

Os palcos efêmeros da cidade: arte de rua, regulação e disputa pelos espaços públicos urbanos em Montreal e no Rio de Janeiro

The ephemeral stages of the city: street performance, regulation and dispute over urban public spaces in Montreal and Rio de Janeiro

Jhessica Francielli Reia

Líder de projetos e professora do Centro de Tecnologia e Sociedade da Fundação Getúlio Vargas (CTS-FGV). Pós-doutoranda da Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutora e Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com período sanduíche como Graduate Research Trainee na McGill University. Bacharel em Gestão de Políticas Públicas pela Universidade de São Paulo. Pesquisadora visitante no McGill Institute for the Study of Canada (MISC) entre 2015 e 2016. Pesquisadora colaboradora do Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação da UFRJ.
Email: jheleiosa@gmail.com

Submetido em: 11/09/2017

Aceito em: 05/11/2017

DOSSIÊ

RESUMO

Analisar a arte de rua e os mecanismos que a controlam nos permite entender melhor as cidades contemporâneas. Justamente por ocupar um lugar que é muitas vezes marginal e contestado, os artistas de rua e suas táticas de sobrevivência e legitimação expõem dinâmicas de poder, políticas culturais questionáveis, dificuldades de acesso aos espaços públicos, disputa pelo direito à cidade e observância das leis. As tentativas de regular a arte de rua podem nos dizer muito sobre determinados momentos históricos, as disputas da/na/pela cidade e, ainda, como as pessoas vivem juntas em ambientes urbanos complexos. O objetivo do presente trabalho é discutir brevemente como a arte de rua – enquanto prática comunicacional – pode evidenciar as disputas pela cidade. Apresenta-se aqui uma abordagem interdisciplinar, com foco na regulação da arte de rua e dos espaços públicos em que elas acontecem, com base em pesquisa de campo realizada em duas cidades: Rio de Janeiro e Montreal.

PALAVRAS-CHAVE: Arte de rua; regulação; direito à cidade; Rio de Janeiro; Montreal

ABSTRACT

When we analyze both street performance and the mechanisms used to control it, we can have a better understanding of our contemporary cities. Given that street performers occupy a marginal and contest space in the city, their tactics for survival and legitimation expose power dynamics, questionable cultural policies, unequal access to public spaces, disputes over the right to the city, and law enforcement. The attempts to regulate street performance can tell us many things about specific historical moments, the contested realms of/in/for the city, and how people live together in complex urban environments. The main goal of this work is to briefly discuss how street performance – seem here as a communicational practice – can shed light on the contested city. Drawing from an interdisciplinary approach, focused on the regulation of street performance and public spaces, the work presented here is part of a research conducted in two cities: Rio de Janeiro and Montreal.

KEYWORDS: Street performance; regulation; right to the city; Rio de Janeiro; Montreal.

1. Introdução

Observar e estudar a cidade em suas mais variadas formas e perspectivas tem se tornado prática recorrente. Diante de taxas de urbanização crescentes e do papel central que as cidades vêm assumindo em diversas áreas do conhecimento, torna-se essencial pensar os centros urbanos a partir de perspectivas variadas e que tenham uma abordagem da cidade que vai além de suas estruturas físicas. Com o avanço de novas tecnologias da informação e da comunicação, somado à presença marcante dos 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 e muitas áreas do conhecimento. A construção da cidade é um processo contínuo, fluido e conflituoso 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, inclusive no campo da comunicação, onde os estudos que conjugam mídia, processos comunicacionais, mediações e cidades vêm se multiplicando.

Scott McQuire (2006; 2008), por exemplo, contribuiu para o entendimento do conceito de “cidades midiáticas”, 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”, 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.

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” 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”, cujos desdobramentos impulsionaram a criação de um prêmio e de uma área específica de estudo e atuação política (Gumpert e Drucker, 2008).

Contudo, é importante ressaltar que a relação entre cidade e mídia nem sempre é muito evidente, à primeira vista, 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 por Shannon Mattern (2015), propõe-se uma “*urban media archaeology*” – em referência à Kittler e Griffin (1996), que desenvolveram a ideia da “cidade como meio”, 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:

[...] nós também reconhecemos que as cidades inteligentes de hoje não têm um monopólio da inteligência urbana. As cidades incorporaram inteligências em rede e formas de inteligência “ambiental” desde muito antes do digital e do que conhecemos hoje como ‘a rede’. Nossas cidades têm sido mediadas e inteligentes por milênios (Mattern, 2015, p. xiii, tradução nossa).

