁰⁸ Ver: <ftp://ftp.ibge.gov.br/Estimativas_de_Populacao/Estimativas_2016/estimativa_dou_2016_20160913.pdf>, acessado em 15 de maio de 2017.

¹⁰⁹ Ver: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/5148142/4145881/ListadeBairroseAPs_Mapa.pdf>, acessado em 15 de maio de 2017.

¹¹⁰ Ver: <<http://prefeitura.rio/web/cvl/ra>>, acessado em 15 de maio de 2017.

Figura 39 – Mapa da Região Metropolitana do Rio de Janeiro, 2014



Fonte: CEPERJ

O Rio de Janeiro, após um longo período de decadência socioeconômica, política e cultural, iniciada com a mudança da capital do país para Brasília, só começou a se recuperar em meados dos anos 1990 – e aos poucos voltou a ter certo protagonismo no cenário nacional e a ganhar destaque em âmbito internacional. Herschmann e Sanmartin (2011, p.7) acreditam que os investimentos públicos e privados direcionados à cidade por conta dos megaeventos esportivos e de entretenimento, assim como as atividades artísticas que acontecem pelas ruas da cidade, tiveram um papel importante na reversão, pelo menos momentânea, desse quadro – e todas essas manifestações artísticas, nos espaços públicos, estariam levando a uma ressignificação de espaços no Rio. Contudo, passados os jogos, tanto o Estado quanto a cidade do Rio de Janeiro têm enfrentado uma enorme crise econômica e política, evidenciando questões antigas que estavam ofuscadas por outros temas e pelas mudanças recentes, principalmente dos megaeventos que a cidade acolheu (Copa das Confederações, Copa do Mundo e Jogos Olímpicos). A oposição aos megaeventos por parte da população tomou grandes proporções, nas ruas, em 2013 (MARICATO et al., 2013), e trouxe à tona muitas das angústias e preocupações sobre o direito à cidade, perguntando quem se beneficiaria, de fato, pela realização desses espetáculos no Brasil.

É importante ressaltar que sediar megaeventos sempre transforma as cidades-sede, sendo que esses processos podem ser caracterizados pela incorporação de mecanismos de poder nas formas sociais e espaciais, tendo a racionalidade econômica e o controle social como seus objetivos:

The multitude of practices and techniques that produce and result from the mega-event process are nearly impossible to describe in their entirety as they encompass multiple layers of governance, massive urban change, staggering sums of public and private money, and function as historically situated festivals that appeal to a global audience. The discursive frameworks that drive this process are also historically contingent. The host city or country adapts the dominant discursive framework of the governing institution (e.g. IOC, FIFA) while adding specific elements that maximize the uniqueness of place while at the same time appealing to the perceived universality of the mega-event and the appropriateness of its articulation in a particular time and place. (GAFFNEY, 2010, p. 8-9)

O Rio acolheu megaeventos desde o início do século XX – tal como a Feira Mundial de 1922 – tendência se intensificou nos últimos anos e alterou a dinâmica do município, principalmente durante a gestão do prefeito Eduardo Paes – que criou a Secretaria Especial da Ordem Pública (SEOP) e a “Operação Choque de Ordem”. Muitos pesquisadores têm se dedicado a estudar impactos e legados dos megaeventos nas cidades brasileiras e, especificamente, no Rio de Janeiro (JENNINGS et al., 2014; FREITAS et al., 2016; OLIVEIRA, 2015; MASCARENHAS et al., 2011; CARDOSO, 2013; FAULHABER e AZEVEDO, 2015; entre tantos outros).

Segundo Gaffney (2010, p.18), a tendência mundial da produção de megaeventos sugere que esses projetos deixam as comunidades envolvidas com grandes dívidas e reduções do espaço público. Os benefícios desses eventos acabam indo para áreas e moradores de classes mais abastadas, assim como para os turistas internacionais que procuram esse tipo de entretenimento; dessa forma, “the increased security apparatuses that have become defining features of global-mega events effectively privatize public spaces in the city, installing surveillance mechanisms that continue operating long after the Games are over” (GAFFNEY, 2010, p.18). As consequências desses processos continuam mesmo depois que os eventos acabam e os turistas vão embora; a população ainda sofre com a perda do espaço público e o uso de tecnologia que controla as ruas e o cotidiano da cidade.

Além dos impactos dos megaeventos e da crise que assola o estado, o Rio de Janeiro também está passando por uma transição do governo municipal que tem reestruturado diversos órgãos e dado uma ênfase grande à ordem pública, fato que acaba moldando as ocupações e usos dos espaços públicos urbanos. O Porto Maravilha é um exemplo emblemático das obras

de readequação urbana que tomaram a cidade antes dos Jogos Olímpicos de 2016 e das polêmicas que envolveram inúmeras remoções na região (FAULHABER e AZEVEDO, 2015).

Antonio Carlos Barbosa,¹¹¹ diretor-presidente da Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (Cdurp) – responsável pelo Porto Maravilha –, afirma que uma das prioridades da atual gestão para a região é habitação, a fim de trazer as pessoas para morarem ali. Ao mesmo tempo, a Cdurp fornece os espaços da região para projetos de cultura e tecnologia, colocando o Porto Maravilha apenas como “indutor” das mudanças que acontecem e precisam acontecer. Também fala muito da “ocupação ordenada da Orla [Conde]” pelos habitantes:

A gente quer que seja ordenada e ordeira, né? E ordeira, no sentido de não depredar. [...] São duas ordenações, né? Uma ordenação de indução... qual é o projeto nosso? O projeto é, hoje, habitação, fixação de gente aqui nessa região, para vir outros equipamentos como bares, restaurantes, supermercados. Isso aí vem, clínicas, né? A outra, é a ordenação física do espaço, de ocupação, para um, barraquinhas, ambulantes, né? Isso, a gente tem que intervir para não deixar deteriorar o equipamento. Essa é a grande, eu já falei essa palavra, deteriorar o equipamento público, na entrevista, umas dez vezes. É uma obsessão nossa, tá? (Antonio Barbosa, informação verbal)

Essa “obsessão” com a ordem pública tem avançado cada vez mais na cidade, apesar de já existir há vários anos. Na tentativa de ordenar a cidade, muitas práticas tidas como irregulares pelo poder público e pela sociedade acabam sendo perseguidas e reprimidas.

Ao mesmo tempo, o Rio de Janeiro é conhecido por sua efervescência cultural e por uma vibrante vida urbana. O carnaval de rua do Rio é notório por tomar as ruas da cidade anualmente, mas vale destacar que várias outras manifestações artísticas têm usado os espaços públicos cariocas para promover seus trabalhos, criar novas experiências e impulsionar os encontros entre as pessoas. Alguns trabalhos recentes mostram o papel da música enquanto experiência estética coletiva que constrói o que se denomina “territorialidades sônico-musicais (HERSCHMANN e FERNANDES, 2012), através da música (de variados gêneros) e seus fãs nos espaços públicos, como o estudo “Música nas ruas do Rio de Janeiro” desenvolvido por Herschmann e Fernandes em 2014, que olhou para manifestações diversas como jazz, samba e fanfarras nas ruas da cidade.

São poucos os trabalhos que tratam especificamente de arte de rua, sendo que no Brasil – e no Rio – há uma ênfase grande no teatro de rua. Vale destacar aqui alguns trabalhos: a dissertação de mestrado de Celson Gomes (1998) sobre a formação e atuação de músicos de rua de Porto Alegre; a dissertação de mestrado de Michel Moreaux (2013), sobre as práticas de

¹¹¹ Entrevista concedida a mim por Antonio Carlos Barbosa em 23 de fevereiro de 2017, pessoalmente, no Rio de Janeiro.

arte de rua como ruptura dos ritmos do cotidiano; a dissertação de mestrado de Flavio dos Santos (2014), sobre os palhaços de rua no Rio de Janeiro em um contexto posterior à “Lei do Artista de Rua”; o trabalho de conclusão de curso de Sara Saar (2012) sobre teatro de rua; o trabalho de Ariel Cahen, “Compasso urbano: a vida de quem transforma asfalto em palco e necessidade em arte” (2011). Sobre teatro de rua, especificamente, houve uma produção considerável de obras nos últimos anos, como “Teatro de Rua” (CRUCIANI, 1999); “Teatro de Rua: Olhares e perspectivas” (TELLES e CARNEIRO, 2005); “O palco e a rua: a trajetória do teatro Grupo Galpão” (ALVES e NOE, 2006); “Teatro de Rua: Brasil e Argentina nos anos 1980” (CARREIRA, 2007); “Teatro de rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio” (TURLE e TRINDADE, 2010); e “Teatro(s) de rua no Brasil: a luta pela espaço público” (TURLE e TRINDADE, 2016). Há de se destacar o trabalho de memória do Grupo Tá na Rua, presente na obra “Tá na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel” (TURLE e TRINDADE, 2008).

São escassas, ainda, as abordagens sobre arte de rua e regulação, provavelmente porque a cidade do Rio de Janeiro passou recentemente pelo importante processo de regulação das atividades dos artistas de rua, fruto de negociações entre os próprios artistas e o poder público. Diante da crescente insegurança e repressão sofrida pelos artistas que usavam a cidade carioca como palco, a existência de regulação que os protegesse, ao mesmo tempo em que permitisse continuar ocupando o espaço público de maneira ordenada, foi vista como uma necessidade. O Rio de Janeiro foi a primeira cidade brasileira a regular a arte de rua através de uma norma específica, mas outros municípios já estavam tendo essa discussão e seguiram pelo caminho da regulação através de leis e decretos.

Em um cenário de disputa da espacialidade urbana, a arte de rua ganhou cada vez mais destaque em algumas cidades brasileiras – muitas vezes de forma negativa, como algo a ser controlado, cerceado ou mesmo extinto. Consequentemente, muitos municípios começaram a pensar formas de controlar e organizar apresentações que acontecem nos espaços públicos, e assim surgem diversas leis e regulamentações que tentam de alguma forma tornar as performances mais previsíveis, assegurando que elas não distorçam a mobilidade e a ordem esperada no espaço urbano. A cidade do Rio de Janeiro passou, ao longo dos últimos anos, por um processo de requalificação, reorganização e abertura à comunidade internacional através dos megaeventos que aconteceram na cidade, trazendo milhões de turistas para conhecer a

“cidade maravilhosa”. Com o destaque midiático e da nova posição do município enquanto lugar para se estar, muitos artistas de rua escolheram o Rio como local de trabalho¹¹².

Durante os Jogos Olímpicos, por exemplo, Amir Haddad e seu grupo de teatro de rua chamado Tá na Rua conseguiram articular uma curadoria de artistas de rua que se apresentaram no Boulevard Olímpico, coordenado pela RioTur (segundo informações de um entrevistado) e com cachês. O Boulevard Olímpico, com sua nova cara, calçadão, museu e enormes murais de grafite, fez muito sucesso durante as olimpíadas, atraindo milhões de visitantes e, conseqüentemente, muitos artistas que não faziam parte da curadoria do Tá na Rua. A mídia noticiou, no início de agosto de 2016, que artistas de rua chegavam a faturar até 2 mil reais por dia no Boulevard Olímpico:

Passear no Boulevard Olímpico durante a Rio 2016 é garantia de diversão e de encontro com artistas de rua. Nos arredores do Museu do Amanhã, na Praça Mauá, no Centro do Rio, atores de rua chegam bem cedo para montar acampamento e garantir gorjetas generosas dos visitantes neste sábado (6). O cearense Valdir Dantas, de 41 anos, acordou às 5h e saiu de Campos, cidade do Norte Fluminense, para dar expediente das 10h às 22h e garantir renda extra nesta temporada de cidade cheia. Valdir, que trabalha vestido de palhaço, comemora. "Trabalho na rua há 10 anos e nunca ganhei tanto dinheiro. Quero a Olimpíada todos os anos no Rio de Janeiro. Está sendo maravilhoso trabalhar aqui, porque a prefeitura liberou o espaço para a gente, desde que não prejudique a festa popular. Estou ganhando um bom dinheiro por dia. Ganho no mínimo R\$ 400. Mas os turistas estrangeiros são bem generosos dão notas altas de dólar e euro. Na noite de abertura (na sexta-feira, 5) somando tudo consegui quase R\$ 2 mil. Estou muito feliz", afirmou ele, que, para economizar, trouxe água e lanche de casa. "Se fico sem fazer graça, os turistas não chegam. Então como um sanduíche rápido e bebo uma garrafa pequena de água. Se beber demais, tenho que ir no banheiro várias vezes e aí perco dinheiro", conta ele. Já o paulista Roger Nardotto, que ganha dinheiro vestido do personagem Chaves, chegou ao Rio para aproveitar o grande fluxo de turistas e cariocas na nova área da cidade, que passou por uma grande revitalização. "Vim trabalhar nas ruas do Rio porque é aqui que todo o mundo está. O faturamento aqui compensa porque da para ganhar até R\$ 300 em uma só manhã. O turista brasileiro não valoriza e não incentiva muito o artista de rua e isso é muito ruim. O gringo é mais generoso com as contribuições, que são boas. Já consegui US\$ 50 dólares e 70 euros. Além dos muitos pesos argentinos", lista ele.¹¹³

Poucos dias depois, o Boulevard Olímpico passou a atrair ainda mais artistas de rua – pessoas que trabalhavam ou não com arte nas ruas previamente, mas que viram ali uma oportunidade de renda, visibilidade e de participar daquele encontro, como músicos, estátuas vivas ou homem-orquestra:

¹¹² Ver: <<http://oglobo.globo.com/rio/artistas-de-rua-vindos-ate-de-outros-paises-se-multiplicam-pelo-rio-5976856>>. Acessado em 03 de agosto de 2013.

¹¹³ Rodrigues, Cristiane. “Artistas de rua faturam até R\$ 2 mil por dia no Boulevard Olímpico”, *GI*, 06 ago. 2016, disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/olimpiadas/rio2016/noticia/2016/08/artistas-de-ruas-faturam-ate-r-2-mil-por-dia-no-boulevard-olimpico.html>>, acessado em 10 de maio de 2017.

A cada dia, novos artistas de rua descobrem que o Boulevard Olímpico, na Zona Portuária do Rio, é um excelente — e lucrativo — palco para mostrarem os seus trabalhos. Nesta terça-feira, a atriz Regina Gutman, mais conhecida como Vovó Passarinho, tocava violino enquanto fazia palhaçadas para as crianças.

— Trabalhar como artista de rua me ajuda a ganhar a vida em dois sentidos: financeiro e espiritual. O clima da Olimpíada está maravilhoso, quero mostrar a minha arte para as crianças — conta Vovó Passarinho, moradora de Copacabana, na Zona Sul do Rio.¹¹⁴

Figura 40 – Orla Conde, que ficou conhecida como Boulevard Olímpico durante os Jogos Olímpicos, Rio de Janeiro, 21 de agosto de 2016



Fonte: Arquivo da autora

¹¹⁴ Lins, Marina N. “A cada dia, novos artistas de rua lotam o Boulevard Olímpico”, *Extra*, 09 ago. 2016, disponível em: <<http://extra.globo.com/noticias/rio/a-cada-dia-novos-artistas-de-rua-lotam-boulevard-olimpico-19889343.html>>, acessado em 10 de maio de 2017.

Figura 41 – Banda Bala N’agulha se apresentando no Boulevard Olímpico, 21 de agosto de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Outro fator que pode ter impulsionado o aumento da arte de rua foi a aprovação de leis que regulamentam a atividade desses artistas – que apesar de continuarem trabalhando informalmente e dependendo das doações para financiarem sua arte, contam com a ideia de proteção contra os abusos da polícia e do choque de ordem.

Os artistas de rua foram perseguidos e tiveram suas atividades impactadas pelas operações de “choque de ordem”. Por mais que se apresentar em espaços públicos não fosse uma atividade ilegal, também não significava que fosse legal. As fronteiras dos ilegalismos da ocupação do espaço público para ganhar a vida com arte de rua não era muitos evidentes até o fim da primeira década do século XXI. Justamente por ocuparem esses espaços liminares (BYWATER, 2007) que escapavam aos binários formal e informal, legal e ilegal, profissional e amador, vagabundo e artista, essas pessoas acabavam sujeitas às arbitrariedades daqueles responsáveis pela observância da lei e manutenção da ordem pública – sendo esta entendida de maneira muito restrita pela gestão de Eduardo Paes – afetando também todas as pessoas que usam as ruas como sobrevivência, da população em situação de rua, aos vendedores ambulantes e artistas de rua.

Ao falar da cidade do Rio de Janeiro, das normas e políticas que impactam na organização e usufruto dos espaços públicos, se faz necessário mencionar os esforços recentes de instauração e *enforcement* da ordem pública. Em 2009 foi criada a Secretaria Especial de

Ordem Pública (SEOP), pelo então prefeito Eduardo Paes, com o intuito de atuar em conjunto com outros órgãos municipais de transporte e limpeza e com a Guarda Municipal para manter a ordem da cidade através da “Operação Choque de Ordem”. O choque de ordem, como ficou conhecido, reacendeu debates sobre o direito à cidade e a ocupação de espaços públicos cariocas, principalmente pelos indivíduos que fazem usos das ruas para ganhar a vida e sobreviver. Camilla Pereira fez uma breve observação sobre o choque de ordem em 2011, muito pertinente ao trabalho aqui apresentado:

Um dos assuntos mais comentados no início do mandato do atual prefeito do Município do Rio de Janeiro, diz respeito à chamada “Operação Choque de Ordem” desencadeada pela recém-criada Secretaria Especial da Ordem Pública do Rio de Janeiro (SEOP). O objetivo da operação está dividido em diversas ações que vão desde a coibição de venda de produtos ilegais (porém não só mercadorias ilegais são apreendidas, como também as que são comumente encontradas em lojas do comércio em geral, tais como refrigerantes e doces), até o “recolhimento” (e não “acolhimento”) da população em situação de rua, que são levadas para abrigos, muitas vezes igualmente insalubres, da Prefeitura; passando pela fiscalização de estacionamento irregular nas calçadas e demolição de construções em local de proteção ambiental ou sem alvará municipal para funcionamento. O discurso levantado pela Prefeitura do Rio de Janeiro e pela SEOP se dá no sentido do *combate* à desordem urbana, que polui a imagem de “cidade maravilhosa” que o Rio de Janeiro tanto se orgulha de possuir. Ou seja, esses “problemas sociais” devem ser *combatidos* através do aparelho repressivo do Estado (Guarda Municipal), em vez de serem pensados como decorrentes de uma estrutura sócio-econômica produtoras dos mesmos. Sendo assim, a ordem é retirar pessoas das ruas, apreender mercadorias legais (adquiridas com notas fiscais, e, portanto, com o pagamento de impostos), e destruir moradias construídas há anos, sem questionar de que forma aquelas pessoas viverão sem trabalho e moradia, ou no caso da população em situação de rua, quais as condições das instalações físicas, de alimentação e oferta de emprego, que receberão nos abrigos da Prefeitura. (PEREIRA, 2011, n.p.)

Diante da repressão policial, a falta de apoio da prefeitura e a ausência de respaldo para as atividades dos artistas de rua, a proteção e legalização de suas atividades foi buscada através de uma norma jurídica municipal, discutida juntamente com articulações em torno de uma política cultural que proporcionasse sustentabilidade financeira e legitimação das atividades desenvolvidas por diversos grupos de arte de rua no Rio de Janeiro.

Importante ressaltar que a atividade de artistas de rua enfrenta os impactos de normas jurídicas que não dizem respeito apenas às performances no espaço público, mas, assim como em Montreal – e diversas outras cidades – outros temas acabam enquadrando os artistas, como normas sobre silêncio, comércio ambulante, monitoramento e segurança pública, ordem pública, entre outras (como pode ser visto no quadro 7). Há também a questão do design e mobiliário urbano, de áreas de zoneamento, espaços privados de acesso público e outras dinâmicas que vão interferir no cotidiano dos artistas de rua da cidade.

Quadro 7 – Algumas das leis e projetos de lei que afetam e regulam as atividades de artistas de rua no Rio de Janeiro

Número e ano	Âmbito	Do que trata
1.876/1992	Municipal	Lei que dispõe sobre comércio ambulante no Rio de Janeiro
3.268/2001	Municipal	Lei sobre a poluição sonora no Rio de Janeiro
779/2010	Municipal	PL que altera e acrescenta dispositivos da lei nº 1876/92, que dispõe sobre o comércio ambulante
5.429/2012	Municipal	“Lei do Artista de Rua”
1.420/2012	Municipal	PL que dispõe sobre a apresentação de artistas de rua nos logradouros públicos do município
321/2013	Municipal	PL que autoriza músicos a se apresentarem individualmente nos logradouros públicos
87/2017	Municipal	Institui o “Fundo Especial de Ordem Pública – FEOP
126/1977	Estadual	Lei sobre ruídos e silêncio
6.410/2013	Estadual	Altera lei 2.958/2014
2.958/2014	Estadual	PL sobre a manifestação cultural no interior dos trens e no metrô no âmbito do estado do Rio de Janeiro
6.149/1974	Federal	Lei que dispõe sobre a segurança do transporte metroviário
Constituição Federal/1988	Federal	Artigo 5º, IV, IX e XVI

Fonte: Elaboração própria.

O Rio de Janeiro criou então uma lei municipal que regula a atividade dos artistas de rua, a lei 5.429 de 05 de junho de 2012, conhecida como “Lei do Artista de Rua”, que dispõe sobre a apresentação de artistas de rua nos logradouros públicos do município, com três artigos que, entre outras coisas, regulam as manifestações culturais sem autorização prévia, desde que sigam alguns requisitos, como será visto a seguir.

Hoje, várias cidades brasileiras que já aprovaram diferentes regulações da atividade dos artistas de rua através de leis, cadastros, policiamento, etc. Contudo, o caso do Rio de Janeiro é emblemático não apenas por ter sido a primeira cidade, mas também pelo engajamento dos artistas no processo de regulação da arte de rua no município. No caso do Rio, a lei veio do esforço coletivo de muitos atores que se envolveram de fato na formulação e implementação da lei, assim como atuaram posteriormente, para garantir os direitos dos artistas de rua na cidade. A “Lei do Artista de Rua” não surgiu de cima para baixo, como imposição do poder público: foi negociada com os artistas, assim como foram negociadas políticas de financiamento da arte de rua que promovessem a continuidade das atividades nos espaços públicos cariocas. Contudo, antes de falar da “lei que pegou”, é preciso discutir a transição da “arte de rua” para “arte pública” e como esse conceito pautou as atividades dos artistas de rua e influenciou tanto

as discussões da lei, quanto a criação de festivais de promoção da arte pública no Rio. Essa mudança que elimina a rua e torna a prática em uma arte pública, à serviço dos cidadãos, é de grande relevância para a análise da regulação da arte de rua, assim como seus processos de legitimação.

Outro fator que comprova a legitimação da arte de rua (BOULANGER, 2002) no Brasil é o crescente interesse da academia e da mídia nos artistas e nas ocupações que eles promovem nos espaços públicos.

6.1 “Não somos um protesto”

O Grupo Tá na Rua é um dos principais articuladores da arte de rua no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, concentrando-se na figura de Amir Haddad, respeitado dramaturgo, diretor de teatro e ator que ajudou a criar o grupo nos anos 1980 e desde então tem trabalhado com o teatro para os espaços públicos – ou espaços abertos, como costumavam chamar – e entrelaçando redes de arte de rua na cidade e no país (TURLE e TRINDADE, 2008).

O Tá na Rua é um dos principais nomes na arte de rua/pública, que se baseia na ancestralidade da prática e na sua importância na cidade para atuar junto à legitimação e legalização das práticas artísticas nos espaços públicos. Desde os anos 1990, ocupam uma casa na Lapa, no centro do Rio. Paulo,¹¹⁵ que atualmente trabalha em projetos como a Tropa de Palhaços de 5ª e na intervenção artística chamada “Parlamento Popular” – na qual atua como o palhaço Zé Catimba, Doutor em Pedagogia de Rua – participou do Tá na Rua nos anos 1990 e ainda se mantém ligado ao Fórum de Arte Pública e aos festivais. Para ele, o Tá na Rua sempre teve uma ligação muito forte com a Lapa, local onde a casa do Tá na Rua ainda se encontra (na avenida Mem de Sá, 35)

Em 92, eu entrei para as oficinas do grupo Tá na Rua. Início dos anos 90, na época Collor, e a partir dali, eu fugi com o circo, como se diz a expressão. E aí comecei a participar do grupo, o grupo em 93 ganhou uma casa na Lapa, que é essa casa do Tá na Rua que eles têm até hoje. E eu participei desse movimento de ocupação da Lapa. Esse projeto é um projeto que foi pensado por Amir Haddad e Augusto Boal, que era aquelas casas ali que pertencia ao estado, e estavam alugadas para venda de usados, para serem transformadas em sede de grupos de atividade permanente. Você tem ali o teatro do oprimido, [...] tem a casa do Tá na Rua, tem a federação de blocos do Rio de Janeiro, que congrega 11 blocos do Rio de Janeiro. Você tem ali a casa Brasil-Nigéria, tem o Instituto Palmares de cidadania, e você tinha a casa Brasil-Japão. Mas, a casa Brasil-Japão, o inquilino quando saiu tocou fogo. Então, essa casa continua em ruínas até hoje. E, a gente passou ali de 93 até o início dos anos 2000 ocupando aquele espaço, que era um espaço vazio, assim, abandonado pelo poder público [...] um lugar ermo mesmo,

¹¹⁵ Entrevista concedida a mim por Paulo Rafael em 27 de março de 2017, por telefone, no Rio de Janeiro.

abandonado, marginalizado. E, nós trouxemos a luz, a arte, a cultura, ocupamos aquele espaço. E a gente ficou ali, fazendo teatro de rua, ocupando o espaço. A casa do Tá na Rua sempre foi uma casa muito democrática. A gente para manter o espaço não teve apoio nenhum. A gente alugava para festas, aí a gente comprava o ventilador, fazia o piso, fazia o banheiro. E o Tá na Rua tinha essa coisa das oficinas teatrais toda segunda-feira, sexta-feira também tinha música aberta. E a gente fazia festivais também. A gente abria espaço para músicos, para teatro, para cinema. [...] Fizemos um grande movimento ali. E, a partir daí, a Lapa começou a se desenvolver, e nos anos 2000, a Lapa meio que deu uma bombada, foi descoberta pela mídia, pela Globo, entendeu? Mas, a gente já fazia esse trabalho. (Paulo, informação verbal)

Ao entrevistar Amir Haddad em 2014¹¹⁶ pude fazer algumas perguntas sobre sua trajetória e a construção do conceito de arte pública. É importante ressaltar a relevância de Amir para o teatro de rua no Brasil e como tem se consolidado como referência entre diversos artistas e acadêmicos. Ao ser questionado sobre seu envolvimento histórico com a arte de rua/pública, ele afirmou:

Meu envolvimento com o meu trabalho é total, definitivo, em qualquer momento da minha vida, desde que eu comecei como cidadão, ser humano, participar do mundo, então nunca foi menos que totalmente. [...] Eu tenho um pouco de dificuldade de ficar falando de mim, do meu trabalho [risos]. Teve momentos que eu até gostava, ficava vaidoso e tudo porque era isso, mas agora eu estou mais interessado de estar aqui conversando com vocês para ter espaço, para falar de arte pública. É uma história que está no ar mas a gente sabe pouco, é uma novidade, não existe publicações à respeito, não existe jurisprudência, vamos dizer, pensamento desenvolvido a este respeito, embora seja uma coisa muito antiga, a arte sempre foi pública. Mas ela tem estado e sido cada vez mais privatizada e se transformando em produto de mercado [...]. Então se tornou necessário novamente mexer nessa questão, falar disso. É muito recente, é uma coisa que começa a acontecer nos últimos quarenta anos, cinquenta eu acho, de ir para os espaços abertos. Até chegar a receber o nome "arte pública" demora bastante. (Amir Haddad, informação verbal)

Ele tenta trazer para a entrevista (e para o contexto de políticas culturais carioca) a discussão de arte pública como um novo conceito para representar e definir a arte de rua, mostrando muitas vezes seu pioneirismo nessa reflexão. Em um contexto de cidade disputada, Amir Haddad coloca ele mesmo e seu grupo como catalisadores dessa mudança de pensamento em relação à arte de rua, a fim de aumentar a “dignidade” e a “autoestima” do teatro de rua no Brasil:

[...] O espaço público ficou hostil. Nós não somos um protesto, nós somos uma proposta, entende? E a rua trazia as condições democráticas ideais para você trabalhar, mas com a turbulência ela perde essa característica, passa a ser um lugar inóspito, um lugar difícil. [...] Agora, o Rio de Janeiro é [ênfase] a cidade pra isso e vai melhorar e vai ser a cidade pra isso que ela tem essa vocação, mas não se fala em arte pública, ninguém sabe direito o que é arte pública [...]. Quando eu falei "arte pública" as pessoas pensaram que eu estivesse falando de monumentos, estátuas, essas coisas, que isso era chamado "arte pública". Eu falei: não, eu estou falando de outra coisa, estou falando de uma arte que não se vende, não se compra, pode acontecer em qualquer lugar, com

¹¹⁶ Entrevista concedida a mim e ao Micael Herschmann por Amir Haddad em 25 de junho de 2014 no Rio de Janeiro, pessoalmente.

qualquer tipo de público sem distinção de nenhuma espécie. E eu estava falando isso para dar dignidade, auto estima e sentido ao movimento de teatro de rua do Brasil. Porque o movimento de teatro de rua do Brasil é um movimento forte, poderoso, que tem força, pujança, que cresceu muito mesmo nos últimos anos. Eu acho que na vida cultural do país nada cresceu tanto sem nenhum apoio, sem nenhum estímulo, sem nenhuma política. (Amir Haddad, informação verbal)

Mesmo com a proliferação de grupos de teatro de rua, essa forma de atuação artística sempre foi marginalizada, visto como esteticamente e culturalmente inferior, alijada dos espaços tradicionais e legitimadores da arte. Quando surgem os editais de fomento à cultura no país, o teatro de rua continua fora, de certa forma, desse tipo de apoio. Haddad levanta essa questão e a atrela, mais uma vez, à narrativa do desenvolvimento das discussões de arte pública que vem travando – inclusive junto ao poder público:

O teatro de rua avançou muito, mas sempre tratado como filho bastardo, rejeitado, o adotado da família do teatro culto, entende? Sempre tratado como segunda linha de produção cultural. Então você via os editais - quando começou a ter editais, porque antes não tinha nada, não tinha nenhuma visão, ninguém via o teatro de rua - mas quando começaram a ver e botar em edital, então se oferece um valor para uma produção de teatro fechado, para o grupo que faz teatro de rua o valor é dezenas de vezes menor, entende? Porque a gente estava sendo sempre colocado como os últimos da fila dos pedintes da vida cultural para receber. E aí falou: não queremos isso, não queremos ser pedintes da última fila, nós queremos ver, fazer entender que nós somos uma outra proposta de vida cultural. [...] E eu quis dar ao movimento do teatro de rua essa noção da sua importância, dar autoestima para entender quanto tem de possibilidade futura neste gesto, aparentemente simples, mas é obviamente política quer queira ou não, você tirar a atividade cultural, artística, de uma sala fechada onde você cobra ingresso para que a pessoa vá ver e levar isso para o meio da rua para toda e qualquer pessoa no espaço aberto. O gesto em si já coloca em cheque toda a questão da vida cultural, da sociedade, da burguesia capitalista privatizadora. Esse gesto já é uma mudança de atitude, é contrário ao sentimento da ideologia dominante. (Amir Haddad, informação verbal)

Durante sua fala, Amir tenta aproximar a ideia de arte pública da ideia de horizontalidade e de democracia, dizendo que o poder público desconhece esse tipo de manifestação artística e não existem departamentos dedicados a essa arte pública. Aos poucos, segundo ele, o poder público vai reconhecendo essas expressões artísticas; mas para além de editais, seria preciso construir políticas públicas de apoio à arte pública:

Depois que a gente começou o movimento de arte pública, o movimento de teatro de rua ficou muito valorizado e tem editais, mas nós não achamos que é uma questão de edital. Nós achamos que política pública não é edital. Edital é uma forma de ajuda controladora, ideológica, impeditiva. Você tem que formar um perfil para caber dentro daquela camisa de força que é um edital, ele orienta o que você pode fazer se quiser ganhar o dinheiro. Ele não reconhece a emergência do movimento nem investe em fomento e estrutura, para isso daí acontecer tem que ter políticas públicas com o olhar voltado para isso, aí mostra e faz. (Amir Haddad, informação verbal)

Apesar de todo envolvimento com a causa da arte pública e a aproximação com o poder público para o desenho de políticas públicas de apoio à arte feita para/na rua, Amir Haddad não

vê isso como ativismo, ou como uma marca, contrapondo a arte feita para as galerias de uma arte comum:

[...] Não é bandeira. Tem alguns grupos que podem ter isso como bandeira mas não pode ser bandeira, não é uma marca, você está entendendo? É simplesmente ocupar a cidade de outra maneira. Nós dizemos que nós somos as forças desarmadas da população, é uma ocupação pelas forças desarmadas da população, entende? Então é uma tentativa de fazer uma cidade que seja capaz de conviver com as artes, é uma loucura, uma utopia. É fazer uma cidade, recuperar as coisas do Renascimento, da Idade Média, da Grécia, das tribos, onde a vida era permeada pela arte, não havia separação, não havia mercado. [...] O Mecenaz está botando dinheiro do chapéu do artista, mas o artista está fazendo a arte dele, não está voltado para o mercado nem para galeria. [...] Não se tem uma visão que isso pode produzir coisas que as elites não produzem mais, a obra de arte que a elite consome não se produz mais. Você não vai mais ter um Mozart, Beethoven, você não tem um Shakespeare, um Molière. E leva uma coisa enorme para uma praça e impõe essa sonoridade para essas pessoas que estão ali, isso é o contrário do espírito público, entende? Tem que ter o pensamento público. (Amir Haddad, informação verbal)

Contudo, ao ser questionado sobre a “ocupação dos espaços públicos”, de maneira geral, Amir se exalta e diz que “detestaria ser confundido com esses movimentos modernos de ocupação”, questionando o papel das manifestações que tomam as ruas para reivindicar direitos ou questionar posicionamentos:

Nós somos muito antigos nesse ofício. Então nós não estamos fazendo esse tipo de coisa e não tomamos de assalto porque nós somos as forças desarmadas da população. [...] Não tomamos de assalto nunca, entende? Sempre achamos difícil quando isso é feito porque tomar de assalto é um desrespeito à população. As vezes você está protestando contra o deputado e toma de assalto a cidade. Isso nós não fazemos, não é da natureza, nós não somos um protesto, nós somos uma proposta. Uma proposta de um novo tipo de relacionamento urbano, de novo tipo de vida com as artes sendo feitas nos espaços públicos. (Amir Haddad, informação verbal)

Para ele, é preciso ter “espírito público”, que seria uma “ética” do uso dos espaços públicos urbanos. Chega, inclusive, a criticar os usos da praça São Salvador para apresentações e festas, no contexto do embate entre moradores e frequentadores da praça. Pouco tempo depois, foi proposta uma lei pela vereadora Leila do Flamengo (PMDB), em 2014, para o cercamento na praça.¹¹⁷ O posicionamento de Amir Haddad em relação a este conflito acaba sendo mais próximo da tentativa de cercar e controlar o espaço público, do que de possibilidades para a atuação artística no local. Ele fica muito centrado na “Lei do Artista de Rua”, que ajudou a aprovar, e no tipo de apresentação que seu grupo faz, diminuindo papéis e a importância de outras ocupações dos espaços públicos urbanos:

E eu acho que a muito tempo que tem lá e é só recente o conflito porque os músicos foram tocar lá fora de hora em nível alto, entende? Esse exemplo que eu dei é lá. Em

¹¹⁷ Ver: <<http://oglobo.globo.com/rio/vereadora-apresenta-proposta-para-instalar-grades-na-praca-sao-salvador-12820403>>, acessado em 10 de junho de 2015.

nível alto, dizendo "Nós temos a lei a nosso favor", desaforados numa praça pequenininha, um estupro! Isso que eu falo, o espírito público pressupõe uma ética, uma visão. Você não pode ir para a rua munido dos seus piores sentimentos [...]. Usar subjetividade, o egoísmo, a vaidade, a competição, todos esses valores que estão metidos na cabeça da gente e essa coisa de liberdade, "a lei a meu favor", é uma coisa arriscada e perigosa. Por isso que eu acho que a arte pública com essa ideia clara, tem a possibilidade de ser o elemento de todos, o mais subversivo para continuar nessa avançada instalação de um mundo diferente. Nós não vamos ter um mundo diferente se ele não vier com essa retomada da coisa artística. Então a arte é pública por causa disso. Se falar "arte na rua" pode ser uma arte egoísta levada para a rua. (Amir Haddad, informação verbal)

Este último ponto, da “arte egoísta” nas ruas, acaba segregando profundamente as apresentações que são feitas na rua, quando os limites dessas atuações são bastante fluidos, diversos e até mesmo controversos. Uma das questões levantadas neste trabalho, as diferenças entre “arte na rua” e “arte de rua”, é colocada da seguinte forma por Haddad: “No começo a gente discutia: é teatro de rua ou é teatro na rua? Porque é o teatro que se ensaiava na sala e era levado para a rua, e o de rua que nasce da rua. Tantas discussões... o meu, por acaso, é visceralmente ligado à rua, ele não tem como ser ensaiado numa sala” (Amir Haddad, informação verbal).

No dia 19 de maio de 2014, um pouco antes da data desta entrevista com Amir, Herculano Dias, do Tá na Rua, havia publicado um boletim informativo do Fórum de Arte Pública, que acontece toda segunda-feira na sede do grupo, deixando claro como andava a articulação política com o poder público e a ideia do Amir de criar um setor dentro da Secretaria de Cultura para a Arte Pública:

Analizamos que antes, tudo que se falava de arte pública eram os monumentos ou grafite. Viemos com um discurso, um conceito. Fomos ganhando espaço, foi avançando e com isso trouxe responsabilidades. Estamos em um momento importante em que temos que apresentar sugestões políticas para as Artes Públicas. Amir fala que está “ansioso com a reunião com o Prefeito”, porque “tudo que for feito, tem que ser feito por nós... (Amir)” Se formos deixar nas mãos do poder público, da Secretária de Cultura, eles vão descaracterizar tudo, eles não conhecem o que fazemos nem o que fomos. Os padrões que seguem é a do mercado, do edital, tudo o que não queremos. Amir: “Estou com vontade de sugerir ao Prefeito criar o Setor da Arte Pública dentro da Secretária de Cultura, para catalogar e atender o artista de rua, com a nossa gerência. Esse setor não existe. E não são eles que vão cuidar dos assuntos referentes à Arte Pública. Ninguém da Secretária tem vontade. Nós tiramos o edital e formulamos um projeto. Se não tiver políticas, tem o edital”.¹¹⁸

Já em relação à sustentabilidade dos artistas de rua – ou artistas públicos – Amir ressalta a importância de não ser dependente do mercado e de patrocinadores para realizar atividades artísticas, já que elas perderiam o caráter público. A resposta estaria no ato de passar o chapéu – mas de certa forma um chapéu que não é apenas aquele chapéu físico, presente nas ruas. Ele

¹¹⁸ Ver: <http://teatroderuaecidade.blogspot.com.br/2014/06/boletim-informativo-forum-de-arte_1.html>, acessado em 11 de junho de 2015.

faz um paralelo também ao papel que o poder público teria em ajudar a encher o chapéu dos artistas:

A gente trabalha num mundo onde se vende tudo, vende o pai, vende a mãe, qualquer coisa, e a arte pública não se vende e não se compra, é arte 0800. Não pede passe livre pra transporte? Passe livre para educação? É passe livre para cultura, para produção e usufruto do produto cultural, então é uma coisa bastante complicada porque não pode ter a ver com o mercado. Se você for depender do mercado e ser autossustentável já perdeu a sua característica pública imediatamente, você já está submetido a outras regras que não trazem um futuro dentro dela. Você vai tá repetindo um passado como todo mundo tá fazendo e sem saída, não tem saída para esse buraco que está aí, é um túnel sem saída da privatização, ser auto sustentável, da cidade neoliberal, é um buraco, um buraco que termina arrebatando tudo, vai indo, quando você vê já caiu. [...] O artista público como é que ele vive? Ele passa o chapéu. A nossa pergunta nesse momento é: qual é o chapéu do artista público? Eu não posso dizer que é o poder público porque eu não posso fazer uma arte totalmente dependente do poder público, porque aquilo pode transformar a minha atividade artística na pior de todas que é "chapa branca". Agora, a gente acha que o poder público tem responsabilidades com isso, então tem que ter fomentos, tem que ter políticas de desenvolvimento, de fermentação dessas atividades, tem que pensar nisso. Ao invés de você dar edital você dá políticas de continuidade, você vê os grupos que estão trabalhando, quais os que tem mais vida, você injeta ali naquele grupo, aquele grupo cresce o trabalho dele, multiplica, aí você vai fazendo fomento, provocando o crescimento de cima pra baixo e não comprando produtos culturais mas dando condições. (Amir Haddad, informação verbal)

Amir fala muito em mecenas, financiadores de “artistas vagabundos”, artistas que não querem trabalhar com outras coisas para se dedicar à arte, e no papel que a cidade teria em sustentar esses artistas que retribuem o dinheiro com sua arte, como um “mercado sem moeda”, mas que envolve dinheiro e questões de sustentabilidade de uma expressão artística. Caberia, então, à cidade patrocinar a arte de rua, como um mecenas:

Acho que o símbolo maior é esse, é o chapéu. O artista público, ele quer ser vagabundo, ele não quer trabalhar e ele tem todo o direito, ele quer fazer outra coisa. Ele quer cantar, ele quer dançar, então a cidade deveria dar para ele dinheiro para ele não precisar trabalhar e poder fazer a sua arte, crescer e se desenvolver. Isso é o que os mecenas faziam com os pintores, artistas, os cantores que ficavam lá. Aquela gente vagabunda que não trabalhava, não fazia nada, queria cantar, queria dançar, queria pintar, aí o Mecenas falava: "mas isso é legal, ele faz umas coisas legais, eu dou um dinheiro pra ele vagabundear e enquanto ele vagabundeia ele pinta um quadro pra mim". [...] Então a cidade sempre teve essa tradição de financiar seus vagabundos e eu sei que aquele lá, o que ele faz? Não faz nada, ele fica na rua fazendo essas coisas, essas palhaçadas, ele não trabalha. Ou então vende um plástico, uma pomada qualquer para fingir que está trabalhando mas ele está mesmo fazendo o número dele e passa o chapéu. Então a cidade, em tese, ela que deveria patrocinar o artista que está nas ruas, o povo das ruas, você está entendendo? É como se a gente pensasse: quando é que a gente vai ter um dia uma cidade tão cheia de artistas e que escolham seus artistas e ponha mais no chapéu desse, ponha mais no chapéu daquele? Porque se todo mundo colaborar um pouquinho a própria cidade - isso daí é uma utopia absoluta - mantém os seus artistas. E o gosto da cidade vai determinar qual é o que vai receber mais e o que vai receber menos. É uma espécie de mercado sem a moeda, em função da utilidade pública do trabalho que aquele artista está fazendo, se aquela arte ali está ajudando a crescer, se a população se interessa. (Amir Haddad, informação verbal)

Em relação às possibilidades de usos dos espaços públicos urbanos pela arte de rua/pública, Amir Haddad simplesmente responde que “a arte pública faz parte do movimento de “desprivatização” dos espaços públicos, ela não vai ajudar nada, ela é isso. Esse é o trabalho, [...] abrir os espaços públicos é o canal natural para o desenvolvimento da arte pública”.

A constante oposição entre “protesto” e “proposta” está enraizada nas atividades do Fórum de Arte Pública, colocando a arte pública como uma alternativa para a cidade ao afirmar que eles não são um protesto, são uma proposta. Ao dizer que “somente a arte pública se identifica como uma proposta para a cidade”, é preciso questionar o que é essa arte pública e o que ela engloba. Amir e os artistas do Fórum estão sempre advogando em favor de uma ressignificação do conceito de arte pública, que remete e vai além do que historicamente se chama de arte pública – monumentos e obras de arte em espaços públicos urbanos. Essa mudança é carregada de um posicionamento muito bem delimitado – que se afasta apenas da rua e se coloca como um serviço público prestados pelos artistas para a população. Representa também uma atuação política que vem acontecendo há anos, ressaltando parceiros e opositores, enquanto participa da fragmentação do cenário da arte de rua carioca, que já é bastante complexo, fluído e multifacetado.

Algumas das frases mais emblemáticas do movimento de arte pública carioca encontram-se abaixo, na figura 42, que compila as imagens presentes no 3º Festival Carioca de Arte Pública, que ocorreu em 2016. Nela é possível ver a força que a ideia do “público” adquire enquanto um bem para a cidade e para a população, ao mesmo tempo em que se colocam como “forças desarmadas da população” para construir uma cidade “para quem vive nela”. Também enfatizam a proposta de que não se pode vender o que se tem de melhor para dar: nesse caso trata-se da arte apresentada nos espaços públicos.

Figura 42 – Imagens presentes no Festival Carioca de Arte Pública de 2016, com frases do movimento de arte pública



Fonte: Tá na Rua/Festival Carioca de Arte Pública

As propostas, conceitos e “lemas” do movimento da arte pública carioca deram respaldo para a criação da Lei do Artistas de Rua e de seus desdobramentos junto à prefeitura e à Secretaria Municipal de Cultura, como a criação do Festival Carioca de Arte Pública. O vereador Reimont¹¹⁹, do Partido dos Trabalhadores, também trabalha a partir da ideia da arte pública e a coloca como um patrimônio milenar da humanidade, essencial para a cidade do Rio de Janeiro:

Temos a questão do público como muito gasto, saúde pública, educação pública. A gente acredita na saúde pública, acredita na educação pública, a gente acredita que tem que ser universal, tem que ser para todos. E nós compreendemos que a arte pública não

¹¹⁹ Entrevista concedida a mim pelo vereador Reimont (Reimont Luiz Otoni Santa Bárbara) em 02 de maio de 2017, pessoalmente, no Rio de Janeiro.

é só o artista de rua, o artista de rua compõe a arte pública, a arte pública é um patrimônio da humanidade, um patrimônio milenar. Quando a gente se baseia na discussão da arte pública, o que nós estamos querendo dizer é exatamente isso: a arte não é um artista que é comprado ou que lhe é pago um cachê para ele se apresentar na porta de uma loja para promover os produtos daquela loja. O artista é aquele que vai com a cara e a coragem para as ruas, dialoga com seu público e pode encontrar no seu público adeptos ou reatores, gente que acolhe ou gente que reage à arte dele. Na rua ele não tem a garantia de uma segurança, de alguém que vai protegê-lo no ambiente público. Nós temos casos de artistas que são agredidos nas ruas. Tivemos há pouco lá em Rondônia a morte de um palhaço, chamado Matias, um palhaço do Uruguai. Então a arte pública com a definição de que não se paga por ela, ela não tem preço, ela não se vende, os artistas não estão ali à venda, ele dá a sua arte, ele é um doador universal nesse sentido, ele dá a sua arte para as pessoas que passam e depois ele propõe o chapéu. O chapéu é uma proposta. Aliás, a arte pública é uma proposta, arte pública não é uma imposição, não é uma verdade, arte pública é uma proposta que se coloca para a sociedade para que a sociedade se pense. Imagina que o Rio de Janeiro com todo esse cimento armado, essa cidade linda, a cidade mais bonita do mundo, que tem essa beleza natural fantástica, um povo generoso e um capital cultural e intelectual enorme, essa cidade não pode viver sem arte pública. Não pode conviver o povo dessa cidade apenas com a arquitetura da cidade, antiga e moderna convivendo juntas. O povo precisa conviver com a arte, a arte humaniza a nossa cidade. (Reimont, informação verbal)

No geral, o movimento de arte pública se coloca como uma proposta que tenta criar uma realidade na qual os cidadãos coexistem com a arte de rua de forma perene no cotidiano urbano. Os artistas públicos tentam se distanciar dos protestos que tomam os lugares de assalto, perturbando a ordem; para eles é importante que o movimento seja entendido como uma proposta para a cidade, não um protesto, a fim de construir uma narrativa de reciprocidade com os espaços públicos e aqueles que os ocupam diariamente. Esse ponto de vista pode ser entendido como limitador, uma vez que diminui a importância de protestos como uma maneira de dar voz aos descontentamentos e à denúncia de injustiças sociais, especialmente em um contexto como o de 2013, em que protestos levaram as pessoas “de volta” às ruas, com as pessoas retomando o espaço público como lugar de exercício de cidadania (MARICATO et al., 2013). Em alguns momentos o discurso de Amir Haddad e do Fórum de Arte Pública parece focar muito na “Lei do Artista de Rua” e tudo que orbita em torno dos interesses dos artistas públicos enquanto categoria, deixando de lado, ou diminuindo a importância de várias outras formas de ocupações, narrativas, performances e atividades que ocorrem nos espaços públicos do Rio de Janeiro diariamente.

A análise da arte de rua enquanto arte pública (e vice-versa) é importante para evidenciar as diferentes práticas e abordagens que constituem o movimento de arte pública. Para eles, o artista que deseja mostrar seu trabalho nas ruas precisa ter “espírito público”, uma certa ética que guia a configuração dos usos possíveis dos espaços públicos. Aqui reside a diferenciação feita entre esta manifestação de arte pública e a arte nas ruas: a arte que é “feita nas ruas” não é necessariamente pública sob essa ótica, já que pode ter surgido fora das ruas, uma arte

“privada” que vai para as ruas. A arte “feita para as ruas” – arte pública – nasce nas ruas baseada no espírito público mencionado pelos artistas, que respeita o espaço no qual ocorre, os transeuntes e quem divide aquele lugar para também ganhar a vida. Patrícia Phillips (1998) tem um interessante argumento para a arte pública ser pública de fato:

Clearly, public art is not public just because it is out of doors, or in some identifiable civic space, or because it is something that almost everyone can apprehend; it is public because it is a manifestation of art activities and strategies that take the idea of public as the genesis and subject for analysis. It is public because of the kinds of questions it chooses to ask or address, and not because of its accessibility or volume of viewers. (PHILLIPS, 1998, p. 297-298)

Contudo, a abordagem proposta pelo movimento de arte pública também apresenta alguns problemas em relação aos mecanismos de regulação que vem sendo construídos. Mesmo que a regulação possa proteger os artistas de rua em uma cidade como o Rio, ao mesmo tempo ela também exclui outras práticas, estando todas sujeitas à arbitrariedade do *enforcement* por todo o sistema que se encontra entre a lei e a rua – uma vez que a norma jurídica, em si, não garante a legalidade e normalidade da atividade dos artistas aos olhos de todos os agentes públicos (da burocracia administrativa às forças de segurança)¹²⁰ e como será visto a seguir, os artistas andam com a “lei no bolso” para fazê-la “valer mais”. Além disso, ao ter uma lei que os protegem, os artistas também se distanciam de outros trabalhadores que trabalham na marginalidade dos espaços, lidando com ilegalismos (como os vendedores ambulantes).

Ao mesmo tempo, o Fórum de Arte Pública e o Festival Carioca de Arte Pública ainda não contemplam a maior parte dos artistas da cidade. O cadastro de artistas de rua feito por eles levantou mais de 700 artistas de rua, mostrando o grande número dessas iniciativas no Rio. Contudo, vale também questionar os que ficam de fora desses debates e circuitos, se apresentando de forma atomizada e dispersa pela cidade, por não terem acesso ao debate ou por não se identificarem com o movimento de arte pública, por exemplo.

Quando a palavra “rua” é retirada da prática diária da arte em espaços públicos e ressignificada enquanto “coisa pública”, também deixa para trás uma parte considerável do peso da marginalidade que a arte de rua sempre enfrentou e reaparece como algo inerentemente público, de todos os cidadãos, e que se opõe à privatização e comodificação da arte – ou, como é com frequência colocado, da arte como “serviço público” promovido pelos artistas e ofertado à população e à cidade.

Assim como tratado anteriormente (REIA, 2017), acredita-se que o envolvimento dos

¹²⁰ Akemi Nitahara, “Lei do Artista de Rua precisa de mais divulgação, diz Amir Haddad”, *EBC*, 05 jun. 2016, <<http://bit.ly/26dZrEK>>, acessado em 13 de maio de 2017.

artistas no processo de *policymaking*, e a participação ativa na proposição de políticas públicas que contemplem seus interesses é muito relevante. A inserção de parte dos artistas na disputa política da cidade está atrelada à sua institucionalização – que pode ser comprovada pela ligação com a Secretaria Municipal de Cultura e a demanda de se criar um “departamento” dentro do órgão ou uma “fundação” que fosse dedicada à arte pública. Além do poder público, os cidadãos teriam um papel importante para fomentar e ajudar a sustentar a arte pública e os artistas na cidade.

Enxergando além da (e em consonância com a) articulação política, porém, é possível vislumbrar os artistas não apenas atuando como cidadãos e defendendo os interesses de seu movimento através da participação democrática, como também se pode entender as potencialidades de uma arte pública/de rua capaz de promover encontros nos espaços públicos. A própria participação dos cidadãos nas performances artísticas que acontecem nas ruas (assistindo, dançando, doando, interagindo) é pré-requisito para a arte de rua aconteça – e muitos espetáculos trazem à tona discussões políticas e socioculturais bastante atuais que são levadas pelo público depois que as performances terminam. É impossível ter um denominador comum em termos de conteúdo das performances (tanto teatrais quanto musicais), dada a variedade de práticas e artistas que se apresentam nos espaços públicos: pode haver declarações políticas, críticas ao status quo e às desigualdades, ou reprodução de valores opressivos profundamente enraizados na sociedade brasileira (como conteúdos racistas, LGBTQIAfóbicos e sexistas, por exemplo). Mas, como aponta Haedicke (2013), mesmo que as performances não sejam em si políticas, só o fato de ocuparem espaços públicos que não foram originalmente desenhados para este fim, já faz com que elas atuem politicamente.

6.2 “A lei que pegou”

Como foi mencionado anteriormente, a “Lei do Artista de Rua” não surgiu de cima para baixo, tendo sido construída através da demanda de artistas de rua do Rio de Janeiro que viram no mandato do vereador Reimont uma janela de oportunidade para dialogar com o poder público – prefeitura, guarda municipal e secretaria municipal de cultura – e se fazerem ouvir no processo de regulação e legitimação de suas práticas.

A lei que ficou conhecida como “Lei do Artista de Rua” é também chamada pelos artistas de “a lei que pegou”, fazendo uma alusão à melhora (pelo menos em algumas circunstâncias) das condições de vida dos artistas que ganham a vida nos espaços públicos

cariocas, com a diminuição da repressão policial e da contestação do direito deles se apresentarem nas ruas.

