

Edição v. 38
número 1 / 2019

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 38 (1)
abr/2018-jul/2018

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

Minha língua é minha pátria? A circulação de artistas multiculturais na cena dos festivais na cidade de Montreal (Canadá)

My language is my homeland? The circulation of multicultural artists at the festivals scene in the city of Montreal (Canada)

NADJA VLADI GUMES

Professora adjunta da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e docente permanente do PPGCOM/UFRB. Salvador, Bahia, Brasil. e-mail: nadjavladi@ufrb.edu.br
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9989-554X>

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

GUMES, Nadja. MINHA LÍNGUA É MINHA PÁTRIA? A circulação de artistas "multiculturais" na cena dos festivais na cidade de Montreal (Canadá). *Contracampo*, Niterói, v. 38, n.1, p. 66-79, abr-jul-2019.

Enviado em 15/02/2019 /Revisor A: 03/04/2019; Revisor B: 04/04/2019/ Aceito em 14/04/2019

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v38i1.28083>

Resumo¹

Esse artigo traz os primeiros resultados de uma pesquisa de pós-doutorado realizado durante seis meses na cidade de Montreal, no Canadá, na McGill University, cujo foco principal é perceber a música como instrumento de inclusão de imigrantes. Nesse trabalho observamos o funcionamento dos festivais como parte do circuito para a circulação desses artistas com o objetivo de difundir sua arte criando um networking com produtores, empresários e jornalistas. Tentamos nesse texto trabalhar com a noção de cena musical (STRAW, 2005) em diálogo com cosmopolitismo estético (REGEV, 2013), pensando a música como a ferramenta midiática fundamental para a compreensão dos processos sociais contemporâneos nos espaços urbanos.

Palavras-Chave

Cenas musicais; Cosmopolitismo Estético; Imigração.

Abstract

This article presents one of the results of a six-month postdoctoral research study in Montreal, Canada, at McGill University, whose main focus is to understand music as an instrument for immigrant inclusion, especially pop music produced in Global South. In this work it is observed that festivals happen as a way of artists circulate to spread their art creating a networking with producers, entrepreneurs and journalists. In this text has been tried to work with the notions of musical scene (STRAW) in dialogue with aesthetic cosmopolitanism (REGEV), thinking music as the fundamental media tool for understanding contemporary social processes.

Keywords

Musical scenes; Aesthetic cosmopolitanism; Immigration.

¹ Versões deste texto foram apresentadas no KISMIF Conference 2018 (Porto, Portugal) e 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, na Universidade da Região de Joinville, em Joinville-SC, de 2 a 8 de setembro de 2018.

Introdução

No seu livro *Simulacros e Simulados* (1981), Jean Baudrillard fala das ambiguidades na construção de determinadas imagens, e como os símbolos são mais fortes que a realidade. Cada cidade está sujeita a viver dessa simbologia, de uma imagem construída. Como coloca Angela Pryston, as cidades “precisam seduzir pelo artifício, ressaltar seus atributos” (2001, p.20). Cidades canadenses como Montreal e Toronto têm como *atributos* a imagem de lugares multilinguísticos, multiétnicos, territórios transculturais que nos permite ter uma compreensão sobre as tensões sociais, étnicas e migratórias que emergem em espaços urbanos. Nesse artigo, nosso interesse é pensar as práticas musicais a partir das migrações e deslocamentos, para observar as transformações que ocorrem no processo de urbanidade (STRAW, 2017) e das relações entre os povos. Queremos entender como novas práticas sociais e artísticas estão sendo formatadas a partir de discursos como imigração, conflitos étnicos, feminismos, intermediados pela música e como isso interfere na ocupação de determinados espaços da cidade.

Ao pensar sobre essas questões, acreditamos que podemos ter uma compreensão contemporânea dos conflitos sociais, étnicos e geracionais que emergem nos espaços urbanos para pensar a música como um dispositivo cultural que nos possibilita entender alianças afetivas, conexões culturais, expressões de mídia, aspectos socioeconômicos. Nossa tentativa é uma análise sócio-comunicacional que propõe um diálogo da noção de cena (STRAW, 2005) com termos como cosmopolitismo estético, circulação, transculturalismo, a partir do protagonismo dos atores do chamado Sul Global, termo usado por Boaventura Souza como uma metáfora para “regiões do mundo que foram submetidos a colonização europeia e não atingiram níveis de desenvolvimento econômico similar ao Norte Global” (2009, p. 10).