Myria Georgiou (2013) apresenta uma importante perspectiva sobre cidades, mediação e representação, dizendo que grande parte do que sabemos sobre as cidades é mediado por representações e práticas comunicacionais:

Enquanto mais da metade da população mundial agora mora em cidades [...], muito do que sabemos sobre a cidade – daquela que vivemos e aquela que consumimos, desejamos visitar, migramos para, evitamos – é mediado. Filmes, séries de televisão, letras de músicas, manchetes, mas também mídias sociais e pessoais formam culturas urbanas, através de práticas de representação e de comunicação [...]. Porém, a mídia também precisa da cidade como um nó global nos fluxos de comunicação que apoiam trocas de informação, imagens, commodities e narrativas ‘do urbano’ (Georgiou, 2013, p. 1-2, tradução nossa).

Com suas dimensões físicas 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 fazerem 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.

Levando em conta abordagens interdisciplinares e buscando outras perspectivas sobre as cidades contemporâneas, vale destacar, por exemplo, pesquisas na área de comunicação urbana que discutem como a arte pública, ao mesmo tempo, “habita e cria um lugar e um espaço onde as tensões são projetadas, iluminadas e articuladas” (Laware e Gallagher, 2007, p.162, tradução nossa). Segundo essas 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 (Laware e Gallagher, 2007, p. 171).

Uma área que vale destacar, e com a qual este trabalho dialoga, é a “comunicação urbana”. As discussões em torno da comunicação urbana são relativamente recentes¹ e se somam a outros debates que traçam as relações entre mídia e cidade. Para Giorgia Aiello e Simone Tosoni,

De um modo geral, o ramo do conhecimento ligado à comunicação urbana está preocupado com as maneiras pelas quais as pessoas nas cidades se conectam (ou não se conectam) com outras pessoas e com seu ambiente urbano via meios simbólicos, tecnológicos e/ou materiais. [...] À medida que observamos o crescimento e a divulgação da comunicação urbana como uma área de pesquisa por si só, também precisamos de tempo para refletir como nós, pesquisadores de mídia e comunicação, lidamos com a cidade (Aiello e Tosoni, 2016, p. 1254, tradução nossa).

No Brasil, trabalhos interessantes que entrelaçam cidades, meios e mediações vêm sendo

¹ Ver, por exemplo, a edição especial “Urban Communication: Going About the City: Methods and Methodologies for Urban Communication Research” do International Journal of Communication, organizado 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 Jassemet et al., 2010.

realizados. Vale citar Lucrecia D'Alessio Ferrara (2008), que coloca a cidade como a “maior experiência comunicativa da humanidade” (Ferrara, 2008, p. 42), cuja funcionalidade e comunicação são dois parâmetros básicos, induzidos através de sua forma construída, a arquitetura (Ferrara, 2008, p. 41-42).

Janice Caiafa (2015) aprofunda a proposta de se expandir o conceito de comunicação para incluir fluxos semióticos e materiais, olhando para o metrô como um meio de comunicação: “Assim como é um *meio ambiente maquínico*, o metrô é um medium, uma mídia. Ao lado da via histórico-semântica, os dados etnográficos, que também sugerem o aspecto de ‘ambiente’, são o melhor teste para a afirmação do metrô como *meio de comunicação*” (Caiafa, 2015, p. 2, grifos da autora). Essa abordagem ajuda a pensar em outras práticas que não apenas usam o metrô como mídia, mas que se utilizam do metrô e das ruas para desenvolver suas performances enquanto práticas comunicacionais, como a arte de rua.

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, interagindo com os sentidos humanos (Attali, 2009; Picker, 2003; Urry, 2003).

Adota-se aqui, portanto, a perspectiva de que a arte de rua é uma prática comunicacional que ajuda a conectar 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”.

Os artistas de rua evidenciam a disputa pela cidade de diversas formas, pois através de suas ocupações causam interrupções da cotidianidade (Highmore, 2001) que geram esforços regulatórios, tentativas de controle, aumento da observância da lei (“*law enforcement*”) e um intenso debate público em torno da questão que acabam revelando várias das dinâmicas de poder da cidade. Em

geral, os artistas tentam restaurar um sentido ao espaço urbano e suas formas arquiteturais, tratando-se de uma proposição de reapropriação 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 e Herschmann, 2014), retoma uma concepção de espaço público como suporte comunicacional de troca e de constituição da opinião.