A lei é curta e se divide em três artigos. O primeiro afirma que “manifestações culturais de Artistas de Rua no espaço público aberto, tais como praças anfiteatros, largos, boulevards, independem de prévia autorização dos órgãos públicos municipais”, desde que os artistas e suas performances se enquadrem dentro de algumas regras:

- I. Sejam gratuitas para os espectadores, permitidas doações espontâneas;
- II. Permitam a livre fluência do trânsito;
- III. Permitam a passagem e circulação de pedestres, bem como o acesso a instalações públicas ou privadas;
- IV. Prescindam de palco ou de qualquer outra estrutura de prévia instalação no local;
- V. Utilizem fonte de energia para alimentação de som com potência máxima de trinta kVAs;
- VI. Tenham duração máxima de até quatro horas e estejam concluídas até às vinte e duas horas;
- VII. Não tenham patrocínio privado que as caracterize como um evento de marketing, salvo projetos apoiados por leis municipal, estadual ou federal de incentivo à cultura.

Os incisos do primeiro artigo da lei definem as limitações de horário, ocupação do espaço (que não atrapalhe a circulação de automóveis e pessoas), ruídos e sustentabilidade financeira. Também reafirma o caráter efêmero dos palcos dos artistas de rua na cidade, dizendo que as apresentações devem prescindir de palco ou estrutura prévia de instalação.

O parágrafo primeiro da lei prevê que o responsável pela manifestação deve “informar à Região Administrativa sobre o dia e hora de sua realização, a fim de compatibilizar o compartilhamento de espaço, se for o caso, com outra atividade da mesma natureza no mesmo dia e local”, que acaba deixando, na prática, à critério dos artistas o pedido (ou não) de autorização – e o corrente desconhecimento dos servidores de algumas regiões, como será visto no próximo capítulo. O parágrafo segundo afirma que os artistas não usufruem da isenção de eventuais tributos e impostos.

A lei também delimita o que pode ser considerado como “atividades culturais de Artistas de Rua” (art. 2º): teatro, dança, capoeira, circo, música, folclore, literatura, poesia, entre outras. Durante a apresentação os artistas podem comercializar bens culturais duráveis – desde CDs a livros e quadros. As delimitações do que é e não é arte são complexas e discussões sobre o tema acontecem há décadas, em diversos campos do conhecimento, portanto, a opção de delimitar a arte de rua através da lei que ao mesmo tempo inclui (os que se enquadram) e exclui (todo o resto) é uma abordagem que pode gerar inúmeros problemas na hora de sua interpretação pelos gestores públicos e pelos guardas, por exemplo. Na dúvida, a decisão de se enquadrar ou não uma prática dentro da legalidade caberá a quem estiver executando a lei na ponta final, no

cotidiano, estando essa ação dependente do acesso à informação que esses indivíduos tiveram, sua interpretação da lei e eventuais arbitrariedades.

De acordo com os artistas, a operação “choque de ordem” promovida pela prefeitura do Rio de Janeiro criou um ambiente hostil para o desenvolvimento adequado da arte de rua, já que os artistas eram tirados do espaço público pela Guarda Municipal e precisavam pedir autorização prévia para se apresentarem. Uma matéria publicada em novembro de 2010 trazia à tona o “choque de ordem contra a cultura popular” na cidade do Rio, se referindo aos artistas de rua e aos blocos de carnaval:

Para fazer um espetáculo teatral gratuito em praça pública, no Rio de Janeiro (RJ), o artista precisa dar entrada num pedido de “nada a opor”, na Secretaria Municipal de Ordem Pública, com 30 dias de antecedência. Já os blocos de carnaval de rua tiveram até o dia 24 de setembro deste ano para pedir a “autorização” da Prefeitura para desfilar no feriado de 2011. É o choque de ordem na cultura popular carioca. Atores e coordenadores de blocos afirmam que as normas da Prefeitura são inconstitucionais. “Não é concebível que o prefeito [Eduardo Paes (PMDB)] diga quem pode e quem não pode fazer cultura de graça, na rua, para o povo!”, protesta Luis Otávio Almeida, coordenador do Cordão do Boi Tolo e membro da Desliga de Blocos. No dia 19 de setembro, a Desliga promoveu sua segunda Bloqueata, um carnaval-protesto contra o decreto municipal. Pouco antes, no dia 23 de agosto, os artistas de teatro e circo de rua fizeram manifestação artística na Cinelândia, também em nome da liberdade de expressão. No manifesto, os artistas protestavam contra “a injustiça que a Prefeitura do Rio vem cometendo [...], proibindo os espetáculos de Teatro de Rua e Circo, gratuitos, nas praças públicas”. A prática dos artistas de rua sempre foi informar à região administrativa onde o evento aconteceria. Também os blocos avisam à região administrativa e à polícia. Em 2009, a Prefeitura decretou que os blocos devem aguardar sua “autorização”. Já os artistas teatrais dependem da Secretaria de Ordem Pública. [...] A situação do teatro de rua é semelhante [à dos blocos]. Depende da sorte. Muitas vezes, mesmo considerando inconstitucional, o grupo obedece à exigência da Prefeitura porque “é muito desagradável você chegar na praça e a polícia não te deixar trabalhar”, explica Richard Riguetti, um dos articuladores da Rede Brasileira de Teatro de Rua. Ele pretende registrar denúncia contra a Prefeitura no Ministério Público, por impedir a apresentação de seu grupo, o Off-Sina, em Campo Grande. O espetáculo “Nego Beijo” foi reprimido por “15 homens do choque de ordem”, apesar de ter autorização da Secretaria Municipal de Cultura e o “nada a opor” da Sub-Prefeitura de Campo Grande. O protesto do teatro de rua, no dia 23 de agosto, aconteceu em várias cidades do Brasil. A experiência com a repressão policial e a privatização do espaço público que restringe a liberdade de expressão do teatro popular tem se generalizado pelo país. Em São Paulo (SP) e Belo Horizonte (MG), o artista que quer levar sua arte gratuitamente ao povo tem que pagar um alvará à Prefeitura. [...] É “a ordem da gaveta vazia”. Não tem política de cultura, nem de educação. Só tem política de controle. “Isso é muito assustador”, completa [Amir Haddad]. Criador do grupo de teatro “Tá na Rua”, que desde 1980 atua nas ruas usando o teatro como espaço de expressão e transformação popular, Haddad vê nessa tendência fascista reflexos da crise da civilização ocidental. Para ele, o desejo de controle cresce na proporção em que definham os valores civilizatórios: “Existe uma coisa que é pior que o fascismo dos partidos políticos. É o fascismo dentro das pessoas. Uma paranóia que leva as pessoas a se defenderem de qualquer ataque, a tentar se garantir com segurança por todo lado, afirmar uma única verdade, não ter contato com a diferença”. [...] no Rio de Janeiro, todas as ações da Prefeitura são no sentido de centralizar as decisões sobre cultura. Mais precisamente, as decisões sobre financiamentos. A administração municipal compra grandes espetáculos e patrocina

grandes produções comerciais e chama a isso de política cultural. Para a cultura produzida pelo povo, só aparecem ações de controle e repressão.¹²¹

Desde então, os artistas começaram a se organizar para a aprovação da lei, a regulação de suas práticas e a legitimação da arte pública/de rua. Além das questões legais e burocráticas, a operação choque de ordem promovida pela prefeitura do Rio criou um ambiente hostil ao desenvolvimento da arte de rua. A marginalização enfrentada por muitos artistas ao longo dos anos também vale ser mencionada, já que por mais que a arte de rua venha recebendo crescente atenção da mídia, do governo e da academia, ela ainda é considerada uma atividade sem grande relevância cultural, uma condição transitória rumo ao sucesso, enraizada na pobreza ou sendo a “última opção” de vários artistas – e esses elementos transparecem nas falas de diversos artistas ao longo deste trabalho. Embora essas visões não sejam completamente verdade e não cubram a multiplicidade de práticas artísticas que acontecem nas ruas, a informalidade enfrentada por muitos dos artistas os empurra para uma condição marginal, tentando fazer as contas fecharem no fim do mês, ao mesmo tempo em que a rua não é uma garantia de palco nem de reconhecimento social e cultural.

Enfrentando todas essas dificuldades diárias para se manterem nas ruas, fazendo sua arte, é compreensível que os artistas tenham visto na regulação uma forma de prevenir abusos da polícia e garantir o direito a ocupar os espaços públicos urbanos. Contudo, esse processo de se alcançar uma lei e financiamento não foi rápido, nem simples. Envolveu um diálogo contínuo com a prefeitura, diversos órgãos e a guarda municipal. A primeira proposta do poder público veio em forma de decreto, que foi rejeitado pelos artistas por não garantir a continuidade de direitos, uma vez que o decreto pode ser criado por um prefeito e retirado pelo próximo. Por isso, os artistas queriam, no mínimo, uma lei – que seria mais difícil de ser extinta pela gestão que ocupasse a prefeitura.

Nas palavras de Richard Riguetti¹²², do Off-Sina, que participou da articulação da lei junto ao Fórum de Arte Pública e da Rede Brasileira de Teatro de Rua:

O decreto... um prefeito sai, o outro entra, chuta pra fora. Nós queremos uma lei. Aí então a gente começa a fazer essa discussão pela Rede Brasileira [de Teatro de Rua] – e agora mais intensamente pelo Rio de Janeiro com a presença do Amir [Haddad] – de uma lei. E a gente já tinha um esboço de lei feito no bojo da Rede Brasileira de Teatro de Rua, a gente traz pra cá, encadeia para Reimont, aprovamos em primeira instância, aprovamos em segunda instância, vai para o prefeito e ele veta. [...] Ainda não existia o Arte Pública. O que existia era: do lado contrário, a gente apanhando, existia a rede estadual, o Amir chega e começa e redimensionar essa ação com uma lógica bem mais

¹²¹ Vaz, Ana L., “Choque de ordem contra a cultura popular”, *Brasil de Fato*, 19 nov. 2010, disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/node/4585/>>, acessado em 12 de maio de 2017.

¹²² Entrevista concedida a mim e ao Micael Herschmann por Richard Riguetti em 2015, pessoalmente, no Rio de Janeiro.

avançada, e aí a gente começa a perceber que era necessário... quando o prefeito veta a lei, a gente chia e marca um encontro do Tá na Rua. Ele vai, e ele saiu com o propósito de não derrubar o veto, e ele derruba o veto. E ele derruba o veto e promete um edital, e a gente diz não ao edital. E ao dizer não ao edital, a gente teve que dar uma devolutiva. Em 15 dias, em um mês, ele falou: “como vocês não querem o edital?”. E aí a gente falou: “Não, a gente quer uma política pública, uma política em construção”. (Richard, informação verbal)

Amir Haddad coloca a conquista desta lei como “uma conquista do movimento de teatro de rua” e ressalta seu próprio papel no processo, sua ligação com os atores políticos e as motivações:

É uma conquista do movimento de teatro de rua e eu acho que graças também à minha presença, que sou uma pessoa respeitável, tenho uma história, não estou brincando, não tenho compromisso político com lado nenhum, mantenho o mais possível minha independência política, entende? Nunca deixo de ser político, mas sou independente, bastante. Nunca fui ligado à nenhuma filiação, nunca tive nenhuma filiação partidária, então eu também tenho respeitabilidade pra fazer isso andar, mas apesar disso fui muito desrespeitado, porque desses mais da esquerda do que da direita, o que é mais complicado as vezes, então a gente teve muitos problemas. A gente fazia teatro de rua e sem maiores complicações, mas quando veio essa política do Choque de Ordem, o prefeito quando lançou essa de moralizar a cidade, criminalizar a população, os artistas de rua começaram a ser muito perseguidos! Nenhum artista mais podia se apresentar, aparecia na praça e vinha a Guarda Municipal e tirava. Eles estavam querendo a ordem, a ordem de uma gaveta vazia. Manter a ordem e deixar a cidade vazia sem ninguém poder ir pra lugar nenhum, as praças cercadas, tudo proibido, espaço público fechado. Isso provocou uma reação dos artistas, nossa, do movimento do teatro de rua do Rio de Janeiro e a gente começou a pressionar por uma decisão. Aí a prefeitura ofereceu o Decreto dizendo: "você está livre para se apresentar na rua desde que você faça isso, isso, isso..." dava uns sete ou oito itens para você adquirir sua liberdade, que a gente falou que é o decreto de liberdade condicional. Eu não vou fazer isso nem morto, de jeito nenhum. Passei minha vida lutando contra a ditadura para depois ser autorizado por um decreto à ser livre desde que eu obedeça algumas regras. Você tá louco! A Jandira Feghali que era a Secretária de Cultura, eu falei: você tá louca com esse decreto! Sabotei o decreto, não aceitamos, dissemos que não, que a gente queria lei, lei. Decreto é uma coisa, lei é outra coisa. [...] Tudo isso no mandato do prefeito Eduardo Paes. Aí ele chamou oferecendo: "Tem um decreto aqui. Vamos fazer um decreto para o teatro de rua. Tem outro que a Jandira fez". Eu falei: não é decreto, esse então, nem pensar. Ele disse: "Então vamos fazer o quê?" Vamos fazer uma lei! Fazer lei. E aí, um vereador do PT, o Reimont, apresentou o projeto de lei para a Câmara; o projeto foi aprovado e o prefeito vetou. Aí nós fizemos um movimento enorme contra o projeto do prefeito e ele veio até a casa do Tá na Rua aqui na Lapa e uma discussão grande, ampla, democrática, coisas raras, né, mas o Tá na Rua sempre faz isso. Nós discutimos a questão e o prefeito diante de centenas de artistas de rua que estavam lá aglomerados na Lapa, ele retirou o veto dele. Então a lei passou a vigorar, mas uma lei não é uma coisa fácil, não se pega com facilidade, ainda mais uma dessa. Muita gente continua violando a lei, quer reprimindo, quer fazendo da rua uma ocupação desordenada, agressiva, que incomoda a vida das pessoas. (Amir Haddad, informação verbal)

O próprio vereador Reimont conta como foi o processo, a aproximação dos artistas de rua e a visão que predominava na cidade naquele momento – com a gestão do Eduardo Paes vendo a arte de rua como uma “desordem” que precisava ser sanada – quando, na verdade, o vereador enxerga a arte pública como uma força que se opõem à privatização da cidade pelos gestores públicos:

O direito à cidade é um tema que perpassa diversas políticas e a gente tem o direito. Depois de toda a legislação que foi organizada no país inteiro para dizer que a cidade é um direito de todos, por mais que a legislação diga isso no estatuto da cidade (e tem outras leis locais), os gestores públicos ainda acabam compreendendo a cidade como um espaço a ser privatizado. Nesse sentido eu compreendo que a arte pública é a expressão de maior resistência a esse desmonte do público e a esse abraço com o privado. Quando você compreende que os fazedores de cultura, os que estão nas ruas, têm uma arte que é pública e, portanto, não é cobrada, não é vendida, não tem preço, não admite que alguém a cerceie, portanto é uma arte livre, essa arte incomoda muito. Eu tive contato com o pessoal de arte pública no início do meu primeiro mandato, lá no ano de 2009 mais ou menos, quando nós começamos a perceber que a cidade do Rio de Janeiro andava coibindo muito, proibindo, perseguindo artistas de rua que manifestavam na nossa cidade. Os artistas já se organizavam naquela época e tentaram abrir um diálogo com a prefeitura, notadamente com a Secretaria de Cultura, para que a secretaria preparasse uma legislação para eles, para não ficarem nas mãos do governo, para que tivessem uma lei que garantisse a eles, não como política de governo, mas como política de Estado, como política que não precisa ser interrompida, como política que independe do gestor. Eles compreenderam logo muito cedo que esse direito era um direito já adquirido e assegurado na Constituição Federal. A arte pública, se a gente pudesse trabalhar uma coisa que a simbolizasse e que fosse de fato uma direção simbólica dela, a gente diria que arte pública é uma roda, uma roda na rua, onde você se coloca e busca o outro. Naquele tempo a prefeitura começou a dizer ao artista público que até fazia, mas que não era bem assim, começou a fazer corpo mole e é aí que eu entro, que o nosso mandato entra em discussão com artistas que vieram a nós e que nós compreendíamos que eram artistas muito caros para a cidade, mas de certa forma tinha uma marca muito forte da repressão, porque naquele momento a prefeitura tinha criado uma secretaria especial, que é a Secretaria Especial de Ordem Pública, e a função ou a missão do SEOP é exatamente fazer ordem pública e ao fazer a ordem pública compreendiam que a arte pública era uma desordem. Então, se eu quero fazer ordem pública e compreendo que algum setor faz desordem, esse setor tem que ser coibido, tem que ser perseguido. [...] Isso não nasce do Paes, é claro, é um processo histórico da política carioca, da política brasileira e da política mundial o aspecto da privatização do espaço público, mas no governo de Eduardo Paes isso ficou forte. Eles compreendiam que era desordem e nós compreendíamos que era ordem. Eles compreendiam que atrapalhava e nós compreendíamos que humanizava. Eles compreendiam que tinha que ser descartado e nós compreendíamos que tinha que ser fomentado. Foi aí que nasceu um grupo de trabalho para tentar pensar uma legislação, porque a prefeitura naquela época queria dar uma legislação para eles, mas não era uma lei ordinária, queria regular um decreto. Eles diziam que o decreto não, porque o decreto cai, o prefeito muda, o outro prefeito pode não querer seguir e tal. Aí nós fizemos um grupo de trabalho, começamos a pensar um projeto de arte pública e construímos uma lei muito simples, que depois tornou-se a Lei 5.429. Era um projeto de lei e depois tornou-se a Lei 5.429, que em resumo diz assim: a arte pública pode expressar-se na cidade sem pedir autorização. Ela apenas comunica que vai acontecer quando é o caso, para não ter choque de horário, se ela de fato tiver na verdade uma definição por si mesmo, hermética, de que tem que ocupar exclusivamente esse espaço, senão não, por exemplo, vou fazer uma arte pública na Cinelândia. Se der algum problema, eu caminho uns 100 metros para lá e faço ali. Somente quando vai ter que ser aqui nesse espaço, aí a gente vai ter que avisar, porque pode ser que haja conflito de interesse de ocupação daquele espaço por outro grupo. Então foi essa construção. [...] Nós criamos na Câmara uma comissão especial para lidar com a democratização da comunicação e da cultura. Então era uma frente parlamentar. Essa frente parlamentar era composta por mais de 26 vereadores, mas o envolvimento naquela época foi praticamente do nosso mandato, não teve outro envolvimento. O que a gente conseguiu foi com manifestação, com a presença de artistas nas galerias e indo aos gabinetes, nós conseguimos adesão dos outros vereadores para que eles votassem o prefeito. (Reimont, informação verbal)

A lei e arte de rua, portanto, se relacionam diretamente com o direito à cidade e uma oposição à lógica de privatização dos espaços públicos através da busca pela ordem pública.

Segundo Reimont, inicialmente, a lei não encontrou oposição ou resistência na câmara dos vereadores e o processo de convencimento do prefeito incluiu fazê-lo sentar com os artistas e para entender o tamanho da demanda e seus impactos. O veto foi derrubado e a lei aprovada graças à intervenção “meticulosa” dos artistas:

O projeto fluiu bem e não teve resistência, porque também os artistas fizeram um corpo a corpo e no dia da votação estavam no plenário enchendo as galerias. Esse é um ponto. Mas é bom lembrar que o Eduardo Paes tinha maioria na Câmara, ele aprovava ou reprovava o que queria. Quando ele vetou o projeto, o nosso cuidado era que para que a tentativa de derrubar esse veto fosse uma operação cirúrgica, que a gente não vacilasse. Se o Eduardo Paes indica para os seus vereadores derrubarem o veto, eles derrubariam o veto. Ele indicou isso, quando ele veta, manda um recado para a Câmara: meus vereadores, quero que vocês acolham o meu veto. Só que nós fizemos uma operação cirúrgica muito meticulosa, que foi de colocar o Eduardo Paes numa roda e cobrar dele ao vivo, cobrar dele junto com um coletivo muito amplo de artistas, que foi exatamente na rua. Nós chamamos o Eduardo para uma conversa, nessa conversa o Eduardo achou que ia conversar com uns 10 ou 15 artistas e, quando ele chegou, nós éramos mais de 300. Aí ele próprio disse ao líder do governo: eu peço que você encaminhe para a derrubada do meu veto. Isso nunca havia acontecido na Câmara, nunca. A nossa Câmara vai fazer este ano 40 anos, nos 40 anos de Câmara a única vez que houve uma ordem ou uma mensagem do prefeito para que seu veto fosse derrubado foi o da “Lei do Artista de Rua”. Pode acontecer que o cara faça corpo mole, veta e não influencia na base, deixa a base livre. Mas dizer à base votar contra o veto foi a primeira vez na história do legislativo carioca, por conta da pressão que os artistas fizeram. (Reimont, informação verbal)

Percebe-se o embate entre a operação choque de ordem, do prefeito Eduardo Paes, e toda a negociação em torno da lei com o próprio prefeito, com a então secretária da cultura (Jandira Feghali) e com o vereador Reimont. Ao ser questionado se em algum momento foi cogitada a exigência de autorizações prévias para que os artistas pudessem se apresentar no espaço público, Reimont afirma que não, pois entraria em contradição com o que dispõe a Constituição Federal brasileira:

Nós não pensamos nisso, porque há um enquadramento que não deve ser feito. Diferente de outras partes do mundo, que eu não saberia comparar, a Constituição brasileira, a lei maior brasileira, garante a manifestação artística pacífica nas ruas das cidades. Quando nós pedimos uma licença ao poder público, ao executivo, a prefeitura, a secretaria, a superintendência, a subprefeitura administrativa, nós estamos dizendo a eles que de fato eles são concedentes, eles nos concedem o direito. Não são eles que nos concedem o direito, o direito é um direito natural. Não digo natural, é também natural, mas é um direito legal, um direito garantido, um direito constitucional. Então nós não podemos perder o avanço que a Constituição de 88 nos deu, que é de dizer que nós podemos nos apresentar em praça pública, nós podemos nos apresentar nas ruas. Quando você vai a um órgão da prefeitura de certa forma pedir a benção para fazer a sua arte acontecer nas ruas, você está na verdade afirmando que existe um poder concedente e que você recebeu uma concessão. Arte pública não é uma concessão, é um direito. (Reimont, informação verbal)

Assim sendo, a arte pública é um direito constitucional garantido, não necessitando de autorizações e licenças, segundo a interpretação dos que criaram a “Lei do Artista de Rua” no

Rio de Janeiro. Todavia, de acordo com o movimento de arte pública, a lei é um primeiro passo de garantia de direito, mas os artistas precisam ir além e garantir meios de continuarem na rua, principalmente financeiros, que sejam uma política pública que prescindia de edital. Amir Haddad aborda a questão do edital proposto pelo prefeito da seguinte maneira:

A gente acompanhou passo a passo essa trajetória, então é uma conquista. Aí o prefeito falou: "Então vou fazer um edital, já liberei a lei, vamos fazer um edital para vocês trabalharem na rua", e eu falei que não queria edital, queríamos política, políticas de continuidade. E ele falou: "Mas como são essas políticas?" e a gente falou que se ele desse o dinheiro a gente fazia um levantamento de tudo que a gente pudesse e durante três meses nós ocupamos seis praças da cidade que é esse festival de arte pública. E catalogamos 760 pessoas que lidam com a arte pública só desse período urbano por onde a gente estava, se a gente for aí por dentro vai ter muito mais, por isso que eu digo que tem muito escondido. (Amir Haddad, informação verbal)

Ao perguntar sobre oposição de outros artistas à lei a resposta veio de forma a diminuir o papel da manifestação contrária: “Não, não, aquilo que você viu lá é um maluco, um *black block* e ele estava lá agredindo por causa do prefeito, dizendo que não prestava porque ele estava fazendo uma manifestação contra o prefeito e a prefeitura, achando que a gente estava se submetendo ao prefeito, quando na verdade o prefeito que fez tudo o que nós pedimos”. Mas ao questionar sobre o cadastro dos artistas de rua da cidade do Rio de Janeiro, feito por Amir Haddad e o Tá na Rua, alegando ter cadastrado mais de 700 artistas, a resposta se mostrou um ataque velado à minha região de origem – afirmando que a preocupação com o uso das informações levantadas seria coisa de paulista (provavelmente ele percebeu pelo meu sotaque de onde eu venho):

Nós pretendemos resolver cada problema na sua hora, não temos nada traçado, não somos esse tipo de cabeça, isso é melhor para São Paulo. Aqui nós trabalhamos com Paulinho da Viola, "não sou eu quem me navega, quem me navega é o mar" [risos] que é uma coisa maravilhosa, "é ele que me carrega como se nem fosse levar". Deixo as coisas acontecerem, acompanhar os acontecimentos é a coisa mais importante que tem. Esse movimento tem crescido bastante porque nós acompanhamos os acontecimentos, não procuramos determiná-los de jeito nenhum, para manter um sentimento contemporâneo, uma afinação com a história e não com a ideologia, quer seja de um lado ou de outro. Então é isso, essa coisa de não pretendemos nem isso nem aquilo mas nós estamos escrevendo um documento importantíssimo. Fizemos um relatório desse tamanho sobre o Festival, que está nas mãos do Secretário de Cultura, tá nas mãos do Vereador da lei, tá nas mãos do Prefeito. E estamos fazendo um agora com um pensamento, uma conceituação final do que é arte pública e o que seria políticas públicas para as artes públicas. Agora, a gente acha que a medida em que isso vai avançando o movimento também se organiza. (Amir Haddad, informação verbal)

A trajetória de Amir e a atuação do Tá na Rua na articulação do Fórum de Arte Pública e na aprovação da “Lei do Artista de Rua” apontam para a forte presença dele e do seu grupo nas questões políticas que dizem respeito à arte de rua na cidade. Vale também destacar a

intenção de institucionalizar a arte pública através da criação de um departamento na Secretaria de Cultura do município, ou uma fundação, que se dedicasse às demandas e interesses da arte pública:

Se tiver lei, se de repente a Secretaria de Cultura tiver um departamento dela ou uma fundação só para tratar das artes públicas, para pensar como é que esses grupos se apresentam, como que eles sobrevivem, quais as regiões, como é que eles atuam, como é que faz, vai fazendo um estudo pra fora, aí começa a fortalecer, não levar como o Afroreggae faz, levar pro mercado artístico a produção talentosa do povo, você está entendendo? Não somos descobridores de talentos. (Amir Haddad, informação verbal)

Apesar do debate público e do envolvimento de grupos de artistas de rua na formulação dessas leis, há ainda uma grande divisão de opiniões sobre a regulamentação do uso do espaço público por artistas. Por um lado, existe a discussão que parte do pressuposto de que o espaço público pode e deve ser utilizado para a expressão artística, sem a necessidade de leis, por pertencer a todos e por ser um espaço de encontro, da produção de heterogeneidades e de espontaneidade. Por outro lado, há a exaltação de leis que regulam o trabalho dos artistas de rua, permitindo que eles atuem sem serem reprimidos pelas forças policiais e vendo as leis como incentivo, proteção e reconhecimento de manifestações artísticas feitas nas ruas.

Esse segundo ponto de vista ficou muito evidente durante ato realizado em 05 de junho de 2013 na Cinelândia, Rio de Janeiro, para a comemoração de um ano da aprovação da Lei 5.429¹²³, chamada constantemente pelos próprios artistas de “A lei que pegou”. Nessa data, os artistas que se articularam para a aprovação da lei fizeram um grande evento, que se iniciou com a banda da Guarda Municipal tocando em frente à Câmara Municipal, enquanto um dos artistas líderes do movimento dizia no microfone: “A Guarda que antes batia em nós, agora bate em tambores!”. Enquanto isso, diversos artistas de ruas chegaram em um cortejo, com fogos, danças e cartazes com dizeres como “Viva a arte pública” e “Ser ator e observador, e não espectador”. Ao se unirem na praça, após o discurso do movimento e do vereador Reimont, começaram diversas apresentações artísticas, que duraram a tarde toda. Os transeuntes paravam para observar, e muitos até interagiam com os artistas. No fim, houve discurso dos responsáveis pela articulação política e bolo para comemorar o aniversário da lei. Vozes dissidentes criticaram o fato de comemorar uma lei que legitimava o “choque de ordem” do prefeito Eduardo Paes, assim como a falta de senso crítico dos grupos ali representados. Em junho de 2014 uma nova comemoração foi realizada, quando a lei completou dois anos.

¹²³ Ver: <<http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2013/06/05/celebracao-no-rj-marca-primeiro-ano-da-aprovacao-da-lei-do-artista-de-rua/>>, acessado em 20 de abril de 2015.

O fato de existir uma festa para comemorar o aniversário da lei demonstra a precariedade das relações que os artistas vinham tecendo com o espaço público e agentes envolvidos no controle de seus usos. Por outro lado, é compreensível que a lei – e tanta comemoração – gere insatisfação naqueles que acreditam que o espaço público é coletivo e não pode ser regulado pela prefeitura, pela polícia ou pelos artistas.

Mas a regulação das atividades dos artistas de rua através de normas jurídicas ganha cada vez mais força no país (e no mundo). Pouco tempo depois, a cidade de São Paulo (que também sediou a Copa do Mundo em 2014) aprovou um projeto de lei similar que regulamentava a atividade dos artistas de ruas em espaços públicos. A polícia já vinha agindo com truculência, principalmente no fim de 2010, a partir de parcerias entre a Prefeitura e a Polícia Militar, a fim de manter a ordem pública:

Avenida mais famosa da cidade de São Paulo, a Paulista é conhecida por ser o centro financeiro da capital, e também por ser um tradicional reduto de artistas de rua. Esse cenário, porém, vem mudando. Enquanto os prédios de empresas e bancos permanecem na paisagem, a classe artística vem minguando no local com a chegada da Operação Delegada, iniciada em dezembro do ano passado pela Polícia Militar, após a assinatura de um convênio com a prefeitura paulistana e o governo do Estado. Estátuas vivas, palhaços, saxofonistas, guitarristas e malabaristas: todos eles agora estão sujeitos à ação policial, cujo objetivo principal é coibir e enquadrar o comércio ambulante ilegal nas principais vias do município. Para o jurista Luiz Flávio Gomes, a ação é um "ato nazista". "A atividade deles é lícita. Expressão artística você pode fazer quando quiser. Eles serem proibidos é uma ilegalidade, um abuso patente", diz. "Se houver prisão então é crime: abuso de autoridade", afirma.¹²⁴

Registraram-se alguns casos de abuso por parte do poder público, com apreensão de instrumentos musicais e agressão à artistas, que acabou gerando protestos e debate público acerca do tema. Pouco depois, surge o Decreto 52.504 de 19 de julho de 2011, criado em caráter experimental para permitir de forma regulamentada a apresentação de alguns artistas de rua na cidade de São Paulo. Contudo, em 2012, ainda haviam reclamações sobre os abusos policiais contra os artistas de rua, desrespeitando o decreto.¹²⁵ Foi em 29 maio de 2013 que a prefeitura da cidade sancionou a Lei 15.776, que dispõe sobre a apresentação de artistas de rua nos logradouros públicos do município, composta de seis artigos. Bastante parecida com a lei carioca, mas com maior detalhamento das atividades e regras:

Art. 1º - As apresentações de trabalho cultural por artistas de rua em vias, cruzamentos, parques e praças públicas deverão observar as seguintes condições:
I - permanência transitória no bem público, limitando-se a utilização ao período de execução da manifestação artística;

¹²⁴ Ver: <<http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2010/11/22/prefeitura-expulsa-artistas-de-rua-da-av-paulista-para-jurista-proibicao-e-ato-nazista.htm>>. Acessado em 03 de agosto de 2013.

¹²⁵ Ver: <<http://www.paulista900.com.br/?p=9860>>. Acessado em 03 de agosto de 2013.

- II - gratuidade para os espectadores, permitidas doações espontâneas e coleta mediante passagem de chapéu;
- III - não impedir a livre fluência do trânsito;
- IV - respeitar a integridade das áreas verdes e demais instalações do logradouro, preservando-se os bens particulares e os de uso comum do povo;
- V - não impedir a passagem e circulação de pedestres, bem como o acesso a instalações públicas ou privadas;
- VI - não utilizar palco ou qualquer outra estrutura sem a prévia comunicação ou autorização junto ao órgão competente do Poder Executivo, conforme o caso;
- VII - obedecer aos parâmetros de incomodidade e os níveis máximos de ruído estabelecidos pela Lei nº 13.885, de 25 de agosto de 2004;
- VIII - estar concluídas até as 22:00 h (vinte e duas horas); e
- IX - não ter patrocínio privado que as caracterize como evento de marketing, salvo projetos apoiados por lei municipal, estadual ou federal de incentivo à cultura.

Como visto, a lei estabelece critérios como tempo de apresentação e a possibilidade de “passar o chapéu”; além disso, define como atividades de artistas de rua: teatro, dança, capoeira, mímica, artes plásticas, malabarismo, atividade circense, música, folclore, literatura, poesia declamada, exposição física de obras, entre outras. Também se delimita a comercialização de bens culturais duráveis, desde que sejam de autoria do próprio artista ou do grupo se apresentando. A lei é muito similar à do Rio e causou, também, controvérsias; há quem veja a proteção aos artistas de rua e a perseguição aos vendedores ambulantes como injusta e higienizadora.¹²⁶

Outras localidades também tem discutido e aprovado leis que regulamentam a atividade dos artistas de rua. Em alguns casos, acabam gerando resultados controversos, como em Pernambuco, que a lei estadual n. 15.516 acabou mobilizando os artistas a protestarem no início de junho de 2015, já que restringia a atuação de atividades artísticas (inclusive manifestações tradicionais, como rodas de coco e desfiles de maracatu) para horários específicos – e proibia a participação de menores de 14 anos nas apresentações.¹²⁷ Artistas convocaram uma manifestação no Facebook para protestar em frente à Assembleia Legislativa, às 22h (horário em que o silêncio deveria sobrepôr as apresentações artísticas, segundo a lei), mesmo sob a chuva¹²⁸. Poucos dias depois, o deputado Ricardo Costa (PMDB), autor do projeto, reviu sua posição e admitiu equívocos, protocolando um pedido para revogar os efeitos da norma e

¹²⁶ Mais uma vez, a prefeitura de São Paulo quer acabar com o comércio ambulante de São Paulo, transferindo os camelôs para a Feira da Madrugada e “limpando” a cidade deste tipo de comércio de rua informal. Na matéria veiculada pela Folha de S. Paulo em 11/06/2015 o vice-presidente do Sindicato dos Permissionários do Município de São Paulo (Sinpesp) afirmou que “Estão tirando os camelôs para dar espaço aos artistas de rua e aos *food trucks*”. Ver: <<http://app.folha.uol.com.br/#noticia/561977>>, acessado em 14 de junho de 2015.

¹²⁷ Ver: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/06/03/internas_viver,579486/no-olho-da-rua-artistas-se-mobilizam-contralei-que-estabelece-regras-para-as-apresentacoes.shtml>, acessado em 10 de junho de 2015.

¹²⁸ Ver: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/06/03/internas_viver,579616/na-chuva-artistas-protestam-contralei-que-restringe-apresentacoes-culturais-e-deputado-aparece-na-manifestacao.shtml>, acessado em 10 de junho de 2015.

iniciando o diálogo para uma nova proposta.¹²⁹ O autor usou, inclusive, as leis do Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre como justificativa para a regulação. Há também leis que abordam a arte de rua como mendicância e perigo, obrigando os artistas a usarem crachás para poderem se apresentar, principalmente nos semáforos – a fim de garantir a segurança dos motoristas.¹³⁰

O pioneirismo da cidade do Rio de Janeiro em regular e garantir a atuação dos artistas de rua não passa despercebido pelos idealizadores da lei 5.429/2012; Reimont, por exemplo, acredita que assim “como se cria os filhos para o mundo, a gente também faz política para o mundo”, vendo como benéfica a tendência a seguir os passos cariocas na proposição de normas que protejam os artistas de rua:

Você sabe que o Rio de Janeiro é muito pródigo em pessoas que pensam arte pública. Você falou há pouco do Amir Hadad, tem diversos grupos. Eu nem vou citar para não incorrer no erro de deixar alguém importante de fora, tem muitos artistas importantes. Então nós temos aqui um corpo teórico muito grande, é gente que viaja o Brasil inteiro fazendo arte pública. Só que na verdade como legislação municipal a Lei 5429 é a primeira lei do Brasil, não existia em nenhum município brasileiro. São Paulo titubeava na construção de um decreto ou de uma lei, Goiânia também, Belo Horizonte também. Mas a primeira legislação que saiu foi a legislação aqui do Rio de Janeiro, a Lei 5429. Tanto que depois que a lei sai nós temos diversas câmaras municipais que copiam a lei e a gente fica super feliz com isso. Assim como a gente acha que cria os filhos para o mundo, a gente também faz política para o mundo. Então oxalá em todas as cidades do Brasil pudesse ter a lei de arte pública, a gente fica superfeliz que outros vereadores estejam apresentando essa legislação para os seus municípios. (Reimont, informação verbal)

De fato, a atenção que tem sido dada aos artistas de rua vem aumentando nos últimos anos. No dia 06 de junho de 2015 o jornal “O Globo” publicou uma matéria intitulada “Bandas ocupam praças, calçadas e trens do Rio, passam o chapéu e multiplicam vendas de discos”,¹³¹ em que fala de diversas bandas que tocam nos espaços públicos do Rio de Janeiro, como Tree”, Astro Venga, Ma Non Troppo, Bagunço, Beach Combers, Dominga Petrona e Os Camelos. Há uma crescente visibilidade desse tipo de apresentação:

— Existe uma movimentação forte das bandas de rua — diz Lencinho, produtor do Circo Voador, à frente do projeto “Praça”, que estreia dia 14 no picadeiro na Lapa, reunindo artistas que buscam a sobrevivência nos logradouros cariocas (*o Tree” é o representante musical na abertura*). — Verificamos, em visitas a Pontos de Cultura que, mais do que dinheiro, os grupos andam precisando mesmo é de espaço.

¹²⁹ Ver: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/06/10/internas_viver,580540/autor-de-projeto-reve-posicao-e-pede-revogacao-da-lei-que-restringia-apresentacoes-de-rua.shtml>, acessado em 10 de junho de 2015.

¹³⁰ Ver: <<http://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2017/02/malabaristas-dos-semaforos-de-criciuma-agora-terao-de-usar-crachas.html>>, acessado em 07 de maio de 2017.

¹³¹ Ver: <<http://oglobo.globo.com/cultura/musica/bandas-ocupam-pracas-calçadas-trens-do-rio-passam-chapeu-multiplicam-vendas-de-discos-16362472>>, acessado em 14 de junho de 2015.

— Comecei com o Tree” porque tive que brigar muito nos bares para ter um cachê digno. Na rua, paga quem realmente gosta. É a minha alternativa para trabalhar com o que quero — diz o baterista Tutuka, de 26 anos, que já foi vendedor e hoje é um dos mais ativos representantes da nova cena, alternando-se ainda entre as bandas Astro Venga e Jangada, de samba. — Trabalhar com música só nos lugares fechados estava ficando difícil.¹³²

A matéria ressalta, através da fala de alguns integrantes das bandas citadas, a dificuldade em se tocar em casas fechadas e de se ter “espaço” para os artistas hoje em dia. Mostra também a prática da venda de CDs e de como a rua pode trazer um bom retorno financeiro e visibilidade.

Para reforçar o caixa da banda (Paoli, por exemplo, garante que sustenta filho e paga aluguel com seu trabalho de músico de rua, de terça a sexta-feira), o Astro Venga vende seus CDs a R\$ 20. E não se recusa a autografá-los. Ainda sem discos próprios para vender, o também trio Ma Non Troppo (fundado por Mindu, ex-baixista do Tree”) recorre apenas a seu show, num começo de noite na saída do metrô do Largo do Machado, para garantir o ganho do dia. Com uma baterista (Angélica) e um trompetista (Galo), o grupo também toca músicas próprias para ganhar o público. Mindu diz que, “nos dias normais”, cada músico do Ma Non Troppo arrecada R\$ 50.¹³³

O tema da concorrência surge rapidamente, já que há cada vez mais bandas nas ruas da cidade. Mas isso, segundo um dos entrevistados (Bernard Gomma), não começou com uma cena, mas acaba gerando uma cena musical de rua: “A gente foi pra rua porque a banda estava limitada aos bares em que tocava, não porque estava surgindo uma cena. [...] Foi uma maneira de dar continuidade ao trabalho. E o que a gente viu foi que acabou surgindo uma cena mesmo”.¹³⁴

O autor da matéria, Silvio Essinger, comete um erro ao se referir à Lei Municipal 5.429/12, dizendo que ela foi proposta pelo vereador Jorge Felipe. Na verdade, como visto, a criação da lei se deu através da articulação entre grupos de arte de rua do Rio e o vereador Reimont:

Para as incertezas do dia a dia, as bandas carregam como amuleto, aonde quer que vão, uma cópia da Lei Municipal 5.429, de 5 de junho de 2012, do vereador Jorge Felipe, que dispõe sobre a apresentação de artistas de rua nos logradouros públicos do Rio. Todo lugar é lugar, desde que os shows sejam gratuitos (doações, só espontâneas), não atrapalhem a passagem do público, prescindam de palco, mantenham a potência de som no limite dos 30 kWAs, tenham duração máxima de quatro horas, acabem antes das 22h e não tenham patrocínio privado.¹³⁵

Esse deslizamento causou fúria em alguns círculos da arte de rua. Herculano Dias, do Tá na Rua, espalhou pelo Facebook (em sua página e em alguns grupos ligados à arte de rua) as

¹³² *Ibidem.*

¹³³ Ver: <<http://oglobo.globo.com/cultura/musica/bandas-ocupam-pracas-calcadas-trens-do-rio-passam-chapeu-multiplicam-vendas-de-discos-16362472>>, acessado em 14 de junho de 2015.

¹³⁴ *Ibidem.*

¹³⁵ *Ibidem.*

críticas que tinha à mensagem transmitida pela matéria e à desconsideração pela construção coletiva da lei, principalmente por errar o nome do vereador envolvido:

Caros, não posso deixar passar como a mídia se aproveita dos momentos e ainda deturpa acontecimentos. Hoje fiquei sabendo desta matéria escrita pelo senhor Silvio Essinger hoje e que foi publicada no Jornal O Globo no dia 06 de Junho. Há quase quatro anos atrás, os artistas de rua da cidade estavam sendo impedidos de trabalhar nos espaços abertos pela guarda municipal cumprindo ordens da Secretária de Ordem Pública na então operação "Choque de Ordem". Fomos tratados como marginais, com alguns artistas tendo seu material confiscado e até o grupo Off Sina, um dos mais importantes grupo de rua carioca e do Brasil, sofreu com esse abuso, quase tendo seu material também confiscado pela tal "Ordem Pública". Não ficamos, quietos, fomos para as ruas, nós manifestamos da nossa melhor forma, com a nossa arte, com a nossa proposta. Este mesmo veículo de comunicação foi informado, mas se fez de surdo perante o apelo do cidadão artista e fazendo eco com o "Choque de Ordem" pela "asepsia das ruas". O único que escutou o nosso clamor foi o Vereador Reimont, que nos escutou e que elaborou a "Lei do Artista de Rua" a partir do diálogo que teve com os artistas. A lei foi criada de baixo para cima, lei criada a partir da voz do artista público. Passou na primeira votação na Câmara dos Vereadores, sendo que um dos votos contra a lei foi do Vereador Jorge Felipe, vereador que faz parte da bancada do PMDB, partido do senhor Prefeito Eduardo Paes. Depois de mais uma manifestação nas ruas, na Casa do Tá Na Rua, os artistas tiveram um encontro com o Prefeito, que, ao se deparar com aquela quantidade de artistas, declarou que pediria para derrubarem seu veto e foi claro, no dia da Assembléia, derrubado o veto do Prefeito e assim a Lei 5429 foi sancionada. Deste encontro surgiu a proposta de elaborar um projeto para as artes públicas e que ficou a cargo do Fórum de Artes Públicas, Fórum este que há quase quatro anos vem se encontrando para discutir Políticas Públicas para As Artes Públicas. Foi feito o projeto, o 1 Festival Carioca de Arte Pública, onde a maioria das bandas mencionadas na matéria se apresentaram e passaram a conhecer a lei do artistas de rua, tanto no Festival como no Fórum de arte Pública, Apesar do nome festival, nada tem com o modelo que se tem como referência, é um pensamento, uma reflexão sobre a importância do artistas de rua nas suas mais variadas linguagens, teatro, circo, dança, artesanato, palhaçaria, poesia, bonecos, estátuas vivas e também para que estes artistas sejam notados e respeitados pelo poder público e que possa ser discutido políticas públicas para a arte pública. Este ano, em 2015, estamos na segunda edição, saindo das praças do centro do Rio e se deslocando para as Zonas Norte e Oeste e descobrindo como existe vida nas ruas do subúrbio carioca. Existe uma história, existe um idealizador, o diretor Amir Haddad, nome respeitado no cenário teatral brasileiro, com 50 anos de atividade, sendo 36 nas ruas, levando seu teatro para os espaços abertos com um dos mais importantes grupos de teatro de rua do país, o Tá Na Rua. Amir está a frente deste movimento desde que nasceu. O artigo escrito por este repórter só demonstra a falta de informação, o oportunismo, já que cada vez mais artistas se apresentam nos espaços abertos, e o descaso com a história desta cidade. Primeiro, mencionar que o Vereador Jorge Felipe é autor da lei, este mesmo que ao anunciar a derrubada do veto do Prefeito estava com o semblante de quem vai para um enterro. É uma afronta com o verdadeiro autor, o Vereador Reimont, do PT e mostra a falta de informação, pois basta pegar cópias dos diários oficiais para ter detalhe desta ou de qualquer outra lei. Segundo, ao ler a reportagem, parece que foi há pouco tempo que o artista se apresenta na rua, como se fosse coisa moderna. Nada disso, é ancestral, os artistas de rua existem muito a mais tempo do que os que se apresentam nos espaços e palcos fechados. No Rio de Janeiro existem grupos e artistas que contatos aos seus anos de vida somam mais 150 anos de arte pública: O Tá Na Rua, Cia Mistérios e Novidades, Será o Benedito, Os Kara veio, Wagner José e seu bando, Gerusa Perna Seca, Marivaldo Sombra, Marcelo das Embaixadas, Bob Lester, Pascoal do Realejo, José Adriano Sanfoneiro, Off Sina, Teatro Lambe Lambe, Teatro de Anônimo, só para citar alguns. E agora é oportuno no sentido de quererem elaborar editais ou projetos de gestão pública para contemplar a "Arte de Rua", cujo pensamento é de políticas públicas privadas, Nós artistas públicos não podemos ficar calados perante essa usurpação. Não quero aqui em momento algum desmerecer os grupos citados, longe disso, que bom que estejam sendo

vistos, que bom que se fale cada vez mais da lei, agora é necessário cuidado para que a memória, os fatos e a história sejam redigidas. Abrçs.¹³⁶

Diante das reações negativas, o jornal acabou publicando uma errata, afirmando que, de fato, o vereador Reimont foi o responsável pela lei. Coincidentemente, neste mesma semana (05/06/2015), a EBC havia divulgado uma matéria intitulada “Lei do Artista de Rua do Rio precisa de mais divulgação, diz Amir Haddad”,¹³⁷ em que discute os três anos de aprovação da lei. Para Amir, a lei melhorou a situação dos artistas, mas estes ainda enfrentam resistência e dificuldades para estar no espaço público. Segundo ele, é preciso repensar o conceito de “ordem pública” na cidade, para que não seja associado à ausência de pessoas.

Todavia, em maio de 2015, a “Lei do Artista de Rua” começou a sofrer alguns ataques. A vereadora Leila do Flamengo (PMDB) – responsável, por exemplo, pelo projeto de lei que pretendia cercar a praça São Salvador – propôs o Projeto de Lei 1.267/15, que visa alterar o artigo 1º da “Lei do Artista de Rua”, da seguinte maneira:

Quadro 8 - Comparação entre o Artigo 1º da Lei 5.429/12 e do Projeto de Lei 1.267/15

Artigo 1o Atual	Artigo 1o Proposta vereadora Leila do Flamengo
<p>“Art. 1º As manifestações culturais de Artistas de Rua no espaço público aberto, tais como praças, anfiteatros, largos, boulevards, independem de prévia autorização dos órgãos públicos municipais, desde que observados, os seguintes requisitos: (...)”.</p>	<p>“Art.1º A realização das manifestações culturais de Artistas de Rua ficam restritas aos espaços públicos abertos, tais como praças, anfiteatros, largos, <i>boulevards</i>, que não apresentem moradias em seu entorno, podendo ser realizadas sem prévia autorização dos órgãos públicos municipais, desde que sejam observados, os seguintes requisitos: (...)”.</p>

Fonte: Elaboração própria

A justificativa para essa alteração, que consta na proposta, é:

As manifestações culturais são de grande valia para a nossa sociedade, porém, temos que cuidar para que não virem uma bagunça generalizada. Atualmente, a população vêm sofrendo após a realização dos eventos nas praças, principalmente, os noturnos quando podemos notar a aglomeração de pessoas que insistem em permanecer no local até altas horas da madrugada e muitas vezes até o amanhecer, fazendo algazarra e brigando entre si. Podemos citar como exemplo a Praça São Salvador que vem sofrendo há muito tempo com este tipo de problema, se tornando notícia quase diariamente de vários jornais. Os moradores do entorno da referida praça não aguentam mais tanta

¹³⁶ Ver: <<https://www.facebook.com/groups/259907130703195/permalink/1138855372808362/>>, acessado em 14 de junho de 2015.

¹³⁷ Ver: <<http://www.ebc.com.br/cultura/2015/06/lei-do-artista-de-rua-do-rio-precisa-de-mais-divulgacao-diz-amir-haddad>>, acessado em 14 de junho de 2015.

bagunça, seus imóveis vêm sendo depreciados por causa desta situação, as pessoas não possuem mais condições de dormirem em suas residências por causa do barulho excessivo que entra pela madrugada tirando o sossego de todos que ali residem. Pelos motivos acima é que apresento mais esta matéria legislativa com o objetivo de corrigir uma falha na lei que permite a instalação da bagunça generalizada em alguns logradouros públicos da nossa Cidade Maravilhosa.¹³⁸

A vereadora coloca a arte de rua em uma posição de “bagunça generalizada em alguns logradouros públicos da nossa Cidade Maravilhosa”, usando mais uma vez a praça São Salvador como centro da discussão, e tentando inviabilizar uma atividade garantida por lei em todo o município. Ficaria muito difícil, para os artistas, se apresentarem em espaços públicos que não tivessem moradias próximas. O mandato do vereador Reimont convocou os artistas quando percebeu que este PL entraria na ordem do dia e eles se organizaram rapidamente, de um dia para o outro, para ocupar a câmara municipal e pressionar para que não fosse aprovado. Até o momento do fechamento desta pesquisa, o PL estava arquivado.

Para Richard, do Off-Sina, essa perseguição aos artistas de rua não tem fundamento, já que os bares – se referindo principalmente à Praça São Salvador, um dos principais focos da vereadora – funcionam muito além do horário máximo permitido às apresentações dos artistas de rua. Segundo ele, é preciso lutar sempre contra esses retrocessos:

Há muito de cair coisas sobre o artista, que são assim: você vai, faz o espetáculo das nove às dez da noite, está dentro da lei; aí os bares continuam abertos. Quem é o culpado: o bar ou o artista? Então é um retrocesso, é um pensamento horrível, e a gente está se movendo aí para se defender. Tem que lutar, é dormir em pé com um olho aberto. (Richard, informação verbal)

Segundo Reimont, a estratégia para barrar esse tipo de retrocesso é promover participação dos agentes interessados e diálogo, mostrando a importância dos direitos assegurados pela “Lei do Artista de Rua” – e de se andar com a lei, mostrando à todos que ela existe e deve ser respeitada:

Nós temos um desgaste na política representativa, um desgaste muito grande. Ou nós caminhamos para dar um passo além na construção da política participativa ou então a gente não tem saída, a gente vai caminhar para o fundo do poço. Quando Leila apresenta um projeto de lei que de certa forma vai atrapalhar ou vai cassar os direitos assegurados na Lei 5.429, o movimento que a gente faz é um movimento de debater no plenário sim, um movimento de procurar vereadores sim, de dizer que esse projeto é um projeto que conflita com a lei já existente. Mais do que isso, é um processo que a gente faz de construção de manifestações públicas, como fizemos no ano passado na cidade por diversas vezes. Só para você ter uma ideia, eu agora presido a comissão permanente de cultura da Câmara e uma das audiências públicas que nós vamos tocar agora, no próximo dia 15 de maio, é uma audiência pública para tratar das questões ligadas à Praça São Salvador, que é uma lei da arte pública e coloca nas costas da lei da lei da

138

Ver: <<http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/scpro1316.nsf/b63581b044c6fb760325775900523a41/73b8ba85472d07f583257e43005592e2?OpenDocument&Start=1>>, acessado em 14 de junho de 2015.

arte pública muita coisa que não é dela. Por exemplo, a arte pública não defende que a gente fique num local tocando e fazendo arte, de certa forma exercitando a nossa arte e a nossa música até duas ou três horas da manhã. Ela não pode ferir a legislação maior, mas ao mesmo tempo não podemos conceber que, por exemplo, o chorinho que acontece na Praça São Salvador todos os domingos seja impedido de se apresentar, o que aconteceu dois domingos atrás, quando nós comemorávamos o aniversário do Pixinguinha e o Dia Nacional do Choro, aí o choro estava proibido. Os guardas chegavam: “não pode”. “Mas tem a Lei 5.429”. “Essa lei não cobre”. E cobre. Então o que a gente pede? Tem artistas e fazedores de arte pública na cidade que são muito vigilantes da sua legislação. Sabe, eu tenho uma legislação para chamar de minha, então eu não abro mão disso. A legislação não é uma legislação do Rei Momo, a lei não é a lei do Rei Momo, é a lei da arte pública. Eu sou artista público, então a lei é minha. A pessoa anda com a lei debaixo do braço, dentro da bolsa, plastificada, aí vai apresentando. (Reimont, informação verbal)

Ao perguntar sobre as perspectivas para a arte pública do ponto de vista institucional nos próximos anos da gestão do prefeito Marcelo Crivella (iniciada em 2017), Reimont respondeu que as perspectivas não são muito positivas, a começar por um projeto de lei que acabara de ser proposto pelo Executivo e ao qual tive acesso de antemão graças ao mandato do vereador. Ele também comenta o fato dos órgãos públicos que procurei (como a SEOP), ficarem me mandando de um lado para outro, exigindo ofícios e criando empecilhos para me conceder uma entrevista para a presente pesquisa:

Quando a gente pensa a arte pública, a gente não a pensa como desordem. Para você ter uma ideia, mandaram você para a Fazenda, mas o controle urbano já saiu da Fazenda, voltou para a SEOP. Então certamente você vai ter que procurar a SEOP mesmo. É bom lembrar que quem coordenador a SEOP é o coronel Amendola, eu não o conheço, mas o histórico dele tem ligação com a ditadura militar, com a truculência da ditadura militar. A gente haverá de ter muito cuidado. Mas eu acho que a cada dia a arte pública se consolida mais na cidade do Rio de Janeiro. Isso significa que a gente pode ficar tranquilo? Não, não podemos estar tranquilos, mas tem muita gente de fato lutando e a gente vai fazer os enfrentamentos. Nós não vamos deixar a prefeitura compreender que a arte pública é desordem, arte pública não é desordem, arte pública é ordem. Essa é a nossa fala, a gente não abre mão dela para fazer o enfrentamento. Pode aparecer agora na semana que vem um novo planejamento de ordem na cidade. O prefeito mandou para a Câmara uma mensagem para criar o fundo municipal de ordem pública, quer recursos para o fundo. Quem é que vai nutrir esse fundo, quem vai colocar dinheiro no fundo? Um dos itens é que quem vai colocar dinheiro no fundo é a iniciativa privada. Se é a iniciativa privada, o que acontece? Quando o dono das Lojas Americanas coloca dinheiro no fundo da Seop, ele diz para a prefeitura: aqui na minha porta não quero isso, nem isso, nem aquilo. [Vai atingir] ambulantes, camelô, manifestações de rua e a arte pública. Aí a briga é muito comigo, porque são três segmentos com quem eu trabalho, ocupação de rua, camelô, ambulante e artista de rua. Depois acho que vale a pena te dar uma cópia desse projeto, acho que você vai gostar de ver. O projeto é uma aberração. (Reimont, informação verbal)

A ideia de promover a visão da arte pública como ordem, ao invés de desordem, é uma abordagem interessante e que vai de encontro às políticas repressoras de atividades tidas como marginais, desordeiras, vagabundagem no espaço público. Contudo, o projeto de lei citado – PL 87/2017 – é de fato muito complicado e dá continuidade a um pensamento privatizador do espaço público. Ele institui o “Fundo Especial de Ordem Pública – FEOP, de natureza contábil-

financeira, sem personalidade jurídica e de duração indeterminada”; fica vinculado à SEOP, que vê sua abrangência e influência aumentadas, e tem por finalidade “prover recursos para suprir despesas de investimento e custeios [...] das atividades de interesse da ordem pública na Cidade do Rio de Janeiro”. Segundo o artigo 3º do PL, o fundo poderá receber contribuições de pessoas físicas ou jurídicas, por exemplo, abrindo uma brecha preocupante de quem, com que propósito, financiaria a ordem pública da cidade. Há no parágrafo 2º a seguinte informação: “O Conselho Gestor, a ser regulamentado pelo Poder Executivo, promoverá a divulgação do FEOP junto à iniciativa privada, com a finalidade de angariar doações e patrocínios para as finalidades previstas nesta Lei”. Uma das contrapartidas, que conta no artigo 5º, é que as empresas que doarem recursos sem encargos para o fundo poderão ter seus nomes ou marcas veiculados como propaganda institucional do município. O PL ainda vai à votação, mas sua proposição e configuração dão o tom do início da gestão do atual prefeito e do papel que a ordem pública assume – já com as fronteiras do público e privado precisando ser amplamente debatida pela sociedade.