Temos como protagonista da nossa investigação o *Festival Mundial Montréal Edição 2017*, que acontece na cidade desde 2009. Para a análise empírica utilizamos como ferramentas a observação participante durante os quatro dias do evento (novembro de 2017), entrevistas em profundidade com a produtora Deborah Cagnet, conversas com artistas e produtores durante o festival, observação dos shows e debates, análise do material de divulgação (folders, sites, releases, vídeos), participação nas entrevistas e conferências dos organizadores do evento. Durante o estágio pós-doutoral em Montréal também observamos, de forma menos aprofundada, outros três festivais: Festival Internacional Nuit d’Afrique (julho), Mutek (agosto), Pop Montreal (setembro), o que nos ajudou a compreender a circulação de festivais e artistas pela cidade e entender essa dinâmica que é parte movente da cena cultural de Montreal.

Acreditamos que há por parte desses artistas uma resistência a uma estratégia (CERTEAU, 2014) forjada por um lugar de poder. Dessa forma lançam mão, em um jogo de sobrevivência, de maneiras de habitar e utilizar o lugar (ibidem) usando a ferramenta do multiculturalismo como uma forma de praticar uma tática: “jogar com o terreno que lhe é imposto” (ibidem p. 94), movimentar-se em um campo controlado pelo *inimigo*. Nosso esforço de pesquisa é entender a cidade como um espaço de mediatização e conflitos tendo como cenário seus festivais e artistas, as estratégias e táticas (ibidem,) colocadas como marcas de práticas, refletindo sobre questões como globalização e seus aspectos de internacionalização, hegemonia, inclusão, contribuindo para um debate em contextos diversos dos estudos da cultura, consequentemente, ampliando os estudos no campo da música e da comunicação.

Circulação e Festivais

Com uma população de 1,741 milhão de habitantes², conhecida como a cidade cultural do

² Cerca de 4,098 milhões na Grande Montreal, segundo Censo de 2016.

Canadá, Montreal tem números significativos de festivais em áreas diversas: música, artes visuais, cinema, teatro, dança, literatura, gastronomia, esportes. Durante o verão essa ocupação se dá em praças, parques, ruas, mas durante as outras estações a metrópole mantém um calendário cheio e diversificado, apesar do inverno intenso e longo. Em música contabilizamos cerca de 40 festivais anuais, como o *Festival Internacional de Jazz*, *Festival Internacional Nuit d'Afrique*, *Womex*, entre outros. Os festivais funcionam como instrumento significativo para a movimentação da vida cultural e sócio-econômica da urbe, é também um fator importante de integração de artistas imigrantes, e um dos principais vetores de circulação da música nos espaços públicos.

Aqui pensamos circulação a partir das abordagens colocadas por Will Straw no texto *Circulation* (2017) no qual faz uma análise histórica e crítica do termo, desde o seu uso por Karl Marx; passando pelas leituras feitas por teóricos para explicar as cidades na Idade Moderna e também o uso do termo nos estudos da cultura. Uma das questões trazidas por Straw é entender se a circulação tem sido central para as sociedades humanas ou apenas tornou-se significativa nos últimos 150 anos. Para o autor, a circulação vai depender de como se processa a vida urbana que pode ser caótica, imprevisível; ou repetitiva e burocratizada. Em cada uma dessas situações a circulação pode ser mais dispersa ou mais imbricada ao processo social. Circulação, como nos mostra Straw, é um instrumento que pode nos ajudar a entender a economia, a cidade e a cultura.

A circulação acontece por espaços controlados, mas um controle que, eventualmente, pode ter rupturas. A forma como Straw faz a arqueologia do termo nos interessa porque quando pensamos nos festivais estamos tentando entender suas diversas esferas de atuação na vida das cidades contemporâneas. No circuito dos festivais de música de Montreal percebemos a circulação de pessoas, a relação desses indivíduos com objetos e expressões culturais. O termo nos permite entender o movimento de ideias, de mercadorias, da passagem de uma cultura para outra, uma articulação da relação produção e consumo, a cidade funcionando como um fluxo para a circulação de produtos culturais. Neste contexto nos interessa entender como os festivais constroem cenas musicais, se apropriam de espaços da cidade e criam um circuito de apresentações para a circulação de artistas imigrantes e emergentes em Montreal, tendo a música como protagonista da articulação entre músicos, produtores, empresários e jornalistas.

Sabemos da complexidade do uso do termo circulação, inclusive questionado pelo próprio Straw. Nosso objetivo ao trazê-lo neste artigo é por perceber que, apesar de visões negativistas de que o termo funciona como um aprisionamento, como um limitador, achamos que pode nos ajudar a entender a movimentação, os percursos que a música faz pela cidade de Montreal, tanto no sentido caótico e urbano que essa noção imprime, como também no sentido burocrático e rotineiro da vida na urbe. Achamos que o termo parece apropriado para entender a mobilidade dos festivais para a circulação da música de artistas imigrantes e, desta forma, tentar descrever parte da cena. Uma circulação entre uma cultura global e local, criando espaços multiculturais, ao mesmo tempo em que a cidade, seus habitantes, circulam por esses objetos culturais, articulando um fluxo dentro da urbe.