Partindo destas reflexões, o objetivo do presente trabalho é discutir brevemente como a arte de rua – enquanto prática comunicacional – pode evidenciar as disputas pela cidade a partir de suas margens, uma vez que a arte de rua é geralmente uma prática informal, estigmatizada e que se desenvolve de maneira indissociável dos espaços públicos urbanos. Apresenta-se aqui uma abordagem interdisciplinar, com foco na regulação dessas práticas e, conseqüentemente, dos espaços públicos, trazendo à tona dinâmicas de poder e como elas operam na cidade.

O trabalho apresentado se baseia em pesquisa de campo realizada em duas cidades: Rio de Janeiro e Montreal, entre 2013 e 2017, e parte integrante de uma tese de doutorado desenvolvida na área de Comunicação. Além de levantamento teórico documental sobre o tema – ainda pouco explorado no Brasil – também foi conduzido trabalho de campo, que se baseou em entrevistas qualitativas semiestruturadas com artistas de rua, representantes do poder público, associações, entidades, concessionárias de transporte público, entre outros; observação participante em festivais, apresentações e audições de talento; e no uso da imagem como método de pesquisa a partir do registro visual das práticas analisadas. O trabalho foca em duas manifestações da arte de rua: a música de rua, por causa de sua existência conflituosa através dos séculos e por se encontrar entre silêncio e ruído; e o teatro de rua, por sua dinâmica de ocupação do espaço público (fronteiras entre real e ficção nem sempre muito evidentes) e sua importância histórica na luta pelo reconhecimento da arte de rua.

Ao olhar o “ordinário” e ver a cidade de perto – com seus ritmos, fluxos, afetividades e conflitos – pretende-se entender melhor o papel da arte de rua, de sua regulação e de sua persistência na construção de cidades heterogêneas para além de binarismos referentes à sua legalidade.

2. Arte de Rua e Espaços Públicos

Falar de arte de rua pode ser complicado, uma vez que não há um denominador comum que caracterize as práticas multifacetadas que normalmente se relacionam com esse conceito. Ela pode estar ligada à diversas práticas artísticas que incluem, por exemplo, música, teatro, dança, circo, mágica e ilusionismo. O papel dos espaços públicos é também muito importante para a arte de rua, sendo visto como um campo da criação e suporte para as performances. 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 ou privado. 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 salientado 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.

Há registros de artistas de rua (em suas mais variadas formas e práticas) desde a Grécia antiga – como um relato que data em torno do século 300 DC atribuído a Alcifrão de Atenas que descreve um ilusionista fazendo truques no meio de um mercado lotado (Harrison-Pepper, 1990, p. 21-22) –, passando pela idade média, até chegar às práticas artísticas vistas atualmente nas cidades contemporâneas.

As intervenções promovidas pelos artistas também se diferenciam, estando 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.

Segundo Catherine Aventin (2006), a arte de rua é normalmente representada 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, pode ser interpretada como mensagem subversiva, crítica e provocativa da sociedade contemporânea. A autora afirma que essas práticas artísticas ocorrem para “além dos muros” (“*horslesmurs*”), em espaços públicos, geralmente oferecidas 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, sendo difícil agregá-las de maneira mais específica (Aventin, 2006, p.1-2).

Como sugerido em algumas narrativas do campo, 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 encarar outros usos do espaço, pelo menos enquanto duram as apresentações. 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 (Haedicke, 2013).

Os momentos efêmeros e disruptivos proporcionados pela arte de rua estão sujeitos a várias interferências e moldam tanto a atuação dos artistas quanto a recepção da audiência. De acordo com Amanda Boetzkes (2010, p. 153), que estuda a música de rua – e 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 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. Muitas vezes é o fluxo de passageiros que param para ver

as apresentações ao longo das linhas do metrô que acaba delimitando o palco. Para ela,

As performances dos músicos nas estações do metrô são particularmente efetivas em nutrir tais solidariedades. Performers trabalham para solidificar vínculos entre estranhos e usar esses vínculos como formas de enquadrar suas performances. Confrontados com multidões descontentes e apressadas, os músicos buscam produzir eventos que vão ancorar a experiência dos passageiros, atravessando as barreiras da etnia e da cultura que, de outra forma, os dividem (Boetzkes, 2010, p. 138, tradução nossa).

Existem inúmeras tentativas de institucionalizar, regular e organizar essas práticas artísticas que se desenrolam em palcos efêmeros pela cidade. 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 da desordem pública, ou seja, de todos que fogem à lógica vigente da organização social e política do espaço público.