A situação da legalidade dos artistas públicos/de rua em sua ocupação dos espaços públicos cariocas é incerta, nos próximos anos, evidenciando a dificuldade de se manter a continuidade de algumas normas, políticas públicas e relações construídas especificamente com gestões que muitas vezes se desmancham com a troca de prefeito. Essas transições acabam afetando – ou mesmo destruindo – muito do que foi construído anteriormente e pode ser que os artistas se vejam em uma situação tão ruim (ou pior) do que o período anterior à lei. Isso evidencia que por mais que a regulação da arte de rua seja proteção ela é, assim como os palcos no qual acontece, efêmera e suscetível à mudanças constantes. Aparentemente, a política em construção para a arte pública carioca continuará sendo construída e disputada nos próximos anos.

7. Palcos efêmeros: a voz e a vez dos artistas nas ruas

7.1 Festival Carioca de Arte Pública

Junto com a negociação da “Lei do Artista de Rua”, existiu também a preocupação com o financiamento e a continuidade de políticas que fomentem, apoiem e garantam a sustentabilidade financeira da arte pública no Rio de Janeiro – para além de editais esporádicos. Após muitas negociações com o poder público, o Tá na Rua conseguiu, junto à outros grupos, emplacar o Festival Carioca de Arte Pública –, o qual pude acompanhar, durante as três edições, entre 2014 e 2016.

A própria organização do Festival e sua articulação junto à Prefeitura e à Secretaria Municipal de Cultural renderam diversas polêmicas. O Tá na Rua recebeu cerca de um milhão de reais em 2013 para a realização do Festival Carioca de Arte Pública, no que o então secretário de cultura Sérgio Sá Leitão disse ser um convênio de quatro anos com grupos de “excelência e público”, conforme matéria veiculada pelo jornal “O Globo” em dezembro de 2013:

O ano que começou com uma perspectiva de corte de um sexto no orçamento da Secretaria municipal de Cultura termina, agora, com o secretário Sérgio Sá Leitão assinando cinco convênios de quatro anos de duração com entidades escolhidas por ele e sua equipe. Por terem “excelência e público”, a Companhia de Dança Deborah Colker receberá R\$ 2 milhões por ano; a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), R\$ 6 milhões; o AfroReggae, R\$ 3,5 milhões; o Grupo Tá na Rua, R\$ 1 milhão; e a Associação dos Produtores de Teatro do Rio de Janeiro (APTR), R\$ 460 mil. No total, só neste ano, foram distribuídos, entre os cinco grupos, R\$ 13 milhões — um terço do que foi disponibilizado pela secretaria no edital de fomento à cultura da cidade (R\$ 33 milhões).¹³⁹

O secretário afirma se tratar de um investimento em “ações de continuidade” que contribuem para a “imagem do Rio” e diz que os R\$13 milhões para esses quatro grupos não saíram da Secretaria Municipal de Cultura, mas do que chama de “créditos suplementares” (excesso de arrecadação de impostos, segundo a matéria) que foram liberados pelo prefeito Eduardo Paes sob demanda da própria secretaria. Outros investimentos previstos e esperados foram deixados para 2014. A entrevista com o secretário termina com uma frase significativa: quando indagado sobre a defesa do orçamento para os anos posteriores, ele afirma que foi uma promessa do prefeito manter o orçamento de 2014 similar ao de 2013, já que “em tempos de Copa e Olimpíadas, defender esse orçamento é uma tática de sobrevivência”.¹⁴⁰

¹³⁹ Ver: <<http://oglobo.globo.com/cultura/secretaria-de-cultura-repassa-13-milhoes-para-cinco-convenios-11116823>>, acessado em 10 de junho de 2015.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

Amir Haddad não tardou a responder à essas colocações do secretário, manifestando-se através de um e-mail ao prefeito (que tornou público) e afirmando que não conhecia o convênio de quatro anos:

Caro Prefeito,

Ficamos estupefatos e com uma certa indignação ao abrir o jornal O Globo de hoje e lermos a entrevista do Secretário de Cultura, Sérgio Sá Leitão, afirmando que iremos receber R\$1.000.000,00 de reais, por ano, durante 4 anos, para organizarmos uma programação com grupos de arte de rua de toda a cidade. Justifica tal afirmação alegando tratar-se de um grupo que tem ‘excelência e público’.

Nós e o senhor sabemos que essa informação é falsa, que o projeto tem a duração de 3 meses, que o valor de R\$ 1.083.000,00 é para o Tá Na Rua, a Cia. de Mysterios e Novidades, o Off-Sina e o Boa Praça, ou seja, para os 4 grupos realizarem o Primeiro Festival Carioca de Arte Pública.

Que o Tá Na Rua é um grupo que tem ‘excelência e público’ nós sabemos e agradecemos o reconhecimento do Sr. Secretário e, ficaríamos muito felizes se o Sr. Secretário realmente tivesse nos incluído neste convênio de 4 anos de duração, porque seria a concretização da sua opinião manifestada no jornal.

Mas até onde sabemos, Sr. Prefeito, isto não é verdade. Então, gostaríamos que esta informação pública fosse esclarecida, já que o Tá Na Rua sempre se pautou pela transparência e pelo respeito no trato com o dinheiro público. Mal começou o dia e recebemos uma série de ligações telefônicas e e-mails, questionando as informações que temos dado de que o Primeiro Festival de Arte Pública tem a duração de 3 meses e o valor total do projeto será para 4 grupos trabalharem e não só o Tá Na Rua.

Aguardo uma posição sua.
Abraços, Amir Haddad.¹⁴¹

No dia 26 de dezembro de 2013 o secretário de cultura, Sá Leitão, respondeu Amir Haddad, dizendo que havia sido acordada a continuidade do projeto:

Este convênio tem o valor de R\$ 1,08 milhão e se inscreve na linha de Ações de Continuidade do Programa de Fomento à Cultura Carioca — diz o secretário, por e-mail, afirmando que se reuniu três vezes com Haddad e a equipe do diretor. — Fiz reuniões com ele sobre o projeto. Minha equipe tratou do assunto diversas vezes com a equipe dele. O grupo assinou o convênio. Que, aliás, foi publicamente anunciado no evento de lançamento do Programa de Fomento à Cultura Carioca, em 14 de maio, no Imperator. Nesse dia, falei da linha de Ações de Continuidade e disse que este convênio fazia parte dela. Havia 700 pessoas na plateia. Obviamente a intenção da secretaria, ao fazer um convênio inscrito em uma linha chamada Ações de Continuidade, é que haja... continuidade.¹⁴²

O Festival Carioca de Arte Pública teve a primeira edição em 2014, a segunda edição em 2015 e a terceira em 2016. A demanda por políticas públicas e continuidade é uma demanda

¹⁴¹

Ver: <<http://www.sidneyrezende.com/noticia/221953+amir+haddad+desmente+secretario+de+cultura+carioca>>, acessado em 10 de junho de 2015.

¹⁴² Ver: <<http://oglobo.globo.com/cultura/verba-municipal-secretario-responde-amir-haddad-11152581>>, acessado em 11 de junho de 2015.

de Amir Haddad e do Tá na Rua, sendo que a construção do conceito de arte pública aplicado à arte de rua vem sendo feito há alguns anos.¹⁴³

Em 2014 aconteceu o do “Primeiro Festival Carioca de Arte Pública”, que após vários impasses¹⁴⁴ entre o gabinete da prefeitura, a Secretaria Municipal de Cultura e os artistas (Fórum Carioca de Arte Pública), finalmente pode acontecer. Teve início em 15 de janeiro de 2014 e durou três meses, ocupando quatro praças da cidade, pelos quatro grupos que lideram o Fórum:¹⁴⁵ “Grupo Tá Na Rua” na Praça Tiradentes; “Grande Cia Brasileira de Misterios e Novidades” na Praça Harmonia, Gamboa; “Grupo Off-Sina” no Largo do Machado; e “Boa Praça” na Praça Saenz Peña.

Uma das peças que acompanhei, do “Grupo Off-Sina”, chamava-se “Tremelicando” e aconteceu no Largo do Machado no dia 13 de março de 2014. A apresentação era composta por um palhaço e uma palhaça, reproduzindo rotinas de dois palhaços famosos (Treme Treme e Corrupita). Era fim do dia e a praça estava cheia; muitas pessoas pararam para assistir: crianças e seus responsáveis, moradores em situação de rua, garis, imigrantes andinos, todos sentados ou em pé ao redor da lona que servia de palco. Era uma apresentação com grande apelo infantil, mas me incomodaram alguns trechos da apresentação, como comentários sexistas sobre as mulheres bonitas, ou quando o palhaço chutou a palhaça – entre outras pequenas agressões. Em geral, a apresentação trazia vários objetos do cotidiano que eram usados como instrumentos musicais, de uma bomba de encher pneu de bicicleta a cacarecos sobre a mesa. Do tradicional atirador de facas a tortas na cara, a apresentação parece agradar muito as pessoas que assistiam e ficaram até o fim; as crianças, particularmente, pareciam muito envolvidas na trama toda. Em determinado momento, disponibilizaram o chapéu e várias crianças foram até ele depositar o dinheiro dado pelos pais. Depois, uma das rotinas envolvia “moedas musicais” supostamente roubadas e que o palhaço começa a procurar, inclusive nas bolsas das crianças e apontando para alguém e dizendo que tem cara de ladrão. No final, homenageiam Treme Treme e Corrupita, com seus rostos em estandartes, estouram tubos com papéis brilhantes e pedem doações para o chapéu. Foi nessa apresentação que comecei a refletir sobre experiência estética na arte de rua, assim como levantar questões sobre conteúdo, forma e discurso no que é apresentado nas ruas da cidade – mesmo sendo uma forma de expressão artística marginalizada e estigmatizada, seu

¹⁴³ Ver: <<http://teatroderuanobrasil.blogspot.com.br/2011/08/trecho-da-palestra-do-amir-haddad-sobre.html>, acessado em 11 de junho de 2015.

¹⁴⁴ Ver: <<http://arteriso.blogspot.com.br/2013/12/festival-carioca-de-arte-publica-so-em.html>>, acessado em 20 de abril de 2015.

¹⁴⁵ Ver:

<<http://www.sidneyrezende.com/noticia/221794+confirmado+o+primeiro+festival+carioca+de+arte+publica>>, acessado em 20 de abril de 2015.

conteúdo pode reproduzir comportamentos, falas e ações bastante problemáticos, refletindo opressões e contradições da sociedade.

Em 2015 aconteceu a segunda edição do Festival Carioca de Arte Pública. No sábado, dia 18 de abril, o Festival teve início com abertura na Praça Barão de Taquara, no bairro Praça Seca, em Jacarepaguá, com programação prevista das 10h às 18h – e que fez parte da comemoração oficial dos 450 anos da cidade do Rio.¹⁴⁶ De abril ocorreram espetáculos, cursos, debates e cadastramento de artistas de rua. O evento teve curadoria dos seguintes grupos de teatro e circo de rua: Tá Na Rua, Grande Cia Brasileira de Mistérios e Novidades e Boa Praça. O Festival Carioca de Arte Pública anunciou que passaria por três regiões da Cidade: Zona Oeste, primeiramente; seguida da Zona Norte e Leopoldina.

Localizada na Zona Oeste do Rio de Janeiro, a Praça Barão de Taquara, chamada simplesmente de Praça Seca (nome do bairro) é cortada pela Rua Cândido Benício e tem no meio uma estação do BRT TransCarioca, inaugurada em julho de 2014.

Para acompanhar a abertura do Festival saí cedo de casa. A ida de transporte público à Praça Seca já revela muitos pontos interessantes. Primeiramente, porque a estação Cidade Nova não funciona nos finais de semana, nem a linha dois faz seu trajeto completo: a baldeação (ou transferência) deve ser feita na estação Estácio – o que elimina a estação Cidade Nova do mapa do metrô. Isso transparece uma percepção do metrô, um dos principais meios de transporte público da capital carioca, como um meio de deslocamento para o trabalho, facilitado nos dias úteis de superlotação, mas que nos fins de semana diminui sua capacidade de operação, aumenta consideravelmente o intervalo dos trens, fecha estações e corta parte da linha mais extensa da cidade. É como se o lazer, o ócio e outros tipos de deslocamentos pela cidade não fossem tão relevantes quanto o deslocamento para a produção econômica. Isso também aumenta a dificuldade que as pessoas que moram fora da Zona Sul e das regiões centrais tem para ir aos pontos onde se concentram maiores números de equipamentos culturais e opções de lazer.

Chego à estação Vicente de Carvalho, onde faria a troca do metrô para o BRT TransCarioca. O site do BRT estava indisponível na sexta-feira, então fui até lá para tentar descobrir como chegar à Praça Seca. O sistema do BRT, bastante controverso e problemático desde sua concepção,¹⁴⁷ chama a atenção pela falta de informações, funcionários que pudessem orientar os passageiros, demanda muito maior que a oferta (mesmo para um sábado de manhã),

¹⁴⁶ Ver: <http://www.rio450anos.com.br/eventos/?tipo=&local=&mes=4&id_evento=2o-festival-carioca-de-arte-publica>, acessado em 20 de abril de 2015.

¹⁴⁷ Ver: <<http://www.jb.com.br/rio/noticias/2014/03/29/brt-um-sistema-de-transporte-que-ja-nasceu-com-problemas/>>, acessado em 20 de abril de 2015.

falta de integração com os demais meios de transportes e pela insegurança em relação aos pedestres.

Segundo matéria recente na *VejaRio*, antes mesmo do término de sua construção, o BRT TransOeste, por exemplo, já acumula inúmeros problemas:¹⁴⁸

Mesmo antes de estar totalmente concluído, o BRT Transoeste já precisa passar por reformas. É o que mostra um relatório feito pela Secretaria Municipal de Transportes (SMTR). O órgão da prefeitura já encaminhou uma lista de problemas que precisam ser resolvidos para a Secretaria Municipal de Obras (SMO). O estudo não diz quanto será necessário investir que se coloquem em prática todas as intervenções necessárias, assim como não tem data para ser tirado do papel. O BRT Transoeste consumiu recursos da ordem de 1 bilhão de reais do município e é considerado primordial para a realização dos Jogos Olímpicos. Entre os problemas indicados estão a superlotação de estações, que tiveram sua capacidade subestimada. O trecho final, entre o Terminal Alvorada e o Jardim Oceânico, na Barra, encontra-se em obras e deve ser concluído em 2016. Quando estiver terminado, o Transoeste terá 63 quilômetros de extensão e 57 estações.

De qualquer forma, embarquei no BRT que ia sentido Alvorada, passando por Madureira. Chegando à Praça Seca, destaca-se o fato da praça ter sido dividida ao meio por uma rua e pela estação Praça Seca do BRT. Metade da praça encontra-se de um lado, com o coreto, banquinhos e mesinhas, e a outra metade, do outro lado da estação, com outros elementos de configuração física do espaço. A base de operações e apresentações do festival estava no coreto, lado direito da praça para quem vem de BRT desde a estação Vicente de Carvalho (ver figura 43).

¹⁴⁸ Ver: <<http://vejario.abril.com.br/materia/cidade/sequer-concluido-brt-transoeste-acumula-problemas>>, acessado em 20 de abril de 2015.

Figura 43 - Foto do coreto com estandartes, minutos antes do início da abertura, com o BRT ao fundo - Praça Seca, 18 de abril de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Ceguei 10h15 na Praça Seca e ainda não havia começado nenhuma apresentação. Aproveitei para olhar o espaço: poucos bancos na frente do coreto, com pouca sombra das árvores; algumas mesinhas e banquinhos de concreto, sem sombra alguma; uma feira de artesanato acontecia ao longo da praça. Estava quente, poucas pessoas circulavam. Havia aparelhos de ginástica, um portal inflável do Festival (ver figura 44) e algumas estruturas montadas para as apresentações.

Figura 44 – Foto do portal inflável do 2º Festival Carioca de Arte Pública, mesinhas e feira - Praça Seca, 18 de abril de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Figura 45 – Cortejo no entorno da praça, para abertura do 2º Festival Carioca de Arte Pública - Praça Seca, 18 de abril de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Figura 46 – Programação da abertura do 2º Festival Carioca de Arte Pública - Praça Seca, 18 de abril de 2015

18 de abril

a CARAVANA DA ARTE PÚBLICA inicia sua jornada

Hoje, na Praça Barão de Taquara, na região da Praça Seca, zona Oeste, a **Caravana da Arte Pública** inicia sua jornada de seis meses comemorando os 450 anos da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, inaugurando o **2º Festival Carioca de Arte Pública**. Das **10 às 18h**, a praça estará iluminada e colorida com os artistas e grupos de rua da cidade e da região. Será uma intensa **Feira de Arte Pública** com teatro, música, poesia, acrobacias, malabares, dança e muita animação, espalhados por todos os seus espaços.

10h

- Cortejo da Arte Pública, saudando a Praça Seca, saudando sua população e cortejando a cidade do Rio de Janeiro.

11h

- Unicirco
- Isael do Cordel
- Teatro de Bonecos Lambe Lambe de Sergio Biff
- Estátua Viva Ana Paula Casares
- O Artista Plástico Manoel Pet
- Gerusa da Perna Seca
- As caricaturas de Jeff Bonfim
- A sanfona de Zé Adriano
- Exposição do Projeto Bairros de A a Z

12h

- Grande Cia Brasileira de Mistérios e Novidades
- Intervenção urbana do Voltz Parkout
- A corda bamba de Espuma Bruma
- Wagner José e seu Bando

13h

- Grupo Cema Procu
- Boneca Lílica
- Os Confrades
- Grupo de Teatro Do Buraco Sai O Que?

14h

- Teatro Dyo Nises
- Tropa de Palhaços de 5º
- Teatro em Cordel de Edmison Santini
- Banda Os Karaveio

15h

- Joca do Trompete
- Miro Vacite e o Encanto Cigano
- Leo Carnevale
- Grupo Será o Benedito?
- Cia Horizontal de Arte Pública

16h

- Grupo de Teatro De 4 no Ato
- O instrumental do Tio Marcelo

17h

- Grupo Tá Na Rua

18h

- Encerramento do Dia com salva de fogos.

2º FESTIVAL CARIOCA DE
ARTE PÚBLICA

Fonte: 2º Festival de Arte Pública, divulgada em 16 de abril de 2015.

Em poucos minutos, um senhor, acompanhado da neta, sentou ao meu lado e começou a falar sobre seu amor pelo teatro e a importância de iniciativas como a do Festival para lugares que estavam sofrendo com a violência e o abandono. Morador da Praça Seca há mais de quatro décadas, ele se lembra dos cinemas que fecharam e deram lugar ao comércio e da praça como um lugar único – e não dividida ao meio pela rua de grande fluxo de veículos. Um pouco antes das 11h, começa o cortejo à Praça e a abertura oficial das atividades do dia. Levanto-me e vou acompanhar o cortejo, que dá a volta na praça, como se ela não fosse dividida ao meio. Com fogos, fanfarra e tambores vão chegando os artistas de rua, parando periodicamente para que Amir Haddad, o grande articulador do Fórum, do Festival e do grupo Tá na Rua, possa falar ao microfone. Na esquina onde morava Dalva de Oliveira, param e tocam uma de suas músicas (ver figura 45); vão seguindo, disputando espaço com os carros das ruas que circundam a praça.

Aliás, é importante destacar a disputa que os artistas tiveram de travar, em diversos momentos do dia, com os carros e ônibus nas ruas ao redor da praça. O próprio cortejo e algumas performances tiveram de cruzar ruas, ou tomar uma das faixas, por um curto período de tempo; muitos motoristas, impacientes, avançaram em cima dos artistas, buzinaaram e xingaram. Muitos espectadores se mostraram profundamente indignados com esse ato, da ameaça da máquina em cima de gente. A própria rua Cândido Benício, partindo a praça em duas, cheia de carros e ônibus num fluxo constante, mostram o lugar que o espaço público ocupa/deveria ocupar naquele bairro.

O cortejo segue, em meio às buzinas raivosas de uns e à alegria de outros. Diversas pessoas saem as ruas para ver o que estava acontecendo, começam a perguntar, saem nas janelas e portas, gravam com seus celulares. A equipe do Festival, majoritariamente uniformizada, distribui panfletos com a programação das oficinas e informações gerais sobre o Festival – e água em copos, para os artistas que se apresentavam fantasiados, em pernas de pau e com instrumentos, sob um sol bastante forte.

Figura 47 - Amir Haddad e Lígia Veiga chegando ao 2º Festival Carioca de Arte Pública - Praça Seca, 18 de abril de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Figura 48 - Foto de coletiva da abertura do 2º Festival Carioca de Arte Pública - Praça Seca, 18 de abril de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Em determinado momento do cortejo, uma moradora me abordou e disse: “A Praça Seca é isso, não é bandido nem tiroteio. Precisamos de arte!”. Alguns moradores em situação de rua se uniram ao cortejo, dançando e cantando. Muitos moradores pareciam surpresos e acompanharam o cortejo até ele dar uma volta completa e entrar novamente na praça, passando pelo portal inflável. Ao chegar no coreto, Amir Hadadd começou a explicar o Festival, pautado pela frase repetida à exaustão durante o dia: “Quando a linguagem enfraquece, a violência prevalece”, atribuída à William Shakespeare. A partir disso, teceu um discurso pautado na ideia de que o Rio de Janeiro é uma cidade “pobre de linguagem” – em diversos momentos, ele deixava claro que se tratava da linguagem do teatro, a linguagem artística. Também ressaltou que estariam transmitindo suas linguagens ali, através das apresentações e das oficinas programadas para acontecer no Centro Cultural Mun. Prof.^a Dyla Sylvia de Sá (R. Barão, 1.180), e de que fazem arte que não é vendida, que não é “mercado”. Continuou, afirmando que é preciso comunicar-se, “não só através da violência, da política, da morte, do assassinato, do estupro”, mas que podemos ter outras formas de comunicação. Em diversos momentos, ao longo do dia, Amir – que ficava sentado no coreto, com o microfone, comandando a festa – diria que “a arte vale mais que 50 cassetetes, que educa mais que casa de correção e 40 balas”.

A primeira apresentação do dia, em frente ao coreto, foi do “Unicirco”, grupo de circo do ator Marcos Frota – aconteciam, também, outras performances em diversos cantos da praça. O ator estava presente neste momento (foi embora depois) e ajudou os jovens que se apresentavam. Teve malabarismo, saltos, acrobacias, palhaço e corda bamba. Durante a apresentação do Unicirco, Amir ficava falando sobre as apresentações simultâneas em outros lugares da praça e acabou deixando muita gente impaciente. Ouvi de uma senhora, atrás de mim na pequena multidão que se aglomerou para ver as apresentações: “Cara sem noção, fala na apresentação dos outros”.

Falou-se muito do risco que a “ocupação do BRT” trouxe para a praça e de como ela está em perigo, assim como da violência do bairro e daquela localidade. Tiroteios, “meninos de rua” abandonados, violência, segregação. A falta de “cultura”, entendida no sentido de opções de atividades culturais e de lazer, também é transversal aos discursos: essa ideia de “levar a cultura” ao subúrbio e de ajudar a “salvar a praça”. Diversas pessoas passaram apressadas pela praça ou ficaram no ponto de ônibus próximo ao coreto aparentemente sem se darem conta do que estava acontecendo – ou mesmo optando por deixar de lado. Mas aos poucos, mesmo sob forte sol do meio dia, mais pessoas vão se aproximando do coreto, sentando nos bancos, sentando no chão e acompanhando a performance do Unicirco. Muitas crianças, acompanhadas de familiares, vão chegando. Duas moças, com uniforme de gari, param para olhar, meio de

longe, na sombra de uma barraca da feira de artesanato. Outros artistas, que se apresentariam ao longo do dia, também assistam.

Em determinado momento, uma mulher com o uniforme do Festival me viu escrevendo no meu caderno de campo e se aproximou; perguntou se eu era jornalista. Disse que estava escrevendo minha tese sobre artistas de rua, ela me olhou desconfiada e me deu seu e-mail. Pediu para que eu escrevesse e se afastou. Logo mais, “Unicirco” encerra sua apresentação fazendo uma grande roda entre artistas e audiência, com participação do Marcos Frota. A massa se dispersa para dar lugar aos próximos artistas da programação, enquanto Amir passa o microfone para uma professora, moradora do local e que ajudou a articular o Festival neste espaço. Ela diz, entre outras coisas: “Eu não sou política, graças a deus... Se tivéssemos isso todo fim de semana, não teríamos tantas crianças abandonadas, tanta violência, a praça ia ficar dez”.

Eu não tinha como acompanhar todas as apresentações de uma só vez, então foquei no coreto e na metade da praça onde ele estava. A performance seguinte foi da “Grande Cia Brasileira de Mistérios e Novidades”, grupo formado por diversos artistas, que segundo o próprio site se diz:

Parte de um movimento cultural que trabalha no risco e na busca do essencial do teatro. É formada por artistas que desenvolvem um trabalho contemporâneo a serviço da evolução do ser humano e da sociedade. Seus espetáculos de teatro de rua, com suas coreografias em pernas-de-pau e música ao vivo, buscam recuperar a linguagem dos antigos atores/músicos populares, inscrevendo-se na categoria do Circo Dramático, que inclui teatro, dança e música. Trazem elementos brasileiros da tradição e identificação das raízes culturais, contribuindo assim, para a preservação da memória da fundação cultural do país. Foi criada nos anos 90, na cidade de São Paulo, quando do retorno ao Brasil da diretora Lígia Veiga, que durante 5 anos atuou no Teatro Pirata – companhia italiana de teatro de rua. No ano de 1998 amplia suas atividades com a criação do Condomínio Cultural, no Largo de São Francisco – Rio de Janeiro, espaço aberto à experimentação, elaboração e apresentação de espetáculos de diversas companhias brasileiras de teatro, bem como a realização de projetos sociais e oficinas, cursos e workshops de artes cênicas. Atualmente tem sua sede no bairro da Gamboa, zona portuária do Rio de Janeiro.¹⁴⁹

No dia 18 de abril eles apresentaram uma peça que deu a volta pela praça, com suas personagens em pernas de pau e a banda ao vivo. Juntava, de maneira sincrética, orixás, santos católicos, anjos, retirantes e indígenas, contando e cantando histórias em cima de suas pernas de pau, com referências ao Rio de Janeiro e São Sebastião (ver figuras 49 e 50).

¹⁴⁹ Ver: <<http://www.ciademysterios.com/>>, acessado em 21 de abril de 2015.

Figura 49 – Apresentação da Grande Cia Brasileira de Mysterios e Novidades - Praça Seca, 18 de abril de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Figura 50 – Apresentação da Grande Cia Brasileira de Mysterios e Novidades - Praça Seca, 18 de abril de 2015



Fonte: Arquivo da autora

É um grupo muito lúdico, que cativa e emociona, tendo anos de experiência com teatro de rua. Eles tiveram de interromper a chegada ao coreto, para finalizar a peça, já que outra apresentação estava se desenrolando lá: o “Parlamento Popular”, da Tropa de Palhaços de 5^a.

Essa atividade, que assisti metade, tinha como dinâmica levantar questões políticas atuais para debate com o pessoal na praça, enquanto um palhaço andava ao redor, segurando uma bandeira do Brasil, com um grande nariz vermelho. Da Petrobrás à Operação Zelotes, abria o microfone para o público e rebatia as críticas – com uma abordagem bastante pró-governo federal. Amir Haddad teve de interromper o Parlamento para que a Grande Cia Brasileira de Mistérios e Novidades pudesse finalizar sua apresentação, já que eles estavam em cima das pernas de pau desde às nove horas da manhã.

Às 15h teve início a apresentação de “Mio Vacite e o Encanto Cigano” (ver figura 51), uma banda formada por Mio, seus dois filhos, sua esposa e uma de suas noras. O calor na praça estava maltratando os artistas e o público, mas não impediu que muitas pessoas dançassem. Amir Haddad até desceu do coreto para dançar com a Jaqueline, esposa do Mio. Ela me disse, após a apresentação, que costumavam se apresentar mais nas ruas do que hoje em dia e “que a rua ensina muito e não é para qualquer um”.

Depois da performance de “Mio Vacite e o Encanto Cigano”, Amir anunciou que o “Grupo de Teatro de 4 no Ato” (ver figura 52) se apresentaria em outro lugar da praça e que às 17h teria início a encenação do “Tá na Rua”. Ao contrário do restante da agenda, durante a apresentação do Tá na Rua, não haveria nenhum outro grupo se apresentando simultaneamente em nenhum lugar da praça. Eu acompanhei apenas uma parte da apresentação do “Grupo de Teatro de 4 no Ato”, que foi bastante lúdica.

Figura 51 – Apresentação de Mio Vacite e o Encanto Cigano - Praça Seca, 18 de abril de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Figura 52 – Apresentação do Grupo de 4 no Ato - Praça Seca, 18 de abril de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Pouco antes da apresentação final, consegui me sentar em um dos bancos na frente do coreto. Neste momento a praça estava bastante cheia e os poucos lugares para sentar eram disputados. Alguns minutos após as 17h teve início a apresentação do Tá na Rua, chamada “Geografia Popular” (ver figuras 53 e 54). Amir Haddad narrava e dava ordens sentado no coreto, onde também se encontrava o pessoal encarregado da sonoplastia da peça. Segundo ele, a peça ainda estava em construção. Trata-se de uma apresentação com poucos atores e atrizes que pegam o trem em direção às estações como “samba”, “pagode”, “memória”, “subúrbio”, “favela”, “Vila Mimosa”, “bossa nova” entre outras. Com som de trem ao fundo, eles se juntam como se estivessem em um vagão cheio e apertado; é anunciada a próxima parada e eles saem correndo para as pilhas de adereços (que ficam dispostos em vários pontos da praça, entre o “palco” e o público), escolhem o que melhor representa a cena e voltam ao espaço de encenação. Por exemplo, na estação que trata da bossa nova, ouvem-se músicas deste gênero musical que falam sobre a Zona Sul do Rio de Janeiro e tem-se em cena uma empregada negra, de uniforme, cuidando de uma criança enquanto a patroa toma sol na piscina. Nas estações “memória” encenam-se histórias do passado da cidade do Rio, como dos confrontos com os indígenas e da família real. Representam-se desigualdades sociais, periferias, assaltos, mortes, malandragem, prostituição. Na estação “gospel”, satirizam-se alguns aspectos da crença evangélica; em seguida vem o Afro-Gospel, unindo de maneira sincrética vários elementos do candomblé e da umbanda ao cristianismo, com direito a cuspidores de fogo e Iemanjá. Ao final, tem-se uma ode de amor ao Rio de Janeiro; em algum momento há sons de tiro e a frase “se for pra ser assaltado, que seja no Rio de Janeiro”, dita por Amir Haddad. Entoa-se então o refrão que tem sido usado ao longo de todo evento: “Brasil, tira as flechas do peito do meu padroeiro, que São Sebastião do Rio de Janeiro ainda pode se salvar”.¹⁵⁰ O espetáculo tem pouco mais de uma hora de duração e a praça fica cheia até o final.

¹⁵⁰ Uma referência à música Saudades da Guanabara, de Moacyr Luz.

Figura 53 – Apresentação do Grupo Tá na Rua - Praça Seca, 18 de abril de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Figura 54 – Apresentação do Grupo Tá na Rua - Praça Seca, 18 de abril de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Essa apresentação não envolvia participação direta do público, que assumiu o papel de espectador no espaço público que naquele momento havia se transformado em um espaço de interação, trocas e entretenimento – e provavelmente de alguma reflexão. A peça trazia uma mistura de bastidores (com os montes de roupas e adereços espalhados pela praça), palco (sem separação física) e proximidade com o público, suscitando uma experiência diferente, rompendo o cotidiano da praça com sons, representações, corpos (muitos dos quais nus em determinados momentos da apresentação) e afetividades. No final, o clima era de alegria.

Há então a fala de encerramento, feita por Amir Haddad, em que ele reitera a importância de se ocupar os espaços públicos, já que “não podemos ficar trancados em casa, vendo TV, a praça é um lugar de saúde, de salvação”. Ele afirma que os artistas são as forças desarmadas da população, responsáveis por fazer uma “ocupação pacífica” dos espaços. Termina dizendo que a esperança é a penúltima que morre, o último é o teatro; há uma salva de fogos para marcar o fim do evento e as pessoas começam a se dispersar.

O 2º Festival Carioca de Arte Pública se propôs a ocupar a Praça Seca até junho, quando seguiria para Marechal Hermes. Enquanto está na Praça Seca, tem a ajuda de Wagner Jose e do “Praça Seca Cultural”¹⁵¹ para promover atividades. Além das oficinas oferecidas, ao longo dos meses de maio e junho aconteceriam ocupações da praça, chamadas de “ocupações culturais”. No dia 23 de maio de 2015 (sábado), por exemplo, houve um evento na parte da tarde em que se disponibilizou um “palco aberto” que consistia em instrumentos musicais (bateria, guitarra, caixas de som, microfones), na frente do coreto, para que as pessoas pudessem ir lá e tocar o que quisessem. Cheguei por volta das 16h e haviam diversas pessoas com camisetas nas quais se lia “evangelistas” em vários pontos da praça, distribuindo panfletos e falando sobre seu deus; em uma das esquinas, próxima à saída do BRT, uma senhora “evangelista” distribuía “abraços de Jesus”. Segui para o coreto, a tempo de ver a apresentação de “Wagner José e seu Bando”, banda do Wagner, articulador da Praça Seca Cultural que tem ajudado a realização do Festival (figura 55). Ele estava responsável pela mediação deste evento. Havia também a Livrocicleta,¹⁵² atividades para crianças e a mesa de um dos curadores do evento e integrante do Tá na Rua, Herculano. Ele estava responsável por cadastrar os artistas de rua e vender bilhetes numéricos que eram sorteados periodicamente, dando brindes às pessoas presentes que adquiriram os bilhetes, cada um a R\$1,00.

¹⁵¹ Ver: <<https://www.facebook.com/PracaSecaCultural>>, acessado em 10 de junho de 2015.

¹⁵² Ver: <<https://www.facebook.com/livrocicleta>>, acessado em 10 de junho de 2015.

Figura 55 - Apresentação da banda Wagner José e seu Bando, Praça Seca, 23 de maio de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Figura 56 – Apresentação da banda Wagner José e seu Bando, Praça Seca, 23 de maio de 2015



Fonte: Arquivo da autora

Após a apresentação de “Wagner José e seu Bando” foi a vez da banda “Lâmpada de 100”,¹⁵³ que fez cover de algumas bandas como Blink 182. Havia um palhaço com um monociclo que ficava dançando e circulando pela praça, moradores em situação de rua apreciando os shows e senhoras sentadas nos bancos. As pessoas na praça pareceram não gostar muito do gênero musical – hardcore punk – e o vocalista disse: “rock também é arte!”. O Wagner disse que ia passar o chapéu para a banda e seria a primeira vez que eles ganhariam dinheiro do chapéu. Enquanto tocavam a última música, ele de fato passou o chapéu para o pessoal que estava assistindo e entregou para a banda no final, sugerindo que a banda se cadastrasse como artistas de rua. Eles foram até o Herculano e preencheram o cadastro – o que evidencia uma falta de critérios nítidos para poder se cadastrar como artista de rua, já que eles nunca tocaram na rua. Após a saída desta banda, eu decidi ir embora. O cadastro dos artistas de rua que aconteceu durante o 1º Festival Carioca de Arte Pública foi mantido quase em segredo pelos articuladores do Festival.

Em meados de 2015, passado o segundo festival, tive acesso ao relatório do primeiro (que ocorreu em 2014), um documento com mais de 250 páginas intitulado “Arte Pública: Uma política em Construção” (2014). Já no início, estabelece os critérios para configuração do festival, que é mobilizar os artistas, do mais amador aos mais profissionais, que nas palavras do Amir: “Não queremos selecionar. Só queremos mobilizar para conhecer. Portanto, não há critério” (TÁ NA RUA et al., 2014, p. 7). Amir também evoca a ancestralidade dos artistas, ao mesmo tempo em que deixa transparecer que são também novidades para muitos que nunca os viram:

Somos muito “antigos”, cobertos por camadas e camadas de história, mas vivos. E somos muito “novos” para aqueles que nunca nos viram, ou tiveram olhos para ver. Nossa ancestralidade é o que pode nos salvar da tragédia iminente de um mundo em clara e franca decomposição, onde o novo já nasce velho. A contemporaneidade faz um arco com a ancestralidade que nos permite ter forças e recuperar as esperanças. Voltar atrás para novamente avançar. Sem prejuízo para Mozart ou Shakespeare ou Molière, pelo contrário!!! Nem Sófocles ou Eurípedes. Nosso “Festival” sem nenhum critério, a não ser público, estará lidando com esta questão. A Questão Cultural! (TÁ NA RUA et al., 2014, p.7)

A seguir, o relatório apresenta as praças do festival e suas respectivas curadorias, com os boletins informativos do Fórum de Arte Pública na sequência. Os boletins funcionam como uma ata informal, geralmente feita por João Herculano, que resumem as discussões do Fórum de Arte Pública, reunidos às segundas-feiras na sede do Tá na Rua na Lapa – reflete as falas,

¹⁵³ Ver: <<https://www.facebook.com/lampadade100>>, acessado em 10 de junho de 2015.

declamações, intervenções e demais atividades que, aos olhos de quem os redige, merecem destaque naquele dia. O primeiro boletim, de 20 de janeiro, justifica a relevância do cadastramento de artistas de rua:

É importante termos documentado quantos nós somos, quem somos e sabermos qual é a diversidade de manifestações artísticas nos espaços públicos, pois, ao final do projeto iremos apresentar esse material ao poder público para que eles tenham noção do universo de artistas que exercem seu ofício no espaço urbano carioca da cidade. (TÁ NA RUA et al., 2014, p. 23)

Em 27 de janeiro vale destacar o trecho que se refere à uma fala na qual Amir reafirma da importância do Fórum como espaço de encontro dos artistas, do crescimento da arte de rua no país, e como os artistas públicos se opõem à força pública (representada, no caso, pela operação Lapa Presente). Em 10 de fevereiro foi discutido, entre outras coisas, a diferença entre transeunte (aquele que passa) e espectador (o que se detém, sem contrato, simplesmente porque quer assistir o que está sendo proposto); Amir coloca os artistas públicos como “doadores universais”, que doam para o público, uma ideia recorrente em suas falas (TÁ NA RUA et al., 2014, p. 24-29).

No dia 24 de fevereiro há, entre outras discussões, o relato de uma banda que foi impedida de tocar pela Guarda Municipal em Botafogo, próxima do Botafogo Praia Shopping; a assessoria do vereador Reimont, presente neste dia, afirma que o gabinete passou um ofício para a guarda a fim de pedir esclarecimentos. Também há uma reclamação, neste mesmo dia, de que evangélicos estariam se respaldando na “Lei do Artista de Rua” para pregar nos espaços públicos, levando os presentes à reforçarem a diferença que há entre manifestações variadas nos espaços públicos e uma possível má reputação que essas atividades podem causar ao movimento:

[...] os evangélicos estão usando a lei para pregar e usar o espaço público. A lei é para a arte e não para pregar uma religião. Infelizmente, como foi comentado, casos como esses vão aparecer e nós devemos estar muito bem preparados para que tais coisas não aconteçam. Por isso temos que lutar, porque senão a lei não pega e é mal utilizada por quem não tem nada a ver conosco. (TÁ NA RUA et al., 2014, p.35)

No dia 12 de maio os artistas se reuniram para discutir as táticas para conversar com o prefeito Eduardo Paes no futuro próximo, a fim de garantir a continuidade da arte pública enquanto uma política em construção. Amir aproveitou para incrementar a discussão sobre o que é ser um artista público, já que muitos novos artistas estavam indo para as ruas se apresentar e – como será visto ao longo da pesquisa de campo no Rio – estar na rua não torna os artistas necessariamente em artistas públicos, é preciso ter responsabilidade e contato com a cidade:

Podemos nos perguntar: o que é um artista público? Será que todo artista de rua é público? A gente tem visto que não é assim. Você é um artista e quer se apresentar. Mas o que é um artista de rua? O que é um artista público? É só uma questão de geografia ou de responsabilidade e contato com a cidade? Ou é aquele que pensa o que está falando, sem contato com nada? Eu vou só por causa de mim? Quais os sentimentos que me levam para a rua? Basta estar na rua? O artista público é simplesmente aquele que se apresenta nos espaços públicos? Quais as responsabilidades que a gente exerce em contato direto com a população sem catraca, sem bilheteria e sem censura? Cada um faz o seu, enfrenta os entraves, as dificuldades... Quando o artista vai para a rua cria um código. O Geruza [artista de rua] tem um código, tem uma maneira, tem uma sabedoria de como fazer isso, esse contato com a população. Tem a experiência. Geruza escolheu a rua. Nós escolhemos a rua. Não basta só o conceito de artista público, precisamos modificar a nossa consciência, nos aprofundar mais. Tivemos experiências contraditórias. Não dar para ir para a rua levando o espaço interno das salas. (TÁ NA RUA et al., 2014, p. 57)

No último encontro registrado no relatório, em 19 de maio, há um balanço do festival e um levantamento dos próximos passos, focando na necessidade de se negociar junto ao poder público formas de fomento que não sejam editais, além das propostas para criação de departamentos específicos para cuidar da arte pública na cidade. Discute-se também a criação do conceito de arte público, levando-o para além do grafite e monumentos:

Analizamos que antes, tudo que se falava de arte pública eram os monumentos ou grafite. Viemos com um discurso, um conceito. Fomos ganhando espaço, foi avançando e com isso trouxe responsabilidades. Estamos em um momento importante em que temos que apresentar sugestões políticas para as Artes Públicas. Amir fala que está “ansioso com a reunião com o Prefeito”, porque “tudo que for feito, tem que ser feito por nós... (Amir)” Se formos deixar nas mãos do poder público, da Secretária de Cultura, eles vão descaracterizar tudo, eles não conhecem o que fazemos nem o que fomos. Os padrões que seguem é a do mercado, do edital, tudo o que não queremos. Amir: “- Estou com vontade de sugerir ao Prefeito criar o Setor da Arte Pública dentro da Secretária de Cultura, para catalogar e atender o artista de rua, com a nossa gerência. Esse setor não existe. E não são eles que vão cuidar dos assuntos referentes à Arte Pública. Ninguém da Secretária tem vontade. Nós tiramos o edital e formulamos um projeto. Se não tiver políticas, tem o edital.” Amir fala que por isso que as quatro curadorias é que devem apresentar proposta de políticas públicas, não podem delegar nem ir para a mão de ninguém. Por isso as quatro curadorias devem estar juntas, porque “temos e somos história. (Amir)”. (TÁ NA RUA et al., 2014, p. 59)

Os artistas concluem dizendo que “não podemos ser ingênuos e que precisamos estar atento [sic] ao momento que vivemos. É turbulento, confuso e somente a Arte Pública se identifica como uma proposta para a cidade. Não somos protesto. Somos as forças desarmadas que atuam nos espaços abertos em prol das nossas ideias e dos nossos melhores sentimentos” (TÁ NA RUA et al., 2014, p. 60). Como visto, a ideia de ser uma proposta permeia a prática e as discussões do Fórum, colocando a arte pública/de rua como uma solução para vários problemas do Rio de Janeiro, tentando legitimar e aumentar a visibilidade dessas práticas diante

do poder público, a fim de ganhar não apenas reconhecimento, como também financiamento e certa estabilidade.

O relatório traz os relatos de cada curadoria, com fotografias, casos, destaques, etc. Entre as páginas 240 e 243, há o registro dos 760 artistas de rua cadastrados (nomes de indivíduos, grupos, bandas), sendo 160 artistas individuais e 600 integrantes de grupos. Não há informações adicionais. Adiante há breves colocações sobre a “Lei do Artista de Rua” e reflexões finais de Amir Haddad e do grupo Tá na Rua sobre a forma que o teatro de rua vem se alastrando como uma “peste”, em pouco tempo ganhando espaço em diversos setores, instituições e cidades pelo Brasil. Apresentam argumentos, ressaltando a ideia de que não podem vender o que eles têm de melhor para dar e de que o crescimento das artes de rua leva o contexto e o movimento de artistas a um novo patamar, a arte pública:

Diante do tamanho e crescimento contínuo destas manifestações públicas, que vão ainda além de Teatro, como a música, a pintura, artes plásticas em geral, mímica e dança e outras atividades que se realizam rotineiramente nas ruas e espaços públicos da cidade, e da ausência de políticas públicas que contemplem esta importante atividade humana, é que sentimos fortemente a necessidade urgente da criação de políticas públicas para estas artes que, de agora em diante, passaremos a chamar de “Artes Públicas”. Políticas que serviriam de complementação às políticas que já existem para estímulo e produção das artes privadas, que além de fomento para as suas atividades ainda tem a possibilidade de retorno financeiro pela venda de seus produtos. Perderemos sempre na comparação com as artes privadas, ou com a cultura de mercado, que seleciona seu público pelo crivo da bilheteria ou outro tipo qualquer de venda. São atividades diferentes sendo contempladas com o mesmo olhar. As necessidades e perspectivas da Arte Pública são diferentes das necessidades e perspectivas da vida cultural privada. O afunilamento da vida cultural privada e a despersonalização da cidadania nos grandes espetáculos públicos, geralmente musicais, produz reação de sobrevivência, de identidade e de necessidade de expressão livre do cidadão urbano, fazendo com que o ser humano multiplique suas atividades fora dos locais para isso determinado pelas ordenações vigentes. Com força de reação proporcional à pressão existente. O fascismo é produção da natureza humana, uma doença. Mas sua cura é também produto de uma reação saudável do ser humano. Desatualizadas, estas ordenações sociais urbanas precisam ser revistas para que coisas diferentes, sejam tratadas de maneira diferente. Investir nas artes públicas com políticas apropriadas para este tipo de atuação e manifestação da cidadania é fazer um investimento em um outro futuro. O funil do mercado mata a atividade artística e a transforma em produto supérfluo e quase que desnecessário no mundo em que vivemos, transformando a atividade cultural em entretenimento vazio e superficial, eliminando os focos de inquietação e reflexão necessários para o pleno desenvolvimento do ser humano e suas possibilidades de transformação. Função da arte. Sem prejuízo do fomento que já se faz as atividades culturais que atendam ao mercado e sejam expostas ou vendida em lugares adequados e preparados para isso, é preciso que se avance na ideia ou na conceituação de uma arte pública para que possamos criar para ela políticas públicas próprias. Políticas públicas para as artes públicas, é o tema central deste primeiro encontro nacional e internacional de artes públicas. Um horizonte e uma janela para se antever e começar a construir o futuro agora. Diferente do que está previsto ou ordenado de antemão. (TÁ NA RUA et al., 2014, p. 259)

Esse pensamento, que toma forma mais concreta no primeiro Festival Carioca de Arte Pública foi aprimorado ao longo da segunda edição, como foi visto, e continuou enraizado na terceira edição. Contudo, o contexto da 3ª edição, em 2016, era bastante diferente: já quase no fim do ano, foi anunciada a terceira edição do Festival Carioca de Arte Pública,¹⁵⁴ desta vez com uma programação menor e mais modesta que, segundo os artistas, refletia o menor investimento público e o atual cenário de crise política e econômica do período pós-olímpico no Rio de Janeiro. As apresentações se concentraram na região central e portuária da cidade.

Figura 57 - Banner com a programação e locais do 3º Festival Carioca de Arte Pública, 2016



Fonte: Festival Carioca de Arte Pública

¹⁵⁴ Ver: <<http://istoe.com.br/artistas-de-rua-se-apresentam-em-pracas-historicas-do-rio-ate-dia-14/>>, acessado em 12 de maio de 2017.

Além de acontecer durante poucos dias em novembro (4 a 14) de 2016, após as os Jogos Olímpicos, o festival foi prejudicado pelo mau tempo, com chuvas que acabaram cancelando espetáculos ou obrigando que eles fossem realocados para outro dia. Pude acompanhar os dois dias de espetáculos na Cinelândia (10 e 11 de novembro) e os dois Fóruns (7 e 14 de novembro).

A abertura oficial teve de ser reagendada e a primeira atividade que participei foi o Fórum de Arte Pública do dia 07 de novembro, na sede do Tá na Rua na Lapa. Cheguei um pouco antes do horário e os artistas ainda estavam organizando o espaço – pendurando uma faixa (ver figuras 58 e 59), arrumando as cadeiras e se preparando para receber os convidados. Aquela noite contaria com um debate entre Amir Haddad, Mario Luis Sousa (ex-Ministro da Cultura de Cabo Verde) e o vereador Reimont, que acabou não comparecendo. A sala foi enchendo aos poucos.

Figuras 58 e 59 - Tá na Rua, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 07 de novembro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Figura 60 - Tá na Rua, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 07 de novembro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

O debate começou com mais de uma hora de atraso e se estendeu após as 22h. Participaram Amir, Mario Luis e Nicko Turle, assim como houve a participação de diversas pessoas presentes fazendo suas intervenções. O tom era de preocupação com o atual cenário político e econômico, com Amir dizendo que há muitos anos não via um contexto tão complicado, mas que os artistas de rua sempre sobreviveram e continuarão a sobreviver, por estarem às margens e serem forças de resistência na cidade e da população.

Havia lanchinhos, que passavam entre as pessoas, como biscoitos, café e água. A importância do festival e dos artistas públicos presentes foi ressaltada ao longo da noite, assim como a discussão sobre a precariedade em que os artistas foram deixados naquele ano, com a cidade quebrada e a diminuição drástica no repasse. Amir também lamentou um pouco a chuva dos últimos dias, que os levou a readequar a programação.

A sede do Tá na Rua, que fica na Lapa, é também um espaço de memória, que acumula fantasias, fotos, banners e todo tipo de objetos que remetem à história que vem sendo construída ali, com referências constantes à arte pública e à proposta que eles representam para a cidade. Pude ver rostos familiares, de artistas e colegas, e rostos que não conhecia, mas pude reconhecer nas apresentações dos dias que se seguiram.

No dia 10 aconteceram alguns dos espetáculos que foram reagendados por causa da chuva, previstos para o dia 04. Havia algumas barracas, entre a Câmara Municipal do Rio de

Janeiro e a Praça Floriano, virados para a Avenida Rio Branco; ali era uma espécie de base dos artistas, onde ficava o pessoal da organização, o som e o espaço para os artistas descansarem (figuras 61 e 62).

Figura 61 – Festival Carioca de Arte Pública, 10 de novembro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Figura 62 – Festival Carioca de Arte Pública, 10 de novembro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Cheguei um pouco antes do início e pude ver os artistas entrarem na praça seguindo a barca da arte pública, conduzida por Ligia Veiga (figura 63) – que usava um cocar na cabeça e guiava o pequeno cortejo. Ligia diz que “Amir não está presente hoje, mas é nosso secretário da arte pública; secretário não eleito da cultura, mas eleito pelos artistas”. Estava bastante quente, com uma sensação térmica de quase quarenta graus. Havia um animador, com o microfone, apresentando as atrações. A maior parte dos artistas estava sentada nas escadas da Câmara; pouca gente circulava pela praça (ainda com pouca sombra) e quase ninguém se detinha para ver o que estava acontecendo, apesar de todos passarem olhando, curiosos, a aglomeração de gente fantasiada na Cinelândia.