A cena, os artistas e os festivais

Ao pensar sobre as texturas que envolvem a vida urbana contemporânea, gostaríamos de refletir sobre as diversas camadas da ocupação da urbe pela música. Ao propor pensar na noção de cena musical a partir dos festivais³ percebemos que esses eventos funcionam como mediadores entre músicos, produtores, jornalistas, empresários, e produzem a imagem de um ambiente que atende a um determinado público. Como lembra Straw, a cena funciona como um mapeamento tanto de um espaço da

³ Neste artigo o objeto da pesquisa empírica é o Festival Mundial Montreal Edição 2017.

cidade, como de uma comunidade. O autor conceitua que as cenas musicais propõem uma conectividade entre a música e os espaços urbanos, permitindo colocar em jogo afetos, sensibilidades e valores culturais. Ao falarmos de cenas musicais nos interessa chamar atenção para a importância dos localismos, mas também do seu diálogo com o global criando territórios transnacionais (SÁ, 2011).

No artigo *The Visuality of Scenes: Urban Cultures and Visual Scenescapes*, que tem como ponto de reflexão os estudos sobre visualidade⁴, Casemajor & Straw (2017) sugerem que o conceito de cena serve para dois tipos de fenômenos culturais:

Em um primeiro significado, a cena captura a sociabilidade urbana que é produzida (ou expressa) sob a forma de efervescência ou excesso dentro dos rituais da vida urbana. Em um segundo, a cena é uma rede de fenômenos que aterra e estrutura a vida social dos fenômenos culturais. (CASEMAJOR & STRAW, 2017, p.18)

Nesse texto, os autores trazem o termo atmosfera que, segundo eles, possibilita entender o entrelaçamento “das dimensões teatrais e organizacionais da cena” (Ibidem p.18). Ao introduzir a ideia de atmosfera, Casemajor e Straw possibilitam uma melhor compreensão de como se dá “o arranjo de elementos em torno de um objeto cultural particular” (2017,p.20), possibilitando pensar a partir do movimento das atmosferas a relação entre pessoas, tecnologias e discursos dentro de um ambiente urbano.

Os festivais fazem parte da cultura e da sociabilidade do espaço urbano de Montreal, criam uma atmosfera, conectam vários fenômenos sociais: música, imigração, diversidade, etnias, conflitos. Durante todo o ano, ocupam partes centrais como Place Des Arts, Mont Royal Parc, Place Émilie Gamelin, Boulevard St. Laurent, Rue St Dennis, agenciando a vida cultural e social da cidade. Em um estudo de observação de campo, percebemos que parte importante desses festivais são ocupados por artistas que imigraram para o Canadá de países provenientes da África, Caribe e América Latina. E que estes artistas circulam por eventos como Montreal International Jazz Festival, Festival Internacional Nuit d’Afrique, Womex, ao mesmo tempo em que também se apresentam em espaços considerados da cena musical alternativa como Divan Orange⁵, Groove Nation, Casa del Popolo, Sala Rossa, Cabaré Lion D’Or, Balattou. O Club Balattou, serve como um breve exemplo da dinâmica dos festivais na vida cultural de Montreal. Funcionando há 30 anos, localizado no Boulevard St Laurent, atua como espaço de curadoria para o Festival Internacional Nuit d’Afrique, já que seu proprietário, Lamine Touré⁶, é fundador e diretor artístico do festival. Uma rede imbricada que reúne casa de show, festival, produtor, jornalistas, músicos, localismos e globalismos.

Dos cerca de 40 festivais de música⁷ que acontecem anualmente em Montreal, este artigo tem como objeto de análise o Festival Mundial Montréal, que acontece há oito anos, e tem como objetivo principal criar uma *network* para os artistas que se apresentam nele. A escolha deste festival para a pesquisa empírica tem como principal fator ele se posicionar como um evento que pensa a imigração sobre vários aspectos: social, ideológico e econômico. Durante os dias 14 a 17 de novembro de 2017 acompanhamos suas diversas atividades e debates: pequenos concertos de 15 a 20 minutos, encontros de produtores, conferências sobre apoio governamental, mercado de música mundial, novos formatos da indústria musical, estudos de cases de sucesso, a música como espaço de inclusão de imigrantes e

⁴ “(...) o estudo da visualidade vai além da investigação estética de obras de arte para abranger uma ampla gama de processos, forma-se dispositivos visuais, incluindo percepção, visão, o olhar, as tecnologias de criação de imagens e seus impacto no ambiente visual - em outras palavras, um série de dimensões inter-relacionadas e combinadas em a “expressão de um espaço físico e psíquico” (CASEMAJOR & STRAW APUD MIRZOEFF, 2017, p.7).

⁵ Le Divan Orange fechou suas portas em 2018, após 14 anos de funcionamento.