As práticas ligadas à arte de rua utilizam os espaços públicos urbanos como suporte de suas criações e, por isso, são capazes de evidenciar muitas das disputas pelo direito à cidade. Vale ressaltar que 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). 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 aos 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 (Loukaitou-Sideris e Ehrenfeucht, 2009). 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 óbvios (como cercas, muros e grades) às forças sutis (como policiamento e iluminação).²

3. 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, do cotidiano, das relações de poder (Foucault, 1986; Deleuze, 1992), e das tentativas de controle das/nas cidades, os artistas de rua podem ser um importante instrumento de análise das cidades contemporâneas e também da nossa relação com a arte inserida na vida urbana.

² 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 as obras de Jane Jacobs (2011); Lefebvre (1991, 2001, 2014); Foucault (1986); Santos (1996); Blum (2003); Mumford (1989); Harvey (1989, 2014); Mitchell (2003), entre tantos outros. A reflexão proposta também utiliza conceitos e discussões que ajudam a delinear a pesquisa de campo, principalmente junto aos artistas, evidenciando as “maneiras de fazer” e “táticas” dos embates entre as instituições/normas e os artistas (De Certeau, 1994).

Estando tão ligada à cidade e suas dinâmicas, a arte de rua 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 públicos³ e não são raros casos de marginalização de artistas de rua e de criminalização da pobreza. Para além do constante imperativo da ordem pública, todas essas políticas de ordenamento e controle acabam interferindo no direito à cidade e, conseqüentemente, nas noções de pertencimento e na qualidade de vida dos cidadãos.

Nesse contexto, a regulação da arte de rua acaba assumindo, muitas vezes, um papel de legitimação e reconhecimento dos artistas. Contudo, a regulação não deve ser vista como um processo simples e unidirecional; por mais que regular uma atividade possa ajudar a legitimá-la, pelo menos diante do poder público, os desdobramentos podem ser também negativos, como segregação, exclusão, reprodução de desigualdades e arbitrariedade no acesso ao espaço público. 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 – ou mesmo participar ativamente da proposição de leis, como já discutido em Reia (2017) – enquanto outros questionam a credibilidade de uma lei que regula espaços públicos que deveriam ser acessados de maneira equitativa por todas as pessoas que assim desejarem.

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

³ Ver, por exemplo, a criação da Secretaria Municipal de Ordem Pública do Rio de Janeiro, responsável pela controversa “operação choque de ordem” 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.

de todas as práticas.

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.

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, além de servirem como uma legitimação da arte em si, criam um sistema de gestão que aponta o que deve ou não ser reconhecido como arte de rua, e como deve ser tratado. Dessa forma, as disputas regulatórias acabam empurrando diversas práticas para a desobediência civil, indo contra uma visão mais ampla e inclusiva do direito à cidade.

3. Ser Artista e Estar Nas Ruas

Harrison-Pepper (1990, p. 22) afirma que grande parte da história da arte de rua pode ser encontrada nas leis que a proíbem, perspectiva também endossada por Smith (1996, p.6). Diversos registros históricos, como algumas obras do século XIX, documentam o desenvolvimento da arte de rua desde a idade média. É comum ouvir artistas contemporâneos evocando essas raízes ancestrais para justificar a natureza de seu trabalho e dar maior legitimidade a ele, ao mesmo tempo que diversos autores destacam a regulação da arte de rua ao longo dos séculos como uma força perene, mas que se intensifica a partir dos séculos XIX e XX (Gétreau, 2001; Bass, 1864; Picker, 2003; Campbell, 1981; Tanenbaum, 1995; e Harrison-Pepper, 1990).

Como já mencionado, os esforços para regular a arte de rua em Montreal, com exigências extras para os músicos de rua, começaram no século XIX e vêm se modificando ao longo do tempo. Diante de um número crescente de artistas de rua e dentro do quadro regulatório e administrativo da cidade, que opera sob uma forte lógica de ordenamento público, Montreal apresenta um sistema

bastante rígido e restritivo de governança da arte de rua. Cada distrito da cidade pode ter mecanismos de regulação próprios e Ville-Marie, na região central – um dos distritos mais movimentados e antigos –, concentra muitos artistas de rua e criou um sistema de autorização por audição.

Tendo um regulamento próprio para músicos, animadores públicos e escultores de balão (CA-24-006)⁴, o sistema funciona da seguinte maneira: a prefeitura de Ville-Marie define o que são as autorizações (“*permis*”) e como os artistas devem proceder para obtê-las (normalmente sendo aprovados nas audições ou sendo credenciados em entidades de classe). As audições consistem em apresentações dos artistas inscritos para um comitê de avaliação que 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. Uma vez aprovado, 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).