Os artistas se unem para fazer uma foto com o fotógrafo oficial do evento (figura 64) e logo em seguida eu me sento nas escadas, ao lado deles. Ligia veio e pediu para que eles não ficassem sentados ali, fantasiados, porque estavam desviando a atenção do público; alguns se levantaram e foram para o meio da praça. Era por volta das 17:00 horas e os artistas se apresentando estavam com dificuldade para formar a roda – os transeuntes apenas passavam, lançavam uns olhares e continuam seus caminhos.

Figura 63 – Barca da Arte Pública, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 10 de novembro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Figura 64 – Artistas do 3º Festival Carioca de Arte Pública, 10 de novembro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Figura 65 – Artistas sentados nas escadas da Câmara, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 10 de novembro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Em seguida, o palhaço Churumelo começou a organizar seu picadeiro efêmero, com uma lona circular, alguns bancos de plástico e objetos que usaria no seu número (figuras 66 e 67). Levantei e fui observar de perto o espetáculo, mas acabei sendo convidada pela Ligia para me sentar em um dos bancos, para “ser a plateia”. Sentei entre ela e outros artistas, em um dos bancos de plástico (figura 68), segurando um dos objetos que seriam utilizados na apresentação. O palhaço estava tentando formar uma roda, mas poucas pessoas se detinham. Alguns alunos com o uniforme do colégio pararam um pouco afastados e o palhaço os trouxe para perto. Para os números, precisava de vários voluntários. Ele pegava as pessoas, puxava, jogava objetos. Em determinado momento eu fui puxada pelas pernas e jogada no meio do picadeiro também. Senti, ao longo do campo, que em apresentações como essa os limites de espaço pessoal e de até onde é “normal” tocar nos corpos dos espectadores se modificam. Estar no espaço público durante essas apresentações, como espectador, coloca o corpo como um instrumento que pode, no mínimo, ser chamado a participar de um truque, sentar na cadeira, devolver um objeto atirado na sua direção, ser amarrado ou mesmo passar por diversas situações constrangedoras que causam o riso na plateia. É uma forma de aproximar as pessoas, física e simbolicamente, com o espetáculo sendo desenvolvido naquele espaço.

Figuras 66 e 67 - Palco efêmero, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 10 de novembro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Figura 68 – Pesquisadora como plateia, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 10 de novembro de 2016



Fonte: Facebook/Festival Carioca de Arte Pública

Após o término do espetáculo, o picadeiro foi desfeito e deu lugar à apresentação da Cia Horizontal de Arte Pública (CHAP), que chega em um cortejo (figura 69) trazendo uma “história de amor” contada e cantada, com pernas de pau, adereços, instrumentos musicais. Os adereços eram espalhados pela praça e os artistas recorriam a eles em cada momento da história (figuras 70, 71 e 72). Havia também a participação de uma criança na apresentação (figura 73), um pouco perdida, encantando quem parava para assistir. Alguns dos artistas que fazem parte da CHAP também atuam em outros grupos da cidade, como o bloco Amigos da Onça.

Figura 69 - CHAP, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 10 de novembro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Figura 70 – CHAP, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 10 de novembro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Figura 71 e 72 – CHAP, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 10 de novembro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Figura 73 – CHAP, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 10 de novembro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

No fim do espetáculo os artistas distribuem saias de chita e chamam os espectadores para entrarem na roda e dançarem com eles, transformando a Cinelândia em um animado baile (figura 74), seguido pela passagem do chapéu. No fim do dia, os artistas se reúnem com o vereador Reimont (figura 75) para agradecer o apoio que ele tem dado, falam sobre a “Lei do Artista de Rua”, e a importância do Festival Carioca de Arte Pública para a cidade.

Figura 74 - Baile ca CHAP, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 10 de novembro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Figura 75 - Vereador Reimont reunido com artistas no fim do festival, 10 de novembro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Segui a maior parte dos espetáculos sentada nas escadas da Câmara ou no chão da Cinelândia. Em determinado momento notei o quanto aquela experiência era atípica, na minha rotina, e que um lugar que geralmente passo com pressa, sem notar o que está em volta – ou mesmo me sentindo insegura, dependendo do horário – tinha se tornado um espaço diferente, animado, que me retinha e me dava uma sensação de segurança. Pessoas que paravam para ver as apresentações, me perguntavam o que estava acontecendo, puxavam assunto, elogiavam a ocupação da praça. Quando as pessoas de fato pararam para olhar e participar, havia uma experiência diferente, de encontro entre desconhecidos, que se desenhava ali. Também havia minha experiência corporal de estar ali, sentada no chão quente, sentindo a cidade, sendo arrastada pelo palhaço para participar de uma apresentação.

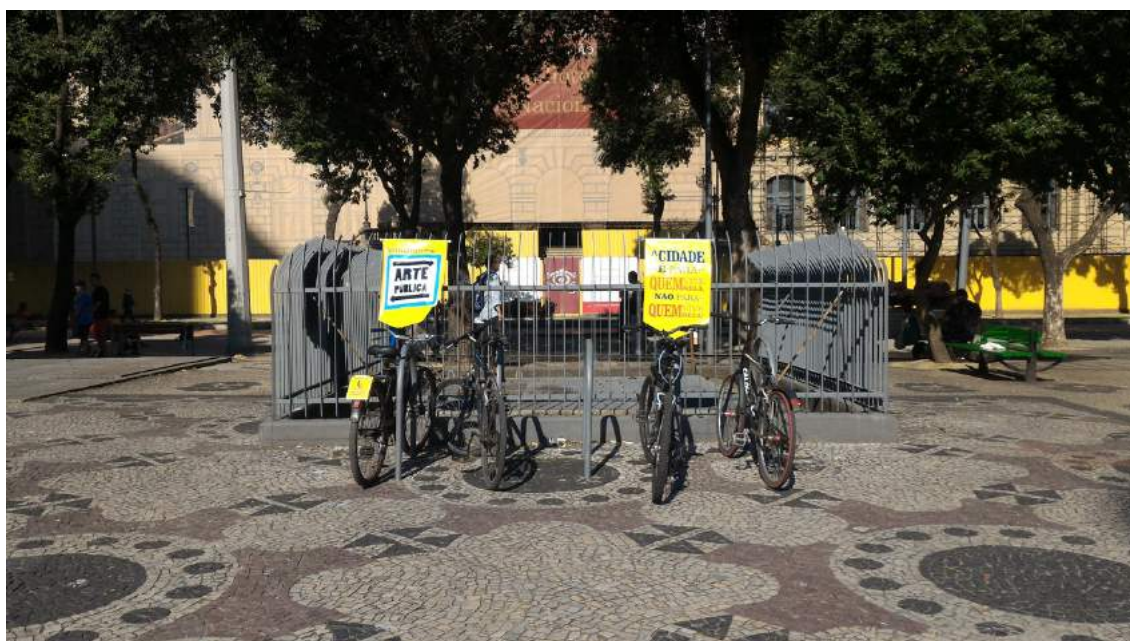
No dia seguinte, voltei à Cinelândia para acompanhar as outras apresentações. Estava menos quente, mas ainda bastante abafado. Neste dia a organização do Festival tinha trazido o portal inflável da arte pública e colocado ele junto à barraca, para facilitar a identificação do festival (figura 76 e 78); espalharam alguns dos banners com frases que faziam referência à arte pública pela praça (figura 77). Mais uma vez, o sol, o horário e a falta de mobiliário urbano para as pessoas sentarem dificultaram um pouco a formação da roda na frente da Câmara e da barraca, onde boa parte das apresentações aconteciam, como o “Parlamento Popular”, da Tropa de Palhaços de 5ª (a maioria das pessoas olhavam de longe, da sombra, sentadas nas escadas). Como nas outras vezes, os artistas se espalhavam com seus espetáculos e palcos improvisados pela praça toda, para evitar atrapalhar a apresentação dos outros artistas e “ocupar a praça com arte”.

Figura 76 – Portal da arte pública, barraca de apoio, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 11 de novembro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Figura 77 - Banners espalhados na Cinelândia, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 11 de novembro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Aos poucos, o palhaço Gracinha começa a se vestir, na barraca, colocando sua fantasia. Não há camarim na rua. Em seguida vai organizar seu picadeiro, com pequenos instrumentos e outros objetos. Chama as pessoas para formarem a roda, apresentando seu “espetáculo internacional direto de Duque de Caxias”, e talvez pelo horário e dia da semana (sexta-feira), é mais fácil conseguir que os transeuntes se detenham e se tornem espectadores. Em determinado momento, a roda está formada por mais de 30 pessoas que se detém, participam, se voluntariam e riem junto com o palhaço (figura 79). Outras pessoas, que não fazem parte do festival, aproveitam a presença de tanta gente para vender poesias; outros pedem dinheiro ou vendem balas. Duas crianças que estavam vendendo balas na praça se dirigem para a frente da roda; uma delas se ajoelha e a outra continua em pé (figura 80), mas ambas ficam por longos minutos observado o espetáculo, rindo junto dos espectadores que vão se acumulando, como se fosse uma pausa no trabalho ou como se não estivessem ali trabalhando desde o princípio. Depois pegam suas caixas e vão embora.

Figura 78 - 3º Festival Carioca de Arte Pública, 11 de novembro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Figura 79 - Palhaço Gracinha em seu picadeiro improvisado, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 11 de novembro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Figura 80 - Crianças se divertem com o palhaço Gracinha, , 3º Festival Carioca de Arte Pública, 11 de novembro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Em outro local da praça encontra-se um tocador de realejo e mais adiante, caminhando na direção do cinema Odeon, havia o Kosmo Coletivo Urbano (figura 81), famosa banda que se apresenta nos espaços públicos do Rio de Janeiro. Os sons do realejo, das apresentações em frente à Câmara e da banda se confundiam e se interferiam, enchendo a praça, às vezes, de ruídos conflitantes, uma cacofonia que reunia o barulho recorrente do espaço (pessoas falando, carros e ônibus) com as músicas sendo tocadas simultaneamente. O grupo que se apresentava na frente da Câmara era o Estrela do Oriente, que se colocavam como “grupo cigano”, por mais que afirmassem não serem “ciganos”, apenas admiradores da cultura: “não somos ciganos de sangue, mas somos ciganos de coração – como muitos aqui”, foi a frase dita por uma das artistas (figura 82).

Figura 81 – Kosmo Coletivo Urbano, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 11 de novembro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Figura 82 – Estrela do Oriente, 3º Festival Carioca de Arte Pública, 11 de novembro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Havia mais gente se detendo para ver e participar das apresentações na sexta-feira, se refletindo na animação que tomou conta da praça, nas diversas apresentações ocorrendo simultaneamente. A última atividade do 3º Festival Carioca de Arte Pública que pude acompanhar foi o “Encerramento Celebrativo” do festival, que fez uma retrospectiva sobre o festival e a arte pública, novamente na sede do Tá na Rua, na Lapa, no dia 14 de novembro. A proposta inicial era fazer a discussão e projeção de vídeos ar livre, próximo aos Arcos da Lapa, mas a chuva atrapalhou e acabou acontecendo dentro do Tá na Rua. Foram projetados vídeos que faziam uma retrospectiva da arte pública, depoimentos dos artistas, participação em audiências na Câmara e espetáculos dos outros festivais. Amir chegou depois do início e falou novamente sobre a importância do festival e de resistir nos tempos sombrios que vivemos, reafirmando que o artista de rua sempre resiste e sempre sobrevive, querendo a cidade ou não.

Figura 83 - “Encerramento Celebrativo” do 3º Festival Carioca de Arte Pública, 14 de novembro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Figura 84 - Amir fala no “Encerramento Celebrativo” do 3º Festival Carioca de Arte Pública, 14 de novembro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

Nesse dia foram retomadas as reflexões dos cinco anos de início do Fórum de Arte Pública, reforçando a noção dos artistas como uma oposição ao choque de ordem e à ordem pública. Também se discutiram as táticas de sobrevivência da arte pública, que tem vingado principalmente no âmbito estadual e municipal. Mencionaram o reconhecimento, pela prefeitura de Eduardo Paes, da importância política do movimento de arte pública – mais do que a importância estética; contudo, não problematizam que o mesmo governo que traz o choque de ordem é o que reconheceu a arte pública através de lei e financiamento.

Outra discussão recorrente que apareceu nesse dia foi a da ancestralidade, uma vez que, segundo Amir, “não há contemporaneidade sem ancestralidade”. Ele afirma fazer arte como ela era feita pelo primeiro homem que pintou na caverna e dançou, pois é assim que os artistas estavam fazendo nas ruas durante o festival. Apesar das raízes ancestrais da arte de rua, como mostrada nesse trabalho, as atividades contemporâneas dos artistas de rua em muito se modificaram desde que surgiram os primeiros artistas que se apresentavam publicamente, uma vez que os contextos sociais, políticos e econômicos se modificam e levam os artistas a se adequarem, se organizarem e lutarem pelo reconhecimento de diversas formas possíveis – através de leis, da política ou da desobediência civil, por exemplo.

Ao final, Amir reafirma que os artistas continuam, “mesmo que o novo poder público não os reconheça”.

7.2 Vozes das ruas

A música de rua no Rio de Janeiro vem ganhando bastante visibilidade da mídia e da academia, entrelaçando-se com as ocupações musicais na rua (como carnaval e festivais) e acaba formando interessantes “territorialidades sônicas” ao re-significar espaços da cidade (HERSCHAMNN e FERNANDES, 2011). A variedade de material focado nos artistas de rua da cidade carioca tem aumentado e aqui a proposta é discutir um pouco a trajetória, as motivações e as experiências de se fazer música nas ruas da cidade, segundo alguns músicos ligados ao Fórum de Arte Pública e ao Festival Carioca de Arte Pública.

Pude entrevistar Michel Moreaux,¹⁵⁵ francês e um dos integrantes da banda Bagunço, e Wagner José,¹⁵⁶ músico da zona oeste do Rio que se engajou com o Festival Carioca de Arte Pública na Praça Seca, que dá nome à banda Wagner José e seu bando, e é professor licenciado

¹⁵⁵ Entrevista concedida a mim por Michel Moreaux em 15 de abril de 2015, pessoalmente, no Rio de Janeiro.

¹⁵⁶ Entrevista concedida a mim por Wagner José em 07 de abril de 2017, pessoalmente, no Rio de Janeiro.

em Educação Artística. Michel mora no Brasil há algum tempo e fez o mestrado sobre arte de rua – portanto, além de músico, ele se posiciona como estudioso do tema. Também tive a oportunidade de entrevistar Richard Rigueti,¹⁵⁷ diretor artístico do grupo Off-Sina, um importante grupo fundado em 1987 e que atua no Rio de Janeiro e em outras cidades do país, principalmente através do circo e do teatro de rua que tem focado também na linguagem musical.

Abaixo encontra-se uma breve análise das entrevistas, dividida por questões como ser artista de rua, criar para/no espaço público, regulação, arte de rua na internet, entre outras.

Ser artista e estar nas ruas

Entrevistei Michel na Biblioteca Parque Estadual (atualmente fechada), no Centro do Rio. Ele se interessou pela pesquisa desde a primeira vez que me ouviu falando dela e foi bastante atencioso, dando detalhes sobre toda sua experiência nas ruas – desde a França até o Rio. Começou a tocar nas ruas ainda criança, mas não costumava passar o chapéu – só começou a usar o chapéu nas suas apresentações quando chegou ao Rio de Janeiro. Segundo ele, quando tocava “de graça” nos espaços públicos, as pessoas olhavam esquisito, como se fosse “louco”; quando passava o chapéu, sentia que as pessoas entendiam que “era trabalhador”. Ao ver a reação das pessoas diante do chapéu, pensou que poderia ser uma boa forma de complementar a renda, tocando como quisesse e sendo pago para isso. Ele passou por várias experiências, do circo ao teatro e música de rua (fanfarras, Orquestra Voadora), dizendo “estar em todas”, em parte por estudar o assunto, e que se apresenta nos espaços públicos aqui no Brasil antes da arte de rua se espalhar e ganhar visibilidade. Para Michel, ser artista de rua não é para qualquer um:

É, acho que é notável sobretudo inclusive o interesse para ocupar o espaço público, que acho que de repente abarca outras frentes do pensamento contemporâneo. De certa forma, como músico de rua, como banda de rua, o Bagunço, a gente notou que tem muitas pessoas interessadas, mas na real não é tão fácil se sustentar, então tem pessoas que começam e não prosseguem. Na verdade, se você não enxergar realmente o que é a rua, você se desilude. Não é tão óbvio assim. Mas realmente se comprometer a tocar regularmente na rua. [...] O fato de sustentar mesmo, fazer ela com regularidade, não é qualquer um que consegue manter a barra e aí que está a parada. É muito mais fácil quando você está sozinho, dois. Quando a gente é seis, como o Bagunço, seis, sete, é muito mais fácil quatro do que seis, por exemplo. A rua é difícil para você realmente voltar de lá com uma coisa no bolso. Os argentinos são muito bons porque eles vivem mesmo disso, eles estão conscientes que dois é legal, quatro já é mais difícil, você tem que ter uma coisa a mais. Mais de quatro é mais divulgação. E o Bagunço hoje em dia é quase isso, a gente não ganha tanto na rua, mas é porque a gente espera outras coisas. Por isso os teatros de rua, até tem pessoas que criticam mas para sustentar um grupo de

teatro de rua sem a ajuda de poder público não existe, não dá. Não existe mesmo. (Michel Moreaux, 2015)

Encontrei Wagner na loja da Baratos da Ribeiro, em Botafogo. Já havíamos conversado em outras ocasiões, dentro do contexto do Festival Carioca de Arte Pública. No dia da entrevista ele foi muito atencioso, me trouxe um CD da sua banda e se dispôs a conversar comigo sobre sua trajetória e ampla experiência se apresentando nas ruas da cidade. Wagner se interessou pela música desde jovem e sabia que gostaria de criar suas próprias canções, já que para ele apenas faz sentido tocar o que ele mesmo produz:

Quando era criança tinha aquela coisa emblemática, dos artistas que eu admirava e tal, mas eu tive um início na arte muito tardio. Eu digo isso porque hoje eu trabalho muito com crianças e jovens, e eu vejo as vezes um garoto com onze, doze anos, já tocando instrumento assim, eu falo "cara, que legal isso". Eu lembro que eu comecei a tocar violão eu tinha dezoito anos. Eu acho que é tarde, dezoito anos tem gente que já está com carreira. Mas o que é a idade na arte? É muito relativo. Acho que o tempo certo das coisas, porque como eu comecei muito tarde, entre aspas, eu tenho pouca coisa para me arrepender. Quase tudo que eu faço hoje não está muito diferente do que eu fazia no início, então a minha proposta não mudou muito. Então assim eu gostava de desenhar e gostava de escrever algumas coisas. E eu morava em Jacarepaguá e eu não sei se é idade ou se era o momento, mas nada me agradava de música, principalmente o que estava no meu entorno. Eu tinha os meus amigos e nenhum falava a mesma língua que eu. [...] Aí quando eu comecei a estudar, ensino médio, fui para uma outra escola, quando veio faculdade, aí eu comecei a conhecer outra galera que estava na mesma onda que eu. E comecei a ver gente que tocava instrumento, eu fiquei maluco com aquilo. Falei "cara, pô, eu tenho que aprender isso aí". E eu tinha um amigo que falou "pô, também estou querendo aprender, vamos aprender juntos". De cara eu já queria tocar as minhas músicas. Eu não queria perder tempo, tocar Legião Urbana no violão, "eu quero ter uma carreira, eu quero ser um artista". Eu escrevia isso aqui, umas letras horríveis e fazia umas músicas horríveis, mas eram minhas músicas, botava violão nas costas e me sentia com aquelas músicas. Aí chegava assim no grupo "oh, vou tocar música minha". Não tem sentido para mim a música se não for para tocar o que eu produzo. Meu trabalho é muito braçal, sempre foi assim uma produção de montar os equipamentos, transportar e às vezes eu fico pensando "caramba, eu vou fazer tudo isso para tocar música que não é minha?" Então não critico ninguém que faça, mas eu não consigo. [...] Aí de lá para cá eu não consegui fazer outra coisa na minha vida se não pensar em como minha música pode chegar para as pessoas. (Wagner, informação verbal)

Tocando com o Bagunço há dois anos, Michel explica que o nome da banda surgiu da "masculinização" da palavra bagunça, feita por seu colega, também francês, que antes de se apresentar falava "Vamos fazer hoje um grande bagunço". Eles acharam o termo engraçado e que seria um ótimo nome de banda; encontraram um guitarrista e um baixista e quatro meses depois surgiu a banda Bagunço:

Conceitualmente a gente poderia até estirar a corda para falar que ao mesmo tempo a ideia de bagunçar o espaço, essa coisa de arte de rua que invade; Ao mesmo tempo musicalmente a gente se como uma coisa de misturar mesmo as influências sonoras, não ter muito compromisso com a música erudita embora a gente esteja inspirado, a

gente está rock'n'roll mas também gosta muito de jazz e tudo mais. (Michel, informação verbal)

Segundo Wagner, o fato dele e seus colegas de banda tocarem algo que não teria amplo apelo com o público levou-os à rua, por causa da circulação constante de pessoas:

Quando eu comecei o projeto Wagner José e seu bando, em 2002, a gente começou a perceber que o que a gente estava tocando não estava nem perto do que era a onda do momento, então a gente sabia que ia ser difícil encontrar o público que consumiria aquela música que a gente estava apresentando, que é um blues, rock, blues, rock e baladas, e um rock que eu chamo de rock cru, sabe, é um rock bem direto. Então eu falei, gente, vamos apelar para espaços de movimentações de pessoas, vamos para a rua. Muito antes de imaginar arte pública, vamos para a rua. A gente sempre teve essa cosia de equipamentos, eu tinha e os rapazes que montaram a banda comigo também gostavam dessa coisa, então a gente viu que tudo o que a gente tinha dava para a gente tocar, montar um equipamento na rua e a gente tinha os carros assim, do pai, emprestado. E a gente começou a fazer Praça XV, a gente tinha uma limitação: não tinha autonomia de energia, então a gente dependia de ter lugar para ligar os equipamentos. Uma vez a gente ligou na cabine da polícia, os caras disseram “liga aí, beleza”. A gente tocou na praça VX, largo de São Francisco, Tiradentes e na época tinha uma burocracia, mas a gente estava num momento que estava rolando a gente ia na região administrativa o pessoal “beleza, vai lá tocar”. Isso começou em 2003.

Richard, que tem formação no teatro, se apresenta nas ruas desde a década de 1980, período em que começa a se questionar sobre os públicos do teatro no Brasil e a necessidade de ir até as pessoas no lugar em que elas estavam, ou seja, nos espaços públicos:

Quando foi em 1986, mais ou menos, eu começo a observar que o público que está indo ao teatro talvez não quisesse ouvir as minhas inquietações. Eu acho que eles já tinham carro com vidro fumê, já tomavam uísque de 12 anos, já tinham seu apartamento confortável para morar. Ao mesmo tempo, simultâneo a isso, o JB, um jornal muito bom do Rio de Janeiro, lança uma matéria dizendo que apenas três por cento da população carioca ia ao teatro. Eu falei: acho que vou trabalhar com os noventa e sete que estão do lado de fora. Aí então, fundamos o grupo Off-Sina, que por um acaso nasceu em Salvador, exatamente na perspectiva de ter uma pedagogia, uma metodologia da formação do ator que fosse aquele ser integrado, capaz de tocar o teatro como um todo, e tocar o teatro como um todo num espaço aberto. Então começamos a pesquisar e começamos a tirar o autor, o diretor, a casa de espetáculo, o cenógrafo, o iluminador, e aí ficou o ator, e ele tinha que se mostrar interessado e interessante. E nesse momento surge o palhaço, como uma linguagem e uma poética que viria a formular novas perguntas, para a gente estar fazendo essas perguntas por esses 27 anos. Então nós fomos para a rua exatamente pra dialogar com uma parcela da população, e encontramos na dramaturgia do palhaço brasileiro um porta-voz desse cidadão que ainda não entrava em cena e também não entrava nas casas de espetáculos fechadas. (Richard, informação verbal)

Ele e sua esposa, Lilian Moraes, que geralmente se apresenta com ele, começaram a trabalhar com o mestre Treme-Treme, em uma lona na Barra, em 1991, fazendo o espetáculo “o Palhaço de rua”. Retomam a relação com o mestre em 2004 com um novo projeto intitulado “o palhaço na praça”:

Nós vamos para uma praça, a gente leva uma banda de música. Aqueles senhores com aquela roupinha, a gente bota aquele galardão, aquele penacho na cabeça. Eles ficam tocando um repertório vastíssimo de teatro, de circo, músicas interessantes. E nós fazemos um espetáculo por repertório da Off-Sina, um espetáculo de um mestre convidado e uma conversa com o público. Ao final dessa atividade a gente faz perguntas e respostas, a gente sempre fala: “pergunta o que vocês quiserem sobre a vida e sobre a obra”. E ali o público fica perguntando coisas e a gente fica conversando, uma, duas horas. A gente circula pela cidade do Rio com esse projeto.

Tendo trajetórias tão variadas, os artistas também têm experiências e percepções diferentes sobre estar na rua. Quando questionado sobre o que é arte de rua para ele, Michel fala da ancestralidade da atividade, sua ligação com a comercialização de produtos - já que as pessoas não estavam dispostas a colaborar com a “arte pela arte” - e de que, atualmente, a recepção da arte de rua vem mudando:

Eu acho que arte de rua é uma arte ancestral, a gente concorda. Antes não tinha teatro, casa de show, sala de show, a indústria cultural cresceu muito, tanto que a tendência era de aniquilar a arte de rua, no século XX por exemplo, de certa forma. Justamente, a partir do momento em que a gente vende arte, vira um produto e vai... Nesse aspecto na verdade tem uma visão simples, um pouco maniqueísta, arte pública, arte privada mas é por aí. Ele [Amir Haddad] talvez pesquisou mais do que eu até essa parada de como era a arte nas feiras da Idade Média, no Renascimento. Inclusive eu quero falar disso porque eu me considero como arte de rua um pouco dessa nova vertente, eu até mesmo, mas dessa vertente de pessoas que não fazem só isso por necessidade, se não por experimentação. E a grande tendência hoje, agora, as pessoas estão descobrindo "ah, a rua é legal", mas na verdade quando vão experimentando descobrem tudo que a rua é, porque a rua tem esse lado romântico. Mas aí ontem um poeta de rua me falava que na cidade dele tinha um cara que fazia meio que uma coisa circense, passava dentro do fogo para vender pomada. Isso também gerou uma coisa que o circo independente fazia para ganhar, porque não tinha essa ideia de chapéu, o cara que era itinerante, que hoje passa chapéu, o cara tinha que vender pomada, vender alguma coisa porque senão as pessoas não iam dar no chapéu. Arte pela arte as pessoas não entendiam, tá ligada? Eu acho que nas feiras era um pouco isso, o cara que quebrava as coisas, de repente ele ia vender uma coisa "x" porque não dava para falar: "Obrigado, vamos passar o chapéu para sustentar a arte". O cara que tem a minha idade, na cidade dele lá no estado do Rio a única coisa de arte que ele viu era um cara que vendia pomada contra todo tipo de dor, cicatrização. E aí ele fazia circo para vender isso, era a forma que ele sustentava com arte de rua. E acho que tem um pouco essa parada, hoje em dia a tendência é que as pessoas estão prontas a apoiar a arte de rua, talvez mais do que antes, há vinte anos atrás. Antes tinha, mas são outras formas. Eu como artista de rua, a gente entra logo na militância porque não tem como, a rua esbarra com você. Não tem como fazer algo bonitinho e tudo mais, você encontra, convive, aqui no Rio a rua é bastante viva, convive com artista de rua, vê olhar, tem todo o tipo de pessoas que chegam até você e te contaminam. Eu acho que a rua te acolhe ao mesmo tempo que vai te cobrando, sei lá. (Michel Moreaux, 2015).

Ao perguntar sobre os desafios de ser artista de rua, Michel coloca a questão da interação com o público, a troca de energia, dos afetos entre quem está fazendo a performance e quem passa, para, assiste e interage, de alguma maneira:

Acho que te pede muito então tem que ser bastante generoso. Te esgota bastante energia. Você tem que sempre tentar - e por isso também formar a roda, tudo mais, porque a energia ecoa em nós, sua energia, a gente dá pra você e você devolve pra gente, formando uma rede humana, senão vaza e a gente se esgota. E recentemente um cara

falou: "ah, mas a gente está muito bem aqui, qual a diferença?" Eu falei: Cara, tem diferença sim, mesmo. [...] Se você já se comporta como um público... normalmente a roda deveria se fazer naturalmente mas as pessoas tendem no dia a dia a perder essa noção de roda. Aqui no Brasil ainda existe a coisa da roda de samba, não se perdeu, mas na Europa se perdeu muito essa noção de roda mesmo, as pessoas não acreditam muito nessa coisa de energia lá. Aqui já dá mais eco e acho que essa generosidade, tem que todo dia tentar fazer esse trabalho de tentar receber energia, não só o dinheiro, senão parece que realmente você está se esgoelando num espaço infinito. Você interage com a cidade e a cidade é muito caótica, então a roda é como se você conseguisse criar uma ordem no caos, e se você não acredita nisso, se isso não acontece meio que [incompreensível] Não é só roda, se você está sozinho é um olhar, alguém que para, esse morador de rua que te olha e te abençoa, precisa disso porque senão você fica engolido pela cidade. Acho que a maior dificuldade é que você tem que ser muito generoso para conquistar isso, senão se você não quer trocar a cidade vai te atropelar mesmo e você vai sumir, você pode ficar mal mesmo. Uma coisa de energia, forte, além do fato que as vezes você esbarra com pessoas, justamente porque tem pessoas muito estressadas, vocês esbarra com pessoas com energia de todo o tipo. Tem que conseguir dominar essa diversidade de coisas, essa cacofonia, tem que conseguir misturar uma harmonia no momento. (Michel, informação verbal)

Ao falar sobre a motivação de ser artista de rua, ele cita seu envolvimento acadêmico com o tema e o fato de acreditar na arte como manifestação política, promovendo outras vivências das cidades, tocando o público que circula pela cidade, mudando um pouco seu cotidiano:

Acho que como eu estudei também se mistura, fica complexo, comecei a ver a união de outras pessoas eu fazem a mesma coisa, trocar ideia, ver como tinham pessoas que faziam coisas que eu achava incrível e queria alcançar essa coisa de trabalho coletivo ou individual mesmo. Mas para fazer individual tem que ser muito bom mesmo, eu humildemente toco música, acho mais um ato poético do que político, mas é mesmo na persistência. Você não precisa só fazer teatro político, você pode também acreditar nessa coisa de partilha do sensível, do Rancière, essa coisa de fazer com que a arte desça, não mistificar a arte. Fazer com que todo mundo possa se sentir, na verdade, que fosse ao alcance de todo mundo se expressar na rua, se expressar simplesmente. Você tentar sacudir as pessoas, parar de ser passivo, mero espectador da própria vida, não é só do meu espetáculo, da própria vida. É aguentar tudo, concordar tudo e ficar ligando televisão. A gente basicamente é anti-midiático, a gente não tem nenhuma consideração para a Rede Globo. [...] A cidade como o lugar do encontro. Através da vivência que você tem, há momentos em que você sai de lá com a missão cumprida do dia. O dia já foi muito lindo. Acreditar que isto está produzindo como outras escolas de ação, teatros, porque não é só arte de rua que vai salvar o mundo, se torna ferramenta como todos os teatros de operação que podem um pouco mudar o dia a dia. Aí tem essa dimensão do cotidiano, que acho importante, e do imprevisto. Não é só essa coisa que te falo da França, não é só o artista de rua que corre de festival em festival, porque aí não vai ter o dia a dia da cidade. Acho que o importante é poder tocar um público qualquer, aí, lógico que tem que circular mais. Mas as coisas se fazem aos poucos, não tem que correr. Eu não vou poder fazer tudo. (Michel, informação verbal)

Wagner, ao ser indagado sobre se considerar (ou não) um artista de rua, ele faz uma interessante separação entre o artista de rua como aquele que sobrevive da rua e o artista que encontrou na rua o principal formato para apresentar sua arte, categoria na qual ele se encaixa, uma vez que se apresenta também em espaços fechados. Para ele, as condições de trabalho dos músicos fora das ruas também é bastante precária:

Acho que sim, não talvez total, porque eu acho que quando diz o “artista de rua” para mim é o artista que sobrevive da rua, eu me considero um artista que encontrou na rua o principal dos seus formatos, porque eu me apresento em casa de shows, festivais, mas a rua é o que mais me instiga. Então assim, eu vivo pensando como aquela atividade pode ser sustentável e o dia que eu conseguir isso, acho que vai ser uma grande vitória. [...] Um dos motivos da gente ir para rua foram pelas más condições do cenário da música do meu segmento musical, então além de gostar tinha uma coisa assim, cara, as pessoas exploram a gente ou então as pessoas não estão nem aí para a gente, vamos para rua encontrar as pessoas que querem nos ouvir, também foi esse motivo. Então nossas apresentações nas casas fechadas são bem poucas. Agora, depois de muitos anos, acho que pela experiência também, eu tenho visto uma necessidade que a rua me mostrou, até a rua foi importante nisso, que às vezes a pessoa que quer assistir a gente não pode ir no show de rua, que eles geralmente são cedo e a pessoa está trabalhando num outro ponto da cidade. A gente começou a receber um monte de mensagens “poxa, eu quero ver vocês, mas nunca dá”. Então, agora eu também quero encontrar um formato de show que possa ser o programa noturno daquela pessoa “hoje eu vou no show” e como a gente tem um limite de horário para trabalhar na rua por questão de volume e bom senso, né, de uns tempos para cá bateu essa coisa “ah, acho que eu estou precisando de um show num lugar fechado”. Vamos supor que de dez shows nossos, sete são na rua. (Wagner, informação verbal)

Ao contrário do que afirmaram diversos músicos em Montreal que tocam cover nas ruas e no metrô para atrair maior atenção do público e, conseqüentemente, mais dinheiro – sendo essa prática também amplamente difundida no Brasil – tanto o Bagunço quanto Wagner José e seu Bando tocam músicas autorais:

Aos poucos agora a gente quase só toca autoral. Virou autoral e a gente mistura mesmo os ritmos, tanto brasileiros quando a gente inventa. Autoral entre progressivo, fanfarra, as diversas influências que a banda tem. Tem salsa, tem tango, vários ritmos brasileiros, maracatu, frevo, uma pegada forró, a gente tem samba. Por isso se chama Bagunço também, a gente faz de tudo. (Michel, informação verbal)

Comecei a pensar o seguinte, se eu faço uma apresentação de 20 músicas e eu coloco uma música ali de um artista que eu adoro, que eu sou fã, que eu conheço a trajetória, se eu coloco uma, ela pode corromper o show todo, assim: “pô, adorei a banda de vocês, tocaram Raul Seixas”, então eu quero ter a sensação de no final ou durante as pessoas vão saber que tudo que elas vão receber ali é produção nossa e aí eu quero ter o termômetro direto e eu falo isso ao longo da apresentação para não ficar aquela coisa também da pessoa pensar “ah, daqui a pouco eles vão tocar música conhecida”. Logo no início do show já falo “gente, nós somos uma banda e só tocamos nossas músicas”, aí já tem um que dá as costas vai embora. Essa é a ideia: tocar as nossas músicas. (Wagner, informação verbal)

Independente do gênero musical e da autoria das canções, muitos outros elementos são importantes para que o público se detenha, interaja, ou vire as costas e vá embora, como será explorado a seguir.

Ocupação dos espaços públicos

Muito da arte de rua diz respeito à sua ligação com a cidade e saber escolher o(s) lugar(es) e o momento para se apresentar. Segundo Michel, é preciso exercer um determinado

olhar sobre a cidade que nem todo artista tem, tentando enxergar para além da materialidade dos prédios e estruturas físicas:

[...] Acho que o segredo de arte de rua, para mim, é saber escolher o lugar e o momento que você toca, com cada fórmula que você tem. Eu, por exemplo, estou falando para o Bagunço agora que de repente com a experiência que a gente teve, a transformação que a gente ocasionou, a gente tem que pensar diferente, nunca se conformar com um lugar. A partir de um certo momento aquele lugar esgota, e poderia ter a trezentos metros um outro lugar próprio até, tem que mudar. Tem um artista que eu vi bem fazer isso, o Jacaré dos Patins, ele mudava de lugar muito bem e cada lugar ele ficava bastante tempo. Eu não trabalho com ponto, eu nunca trabalhei com ponto fixo, todo dia no mesmo lugar. Até porque não trabalho todo dia, e nem com o mesmo projeto, mas escolher um lugar num momento do dia faz uma diferença tremenda. Por exemplo, você vai tocar num lugar, não é tipo "ah, aqui parece legal", não. Você tem que ver a visão do espaço, aonde me coloco, que espetáculo eu vou fazer, de repente até para que tipo de pessoas eu quero tocar. Eu confesso que a tal hora essa fórmula ou tal lugar vai parecer uma coisa poética com aquela proposta que tenho. [...] Eu acho que esse olhar sobre a cidade nem todo artista de rua tem, inclusive, tem caras que se botar em qualquer lugar tá bom, vamos lá, não importa para eles o lugar. Para mim tem essa ciência do lugar e os caras mesmo, os verdadeiros artistas de rua têm essa pegada, pensam um pouco essa parada e essa "itinerância" também. De repente os novos atores que a gente vê por aí não tem toda essa "itinerância", embora dependa, tem uns que conseguem. (Michel, informação verbal)

Existe essa necessidade de prestar muita atenção na interação com o espaço, para que esteja em sintonia com a performance que será realizada; obviamente, diferentes expressões artísticas demandam espacialidades, públicos e afetividades diversas. Michel cita a importância da interação com o espaço urbano e a dificuldade de se transmitir mensagens políticas no espaço público:

Você também tem essa coisa da interação com o espaço. Você, lógico, vai escolher os espaços, se você quer formar uma roda mesmo você vai tentar escolher onde vai ser bom, não vai atuar no sol, botar o público no sol se for meio dia. Você vai escolher uma sombra e tudo, vai ter conforto. A ideia é que o chapéu é uma figura que no final você vai passar então as pessoas têm que estar bem confortáveis. Aí a interação se dá pelo riso, bastante, mas também pode vir a ser outras coisas, mas é lógico que o riso é uma porta de entrada mais fácil, tanto que tem muitos artistas de rua que fazem sobre o riso ou essa coisa da performance, uma coisa incrível que vai acontecer. No caso da magia, por exemplo, essas coisas. Mas os [grupos de] teatro que fazem teatro político é mais difícil, normalmente mesmo nessas propostas que tem, por exemplo, grupos paulistas que estão mais nessa parada, eles usam o riso mesmo assim, porque eles funcionam por alegorias, simplificam a dramaturgia. Não dá para fazer uma coisa muito profunda, o povo se vai. Aí o figurino, as acrobacias, a interação, por exemplo, no caso do Bagunço a gente corre bastante, dança bastante, a gente fala, lança piadas, se relaciona, abraça. (Michel, informação verbal)

Richard traz uma interessante perspectiva para a ocupação do espaço público através da arte. Quando se fala de arte de rua, não se pressupõe fixidez de locais de apresentação ou um endereço oficial, mas ele trabalha com a ideia de sede pública – criar laços afetivos com um espaço enquanto se faz arte de rua, indo na contramão da privatização dos espaços públicos. No caso do Off-Sina, é o Largo do Machado, na Zona Sul carioca:

A gente circula muito porque nós somos uma companhia de repertório itinerante, mas elencamos o Largo do Machado há 27 anos como sendo uma sede pública. Nós não tínhamos esse conceito ainda há 27 anos, esse conceito é muito novo, deve ter uns 6, 7 anos, mais ou menos. Uma sede pública. Com a formatação, a fundação de Rede Brasileira de Teatro de Rua, a gente começou a levantar uma série de conceitos e práticas. E a sede pública, e a publicação também, a criação do registro de uma memória, começou tudo a partir da Rede Brasileira de Teatro de Rua. A gente sempre perguntava assim: “como é que está a memória de registro do seu grupo?”, aí o cara: “am?”. Então, necessidade. Como nós somos da tradição oral, uma cultura da oralidade, era importante que a gente tivesse também uma cultura da escrita. Por isso que a gente discute muito de onde que vem, que a gente sabe que tem as correntes de pensamento, e, a gente fica, ó: “mas essa corrente está vindo de onde?”. Então, a gente começou a perceber que era necessário fazer o registro e criar uma memória, criar fontes. E aí um dos conceitos que surge nessa discussão nacional é a sede pública. Então, o que é a sede pública? A ousadia de chamar um local de sede pública; isso não quer dizer que ela seja uma sede privada, a gente mora numa cidade onde a árvore de natal é de um banco, a gente mora numa cidade onde as bicicletas são de outro banco, a gente mora numa cidade onde os teatros que antigamente tinham nome de grandes artistas, agora têm nome de empresa de telecomunicação. E o serviço que eles prestam é muito ruim, então quais são os ícones, e as figuras emblemáticas, simbólicas, que a gente está jogando para a população? A gente mora numa cidade onde o maior centro cultural é de um banco. [...] [A sede pública] Vai variar de grupo para grupo, mas é um local onde o grupo cria um elo afetivo. Aí por que se criou esse elo afetivo vai variar de grupo para grupo, de cidade para cidade, de praça para praça. Mas no caso, eu acho que o que está por trás disso é a inversão dessa lógica da privatização do espaço público, é a reconstituição de uma lógica republicana. Então vamos ocupar o espaço público com lógica republicana, fazendo com que a nossa atividade seja executada para qualquer pessoa, sem nenhuma espécie de distinção, seja de idade, de classe social, de poder intelectual, de poder econômico, se ele é brasileiro, se ele não é. Não importa, é uma atividade feita para todos. (Richard, informação verbal)

Uma outra perspectiva que vale ressaltar sobre a ocupação dos espaços públicos pelos artistas, que é levantada por Richard, diz respeito à “rua como potência para linguagem” e “rua como suporte”, e a integração das diferentes linguagens e usos da rua ao redor do teatro, como aconteceu no Rio, para se organizarem politicamente frente aos avanços da SEOP:

Nós, artistas de rua – e o artista de rua que usa a rua como potência para a sua linguagem, não como suporte –, nós estávamos colocados como uma arte submersa. Aí houve a questão da ordem pública, no Rio de Janeiro e no Brasil, mas mais especificamente no Rio de Janeiro, de uma forma muito forte, com a constituição da secretaria de ordem pública. Então nós nos organizamos para resistir a esse ataque, a esse processo de higienização da cidade. E aí, com esse conceito de sede pública, com esse conceito de trabalhar mais organizado, quando nós fundamos a Rede no Rio de Janeiro, por exemplo, a Rede Brasileira chama: Rede Brasileira de Teatro de Rua, a do Rio chama: Rede Estadual de Teatro de Rua e afins. A gente já queria incluir os outros, mas só que o teatro tem uma discussão intelectual mais forte, ou, sei lá, não sei se é mais forte, mas sempre está na frente. Mas tem o mímico, tem o sombra, tem o teatro de boneco, tem a música, tem a dança, que a gente sabia que estavam nas ruas, mas eles não estavam no posto da discussão. Então, para não ficar só teatro de rua, a gente já coloca esse “afins”. E aí esse desejo, essa percepção de que a rua estava sendo desenvolvida por várias linguagens que mesmo não estando em um grupo de discussão, mas estavam na prática, surge então o [conceito de] “Arte Pública”. O conceito de arte pública, que é o encontro da obra ou do artista em um espaço público aberto sem nenhuma espécie de distinção. E aí a gente começa então, a colocar esse conceito de arte pública. (Richard, informação verbal)

Estar nas ruas significa também estar aberto a todo tipo de imprevistos, de condições climáticas às inesperadas interações humanas, que não fazem da arte de rua algo de menor valor artístico, mas que é uma nova forma de estar na cidade e promover encontros:

E aquilo me encantava [se apresentar na rua], porque trazia o inesperado e desde cedo isso já me instigava; não saber o que ia acontecer é o que me instigava. “Pô, o que vai acontecer nesse show?”. Não sei, cara, imprevisto, um mendigo pode chegar e querer cantar com a gente, ninguém vai parar para ver a gente ou as pessoas vão interagir. E é aquela história, a gente vai conseguir chegar em pessoas que jamais conseguiríamos de outra forma, porque essa pessoa vai ver o nosso nome numa faixa, em frente um clube ou uma casa de show e não vai pagar para ver o que que é, “ah, será que vai ser bom?”. Aqui não, o cara está passando, está saindo do trabalho ou está indo na padaria, vai ver a gente e se quiser vai parar um pouco. E aquilo começou a me encantar, mas eu não tinha pares assim, eu não tinha outros grupos de referência principalmente de música. Mais tarde foi que eu encontrei as pessoas que também entendiam o espaço público como um *filé mignon* da arte e aí não parei mais. (Wagner, informação verbal)

Wagner fala da importância de criar laços com o espaço e as outras pessoas que vivem naquele lugar, como vendedores ambulantes, ao mesmo tempo que gosta de circular com a banda, se colocando como uma “banda de estrada”:

Essa coisa de você firmar num lugar num território é bacana, porque você consegue criar uma relação com o local, com as pessoas, com os vendedores de rua que são nossos parceiros, com o público que passa, até com o comércio local, isso é bacana, mas a gente sempre foi uma banda de estrada, a gente já pegou e foi até Porto Alegre numa Kombi, tocando na rua então, a gente tem essa coisa, essa ansiedade de circular então acaba que a gente tenta, dentro da medida do possível; a gente faz Jacarepaguá, depois a gente faz centro, Niterói, Zona sul a gente vai pouco, mas procuro circular. Eu colocaria Jacarepaguá por ser a nossa base onde a gente ensaia por exemplo e cria as coisas como o lugar talvez que a gente faça com mais frequência, mas não posso dizer que é só lá que a gente faz, dá uma circulada. (Wagner, informação verbal)

Ao ser questionado sobre como escolher os lugares para se apresentar, tendo em mente os diversos fatores que moldam uma apresentação musical no espaço público, Wagner ressaltou a importância de não atrapalhar o fluxo da cidade, respeitando as diversas atividades que ocorrem nos lugares escolhidos para tocarem, como os vendedores ambulantes. Criam-se relações de ajuda mútua no espaço público:

Eu gosto sempre de pensar que o artista de rua nunca pode atrapalhar o andamento da cidade e não pode criar um transtorno, no sentido físico, de atrapalhar as pessoas ou atrapalhar um vendedor, você imagina você vai estar do lado do cara que precisa conversar com o seu cliente e você está ali sendo um problema. Eu acho toda visita que eu faço, todo lugar, as vezes sento na praça e fico pensando: “acho que pode ser lá, se eu tivesse sentando aqui assistindo acho que eu gostaria de ver ali”; eu me coloco no lugar, eu chego para o pipoqueiro e falo, “cara, se um dia a gente tocar aqui, o que eu você acha, vai ser legal para você?”, “ih, vai ser legal, posso vender mais pipoca” e aí no dia do show eu compro umas duas, três pipocas dele e dou de brinde na hora do show, “melhor pipoca aqui do amigo” e às vezes o cara fala “não, pô, vai me atrapalhar, não faz não” e eu respeito muito isso. Então acho que no dia a dia ali acaba virando uma equipe e o pipoqueiro e o cara da tapioca e o cara da batata frita são os primeiros que

vão falar, “pô, senta aqui no dia tal que vai ter uma banda”, a gente acaba criando uma coisa assim. (Wagner, informação verbal)

Além de não atrapalhar, Wagner mostra como é preciso ter um comprometimento com o espaço, respeitando quem trabalha, o mobiliário urbano e a limpeza – é preciso cuidar do espaço em que a arte ocorre e transformá-lo através da performance:

Acho que a primeira coisa é essa: você não atrapalhar o que já rola no lugar, você acrescentar aquilo; mesma coisa na hora de ir embora; deixar o lugar no mínimo como você encontrou. Esses dias o pessoal ficou impressionado comigo porque quando acabou o show eu fui lá peguei um saco plástico e dei uma ‘geralzona’ onde a gente tocou, tinha muita latinha e papel. Por mais que a gente fale com as pessoas acaba sendo natural. Vamos deixar a praça como a gente achou. Tenho uma estratégia, lógico, de ser um lugar onde tenha um público que vai ter ver, vai parar, mas não digo sempre que é uma praça movimentada, não, pela minha experiência e pelo meu trabalho, nem sempre um turbilhão de gente é melhor, sabe, porque tem um lugar que tem muita gente, mas literalmente as pessoas estão passando – elas querem passar, elas estão indo e voltando rápido – por isso às vezes uma praça mais vazia, com menos circulação de pessoas, é mais interessante, porque é um lugar onde a pessoa pode parar sentar num banco, sentar no jardim. Eu gosto muito também disso, de pensar uma praça onde a gente transforme o lugar, e eu tive uma experiência em Jacarepaguá fantástica, que é assim pensar uma praça sentado lá em um dia com ela morta, vazia, uma praça vazia, e falar “cara, seria um sonho se um dia essa praça tivesse vida pela nossa ação, sabe”. Casais namorando, pessoas se conhecendo, pessoas trocando ideais, parando aqui nessa praça e a gente fez isso numa praça, a gente fazia um evento constante lá e a gente viu os próprios moradores falarem, “pô, é muito legal quando vocês vem, essa praça está muito abandonada e vocês têm vindo, agora já tem uma manutenção constante nessa praça, a iluminação já está melhor” isso foi muito significativo, mais do que parar numa praça que já tem gente pra caramba, aquilo tem muito mais significado para mim.

Sobre a interação com o público durante as apresentações, Wagner diz que a particularidade da arte de rua é que a pessoa só vai parar para assistir a performance se ela realmente quiser. O interesse das crianças é muito marcante, como também foi ponderado por vários artistas de rua em Montreal. Quando as pessoas dançam, por exemplo, gera-se um momento “mágico” de quebra da rotina:

Mesmo se for sempre no mesmo lugar, cada dia vai ser diferente, o barato da rua é esse. A interação com as pessoas é muito boa na rua, porque a pessoa só para porque realmente está interessada pela energia que está rolando ali, pela música, pela letra da música, então é um termômetro direto. Com as crianças é maravilhoso, você está lá, o garoto vem e quer tocar e curte, brinca. O show da rua tem isso, é difícil que a pessoa vá dançar, mas já aconteceu e é mágico, a pessoa está ali na rua e está se sentindo tão à vontade que funciona, é bacana. Foram poucas as vezes que tivemos alguma coisa contrária, mas já aconteceu, lógico, da pessoa falar “sai daqui”, mas na maioria das vezes é bacana. (Wagner, informação verbal)

Para o músico, se apresentar no Boulevard Olímpico durante as Olimpíadas do Rio de Janeiro em 2016 foi uma experiência bastante positiva:

Foi ótimo. Uma pessoa da produção do comitê ficou sabendo do movimento de artistas públicos e fez uma solicitação para que o comitê abraçasse esse modelo e aí tiveram reuniões intensas entre essa produtora do comitê e a produção do arte pública, para eles

entenderem o conceito para que não menosprezar o artista de rua no sentido de, ah, fica ali no cantinho... então tinha um valor fixo para a sua apresentação, os artistas ganhavam trezentos e cinquenta reais, eu acho, por apresentação. E coisa que a gente não tira num dia. Os solistas acho que ganhavam entre cento e cinquenta e duzentos, não sei. E para gente foi bom, porque assim, a gente foi lá por aquela energia de circulação de muitas pessoas e tal, fizemos sete apresentações acho que foi o grupo que mais se apresentou, porque a gente tinha disponibilidade, estava muito engajado mesmo com o processo e a partir dali foi legal, porque essa produtora, totalmente mergulhada no mercado, trabalhando com grandes eventos, já chamou a gente para tocar em outros dois eventos com esse conceito de arte pública e a gente pode falar abertamente com ela, que tem uma produtora pequena e presta serviço para esses grandes eventos. [...] a resposta dos artistas no Boulevard Olímpico durante as olimpíadas foi ótima, houve uma programação. Depois os artistas [fora da programação] começaram a ver que tinha movimentação e começaram a ir para lá e a gente achou legal. Nós fizemos uma pulseira para os que estavam agendados no dia, eles fizeram uma pulseira do cara que não estava agendado no dia, mas que não podia ser excluído, então começou a chover artista lá, foi maravilhoso. (Wagner, informação verbal)

Artista de rua “verdadeiro”

Há consenso, entre os entrevistados e conteúdo veiculado na mídia, por exemplo, sobre o aumento do número de pessoas se apresentando nas ruas do Rio de Janeiro. Isso mostra uma certa divisão, segundo Michel, entre artistas de rua mais velhos e os novos artistas de rua. Para ele, inclusive, existem muitas práticas oportunistas por parte de alguns artistas, que descaracterizam a arte de rua “verdadeira” e a transformam em mero entretenimento, sem envolvimento, sem diálogo com o povo:

Na verdade, não é só essa oposição, porque é muito boa essa ocupação do espaço público, essa ideia também de desmistificação da arte, essa vontade de falar que a arte de todos. Todo mundo pode fazer na rua, pode ser arte amador também, quer investir a rua... De certa maneira essa pegada do Amir Haddad vai um pouco nesse sentido, arte de rua não é só para ganhar dinheiro. Mas aí vai dificultar quem realmente quer viver da rua, porque vão chegar pessoas que fazem isso por hobby, vão passar o chapéu, mas não com muita contundência. O cara que realmente quer viver da rua, que tem isso como único emprego, ou sabe muito bem como ele faz, ou é muito bom - tem uma diferença em saber muito bom porque pode ser só um cara falando, ou é muito bom de performance mesmo, ou investiu em outros lugares porque tem muita coisa pra fazer, muito lugar para ir. O cara que faz mais isso por hobby ou porque acha que é muito importante em investir o espaço público, que encontra isso até para se expor como cidadão, ele também faz parte dessa ocupação do espaço público com tanta importância quanto o cara "profissional". Só que vai se complexificando estas relações. De repente o cara que é amador toma gosto, tem muito sucesso e vira um cara que fala: pô, é isso que quero fazer da minha vida. Sabe, acho que as coisas são porosas. O cara que nunca pensou muito em fazer arte de rua, que nem gosta tanto de conquistar, encontrar novos públicos mas que faz isso por oportunismo financeiro. De repente faz uma encenação que tem nada a ver com esses pressupostos da arte de rua, não quer comunicar nada com o público. Aí eu realmente acho que mesmo na música acontece isso. Eu acho triste porque, na verdade, a arte de rua sempre tentou mexer com as pessoas, ter uma liberdade de palavras, de expressão, da ancestralidade, sempre teve uma coisa pela própria vivência que falasse com o povo, que falasse como o povo, que falasse a voz do povo. Porque pela tradição não precisa ser militante de teatro político, mas o próprio fato de estar na rua já era uma militância. Aí pode virar uma coisa de simples entretenimento, que na verdade pode ser só entretenimento, mas hoje em dia acho que virou moda e tem

que se conscientizar de porque você está fazendo na rua, o que significa. Aí que tá, todos os caras que acreditam realmente no poder transformador das ruas, essas coisa, tem que se encontrar para não virar mais uma coisa na cidade, um produto a mais porque é legal, tem um pouco dessa tendência hoje em dia. Acho que a gente tem que destacar também isso, que a rua não é só uma coisa legal, porque hoje em dia está se banalizando no sentido de ter tanto cara que, de novo, não precisa ganhar dinheiro, ficar rico fazendo isso, pode fazer arte como um complemento de renda ou como amor a arte, mas quer encontrar o outro. Não só quer ganhar verba ou só... Acho que a partir do momento que você faz disso mesmo por amor você vai para encontrar as pessoas. Acho que os oportunistas são aqueles que fazem isso dentro do mercado da arte, para captar verba, porque está na moda, isso que acho perigoso mesmo. (Michel, informação verbal).