⁶ Lamine Touré nasceu na Guiné e mora no Canadá desde os anos 1970. Em 1985, abriu o Club Balattou, inicialmente um local focado na comunidade africana. Mas que se tornou um espaço para caribenhos, latinos e quebequenses e palco da cena musical independente de Montreal.

⁷ Foi feita a observação de campo em outros festivais como o Festival Internacional Nuit d’Afrique, Mutek, Pop Montreal.

populações indígenas do Canadá. O festival abriga um leque abrangente para pensar a música em múltiplas configurações: mercadológica, ideológica e artística. É também um objeto significativo para entender o espaço que os músicos imigrantes ocupam neste ambiente, que nos permite refletir sobre a dimensão transcultural de Montreal, e entender a rede que entrelaça boa parte dos artistas presentes no festival às casas noturnas que fazem parte do circuito cultural alternativo da cidade, abrigado no território do entorno do Boulevard St. Laurent.

Percebemos que a circulação dessa cena do festival está conectada a determinados territórios geográficos de Montreal, particularmente ao Boulevard St Laurent, conhecido como *The Main*, que divide a cidade ao meio (Oeste e Leste), passando por lugares como Plateau Mont-Royal, Little Italy, Mille-End, bairros com diversas casas de shows, bares e cafés. Estes territórios abrigam uma cena musical conhecidamente alternativa, e tem algumas particularidades como, por exemplo, Mille End ser a área fundamental para o rock (STRAW, 2017) na cidade. O Festival Mundial Montréal escolhe estes espaços geográficos, também afetivos, para acontecer porque, como coloca Straw, a cena deve contar com um suplemento de sociabilidade:

Uma cena é um fenômeno cultural que surge quando qualquer atividade com um propósito adquire um suplemento de sociabilidade e quando aquele suplemento de sociabilidade se torna parte da efervescência observável da cidade. (...) Nas cidades contemporâneas, uma cena é o suplemento de sociabilidade, convívio e efervescência que une as pessoas em torno da produção de cultura. (STRAW, 2017, p.79)

Durante uma semana, espaços importantes de Montreal se organizam em torno deste evento cultural, e percebemos que nestes dias a efervescência é intensa, mas é preciso salientar que no circuito já predomina uma convergência com artistas que, durante o ano, circulam pelo mesmo roteiro de casas de shows do festival. Mundial Montréal funciona como o ápice de uma cena que mobiliza a cidade esteticamente, socialmente e ideologicamente.

O festival circula para um público de artistas, empresários, produtores, organizadores de outros festivais, jornalistas, donos de casas de shows. Não é um festival de grande público, mas um público específico, de expertises interessados em determinados artistas e nos debates e workshops, mas não passa despercebido de plateias mais diversas porque os organizadores também ocupam espaços geográficos e afetivos importantes da cidade para a circulação de suas ideias e música. É uma vitrine para artistas emergentes, basicamente imigrantes, que, geralmente, são conhecidos apenas nas cidades que residem em outras províncias canadenses, mas vale salientar que parte do casting é formada por músicos residentes em Montreal, cerca de nove na edição de 2017. Sébastien Nasra, produtor executivo e fundador do festival, diz que o evento tem como propósito “a descoberta de artistas que nós, de maneira conveniente, chamamos de ‘diverso’ ou multicultural”⁸. O evento trabalha com uma rede de difusores e o objetivo é colocar o festival como uma oportunidade de mercado, uma iniciativa público-privada que tem como um dos grandes apoiadores o Conselho de Artes do Canadá⁹. Aposta em uma variedade de gêneros, desde o genérico *world music*, passando pelo *folk, jazz, native*. Muitos ritmos, muitas influências, esta é a base musical que o Mundial se posiciona. Em 2017 o tema foi *Immigration Nation*. A escolha está diretamente ligada ao clima sócio-político geral, segundo o diretor artístico Derek Andrews. Não por acaso, ano que o Canadá recebeu 300 mil novos imigrantes. E, claro, com a ideia fomentada do país de ver a diversidade cultural como sua grande força, sua imagem de nação.

Essa ideia de nação inclusiva é uma imagem sólida, mas não é unanimidade no próprio país.

⁸ Declaração que consta em folders e site do evento.

⁹ O Conselho de Artes do Canadá (Le Conseil des Arts du Canada/Canada Council for the Arts) é um organismo ligado ao governo canadense com sede em Ottawa, capital do país, e oferece aos artistas e organizações artísticas canadenses uma série de subvenções, serviços, fundos, prêmios.