Na lei existem também as penalizações para quem comete uma infração: a primeira 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 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.

A regulação não só legitima a atividade e quem pode exercê-la, como e onde, mas também estabelece códigos de conduta dos artistas. 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 é permitido dirigir-se a pessoas específicas, nem pedir dinheiro às crianças, por exemplo). Coloca os artistas detentores de autorização como “embaixadores da cidade de Montreal” junto aos turistas, visitantes e transeuntes, devendo agir com civismo e respeito, ao mesmo tempo que

4 “*Règlement sur les musiciens et amateurs publics exerçant leurs activités sur le domaine publique*”.

pede que eles se dirijam em francês ao público o máximo possível. Por último, pede que colaborem para desenvolver um espaço público convivial.

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 ou são alteradas sem que os próprios artistas fiquem sabendo a tempo de se adequarem. São muitas camadas, interesses e questões que precisam ser endereçadas, de atores públicos e privados, sem fins lucrativos, e também dos artistas. Para conseguirem tocar nas ruas, precisam passar por uma audição para então terem uma autorização, cujo custo era de \$55 CAD para abertura do dossiê e \$150 CAD pela licença (caso o artista seja aprovado na audição) em 2017. Nas regiões com grande volume turístico, como a Place Jacques-Cartier, outras regulações e normas extras se aplicam.

O quadro abaixo mostra o aumento da procura por autorizações no ano de realização da pesquisa de campo em Montreal, de acordo com as categorias estabelecidas pelo poder público:

Quadro 1 - Tipos e quantidades de autorizações para atividade no domínio público emitidas em 2015-2016, Ville-Marie, Montreal.

Tipo de autorização (permis)	Número de autorizações (permis) em 2015	Número de autorizações (permis) 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. Elaboração própria.

Nas audições, os artistas são julgados de acordo com os critérios estabelecidos na lei CA-24-006, anexo B: habilidades técnicas (formação, domínio das competências, experiência no domínio das

artes cênicas e do espetáculo, etc.); diversificação da prática (variedade do repertório e variedade de números e/ou das performances propostas); originalidade (animação original ou proposta artística inovadora, pertinência da proposta ou da animação para o espaço público); 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).

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 têm 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, uma vez que “o regulamento da ocupação dos espaços públicos proíbe qualquer forma de pedir dinheiro. Portanto, para regular esse problema, já que os artistas pedem dinheiro ao público ao passar o chapéu, foi necessário determinar que eles deveriam ter uma autorização para isso” (Guylaine Girard, informação verbal, tradução nossa).

O fato de que 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 “nós não temos um inspetor em cada esquina e os artistas, quando estão em um local extraordinário e que dá muito dinheiro, não querem sair dali. Eles podem ficar se apresentando por três, quatro, cinco horas” (Guylaine Girard, informação verbal, tradução nossa).⁵

Lucas⁶, da banda Street Meat, foi um dos músicos entrevistados 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 é

⁵ Entrevista concedida a mim por Guylaine Girard em 13 de junho de 2016, pessoalmente, em Montreal.

⁶ Entrevista concedida a mim por Lucas, em 15 de dezembro de 2015, pessoalmente, em Montreal.

responsável por criá-la ou exercer a observância da lei em Ville-Marie ou outros distritos, afirmando que a arte de rua é regulada, mas ainda é “uma bagunça”:

Todo mundo nos diz algo diferente. Então, quando nós conseguimos a autorização, o distrito de Ville-Marie disse: “Nós somos o único distrito que emite autorizações, então sua autorização é válida em toda ilha de Montreal. É reconhecida por todos os outros distritos”. E então nós fomos parados por policiais uma vez, no Plateau [Le Plateau-Mont-Royal], que disseram: “Não, esta [autorização] é para a Ville-Marie”. Respondemos: “Ok, mas o pessoal de Ville-Marie nos disse que servia em todos os lugares”. E então eles disseram: “Não, não, só serve lá”. Temos esse problema aqui, os policiais não sabem as regras. Muitos músicos não conhecem as regras. E mesmo as pessoas que emitem as autorizações não conhecem as regras. Então é regulado, mas não é bem regulado. É mesmo uma espécie de grande bagunça (Lucas, informação verbal, tradução nossa).