Sobre a relação com outros artistas – e potenciais disputas e atritos –, Michel enfatiza a necessidade de ser solidário e de saber respeitar o tempo e o espaço dos outros, sejam eles artistas ou camelôs, qualquer um que também esteja usando aquele espaço para fazer seu trabalho.

A gente tem como política nossa de se [o espaço] está ocupado a gente vai para outro lugar, porque a gente acredita que é isso. O importante é que tem bastante espaço pra todo mundo. E é importante que na arte de rua todo mundo seja solidário com o trabalhador na rua e a gente sempre respeitou mesmo se fosse só um. Às vezes até negocia: "você ainda vai tocar muito tempo?" "Não, vou parar logo". A gente nunca vai competir com o espaço do outro. Tá todo mundo na mesma, todo mundo tem o mesmo direito, ninguém pode reservar a praça e falar que a praça é dele. [...] Bom, a gente já brigou com uma banda argentina que tocava enquanto a gente estava tocando, a gente achou muito feio e mesmo assim a gente tentou dialogar e sobretudo a gente tinha dialogado com eles porque eles faziam ponto fixo, eles tocavam sempre no mesmo lugar, até o lugar esgotar, era a filosofia do cara, o baixista. Eu vou aqui, quando as pessoas não aguentam mais eu vou para outro lugar. Pô, é errado para todo mundo isso porque você acaba que tem pessoas que se mobilizam contra a arte de rua, e as pessoas não vão mais de apoiar porque estão acostumadas com o barulho de fundo que tem que aguentar. A gente acredita que nossa, que artista independente pode fazer isso, é muito interessante porque você se relaciona. No centro tem a luta pelo espaço de todo mundo, camelô, artista, tudo se mistura, o cara que vende cd, a loja que faz propaganda. Fica realmente uma competição grande pelo espaço. O shopping também que é um ator geralmente muito discriminante. Qualquer shopping no Brasil à princípio não gosta que você esteja à frente dele porque ele te vê como um concorrente, mas a gente já lutou bastante com isso. (Michel, informação verbal).

Richard também acredita que é preciso ser um “artista genuinamente público” ao ocupar um espaço público para se apresentar, dialogando com o meio no qual se encontra. Para ele, é preciso respeitar as outras pessoas que ocupam o local, as dinâmicas que nele acontecem, entendendo que a lei e uma autorização prévia não são os únicos pré-requisitos para se ter direito a tocar em determinado espaço, em um horário específico:

[Existe] quem vai para a rua sabendo que é a rua, e quem vai para a rua porque não tem outro local para se apresentar. Um artista genuinamente público sabe dialogar com seu meio ambiente. Então isso já está muito internalizado. A gente faz questão de dizer, com relação à lei, por exemplo, que a gente não disputa o local. Se eu chegar lá e tiver outro artista, eu vou dialogar com ele. Não é porque eu tenho autorização ou não tenho autorização que ele vai se apresentar ou deixar de se apresentar. Mas quem não é da rua, é assim: “Eu tenho autorização!”. Aí chega lá, tem outro: “Para aí, para aí, que sou eu”. Ou então um caso clássico: Eu no Largo do Machado, montando as minhas coisinhas,

tem um conjuntinho de chorinho tocando na saída do metrô, o cara tinha um “amplificadorzinho desse tamanho” [faz gesto com as mãos], só para o violãozinho dele de sete cordas; aí tem um cara na flauta e tem um cara no pandeiro. Embaixo da árvore, na saída do metrô. Aí vem uma banda de rock e monta na frente deles. Aí monta: saxofone, guitarra, baixo, bateria, e senta o dedo. Aí o cara desliga tudo e vai embora. E eu estou do lado ali olhando, e eu vou fazer a minha apresentação. Acabou, não fui lá falar com eles, não é uma boa hora de conversar, esperei eles terminarem, fiz o meu espetáculo, eles voltaram no outro dia, eu fui lá e falei: “Olha, a gente trabalha, tem o fórum...”. Aí foram no fórum e escutaram, aí começaram a se perceber. Por que tem muito isso, o cara não trabalha na rua, ele não está inserido dentro dessa linguagem. Agora, quem é artista genuinamente público, sabe como dialogar com a cidade, porque sabe que depende da cidade para a sua poética, então, sabe dialogar com tudo isso. Então, se eu vou fazer numa feira, eu vou ali, eu vejo quais são as pessoas do local, vou dialogar com eles. Eu não vou [para] “apresentar a minha cena, minha música! E fodase o resto!”. [...] Há um diálogo e há uma negociação. Há uma percepção, uma leitura do local onde você está atuando, então, por isso que eu sempre pergunto: “Você está vendo a rua como suporte ou como linguagem?”. Por que quem vê como suporte não sabe dos acordos e das coisas que são feitas. E nós que somos da rua, não? (Richard, informação verbal)

Wagner José e seu Bando raramente procuram espaços altamente disputados pelos artistas para realizar performances, por isso não costumam ter problemas de rivalidade e disputas com outros artistas. Wagner se distancia da ideia de estar na rua e usá-la como uma vitrine para sair dela, atitude mencionada por vários artistas em Montreal; ele não vê a rua como trampolim para o “sucesso”:

O fato da gente procurar espaços que não são muito cobiçados pelos outros artistas nunca criou nenhum embate nesse sentido não, mas eu sei de histórico de artista que chegou tem outro tocando, mas nunca passei por isso. Tenho boa relação com todos artistas de rua, eu gosto de todos eles, cada um tem a sua proposta, eu acho que cada um tem a sua visão diferente da rua e trazendo para o meu segmento, que é rock e que é música ao vivo, eu acho que poucas bandas de rua pensam a rua como eu penso, sabe, e aí não é uma crítica é só uma colocação, eu não penso a rua como uma vitrine para sair da rua, como “eu estou aqui tocando, tomara que hoje seja o dia que eu vou estar lá e vai passar alguém e vai me tirar de lá e vai me colocar num patamar, num palco e vai me chamar e eu vou sair daqui para depois estar contando uma história triste de como eu suei muito na rua”. Isso não tem a ver com meu pensamento sobre a rua, o meu pensamento sobre a rua é o seguinte: ali é um supassumo da coisa, ali é o filé mignon, porque eu tenho o meu show para a rua e o meu outro show para uma casa de show, é totalmente diferente. [...] Um fato que comprova isso é que o Fórum de Arte Pública não tem nenhuma banda de rock, com exceção da Wagner José e seu Bando – e vou até mais fundo, só estou lá, os meus próprios amigos não vão ao fórum, então eu tenho que trabalhar no fórum e trabalhar com eles, disseminar o que é importância de estar na rua, porque para dois deles do quarteto atual a experiência de estar tocando na rua veio com nossa banda, eles nunca tinham tocado com outros grupos. (Wagner, informação verbal)

Passar o chapéu

Os artistas entrevistados contaram que, quando você é uma banda ou um grupo numeroso, fica difícil se sustentar com o que vem do chapéu, como já foi mencionado por

Michel. Wagner diz que não se coloca como artista de rua, exclusivamente, porque não consegue tirar seu sustento dessa atividade:

Não sou exclusivamente um artista de rua, eu não sobrevivo da rua, eu tenho o meu trabalho desde 2008 na educação, eu não consigo sobreviver da rua, porque o meu trabalho requer muito investimento e como eu tenho pouquíssimo ou quase nenhuma experiência – e digo até intenção também de trabalhar com financiamento vindo de instituições públicas ou de editais –, eu não consigo sobreviver se eu não tiver uma renda fixa e investir no meu trabalho de rua. O chapéu, o nosso famoso e romântico chapéu, ele não sustenta nossas atividades. (Wagner, informação verbal)

Michel, cuja banda tem diversos integrantes, afirma que é preciso “saber passar o chapéu” e estabelecer uma arte horizontal que dialogue com a população, que valorizaria os artistas que estão fora dos espaços fechados e ao alcance de todos:

Acho que um dos segredos é saber passar um chapéu, de mil formas. Tem que escolher um bom momento, tudo mais... No nosso caso a gente funciona não só com a passagem de chapéu, mas com chapéu aberto. A gente está entre os dois, tem a coisa musical que as pessoas passam e deixam e as pessoas fazem a roda. O CD ajuda muito mesmo porque cada vez que compra um CD é R\$ 15,00. A gente valoriza muito o chapéu tentando justamente, além de ganhar o que as pessoas dão, ressaltar a importância do chapéu, as pessoas darem o que elas podem, se não puder agora, puder outro dia. É uma arte horizontal, é um diálogo com a população. A gente reparou que [as pessoas] não têm muito acesso à arte, a maioria das pessoas não vai em casa de show, não vai em sala de espetáculo, então os artistas fora da televisão somos nós mesmos. Então a gente tem um papo reto mesmo falando que se você valoriza a possibilidade de ver arte na sua vida, valoriza aqueles que fazem que somos nós, obrigado, estamos juntos. E funciona bastante. A gente não cobra as pessoas, se não pode dar não tem problema. Mas tem várias técnicas, tem pessoas que conseguem anunciar chapéu melhor que outras. Eu, por exemplo, quando toco sozinho não falo nada, deixo lá aberto, pronto. É uma forma de configuração. (Michel, informação verbal)

Para Michel, existe uma nova forma de se fazer arte de rua, de pessoas que não se formaram em teatro, música, ou dança, mas que ocupam os espaços com sua arte – ao mesmo tempo em que muitos já não esperam viver dos rendimentos do chapéu. Quanto maior o grupo se apresentando, mais difícil fica a questão da sustentabilidade financeira; o metrô é mais rentável, mas também tem o inconveniente de ser proibido se apresentar nos trens e nas estações, e dos seguranças tirarem os artistas à força do sistema de transporte:

Ninguém se formou como músico, teatro, ninguém cursou arte, ninguém. Justamente, isso é até singular de certa maneira porque tem muitos artistas de rua que cursando tem que ir na rua para ter essa vivência. A gente nunca teve essa cobrança, a gente foi lá, no início sem pensar em nada, só pelo prazer de tocar. Eu mesmo me sustentava com outras coisas, a gente não.... isso que eu falo, nem todo artista de rua vai por necessidade. A gente não foi exatamente por necessidade financeira, mas não é porque não queria, inclusive. Tinham uns que decidiram ser músicos e não é fácil ser músico, então a partir do momento eles tinham necessidade financeira e enxergaram com o Bagunço uma capacidade de crescer, só que o caminho está árduo. Se não virar rico...mas se manter, aí que tá, no caso da banda Bagunço já começa a ficar claro que embora a gente continua tocando na rua até por coerência, vontade, mas não é o caminho de sustentar o trabalho. Não é mais o caminho de sustentar o trabalho porque aparece que a partir do momento

que a gente cresce do jeito que a gente cresceu [...]. Teria que tocar muito tempo por dia, eu sempre me recusei a tocar seis horas por dia, eu não faço, não é humano do jeito que a gente toca. Por isso tem muitas pessoas fazendo no metrô, porque no metrô você ganha muito mais do que na rua. (Michel Moreaux, 2015)

Wagner também menciona o fato de que o chapéu não recebe apenas doações monetárias. Na verdade, as pessoas depositam todos os tipos de objetos no chapéu dos artistas, de comida à preservativos, sendo também um lugar de troca e de encontro entre o artista e o público:

O chapéu é uma coisa engraçada, porque assim, às vezes as pessoas estranham e a contribuição passou a ser não só o dinheiro, eu já fui lá e tinha pirulito, tinha cigarro, preservativo, eu achei genial aquilo, às vezes tem uma anotação que a pessoa fez do que achou do show então, o apelo passou a ser na verdade um fluxo de troca mesmo, né, mas é bacana o chapéu. Eu gosto de fazer [o chapéu] não um ambiente ou um lugar para a pessoa botar, eu gosto de no intervalo ou a banda vai tocando uma música e eu passar, olho no olho com as pessoas “oi, tudo bem, e aí gostou?” E aí você pega direto o que a pessoa está achando e para mim funciona mais, é a hora que vai mais, porque as vezes a pessoa sente, “pô, o cara vem aqui, não vai ter jeito agora”, né, mas nunca numa forma abordagem “contribui aí”, mas uma forma de estar mais perto da pessoa, “e aí gostou?”, aí a pessoa vai lá e contribui. (Wagner, informação verbal)

Além disso, Wagner foi um dos únicos artistas que entrevistei, tanto no Rio quanto em Montreal, que aceitou falar sobre custos e ganhos de se apresentar na rua. Mesmo quando ele e sua banda conseguem ganhar um bom dinheiro no chapéu, ainda não é o suficiente para cobrir nem metade das despesas que eles têm para colocar a banda na rua. Ele dá um panorama muito interessante da situação toda:

Eu gosto muito de trabalhar com o raio X das coisas, essa coisa de Facebook hoje em dia, de internet, parece que os artistas estão num mundo maravilhoso, mas o cara está passando um perrengue danado para poder manter o seu trabalho. E ele posta coisas como se ele tivesse... e eu não, eu gosto de chegar lá e botar, hoje faturamos tanto, a banda para tocar precisa de tanto, eu acho importante que as pessoas entendam... [...] Eu adoro falar, porque eu acho que isso faz parte do processo da pessoa entender o raio X da banda. Então, por exemplo, cada banda, cada grupo trabalha de uma forma, eu não lembro nenhuma vez de contribuição ter passado de duzentos reais. Nunca passou, nunca passou de duzentos reais. Eu adoro falar desse processo orçamentário da banda, porque as pessoas precisam saber mais, porque você passa a ter uma noção de quanto é estar ali, não que eu acho que tem que ter um valor para estar ali, mas pensar assim, tá, uma banda tira tanto por apresentação, será que dá para manter? Quantas vezes os caras têm que trabalhar? Eu tenho muita preocupação e eu já vi grupos trabalhar assim, não é o meu formato de trabalhar, mas eu já vi, de o cara está tocando ali ele já está exaurido, mas ele fica olhando para o chapéu e transforma a arte numa outra coisa. A nossa apresentação ela não tem mais do que uma hora e meia e eu jamais vou ficar ali me esgoelando, olhando para o chapéu esperando pingar mais, acabou, acabou, é uma coisa que tem começo, meio e fim, é uma apresentação, mas eu não critico, porque eu trabalho com educação e o cara trabalha com música na rua – não é isso a questão – mas eu gosto de falar do meu trabalho. Exemplo: eu fiz uma reunião com os meninos da banda e a gente começou a pensar, cara, quanto que vocês acham eu é um valor mínimo, justo para gente fazer essa apresentação, pensando que você vem, a gente monta, a gente toca, a gente desmonta, a gente carrega o carro, tem todo um pensamento mais conceitual de o que você precisou estudar para chegar a tocar, o que você entende da rua para estar ali? E a gente chegou assim, cara, acho que o mínimo é cento e cinquenta reais para

cada um. [Somos] quatro. Então, no mínimo são seiscentos reais, daí você vê que a gente nunca tirou nem metade do que a gente determinou. Eu encontrei outras maneiras de fazer a banda continuar tocando na rua, uma delas, aí que vem uma coisa que pelo menos eu não sei quem está fazendo, mas o que eu pensei é de assim, eu preciso ter um trabalho que eu pegue esse dinheiro e consiga gerir a banda para tocar na rua. Então, olha que loucura, eu arrumei um trabalho só para poder continuar tocando na rua, mas antes disso eu tinha feito um outro tipo de abordagem que não funcionou, que era tentar previamente ter um dinheiro para a gente tocar na rua, no caso eu não tenho aqui para te mostrar, mas posso te mandar depois, que era uma espécie de um canhoto que você tinha tudo discriminado – combustível, banda, material de divulgação – e chegava no valor total e aquilo ali tinha o valor de um real então, eu passava no comércio, nas pessoas, “olha, no dia tal vai ter apresentação na praça, você comprando isso aqui no dia você pode concorrer a brinde”, uma camiseta da banda, uma pipoca, um CD, e aí era um trabalho e você aproveitava ia divulgando, só que era muito cansativo e eu não conseguia também o valor, mas foi uma aposta eu fiz durante alguns meses até chegar e falar, cara, não vai dar, chegava no dia às vezes eu não tinha disposição nem para cantar, era muito trabalhoso, mas ele sendo melhorado de repente ajustado, que a minha questão de gestão não é muito boa, mas ele sendo ajustado de repente podia ser uma ideia inovadora. (Wagner, informação verbal)

Wagner e sua banda também vendem CDs durante suas apresentações e, apesar de conseguirem vender um bom número de cópias por apresentação, nem sempre dá pra contar com a venda dessa material como uma fonte de renda constante:

Vendemos o CD a dez reais e é legal, porque você vê que tem pessoas que compram porque realmente gostaram da banda e querem ter o CD. O tocar na rua é legal, porque tem aquele camarada que nem acessa internet, um cara que de repente nem sabe o que é, e quem gosta mesmo de ouvir no carro ou em casa e tem aquela pessoa que compra o CD como se fosse a contribuição, assim, cara, vocês montaram isso aqui tudo tocando na rua, “me dá o CD”, as vezes põe o CD na bolsa e nunca sai dali, sabe, foi mais uma moeda de troca e é muito legal um dia o cara falando dessa coisa de estrutura de dia a dia, logística, um dia o cara falou assim “cara, por que vocês fazem isso? Não consigo entender como é que vocês vêm, montam, tocam, às vezes a roda tem três, quatro pessoas, para que vocês estão fazendo isso?”, eu falei “você tem tempo para sentar comigo e a gente conversar, porque é uma longa história”, mas é legal, porque assim, hoje para me colocar no lugar fechado precisa pagar muito bem, para eu preferir estar lá do que eu estar na rua. É isso, essa é a minha concepção, hoje em dia... depois que eu tenho a minha autonomia, se alguém falar quer tocar aqui no meu bar, é tanto? Pô, obrigado, não quero não, tem muita gente que vai querer, porque não tem mais atração. [...] Ah, e varia muito, [vendemos] de oito a dez CDs, não sai muito também não, tem dia que vende um, dois, a gente fez a experiência do Boulevard Olímpico por conta do Fórum de Arte Pública e lá teve uma saída boa, porque a pessoa já vem para um ambiente desse também querendo levar recordações do lugar e tal, então teve esse apelo – mas no normal mesmo é isso entre cinco e dez, por aí. (Wagner, informação verbal)

Lucas, músico montrealense, tocou com sua banda Street Meat no Brasil e comentou que contaram com a venda de CDs, provavelmente mais rentável que em Montreal, e menos com o chapéu:

In Brazil we relied mostly on CD sales. People tended to like to have a physical copy of something there. Maybe more than here. And also, I mean, certain places people have less money than here, so definitely they were contributing less in the hat. But CDs got to the roof for us. We would sell twenty CDs a day for like twenty reais each. It was good money, I mean. But also we were sort of lucky because down there we were exotic. We were not playing the style of music that really exists in Brazil. I mean, there's a couple bands, [...] they sort of do what we are doing, but they have a very different

sound than what we do. [...] Here we are part of a scene. There's a lot of different bands that play similar styles with us and we play souls with them. You know the people, the crowd. They look the same. They bind together, it's a real crowd. Down there we were exotic, you know. We were a bunch of gringos from Canada (laughs). (Lucas, informação verbal)

Contudo, ele ressalta que se sentia mal de estar tocando nas ruas no Brasil e passando o chapéu enquanto havia pessoas pedindo dinheiro ao lado, principalmente crianças e famílias inteiras em situação de rua:

I noticed in Rio a lot of people were just playing outside shopping malls. In Sao Paulo they do that as well, actually. But it's bizarre. There's something weird about it. Because here [in Montreal] when we play on the street there's definitely homeless people around, you know. And that sort of weird, but in Brazil it was worse. It was sort of weird busking for money and then you see, like, a family passing by and they are obviously homeless. And there's like, you know, a seven-year-old kid with a cigarette in his mouth begging change while you are playing music. It's sort of weird, you know. It makes you question, like, "What are we doing here? Why are we doing this. It's definitely a different environment to play music in.

Sobre a questão da sustentabilidade financeira, Wagner retoma a ideia de Amir Haddad, difundida no Fórum de Arte Pública, de que a cidade deveria ser capaz de sustentar seus artistas públicos, que se apresentam nas ruas – e que esta seria uma cidade na qual as pessoas teriam uma vida digna e condições adequadas de sobrevivência:

Eu acho que foi o Amir ou alguém do fórum que falou uma vez que o grande barato vai ser no dia que todos tiverem uma vida digna a ponto de todos contribuírem com o chapéu e o artista conseguir viver daquele chapéu e todos poderem ter os seus trabalhos dignos, os seus salários e se uma prática assim "ah, hoje eu vou à algum trabalho de rua e contribuir com aquele artista". Eu não consigo manter as minhas atividades com o que a gente ganha na rua, eu já tentei algumas iniciativas de tentar apoios particulares, com restaurantes ou com pessoas que quisessem vincular as suas marcas àquela iniciativa, mas foi muito frustrante, nunca consegui nada do tipo; eu não tenho experiência e confesso que a minha produção para eu tentar editais foram frustrantes e eu desisti disso. Às vezes aparecem pessoas e falam, "poxa, vamos escrever esse projeto e tal", eu falo "beleza, se você quiser escrever" porque o Wagner José e o seu bando tem esse nome, também, porque o bando não é só os músicos, ele pode ser uma produção assim, um fotógrafo, uma pessoa que escreve sobre a gente, é parte do Bando. Então, se uma pessoa resolve potencializar aquela atividade que a gente faz e trabalhar essa produção, ótimo, mas eu não tenho essa pegada assim de produção para editais. (Wagner, informação verbal)

Paulo, que faz teatro de rua, mencionou os problemas enfrentados para se ter uma sustentabilidade financeira, afirmando que desde que ele decidiu que faria teatro na rua, sabia que precisaria de outra fonte de renda, para não depender de cachês e editais:

Essa questão do financiamento é muito complicada porque eu, com a experiência que eu vim do Tá na Rua, de quando até era contratado, e na hora de pagar demorava-se 3, 4 meses, às vezes 1 ano para pagar um cachê irrisório. Por isso que eu, quando decidi fazer o teatro de rua, eu não fui por essa vertente de cachê, de edital. Eu achei que eu teria mais liberdade, e mais condições de atuar se eu tivesse as minhas contas pagas e eu pudesse fazer o meu teatro. Então, eu fui por esse caminho. E, eu estou até hoje

fazendo isso, realmente porque não tem financiamento. Os editais eles são para teatros fechados. São poucos os apoios. A arte pública, ele não era edital, porque a maioria dos artistas de rua não tem condições de concorrer a um edital. Então, esse dinheiro veio diretamente da prefeitura. O Amir Haddad como curador distribuiu entre os grupos, fez o festival. O mínimo que a gente ganhou de visibilidade, deu condições de a gente se apresentar. E, a gente cresceu muito. Então, também é uma condição minha também específica. [...] Como eu não tenho produção, essa produção de sentar e me habilitar no edital, eu já tentei, eu não consegui, não fui contemplado, e desisti. Eu falei, vou preferir fazer as coisas assim do meu tamanho, e me manter com o meu trabalho de pizzaiolo, pagando as minhas contas. E, com o tempo também, as parcerias que vão acontecendo. Então, estou muito satisfeito, acho que eu avancei bastante, para mim, acho que foi uma opção muito certa, foi a que melhor eu podia fazer naquele momento e não me arrependo. Quando tem cachê eu chamo mais pessoas. Quando tem cachê eu consigo reunir de 5 a 10 pessoas para fazer um trabalho, entendeu? Mas, não tenho assim uma regularidade de me habilitar em editais. Realmente, ainda é uma arte que não é valorizada. (Paulo, informação verbal)

Richard acredita, como muitos outros artistas, que o edital é um instrumento, mas não é a melhor opção para todas as linguagens da arte de rua; mecanismos como leis de incentivo fiscal não são ideais, uma vez que são vistos pelos artistas a partir de uma lógica privatizante. Ele apresenta um ponto de vista válido sobre inclusão de artistas fora dos principais eixos, sem acesso a muitos recursos e que não tenham condições de se inscrever formalmente em editais, favorecendo a oralidade e a variedade que não consegue ser enquadrada sob normas muito estritas de concorrência em editais:

Eu acho que o edital é um instrumento, ele não é o único, nem deve ser elencado como o melhor, eu acho que não é isso. Mas existe a necessidade de criar uma percepção dentro da sociedade civil, dentro da sociedade como um todo, que a arte pública existe. Como a gente vai lidar com isso é um processo de aprendizado do qual nós estamos inseridos dentro dele. Se você falar “Lei Rouanet”, não, não serve. Por quê? Porque tem uma lógica privatizante. Um edital tem uma lógica pública, mas ele ainda é um mecanismo que exclui uma porcentagem muito grande da arte pública. Então, a gente precisa ainda criar outros mecanismos; eu gosto muito de uma fala da Marta Porto, que ela diz assim: “Como é que o governo vai lidar com uma sociedade que tem 57% da população como analfabeta funcional?”. Não pode ser edital. Agora, o que é? É só conversando, só praticando, e legitimando uma nova prática que não seja a do edital. Mas da minha parte, estou falando por mim, como grupo Off-sina, não como Fórum de Arte Pública, eu acho que o edital ainda é um mecanismo válido, mas ele não atende a todos, e se ele não atende a todos, a gente ainda tem que construir alguma lógica que faça com que atenda a todos. Estamos praticando isso. Então, no festival a gente fez um guarda-chuva, mas quando os artistas de rua chegavam a gente pagava sem recibo, sem nada. Mas ainda há a necessidade de alguém assumir essa responsabilidade. Aí o governo já lança no outro ano, já lançou alguns editais que o cara pode pegar com o CPF. Nós no circo já conseguimos um projeto que o cara não precisa escrever, ele pode entregar uma fita-cassete, ou pode pegar um telefone lá em Manaus, ligar o número, atende, e o cara fala: “Olha, o meu projeto é esse, assim, assim...”. Quer dizer, através da oralidade ser aceito a proposta como um projeto. Então, estamos ainda encaminhando, né? Engatinhando nesse processo. Mas eu acho que isso dá demanda muito diálogo, muita compreensão, sob esse aspecto. Por que a gente entende muito de privatização, a gente entende muito de mercado, mas entende muito pouco de coisas republicanas. Muito pouco. Isso não é exercido. (Richard, informação verbal)

Experiência com o festival

Wagner foi um dos articuladores do Festival Carioca de Arte Pública em 2015, na Praça Seca, tendo se envolvido com o Fórum de Arte Pública e o Tá na Rua antes disso. Ele começou a frequentar o espaço do Tá na Rua, na Lapa, há onze anos, para tocar no e depois ficou sabendo do Fórum de Arte Pública. Ele foi convidado pelo próprio Michel para participar das discussões entre artistas de rua da cidade:

Tem uma cosia que e muito curiosa, porque há onze anos eu me apresentava no Tá na Rua com o Wagner José e seu Bando, houve um momento em que a parte de baixo da casa era uma casa de show, e um dia eu passando na Lapa com o violão nas costas, parei com o camarada que fazia programação lá e falei “cara, eu queria tocar aí”; o cara falou “só tem quinta-feira”, eu falei “beleza”. Na outra semana a gente estava tocando eu fiquei uns três anos tocando lá. Anos depois eu fiquei sabendo de um fórum que estava tratando sobre arte de rua por um amigo meu chamado Michel, que toca na banda Bagunço. Ele veio falar comigo “Wagner, está tendo um encontro só de artista de rua”, eu falei “é mesmo, Michel?” Eu estava muito em Jacarepaguá nessa época e saía pouco de lá. Eu falei “cara, vou chegar aí” e desde então já era, comecei a ir direto. E aí a relação do Tá na rua é de uma admiração de um grupo que tem a minha idade, você vê há quanto tempo que o Amir e as pessoas que se envolveram nesse processo estão pensando sobre o que é estar na rua estando na rua, né, e aí fica uma admiração da história desse grupo enquanto política, ideologia e arte em geral. Naturalmente me aproximei do grupo, já conheço as pessoas, ajudo no que posso, mas a minha referência é de um grupo totalmente libertário, aquela energia intensa que consegue pairar sobre o espaço onde eles estão se apresentando e pensar toda a importância do que é aquilo ali, sabe, então eu levo isso muito para o meu trabalho. [...] O Tá na Rua me inspira muito. (Wagner, informação verbal)

Wagner participou das três edições do Festival Carioca de Arte Pública, com níveis diferentes de envolvimento. No segundo festival, em 2015, ele fez parte da curadoria na Praça Seca, um lugar com muito apelo emocional para ele, que destaca o processo como relevante em sua transformação de um “artista que estava na rua” para um “artista de rua”:

Eu consigo ver um Wagner artista em cada festival. No primeiro festival a gente já atuava na rua há muito tempo, a gente foi lá e se apresentou, eu estava distante do fórum nesse ano, por questão de trabalho não conseguia ir muitos nos encontros, mas eles me ligaram falaram “Wagner, vai ter um festival, assim, assado, pô, quer tocar?” Eu falei “quero”, mas eu fui lá e toquei e fui uma outra vez ver, não participei de criação. 2015 já foi outra história, totalmente diferente, porque eles me chamaram e a gente fez junto a curadoria da Praça, e 2015 foi talvez o maior festival em todos os sentidos de tempo, de trabalho, de abordagem da cidade. A gente foi para lugares mais extremos e eu mergulhei na produção do festival, eu entendi todo o processo, participei de todo processo e eram três praças a serem escolhidas e as pessoas todas as pessoas do fórum podiam apresentar sugestões e eu sugeri a Praça Seca e o critério para você escolher a praça era o tanto de argumento que você conseguiria trazer e a Praça Seca foi a primeira a ser escolhida. Então aquilo me trouxe também um ânimo muito grande de trabalhar; mergulhei mesmo e o festival foi lindo, a gente trabalhou pesado, mas com prazer. O Wagner do 2014, que era um artista na rua e aí que vem o grande barato, ser um artista que está na rua é diferente de ser um artista de rua, o Wagner de 2014 era um artista que estava na rua, o Wagner de 2015 já era um artista de rua que entedia todo o conceito de estar ali, a importância de estar ali, isso foi transformador na minha vida, em todos os sentidos. (Wagner, informação verbal)

Para Paulo, o festival também tem um efeito de juntar os artistas, já que para ele o trabalho dos artistas de rua pode ser bastante solitário; esses encontros entre os artistas são importantes para uni-los enquanto categoria e aproximá-los na luta por interesses em comum, como aconteceu com o conceito de arte pública e a “Lei do Artista de Rua”:

O festival é muito legal, porque o trabalho do artista de rua, ele é muito solitário. E, a arte pública, ela tem essa propriedade da gente se relacionar com os nossos iguais, nossos diversos, que é uma diversidade muito grande, mas também nós somos iguais, sofremos as mesmas... Foi, a partir daí que nós conseguimos a “Lei do Artista de Rua”, a partir daí que se criou o conceito de arte pública. E, a gente deve muito isso ao nosso mestre Amir Haddad, que ele continua apontando caminhos. E, eu, como sou da escola, eu também continuo bebendo dessa fonte. Apesar de não fazer parte do grupo hoje em dia, eu participo das reuniões, eu tenho uma proximidade muito grande com o grupo Tá na Rua. (Paulo, informação verbal)

Michel, quando o entrevistei, comentou rapidamente o relatório e o cadastro dos artistas de rua, que não tinha sido disponibilizado para ele até aquele momento, mesmo tendo participado do primeiro Festival Carioca de Arte Pública; ele criticou a falta transparência na organização do festival e o fato de que os grupos que o organizaram não estavam lidando muito bem com o compartilhamento de informações, nem entre os músicos:

Então, a ideia para eles era fazer um relatório [sobre o I Festival] que deveriam ter disponibilizado para todos os participantes, teria que pedir, poderia ser mais disponível ainda. Fizeram um trabalho de pesquisa e a ideia era cadastrar os artistas para mostrar que tinham muitos, investir em sedes públicas para popularizar, chamar atenção da mídia, divulgar e solidarizar os artistas de rua entre si. A gente foi chamado [para participar do festival] porque eu faço parte, estou dentro de certa maneira. Hoje em dia não estou muito dentro porque não fui muito nas reuniões, mas quando vou lá as pessoas me acham um pouco estranho, mas simpatizei. Tiveram histórias, teve um amigo que brigou um pouco com eles então as pessoas me acham meio perigoso, subversivo talvez, mas também não é tanto assim. Não sou recebido com hostilidade, as pessoas são muito cordiais comigo, eu também tento respeitar a trajetória de cada um [...]. Sobre a experiência acho que foi legal mas acho que eles foram surpresos pelo sucesso, tiveram muitos cadastramentos de artistas de rua. Não sei quantos, seiscentos. [...] Acho que falta muita transparência mesmo. Eu fico um pouco decepcionado mesmo, porque acho que tinha outras vias, não foi horizontal de jeito nenhum. Não é para falar que é maravilhoso, não, mas de fato, por que não disponibilizar? Eu também queria para minha pesquisa. É muito bizarro, é nebuloso, você pede e parece que está querendo fiscalizar eles. [...] Eles falam que são o futuro mas eles estão atrasados em termos de visão da sociedade civil, eles estão no modo sindicato, no modo antigo, [...] então é uma questão de geração mesmo, por isso eu deixei de ocupar lá na verdade. Eu admiro o trabalho dele [Amir Haddad] embora acho que... enfim, é difícil se manter para eles também. Comecei a enxergar que ele tem uma família para sustentar, a família dele do Tá na Rua é uma família numerosa, pouco trabalhadora, meio sangue suga, então um cara tem preocupações (risos). É um pai de família, um avô de família, sei lá, é um patriarca. Então essas coisas parasitam. Eles têm ideias para implementar e tem que contar com a família dele, que ele escolheu, que ele criou, uma família a gente sabe que é complicado. Então eu deixei de me importar com isso. Eu gostei de umas coisas que li dele e aprendi a respeitar ele através do respeito que testemunham para ele outros atores da rede brasileira de teatro de rua. Mas essa falta de transparência acho triste, mas tem um amigo agora que está ajudando eles agora no segundo Festival de Arte de

Rua, que é o Wagner José, que tem uma atuação interessantes em termos de arte pública.
(Michel, informação verbal)

Michel havia se afastado do Tá na Rua e do Fórum de Arte Pública quando o entrevistei, assinalando diferenças de visão de mundo e “geracionais”, que no fundo evidencia a multiplicidade de perspectivas sobre ser artista de rua no Rio de Janeiro e das diversas forças que atuam nesse campo.

Arte de rua e regulação

Tentei também abordar, nas entrevistas, a “Lei do Artista de Rua” e as questões políticas que envolveram sua criação e aprovação. Michel acredita que o Tá na Rua atua, muitas vezes, como o sindicato dos artistas de rua e que o excesso de regulação pode ser perigoso, assim como a lei em si não garante que os artistas poderão realizar suas performances nos espaços públicos sem eventuais repressões e problemas – ou que fatores externos, como megaeventos, não teriam o poder de mudar o contexto e a própria lei:

Eu acompanhei o processo, a gente se apoia nela [Lei do Artista de Rua] quando precisa, mas não tem dado muito problema para nós. Mas na verdade, não sei, é indispensável. É sempre um medo que seja regulamentado como foi lá em São Paulo, então... mas bom, acho que é mais positivo que negativo, tem ajudado bastante. Mas sempre a gente teme que se estenda demais e vire uma coisa limitativa. Pode voltar a ser limitativa. [...] Não vou mais muito no Tá na Rua porque já conheço, não preciso, tô ligado, estou solidário até, mas não vou lá, não perco meu tempo lá porque sou trabalhador, não sou sindicalista. De repente eles são sindicalistas, eu sou trabalhador, tá ligado? Acho que é bom falar isso, eles são sindicato. Bom, eu respeito, não são más pessoas. Cada sindicato tem encrencas, então naturalmente tem mas eu não quero saber, eu sou trabalhador, eu tento estar de boa com meu sindicato. [...]. A lei é facilmente contornada pela própria instância legislativa, se precisar mudar a lei os caras vão mudar. Na França a mesma coisa, basta um atentado e acabam todas as conquistas. Basta uma Olimpíada, uma Copa do Mundo e acaba tudo. Acho que a luta continua independente da lei. Acho que o artista de rua tradicionalmente não precisa de lei para se produzir, o povo que aceita ou não. E desafia sempre, continuamente, com intermitência mais ou menos a autoridade. (Michel, informação verbal)

Wagner não participou do processo de formulação da “Lei do Artista de Rua”, mas participou de sua divulgação e das ações que os artistas fazem sempre que ela é ameaçada de alguma forma. Ele vê no vereador Reimont um aliado dos artistas, que teve um papel fundamental no processo de garantir os direitos deles se apresentarem na rua. Também acha que a lei, em si, não garante o bom convívio, ainda é preciso diálogo entre os artistas, o espaço público e aqueles que ocupam o espaço:

Eu não participei tanto do texto, da confecção, quando eu comecei a chegar no fórum eles estavam terminando o argumento, a Lei. Eu participei das primeiras ações para divulgar a lei, para defender a lei quando ela passa perigo, quando querem de uma certa

forma criar impedimentos para que ela seja exercida. Eu como não tenho ligações políticas eu frequento também pouco alguns encontros políticos, mas o Reimont eu tenho uma admiração pessoal, ele é um político, mas ele sabe chegar próximo das pessoas, sabe falar a língua da gente e entender a importância disso então a minha ligação com o Reimont é mais de um artista para um outro artista, para uma outra pessoa mais do que de um artista para um político, entendeu? [...] A lei eu acho fundamental, eu tenho a minha experiência de trabalhar muito com ela, eu acho que alguns artistas eu entendo, sofreram muito repressões de seus trabalhos, tiveram perda de seus materiais, eles também depois da lei tiveram uma postura que eu não acho muito legal eu é assim, agora a gente não deve nada para ninguém, vamos fazer, vamos acontecer e eu sou sempre a favor do diálogo de conquistar as pessoas. Quando eu vou numa região administrativa eles até acham estranho, porque eu falo “gente, bom dia, eu vim aqui chamar vocês para uma atividade, eu estou trazendo uma atividade para cá”; muitas vezes tem que ensinar a lei para eles que eles não conhecem, mas sempre no sentido de chega junto eu estou aqui no lugar onde vocês trabalham também, vamos fechar e trazer alguma coisa para o território, nesse sentido. (Wagner, informação verbal)

Para ele, a lei e o que ela estabelece é “nada mais, nada menos do que bom senso”, sendo que um dos problemas que observou foi a falta de informação dos funcionários de algumas regiões administrativas sobre a lei e sua implementação.

O problema foi mais em algumas regiões administrativas que continuavam entendendo que o que eu estava propondo tinha que passar por um processo burocrático que a lei não apresenta. Então, em algumas subprefeituras ou regiões administrativas, tive problemas de não conseguir fazer a pessoa entender o que eu estava dizendo. [...] A lei diz que você precisa se reportar a um órgão representativo local para informar a sua atividade, justamente para saber se naquele dia não está previsto uma manutenção de obra ou se pode ter uma atividade no dia, na própria secretaria ou de um outro grupo que vai estar lá. Então esse contato ele não é uma solicitação, uma autorização, você vai informar, você vai sondar se o espaço está liberado para você exercer o seu trabalho e isso que é difícil para entender para alguns gestores, eles acham que você tem que seguir o trâmite de comunicar vários órgãos para estar ali no dia; a dificuldade vem mais daí. (Wagner, informação verbal)

Ele me contou, como ouvi de muitos outros artistas durante os festivais e no fórum, que hoje, mesmo tendo passado quase cinco anos da aprovação da lei, ainda é preciso andar com ela impressa, no bolso. Ao perguntar ao Wagner se eles andavam com a lei no bolso, a resposta foi: “todo mundo tem que andar sempre com a lei no celular ou na bolsa do instrumento”, pois assim podem apresentar aos policiais ou quem mais for necessário, para provar que estão ocupando aquele espaço legalmente.

Richard complementa essa visão ao colocar o artista também como “educador da sociedade”, cujo trabalho começa a partir da aprovação da lei – a lei em si não garante os direitos dos artistas que se apresentam nas ruas, é preciso levá-la para as ruas, falar sobre ela e fazê-la valer. Ele dá um exemplo importante das diversas camadas que existem entre a norma jurídica e a prática na rua, passando por vários agentes ao longo do caminho (da região administrativa ao policial). Para Richard, a “lei pegou” devido à articulação dos artistas enquanto educadores públicos:

A gente pode entender assim: O que é uma lei? No Brasil tem várias leis que não pegam, então, quem faz a lei pegar? Você acha que a pessoa que está com uma cultura, que tem uma cabeça, que tem uma lógica, um histórico; ela vai aceitar uma outra assim, de mão dada? Não. Então, quando a gente aprovou a lei: “ai que legal!”. Legal? A gente passou a ser um educador da sociedade, então, é uma responsabilidade enorme. Não é assim: “ah não, eu tenho a lei, e saio para trabalhar”. Não, aí é que começou o nosso trabalho, rapaz. Para você ter uma ideia, a gente só tem que comunicar a região administrativa. Eu chego lá com o papel para comunicar, ela diz assim: “não, mas eu não vou autorizar, não”. Aí você diz: “Olha, eu não vim aqui pedir a tua autorização”.

- “Não, mas agora eu não posso te atender”.

Eu falei assim: “Olha, eu só estou vindo comunicar a senhora, a minha responsabilidade é comunicar, a sua é dizer: ‘comunicado’, tá bom? Carimba aqui”.

- “Não, mas eu não vou assinar”

- “Olha, mas se a senhora não vai assinar, a senhora não está cumprindo a sua função de funcionária pública”.

- “Como assim?”

- “Assina esse papel”. Aí ela assina o papel, e você vai na praça. Estou falando isso um dia depois da lei aprovada, aí fomos chegar na praça.

E o guardinha: “Peraí, o que é isso aí?!”

- “Isso aqui é teatro de rua.”.

- “Não, não tem autorização!”.

- “Não, agora tem uma lei”.

- “Que lei, rapaz?”.

- “Tá aqui, ó: saiu no diário oficial”.

Aí ele pega o telefone: “Fulano, olha, ele está aqui com uma lei.”.

- “Que lei é essa?”.

- “Lei tal tal tal”.

- “Que diário oficial?”.

- “Diário oficial do legislativo”.

Aí ele diz assim: “Não, a lei que sai no diário de legislativo não vale.”.

- “Como não vale?”.

- “Eu só obedeço ordem da lei do executivo”.

Então é um embate, né? Você precisa ter argumentos necessários e se transformar em um educador, tanto do funcionário público, quanto o guarda, quanto o comandante. Então, um dia nós chamamos o comandante da Guarda Municipal. Por sinal, chama Cristo. Ele entrou e a gente começou: “Jesus Cristo, Jesus Cristo, eu estou aqui...”. Aí o cara vai, ouve tudo aquilo, pega o papel e diz assim: “Agora, nós, a Guarda, nós vamos defender o artista de rua”. Agora, até essa fala chegar na ponta novamente, vários caminhos: cartilha, informe.

O outro é radical, não quer que você fique ali porque ele está defendendo outros interesses. Não importa, mas é um processo educacional, então, o que tem feito a lei pegar é a articulação do artista público, e dos simpatizantes, que aí tem um deputado, um vereador, tem um secretário, tem o comandante da Guarda, às vezes é mais simpático. Mas isso não quer dizer que ela seja uma coisa dada. É uma coisa dinâmica, é uma coisa tensa, é uma coisa que demanda de um processo ainda a ser conquistado. A lei é apenas um pedaço, agora a fazer cumprir... (Richard, informação verbal)

Com anos de experiência nas ruas, Richard coleciona relatos de repressão, abuso de poder, arbitrariedade e embates com autoridades nos espaços públicos. Ele fala da importância de ter a população a favor dos artistas, para ajudar a fazer a lei valer no cotidiano da cidade, e da necessidade do artista saber seus direitos e a quem recorrer em casos de conflito com a guarda municipal, por exemplo:

Um dia nós estávamos no Largo do Machado, chegou lá um cara com quatro kombis, aquele abafo (imitando barulhos de motor). E a gente apresentando, e o pau comendo

lá fora, e o cara dizia que o som estava alto, eu falava assim: “Mas tá aqui a lei ó: decibéis, é ‘tantos’ decibéis”.

- “Não, mas isso está alto”.

- “Mas como está alto se a gente está conversando do lado da caixa?”.

- “Não, mas está alto! Desliga o som”.

- “Não vou desligar o som”.

- “Por que você não vai desligar o som?”.

- “Por que o som está dentro da lei”.

- “Se você não desligar o som, eu vou levar tudo”.

- “Se o senhor levar tudo vai segurar um processo. Vou te processar por excesso de autoridade”.

- “Está atrapalhando o colégio”.

Daqui a pouco vem um cara com o uniforme do colégio, e fala assim:

- “Olha, eu estou vindo aqui a mando da diretora do colégio só para dizer que vocês não estão atrapalhando”.

Aí o cara vira: “Tu é muito folgado!”, para mim. “Tu é muito folgado. Tu vai se ver comigo!”.

- “Você quer dizer o que com isso?”.

Então, eu posso ser morto, eu posso ser apanhado, eu posso uma série de coisas, mas eu não posso me calar. Agora, ao mesmo tempo, eu tenho que estar munido de argumentos verbais, não físicos. Mas eu tenho que estar com o meu discurso pronto, ter pelo menos alguns telefones de apoio, tipo assim: “Ó, eu estou sofrendo isso, ele veio, está acontecendo isso, tal...”. Arregimentar, porque se eu saio sozinho, então, você imagina: a gente ainda tem certa casca. Mas imagina o garoto que é estátua.

Outro dia eu vi uma que é melhor ainda que a minha, o cara estava na Carioca, e o guarda veio: “Você não pode estar aqui”.

- “Não, eu estou trabalhando”.

- “Não, você não pode ficar parado.”.

- “Ah, eu não posso ficar parado? Então eu fico me movimentando.”.

- “Não, mas você não pode ficar aqui!”.

Começou a juntar gente do lado e não deixaram o guardinha. Então, eu acho que chegar nesse ponto, fazer com que a própria população faça a lei vingar é o ponto que nós queremos chegar. (Richard, informação verbal)

Profissionalização e legitimação

Wagner também apresenta, brevemente, sua perspectiva sobre como a sociedade normalmente vê os artistas de rua e o lugar liminar que eles ocupam, de estar no meio de algo, entre a profissionalização e o amadorismo:

Eu acho que ainda vê um artista de rua como quem está brigando para chegar no artista mercadológico, formal, dificilmente que aquilo ali é o teu produto, não é um degrau. Tem relatos do fórum de ouvir “esse trabalho é maravilhoso, tinha que estar na televisão, esse trabalho tinha que estar no Rock in Rio”. Sabe, eu falo “não, eu estou aqui” eu não preciso estar em outro lugar. Eu até me frustraria muito se por uma ocasião a gente tivesse uma notoriedade num veículo de grande massa e a partir daí os nossos shows enchesse, eu ia falar, “poxa, gente, a gente está aqui há 15 anos e vocês sabiam que nós estávamos aqui, eu não quero você aqui agora”, isso acontece muito, às vezes a situação o show que você vai fazer está ligado com alguma coisa e aí as pessoas botam, ‘nesse eu vou, agora sim vocês chegaram lá’, mas acredito que isso é uma questão de formação, de educação das pessoas, de entender que aquele trabalho não é digno de ser um trabalho pronto de uma produção, [...] um trabalho de excelência, digamos assim. (Wagner, informação verbal)

Para ele, a rua oferece oportunidades para que vários artistas, com diferentes talentos, níveis de profissionalização e motivações na carreira possam usar aquele espaço:

A rua como dá liberdade de qualquer um ir lá, tem artista de vários níveis, mas na televisão também tem, no rádio também tem; então eu acho que é ótimo ter variedade e eu acho ótimo ter concorrência sadia do tipo “ah, tem um artista que vai tocar ali, outro vai tocar ali, eu vou no que eu gosto mais”. Seria ótimo para mim se na mesma praça tivesse o dia inteiro de atividades e você “nossa, eu já vi esse cara, isso já está acontecendo que é legal” e “ih, conhece tal lugar? Pô, então lá tem um cara que toca e é maravilhoso, tem uma banda que de vez em quando vai lá e toca”, cria assim seguidores desses artistas. [...] O meu amigo Herculano Dias, que é do Tá na Rua, tem um trabalho maravilhoso de catálogo desses artistas, todo lugar que o festival passa, mas acho que agora o próximo passo seria transformar esses artistas em notórios assim, sabe, como um álbum, uma coisa bonita que pudesse estar numa escola, estar na universidade, sabe, fulano é um artista, lançar um histórico sobre cada grupo e aí requer investimento para isso é um trabalho caro. (Wagner, informação verbal)

Importância da arte de rua

Os músicos escolheram a rua como uma das principais formas de apresentar seu trabalho, mas mostram que, às vezes, é muito difícil ocupar o espaço público e fazer com que o público reaja às performances. Segundo Michel, existe muita passividade no espaço público, principalmente no centro do Rio de Janeiro, em que as pessoas estão ali para trabalhar, circulando em função disso, e não se envolvem muitos com as apresentações:

[...] A gente tenta focar na dança inclusive. E aí tentar sacudir as pessoas, aí quando as pessoas estão bêbadas é mais fácil se empolgar mais, no dia a dia na rua a gente tenta mesmo envolver as pessoas, mas tenho que confessar que as vezes a gente desiste também. A gente se mexe muito e as pessoas ficam passivas, isso é uma lástima, mas nem todos os dias a gente consegue empolgar, infelizmente. Ser artista de rua também é se confrontar a triste realidade de muita passividade no espaço público. A luta é árdua porque as pessoas estão muito conformadas a assistir, a obedecer, a aplaudir porque tem que aplaudir, é a norma. E já é muito, já é muito bonito ver sorrisos, a gente vê micro ações das pessoas, tá ligado? É lógico também que tem circunstâncias mais dispostas para as pessoas se envolverem, quando você está no almoço, a gente tem que se conformar com como é a cidade. Não dá para exigir das pessoas ao meio dia no centro suar a camisa que tem para voltar para o trabalho, voltar suado para o trabalho, tipo, porra... é foda, tanto que a gente não toca muito mais no centro, porque nossa fórmula exige um envolvimento mínimo do público e a gente sentiu que ao meio dia as pessoas estão na *bad* mesmo. No centro, no final do dia, à tarde, as pessoas estão na *bad* também porque estão correndo pra ir embora para pegar a lotação. Então o centro para nós é *bad*, a gente não se sente à vontade. (Michel, informação verbal)

Ao ser indagado sobre a importância da arte de rua, Wagner responde que o grande benefício da arte de rua é também um desafio: o da legitimação. Para ele, é preciso que se comece a encarar a arte de rua como “a cereja do bolo” e não uma atividade marginal, de menor importância:

Eu acho que o grande benefício para a cidade chega a ser também um desafio, que é legitimar o trabalho de rua como a cereja do bolo da arte para mim, eu acho que o benefício é trazer a quebra do palco, a quebra de qualquer tipo de discriminação. O benefício é o mendigo do lado do médico vendo o show, é a pessoa que não tem no seu orçamento a possibilidade de pagar para assistir um show poder assistir da forma que todos nós assistimos e não tem discriminação nenhuma, eu acho que esse é o grande benefício; você poder estar falando diretamente com as pessoas e isso é uma ação política fortíssima, né, você nem precisa falar de nada para mostrar que isso é transformador. [...] eu vivo num bairro que não tem muitas opções culturais, pelo menos que eu goste, e aqui na minha rua, na minha praça tem apresentações, isso é transformador. [...] Eu acho muito bacana aproveitar a energia da apresentação para poder falar do quão importante é aquilo ali, eu tenho essa coisa de comunicação. O trabalho não é só a música, então eu acho legal o artista pontuar a importância dele estar ali, ouvir as pessoas também, eu acho que o trabalho ele se completa dessa forma. (Wagner, informação verbal)

Michel acredita que um ponto importante de ocupar o espaço público enquanto “verdadeiro” artista de rua é a militância sutil que isso ocasiona, já que o artista traz sua prática marginal para a cidade, se contrapondo ao trabalho fixo tradicional, mas tendo noção do seu poder de transformação limitado:

Acho que artista de rua age na cidade, mas essa militância do verdadeiro artista de rua é sutil. Ele é militante porque faz uma coisa tradicionalmente marginalizada, essa coisa de trabalhar com arte, com brincadeiras, enquanto tem pessoas que trabalham num emprego fixo, de certa forma. Mas também acho que o palhaço aprende isso, ele enfrenta ordem até nas piadas, mas ele também sabe que não vai mudar o mundo por isso e que o mundo continua assim do jeito que é e tem que saber onde para o poder dele, e o poder dele para logo ali na esquina, mas é isso mesmo. Ele sabe da sua arte. (Michel, informação verbal)

Richard coloca a importância da arte pública como uma alternativa necessária à arte que privatiza o que é público, que tem bilheteria e acontece em espaços fechados, colocando as pessoas como consumidoras de cultura. Antes da arte “privatizada”, segundo ele, existiam os artistas de rua ancestrais:

Teve um momento em que a gente se vê com políticas públicas para arte privada, mas não se nota como políticas públicas para as artes públicas. Então, eu me lembro que fui chamado uma vez pela secretaria do Estado, e aí tinham vários representantes e uma das pessoas falou assim: “Não, porque a política nós temos que pegar os meninos, mandar para Nova York, para eles aprenderem o teatro musical”. Isso é uma política, né? Quer dizer, o caminho é sempre esse, é a privatização do que é público, você põe uma bilheteria, uma arte que era oferecida para a população, pra discutir as grandes questões daquela coletividade, passa a ser uma coisa do ego do artista que quer expor aquelas questões para um grupo muito segmentado da sociedade. Quem vai ao Teatro dos Quatro a gente sabe qual é o perfil, né? A gente sabe quem é o público que vai para o João Caetano. A gente sabe, tem um perfil, é o perfil do consumidor, um alguém que consome cultura. Agora, será que arte e cultura são para o consumidor? Ou existe outra lógica? O que existia antes do teatro fechar? O que existia na arte, no teatro, no circo, antes da Revolução Francesa? Onde nós estávamos? Onde nós estávamos na Grécia? E mesmo na Grécia, nós estávamos como artistas de rua. [...] E aí a gente vai consolidando esse conceito de arte pública, que ele ainda é dinâmico, não está consolidado, nem é pra se consolidar, mas como uma resposta e dizer: olha, existe política pública para arte privada, mas não existe política pública para a arte pública. Se você for pegar um túnel do tempo, entrar na Rebouças e viajar 15 anos atrás, nós artistas de rua éramos considerados como primo pobre do teatro. Então a gente teve que criar outra lógica, e

outros ícones de conceitos, para que a gente fosse visto [como] deslocado mesmo. Olha: nós não fazemos parte disso. (Richard, informação verbal)

Há um posicionamento do artista público como educador da sociedade, como um elemento que melhora a cidade; Richard também diz que, por outro lado, a rua ensina os artistas: “Quando eu vou para a rua, eu vou para me melhorar. Eu vou fundamentalmente para ser um ser humano melhor do que sou, a rua me devolve isso”. Ele continua afirmando que a rua tem o potencial de salvar tanto ao artista, quanto quem entra em contato com eles: “E quando eu volto para casa, eu falo: ‘Aprendi isso, aprendi aquilo. Será que alguém também voltou para casa melhor?’”. É esse o processo, eu vou para a rua para me salvar e depois se alguém estiver lá e se salvar também, ótimo” (Richard, informação verbal).