Sheenagh Pietrobruno, autora do livro *Salsa and its Transnational Moves* (2006), resultado da sua tese de doutorado na McGill University, faz uma análise rica da salsa e a relação dos imigrantes latinos com a cidade de Montreal. Uma das suas constatações é perceber que, ao mesmo tempo em que existe uma promoção oficial (e não oficial) do multiculturalismo, é um mito acreditar que essas culturas étnicas ocupariam o mesmo lugar que as culturas dominantes dos dois países fundadores (Reino Unido e França):

(...) Na realidade, as “outras” culturas têm pouco poder para afetar e influenciar as culturas predominantes. A política oficial de multiculturalismo está sob fogo cruzado por ser uma política de contenção que mantém grupos étnicos em “seu lugar” e os torna incapazes de influenciar significativamente a sociedade canadense. A política de multiculturalismo permanece meramente decorativa porque ela não concede aos imigrantes nenhum “direito étnico real”, nem exige que eles cumpram “obrigações multiculturais”. A promoção dos valores do multiculturalismo sem recursos reais para apoiar a diversidade, só pode criar uma divisão entre o que se espera da política oficial e o que ela realmente pode implementar em circunstâncias concretas” (PIETROBRUNO, 2006, p.97).

Trazemos aqui observações pertinentes de Pietrobruno porque achamos relevante apontar e existência deste debate sobre as fragilidades da política multicultural canadense, mas não invalida a narrativa dos organizadores do Festival que enfatizam o uso da música como ferramenta de inclusão e, atualmente, uma tentativa de reconciliação com os povos nativos. Em 2017, o evento teve de volta a *Series Indigenous Sounds* com o objetivo, segundo os organizadores, de dar mais visibilidade a artistas desta cena, com a participação de cinco representantes do chamado “sons indígenas”: Lacey Hill, William Prince, Quantun Tagle, Amanda Rheume, Nive & The Deer Children.

O Festival teve a apresentação de 30 artistas, entre imigrantes e emergentes, de diversas cidades do Canadá como Toronto, Vancouver, Yellowknife, Montreal, Oshweken, Peguis, mas também de outros países como Estados Unidos, Groelândia, Itália, Coreia do Sul, Suécia, Israel, França. Os artistas canadenses, além dos originários dos territórios indígenas, em sua grande maioria, são imigrantes de países africanos, da América Latina e Caribe ou do Oriente Médio, mas uma parte é da chamada segunda geração de imigrantes, filhos de estrangeiros que nasceram no Canadá. O evento também teve a participação de 300 delegados da indústria da música, o que dá ao festival uma potencialidade de *network* para os participantes, além da pareceria com outros eventos mundiais. Em seu site, folders, release e depoimentos dos fundadores, o festival se vende como uma grande oportunidade para os artistas terem resultados concretos, ou seja, fecharem contratos, produção de álbuns, visibilidade na imprensa. A dinâmica é bastante funcional nesse aspecto.

Nos quatro dias do evento, a observação participante nos permitiu entender que o festival foca a construção da carreira dos artistas em vários níveis: subsídios governamentais, gravação de álbuns, fechamento de concertos, entrevistas para a imprensa e agendamento em outros festivais internacionais. Os debates sempre trazem uma mescla de produtores, artistas e representantes governamentais e a pauta abarca facetas múltiplas: mudanças em regras de subvenção do governo, técnicas de marketing para entrar no mercado dos Estados Unidos, experiência dos produtores de outros festivais, processos de selos independentes, o lugar de artistas indígenas na indústria da música.

Os shows chamados de Vitrine com os artistas participantes têm cerca de 20 minutos e estão focados em uma plateia de especialistas, mas aberta para o público em geral, e buscam repercussão no sentido de mostrar a potencialidade dos músicos. Dominique Fils-Aimé, que se apresentou no Mundial em 2017, canta soul e Rythm and Blues. Nascida em Montreal, filha de pais haitianos, suas raízes musicais são o blues, o jazz dos anos 1940, com forte influência de cantoras como Nina Simone. Já o grupo Zimbamoto, proveniente de Vancouver, tem como grande estrela o músico Kurai Mubaiwa, que nasceu no Zimbabue, e mescla sons tradicionais do seu país com guitarra elétrica e baixo cheio de groove. Morador de Montreal, Bonsa Toun'wanzé é de Burkina Faso, já foi músico de rap e hoje mistura sons tradicionais do seu país com estilos contemporâneos. Jazzamboka é formado por moradores de Montreal, com dois participantes

que vieram do Congo. Em 2017 ganharam o prêmio de melhor composição do Montreal International Jazz Festival. O som deles tem música da África Central, jazz, rap, funk, rock. Boa parte do cast do festival possibilita um passeio por uma cena musical de Montreal de bares, pequenos teatros e casas de shows fazendo uma interação dos músicos com o público, mas também com pessoas que já frequentam estes ambientes, criando assim uma nova rede de fãs para estes artistas emergentes.