No metrô, a busca pela regularização da situação dos músicos começa nos anos 1970, através de disputas entre os agentes de segurança do metrô e os próprios músicos, vistos como infratores. Ao serem multados seguidas vezes por estarem se apresentando no metrô de Montreal (inaugurado em 1967), alguns músicos decidem se juntar e pleitear a legalização das apresentações junto aos órgãos públicos responsáveis pela rede metroviária da cidade.

Depois de anos de disputas e com o apoio de outros músicos e do debate público gerado pela mídia local, conseguem formar uma associação de músicos do metrô em 1983 e conquistar espaços para tocar. Posteriormente esta associação se desmancha e em 2009 surge o “*Regroupement des Musiciens du Métro de Montréal – Musi Métro Montréal*”, uma organização sem fins lucrativos cujo principal objetivo é representar e defender os interesses dos músicos do metrô de Montreal. Em 2012 criam o programa “Étoiles do Métro” (“estrelas do metrô”), em parceria com a Société de Transport de Montréal (STM), responsável pelo sistema metroviário montrealense, e os músicos recebem um aval de legitimação do próprio metrô para exercerem seu trabalho.

O Musi Métro Montréal representa apenas os músicos que optam por ser membros, mas para tocar no metrô não é preciso, necessariamente, se associar a este organismo. Os músicos que queiram tocar no metrô podem: (a) Participar das audições e, caso sejam aprovados, pagar as devidas

taxas para integrarem o Musi Métro Montréal – a partir daí eles terão permissão para se apresentar 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 Musi Métro Montréal, podendo, ainda, agendar suas apresentações online; (b) Qualquer músico pode tocar em pontos que não sejam reservados aos *Étoiles* no sistema do metrô, desde que escolha um horário do dia e coloque seu nome em uma lista de papel localizada naquele ponto. Alguns músicos afirmaram que muitos desses pontos “livres” são extremamente disputados, o que faz com que artistas acordem bem cedo para estar lá às 5:30 da manhã, a fim de colocarem seus nomes no papel (que, às vezes, simplesmente desaparece, segundo relataram alguns músicos). Além dessas opções, é possível ser membro do Musi Métro Montréal mediante pagamento da anuidade, sem ser necessariamente uma estrela do metrô.

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.⁷ 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.

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 que aumenta a intolerância com aqueles que não possuem o mesmo privilégio – embora essa mesma lógica não possa ser aplicada a regiões ou contextos em que a arte de rua não precisa de licenças ou autorizações para acontecer.

 7

Para um estudo sobre as dinâmicas de poder da regulação do metrô de Montreal ver Garnier, 2016.

Para a representante da STM, Kim Bélanger,⁸ a maioria das reclamações em relação aos músicos vem do 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 vêm de cima para baixo. Já as reclamações sobre questões de segurança vêm, geralmente, dos próprios músicos. Em algumas das principais estações 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 pessoas em situação de rua que acabam “atrapalhando os músicos” por estarem alcoolizadas, dormirem no “palco” dos músicos (e mesmo urinar no local), pedirem dinheiro ao lado dos músicos, ou serem agressivos com artistas e com o público, por exemplo. Estes problemas também foram relatados por diversos artistas durante as entrevistas.

O caso do Rio de Janeiro merece ter alguns pontos destacados, já que consiste em um processo bastante interessante (apesar de recente) de engajamento dos artistas de rua com a regulação da atividade por eles exercida. Diante da crescente insegurança e repressão sofrida pelos artistas que usavam a cidade carioca como palco, a existência de regulação que os protegesse e ao mesmo tempo lhes 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 e serviu de exemplo para outros municípios do país.

Os artistas de rua foram perseguidos e tiveram suas atividades impactadas pelas políticas municipais nos últimos anos. 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 eram muito evidentes até o fim da primeira década do século XXI. Justamente por ocupar esses espaços liminares que escapavam aos binários da (i)legalidade, essas pessoas acabavam sujeitas às arbitrariedades daqueles responsáveis pela observância da lei e manutenção da ordem. 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

8 Entrevista concedida a mim por Kim Bélanger em 25 de fevereiro de 2016, pessoalmente, em Montreal.

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.

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. 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, centralizados na figura de Amir Haddad e do grupo Tá na Rua, como apresentado em Reia (2017), que colocam a arte de rua como um serviço público prestado pelos artistas: a arte pública carioca.

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 em diversas outras cidades, outros temas acabam enquadrando os artistas, como normas sobre silêncio, comércio ambulante, monitoramento e segurança pública, ordem pública, entre outras. 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.