As intervenções provocadas pelos artistas no cotidiano urbano têm o potencial de transformar os transeuntes em protagonistas, convidando-os a participar para além do papel de observador:

A gente pega um transeunte para ser um observador, e um observador para ser um cúmplice, de um cúmplice para ser um protagonista. Então, tem todo um processo, que aonde nós queremos chegar é que ele seja o protagonista da cena. Da cena da vida dele, da cena da cidade. Então tem todo esse encaminhamento. É muito bom o que a gente faz e o retorno é sempre melhor do que qualquer coisa. A melhor hora é quando a gente se mexe para fazer as nossas brincadeiras, é um momento em que a gente atinge um estado de vivência, de experiência de vida mais acentuado, e a gente quer exatamente que aconteça isso com as pessoas. (Richard, informação verbal)

Arte de rua online

Assim como as redes sociais e a internet são importantes formas de divulgar o trabalho dos artistas de Montreal, também o são no Brasil. Alguns artistas de rua tem um grande número de seguidores, por mais que o uso que fazem dessas redes seja gerido pelos próprios artistas, sem grandes artifícios para angariar seguidores e curtidas. A plataforma mais usada é o Facebook:

A gente focou só no Facebook. Inclusive funciona bem. Vai ver o Off-sina, o Tá na Rua, a gente [Bagunço] é muito mais popular que eles porque a gente faz mais rua mesmo, de fato. E também porque música de rua tem uma especificidade, de certa maneira, essa coisa de banda tem esse apelo. A gente é muito de publicar regularmente, bastante fotos. Não é tão original assim, é um pouco repetitivo até, mas a gente anuncia, é um canal de divulgação. A gente tem seguidores mesmo, a gente tem facilmente 100 likes, frequentemente. A gente é um exemplo bem sucedido de banda de rua na internet. A gente distribui cartão, a gente quer que qualquer um nos adicione. Tem camelôs que a gente faz luau as vezes, e que nos seguem para saber quando tem luau, os caras estão lá. Nosso público no Facebook representa bem o que é a rua, mesmo em bairros privilegiados. No Rio a Tijuca é um bairro privilegiado, mas o público é muito diverso. No centro ainda mais. Engraçado que o centro de Recife é muito mais popular do que o centro do Rio, o centro do Rio é [incompreensível] em relação às pessoas de rua, no

Recife era muito mais popular mesmo. E a gente tem que confessar que saindo de uma banda classe média, francesa ou brasileira, a gente não pode se pretender artista popular totalmente. Isso a gente vai conquistar mas tem que ser realista. É o que eu falei, a maioria tem curso universitário e tudo mais, mas a gente consegue sim estar com todo o tipo de pessoas mesmo e acho que o Facebook te mostraria uma certa diversidade. (Michel, informação verbal)

Já Wagner diz que ele e sua banda não são bons em gerenciar suas redes sociais, sendo que ele possui uma visão de que as pessoas têm que curtir a página da banda porque realmente gostam do trabalho sendo feito. Ao perguntar sobre o uso de redes sociais para a banda, ele responde:

Muito ruim, estou à procura de pessoas que queriam fazer isso, porque na verdade eu tenho uma relação e um pensamento [específico] sobre redes sociais, enquanto isso estiver na minha mão, a página vai funcionar de uma determinada forma. Nós temos aproximadamente 4.500 pessoas que curtiram a página, eu não conheço acho que 300 dessas 4.500 pessoas, porque no momento que uma das pessoas que faziam arte da banda fazia administração da página e usava a página, vamos botar assim, “como se usa”, como as pessoas usam as páginas e aí começou a ter um absurdo de pessoas curtindo a página, eu falei “gente, que maravilhoso está todo mundo conhecendo” - e aí eu descobri que a abordagem não me encantava, porque tinha uma série de pessoas curtindo a página, mas não sabem nem o que é a gente, nunca foram na apresentação. Existe um movimento de curtir páginas para que as coisas sejam curtidas e pagar para que seu anúncio chegue. Quando esse rapaz saiu da banda, além de eu não saber, eu não queria esse tipo de abordagem. Então, eu deturpo o Facebook. (Wagner, informação verbal)

A visibilidade que os artistas de rua vêm adquirindo ao longo dos últimos anos também chama a atenção de pessoas ou grupos que tentam organizar, formalizar, monetizar ou ainda, expandir essas práticas de alguma maneira. Um dos exemplos que vale a pena destacar é o projeto *StreetMusicMap*,¹⁵⁸ criado por Daniel Bacchieri, que me concedeu uma entrevista logo no início do projeto para contar sobre as motivações e desdobramentos.¹⁵⁹ Originalmente do Rio Grande do Sul, ele morava em São Paulo e afirmava trabalhar com jornalismo, conteúdo de marca, cinema e publicidade. Seu envolvimento com músicos de rua começou como espectador, gravando pequenos vídeos de 15 segundos em sua conta do Instagram e usando uma hashtag: *#StreetMicroDocs*. Um amigo sugeriu que criasse um perfil para postar os vídeos de músicos de rua que capturasse pelas cidades, surgindo assim o perfil do *StreetMicroDocs*, no início de 2014. Logo em seguida decidiu tornar o projeto colaborativo, tendo três vias de coleta e criação de material: captação dos vídeos pelo próprio Daniel, colaborações enviadas a ele, e o que ele chama de trabalho de curadoria (buscar vídeos no Instagram, do mundo todo,

¹⁵⁸ Ver: <<http://www.streetmusicmap.com/>>, acessado em 21 de junho de 2015.

¹⁵⁹ Entrevista realizada com Daniel Bacchieri em 08 de abril de 2015 em São Paulo, pessoalmente, registrada em áudio.

com hashtags como #streetmusic, #buking, #buskers, etc.). Ele sempre buscava identificar os músicos que estão se apresentando e em qual cidade o vídeo foi gravado.

No fim de 2014 Daniel participou de uma consultoria para startups, um *coaching* para ajudar a vender a ideia e fazer alguns ajustes no modelo de negócio. Sugeriram que ele mudasse o nome, porque *StreetMicroDocs* não remetia ao que ele fazia de fato, que era coletar e organizar apresentações de músicos de rua ao redor do mundo; assim, na mesma semana ele decidiu trocar o nome do projeto para *StreetMusicMap*:

O trabalho começou em 27 de janeiro de 2014, a gente está em 8 de abril de 2015, tem 641 vídeos de músicos de rua de pelo menos 75 países e mais de 220 cidades, e mais de 460 colaboradores. E é um número que aumenta a cada dia. Eu me coloco uma meta de ter pelo menos trinta vídeos por mês para ter como segurança de progressão [...]. Mas eu tento não deixar a bolinha cair para que a comunidade, para que o universo disso fique cada vez maior. (Daniel Bacchieri, informação verbal)

Já na época da entrevista Daniel havia reunido mais três amigos para ajudá-lo a criar uma plataforma própria para o projeto, que integrasse as informações coletadas, tentando ser uma referência mundial em música de rua. Portanto,

O objetivo do projeto hoje, pensando a médio prazo, é o *StreetMusicMap* ser a referência da cena da música de rua no mundo. Que seja uma plataforma interessante para músicos, para fãs, para profissionais relacionados ao audiovisual e para produtores, tanto musicais quanto de eventos. Porque eu acho que o que é interessante de trabalhar com esse conteúdo é que dessa forma tu pode fomentar, pode aproximar. O músico de rua que está ali ao mesmo tempo isolado, e no meio de todo mundo, e do produtor musical que quer achar a nova, quer descobrir a próxima pedra, o próximo diamante e quer alguém que catalise, que filtre isso. É principalmente o trabalho de curadoria que a gente tá valorizando mais. (Daniel Bacchieri, informação verbal)

No início, ele pensou em mapear diversas práticas de arte de rua – como teatro, dança, malabares – mas preferiu ficar só com a música, acreditando que a maior parte das performances artísticas nas ruas são musicais:

Eu acredito que cerca de 80% da performance na rua é realizada por músicos, pelo menos é a visão que eu tenho de pesquisar diferentes lugares, de visitar ou pesquisar. Então pensei que dificilmente vou ter centenas de malabares, mas eu acho que vou ter algumas boas centenas ou milhares de músicos, então é melhor especializar, usar esse nicho graúdo de músicos de rua para focar a plataforma, ao invés de ser *StreetArtMap*, *StreetMusic*, direto assim. Aí fica mais fácil de definir em uma frase só um projeto. É um mapa mundial colaborativo de músicos de rua. (Daniel Bacchieri, informação verbal)

O projeto vem ganhando visibilidade da mídia nacional e internacional, em parte por causa do trabalho de divulgação que Daniel vem promovendo junto a esses meios, enviando releases e participando de eventos grandes, como o *South by Southwest* (SXSW). O ponto

principal do projeto, que vem gerando toda essa atenção, segundo ele, é ser uma “prateleira” desses materiais, organizando-os e permitindo que vários atores possam interagir e buscar informações na plataforma.

Ao ser questionado sobre o que pensa sobre os próprios músicos de rua e o que é fazer parte dessas práticas hoje, ele divide os músicos em diversas categorias, conforme vem observando:

[...] Como linguagem para mim é a manifestação mais genuína que eu conheço. O artista está ali nu na frente do público, sem nada, tocando, muitas vezes sem microfone, é o mais cru que tu pode chegar de uma expressão artística. Agora como eu vejo, a minha visão, eu acho que existem diferentes estilos e diferentes necessidades. Tem o artista de rua que toca na rua porque é a única alternativa, tem o artista de rua que toca em lugares fechados e pagos e toca na rua também por prática, por teste, porque aquilo é o que ele gosta de fazer. Eu percebo muito esse retorno, pessoas que tocam e dizem "tem dias que eu não consegui fechar num show, eu vou para a rua tocar para se a minha música funciona, para ver se eu tenho essa recepção". Isso como ferramenta para o artista, e isso ouvido por profissionais, artistas mesmo, é que a rua é o melhor lugar para tu testar o teu trabalho. E tem um híbrido que é gente que toca muito na rua, toca no palco, joga nas duas. (Daniel Bacchieri, informação verbal)

Os artistas que ele grava se apresentam em espaços públicos ao redor do mundo, então indaguei sobre a visão dele em relação aos espaços públicos urbanos e o papel que exercem no projeto que vem desenvolvendo:

[...] A rua pode se transformar num único ponto que prende mesmo a atenção das pessoas, porque as pessoas não dão conta ao outro olhando no celular, não tem mais o olho no olho, as pessoas não se cumprimentam mais olhando no olho, não apertam mais a mão, enfim. Visão de velho, mas é o que tem, é isso que está acontecendo. Se vai mudar, é a nova postura, legal, mas desculpa eu aperto a mão e olho no olho. E acho que uma manifestação na rua pode quebrar esse “robotismo”, esses tempos modernos do Chaplin. Pode ser o único momento autêntico na vida das pessoas, esse grito de manifestação na rua. Agora aí que está a dualidade da história, eu tô falando isso no momento em que a plataforma que eu faço só funciona se tu gravar isso aí pelo celular, mas não estou aqui para ser coerente [risos]. Mas eu vejo como um momento em que “perai, sabe o videogame da galinha atravessando a rua? Peraí, eu não vou correr agora, vou ver algo que está realmente acontecendo agora, apesar de ter que gravar isso” [risos]. É um segundo, o próximo segundo é pra gravar. (Daniel Bacchieri, informação verbal)

Para ele, as grandes cidades têm muitas similaridades quando se fala em música de rua e na configuração do espaço público:

[...] As grandes cidades são todas iguais, é tudo igual. Outro dia recebi uma dupla de sax e violão tocando “People are Strange” do The Doors, aí não tinha a hashtag da cidade, eu perguntei “posso divulgar? Em que cidade você gravou?”, “Ah, eu gravei aqui em Baku, conhece?”. Abri o mapa, capital do Azerbaijão, uma metrópole, numa baía, linda [...]. Podia ser a baía do Rio de Janeiro, podia ser Melbourne. As grandes cidades tem, isso a web realmente globalizou, um comportamento metropolitano muito parecido e o repertório também. Uma dupla no Azerbaijão tocando The Doors. A música que mais aparece é a trilha sonora de “Amélie Poulain” de Yann Tiersen; acha

de tudo que é jeito a valsa de Amélie. E tem, só brincando, uns inconscientes coletivos muito bacanas: na sequência postei uma dupla turca tocando “Por una Cabeza” do Carlos Gardel e minutos depois apareceu na Áustria um trio tocando “Por una Cabeza” do Carlos Gardel, exatamente no ponto em que continuava a música. Eu fiz questão de postar uma depois da outra, tu assiste uma depois a outra e a música continua – e acredito que era no mesmo dia também. Tem um *setlist* mundial na música de rua, tem umas músicas que se repetem que são interessantes. (Daniel Bacchieri, informação verbal)

Do projeto *StreetMusicMap* vem surgindo outras oportunidades para Daniel e seu projeto, como o Festival Path, que aconteceu no fim de abril de 2015, em que ele foi convidado para fazer a curadoria de um palco em uma praça de Pinheiros, em São Paulo, que teria shows de bandas que se apresentam nas ruas das cidades (escolhidas por Daniel) e que fariam apresentações gratuitas entre os demais shows e palestras do evento (pagos):

Esse festival vai para a terceira edição, eu acompanho desde a primeira, e desde a primeira trocando ideias com os organizadores, grandes nomes da economia criativa do Brasil, viraram grandes amigos, o Fabio Seixas e o Rafael Vettori e desde o início acharam interessante o projeto, o *StreetMusicMap*. Chegou um momento em que eles falaram: "Quem sabe tu não faz um palco na rua de músicos de rua, durante o festival?" E esse ano vai ser na Praça dos Omaguás. O evento vai ser em vários pontos de Pinheiros, pertinho da Vila Madalena e palestras no Antonio Ohtake, uma série de *food trucks* e um palco para músicos de rua na praça dos Omaguás ali em Pinheiros. [...] Gratuito, para quem tiver passando. E eu selecionei oito nomes para que participasse desse palco, vai ser o palco *StreetMusicMap* do Festival Path, sábado quatro bandas, domingo quatro bandas na rua, com essas bandas escaladas à partir da curadoria do *StreetMusicMap*. Concentrou [as bandas] em São Paulo pelo custo também, a gente está dando uma ajuda de custo para as bandas e liberando o chapéu, mas para um primeiro momento vamos concentrar em São Paulo essas oito bandas, vamos ver se elas tem disponibilidade, é aberto ao público, na rua. O festival é pago, o evento é pago mas o que acontece na rua não. Vai estar em volta dos *food trucks* e aí vai aproveitar dois horários, do almoço e de fim de tarde, intervalo entre as palestras. (Daniel Bacchieri, informação verbal)

De lá para cá o projeto cresceu bastante, contando com mais de mil posts apresentando músicos de diversos lugares do mundo e 42 mil seguidores (maio de 2017), tendo sido indicado para prêmios (como o 2017 Webby Award), ganhando visibilidade na mídia internacional e garantindo para Daniel uma bolsa de empreendedorismo em jornalismo da Tow-Knight Center na City University of New York (CUNY), evidenciando um interesse crescente pelo tema por diversas instituições. Daniel tem em mente tentar gerar renda para si e para os músicos através da plataforma e acredita que o *StreetMusicMap* poderia ser facilmente usado para outros tipos de performances nas ruas, como o teatro. A ideia geral era ligar público, produtores, artistas e demais interessados – e talvez, no futuro, fazer um “chapéu virtual” ou outro tipo de remuneração virtual para os artistas cujos vídeos estão na plataforma.

Existem outras iniciativas no mundo que tem tentado levar a música das ruas para o ambiente virtual, aumentando a visibilidade dos artistas e dando possibilidade de contribuir

com doações online. Um deles é o The Busking Project¹⁶⁰, uma plataforma de apoio aos artistas que tem um aplicativo para “doações sem dinheiro” (“cashless donations”) chamado “BuSK – for street performers”. Esse aplicativo se coloca como a maior comunidade de busking do mundo, conectando artistas e público, no qual é possível doar para um músico cadastrado a partir do aplicativo, sem depositar nenhuma moeda no chapéu – na verdade, o aplicativo cobra no cartão de crédito do usuário. Também proporciona a opção de contratar os artistas cadastrados para eventos, encontrá-los em um mapa e ter acesso ao “catálogo” de artistas – que em maio de 2017 contava com 4.065 artistas, 102 países, 1600 cidades e 1875 fãs na base do projeto, sendo alguns deles do Brasil.

Obviamente, redes sociais e aplicativos voltados para os músicos de rua ajudam na visibilidade do trabalho que eles desenvolvem e podem até mesmo contribuir com os artistas a partir da opção de doações virtuais, pagas com cartões de crédito. Na verdade, a renda dos artistas vem de fontes variadas, como se pode ver ao longo desta pesquisa: do trabalho que eles exercem em outras atividades ao chapéu na rua, eventos privados e venda de CDs, os músicos constituem sua renda com as oportunidades às quais têm acesso. A digitalização pode ajudar bastante nesse processo, mas ainda se encontra em um estágio inicial no Brasil.

7.3 O caso do metrô: ilegalismos e o Palco Carioca

A ocupação de espaços do metrô no Rio de Janeiro – inaugurado em 1979 e operado pela empresa concessionária MetrôRio (Concessão Metroviária do Rio de Janeiro S.A.) desde 1997¹⁶¹ – por artistas de rua, vendedores ambulantes, pedintes e evangelizadores ocorre há vários anos. Na época em que esta pesquisa foi realizada, após os megaeventos, o sistema metroviário do Rio contava com 41 estações, três linhas e 14 pontos de integração.

¹⁶⁰ Ver: <<https://busk.co/>>, acessado em 06 de maio de 2017.

¹⁶¹ De acordo com o site do MetrôRio, desde dezembro de 2009 passou a fazer parte do Grupo Invepar – Investimentos e Participações em Infra-Estrutura S.A., juntando-se à CART – Concessionária Auto Raposo Tavares (SP), LAMSA – Linha Amarela S.A (RJ) e CLN – Concessionária Litoral Norte (BA). Ver: <<https://www.metrorio.com.br/Empresa/Sobre>>, acessado em 05 de maio de 2017.

Figura 85 – Mapa esquemático das linhas de metrô do Rio de Janeiro, 2017



Fonte: MetrôRio, 2017.¹⁶²

¹⁶² Disponível em: <https://www.metrorio.com.br/Content/imagens/mapas/mapa_esquematico.pdf>, acessado em 05 de maio de 2017.

Recentemente, a discussão sobre a ocupação irregular de espaços do metrô foi reacendida com foco nos artistas (principalmente nos músicos), que vinham se apresentando nos vagões e sendo retirados a força pelos seguranças. Vídeos compartilhados em redes sociais mostravam seguranças retirando dois músicos do trem pelo pescoço, de forma violenta, apesar das reclamações de diversos passageiros. O incidente acabou sendo veiculado pela mídia tradicional, gerando debate nos comentários sobre a atuação de músicos dentro dos vagões. Alguns usuários defendiam os músicos, enquanto vários emitiam opiniões contrárias à presença dos músicos naquele espaço, comparando as performances às atividades de pedintes e “vagabundos”.¹⁶³

O MetrôRio proíbe que artistas se apresentem em vagões (e até recentemente, em qualquer área do sistema), sendo que esse tipo de atividade é reprimida sempre que identificada pelos funcionários do metrô. O aumento do número de artistas e da atenção que a questão começava a receber já preocupava os artistas, como aponta essa matéria de 2013:

São 19h30. Todos os vagões do metrô sentido General Osório, no Rio de Janeiro, estão cheios. Passageiros que tiveram a sorte de conseguir um lugar leem livros, outros olham fixo na janela aparentando contar os minutos para sair dali. A rotina do barulho do trem somado aos constantes avisos sonoros entre uma estação e outra é rompida, de repente, pelos acordes de “Trenzinho Caipira”, obra prima de Heitor Villa-Lobos. Todos se entreolham. Ao fundo, três rapazes em torno dos 30 anos tocam instrumentos. Em alguns segundos a monotonia habitual que contamina o ambiente parece ter se dissipado. Alguns tentam ignorar, mas há até quem comece a balançar os pés com as primeiras notas de “Eu Sei Que Vou Te Amar”, de Tom Jobim. Uma senhora sorri, outra pergunta a um dos rapazes se pode fazer um pedido. Quatro músicas depois um dos jovens “passa o chapéu” e dezenas de passageiros deixam sua gorjeta antes que o grupo siga para outro vagão. A atividade do grupo no metrô carioca, segundo o músico Yeshua Jahmiliano, 30 anos, começou há dois anos e meio. “Eu e o Alê Gomila costumávamos tocar na beira da praia quando tínhamos uma folga da nossa banda, a ‘Santíssima Trindade’. Era um projeto nosso chamado ‘Música Livre’. Um dia resolvemos fazer o mesmo no metrô já que nos países de primeiro mundo é comum ter um espaço reservado à música”, conta. A dupla virou trio e hoje toca no metrô junto com Fernando Pessoa. Nos últimos meses, porém, a chegada de novos músicos aos vagões já incomoda o trio. Como a prática não é autorizada pelo Metrô Rio, os três temem que a repressão aumente, principalmente se certos códigos de conduta aprendidos por eles não forem respeitados. “Durante esses dois anos e meio aprendemos a nos adaptar. Sabemos como nos comportar e em qual volume devemos tocar para não incomodar os passageiros”, diz Jahmiliano.¹⁶⁴

A matéria cita outros países nos quais as performances artísticas no metrô são autorizadas, ressaltando que nunca acontecem nos vagões, mas em espaços pré-estabelecidos

¹⁶³ Ver: <<http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2015-12-21/musicos-sao-agredidos-por-seguranças-do-metro.html>>, acessado em 05 de maio de 2017.

¹⁶⁴ BESSA, Priscila. “Músicos driblam proibição e quebram a monotonia dos vagões de metrô no Rio”, Último Segundo –IG Rio de Janeiro, 16 jan. 2013. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/rj/2013-01-16/musicos-driblam-proibicao-e-quebram-a-monotonia-dos-vagoes-de-metro-no-rio.html>>, acessado em 05 de maio de 2017.

nas estações – como é o caso de Montreal. O MetrôRio respondeu à repórter que não autorizava nenhum tipo de apresentação em suas dependências, enquanto que Jahmiliano afirmava que negociações estavam sendo feitas entre a empresa e os artistas, mostrando que desde aquele momento, pelo menos, já existia uma tentativa de diálogo para a regularização da atividade artística no metrô: “Segundo Jahmiliano, amigos já organizam um pedido de autorização para a banda trabalhar no local. ‘Se tudo der certo, teremos passagem gratuita, crachás e até um cachê para nos apresentarmos’, diz ele”.¹⁶⁵

Também foi ouvido um professor de música que se apresentava no metrô na época, dizendo que sabia que atuava numa situação irregular e que sofria com a truculência dos seguranças, mas ressaltava que a necessidade de regular a atividade e estabelecer um equilíbrio de interesses se fazia mais do que necessária – principalmente a partir da aproximação dos megaeventos:

Igor Teitelroit, 30 anos, é professor de música e toca no metrô ritmos como chorinho, jazz e MPB desde agosto. Ele coleciona sugestões para manter a harmonia no transporte público. “Poderiam fazer um vagão da música como já existe o vagão das mulheres ou um espaço na plataforma como já acontece em outros países. Quem não quer ouvir música quando viaja? O que não pode é ter medo de inovar. Se der errado para e faz outra coisa”, argumenta ele, que se apresenta acompanhado do argentino Bernabé Romero e da brasileira Paloma Ranai. O professor diz que já se deparou com a truculência de seguranças do Metrô Rio. “Uma vez levei uma gravata na estação General Osório. Mas tudo bem, eles trabalham na repressão e estão cansados de dizer que não pode”, minimiza. Para Igor, o crescimento da música no metrô é inevitável, especialmente por conta da proximidade de eventos de âmbito internacional como a Copa do Mundo e as Olimpíadas. “É uma prática comum no mundo todo. O que vai acontecer é que o músico estrangeiro vai chegar aqui, como já tem acontecido, e vai começar a tocar porque ele nem sabe que é proibido. A coisa vai chegar num ponto que o Metrô Rio vai ter que fazer uma pesquisa e integrar esses grupos”, aposta.¹⁶⁶

De fato, em setembro de 2014 o MetrôRio divulgou uma solução para estes impasses, porém a proposta não se aproximou dos desejos explicitados por Jahmiliano: na verdade, o metrô propôs um edital para o projeto “Estação da Música”, que causou raiva e indignação, com diversas pessoas comparando a regulação da atividade no metrô com trabalho escravo. A página oficial do “Estação da Música” não está mais disponível no site do MetrôRio; contudo, um post escrito por Salvador Camino na Plataforma Ambrosia¹⁶⁷ reúne informações sobre o tipo de regulação que estava sendo proposta naquele momento:

O Metrô Rio está abrindo espaço nas estações de metrô da cidade para a música, mas ainda que a iniciativa seja bem legal e até uma prática comum em cidades turísticas, são

¹⁶⁵ *Ibidem.*

¹⁶⁶ *Ibidem.*

¹⁶⁷ CAMINO, Salvador, “Metrô Rio oferece ‘trabalho escravo’ para músicos independentes”, Ambrosia, disponível em: <<http://ambrosia.com.br/musica/sqn-metro-rio-oferece-trabalho-escravo-para-musicos-independentes/>>, acessado em 05 de maio de 2017.

tantos os pontos contras no edital que chega a parecer inescrupuloso. Segundo as regras divulgadas na página “Estação da Música”, serão selecionados trinta artistas ou grupos por uma banca julgadora, composta por especialistas na área musical e funcionários do Metrô Rio. Agora atente para alguns detalhes:

- Os músicos irão se apresentar num período de três meses após início do projeto em estações, espaços e horários estipulados pelo MetrôRio e de forma alternada;
 - Os artistas se apresentarão nos locais pré-definidos por um período de até uma hora por dia;
 - Não haverá contrapartida financeira e nenhum vínculo empregatício dos músicos com o Metrô Rio;
 - Também está vetada qualquer ação que estimule a doação de valores para os músicos e divulgação do artista/banda/projeto por mais de cinco minutos por apresentação;
 - Não será disponibilizada aparelhagem, infraestrutura [sic], energia elétrica e muito menos o Metrô Rio vai se responsabilizar pelos instrumentos;
 - Os artistas somente poderão executar músicas de sua própria autoria ou de domínio público, não sendo, de forma alguma, permitida a execução de quaisquer outras obras, ficando os artistas desde já cientes de que, na hipótese de infração desta regra, além das demais sanções previstas neste edital, caberá exclusivamente ao infrator a responsabilidade pelo pagamento referente à execução pública das músicas junto ao Escritório Central de Arrecadação de Distribuição – (ECAD);
 - Não poderão ser comercializados materiais de registro das obras, ou em bom português [sic], nada de discos, CDs ou outros materiais para quem quiser apoiar o projeto;
 - Os selecionados autorizam a utilização de seu nome, imagem e som de voz, em qualquer um dos meios escolhidos pelo Metrô Rio para divulgação deste projeto.
- E mais, mesmo se sujeitando a todas regras e pagando do próprio bolso todos os custos para expressar seu trabalho artístico na cidade, os funcionários do Metrô Rio ainda reservam o direito de suspender a apresentação por “motivos operacionais”, conforme outra cláusula contratual:

- O METRÔRIO poderá, por motivos operacionais, alterar a programação ou suspender o Projeto, não cabendo qualquer indenização aos Participantes agendados para o período da referida suspensão/ alteração.

Para aqueles que vivem no País do Verão, gastando dias trovando entre elfos e ninfas, e tenha disponibilidade para trabalho escravo no Metrô Rio por três meses, as inscrições vão até dia 29 de outubro de 2014. Ironias à parte, iniciativas como esta exemplificam o quão distante estamos ainda de movimentos culturais que propiciem a população contato direto com as artes sem toda mitificação que a indústria cultural impõe para mercantilizar a obra. Sim, esse papo chato é muito século XIX, ainda assim o Metrô Rio também parece ter voltado ao passado. Fica registrado aqui nosso protesto!¹⁶⁸

Ao mesmo tempo em que não recebiam nenhum apoio financeiro ou de infraestrutura, os artistas não poderiam passar o chapéu, mostrando que o equilíbrio de interesses estava longe do ideal e que a valorização ou mesmo a legitimação do trabalho desses artistas não aconteceria. Os músicos teriam de passar por uma espécie de audição, serem selecionados de acordo com seus talentos, mas não teriam nenhuma contrapartida além da “visibilidade” de seus trabalhos. Também estava proibida a comercialização de CDs e outras mídias, além de não ser permitida a execução de covers de músicas famosas – apenas trabalhos autorais seriam permitidos. Para piorar ainda mais a proposta, os artistas deveriam ceder seus direitos de imagem, voz e nome para a divulgação do projeto, enquanto nem mesmo a garantia de continuidade de suas apresentações eram garantidas. Outros veículos também discutiram a polêmica envolvendo a

¹⁶⁸ *Ibidem*, grifo do autor.

proposta do Metrô, trazendo até mesmo o posicionamento de representantes de partidos políticos na cidade que comentaram os absurdos das condições impostas.¹⁶⁹ Uma reportagem de Cíntia Cruz, escrevendo para o Extra, aborda a polêmica, que envolveu o Sindicato dos Músicos do Rio (SindiMusi) e opiniões que afirmaram que nesta proposta “o músico não tem direitos”:

O convite nas TVs dos vagões do metrô chama músicos e bandas para fazer um som nas estações com o Projeto Estação da Música. No entanto, a agradável propaganda sai do tom no site da concessionária, dando lugar a um desafinado e rígido regulamento que vem causando insatisfação no meio artístico.

De acordo com as normas, os selecionados não vão receber, não poderão passar o chapéu ou vender seus CDs. O uso da energia elétrica também está vetado, e, durante a apresentação de uma hora, o artista terá apenas cinco minutos para divulgar seu trabalho.

O músico Allyson Alves, de 27 anos, que já tem um CD nas lojas, desistiu da inscrição: — Li e reli o regulamento para ver se era aquele absurdo mesmo. O músico não tem direitos, não recebe e disponibiliza sua imagem para o metrô se valorizar.

Moradora de Bangu, a cantora Sarah Chaves, de 29 anos, criticou a falta de ajuda de custo aos artistas:

— O Metrô arcar com a passagem do participante é o mínimo. Onde eu moro não tem estação. É um projeto mascarado que tem o intuito de mostrar uma cara que o metrô não tem, que é a de investir na cultura.

Nas redes sociais, o regulamento já foi compartilhado por dezenas de profissionais insatisfeitos. O Sindicato dos Músicos do Rio (SindMusi) disse que estuda o caso e que poderá tomar providências jurídicas.

— Temos recebido muitas queixas. O sindicato está debruçado nessa questão. Se houver algum caminho jurídico ou denúncia no Ministério Público, vamos tomar iniciativa — garante Débora Cheyne, presidente do SindMusi.¹⁷⁰

Mesmo com todas as restrições impostas pelo projeto proposto, a matéria de Cíntia Cruz afirma que, segundo nota emitida pelo MetrôRio, já havia pelo menos 24 artistas inscritos e a empresa estava seguindo as regras do contrato de concessão, que proíbe atos que incentivem doação de dinheiro pelos usuários:

O MetrôRio informa que o Projeto Estação da Música tem caráter exclusivamente cultural, possibilitando aos músicos participantes a oportunidade de mostrar seus trabalhos em espaços bem posicionados e estruturados para apresentações nas estações e com divulgação nos meios de comunicação, observando o contrato de concessão e as restrições operacionais. Em 10 dias de divulgação do projeto Estação da Música já tivemos 24 artistas inscritos. O projeto tem por objetivo a abertura de espaço nas estações, cuja circulação diária de pessoas é enorme, para fins de divulgação da sua arte. Sobre as estações contempladas, os locais serão divulgados em outro momento, conforme previsto no regulamento. Como Concessionária de Serviço Público, o MetrôRio deve observar a legislação pertinente, bem como as regras contidas no Contrato de concessão, não podendo autorizar qualquer ato que incentive a doação de

¹⁶⁹ Ver, por exemplo: <<http://www.eliomar.com.br/projeto-de-musica-nas-estacoes-de-metro-e-camisa-de-forca/>>; e <<https://catracalivre.com.br/rio/urbanidade/indicacao/metro-rio-abre-edital-para-musicos-e-causa-polemica/>>, acessados em 05 de maio de 2017.

¹⁷⁰ CRUZ, Cíntia, “Projeto de música no metrô gera polêmica entre artistas”, Extra, 13 out. 2014, disponível em: <<http://extra.globo.com/noticias/rio/projeto-de-musica-no-metro-gera-polemica-entre-artistas-14227796.html>>, acessado em 05 de maio de 2017.

dinheiro por parte de seus usuários e nem permitir a prática de qualquer ato que venha constranger seus usuários, além de não poder incentivar a venda de produtos de forma não legal e sem os recolhimentos fiscais pertinentes. Considerando que somos uma empresa de operação e manutenção do transporte metroviário, no momento da definição dos espaços para a apresentação dos músicos selecionados, não podemos garantir que todos terão fácil acesso à energia elétrica, razão pela qual, em observância à necessidade operacional e segurança dos usuários, foi prevista esta regra no Regulamento. A ideia do projeto é apresentar músicos independentes, com obras autorais próprias ou de domínio público, para fomentar a divulgação de novos talentos, devendo obedecer a lei de direitos autorais vigente no Brasil. Músicas de outros autores poderão ser apresentadas, desde que estejam enquadradas nas diretrizes que regem o recolhimento de direitos autorais. Com base no contrato de concessão, não são permitidas manifestações políticas ou religiosas nas dependências do MetrôRio. Não há restrição de gênero musical.¹⁷¹

Vê-se que as camadas de normas regulamentares vão criando obstáculos para lidar com questões pontuais cotidianas que fogem ao binarismo do legal/ilegal, especialmente se forem vistas apenas como “doação de dinheiro”, “venda de produtos de forma não legal” e “sem recolhimentos fiscais pertinentes”. Conhecendo pelo menos um pouco da realidade de músicos de rua e do metrô, é possível entender que eles normalmente acabam transgredindo esses três pontos, uma vez que passam o chapéu, muitas vezes vendem CDs (de composições próprias ou não) e são trabalhadores informais, sendo que o recolhimento de impostos sobre a renda fica bastante complicada sem comprovação “oficial” – característica comum ao trabalho informal. A falta de conhecimento e diálogo com artistas que conhecem a realidade das ruas e vagões pela cidade leva a este tipo de regulação míope, que vem de cima pra baixo e esmaga nuances e demandas de quem precisa dela para continuar trabalhando sem sofrer violência dos agentes de segurança.

O debate público e a mobilização dos artistas em torno da questão (surgiram, inclusive hashtags como #ArteTemValor e #ArteValeDinheiro) levaram o MetrôRio a suspender o edital poucos dias depois do lançamento do mesmo, para reformulá-lo e torná-lo atrativo para os músicos.

É importante ressaltar que em agosto de 2014, um pouco antes da divulgação do edital do projeto “Estação da Música”, o metrô do Rio de Janeiro acolheu o 3º Festival Internacional de Músicos de Metrô – Red Bull Sounderground, que contou com músicos locais e de outros países, escolhidos nas edições passadas, para tocarem em seis estações (Pavuna, Uruguai, Central, Carioca, Siqueira Campos e General Osório):

Seis estações vão virar palco, na próxima semana, de shows gratuitos de artistas que se apresentam habitualmente em metrôs de Nova York, Londres, Paris e Berlim. Para 2015, a Metrô Rio já planeja convocar músicos locais.

¹⁷¹ *Ibidem.*

O 3.º Festival Internacional de Músicos de Metrô vai de terça a sexta-feira e trará 12 atrações de 8 países, incluindo 3 cariocas, e de diferentes estilos. Os estrangeiros foram selecionados entre os melhores das duas primeiras edições da mostra, que em 2010 e em 2012 passou por São Paulo com sucesso.¹⁷²

A matéria menciona o criador do festival, o produtor cultural Marcelo Beraldo, que viajou por várias cidades em 2009, incluindo Montreal, “para conhecer artistas e descobrir quais as regras de cada metrô. ‘Em Montreal, há uma plaquinha para sinalizar onde eles podem tocar; em Barcelona e em Londres, uma marcação no chão’”.¹⁷³ Beraldo liga a regularização dos músicos no metrô com sua profissionalização e cita nomes famosos que começaram a carreira tocando nos espaços públicos, perpetuando ainda mais a ideia de que quem está na rua está, também, esperando para “ser descoberto”. Na ocasião do festival, os músicos não poderiam passar o chapéu, mas seriam pagos pelo patrocinador do evento, a Red Bull. Dentre as bandas selecionadas estava a banda Street Meat, de Montreal – cuja entrevista me foi concedida por Lucas, como visto anteriormente.

Durante todos esses anos, a música nos vagões do metrô não deixou de existir. Em maio de 2015, a imprensa ainda cobria a presença de músicos no vagão, apesar da proibição.

O dia a dia de quem ganha a vida através de acordes, melodias e harmonias não é fácil. Daqueles que optam por exhibir sua arte a bordo dos vagões do metrô, então, ela pode ser ainda mais complicada. Músicos que levam poesia para o cotidiano de quem utiliza o transporte público enfrentam proibições e uma fiscalização muitas vezes agressiva, mas contam com a simpatia do público.

“Acho isso espetacular. Tem sopro, cordas, pandeiro. Ontem dei R\$ 10, hoje vou dar de novo”, contou Mário Serra, 65.

A prática regulamentada em países como Argentina, França e Inglaterra é proibida no Brasil. Para o administrador aposentado, a proibição tem que acabar. “Eles alegram a viagem com música boa”, afirmou. Esta semana, numa viagem de metrô, o boy Leonardo da Silva, 21, balançava a cabeça e os pés no ritmo do pandeiro. “É legal porque é um entretenimento. Assim saímos da rotina.”

Na manhã em a reportagem circulou pelo metrô, pelo menos oito grupos se apresentavam. Todos se conhecem. “No início teve até briga, mas depois todo mundo virou amigo e começou a se ajudar”, contou Igor Teitelroit, 32, que se apresentava em trio. Segundo ele, tudo começou há três anos por influência de músicos estrangeiros.

Os músicos conseguem ganhar entre R\$ 100 e R\$ 150 por dia, tocando quatro horas nos vagões da Linha 1. Eles garantem que a Linha 2 também é rentável, mas lá os seguranças são mais agressivos. Inclusive, este é o problema mais recorrente do trabalho. “Por conta de uma agressão que sofri na Linha 2, estou processando o Metrô Rio”, contou Igor.

Eles relatam que só houve problemas com passageiros uma única vez. “Geralmente a reação é positiva. O pessoal gosta”, disse o músico Ruda Bastos.

O estudante Bernardo Martins, 19, gosta, mas com moderação: “É agradável. E, dependendo, eu gosto. Mas às vezes é muito alto”. Alice Pires, 19, diz adorar. Ela estudava no metrô quando o Duo Clandestino se apresentava. “Acho muito bom”, disse

¹⁷² Pennafort, Roberta. “Metrô do Rio terá músicos internacionais”, Estadão, 06 ago. 2014, disponível em: <<http://brasil.estadao.com.br/noticias/rio-de-janeiro,metro-do-rio-tera-musicos-internacionais,1539904>>, acessado em 05 de maio de 2017.

¹⁷³ *Ibidem*.

sorridente. Ela contou que sempre dá algum dinheiro para os grupos musicais. “Tem muita gente que não dá valor, temos que apoiar”, afirmou a estudante.

A assessoria do Metrô informou que os músicos são convidados a se retirar das composições quando algum usuário reclama e que esse procedimento está respaldado legalmente. O órgão ainda ressalta que há atualmente um projeto de lei tramitando na Assembleia Legislativa que regulamenta a prática. Enquanto isso, os músicos convivem com o medo de serem expulsos e alegam sofrer agressões dos seguranças. “São muito violentos e nos tratam como marginais”, comentou Pedro Braus, um dos integrantes do trio. “Já levei duas gravatas em Botafogo e um chute nas costas na Linha 2”, disse Igor Teitelroit que trabalha no metrô há três anos.

Durante a apresentação do Duo Clandestino, na parada da estação Cardeal Arcoverde, os seguranças pediram para que os músicos se retirassem. Com os instrumentos já guardados, Humberto Arato, 46 anos, e Patrick Thomazino, 33, se recusaram a descer do vagão e o segurança ameaçou: “Ah é, não vai descer não?”, disse o homem. Na estação seguinte, a Siqueira Campos, fiscais esperavam na plataforma para examinar os vagões. Diante da cena, a secretária Margarete Cardoso, 50, indignou-se. “Tocar música não pode, mas entrar para nos roubar pode”, reclamou a passageira.¹⁷⁴

Essa dicotomia de “não pode ter arte” versus “pode ter bandido” se repete em falas de passageiros, que muitas vezes se posicionam de maneira favorável à presença de artistas no metrô. O projeto de lei citado na matéria é o PL 2.958/2014 que tramita na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ), sem nenhuma movimentação desde agosto de 2015. Esse projeto de lei, de autoria do Deputado Andre Ceciliano, estipula em sete artigos a regulação das apresentações culturais no interior dos vagões do Rio e Janeiro:

Art. 1º Fica permitido a apresentação cultural no interior dos trens e do metrô no âmbito do Estado do Rio de Janeiro.

Parágrafo Único: Entende-se por apresentação cultural, para efeito do disposto no *caput* deste artigo:

I - apresentação musical vocal;

II – apresentação musical instrumental;

III – apresentação de poesias e áreas afins.

Art. 2º A concessionária responsável pela administração do trem ou do metrô criará um cadastro de artistas interessados em realizar a apresentação de que trata o artigo 1º.

Art. 3º Fica facultado a concessionária, a concessão de gratuidade aos artistas cadastrados.

Parágrafo Único: Não havendo a gratuidade de que trata o *caput* deste artigo, o artista deverá pagar a sua passagem para ingressar aos trens e no metrô;

Art. 4º A apresentação de que trata o artigo 1º será realizada no horário das 10 horas às 16 horas nos dias úteis e das 10 horas às 18 horas nos sábados, domingos e feriados.

§1º A concessionária poderá convencionar junto aos artistas horário distintos aos estabelecidos no *caput* deste artigo.

§2º O artista para a apresentação de que trata o Art 1º não poderá cobrar cachê dos usuários, salvo se, de forma espontânea, este fizer doação;

§3º O artista deverá cessar a apresentação caso algum usuário se manifestar incomodado;

Art. 5º A concessionária regulamentará a realização de apresentações em datas em que o funcionamento dos transportes, por aumento do fluxo de passageiros, deverá seguir esquema especial.

Art 6º O artista que descumprir as obrigações dispostas nesta Lei, terá o seu cadastro

¹⁷⁴ “Música embala viagens de metrô, apesar de proibição”, O Dia, 23 mai. 2015. Disponível em: <<http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2015-05-23/musica-embala-viagens-de-metro-apesar-de-proibicao.html>>, acessado em 06 de maio de 2017.

junto à concessionária cancelado.
Art 7º Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

Como pode ser visto, o projeto de lei regulamenta apresentações musicais e de poesia, a partir de um cadastro prévio de artistas e sem a garantia de gratuidade no transporte. Também limita os horários de apresentação – fora dos horários de maior circulação de passageiros – e impede a cobrança de cachê, permitindo apenas a doação espontânea (passar o chapéu), desde que a apresentação não incomode os passageiros, que podem pedir a interrupção da mesma. Esse projeto sanaria um dos maiores impasses entre músicos e metrô, que é a demanda/proibição de apresentações dentro dos vagões dos trens.

Em outubro de 2015 o projeto de lei foi debatido na ALERJ, sendo que “durante o debate, surgiram propostas como a criação de vagões exclusivos para músicos nos trens e no metrô do Rio. Questões como a cobrança de direitos autorais pelas canções tocadas pelos músicos também foram discutidas”.¹⁷⁵ Os músicos pediram algumas modificações no projeto proposto, como a centralização do cadastro e a gratuidade do transporte: “os músicos pedem mudanças na proposta, entre elas a criação de um cadastro único, administrado pela Secretaria de Estado de Cultura (SEC), que autorize a gratuidade deles nos transportes”.¹⁷⁶ As concessionárias de transporte (MetrôRio e SuperVia) argumentam que a proibição de apresentações culturais nos vagões seguem modelos adotados em outras cidades pelo mundo e se baseiam, principalmente, em questões de segurança dos usuários (circulação, impossibilidade de ouvir avisos sonoros ou mesmo queda dentro dos trens).

São vários os casos de agressão e truculência contra artistas que se apresentavam no metrô ao longo dos últimos anos, porém, alguns ganharam maior visibilidade. Em 14 de agosto de 2015 o músico Carlos Adriano Oliveira, que tocava flauta transversal, foi agredido por um segurança na estação Botafogo do Metrô com socos no rosto, tendo sido também arrastado pelos pés. O músico declarou que o segurança estava transtornado e que antes de agredi-lo, chamou-o de “mendigo e palhaço”; a agressão causou imensa revolta nos passageiros, que por pouco não agrediram o segurança.¹⁷⁷ O MetrôRio afirmou ter desligado o segurança da

¹⁷⁵ “Projeto de lei que autoriza músicos em trens e metrô é discutido na Alerj”, G1, 06 out. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/10/projeto-de-lei-que-autoriza-musicos-em-trens-e-metro-e-discutido-na-alerj.html>>, acessado em 06 de maio de 2017.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ Valdevino, Diego. “Músico é agredido por segurança do metrô e passageiros se revoltam”, O Dia, 21 ago. 2015. Disponível em: <<http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2015-08-21/musico-e-agredido-por-seguranca-do-metro-e-passageiros-se-revoltam.html>>, acessado em 06 de maio de 2017.

empresa, que foi autuada pelo Procon.¹⁷⁸ Outro caso que ganhou muita visibilidade e protestos aconteceu no dia 05 de novembro de 2015, quando os músicos Thales Browne, Thiago Mello e Yuri Genuncio, que se apresentavam dentro do vagão, foram agredidos por seguranças do MetrôRio. Os músicos fazem parte do Coletivo AME - Artistas Metroviários, um coletivo que reivindica o direito dos artistas de se apresentarem dentro do sistema metroviário carioca.

Após a proposição do projeto de lei 2.958/2014 os músicos perceberam que era preciso se organizar para se opor às agressões recorrentes, garantir seus interesses, demandar legalidade e buscar a legitimação de suas atividades – e é a partir disso que surge o Coletivo AME - Artistas Metroviários. Na figura 86 abaixo, é possível ler o manifesto do coletivo de artistas, com as demandas e justificativas para a atuação do grupo e a legalização da arte no metrô:

Figura 86 – Manifesto pela #ARTENOMETRO do Coletivo AME - Artistas Metroviários



Fonte: Página do Coletivo AME - Artistas Metroviários no Facebook.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Valdevino, Diego. “Procon autua metrô por agressão a músico em estação”, O Dia, 22 ago. 2015. Disponível em: <<http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2015-08-22/procon-autua-metro-por-agressao-a-musico-em-estacao.html>>, acessado em 06 de maio de 2017.

¹⁷⁹ Disponível em: <

<https://www.facebook.com/artistasmetroviarios/photos/a.702017683263984.1073741827.697288197070266/715754425223643/?type=1&theater>>, acessado em 06 de maio de 2017.

Os artistas ressaltam a necessidade do “fim do autoritarismo das concessionárias” que agem de forma violenta contra os artistas, assim como demandam o fim da impunidade das concessionárias e a garantia do “direito à livre manifestação cultural nos transportes públicos por meio da arte itinerante dentro dos vagões”. A justificativa para a legalização dos artistas nos vagões do metrô se baseia na importância da arte para a transformação do cotidiano dos envolvidos e para a promoção de encontros e experiências.

Alguns dias após a agressão – cujo vídeo foi muito circulado pelas redes sociais – os artistas do Coletivo AME realizaram uma “ocupação pacífica e artística no Largo da Carioca”, no dia 18 de novembro de 2015. Juntaram-se aos artistas metroviários outros artistas públicos, ligados ao Fórum de Arte Pública, incluindo o próprio Amir Haddad. Contaram também com uma roda de conversa sobre arte pública com representantes do legislativo municipal e estadual (Reimont, Wanderson Nogueira e Eliomar Coelho). Repudiaram a ação do MetrôRio, a privatização da cidade e a perseguição dos artistas de rua pelo Metrô.¹⁸⁰

Pouco menos de um mês após a ocupação artística no Largo da Carioca promovido pelos artistas de rua organizados, o jornal O Globo fez uma matéria intitulada “Batalha underground” na qual conversou com artistas, Secretaria Estadual de Cultura e MetrôRio, tentando dar um panorama da situação e apontar para onde as decisões estavam seguindo:

O debate ferve nos vagões, nas estações (foi realizado na Carioca um flashmob dos músicos, que o MetrôRio tentou impedir juridicamente inclusive vinculando os manifestantes à impalpável entidade black blocks) e na Assembleia Legislativa (com votação adiada para o ano que vem, para aprofundar a discussão). Sobre os interesses de parte a parte, o que está em questão é como a cidade quer ver seus artistas de rua. Nesse sentido, a Secretaria Estadual de Cultura assumiu um papel de interlocutor entre artistas e o metrô.

— Desde que assumi, em agosto, fizemos algumas reuniões com os músicos do metrô para entender a realidade deles — conta Daniel Domingues, coordenador de Música da Secretaria Estadual de Cultura. — Nos encontramos também com MetrôRio e Supervia, que batem muito não só na tecla dos problemas de segurança das apresentações nos vagões, mas também na de que seus usuários não querem música. Sugerimos então uma pesquisa com os usuários, com urnas eletrônicas do TRE nas estações principais. Sugerimos a existência de “vagões de silêncio” ou “vagões das artes”, mas a ideia não foi bem recebida.

A pesquisa seria um ponto de partida para se pensar a legislação, afinal não há números fortes sobre a aceitação dos usuários à música nos vagões. O MetrôRio afirma que “das interações nas redes sociais do MetrôRio sobre músicos no sistema, 62% são de críticas às apresentações nos trens”, mas não informa o que isso representa em termos de volume ou o teor das críticas.

— Entramos no Facebook do Metrô e encontramos pouquíssimas menções à música, quase todas favoráveis aos artistas — conta Yuri Genuncio, um dos artistas articuladores do AME.

Yuri é um dos que estavam no vídeo da agressão que teve milhares de visualizações (“eram uns 15 seguranças para três músicos”). A AME tem registro de uma série de boletins de ocorrência de episódios do tipo — e dezenas de histórias de violência são

¹⁸⁰ Ver: <<http://biblioo.info/coletivo-ame-em-defesa-da-arte-no-metro-do-rio/>>, acessado em 06 de maio de 2017.

relatadas numa conversa com eles, que incluem seguranças mantendo artistas presos em salinhas nas estações ou em carros do MetrôRio e ameaças de que, num ambiente sem câmeras ou testemunhas, eles “entrariam na porrada”.

— Não é só uma questão de parar de tocar. Os seguranças nos obrigam a sair e a pagar uma nova passagem para voltar — conta Thiago Dagotta, da AME. — Hoje sei que isso é inconstitucional, eles não têm esse direito.

Muitas das tensões começam exatamente nesse momento, quando o músico não aceita ser expulso do trem, e o segurança usa a força para obrigá-lo. A posição oficial do MetrôRio é de repúdio à violência, mas ressaltando que há um amparo legal para a ação dos seguranças:

— O MetrôRio não admite qualquer ação violenta por parte dos seus colaboradores. Se comprovado o desvio de conduta, o responsável sofrerá as sanções cabíveis, que vão desde advertência, suspensão e até demissão (*o MetrôRio cita um único caso de demissão, de um agente que agrediu um flautista, causando revolta por parte dos usuários*). Amparado pela Lei 6.149/74 e pelo Decreto Estadual 2.522/79, o MetrôRio está autorizado a agir sempre que o comportamento de algum usuário comprometa a segurança dos demais passageiros, perturbe a ordem ou comprometa a operação.

Como o MetrôRio esclarece, o metrô nas maiores capitais do mundo — o que inclui as cidades Londres, Paris, Nova York e Buenos Aires — não permitem apresentações no interior dos vagões — apesar de ser uma prática comum em algumas delas, como na capital argentina, onde há uma organização de artistas nos moldes da AME, a *Artistas del Subte* — FAAO, que luta contra a repressão à atividade. Ou seja, não só aqui, há um complexo debate em curso entre lei e prática, o silêncio e a música, a violência e a arte.¹⁸¹

A última frase da matéria aponta para os binarismos que acabam moldando muito do debate sobre regulação da arte de rua, mostrando as distâncias existentes entre leis e práticas, a desobediência civil, as disputas entre som e silêncio e o modo de reprimir a arte com violência — quando ela é vista como menor, suja, pedinte, amadora e ilegal.

No início de 2016 o MetrôRio lançou um novo projeto, dessa vez chamado Palco Carioca, no qual disponibiliza três palcos, um em cada estação: Carioca, Siqueira Campos e Maria da Graça. No site do metrô, o Palco Carioca é apresentado como um projeto que tem como objetivo “incentivar talentos, realizar o intercâmbio cultural e dar oportunidade para os músicos apresentarem seu trabalho ao público que transita pelas estações do metrô”.¹⁸² O site fornece um espaço para que os músicos agendem suas apresentações, fotos dos palcos. A agenda dos shows nas estações participantes, o regulamento para que o artista participe do projeto e uma seção com perguntas frequentes.