Local + global + transcultural

Deborah Cagnet, produtora do Mundial Montréal, é francesa, mas mora há cinco anos na cidade. Ela conta, em entrevista à autora, que o evento tem a participação de vários segmentos da indústria da música, e a tônica é a diversidade multicultural. É um festival claramente ligado ao mercado, mas sob a égide de um espaço que promove a multiculturalidade e preocupações com questões políticas e sociais que envolvem a população de artistas imigrantes do país. É preciso destacar aqui, de forma pontual, as tensões entre a província do Quebec e o modelo multicultural do Canadá. O Quebec, oficialmente, opta por uma noção de interculturalidade. A pesquisadora canadense Afef Benessaïeh, no livro *Trancultural Americas* (2010), explica a diferença entre os dois termos:

No contexto canadense, o multiculturalismo tem sido usado, desde a década de 1970, como um termo descritivo para qualificar a diversidade cultural na população e como um conjunto de medidas programáticas conduzidas pelo Estado apoiar e encorajar tal diversidade (...). Estas medidas dizem respeito à imigração, ao mercado de trabalho, educação, políticas de mídia pública e regulamentos, bem como apoio às artes e à cultura, sustentando a visão geral de que o respeito pelo pluralismo cultural é central para a cultura canadense. (...) Comentaristas políticos e estudiosos enfatizam a ideia do Quebec desenvolver suas próprias políticas governamentais de diversidade cultural, que tem sido (em sua maioria) chamada de interculturalidade, ou apoio a diversidade cultural, não impedindo a defesa da cultura quebequense, principalmente a defesa do francês como a principal língua da província (BENESSAIEH, 2010, p.18).

O que percebemos é que o Festival Mundial não aposta em uma noção de interculturalidade, oficialmente defendida pelo governo do Quebec, mas submete-se ao modelo multicultural canadense. Para os artistas imigrantes e emergentes, para além da tensão gerada pelos termos, o festival é uma plataforma facilitadora por criar as condições para relacionamentos profissionais entre músicos e agenciadores. Artistas hoje reconhecidos no Canadá passaram pelo Mundial como a colombiana Lido Pimenta, o camaronês Ila e AfrotroniX, originário de Chade, país da África Central.

O pesquisador israelense Motti Regev em seus estudos sobre música pop em diversos países como Argentina e Israel, utiliza o termo cosmopolitismo estético que, segundo ele, é:

(...) a formação em um curso de uma cultura mundial como uma entidade complexa e interconectada, na qual os grupos sociais de todos os tipos compartilham bases amplas comuns em suas percepções estéticas, em suas formas expressivas e em suas práticas culturais” (REGEV, 2013, p.3).

Ao pensar os festivais podemos falar do que Regev chama de circuito de globalização cultural, no qual critica os padrões criados para serem seguidos neste ambiente, entretanto enfatiza que esta padronização não elimina a diversidade, mas fomenta o surgimento de novas culturas dentro do quadro de um ocidente hegemônico, ou seja, essas culturas subalternas, não-hegemônicas, propõem resistências, apropriações e subversões e novos idiomas estéticos (REGEV, 2013). Não temos a pretensão de usar os termos cosmopolitismo e globalização sem problematização, o próprio Regev chama a atenção das complexidades dessa cultura mundial forjada e que é preciso enxergá-la com suas distinções, como unidades culturais separadas (Ibidem). Sabemos que vivemos em um mundo em que as culturas estão interconectadas, entretanto o que se percebe é que essas mesmas culturas buscam em torno da

globalização as suas singularidades, uma forma de legitimar-se a partir de sua nacionalidade, etnia e gênero.

Regev argumenta que o cosmopolitismo estético emerge de uma ação combinada entre o campo global e a cultural nacional, porque coloca os atores sociais nas duas posições, de forma simultânea. Simone Pereira de Sá (2014) atualiza a discussão ao colocar que o cosmopolitismo estético se materializa a partir da circulação da cultura da música nas redes digitais. Ela analisa as conexões que são feitas entre atores globais e locais e, principalmente, nos meios que esses contextos se cruzam para trocar influências. Dessa forma, ao complexificar a relação global e local, Pereira de Sá traz reflexões sobre a importância dos mediadores entre esses dois lugares, e do poder de mobilização da rede.

A discussão trazida por Anouk Bélanger no artigo *Montréal verniculaire/Montréal spectaculaire: dialectique de l'imaginaire urbain* também nos ajuda a entender a dinâmica da cidade, suas tensões e conflitos, ao pensar nos shows que acontecem nos espaços urbanos como “uma representação constitutiva da cidade e sua imaginação” (BÉLANGER, 2005, p.13). Ao analisar o vernáculo e o espetacular na constituição do imaginário de Montréal, Bélanger nos ajuda a entender que “ocupar um lugar, em suma, é narrá-lo” (2005, p. 15). O espaço urbano é, portanto, como propõe a autora, um espaço de práticas e de imaginação, mediando relações globais e locais, memória e desenvolvimento. O imaginário urbano de Montreal é de um polo cultural que inclui vídeo-games, performance circense, e a música tem papel protagonista desde 2000 (MOUILLOT, 2018), o que nos permite pensar que a circulação dos artistas pelos festivais é parte da construção simbólica da identidade da cidade, do seu imaginário urbano, das suas práticas e narrativas.