A “Lei do Artista de Rua”, como ficou conhecida a lei 5.429 de 05 de junho de 2012, dispõe sobre a apresentação de artistas de rua nos logradouros públicos do município com apenas três artigos que, entre outras coisas, regulam as manifestações culturais sem autorização prévia desde que sigam alguns requisitos. Ela foi celebrada pelos artistas como a “lei que pegou”, apesar de, ainda hoje, muitos artistas precisarem andar com ela impressa no bolso ou na tela do celular, para ser exibida caso policiais queiram interromper apresentações. Os artistas se colocam como um serviço público e uma proposta para a cidade do Rio de Janeiro através da arte pública que tenta criar uma realidade na qual os cidadãos coexistem com arte de rua de forma perene no cotidiano. Contudo, a abordagem proposta pelo movimento de arte pública também apresenta alguns problemas em relação aos mecanismos

de regulação que vêm sendo construídos. Mesmo que a regulação possa proteger os artistas de rua em uma cidade como o Rio, ela também exclui outras práticas, estando todas sujeitas à arbitrariedade da observância da lei 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). O fato de os artistas terem que andar com a “lei no bolso” para fazê-la “valer mais” evidencia os conflitos de uso do espaço público, por mais legalizado que ele esteja. Além disso, por terem uma lei que os protege, os artistas também se distanciam de outros trabalhadores que ganham a vida na marginalidade dos espaços, lidando com ilegalismos (como os vendedores ambulantes).

Algumas observações sobre os artistas se repetem nas cidades analisadas, apesar das especificidades locais e da dificuldade de se criar uma categoria única para “artista de rua”. As motivações, experiências, instrumentos, gêneros musicais, formações, idades, tudo é muito variado. O denominador comum para eles é o ser artista e, pelo menos em alguns momentos, usar 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 versus amadorismo. A maioria dos artistas entrevistados se coloca como profissionais e tenta ao máximo possível se distanciar do estigma do pedinte, do amador, que toca alguns acordes em troca de moedas; muitos deles estão estreitamente ligados à ideia de ser um artista de rua como quase uma vocação ou mesmo um serviço que se presta à sociedade. O argumento da rua como última opção, daqueles sem talento, ou de que estejam esperando serem descobertos pela mídia ou produtores é bastante escasso – muitos artistas, inclusive, se colocam contra essas perspectivas e reafirmam a importância de ocuparem a rua (seja para complementar a renda, ganhar visibilidade, praticar ou, ainda, contribuir com a construção de uma cidade melhor). E não há dúvida de que quanto mais regulada e controlada a atividade dos artistas de rua, menos espaço existe para a diferença, o amadorismo e a dissidência.

4. Considerações Finais

A partir da análise da arte de rua e dos 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 que é muitas vezes marginal e contestado, os

artistas de rua e suas táticas de 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. 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 esta discussão para o campo da comunicação, esperou-se oferecer outras perspectivas para debater o direito à cidade, com uma abordagem que engloba a cultura, a comunicação, o acesso aos espaços públicos e uma visão crítica dos mecanismos de controle e manutenção da ordem pública. Propõe-se também 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 através de outras estruturas, outros processos e mediações cotidianas. 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 espaço urbano, através de suas ocupações da cidade. Os artistas de rua evidenciam disputas pela cidade e uma retórica compartilhada que forma seu papel enquanto elemento contestatório da ordem vigente.

Portanto, é possível afirmar que, de certa forma, a arte de rua, 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. 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.

Por fim, pode-se ressaltar que a regulação da arte de rua assume pelo menos três papéis entrelaçados na disputa pela cidade: a regulação como oportunidade, proteção e legitimação; a regulação como delimitação das práticas; e, ainda, 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. Assim sendo, a regulação 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 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.

Referências bibliográficas

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.

ATTALI, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

AVENTIN, Catherine. 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.

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.

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.

BURD, Gene; DRUCKER, Susan J.; GUMPERT, Gary. *Urban Communication Reader*. Cresskill: Hampton Press, 2007.

BURD, Gene; DRUCKER, Susan J.; GUMPERT, Gary. Urban Communication Reader. Cresskill: Hampton Press, 2007.

BYWATER, Michael. Performing Spaces: Street Music and Public Territory. Twentieth-Century Music, v. 3, n. 1, p. 97-120, 2007.

CAIAFA, Janice. Comunicação e sociabilidade no metrô de Paris: aspectos de um regime de interfaces. E-Compós (Brasília), v. 18, p. 1-17, 2015.