¹⁸¹ Lichote, Leonardo. “Batalha underground: veto a músicos no metrô e trens do Rio gera debate”, O Globo, 16 dez. 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/batalha-underground-veto-musicos-no-metro-trens-do-rio-gera-debate-18302179>>, acessado em 06 de maio de 2017.

¹⁸² Ver: <<https://www.metrorio.com.br/Novidades/PalcoCarioca>>, acessado em 06 de maio de 2017.

Figura 87 – Pôster do projeto Palco Carioca, estação de metrô, 22 de novembro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

O regulamento, de cinco páginas, explicita os objetivos e definições do projeto, por exemplo, e incluem até mesmo uma definição do que é o Palco:

2. OBJETIVOS E DEFINIÇÕES

2.1 O Projeto Palco Carioca visa disponibilizar espaços nas Estações do metrô do Rio de Janeiro, que serão pré-definidos pelo METRÔRIO, para apresentações de músicos, sendo desde já vedada toda e qualquer expressão de cunho religioso ou político, que contenha conteúdo ofensivo, de apelo sexual ou de apologia ao crime.

2.2 Este Projeto tem como objetivo promover a cultura e o entretenimento, exclusivamente, por meio da música, incentivando talentos, realizando o intercâmbio cultural e o interesse da população pela música como fonte de cultura e lazer, dando oportunidade para os músicos apresentarem seu trabalho ao público que transita pelas Estações do metrô do Rio de Janeiro.

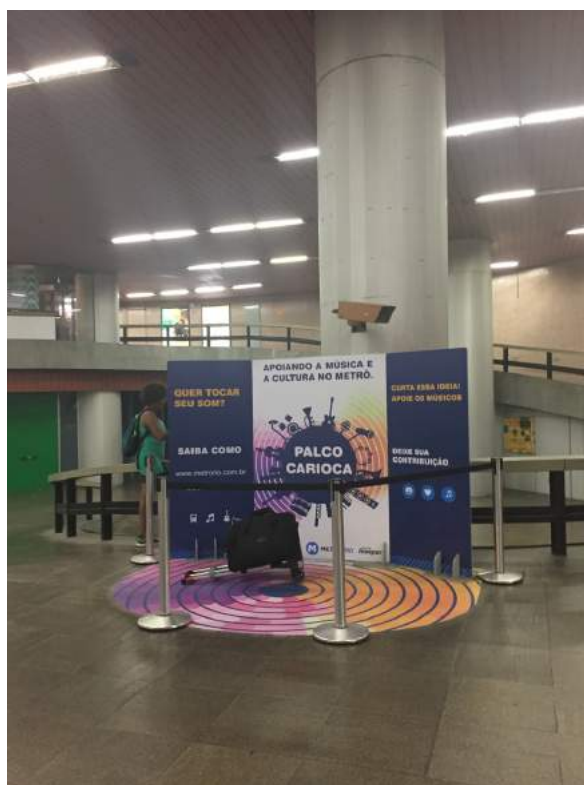
2.3 Participante significa toda pessoa física, maior de idade ou menor emancipado, residente e domiciliada no Brasil, devidamente inscrita no cadastro do Projeto Palco Carioca do METRÔRIO para a apresentação musical no Espaço. No caso do cadastramento para apresentação de grupos, os Participantes identificarão no momento da inscrição, um Participante responsável.

2.4 Palcos significam espaços delimitados nas Estações metroviárias, conforme

definido pelo METRÔRIO, cedidos à título gratuito, por tempo determinado e pré-agendado pelos Participantes para a apresentações de performances musicais.¹⁸³

Esse regulamento também especifica datas, locais e horários, a partir de 18 de janeiro de 2016. As apresentações apenas podem acontecer nos palcos, em dias úteis e entre 12h e 20h; cada apresentação só poderá durar até 60 minutos, sendo necessário que os artistas cheguem com 15 minutos de antecedência, munidos de documentos de identidade conforme cadastro. A participação no projeto e atuação em seus palcos é gratuita e requer inscrição e agendamento prévios, realizados pelo site do MetrôRio. Em relação aos documentos para se inscrever, é necessário apresentar: carteira de identidade, passaporte ou Registro Nacional de Estrangeiro (RNE); CPF e endereço residencial.¹⁸⁴ Essas medidas anulam a participam de imigrantes que não estejam documentados e residente no país de forma “ilegal”, assim como também repele artistas nômades e errantes, que viajam pela América Latina se apresentando.

Figura 88 – Palco Carioca, estação de metrô Carioca , 30 de dezembro de 2016



Fonte: Arquivo da autora

¹⁸³ Regulamento do Projeto Palco Carioca, elaborado pelo MetrôRio, disponível em: <<https://www.metrorio.com.br/Content/PDF/Regulamento-Palco-Carioca.pdf>>, acessado em 06 de maio de 2017

¹⁸⁴ *Ibidem.*

Cada participante só poderá participar (individualmente ou em grupos de até três integrantes), uma vez por dia por Palco. É permitido passar o chapéu, de acordo com o item 4.5 que afirma que “será permitido aos Participantes receber contribuições voluntárias dos usuários do Sistema Metroviário do Rio de Janeiro, dentro do espaço delimitado para as apresentações musicais (Palcos)”.¹⁸⁵ As apresentações tem de ser estritamente musicais, excluindo-se outras manifestações artísticas como teatro e pregações religiosas ou palestras.

Algumas das regras são bastante estritas e não combinam muito com o trabalho de artistas de rua, como evitar a interação e participação do público nas apresentações:

4.7 Poderão os Participantes, dentro do espaço do Palco e limitado ao tempo de sua participação, divulgar shows e informações de contato, sendo permitida ainda a entrega de folhetos, ou similar, desde que relacionados à apresentação musical e ao Participante.

4.8 Fica vedada a participação de funcionários do METRÔRIO ou do Grupo Invepar, seus cônjuges ou parentes até primeiro grau no âmbito do Projeto Palco Carioca.

4.9 Fica desde já vedada a apresentação de quaisquer músicas que contenham cunho religioso, político, com palavras de baixo calão e/ou apologia ao crime. Não serão aceitas discriminações de gênero, credo, raça, cor, opção política, nacionalidade, classe social, regionalidade, gênero, orientação sexual, condição de pessoa com deficiência e idade.

4.10 Também não será permitida a utilização de pendrive, CDs ou músicas previamente sequenciadas, assim como a utilização de playback para a apresentação musical nos Palcos.

4.11 São expressamente proibidas quaisquer comercializações de materiais dos Participantes, incluindo, mas sem se limitar, CDs e camisetas.

4.12 Para a apresentação musical em qualquer um dos Palcos do Projeto Palco Carioca é imprescindível que os Participantes tenham realizado previamente a inscrição e agendamento. Além disso, os Participantes ficam desde já proibidos de convidar o público dos Palcos para participar das apresentações musicais.

4.13 Os Participantes obrigam-se a:

- a) respeitar a sinalização de comunicação visual e/ou sonora das Estações;
- b) não transgredir instruções referentes à operação do METRÔRIO;
- c) não fumar, manter cigarro aceso, acender fósforo ou isqueiro, nas Estações e/ou composições;
- d) não ingressar, sem autorização, nos locais não-franqueados ao público;
- e) não colocar os pés nas paredes das Estações;
- f) não cuspir ou atirar detritos de qualquer natureza nas Estações, vias, composições ou áreas operacionais; e
- g) não fazer funcionar rádios ou aparelhos sonoros, nas Estações e composições;
- h) não impedir ou tentar impedir a ação do empregado do METRÔRIO no cumprimento de seus deveres funcionais;
- i) não praticar qualquer ato de que resulte embaraço ao serviço ou que possa acarretar perigo e/ou acidente;
- j) não colocar cartazes, anúncios e avisos, apregoar, expor ou qualquer espécie de mercadoria;
- k) não praticar mendicância;
- l) não usar linguagem licenciosa, desrespeitosa ou ofensiva a qualquer pessoa;
- m) não proceder inconvenientemente ou de modo a molestar ou prejudicar o sossego e a comodidade de usuários ou empregados do METRÔRIO;

¹⁸⁵ *Ibidem.*

n) não acionar ou usar indevidamente qualquer equipamento das Estações ou não autorizado para instalação nas dependências do METRÔRIO;

o) não burlar ou tentar burlar, de qualquer forma, os controles de entrada e saída do METRÔRIO.

4.14 O METRÔRIO poderá a seu livre e exclusivo critério alterar a programação ou suspender, sem prévio aviso aos Participantes, o funcionamento dos Palcos, sempre que houver um incidente operacional, ou uma situação de segurança que exija tal medida. As mudanças de programação e cancelamentos de agenda não acarretarão em qualquer tipo de indenização aos Participantes do Projeto Palco Carioca.

4.15 O METRÔRIO não será responsável pelo fornecimento de qualquer tipo de equipamento de som ou mobiliários para as apresentações musicais, cabendo aos Participantes providenciarem seus próprios equipamentos e instrumentos.

4.16 O METRÔRIO não se responsabilizará de nenhuma forma por furtos, danos de quaisquer espécies ou prejuízos, sofridos pelos Participantes, incluindo seus equipamentos e mobiliários.

4.17 O Participante fica obrigado a conservar o Palco cedido durante o período em que ocupá-lo, restituindo o espaço no estado em que o encontrou. Caso este item seja infringido, o Participante ficará impedido de participar novamente do Projeto.

4.18 O METRÔRIO disponibilizará aos Participantes tomadas com energia (110v e 220v) para as apresentações musicais.¹⁸⁶

Por fim, o MetrôRio afirma que não haverá nenhum tipo de contrapartida financeira entre ele e os músicos, assim como não haverá vínculo empregatício e nem dedicação exclusiva. Define também que em caso de situações não previstas no regulamento, divergências e dúvidas, quem decide é a Concessão Metroviária do Rio de Janeiro S.A, “cuja decisão é soberana e irrecorrível”; além disso, afirma que os participantes do projeto devem estar cientes de que é possível que o MetrôRio aplique advertências e sanções previstas no Decreto Estadual 2.522/1979.¹⁸⁷

Wagner José, um dos músicos que entrevistei, normalmente se apresenta nas ruas, mas recentemente se apresentou no metrô com uma amiga, um duo chamado DuoPlex. Ele afirma não ter gostado muito da experiência, pelas condições impostas pelo metrô e pelo comportamento do público. Apesar de dizer que a briga para tocar no metrô não é dele, mas entende a importância dessa disputa entre artistas e sistema de transporte:

Eu não gostei muito porque ali as pessoas passam sempre com pressa, querem pegar o seu trem ou então chegar do trabalho em casa e não tem nada a ver com a proposta da rua, mas o que eu não gostei mesmo são das condições que eles colocam para a gente, tipo, você não pode vender, comercializar coisa [...]. Mas assim, quando eu tinha lido esse texto [do regulamento] eu não gostei, na verdade como eu tinha presenciado algumas reuniões do pessoal que brigava para poder se apresentar no vagão, eu achei que foi uma iniciativa de “ah, brinca aqui”, do metrô falar “brinca aqui nesse espacinho que eu estou dando para vocês, que lá dentro não pode”. Por isso eu acho muito legal, mas eu nunca vi quem se apresenta no vagão tocando nesses espaços, eu acho ótimo isso, porque é como se fosse assim corromper o trabalho deles, todos que eu conversei acham horrível tocar ali, preferem muito mais no vagão, então que briguem pelo vagão,

¹⁸⁶ *Ibidem.*

¹⁸⁷ *Ibidem.*

não é uma briga minha, mas eu acho que tem que correr atrás do que acha que é importante para cada um. (Wagner, informação verbal)

Mesmo com a implantação do projeto Palco Carioca, os artistas continuaram se apresentando nos vagões e demandando o direito de estar ali, comparando a atividade de se apresentar ilegalmente e driblar os seguranças com uma “caçada de gato e rato”.¹⁸⁸ Durante todo meu campo pude acompanhar artistas entrando e saindo dos vagões para se apresentar – e em alguns dias, pude inclusive presenciar músicos se apresentando dentro dos ônibus na Zona Sul, apesar de ser uma atividade com menor incidência e organização do que no caso do metrô. De tempos em tempos, denúncias de agressão de artistas vinham à tona e colocavam lenha na fogueira do debate público em torno do tema. Até a aprovação do projeto de lei que tramita na Alerj, ou o diálogo e formulação de políticas de apoio aos artistas metroviários, eles viverão nas margens legais de atuação, tendo como opção a desobediência civil através da atuação irregular nos vagões ou a participação legal e reconhecida no projeto Palco Carioca.

¹⁸⁸ Ver, por exemplo: <<http://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/artistas-do-rio-driblam-vigias-no-metro-05032016>>, acessado em 06 de maio de 2017.

Considerações finais

O objetivo central desse trabalho era analisar como se cria e no que interfere a regulação da arte de rua e dos espaços públicos em que ela acontece em Montreal e no Rio de Janeiro. A partir do estudo de táticas e da regulação de práticas ligadas especificamente à música e ao teatro de rua nessas duas cidades se pretendia não apenas debater o papel da regulação da arte de rua (em uma perspectiva histórica e o lugar que ela ocupa hoje), mas também questionar os binários que geralmente se associam a ela (legal/ilegal, legítimo/ilegítimo, formal/informal, amador/profissional, pedinte/artista), mostrando que não são elementos tão simples que vão definir os ilegalismos dessas práticas, uma vez que entre cada uma dessas categorias cabem muitas práticas e questionamentos. Também buscou-se discutir as táticas, modos de fazer e engajamento de artistas de rua em processos legislativos, decisórios e de políticas públicas, para a legalização, o reconhecimento e a legitimação da arte de rua nas cidades estudadas. Além disso, questionou-se se essas performances, normalmente alijadas das tradicionais instituições e espaços de arte legitimados pela sociedade podem emergir como força movente nas cidades contemporâneas, promovendo outros olhares, encontros e experiências (estéticas ou não), assim como diferentes formas de sentir e estar nos espaços públicos urbanos.

Ao se olhar para a arte de rua e os mecanismos para controlá-la, podem emergir muitas questões e processos que permitem entender dinâmicas de poder e desigualdade nas cidades contemporâneas. Justamente por ocupar um lugar – simbólico e físico – que é muitas vezes marginal, liminar e contestado, os artistas de rua e sua luta pela sobrevivência e legitimação expõem essas dinâmicas de poder, políticas culturais problemáticas, dificuldades de acesso aos espaços públicos, contestação do direito à cidade e a truculência policial, para citar alguns pontos. As tentativas de regular e controlar essas práticas podem nos dizer muito sobre as lógicas de determinados momentos históricos, sobre as disputas da/na/pela cidade e, ainda, sobre como as pessoas vivem juntas em ambientes urbanos densos e complexos.

Ao trazer essa discussão para o campo da comunicação urbana, com uma abordagem interdisciplinar, esperou-se contribuir para melhor compreensão sobre o direito à cidade, com uma perspectiva que engloba a cultura, a comunicação, o acesso aos espaços públicos e uma visão crítica dos mecanismos de controle e manutenção da ordem pública.

Com cada vez mais pessoas morando em cidades e com a atenção que tem sido dedicada aos centros urbanos, práticas que ajudem a elucidar problemáticas complexas, que geralmente

passam despercebidas, precisam ser mais valorizadas. Também se torna necessário discutir o tipo de cidade que queremos. Com o avanço de novas tecnologias da informação e da comunicação, somado à presença marcante dos chamados meios de comunicação de massa, outras formas de construir, prever, circular, gerir, viver, planejar, se mover, desfrutar e se angustiar com/na cidade acabam surgindo. São muitos fatores que influenciam nosso entendimento da urbe, onde atuam diversas forças (do planejamento à regulação de seus usos, do controle aos atos de desobediência, dos corpos que ocupam os espaços às suas afetividades) e muitas áreas do conhecimento (da arquitetura, responsável por sua materialidade, à arte, que ocupa um lugar simbólico). A construção da cidade é um processo contínuo, fluido, conflituoso e diário.

Ao trazer a discussão de arte de rua, regulação e cidade para a comunicação, propõe-se pensar as relações de mídia e cidade para além dos meios de comunicação de massa e das novas tecnologias, permitindo enxergar as relações mais profundas e não óbvias, através de outras estruturas, outros processos e mediações cotidianas. Afinal, grande parte do que sabemos sobre as cidades é mediado através de representações e práticas comunicacionais que ela gera e nela são geradas. Adotou-se aqui a perspectiva de que a arte de rua é uma prática comunicacional que ajuda a conectar (ou não) as pessoas umas às outras e ao próprio ambiente urbano, através de suas ocupações da cidade. Partindo de uma análise no “nível da rua” para entender as dinâmicas entre mediação e cidade no cotidiano urbano, observou-se que a mídia e a cidade tomam seus significados através de práticas comunicacionais. Com suas construções e espaços simbólicos, a cidade é construída e mantida através de variadas formas de comunicação (não verbal, mediada, interpessoal, etc.). E na cidade também surgem formas de comunicação através de espaços midiaticizados e mediados, como o espaço público que a arte ocupa.

Em um contexto em que as relações entre cidade e mídia se estreitam, com seus espaços públicos em disputa, buscam-se formas de voltar a olhar para a cidade e enxergar possibilidades de sociabilidade e de uma vida pública. Os artistas de rua evidenciam uma retórica compartilhada que forma tanto sua visão do mundo quanto seu papel enquanto elemento contestatório da ordem vigente. Eles tentam restaurar um sentido ao espaço urbano e suas formas arquitetônicas, tratando-se de uma proposição de usos dos conteúdos significativos e simbólicos do espaço, se ancorando em uma problemática da perda do lugar social que aflige a sociedade contemporânea.

Portanto, é possível afirmar que, de certa forma, a arte de rua (enquanto performance), em suas diversas manifestações, pode ser vista como uma prática de diálogo e comunicação entre atores e audiência, assim como entre estes e o espaço urbano, capaz de engajar, repelir

(ou mesmo se fazer indiferente a) quem passa no momento da performance. A arte de rua pode transmitir mensagens e gerar interação, transformando – ao menos temporariamente – a percepção do espaço público no qual ela ocorre. Em geral, a arte de rua inserida em um espaço público também interage com os sentidos humanos, do som ao tato, potencializando nossas experiências na cidade, mesmo em espaços normalmente invisibilizados.

Como foi visto, a própria expressão “arte de rua” pode estar ligada à diversas práticas artísticas, incluindo, por exemplo, música, teatro, dança, circo, mágica e ilusionismo. Trata-se de práticas muito diversas, multifacetadas e complexas, que por mais que estejam debaixo da generalização “arte de rua”, têm suas especificidades que dependem muito de como os próprios artistas, poder público e sociedade vão ver e lidar com a questão do ser artista e criar para a rua.

O papel dos espaços públicos é também muito importante para a arte de rua, sendo visto como um campo da criação, do jogo/lúdico, um denominador comum desse tipo de manifestação artística que intervém na cidade. Passar o chapéu é uma característica que destaca a arte de rua, historicamente, mas não é um elemento único e definidor – já que pedir doações não é exclusividade de artistas de rua, assim como nem todo artista de rua vive (ou deseja viver) de passar o chapéu. É importante também 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. Além disso, é necessário frisar que a arte de rua não existe em oposição à arte realizada nos espaços tradicionais/privados da arte (como galerias, museus e salas de teatro), como é mostrado pelos próprios artistas: muitos deles se apresentam nas ruas e se consideram artistas de rua, mas também trabalham em eventos privados, salas de show, bares, restaurantes, etc. Outros se apresentam na rua e não se consideram artistas de rua: apenas artistas ou artistas que produzem para a rua. Na cidade, estas práticas e espaços se entrelaçam, criando uma complexa rede cultural que congrega elementos que chegam a parecer, à primeira vista, contraditórios.

A arte de rua é uma prática presente em muitas cidades ao redor do mundo, que vem se desenvolvendo e se transformando ao longo dos séculos. Manifesta-se de diversas formas, mas geralmente possui elementos que permitem caracterizá-la, como a performance em espaços públicos urbanos, fora dos espaços tradicionais de arte; pode contar ou não com amplificação, cenografia, fantasias; engloba diferentes linguagens e disciplinas, passando por teatro, música, dança, poesia, etc.; a gratuidade para os transeuntes, com os artistas eventualmente passando o

chapéu. Alguns artistas também produtos. As motivações, idades, trajetórias e experiências dos artistas variam muito, assim como idade, gênero, nacionalidade e o que os levou para as ruas, avenidas, praças, metrô e parques das cidades. Em geral, a atividade desses artistas se desenvolve de acordo com a regulação do município – ou em oposição a ela – e o contexto sociocultural do lugar.

A ancestralidade dessas práticas influencia, certamente, a atividade nos dias de hoje e está presente no discurso de muitos artistas, mas espera-se ter mostrado como a arte de rua mudou com o passar dos séculos. Ao falar da ancestralidade da arte de rua, remetem aos menestréis e jongleurs medievais, às feiras de rua e seus espetáculos variados, aos músicos de rua e tocadores de realejo, apesar de que muitas das disputas pelo direito de estar na rua ganhando a vida permaneçam. Seja na academia, entre os artistas ou legisladores, as definições de arte de rua se chocam e se encontram em contextos variados.

Não se pode negar, contudo, que ao ocupar os espaços e preencher o cotidiano, a arte de rua contribui também para se pensar a vida cotidiana e a cotidianidade da cidade. Tudo que é ordinário e familiar no espaço público acaba deixando de ser visto, vira rotina, banalidade; assim, se a repetição e a cotidianidade podem participar na transformação do espaço público em algo habitual, podem também torna-lo invisível. Ao criar pequenos (ou grandes) espetáculos, entranhados e entrelaçados com os espaços públicos, a arte de rua interrompe o fluxo cotidiano da vida e atrai a atenção das pessoas para um outro canto, uma outra praça, cria um desconforto ou uma afetividade, positiva ou negativamente. Mesmo alijada das instituições tradicionais de arte, não significa, necessariamente, que a arte de rua é menor, menos importante, ou não é “arte de verdade”. Ela apenas é uma outra forma de se expressar artisticamente – ou uma maneira de ganhar alguns trocados – causando “estranhamentos”, tendo na interrupção dos usos cotidianos do espaço uma tática para visibilidade (do trabalho e do espaço) e expressão artística.

Assim sendo, pode-se pensar no papel de intervenções artísticas de rua nesse processo de se estranhar o cotidiano e produzir experiência estética para além de um conceito restrito de arte institucionalizada, incrementando a discussão sobre arte de rua entre os binários arte e vagabundagem, por exemplo. E essas performances em espaços públicos contrariam a noção de que os espectadores devem ser objetivos e observadores desinteressados ao catapultá-los à um espaço do cotidiano ordinário transformado em um espaço estético, ao mesmo tempo em que insere arte na vida diária – e essas experiências são sentidas antes de serem compreendidas

A arte de rua e seus espetáculos também podem justamente exacerbar esses comportamentos que poderiam passar despercebidos. Por serem experiências

desestabilizadoras, os espetáculos de rua trazem à tona as competências ordinárias dominadas pelos cidadãos para confrontá-los com novas situações com/no espaço público.

O trabalho também mostrou como essas intervenções artísticas invadem um espaço público, agitam-no e depois desaparecem – mas a memória dessa interrupção assombra o lugar para o público que passou pela experiência proposta. Esse tipo de arte busca interromper a vida diária, surpreender espectadores com a inversão de um lugar familiar e atividades cotidianas, testando os limites do que pode ser feito em público e encorajando o público a participar da intervenção. De um modo geral, os artistas não tentam apagar ou esconder o cotidiano que reveste suas intervenções performáticas; ao invés disso, suas práticas de participação estabelecem uma dinâmica de experiência com sua audiência em espaços públicos.

As performances em espaços públicos criam “palcos efêmeros” em volta dos quais as pessoas se reúnem em um acordo precário, feito através de uma comunicação sutil que gravita em torno da performance, ao mesmo tempo em que mantém a individualidade da audiência. Desses encontros urbanos, efêmeros e muitas vezes inesperados, nascem possibilidades de sociabilidade e de comunicação muito interessantes entre estranhos, seja essa relação entre artista e espectador, entre espectadores, ou mesmo entre o espectador e a cidade.

Apesar da arte de rua assumir, muitas vezes, um viés democratizador da arte, uma vez que as apresentações ocorrem nos espaços públicos, 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, muros e grades) às forças sutis (como policiamento e iluminação). Portanto, a arte de rua pode ser, em princípio, muito mais acessível que a arte “privada” do ponto de vista econômico (quem pode ou não consumir cultura), mas não necessariamente será acessível à toda população.

O modo como a arte de rua é regulada e controlada influencia muito na vida urbana, tanto para os artistas, quanto para os espectadores e o próprio poder público. Foi visto, ao longo do trabalho, que a regulação da arte de rua pelo Estado pode ser compreendida a partir da gestão diferenciada dos ilegalismos que faz com que determinadas práticas sejam reguladas, enquanto outras continuam sendo perseguidas. Não se trata de buscar a punição dos atos tidos como ilegais, mas sim criar um regime de gestão das condutas, diferenciando-as e organizando-as, criando assim regimes de tolerância. Dessa forma, aquilo que é considerado ilegal, informal ou simplesmente irregular, na verdade se insere em um modo de regular as práticas sociais como um todo. A criação dos ilegalismos faz parte da gestão de todas as práticas.

No caso dos artistas de rua, a determinação das práticas permitidas gera automaticamente um rol de atividades irregulares. Isso significa que as leis e normas da arte de rua, antes de servirem como uma legitimação da arte em si, cria um sistema de gestão que aponta o que deve ou não ser reconhecido como arte de rua, e como deve ser tratado. Essa gestão de ilegalismos pode se dar através da criação de leis que regulamentem o que é e como se pratica a arte de rua, bem como em quais espaços ela pode acontecer, sob determinadas circunstâncias.

Muitas vezes a arte de rua é tida como um entretenimento para as massas, principalmente da classe trabalhadora e com menor acesso a outras formas de cultura e entretenimento. E em inúmeros momentos, teve de enfrentar – e ainda enfrenta – oposição dos mais diversos setores da sociedade, como poder público, classes profissionais, residentes de um determinado bairro, ou mesmo outros artistas. Na verdade, a história da arte de rua está intrinsecamente entrelaçada com a história da regulação, criminalização e formas de controle dessas práticas.

Por isso é importante entender que a arte de rua não pode simplesmente ser enquadrada como atividade legal ou ilegal, já que o artista pode estar se apresentando legalmente em um dia e ilegalmente no outro, ou de forma legal em uma rua e ilegal na outra, dentro do volume e uso do espaço adequada em um momento, e fora desses padrões no outro – e muitas vezes as decisões sobre a legalidade (ou não) das performances serão decididas no cotidiano, sujeitas a opiniões e arbitrariedade dos agentes de controle e organização urbana. A formalidade ou informalidade do artista que se apresenta nas ruas também pode ser questionada, já que muitos deles têm empregos fixos em outras áreas, que muitas vezes garante o pagamento das contas (com um emprego formal) e a vida como artista nas ruas (de modo informal).

Acredito que um dos pontos principais nessa negociação de binários e ilegalismos diz respeito à profissionalização dos artistas de rua. Em diversos momentos, tanto no Rio quanto em Montreal, há uma tentativa dos artistas de se colocarem como profissionais, delineando as fronteiras entre o trabalho do artista profissional que escolhe a rua como suporte, daqueles que tocam para pedir dinheiro, “sem talento”, “amadores”, “mendigos”, “pedintes”, etc. Também entra nessa diferenciação as razões de se ocupar aquele espaço liminar, sendo que alguns artistas acreditam estar ali de forma permanente, porque escolheram os espaços públicos para manifestar sua arte; enquanto outros estão ali de forma transitória, esperando serem descobertos, ensaiando, tentando ganhar algum dinheiro extra.

A importância de se estar nas ruas varia muito entre os artistas, sendo que a maioria acredita que estar na cidade se apresentando pode criar um cotidiano mais festivo, alegre,

afetuoso, transformando a rotina monótona das pessoas, pelo menos por alguns instantes. Porém, nem todos os artistas tem essa visão otimista, sendo que alguns veem o uso da rua pelos artistas de forma pragmática, com finalidades materiais (ganhar dinheiro e pagar as contas) ou técnica (ensaiar, testar composições).

O engajamento dos artistas nas táticas de resistência, legitimação e legalização de suas atividades também não é homogêneo, como foi visto. Apenas alguns grupos e artistas participam mais e estão interessados em frequentar fóruns, trabalhar voluntariamente em associações, participar de audiências e propor projetos e leis. Essas táticas e práticas tem garantido, em medidas diferentes, a existência da arte de rua – regulada e dentro da conformidade esperada, ou através da desobediência civil e disputas, que se exacerbam nos exemplos dos músicos do metrô.

É preciso notar que ser artista e se apresentar na rua também invoca uma constante negociação, não apenas com o poder público e as instituições, mas com o espaço construído, com a cidade, com outros artistas, com os transeuntes e não-transeuntes e com as próprias limitações físicas e emocionais dos artistas. Não há dúvida de que o uso de espaços públicos (ou de espaços públicos de acesso privado/controlado) para performances traz múltiplas possibilidades de sociabilidade, encontro e difusão artística; mas por outro lado, gera conflitos de interesse, transtornos e desordem, o que leva a um debate público sobre a atuação desses artistas na cidade, demandando medidas de governança, controle e, muitas vezes, repressão.

Essas medidas de regulação em nome da ordem pública podem, muitas vezes, esconder outras intenções que se manifestam através da ordem pública, como classismo, xenofobia, racismo, criminalização da pobreza e da marginalidade, etc. Ao controlar de um lado, criar a regularidade, abre-se a brecha para que do outro apareçam práticas antagônicas, que não se encaixa, que desobedecem e, portanto, continuam irregulares. Não é um tema e uma tarefa simples; embora seja importante regular para legitimar, essa legitimação pode trazer consigo outras camadas de exclusão.

Acredita-se que a pesquisa de campo, realizada nas duas cidades, foi capaz de levantar inúmeras questões e proporcionar uma reflexão interessante sobre o lugar que a arte de rua ocupa hoje nessas localidades e como a regulação está moldando as práticas, as desobediências e as táticas. As duas cidades têm diferenças e semelhanças no que diz respeito à regulação da arte de rua, mas pode-se ver que as duas encontram-se em polos afastados: de um lado, Montreal tem um arcabouço regulatório bastante complexo e com diversos mecanismos de controle, punição e legitimação da arte de rua; do outro, o Rio de Janeiro começou a pensar nessas formas de regulação, mais por pedido dos artistas do que uma política de cima para baixo, recentemente

e ainda mantém muitos critérios e delimitações em aberto – o que gera maior liberdade e amplia a abrangência, ao mesmo tempo em que diminui o alcance da regulação. Contudo, é possível vislumbrar que o Rio possa estar caminhando em direção a um modelo regulatório mais próximo do de Montreal (e de outras cidades do mundo), em que é preciso ter autorização, cadastro ou mesmo passar por uma audição para que os artistas exerçam suas atividades nos espaços públicos. Algumas normas jurídicas que vem aparecendo no Brasil, em outras cidades, também apontam para esta direção e vêm sofrendo resistência de artistas e parcelas da população.

Hoje também existem muitas críticas à arte de rua contemporânea quando esta é cooptada pelo governo ou pelo setor privado, transformada em atrações e narrativas turísticas, 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. Essas performances têm uma inegável capacidade de transformar a maneira como as pessoas vivem a/cidade, trazendo elementos do extraordinário, mas ao mesmo tempo podem ser a reprodução de valores hegemônicos (como racismo, sexismo, LGBTQIAfobia, etc.) ou do ordinário, e por isso precisam ser criticamente analisadas.

No geral, a arte de rua se apresentou como um objeto de estudo muito importante e com desdobramentos inesperados para se pensar as cidades contemporâneas. Ela apresenta muitas intersecções com outras atividades que se desenvolvem nos espaços públicos (arte de rua como comércio ambulante ou como trabalho) e podem contribuir para o imaginário e a vida urbana de muitas formas: arte de rua como mídia urbana, como parte da paisagem sensível da cidade, como elemento da cidade lúdica e na promoção de uma cidade de encontros e sociabilidades.

Por fim, pode-se ressaltar que a regulação da arte de rua assume pelo menos três papéis entrelaçados: 1. A regulação como oportunidade, proteção e legitimação, uma vez que reconhece a arte de rua como algo legal, respaldando também a ocupação de certos espaços públicos pelos artistas; 2. A regulação como delimitação das práticas, determinando quem pode ser músico de rua (estrela, amador ou mesmo “pedinte”), onde, quando e sob quais condições esta atividade pode acontecer. Esse papel se desdobra em um terceiro: 3. A regulação como exclusão e reprodução de desigualdades, pois além de não alterar as condições de trabalho dos artistas, acaba excluindo pessoas dessa atividade (como quando artistas não podem ou não querem pagar pelo processo de formalização e pelas autorizações, 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 para fomentar cidades que disponham de cada vez mais espaços (materiais e simbólicos) para performances e oportunidades de encontro que fazem com que esses espaços ressurgam como um ambiente de espetáculos ao vivo, de sociabilidade e de uma vida pública vibrante.

FONTES

Bibliografia

ABBAS, Ackbar. *Hong Kong: Culture and the politics of disappearance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

ABDAL, Alexandre. *São Paulo, desenvolvimento e espaço: A formação da macrometrópole paulista*. São Paulo: Papagaio, 2009.

ADAMS, Paul C.; HOELSCHER, Steven; TILL, Karen E. (eds.). *Textures of place: Exploring humanist geographies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

ADLER, Amy M. Against moral rights. *California Law Review*, v. 97, n.1, p. 263-300, 2009.

AGIER, Michel. *Antropologia da cidade: Lugares, situações, movimentos*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

AGIER, Michel, RICARD, Alain (Ed.). *Les arts de la rue dans les sociétés du Sud*. Saint-Étienne: l'Aube, ORSTOM, 1997.

AIELLO, Giorgia; TOSONI, Simone. Going about the city: methods and methodologies for urban communication research. *International Journal of Communication*, v. 10, p. 1252-1262, 2016.

ALEXANDER, Christopher; ISHIKAWA, Sara; SILVERSTEIN, Murray. *A pattern language: Towns, buildings, construction*. New York: Oxford University Press, 1977.

ALVES, Junia C. M.; NOE, Marcia. From the street to the stage: The dialectical theatre practice of Grupo Galpão. *Luso-Brazilian Review*, v. 39, n.1, p. 79-93, 2002.

_____. *O palco e a rua: a trajetória do teatro do Grupo Galpão*. Belo Horizonte: Editora PUCMinas, 2006.

AMPATZIDOU, Cristina; MOLENDA, Ania. New Media in old cities: The emergence of the New Collective. Footprint – *Delft Architecture Theory Journal*, Commoning as a differentiated publicness, v. 9, n. 1, p. 109-122, 2015.

AMSTER, Randall. *Street people and the contested realms of public space*. New York: LFB Schorlaly Publishing, 2004.

ANDREW, Caroline; GATTINGER, Monica; JEANNOTTE, M. Sharon; STRAW, Will. (Eds.). *Accounting for culture: Thinking through cultural citizenship*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2005.

ANDERSON, Bruce. Making the city more useable: An evaluation of weather protected public spaces in Montreal. *JAE*, v. 29, n. 3, Canada, p. 20-22, 1976.

ARNAULD, Daniel. *Fakirs et jongleurs*. Paris: Librairie de Firmin-Didot, 1889.

ATTALI, Jacques. *Noise: The political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 9ª edição. Campinas, SP: Papirus, 2012.

AVENTIN, Catherine. *Les espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques*. Thèse (Doctorat Sciences pour l'ingénieur, option Architecture) Université de Nantes, Nantes, 2005.

_____. Les arts de la rue pour observer, comprendre et aménager l'espace public, dossier « *Nouvelles approches de l'espace dans les sciences de l'homme et de la société* », n.119-120, 2006.

_____. Les arts de la rue ou comment l'espace prend corps. *Lieux Communs* (Les Cahiers du LAUA, Langages, Actions Urbaines, Alterités – Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes), n.9, 2006a.

_____. L'humour au coin de la rue : « drôles » de regards sur la ville avec les arts de la rue. In : CONFERENCE INTERNATIONALE D'HISTOIRE URBAINE, 9., 2008, Lyon, 2008.

AVRITZER, Leonardo. Globalização e espaços públicos: A não regulação como estratégia de hegemonia global. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, p. 107-121, 2002.

BACH, Penny Balkin. To light up Philadelphia : Lighting, public art, and public space. *Art Journal*, v.48, n.4, *Critical Issues in Public Art*, 1989, p. 324-330, 1989.

BALLESTER, Patrice. Les expositions universelles et internationales comme des méga-événements: Une incarnation éphémère d'un fait social total. *Horizontes Antropológicos*, ano 19, n. 40, p. 253-281, 2013.

BARBOT, Jules. *Jongleurs et troubadours du Gévaudan*. Mende: Imprimerie Typographique Auguste Privat, 1899.

BARKER, Joshua. Introduction: Street life. *City & Society*, v.21, issue 2, p. 135-162, 2009.

BARROS, Laan M. A questão da experiência estética nos debates de epistemologia da comunicação. *Questões Transversais – Revista de Epistemologias da Comunicação*, v. 2, n.3, p.1-11, 2014.

BARTHON, Céline et al. L'inscription territoriale et le jeu des acteurs dans les événements culturels et festifs: des villes, des festivals, des pouvoirs. *Géocarrefour*, v. 82, n. 3, 2007.

BASS, Michael T, M.P. *Street Music in the Metropolis: correspondence and observations on the existing law, and proposed amendments*. London: John Murray, Albemarle Street, 1864.

BAX, Sander; GIELEN, Pascal; IEVEN, Bram (eds.). *Interrupting the City: Artistic Constitutions of the Public Sphere*. Amsterdam: Valiz, 2015.

BECKER, Howard S. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

_____. *Outsiders: Estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BEDFORD, William. 'Montreal might eat its young, but Montreal won't break us down': The co-production of place, space and independent music in Mile End, 1995-2015, *Journal of Urban Cultural Studies*, Vol. 2, n. 3, p.335-345, 2015.

BÉLANGER, Anouk. Montréal vernaculaire/Montréal spectaculaire: dialectique de l'imaginaire urbain. *Sociologie et sociétés*, vol. 37, n.1, p.13-34, 2005.

BÉLANGER, Anouk; PAQUET, Valérie (eds.). Actions culturelles, femmes et féminismes, *Cahiers de l'action culturelle*. Vol.11, n.1, 2014.

BELINA, Bernd. Ending public space as we know it. *Social Justice*, v. 38, n. ½ (123-124), Policing the Crisis – Policing in Crisis, p. 13-27, 2011.

BERDOULAY, Vincent; CASTRO, Iná; GOMES, Paulo C. L'espace public entre mythe, imaginaire et culture. *Cahiers de géographie du Québec*, v.45, n.126, p.413-428, 2001.

BERNARD, H. Russel. *Social Research Methods: Qualitative and Quantitative Approaches*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2000.

BIENESTEIN, Glauco; SÁNCHEZ, Fernanda; MASCARENHAS, Gilmar. The 2016 Olympiad in Rio de Janeiro: Who can/could/will beat whom?. *Esporte e Sociedade*, ano 7, n.19, 2012.

BIRCH, Anna; TOMPKINS, Joanne (Ed.). *Performing Site-specific Theatre: politics, place, practice*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2012.

BIRMAN, Patricia et al (orgs.). *Dispositivos Urbanos e Trama dos Videntes: ordens e resistências*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

BISHOP, Claire. Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, n.110, p.51-79, 2004.

BISHOP, Claire (Ed.). *Participation: Documents of contemporary art*. London: Whitechapel, 2006.

BLUM, Alan. *The Imaginative Structure of the City*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2003.

BOETZKES, Amanda. The Ephemeral Stage at Lionel Groulx Station. In: Alexandra Boutros and Will Straw (eds.). *Circulation and the City: essays on urban culture*. Montreal: McGill-Queen's University Press, p. 138-154, 2010.

BOGAD, L. M. Facial Insufficiency: Political street performance in New York City and the selective enforcement of the 1845 Mask Law. *TDR*, v.47, n.4, pp.75-84, 2003.

BORELLI, Silvia H. S.; FREITAS, Ricardo F. (Orgs.). *Comunicação, narrativas e culturas urbanas*. São Paulo: EDUC; Rio de Janeiro: UERJ, 2009.

- BORELLI, Silvia H. S.; ROCHA, Rose de Melo. Juventudes, mídiatizações e nomadismos: a cidade como arena. *Comunicação, mídia e consumo*, São Paulo, v.5, n.13, p.27-40, 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel, 2002.
- _____. *Postproduction*. New York: Lukas & Sternberg, 2005.
- _____. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- _____. *Precarious constructions: Answer to Jacques Rancière on art and politics*. Open, n.17, p. 20-37, 2009a.
- _____. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BOULANGER, Amélie. *Les Arts de La Rue, Demain – enjeux et perspectives d’un “novel art de ville”*. Mémoire (Maître de conférences en Sociologie et Aménagement) Université Lumière Lyon II, Lyon, 2001-2002.
- BOUTET, Eric. *Étude du réaménagement du Vieux-Port de Montréal: 1975-1995*. Memoire (Maîtrise em urbanisme) École de Urbanisme, Université McGill, 1997.
- BOUTROS, Alexandra. STRAW, Will (Eds.). *Essays on Urban Culture. Circulation and the city*. Montreal & Kingston: McGill-Queen’s University Press, 2010.
- BRADLEY, Karin. Open source urbanism: Creating, multiplying and managing urban commons. *Footprint – Delft Architecture Theory Journal*, Commoning as a differentiated publicness, v. 9, n. 1, p. 91-108, 2015.
- BRAY, Anne. The community is watching, and replying: Art in public places and spaces. *Leonardo*, v. 35, n. 1, p. 15-21, 2002.
- BULL, Michael. *Sound Moves: iPod culture and urban experience*. London/New York: Routledge, 2008.
- BURD, Gene. The Mediated Metropolis as Medium and Message. *The International Communication Gazette*, v. 70, n. 3-4, p. 209-222, 2008.
- BURD, Gene; DRUCKER, Susan J.; GUMPERT, Gary. *Urban Communication Reader*. Cresskill: Hampton Press, 2007.
- BUSCARIOLLI, Bruno; CARNEIRO, Ana de Toledo; SANTOS, Eliane. Artistas de rua: trabalhadores ou pedintes? *Cadernos Metrôpole*, v. 18, n. 37, p. 879-898, 2016.
- BYWATER, Michael. Performing Spaces: street music and public territory. *Twentieth-Century Music*, v. 3, n. 1, p. 97-120, 2007.
- CAHEN, Ariel. *Compasso urbano: A vida de quem transforma asfalto em palco e necessidade em arte*. Holambra, SP: Editora Setembro, 2011.

CALHOUN, Craig; SENNETT, Richard; SHAPIRA, Harel (Ed.). Infrastructures of the Urban. *Public Culture*, v.25, n.2, 2013.

CAMPBELL, Patricia J. *Passing the hat: Street performers in America*. New York: Decolarte Press, 1981.

CAMPOS, Sandra Maria C. T. Lacerda. A imagem como método de pesquisa antropológica: um ensaio de antropologia visual. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, v. 6, p. 275-286, 1996.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª edição, 4ª reimpressão. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires/Madrid: Katz Editores, 2010.

_____. *Consumidores e cidadãos: Conflitos multiculturais da globalização*. 8ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

CAPRON, Guénola. Accessibility to 'modern public spaces' in Latin-American cities: A multi-dimensional idea. *GeoJournal*, v. 58, n. 2/3, Social Transformation, citizenship, and the Right to the City, p. 217-223, 2002.

CARDOSO, Bruno de Vasconcelos. Megaeventos esportivos e modernização tecnológica: Planos e discursos sobre o legado em segurança pública. *Horizontes Antropológicos*, ano 19, n. 40, p. 119-148, 2013.

CARLOS, Ana Fani A.; LEMOS, Amália Inês G. *Dilemas Urbanos: Novas abordagens sobre a cidade*. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2005.

CARR, Stephen et al. *Public Space*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

CARREIRA, André. *Teatro de Rua: Brasil e Argentina nos anos 1980, uma paixão no asfalto*. São Paulo: Editora Hucitec, 2007

CARTIERE, Cameron; WILLIS, Shelly. *The practice of public art*. London: Routledge, 2008.

CARVALHO, Jonathas M.; TANG, Yi Shin. Os jogos olímpicos, a cooperação descentralizada e a aplicação de políticas públicas: um resumo do modelo de Barcelona 92 para o Rio de Janeiro 2016. *REU*, v.40, n.2, p. 259-274, 2014

CARTER, Thomas F. The sport of cities: Spectacle and the economy of appearances. *City & Society*, v.18, issue 2, p. 151-158, 2006.

CASTELLS, Manuel. *La cuestión urbana*. 2ª edición corregida y aumentada. Cidade do México: Siglo Veintiuno Editores, 1976.

_____. *The Informational City*. Oxford and Cambridge: Blackwell, 1989.

CERTEAU, Michel de. *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press, 1984.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

CHAKRAVORTY, Sanjoy. Equity and the big city. *Economic Geography*, v.70, n.1, p. 1-22, 1994.

CHAUDOIR, Philippe. Les retours de l'espace public, in Actes du COLLOQUE INTERNATIONAL "L'ESPACE PUBLIC DANS LA VILLE MEDITERRANEENNE", Ecole d'Architecture Languedoc-Roussillon, Mars 1996. Actes publiés aux Editions de l'Espérou, 1997.

_____. L'interpellation dans les arts de la rue. *Espaces et Sociétés, Les langages de la rue*, Paris e Montréal, n.90/91, p. 167-194, 1997.

_____. Arts de la rue et espace public. *Collège de Philosophie, Institut Français de Barcelone*, avril 1999.

_____. Esthétiques de la situation. Intervention au Séminaire International de Lublin (Pologne) « Beyond Theatre II », octobre 1999.

_____. Le théâtre de rue: Nouvelles formes d'expression en espace public. *La pierre d'Angle, "en scène"*, n. 34, Octobre-Novembre, 2003.

_____. Spectacles, fêtes et sons urbains. *Géocarrefour*, v. 78, n.2, p. 167-172, 2003a.

_____. Arts de la rue et espace urbain. Dossier "Ce que les artistes font à la ville", *L'Observatoire* n.26, 2004.

_____. Oser penser fragile... *La pensée de midi*, n. 18, p. 74-79, 2006.

_____. La ville événementielle : temps de l'éphémère et espace festif. *Géocarrefour*, v. 82, n. 3, 2007.

CHAUDOIR, Philippe, OSTROWETSKY, Sylvia. *Le space festif et son public*. Villes nouvelles – Villes Moyennes, in les Annales de la Recherche Urbaine, n.70, 1996.

CHOAY, Françoise. *O urbanismo: Utopias e realidades, uma antologia*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CHOKO, Marc H. *Les Grandes Places Publiques de Montréal*. Montréal : Éditions du Méridien, 1990.

CISNEROS, James; STRAW, Will. Bâtir, la ville intermédiaire. *Intermédialités: Histoire Et Théorie Des Arts, Des Lettres Et Des Techniques / Intermédiality: History And Theory Of The Arts, Literature And Technologies*, n.14, 2009, p. 11-18.

COELHO, Teixeira (Org.). *A cultura pela cidade*. São Paulo: Iluminuras/Itaú cultural, 2008.

COHEN, Sara. *Decline, renewal and the city in popular music culture: Beyond the Beatles*. Burlington: Ashgate, 2007.

COLETTI, Diego. *The informal economy and employment in Brazil: Latin America, Modernization, and social changes*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

COLEMAN, Roy. Reclaiming the streets: Closed circuit television, neoliberalism and the mystification of social divisions in Liverpool, UK. *Surveillance & Society*, 2 (2/3), pp. 293-309, 2004.

CORBUSIER, Le. *The City of to-morrow and its planning*. New York: Dover Publications, 1987.

COSTA, Frederico L.; ZAMOT, Fuad (Orgs.). *Rio de Janeiro: Uma cidade, muitas capitais*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

COSTANTINI, Stéphane. De la scène musicale aux réseaux musicalisés: Les inscriptions territoriales et socio-économiques de l'activité artistique, *Réseaux*, n.192, p.143-167, 2015.

COTTLE, Eddie (Ed.). *South Africa's World Cup: A legacy for whom?* Scottsville: University of KwaZulu-Natal Press, 2011.

COUREIER, Sabine. Vers une définition du projet urbain, la planification du réaménagement du Vieux-Port de Montréal. *Canadian Journal of Urban Research*, v. 14, n. 1, p. 57-80, 2005.

CRANE, David A. The public art of city building. *Annals of the American academy of Political and Social Science*, v.352, *Urban Revival: Goals and Standards*, p 84-94, 1964.

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. *Teatro de Rua*. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

CUMMINS-RUSSELL, Thomas A.; RANTISI, Norma M. Networks and place in Montreal's independent music industry, *The Canadian Geographer / Le Géographe canadien*, 56(1): 80-97, 2012.

CURI, Martin. A disputa pelo legado em megaeventos esportivos no Brasil. *Horizontes Antropológicos*, ano 19, n. 40, p. 65-88, 2013.

DAGENAIS, Michèle. Inscrire le pouvoir municipal dans l'espace urbain: la formation du réseau des parcs à Montréal et Toronto, 1880-1940. *The Canadian Geographer / Le Géographe canadien*, v. 46, n. 4, p. 347-364, p. 2002.

DAMO, Arlei Sander. O Brasil no horizonte dos megaeventos esportivos de 2014 e 2016: Sua cara, seus sócios e seus negócios. *Horizontes Antropológicos*, ano 19, n. 40, p. 19-63, 2013.

DAN DAVIDO, Rita R. *Reamenagement Portuaire: Le Vieux Port de Montréal*. Thèse (Deuxième cycle) School of Urban Planning, McGill University, Montréal, Canada, 1979.

DANTO, Arthur. *O mundo da arte*. Artefilosofia. Ouro Preto, N.1, p.13-25, 2006.

_____. *A transfiguração do lugar-comum: Uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

DAPHY, Éliane. La gloire et la rue: Les chanteurs ambulants et l'édition musicale dans l'entre-deux-guerres. *Musiciens des rues de Paris*, Catalogue de l'exposition au Musée des arts et traditions populaires (Paris, 18 novembre 1997 - 27 avril 1998), sous la direction de Florence Gétreau, 95-99, 1997.

DARSIGNY, Maryse et al (Dir.) *Ces Femmes qui ont bâti Montréal : la petit et la grande histoire des femmes que ont marqué la vie de Montréal depuis 350 ans*. Montreal : Les Éditions du remue-ménage, 1994.

DAPHY, Éliane, GÉTREAU, Florence. Musiciens des rues, musique dans la rue. *Ethnologie française*, XXX-1, p.8-10, 1999.

DARROCH, Michael. New Orleans in Montréal: The cradle of jazz in the city of festivals, *Géocarrefour*, Vol. 78/2, 2003.

DELEUZE, Gilles. Postscript on the societies of control. *October*, v.59, p. 3-7, 1992.

_____. *Francis Bacon: The logic of sensation*. London: Continuum, 2003.

DEHAENE, Michiel; CAUTER, Lieven de (Eds.). *Heterotopia and the city: Public space in a postcivil society*. New York: Routledge, 2008.

DEUTSCHE, Rosalyn. Art and public space : Questions of democracy. *Social Text*, n. 33, p. 34-53, 1992.

_____. Uneven Development: Public Art in New York City. *October*, v.47, p. 3-52, 1998.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Editora, 2010.

DICKINSON, Greg; AIELLO, Giorgia. Being through there matters: materiality, bodies, and movement in urban communication research. *International Journal of Communication*, v. 10, p. 1294-1308, 2016.

DUFRESNE, Sylvie. Fête et société: le carnaval d'hiver à Montréal (1883-1889). In: Société historique de Montréal (Org.) *Montréal: activités, habitants, quartiers*, p. 139-188, 1984.

DUNEIER, Mitchell. *Sidewalks*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1999.

DŽOKIĆ, Ana; NEELEN, Marc. Instituting commoning. Footprint – *Delft Architecture Theory Journal*, Commoning as a differentiated publicness, v. 9, n. 1, pp. 21-34, 2015.

EASTERLING, Keller. *Extrastatecraft: the power of infrastructure space*. London: Verso, 2014.

ELLICKSON, Robert C. Controlling Chronic Misconduct in City Spaces: Of panhandlers, skid rows, and public-space zoning. *The Yale Law Journal*, v. 105, n., p.1165-1248, 1996.

ESCUQUIER, Gaston. *Salimbanques: Leur vie, leurs moeurs*. Paris: Librairie Nouvelle, 1875.

FARIAS, Ignacio ; BENDER, Thomas (eds.). *Urban Assemblages : How actor-network theory changes urban studies*. London and New York : Routledge, 2010.

FAULHABER, Lucas ; AZEVEDO, Lena. *Remoções no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro : Mórula Editorial, 2015.

FERNANDES, Cintia S ; GLÓRIA, Patrícia da. Pirei na Cena : outra forma de construção de identidade cultural. *Logos*, v. 41, 2014.

FERNANDES, Cintia S.; HERSCHMANN, Micael. Ativismo musical nas ruas do Rio de Janeiro. In: XXIII ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 23, 2014, Belém. Anais... Belém, p. 1-15, 2014.

FERNANDES, Cintia S.; TROTTA, Felipe; HERSCHMANN, Micael. Não pode tocar aqui!? Territorialidades sônico-musicais cariocas produzindo tensões e aproximações envolvendo diferentes segmentos sociais. *Anais do 24º Encontro Nacional da Compós*, Brasília, 2015.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. Cidade: meio, mídia e mediação. *MATRIZES*, n. 2, p. 39-52, 2008.

_____. O espaço público como meio comunicativo. In: COSTA, Carlos ; BUITONI, Dulcilia S (Org.). *A cidade e a imagem*. Jundiaí, SP: Editora In House, 2013.

_____. *Comunicação, Mediações, Interações*. São Paulo: Paulus, 2015.

FERRAZ, Hermes. *Cidade e vida*. São Paulo: João Scortecci Editora, 1996.

FERREIRA, Marieta de M. *Rio de Janeiro: Uma cidade na história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

FIGUEIREDO, Carolina D. A cidade distópica como construção utópica: Uma discussão sobre a cidade como objeto da comunicação. *Revista ECO-Pós*, Dossiê Cidades Midiáticas, v.14, n.1, p. 116-129, 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika; WIHSTUTZ, Benjamin (Orgs). *Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology*. New York and London: Routledge, 2013.

FISCHLER, Raphaël. Communicative Planning Theory: A Foucauldian Assessment. *Journal of Planning Education and Research*, v. 19, p. 358-368, 2000.