Os protagonistas da cena

A partir de alguns exemplos podemos entender melhor como se dá a legitimação destes atores sociais que atuam em rede, ao mesmo tempo, pelo global e local. O cantor e compositor Ilam nasceu em Dakar, no Senegal. Se formou como guitarrista no Conservatório Musical da sua cidade natal. Em 2005, início da sua carreira, teve um grupo de hip hop que misturava rap com várias canções e sons tradicionais do Senegal. Morando em Montreal desde 2014, lançou seu primeiro álbum, Hope (2016), com pop, blues, reggae e sonoridades senegalesas. Ilam é um artista conhecido e reconhecido tanto na cena de Montreal como na do Canadá. Já participou do prestigioso Festival Internacional de Jazz de Montreal e foi a revelação da Rádio Canadá 2016-2017. Originário do Sul Global, Ilam trafega pelo transculturalismo: é negro, senegalês, morador do Canadá, pop e tradicional. Normalmente canta em três idiomas: wolof, peule e francês. Na sua página na internet se posiciona com uma “voz que evoca o poder e a profundidade do povo nômade em uma atmosfera urbana”. Considerado pela imprensa como a novidade afro-montrealesa, Ilam incorpora o idioma estético pensado por Regev (2013) porque, ao mesmo tempo em que legitima suas singularidades nacionais, dialoga com um campo global de certas tendências estilísticas.

AfrotroniX, que lançou em 2017 seu mais recente álbum, Nomadix, nasceu no Chade, África Central, mas reside em Montreal. Ele canta em umas das línguas¹⁰ locais do seu país, o sara. Em entrevista ao site [okayafrica.com](http://www.okayafrica.com)¹¹ explica sua música: “sons da África Central, com blues dos Tuareg do Saara e apresento em um pacote futurista eletrônico”. Afrotonix faz uma fusão das sonoridades do seu local de origem, com sons como reggae, dub, rumba, house. A sua pretensão é apresentar o que chama de novo afrobeat, uma mistura de sons do Chade com sons reconhecidos mundialmente, inclusive solos de guitarra, uso de muitas bases eletrônicas para chegar, através da sua música, ao que chama de “nova África”. Tanto Illa, como Afrotonix circularam pelos festivais, pelas casas noturnas do Boulevard Saint Laurent e hoje em dia têm uma agenda que passa pelos Estados Unidos e países europeus. Também trazem a característica

¹⁰ As línguas oficiais do Chade são francês e árabe.

¹¹ <http://www.okayafrica.com/afrotonix-nomadix-album/>

colocada por Regev de atuar no campo global, com suas singularidades locais, e fazem parte de uma cena que ocupa determinados espaços urbanos de Montreal, sempre circulando em rede.

Estes dois artistas, que fizeram parte do Mundial Montreal em outras edições, assim como os músicos citados neste artigo, participam do que Regev (2013) chama de “circuito de centros sociais”, ou seja, “canais que possibilitam a circulação da indústria da música para audiências amplas” (2013, p.43). Esses centros são peças importante na engrenagem da globalização cultural, na disseminação de produtos esteticamente cosmopolitas, ao mesmo tempo a circulação deles por determinados territórios geográficos e afetivos da música alternativa de Montreal possibilita pensar que eles fazem parte da engrenagem dessa cena musical alternativa.

Ilam mora no bairro de Mile-End, territorialidade protagonista da cena independente da cidade, onde circularam grupos importantes como Arcade Fire, e onde fica a Casa del Popolo, espaço chave da comunidade musical de Montreal, e também abriga selos como Constellation Records. Segundo Straw (2017), o bairro vem perdendo sua centralidade, com a cena se movendo mais para o norte, entretanto Mile-End ainda se posiciona como uma territorialidade mítica para os músicos que circulam pela cidade. Há no espaço a sensação de um certo fenômeno cênico (STRAW, 2017), com casas noturnas, bares, cafés, que fazem com que os músicos reivindiquem aquele lugar como um espaço de visibilidade e sociabilidade. Em um documentário¹² sobre sua trajetória, Ilam aparece andando de bicicleta pelas ruas do bairro, levando vinis embaixo do braço adquiridos no sebo Sonorama Disques, encontrando artistas na vizinhança e frequentando a cafeteria Le Coin B com seu violão, local onde músicos amadores e profissionais realizam *jam session*. Se a música parece invisível em Mille-End, como coloca Straw (2017), ele também nos chama a atenção que a cena retorna “como a questão da visibilidade na vida urbana” (STRAW, 2017. p.78), presentes nas situações de convívio que Ilam apresenta no seu *flaneur* pelo bairro.