CAMPBELL, Patricia J. Passing the hat: Street Performers in America. New York: Decolarte Press, 1981.

DE CERTEAU, Michel. The practice of everyday life. Berkeley: University of California Press, 1984.

DELEUZE, Gilles. Postscript on the Societies of Control. October, v.59, p. 3-7, 1992.

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.

FERNANDES, Cintia S.; HERSCHMANN, Micael. Ativismo musical nas ruas do Rio de Janeiro. In: COMPÓS, 23, p. 1-15, 2014.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. Cidade: meio, mídia e mediação. MATRIZES, n. 2, p. 39-52, 2008.

BYWATER, Michael. Performing Spaces: Street Music and Public Territory. *Twentieth-Century Music*, v. 3, n. 1, p. 97-120, 2007.

CAIAFA, Janice. Comunicação e sociabilidade no metrô de Paris: aspectos de um regime de interfaces. *E-Compós (Brasília)*, v. 18, p. 1-17, 2015.

CAMPBELL, Patricia J. *Passing the hat: Street Performers in America*. New York: Decolarte Press, 1981.

DE CERTEAU, Michel. *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press, 1984.

DELEUZE, Gilles. Postscript on the Societies of Control. *October*, v.59, p. 3-7, 1992.

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.

FERNANDES, Cintia S.; HERSCHMANN, Micael. Ativismo musical nas ruas do Rio de Janeiro. In: *Compós*, 23, p. 1-15, 2014.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. Cidade: meio, mídia e mediação. *MATRIZES*, n. 2, p. 39-52, 2008.

FOUCAULT, Michel. Of Other Spaces. *Diacritics*, v.16, n.1, p. 22-27, 1986.

_____. *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1999.

FREHSE, Fraya. Da desigualdade social nos espaços públicos centrais brasileiros, *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 06.01: 129-158, 2016.

GEORGIU, Myria. *Media and the City*. Cambridge : Polity 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.

GÉTREAU, Florence. 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.

GUMPERT, Gary ; DRUCKER, Susan J. *Communicative Cities*. *The International Communication Gazette*, v. 70, n. 3-4, p. 195-208, 2008.

HAEDICKE, Susan C. *Contemporary Street Arts in Europe: Aesthetics and Politics*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013.

HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1989.

____. Cidades rebeldes: Do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2014.

HARRISON-PEPPER, Sally. Drawing a Circle in the Square: Street Performing in New York's Washington Square Park. Jackson: University Press of Mississippi, 1990.

HIGHMORE, Ben. Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction. New York: Routledge, 2001.

JASSEM, Harvey; DRUCKER, Susan J; BURD, Gene. Urban Communication Reader: Volume 2. Cresskill: Hampton Press, 2010.

JACOBS, Jane. The Death and Life of Great American Cities. 50th Anniversary edition. New York: Modern Library, 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.

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.

LEFEBVRE, Henri. The Production of Space. Oxford: Blackwell Publishers, 1991.

_____. O direito à cidade. São Paulo: Centauro, 2001.

_____. Critique of Everyday Life. One-volume edition. London/New York: Verso, 2014.

LEMOS, 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.

LOUKAITOU-SIDERIS, Anastasia, EHRENFUCHT, Renia. Sidewalks: Conflict and Negotiation over Public Space. Cambridge: MIT Press, 2009.

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

MATTERN, Shannon. Deep Mapping the Media City. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.

MCQUIRE, Scott. The Politics of Public Space in the Media City. First Monday, Special Issue #4, fev. 2006.

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

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

MORLEY, David. For a Materialist, Non-Media-Centric Media Studies. *Television & New Media*, v. 10, n. 1, p. 114-116, 2009.

MUMFORD, Lewis. *The City in History: Its Origins, its Transformations, and its Prospects*. New York: Harcourt, 1968.

PICKER, John M. *Victorian Soundscapes*. New York: Oxford University Press, 2003.

REIA, Jhessica. We Are not a Protest: Street Performance and/as Public Art in the City of Rio De Janeiro. In: Laura Iannelli; Pierluigi Musarò (Org.). *Performative Citizenship: Public Art, Urban Design, and Political Participation*. Fano: Mimesis International, 2017, p. 133-150.

SANTAELLA, Lucia (org.). *Cidades Inteligentes: por que, para quem?*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: Técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: EDUSP, 2006.

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

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.

TANENBAUM, Susie J. *Underground Harmonies: Music and Politics in the Subways of New York*.

Ithaca: Cornell University Press, 1995.

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.