_____. Fifty Theses on Urban Planning and Urban Planners. *Journal of Planning Education and Research*, v. 32, n. 1, p. 107-114, 2012.

FISCHLER, Raphaël; WOLFE, Jeanne M. Planning for Sustainable Development in Montreal: a qualified success. In: Igor Vojnovic (Ed.) *Urban Sustainability*. Michigan: Michigan State university Press, p. 531-560, 2012.

FLETCHER, Tony. *All hopped up and ready to go: Music from the streets of New York 1927-77*. New York: W. W. Norton & Company, 2009.

FLORIDA, Richard. Cities and the creative class. *City & Community*, 2:1, 2003.

_____. *The rise of the creative class and how it's transforming work, leisure, community, & everyday life*. New York: Basic Books, 2004.

FOUCAULT, Michel. Of other spaces. *Diacritics*, v.16, n.1, p. 22-27, 1986.

_____. *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002.

_____. *Naissance de la biopolitique: Cours au Collège de France, 1978-1979*. Paris : Seuil/Gallimard, 2004

_____. *Segurança, território, População: Curso dado no Collège de France (1977-1978)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *Nascimento da biopolítica : Curso dado no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

_____. *El cuerpo utópico: Las heterotopías*. 1a edição. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

FOURNEL, M. Victor. *Les spectacles populaires et les artistes des rues*. Paris: E. Dentu Éditeur, 1863.

_____. *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. Paris: E. Dentu Libraire-Éditeur, 1867.

FORTUNA, Carlos. Culturas urbanas e espaços públicos: Sobre as cidades e a emergência de um novo paradigma sociológico. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, p. 123-148, 2002.

FORTUNA, Vania O. Cidade-empresa e megaeventos, uma construção discursiva sobre as cidades. *Revista Logos*, Dossiê Megaeventos e espaço urbano, edição 40, n.24, v.1, 2014.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo : Cosac Naify, 2014.

FREHSE, Fraya. O tempo das ruas na São Paulo de fins de império. São Paulo: EDUSP, 2005.

_____. *Ô da rua! O transeunte e o Advento da modernidade em São Paulo*. São Paulo: EDUSP, 2011.

_____. Da desigualdade social nos espaços públicos centrais brasileiros, *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 06.01: 129-158, 2016.

FREITAG, Barbara. *Teorias da cidade*. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

FREITAG-ROUANET, Barbara. A cidade brasileira como espaço cultural. *Tempo Social – Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, 12(1), p. 29-46, 2010.

FREITAS, Ricardo F.; LINS, Flávio; SANTOS, Maria Helena C. Megaeventos: A alquimia incontrolável da cidade. *Revista Logos*, Dossiê Megaeventos e espaço urbano, edição 40, n.24, v.1, 2014.

_____. (orgs.). *Megaeventos, comunicação e cidade*. Curitiba: Editora CRV, 2016.

FRIDMAN, Fania; ABREU, Mauricio (Orgs.). *Cidades Latino-Americanas: Um debate sobre a formação de núcleos urbanos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

FRIED, Michael. *Art and objecthood*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

FRÚGOLI Jr, Heitor; ANDRADE, Luciana Teixeira; PEIXOTO, Fernanda Arêas (Orgs.). *As cidades e seus agentes: práticas e representações*. Belo Horizonte: PUC Minas/EDUSP, 2006.

FYFE, Nicholas R. *Images of the street: Planning, identity and control in public space*. New York: Routledge, 1998.

GABLIK, Suzi. *The reenchantment of art*. New York and London: Thames and Hudson, 1991.

GAFFNEY, Christopher. Mega-events and socio-spatial dynamics in Rio de Janeiro, 1919-2016. *Journal of Latin American Geography*, v. 9, n.1, p. 7-29, 2010.

GALDON-CLAVELL, Gemma. (Not so) smart cities?: The drivers, impact and risks of surveillance-enable smart environments. *Science and Public Policy*, 40, p. 717-723, 2013.

GARNIER, Julien. *Métro, quartiers, ville: Étude de quelques dimensions de l'expérience quotidienne de Montréal au travers du concept foucauldien de pouvoir*. Thèse (Doctorat en Sociologie) Université du Québec à Montréal, 2015.

GASTALDO, Édison. O fato social total brasileiro: Uma perspectiva etnográfica sobre a recepção pública da Copa do Mundo no Brasil. *Horizontes Antropológicos*, ano 19, n. 40, p. 185-200, 2013.

GASTON, Vincent. Faire une place. *La pensée de midi*, n. 18, p. 89-96, 2006.

GEHL, Jan. *Life Between Buildings: using public spaces*. Washington DC: Island Press, 2011.

GEHL, Jan; SVARRE, Birgitte. *How to Study Public Life*. Washington, DC: Island Press, 2013.

GENEST, Sylvie. Musiciens de rue et règlements municipaux à Montréal: La condamnation civile de la marginalité (1857-2001). *Les Cahiers de la Société Québécoise de Recherche en Musique*, v.5, n.1-2, p. 31-44.

GEORGIU, Myria. Urban Encounters : juxtapositions of difference and the communicative interface of global cities. *The International Communication Gazette*, v. 70, n. 3-4, p. 223-235, 2008.

_____. Media and the city : making sense of place. *International Journal of Media and Cultural Politics*, v. 6, n. 3, p. 343-350, 2010.

_____. *Media and the City*. Cambridge : Polity Press, 2013.

GERMAIN, Annick. The Montréal School : Urban Social Mix in a Reflexive City. *Anthropologica*, v. 55, n. 1, p. 29-39, 2013.

_____. The fragmented of cosmopolitan metropolis ? A neighbourhood story of immigration in Montreal. *British Journal of Canadian Studies*, v. 29, n. 1, p. 1-23, 2016.

GERMAIN, Annick ; MARSAN, Jean-Claude. *Aménager L'Urbain de Montréal à San Francisco : politiques et design urbains*. Montréal : Éditions du Méridien, 1987.

GERMAIN, Annick; ROSE, Damaris. *Montréal: The quest for a metropolis*. Chicester, England: John Wiley & Sons Ltd, 2000.

GÉTREAU, Florence. Street Musicians of Paris: evolution of an image. *Music in Art*, v. 23, n. ½, p. 63-78, 1998.

_____. La rue parisienne comme espace musical réglementé (XVIIe-XXe siècles). *Les cahiers de la société québécoise de recherche en musique*, Société québécoise de recherche en musique, p.11-24, 2001.

_____. Le son dans l'exposition "Musiciens des rues de Paris". *Cahiers de musiques traditionnelles*, v. 16, p. 123-136, 2003.

GOETSCHER, Willi. Street, life, and other signs: Heine in the Rue Laffitte. *City & Society*, v.21, issue 2, pp. 230-244, 2009.

GOFFMAN, Erving. *The Presentation of the Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh Social Sciences Research Centre, 1956.

_____. *Behavior in public places: Notes on the social organization of gatherings*. New York and London: The Free Press, 1963.

GOMES, Celso Henrique S. *Formação e atuação de músicos das ruas de Porto Alegre: Um estudo a partir dos relatos de vida*. Dissertação (Mestrado). UFRGS, 1998.

GOMES, Maria de Fatima C. M. (Org.). *Cidade, transformações no mundo do trabalho e políticas públicas: a questão do comércio ambulante em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: DP&A/FAPERJ, 2006.

GOMES, Itania Maria M., JANOTTI JUNIOR, Jeder (Orgs.). *Comunicação e estudos culturais*. Salvador: UFBA, 2011.

- GRAHAM, Stephen. *Beyond the “dazzling light”*: from dreams of transcendence to the “remediation” of urban life: a research manifesto. *New Media & Society*, v. 6, n. 1, p. 16-25, 2004.
- GRAHAM, Stephen. *Cities under siege: The new military urbanism*. London/New York: Verso, 2011.
- GREENBERG, Clement. *Arte e cultura: Ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. *Estética doméstica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013a.
- GREENBERG, Miriam. *Branding New York: How a city in crisis was sold to the world*. New York: Routledge, 2008.
- GROUPE DE RECHERCHÉ – ARTS DE VILLE. *Les relations acteurs-spectateurs dans les arts de la rue comme analyseur des esthétiques*. 2006. Disponível em: <http://agonon.free.fr/agonon_esthetiques.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2017.
- GROYS, Boris. *Art Power*. Cambridge: MIT Press, 2008.
- GRUNDSTRÖM, Karin. *Gender and use of public space*. Conference Paper, N-AERUS CONFERENCE, Social Inclusion in Urban Areas, Lund University, 2005. Disponível em: <<http://n-aerus.net/web/sat/workshops/2005/papers/11.pdf>>. Acessado : 26 mar 2015.
- GUERRA, Márcio O.; FERREIRA, Ana Paula M. Copa do mundo 2014: Para Quê? Para quem? Um estudo sobre a percepção do brasileiro sobre os principais objetivos e público-alvo envolvidos no planejamento de um megaevento esportivo. *Revista Logos, Dossiê Megaeventos e espaço urbano*, edição 40, n.24, v.1, 2014.
- GUIDUCCI, Roberto. *A cidade dos cidadãos*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- GUIMARÃES, Alba Z. (Org.) *Desvendando máscaras sociais*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1980.
- GUIMARÃES, Cesar. O quê ainda podemos esperar da experiência estética. In: GUIMARÃES, Cesar; LEAL, Bruno S.; MENDONÇA, Carlos. *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- GUMBRECHT, Hans U. *Production of presence: What meaning cannot convey*. Stanford: stanford University Press, 2003.
- _____. Pequenas Crises: Experiência estética nos mundos cotidianos. In: GUIMARAES, Cesar; LEAL, Bruno S.; MENDONÇA, Carlos. *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- _____. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- GUMPERT, Gary ; DRUCKER, Susan J. Communicative Cities. *The International Communication Gazette*, v. 70, n. 3-4, p. 195-208, 2008.

GUTH, Suzie. Ordre et désordre dans les quartiers de rue. *Revue Française de Sociologie*, v.37, n.4, pp.607-623, 1996.

HAEDICKE, Susan C. *Contemporary street arts in Europe: Aesthetics and politics*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: Do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. 7ª edição revista. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª edição, 1 reimpressão. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HALL, Suzanne. *City, street and citizen: The measure of the ordinary*. London/New York: Routledge, 2012.

_____. *Rescalling the transnational city: in search of a ‘trans-methodology’*. Originally presented at British Sociological Association Annual Conference: Engaging Sociology, 3-5 April 2013, British Sociological Association, Grand Connaught Rooms, London/UK, 2013.

HALLAM, Elizabeth; INGOLD, Tim. *Creativity and cultural improvisation*. Oxford/New York: Berg, 2007.

HAREL, Simon; LUSSIER, Laurent; THIBERT, Joël. *Le Quartier des spectacles et le chantier de l’imaginaire montréalais*. Québec: Presses de l’Université Laval, 2015.

HARRISON-PEPPER, Sally. *Drawing a circle in the square: Street performing in New York’s Washington Square Park*. Jackson: University Press of Mississippi, 1990.

HARVEY, David. *The condition of postmodernity: An enquiry into the origins of cultural change*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1989.

_____. *Social Justice and the city*. Oxford: Blackwell Publishers, 1993.

_____. *Justice, nature & the geography of difference*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.

_____. *Spaces of hope*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

_____. *Cidades rebeldes: Do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2014.

HARVIE, Jen. *Theatre & the City*. Hampshire and New York: Palgrave Macmillan, 2009.

HATCHUEL, Sarah. “Shakes in the city”: Shakespeare joué en (avec la) ville. In: SHAKESPEARE ET LA CITÉ, 28., 2010, Paris. **Actes des congrés...** Paris: Société française Shakespeare, 2011. Disponível em: <<http://shakespeare.revues.org/1619>>. Acesso em: 30 ago. 2016.

HEIN, Hilde. What is public art?: Time, place and meaning. *The Journal of aesthetics and art criticism*, v.54, n.1, p.1-7, 1996.

HENKIN, David M. *City Reading: written words and public spaces in the antebellum New York*. New York: Columbia University Press, 1998.

HERBERT, Steve. *Policing the Space: territoriality and the Los Angeles Police Department*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1997.

HERSCHMANN, Micael. Ambulantes e prontos pra rua: algumas considerações sobre o crescimento das (neo)fanfarras no Rio de Janeiro. *Logos*, v. 41, 2014.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cintia S. Territorialidades sônicas e re-significação de espaços do Rio de Janeiro. *Logos* 35, Mediações sonoras, V. 18, N.2, 2012.

_____. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo: Intercom, 2014.

HIGHMORE, Ben. *Everyday life and cultural theory: An introduction*. New York: Routledge, 2001.

_____. *Michel de Certeau analysing culture*. New York: Continuum, 2006.

_____. *Ordinary lives: Studies in the everyday*. New York: Routledge, 2011.

HIRSCH, Lily E. “Playing for change”: Peace, universality, and the street performer *American Music*, v.28, n.3, p.346-367, 2010.

HOFFMAN, Lily M; FAINSTEIN, Susan S; JUDD, Dennis R. *Cities and Visitors: regulating people, markets, and city space*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

HOU, Jeffrey (Ed.). *Insurgent public space: Guerrilla urbanism and the remaking of contemporary cities*. Oxon: Routledge, 2010.

HOWELL, Ocean. The “Creative Class”and the gentrifying city: Skateboarding in Philadelphia’s Love Park. *Journal of Architectural Education*, v.59, n.2, p. 32-42, 2005.

HUBBERT, Jennifer. Spectacular Productions: Community and Commodity in the Beijing Olympics. *City & Society*, v.22, issue 1, p. 119-142, 2010.

IVO, Any, B. L. Cidade-mídia e arte de rua. *Caderno CRH*, v. 20, n. 49, p.107-122, 2007.

JACOB, Louis. Spectacles spécifiques: critique, assumption et régression du spectaculaire dans le système de l’art contemporain. *Sociologie et Sociétés*, v. XXXVII, n. 1, p. 125-150, 2005.

JACOBS, Jane. *The economy of cities*. New York: Vintage Books Edition, 1970.

_____. *Edge of empire: Postcolonialism and the city*. New York: Routledge, 2002.

_____. *The death and life of great american cities*. 50th Anniversary edition. New York: Modern Library, 2011.

JACQUES, Paola B. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

JANOTTI JR., Jeder. Interview – Will Straw and the importance of music scenes in music and communication studies. *E-Compós*, Brasília, v.15, n.2, maio/agosto, 2012.

JASSEM, Harvey; DRUCKER, Susan J; BURD, Gene. *Urban Communication Reader: Volume 2*. Cresskill: Hampton Press, 2010.

JENNINGS, Andrew et al. *Brasil em jogo: O que fica da Copa e das Olimpíadas?* São Paulo: Boitempo/Carta Maior, 2014.

JEUDY, Olivier. Les arts de la rue et les manifestations festivières des villes. *Médiation et information*, n. 19, p. 119-127, 2003.

KALBFLEISCH, John. *This island in time: Remarkable tales from Montreal's past*. Montreal: Véhicule Press, 2008.

KARNIEWICZ, Virginie. *Les arts de la rue: Étude comparative de la situation en France et en Italie*. Université Paris 8, 2003-2004.

KEIL, Charles. They want the music but they don't want the people. *City & Society*, XIV (1), p. 37-57, 2002.

KELLEHER, Joe. *Theatre & Politics*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

KELLER, Lisa. *Triumph of Order: democracy & public space in New York and London*. New York: Columbia University Press, 2009.

KESTER, Grant H. *Art, activism, and oppositionality: Essays from Afterimage*. Durham and London: Duke University Press, 1998.

_____. *Conversation pieces: Community and communication in modern art*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2004.

_____. *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. Durham and London: Duke University Press, 2011.

KITCHIN, Rob. Making Sense of Smart Cities: addressing present shortcomings. *Cambridge Journal of Regions, Economy and Society*, 2014.

KITTLER, Friederich A; GRIFFIN, Matthew. The City as a Medium. *New Literary History*, v. 27, n. 4, p. 717-729, 1996.

KLOPFER, Nadine. "Terra Incognita" in the heart of the city? Montreal and Mount Royal around 1900. *Architecture | Technology | Culture*, Vol. 3, p.137, 2009.

KODALAK, Gökhun. A monstrous alliance: Open Architecture and common space. Footprint – *Delft Architecture Theory Journal*, Commoning as a differentiated publicness, v. 9, n. 1, p.69-90, 2015.

KONZEN, Lucas Pizzolatto. Norms and Space: Understanding Public Space Regulation in the Tourist City. Dissertation (PhD). Milan: Law and Society, Lund University and Università Dehli Studi di Milano, 2013.

KUMAR, Krishan; MAKAROVA, Ekaterina. The portable home: The domestication of public space. *Sociological Theory*, v. 26, n. 4, p. 324-343, 2008.

LABELLE, Brandon. *Acoustic territories: Sound culture and everyday life*. New York: Continuum, 2010.

LACY, Suzanne. Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys. In: Suzanne Lacy (ed.) *Mapping Terrain: New Genre Public Art*. Seattle; Bay Press, p. 19-30, 1995

LAMARRE, Patricia; LAMARRE, Stéphanie. Nouvelle économie et nouvelle technologie à Montréal: entre protection et ouverture linguistique. *Langage et Société*, n. 118, p. 65-84, 2006.

LANGBAUER, Laurie. The city, the everyday, and the boredom: the case of Sherlock Holmes. *differences: a Journal of Feminist Cultural Studies*, v. 5, p. 80, 1993.

LAPOINTE, Mathieu. *Nettoyer Montréal: les campagnes de moralité publique 1940-1954*. Québec: Septentrion, 2014.

LATOUR, Bruno. *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. New York: Oxford University Press, 2005.

LAWARE, Margaret; GALLAGHER, Victoria J. The Power of Agency: urban communication and the rhetoric of public art. *Urban Communication Reader*. Cresskill: Hampton Press, p. 159-172, 2007.

LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades: Conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

LE GONIDEC, Marie-Barbara. Musiciens des rues de Paris. *Cahiers d'ethnomusicologie*, v. 11, 1998.

LEE, Mimi Miyong; CHUNG, Sheng Kuan. A semiotic reading and discourse analysis of postmodern street performance. *Studies in Art Education*, v. 51, n. 1, p. 21-35, 2009.

LEFEBVRE, Henri. *The production of space*. Oxford: Blackwell Publishers, 1991.

_____. *Writing on cities*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.

_____. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

_____. *The urban revolution*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

_____. *Rhythmanalysis: Space, time and everyday life*. London/New York: Continuum, 2004.

_____. *La presencia y la ausencia: Contribución a la teoría de las representaciones*. México: FCE, 2006.

_____. *State, space, world*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

_____. *Critique of everyday life*. One-volume edition. London/New York: Verso, 2014.

LEITE, Rogerio Proença. *Contra-usos da cidade: Lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea*. 2ª edição. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Aracaju, SE: Editora UFS, 2007.

LEMONS, André; MONT'ALVERNE, Adelino. *Cidades Inteligentes no Brasil: as experiências em curso de Búzios, Porto alegre e Rio de Janeiro*. Revista de Comunicação Midiática, v. 10, n. 3, p. 21-39, 2015.

LESSIG, Lawrence. *Code: version 2.0*. New York: Basic Books, 2006.

LETERRIER, Sophie-Anne. Musique populaire et musique savante au XIXe siècle: Du "peuple" au "public". *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 19, 1999. Disponível em: <<http://rh19.revues.org/157>>. Acessado em: maio 2013.

LEURS, Koen et al. The politics and praxis of media-city research: a duo interview with Myria Georgiou and Scott McQuire. *Observatorio (OBS*) Journal*, p. 193-208, 2015.

LINS, Flávio. Cidade-fábula: Imaginário e materialidade eternamente inacabados. In: ARAUJO, Denize C.; CONTRERA, Malena S (Orgs.). *Teorias da imagem e do imaginário*. Compós, 2014.

LOISON, Laurie; FISCHLER, Raphaël. The Quartier des Spectacles, Montreal. In: Ren Thomas (Ed.) *Planning Canada: a case study approach*. Oxford: Oxford University Press, p. 348-360, 2016.

LORINC, John. *The New City: How the Crisis of Canada's Cities is Reshaping our Nation*. Toronto: Penguin Canada, 2008.

LOSSAU, Julia; STEVENS, Quentin (eds.) *The Uses of Art in Public Space*. New York and London: Routledge, 2015.

LOUKAITOU-SIDERIS, Anastasia, EHRENFEUCHT, Renia. *Sidewalks: Conflict and negotiation over public space*. Cambridge: MIT Press, 2009.

LOW, Setha M. Spatializing culture: The social production and social construction of public space in Costa Rica. *American Ethnologist*, v.23, n.4, p. 861-879, 1996.

_____. *On the plaza: the politics of public space and culture*. Austin: University of Texas Press, 2000.

_____. The erosion of public space and the public realm: Paranoia, surveillance and privatization in New York City. *City & Society*, v.18, issue 1, p. 43-49, 2006.

LOW, Setha; SMITH, Neil. *The politics of public space*. New York: Routledge, 2006.

LUSSIER, Martin. Scène, permanence et travail d'alliance: Le cas de la scène musicale émergente de Montréal. *Cahiers de Recherche Sociologique*, p. 61-78, 2015.

MAGALHÃES, Alexandre. O "legado" dos megaeventos esportivos: A reatualização da remoção de favelas no Rio de Janeiro. *Horizontes Antropológicos*, ano 19, n. 40, p. 89-118, 2013.

MAGNANI, José Guilherme C.; TORRES, Lilian de Lucca (Orgs.). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1996.

MADANIPOUR, Ali. *Public and private spaces of the city*. New York: Routledge, 2003.

MARICATO, Ermínia et al. *Cidades rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo/Carta Maior, 2013.

MARRA, Pedro S. Unfair players, ou "Da copa eu abro mão, quero dinheiro pra saúde e educação": transformações nas formas de torcer/protestar a partir das reformas dos estádios para a Copa do Mundo 2014. *Revista Logos, Dossiê Megaeventos e espaço urbano*, edição 40, n.24, v.1, 2014.

MARTIN, Bradford D. *The Theater is in the Street: politics and public performance in sixties America*. Amherst and Boston: University of Massachusetts Press, 2004.

MARTIN, Denis-Constant. Musique dans la rue et controle de l'espace urbain: Le Cap (Afrique du Sud). *Cahiers internationaux de sociologie*, n. 119, p. 247-265, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús (Coord.). *Entre saberes desechables, y saberes indispensables: Agendas de país desde la comunicación*. Bogotá: C3 FES, 2009.

MASCARENHAS, Gilmar; BIENENSTEIN, Glauco; SÁNCHEZ, Fernanda (Orgs.). *O jogo continua: Megaeventos esportivos e cidades*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

MASON, Bim. *Street theatre and other outdoor performance*. Oxford: Routledge, 2005.

MASON, Jeffrey D. Street fairs: Social space, social performance. *Theatre Journal*, v.48, n.3, Enacting America(n)s, p. 301-319, 1996.

MASOTTI, Louis H; SELFON, Bruce I. Aesthetic Zoning and the Police Power. *Journal of Urban Law*, v. 46, n. 4, p. 773-788, 1968.

MATSAGANIS, Matthew D; GALLAGHER, Victoria J; DRUCKER, Susan J (eds.). *Communicative Cities in the 21st Century: the urban communication reader III*. New York: Peter Lang Publishing, 2013.

MATTERN, Shannon. *Deep Mapping the Media City*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.

MAUR, Nick Auf der. *The Billion-Dollar Game: Jean Drapeau and the 1976 Olympics*. Toronto: James Lorimier & Company, 1976.

MAZZARELLA, William. O mito da multidude, ou, Quem tem medo da multidão? *Revista ECO-Pós*, v.15, n.2, p. 108-144, 2015.

MCDERMONT, Morag. Territorializing regulation: A case study of “social housing” in England. *Law & Society Inquiry*, v. 32, n. 2, p.373-398, 2007.

MCDONOUGH, Tom. The crimes of the flaneur. *October*, v.102, p. 101-122, 2002.

MCGUIRK, Justin. *Radical cities: Across Latin America in search of a new architecture*. London/New York, Verso, 2014.

MCKAY, George. A Soundtrack to the Insurrection: Street Music, Marching Bands and Popular Protest. In *Parallax*, vol. 13, no. 42, p.20–31, 2007.

MCQUIRE, Scott. The politics of public space in the media city. *First Monday*, Special Issue #4, fev. 2006. Disponível em:
<<http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/1544/1459>>. Acessado em: 26 mar 2015.

_____. Technology. *Theory Culture Society*, v.23 (2-3), p. 253-269, 2006.

_____. Immersion, reflexivity and distraction: Spatial strategies for digital cities. *Visual Communication*, 6, 2007.

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

_____. Rethinking media events: large screens, public space broadcasting and beyond. *New Media Society*, 12 (4), p. 567-582, 2010.

MCQUIRE, Scott; MARTIN, Meredith; NIEDERER, Sabine. *Urban screens reader*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2009.

MCQUIRE, Scott; RADYWYL, Natalia. From object to platform: Art, digital technology and time. *Time & Society*, 19 (1), 2010.

MELLO, Pedro Paulo T . Identidades urbanas na era da gentrification: Rio, Paris e Nova York. *Revista Antropológica*, n. 38, p. 39-60, 2015.

MENDES, Eloísa B. Cidades instáveis: Intervenção artística como experiência heterotópica do espaço urbano. *O Percevejo Online*, v.4, n.2, p.1-19, 2012.

MILES, Malcolm. *Art, space and the city: Public art and urban futures*. London: Routledge, 2005.

MILLER, Kristine. *Designs on the Public : the private lives of New York's Public Spaces*. Minnesota : University of Minnesota Press, 2007.

MILLIOT, Virginie. Quand l'art interroge l'espace public: Le graf, le travail social, l'art contemporain et le politique. In: SAEZ, Jean-Pierre, RASPAIL, Thierry. *L'art contemporain, champs artistiques, critères, réception*. Paris: L'Harmattan, 2000.

MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. *Généalogie, forms, valeurs et significations: Les esthétiques des arts urbains*. Rapport final de recherche, 2007.

MITCHELL, Don. The end of public space? People's Park, definitions of the public, and democracy. *Annals of the Association of American Geographers*, v. 85, n. 1, p. 108-133, 1995.

_____. *The right to the city: Social justice and the fight for public space*. New York: Guilford Press, 2003.

MOMCHEDJKOVA, Blagovesta M. Capturados pela Cidade: perspectivas em Estudos de Cultura Urbana. *Antropolítica*, n. 38, p. 17-25, 2015.

MOREAUX, Michel P. *Expressões e impressões do corpo no espaço urbano: Estudo das práticas de artes de rua como rupturas dos ritmos do cotidiano da cidade*. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Junho de 2013.

MOREL, Marco. *As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidades na Cidade Imperial (1820-1840)*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

MORIZUR, Eileen. *La Création Artistique dans Les Arts de La Rue*. Mémoire (Licence "Management Public"). Université Paul Cézanne, Aix-Marseille 3. Marseille, 2005-2006.

MORLEY, David. *For a Materialist, Non-Media-Centric Media Studies*. *Television & New Media*, v. 10, n. 1, p. 114-116, 2009.

MORONI, Stefano; CHIODELLI, Francesco. Municipal regulations and the use of public space: local ordinances in Italy. *City, Territory and Architecture*, v. 1. n. 11, 2014.

MUANIS, Felipe. Projeção mapeada: O real e o virtual nas edificações das grandes cidades. *Revista ECO-Pós*, Dossiê Cidades Midiáticas, v.14, n.1, p. 177-194, 2011.

MULLEN, Patrick B. A negro street performer: Tradition and innovation. *Western Folklore*, v.29, n.2, p.91-103, 1970.

MUMFORD, Lewis. *The city in history: Its origins, its transformations, and its prospects*. New York: Harcourt, 1968.

NORONHA, Eduardo G. "Informal", Ilegal, Injusto: percepções do mercado de trabalho no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 18, n. 53, p. 111-130, 2003.

NORTON, Theodore M. Police Power, Planning and Aesthetics. *Santa Clara Law Review*, v. 7, n. 2, p. 171-187, 1967.

NOVAKOV, Anna (Ed.). *Veiled Histories: The body, place and public art*. New York: San Francisco Art Institute and Critical Press, 1997.

NOWAK, Raphaël; BENNETT, Andy. Analysing Everyday Sound Enviroments: The space, time and corporality of musical listening. *Cultural Sociology*, pp. 1-17, 2014.

O'NEILL, Jarrah. *Gender in Public Space: Policy frameworks and the failure to prevent street harassment*. Senior Thesis presented to the Faculty of the Woodrow Wilson School Of Public and International Affairs, 2013.

OLIVERIA, Elda Rizzo. *Da cidade planejada à cidade espoliada*. São Paulo: cultura Acadêmica Editora, 2002.

OLIVEIRA, Israel José de. *Comunicação e espaço urbano: Patrimônio, memória e identidade territorial no Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2010.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. Cultura urbana no Rio de Janeiro. In: Marieta de Moraes Ferreira (coord.) *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, p. 141-149, 2000.

OLIVEIRA, Nelma Gusmão de. *O poder dos jogos e os jogos de poder: interesses em campo na produção da cidade para o espetáculo esportivo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ | ANPUR, 2015.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. 5ª edição. São Paulo: Cortez, 2005.

ORTIZ, Anna; GARCIA-RAMON, Maria D.; PRATS, Maria. Women's use of public space and sense of place in the Raval (Barcelona). *GeoJournal*, v. 61, n.3, *Gendered Spaces in Urban and Rural Contexts*, p. 219-227, 2004.

OYARZUN, Lucia J. Common spatialities: The production of the multitude. *Footprint – Delft Architecture Theory Journal*, Commoning as a differentiated publicness, v. 9, n. 1, p. 51-68, 2015.

PAULA, Marilene de; BARTELT, Dawid (Orgs.). *Copa para quem e para quê? Um olhar sobre os legados dos mundiais de futebol no Brasil, África do Sul e Alemanha*. Rio de Janeiro: Fundação Heinrich Böll, 2014.

PALLAMIN, Vera M. (Coord.). *Cidade e cultura: Esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Ando meio (des)ligado? Mobilidade e mediação sonora no espaço urbano. *E-compós*, v. 14, n. 2, 2011.

PETERSON, Marina. Patrolling the plaza: Privatized public space and the neoliberal state in downtown Los Angeles. *Urban Anthropology and Studies of Cultural Systems and Worlds Economic Development*, v. 35, n. 4, *Anthropologies of Urbanization*, p. 355-386, 2006.

_____. *Sound, space and the city: Civic performance in downtown Los Angeles*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010.

PHILLIPS, Patricia. Peggy Digs: private acts in public life. In: Nina Felshin (ed.). *But is it art? The spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press, p. 283-308, 1995.

_____. Public Art: a renewable resource. In: Malcolm Miles and Tim Hall (ed.). *Urban Futures: critical commentaries on shaping the city*. London/New York: Routledge, p. 122-133, 2003.

PICKER, John M. *Victorian Soundscapes*. New York: Oxford University Press, 2003.

PIQUET, Rosélia. *Cidade-empresa: Presença na paisagem urbana brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. (Org.) *Rio de Janeiro: Perfis de uma metrópole em mutação*. Rio de Janeiro: IPPUR/UFRJ, 2000.

PORTES, Alejandro (ed.). *La economía informal en los países desarrollados e en los menos avanzados*. Buenos Aires: Planeta, 1990.

POUTANEN, Mary Anne. *Beyond Brutal Passions: Prostitution in Early Nineteenth-Century Montreal*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2015.

PRADEL, Benjamin. Mettre en scène et mettre en intrigue: un urbanisme festif des espaces publics. *Géocarrefour*, v. 82, n. 3, 2007.

PRATO, Paolo. Music in the streets: the example of Washington Square Park in New York City. *Popular Music*, v. 4, p. 151-163, 1984.

PRÉVOST, Robert. *Montréal: A History*. Toronto: McClelland & Stewart Inc., 1993.

PUNGERČAR, Marija Mojca; ZABEL, Igor. The strangeness of home: Dressing and redressing in public squares. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, v. 26, n. 1, p. 40-50, 2004.

RABOSSI, Fernando. Negociações, associações e monopolies: a política da rua em Ciudad del Este (Paraguai). *Etnográfica*, v. 15, n. 1, p. 83-107, 2011.

_____. A Estética da Ordem. In: COLÓQUIO JANE JACOBS: 50 ANOS DE MORTE E VIDA DE GRANDES CIDADES, 2012, Rio de Janeiro e Niterói. Anais... Rio de Janeiro, p. 1-9, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e política*. São Paulo: EXO experimental org./Editora 34, 2005.

_____. *O espectador emancipado*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2012.

REIA, Jhessica. "We are Not a Protest": Street performance and/as public art in the city of Rio de Janeiro. In: Laura Iannelli and Pierluigi Musarò (eds.). *Performative Citizenship: public art, urban design and political participation*. Fano: Mimesis International, p. 133-150, 2017.

RIGGLE, Nicholas Alden. *Street art: The transfiguration of the commonplaces*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, v. 68, n. 3, p. 243-257, 2010.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ROBINEAU, Anne. La scène musicale anglo-québécoise: Institutionnalisation, mutations et représentations, *Recherches sociographiques*, vol. 55, n. 3, p. 559-581, 2014.

ROLNIK, Raquel; FERNANDES, Ana (orgs.). *Cidades*. Rio de Janeiro : Funarte, 2016

ROUSSELIN, Elodie. *Les arts de la rue : mutations esthétiques et nouveaux enjeux politiques de territoire(s)*. 2012/2013. Mémoire (Master Professionnel 2 Ingénierie de Projets Culturels et Interculturels) Université Michel de Montaigne, Bordeaux, 2013.

SAAR, Sara Santos. *Teatro de Rua: Arte democrática e subversiva*. Trabalho de conclusão de curso. São Paulo: ECA/USP, 2012.

SÁNCHEZ, Fernanda. A reinvenção das cidades na virada do século: agentes, estratégias e escalas de ação política. *Revista de Sociologia e Política*, n.16, p. 31-49, 2001.

_____. *A reinvenção das cidades para um mercado mundial*. 2ª Edição. Chapecó, SC: Argos, 2010.

SÁNCHEZ, Fernanda; MOURA, Rosa. Cidades-modelo: estrategias convergentes para su difusión internacional. *Revista eure*, Santiago de Chile, v.XXXI, n.93, p. 21-34, 2005.

SÁNCHEZ, Fernanda; BIENENSTEIN, GLAUCO; MASCARENHAS, GILMAR. Mega-eventos desportivos em Rio de Janeiro: Coaliciones políticas e inversiones simbólicas. Biblio 3W. *Revista Bibliográfica de Geografía y ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, v.XV, n.895 (14), 2010.

SANSI-ROCA, Roger. *La Antropología frente la Estética Relacional*. In: IX CONGRESO DE ANTROPOLOGÍA DE LAS FAAEE, 2003, Barcelona. Simposio 1: El recurso a la reciprocidad., 2003. v. 1

SANTAELLA, Lucia (org.). *Cidades Inteligentes: por que, para quem?* . São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

SANTOS, Flavio A. *Palhaços: Poética e política nas ruas, direito à cultura e à cidade*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: FGV, 2014.

SANTOS, Milton. *O espaço dividido: os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

_____. *A natureza do espaço: Técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: EDUSP, 2006.

SANTOS, Myrian S. À procura da alma encantadora da cidade. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário S.; SANTOS, Myrian S. *Museus, coleções e patrimônios: Narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond, MinC/IPHAN/DEMU, 2007.

SANTOS, Angela. M. P. *Economia, espaço e sociedade no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

SCHECHNER, Richard. The Street is the Stage. In : Erin Striff (Ed.) *Performance Studies*. Hampshire and New York : Palgrave Macmillian, p. 110-123, 2003.

SEDDA, Franciscu. É preciso individuar a cidade. *LOGOS*, v.2, n.24, 2014.

SELWOOD, Sara. *The benefits of public art: The polemics of permanent art in public places*. London: Policy Studies Institute, 1995.

SENIE, Harriet; WEBSTER, Sally. Art Journal, v. 48, n.4, *Critical Issues in Public Art*, Winter 1989, pp. 287-290.

SENNETT, Richard. *The uses of disorder: Personal Identity and City Life*. New York: W. W Norton, 1992.

_____. *The conscience of the eye: The design and social life of cities*. New York: W. W. Norton & Company, 1992a.

_____. *The fall of the public man*. London: Penguin Books, 2002.

_____. *Carne e pedra*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *The craftsman*. New Haven: Yale University Press, 2008a.

_____. The public realm. In: BRIDGE, Gary; WATSON, Sophie (Eds.). *The Blackwell City Reader*. 2nd edition. Oxford: Blackwell, 2010.

SHELTON, Taylor; ZOOK, Matthew; WING, Alan. The ‘actual existing smart city’. *Cambridge Journal of Regions, Economy and Society*, 8(1), p. 13-25, 2015.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

_____. The end of aesthetic experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 55, n.1, p.29-41, 1997.

SILVA, Catia Antonia da; CAMPOS, Andreino (Orgs.). *Metrópoles em mutação: Dinâmicas territoriais, relações de poder e vida coletiva*. Rio de Janeiro: Revan/FAPERJ, 2008.

SILVA, Paulo Celso; GARCIA, Wilson (Orgs.). *Mídia e cidade*. Sorocaba: MidCid, 2014.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio G. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

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

SIMPSON, Paul. *Ecologies of street performance: Bodies, affects, politics*. Dissertation. Faculty of Social Sciences and Law and School of Geographical Sciences, University of Bristol, 2010.

_____. *The History of Street Performance: "music by handle" and the silencing of street musicians in the metropolis*. 2015. Disponível em: <https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/content.gresham.ac.uk/data/binary/133/09jul15paulsimpson_streetperformance.docx>. Acesso em: 22 abr 2017.

SLOAN, Johanne (Ed.). *Urban enigmas: Montreal, Toronto, and the problem of comparing cities*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2007.

SMITH, Murray. Traditions, Stereotypes, and Tactics: a History of Musical Buskers in Toronto. *Canadian Journal for Traditional Music*, v. 24, n. 6, p. 6-22, 1996.

SMITH, Neil. *Uneven development: Nature, capital, and the production of space*. 3rd edition. London/New York: Verso, 2010.

SMYTH, Lisa. *Gender and Public Space in Divided Cities: dynamics of everyday urban life*. ESRC Research Project on Conflict in Cities and the Contested State, Universities of Cambridge, Exeter, and Queen's Belfast. Workshop, Queen's University Belfast. Sep. 2008. Disponível em: <http://works.bepress.com/lisa_smyth/14>. Acessado em: 26 mar 2015.

SOHN, Heidi; KOUSOULAS, Stavros; BRUYNS, Gerhard. Introduction: Commoning as Differentiated Publicness. Footprint – *Delft Architecture Theory Journal*, Commoning as a differentiated publicness, v. 9, n. 1, p. 01-08, 2015.

SOJA, Edward W. *The political organization of space*. Resource paper n.º 8, Association of American Geographers, Washington D.C., 1971.

_____. *Postmodern Geographies: The reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso, 2010.

STAEHELI, Lynn A. Political geography: Democracy and the disorderly public. *Progress in Human Geography*, 34 (1), p. 67-78, 2010.

STAVRIDES, Stavros. Common space as threshold space: Urban commoning in struggles to re-appropriate public space. Footprint – *Delft Architecture Theory Journal*, Commoning as a differentiated publicness, v. 9, n. 1, p. 09-20, 2015.

STEVENS, Quentin. *The ludic city: Exploring the potential of public spaces*. New York: Routledge, 2007.

STAHL, Geoff. Tracing out an Anglo-Bohemia: Musicmaking and myth in Montréal, Public 22/23: Cities/Scenes, p.99-121, 2001.

STOFFEL, Laurence. Quand l'Art descend dans la rue... *Analyse de l'IHOES*, n. 91, 2011.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, v. 5, n. 3, p. 368-388, 1991.

- _____. Montreal Confidential: Notes on an Imagined City. *CineAction*, n 28, p. 58-64, 1992.
- _____. Scenes and Sensibilities. *In Public*, n. 22/23, p. 245-257, 2002.
- _____. Cultural Scenes. *Loisir et société/Society and Leisure*, v. 27, n. 2, p. 411-422, 2004.
- _____. The palace, the terminal and the park : Three blocks in the middle of Montreal. In STRAW, Will ; TALLACK, Douglas. *Global cities, local sites*. Melbourne : Melbourne University Publishing/Universitas 21, 2009.
- _____. Montreal and The Captive City. *Québec Studies*, v. 48, Fall 2009/Winter 2010.
- _____. The Circulatory Turn. In: CROW, Barbara; LONGFORD, Michael; SAWCHUK, Kim (eds.). *The Wireless Spectrum: The Politics, Practices and Poetics of Mobile Media*. Toronto: University of Toronto Press, p. 17-28, 2010.
- _____. Letters of introduction: Film credits and cityscapes. *Design and Culture*, v.2, issue 2, pp. 155-166, 2010.
- _____. “A city of sin no More”: Sanitizing Montreal in print culture, 1964-71, *International Journal of Canadian Studies*, 48:137, 2014.
- _____. The urban night. In DARROCH, Michael; MARCHESSAULT, Janine (eds.). *Cartographies of place: Navigating*. Montreal: McGill-Queens University Press, p. 185-200, 2014^a.
- _____. Above and below ground. In Paula Guerra and Tânia Moreira, eds. *Keep It Simple, Make It Fast: An Approach to Underground Music Scenes*, vol. 1. Porto: Universidade do Porto – Faculdade de Letras, p. 403-410, 2015a.
- _____. Scènes: ouvertes et restreintes. *Cahiers de Recherche Sociologique*, p. 17-32, 2015b.
- STRAW, Will; GÉRIN, Annie; BÉLANGER, Anouk. *Formes urbaines: circulation, stockage et transmission de l’expression culturelle à Montréal*. Montreal: Editions Esse, 2014.
- STRIF, Erin. Introduction : Locating Performance Studies. In : Erin Striff (Ed.) *Performance Studies*. Hampshire and New York : Palgrave Macmillian, p. 1-13, 2003.
- SUTHERLAND, Richard; STRAW, Will. The Canadian music industry at a crossroads. In: TARAS, David; PANNEKOEK, Frits; BAKARDJIEVA, Maria (eds.). *How Canadians Communicate II: Media, Globalization and Identity* . Calgary, Alberta: University of Calgary Press, p. 141-165, 2007.
- TALBOT, Deborah. *Regulating the Night: Race, Culture and Exclusion in the Making of the Night-time Economy*. Hampshire: Ashgate Publishing, 2007.
- TANENBAUM, Susie J. *Underground Harmonies: Music and politics in the subways of New York*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

- TARANTINO, Matteo; TOSONI, Simone. Introduction: Beyond the Centrality of Media and the Centrality of Space. *First Monday*, v. 18, n. 11, 2013.
- TELLES, Narciso. *Pedagogia do Teatro e o Teatro de Rua*. Porto Alegre: Editora Mediação, 2008.
- TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (orgs.). *Teatro de Rua: olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.
- TELLES, Vera. Ilegalismos Populares e relações de poder nas tramas da cidade. In: Robert Cabanes et al. *Saídas de Emergência*. São Paulo: Boitempo, p. 155-167, 2011.
- TELLES, Vera; HIRATA, Daniel. Ilegalismos e jogos de poder em São Paulo. *Tempo Social: Revista de sociologia da USP*, v. 22, n. 2, p. 39-59, 2010.
- TEPPER, Steven J. Stop the beat: Quiet regulation and cultural conflict. *Sociological Forum*, v. 24, n.2, p. 276-306, 2009.
- TRAINOR, Emilie. *Accompagner un Secteur Spécifique: Les Arts de La Rue*. Mémoire (Métiers des Arts et de la Culture, Evènements culturels). Université Paul Valéry – Montpellier III, Montpellier, 2002.
- TUFEKCI, Zeynep. Engineering the public: Big data, surveillance and computational politics. *First Monday*, v.19, n7, 2014.
- TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. *Tá na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel*. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.
- _____. *Teatro de Rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio*. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.
- _____. *Teatro(s) de Rua no Brasil: a luta pelo espaço público*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.
- TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987.
- TURNER, Victor W.; BRUNER, Edward M. (eds.). *The anthropology of experience*. Chicago: University of Illinois Press, 2001.
- URRY, John. City Life and the Senses. In: Gary Bridge and Sophie Watson (eds.). *A Companion to the City*, Wiley Online Library, p. 388-397, 2008.
- VALLADARES, Licia, PRETECEILLE, Edmond (Coordn.). *Reestruturação urbana: tendências e desafios*. São Paulo: Livraria Nobel/IUPERJ, 1990.
- VALVERDE, Mariana. Laws of the street. *City & Society*, v.21, issue 2, p. 163-181, 2009.
- VALVERDE, Rodrigo R. H. Sobre espaço público e heterotopia. *Geosul*, v.24, n.48, p. 7-26, 2009.

VAN CRIEKINGEN, Mathieu; DECROLY, Jean-Michel. Revisiting the diversity of gentrification: Neighbourhood renewal processes in Brussels and Montreal. *Urban studies*, v.40, n.12, p. 2451-2468, 2003.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

_____. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): Mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.

VIDAL, Karla. *Anônimos, famosos e viajantes*. Recife: Pipa Comunicação, 2013.

JAGUARIBE, Beatriz. Radiografias do Fracasso: subjetividades ficcionais na cidade. In: Nizia Villaça et all. *Rio de Janeiro, cartografias simbólicas*. Rio de Janeiro: Diadorim Editora, p. 31-47, 1994.

VISCONTI, Luca M.; SHERRY JR, John F.; BORGHINI, Stefania; ANDERSON, Laurel. Street art, sweet art? Reclaiming the “public” in public place. *Journal of Consumer Research*, v. 37, n. 3, p.511-529, 2010.

XAVIER, Alberto. *Depoimento de uma geração: Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

WACQUANT, Loïc. Scrutinizing the street: Poverty, morality, and the pitfalls of urban ethnography. *American Journal of Sociology*, v.107, n.6, pp.1468-1532, 2002.

WALKS, R. Alan; MAARANEN, Richard. *The timing, patterning, & forms of gentrification & neighbourhood upgrading in Montreal, Toronto, & Vancouver, 1961-2001*. Research paper 211. Centre for Urban and Community Studies, Cities Centre, University of Toronto, May 2008.

_____. *Neighbourhood Gentrification and upgrading in Montreal, Toronto and Vancouver*. Research Bulletin 43. Centre for Urban and Community Studies, Cities Centre, University of Toronto, Sep 2008.

WALLIS, Brian. *Art after modernism: Rethinking representation*. Boston: David R. Godine, 1992.

WALLON, Emmanuel. Les arts de la rue. *Encyclopaedia Universalis*, p. 223-225, 2001.

WEINSTEIN, Heth; WEINSTEIN, Jed. *Buskers: The on-the-streets, in-the-trains, off-the-grid memoir of two New York City Musicians*. Berkeley: Soft Skull Press, 2011.

WEKERLE, Gerda. From the eyes on the street to safe cities. *Places*, 13(1), p. 44-49, 2000.

WHEELER, Britta B. The institutionalization of an American avant-garde: Performance art as democratic culture, 1970-2000. *Sociological Perspectives*, v. 46, n.4, pp. 491-512, winter 2003.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 4ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

_____. *O campo e a cidade: Na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WILSON, Elizabeth. *Bohemians: The glamorous outcasts*. London: I.B. Tauris, 2001.

YLIPULLI, Johanna. A Smart and Ubiquitous Urban Future? Contrasting large-scale agendas and street level dreams. *Observatorio (OBS) Journal*, p. 85-110, 2015.

ZUCCONI, Guido. *A cidade do século XIX*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Outras fontes

AGENCE CULTURELLE DU POITOU-CHARENTES ; FÉDÉRATION DES ARTS DE LA RUE POITOU-CHARENTES. *Arts de La Rue / Arts dans l'Espace Public*. État des lieux de la création en Poitou-Charentes, juin 2015.

ANTONI, Robert-Max (Dir.). *Vocabulaire français de l'Art urbain*. Lyon: Certu, 2010.

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE, HISTORIQUE ET ARTISTIQUE - *Le Vieux Papier*, Vingt-quatrième Année, Fascicule n. 108, p. 264-265, 1924.

CÉREQ – CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES SUR LES QUALIFICATIONS. *Définition d'un processus de reconnaissance de la qualité de l'offre de formation professionnelle dans le spectacle vivant*. Rapport final, avril, 2011.

CULTURE MONTRÉAL. Rapport Annuel 2014-2015.

_____. *Faire la Place : Les arts et l'espace public – création, diffusion et appropriation*. Compte-rendu du colloque du 3 décembre 2015.

COLABORATORIO. *Manifesto da Noite : em busca de uma cidadania 24h*. São Paulo : Invisíveis Produções, 2014.

DAPPORTO, Elena. *Des pratiques économiques informelles des arts de la rue: Ressources et limites dans une perspective de développement*. Appel d'offre – Formes contemporaines de l'économie informelle: activités, échanges et réseaux de relations, janvier, 2000.

COMITÊ POPULAR DA COPA E OLIMPÍADAS DO RIO DE JANEIRO. *Megaeventos e violações dos direitos humanos no Rio de Janeiro*. Maio de 2013.

_____. *Megaeventos e violações dos direitos humanos no Rio de Janeiro*. 2014.

_____. *Megaeventos e violações dos direitos humanos no Rio de Janeiro: Olimpíada Rio 2016, os jogos da exclusão*, 2015.

EUROPEAN PARLIAMENT. Street artists in Europe. Policy Department - Structural and Cohesion Policies , 2007.

FGV PROJETOS (Org.). Rio de Janeiro. Série Estados Brasileiros – Estudo de Caso. Rio de Janeiro, 2014.

FLOCH, Yohann (Coord.). Actes du colloque *Diversity of the Street Arts in Europe*. Circostrada Network. Novembre, 2007.

FOUNDATION OF GREATER MONTREAL. *Greater Montréal in Transition*. Greater Montréal's Vital Signs 2015, 2015.

GÉTREAU, Florence. *La rue parisienne comme espace musical réglementé (XVIIIe-XXe siècles)*. Manuscript auteurs, publié dans "N/P", 2006.

GORRI, Eneko. Le street art: Une appropriation de l'espace public par l'imagerie contestataire. Dossier. Bordeaux, Mars 2011.

HERSCHMANN, Micael. Juventud, espacialidade y la experiencia sensible de la música en los espacios públicos de la ciudad de Rio de Janeiro al inicio del siglo XXI. Cátedra Jesús Martín-Barbero, Bogotá, 2013.

Hettner-Lecture 2004 with David Harvey. Spaces of neoliberalization : Towards a theory of uneven geographical development. Franz Steiner Verlag, 2005.

HORSLESMURS. Organiser un événement artistique dans l'espace public. Temps des arts de la rue, 2007. Disponible em:

http://www.amf.asso.fr/document/fichier.asp?FTP=AMF_10061_GUIDE_DES_BONS_USAGES_HORS_LES_MURS.pdf&ID_DOC=10061&DOT_N_ID=62, acessado em 25 de março de 2015.

_____. Les chiffres clés des arts du cirque & des arts de la rue. *Memento, Études & Recherches*, juillet, 2010.

_____. La création sonore en espace publics. *Memento, Recherche*, octobre, 2011.

MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. L'économie des arts de la rue. *Développement culturel*, n.127, août, 2000.

MOYENCOURT, Arnaud. La grande histoire des musiciens-chanteurs de rues en France. *Ritournelles et Manivelles* , 2011. Disponible em: <http://www.ritournelles-et-manivelles.org/docs/Grande_histoire_des_musiciens_v2.pdf>. Acessado em: maio 2013.

ORGANISER un évènement artistique sur l'espace public: Quelle liberté, quelles contraintes? Compte rendu de la journée d'information des centres de ressources du spectacle vivant. CND, CNT, IRMA, HorsLeMurs. Paris, 7 juin 2004.

PERCY PRESS AND BROOKS MCNAMARA. An interview with Percy Press and a Portfolio of Buskers. *Educational Theatre Journal*, v.27, n.3, Popular Theatre, pp.313-322, Oct. 1975.

ROUSE, D. B. *Busker: The life and times of a modern tire tramp*. 2nd edition. USA, 2012.

SOCIÉTÉ DU HAVRE DE MONTRÉAL. *The Montréal Harbourfront: Assessment of the situation. The city and the St-Lawrence – Analysis of Development Issues and Potential*. 2004

SPIELMAN, Franceline; PIJOLLET, Catherine; DRUBIGNY, Isabelle. *Les questions de formation, qualification, transmission dans le domaine des arts de la rue*. Mission d'étude menée à la demande de la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles du Ministère de la Culture et de la Communication. Rapport final, janvier 2000.

STRAW, Will. *Les journaux et la vie urbaine*, Médias 19, December, 2013. Disponible en: <http://www.medias19.org/index.php?id=15558>.

THE CONSULTATIVE COMMITTEE ON THE OLD PORT OF MONTREAL/LE VIEUX-PORT DE MONTRÉAL. *The old port of Montreal : Public Consultation Final report*, 1986.

UNITED NATIONS. *World Urbanization Prospects: The 2014 Revision*. Department of Economic and Social affairs, 2014.

VILLE DE MONTRÉAL; GOUVERNEMENT DU QUÉBEC, MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES. *Le concours international de Montreal, Place Jacques Cartier*, 1993.

VILLE DE MONTRÉAL; ARCHÉOTEC inc. 2002; MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC. *Évolution d'un espace urbain: Synthèse des recherches archéologiques du site de la Place Jacques-Cartier (BjFj-44), 1996-1998*. Collection Patrimoine Archéologique de Montréal, n.1, 2002.

VILLE DE MONTRÉAL; ARKÉOS inc. 1991; MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC. *La préhistoire du Vieux-Montréal: Analyse des sites, Palce Royale (BjFj-3, BjFj-47), Jardins d'Youville (BjFj-43), Place Jacques-Cartier (BjFj-44, BjFj-55), Lemoyne-Leber (BjFj-49), 1900*. Collection Patrimoine Archéologique de Montréal, n.2, 2003.

VILLE DE MONTRÉAL. *Parce que la rue est une impasse: Plan d'action montréalais en itinérance 2014-2017*. Disponible en: https://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/d_social_fr/media/documents/plan_action_itinerance_v3.pdf

VILLE DE MONTRÉAL. *À Nous Montréal: pour vivre pleinement la ville*, v. 2, n. 1, Été 2015.

VILLE DE MONTRÉAL. *Savoir conjuguer la créativité et l'expérience culturelle citoyenne à l'ère du numérique: Projet de Politique de développement culturel 2017-2022*, 2017.

VILLE-MARIE MONTRÉAL. *En juillet: des activités gratuites au centre de votre été*, 2016.