O que propomos nesse artigo é observar como os festivais promovem esse convívio entre artistas, produtores e moradores de Montreal, em determinados

espaços públicos, ao mesmo tempo em que aproveitamos esse estilo de vida urbano “multicultural” da cidade para pensar a globalização cultural como um espaço de criação de novas cenas que se relacionam em redes e fluxos de enorme interação, que podemos chamar de transculturalismo, um conceito que, como coloca Benessaieh, “captura mudanças culturais altamente diversificadas em uma sociedade contemporânea que se tornou globalizada” (2010, p.11).

Lido Pimienta, a pós-musa do Canadá Contemporâneo

Neste contexto, em que a música funciona como instrumento para colocar em cena artistas imigrantes, chamamos a atenção neste artigo para a uma das revelações dos festivais canadenses: a cantora, compositora e multi-instrumentista Lido Pimienta. Ela nasceu na Colômbia, mas construiu sua carreira na cena independente em Toronto. Reconhecida nacionalmente depois que o seu álbum *La Papessa* ganhou, em 2017, o principal prêmio musical do Canadá, o Polaris Music Prize, a artista, durante a premiação, fez um discurso enfático no qual ratificou seu lugar de imigrante no Canadá multicultural: “Não canto em inglês, não canto em francês. Mas estamos aqui. E novamente denuncio a supremacia branca no Canadá”. Identificando-se como uma afro-colombiana de origem indígena, Lido Pimienta é parte da cena DIY canadense, e se posiciona como feminista, negra, indígena e imigrante.

Em *La Papessa* apresenta canções sobre o amor em uma sociedade patriarcal e heteronormativa, não canta em inglês nem em francês, mas em espanhol e apresenta uma musicalidade costurada por relatos de feminilidade, dor pessoal e política, colocando sua voz em primeiro plano ao lado de experimentações eletrônicas e melodias minimalistas misturadas com suas raízes latinas e indígenas. Nos últimos três anos,

¹² Tempo! Ilam, faz parte da série documental sobre dez artista montrealenses produzida por Les Deux Chats Films

tornou-se uma das vozes mais importantes do Canadá, atuando politicamente para que os palcos sejam ocupados por mulheres negras, mulheres indígenas e pessoas trans.

Cantora, compositora, multi-instrumentista, apresenta-se em um circuito de globalização cultural (REGEV, 2013) que, segundo o autor, produz cosmopolitismo estético. Entendemos que o que Regev chama de cosmopolitismo estético são culturas geradas no fluxo do Ocidente para outras partes do mundo, mas também do fluxo da Ásia, África, América Latina para o Ocidente, fortalecidas por uma sociedade em rede que cria uma nova dinâmica de troca de informações, especialmente a partir do uso de novas tecnologias. Esses atores que se apresentam neste circuito cultural global também o fazem como uma forma de resistência a um Ocidente hegemônico. No caso de Lido, ela canta em espanhol (em um país de língua inglesa e francesa), traz elementos estilísticos indígenas, negros e latinos à sua música em diálogo com bases eletrônicas, percussão colombiana e rap, e coloca seu ativismo feminista, imigrante, étnico como parte do seu discurso e das suas composições

Importante perceber que a reconfiguração da colombiana Lido Pimienta acontece também porque, ao se mudar para o Canadá, ela fortalece sua cultura nacional e passa por um processo em que seu corpo integra uma nova territorialidade, expressando questões sobre sexualidades, etnias. Traz seu território de origem e ocupa outro, uma reterritorialização (DELEUZE e GUATARRI, 1995) ideológica e estética, criando novas formas de subjetividade política (RANCIÈRE, 2005). Lido se posiciona como artista de um corpo racializado (latino, negro, indígena), cuja arte abrange coletivos marginalizados (mulheres, trans, negros, imigrantes). Ela se reafirma como a única mulher, negra e indígena dentro da cena DIY do Canadá, uma cena conceituada por ela como branca, masculina e cis em um país que oficialmente se posiciona como multicultural. Sua posição na atual música canadense é a de tensionar as relações de uma potência hegemônica branca, e questionar seu lugar como artista pop negra e latina, como coloca nessa entrevista ao jornal *The Globe & Mail*:

Como imigrante, afro-indígena, feminista interseccional, como mãe e todos os outros significantes que me qualificam como “outro”. Eu entendo o que é ver-se na mídia, não se ver em instituições e não se vê representado ou refletido em um show de música, porque o “artista da cor” (e eu coloco isso entre aspas porque mesmo isso termo é extremamente problemático), não conseguimos nos ver nesse nível. (BRAD WHEELER, *The Globe & Mail*, setembro de 2017)

Ela recusa o papel de mercadoria exótica (latino-americana) nesse amplo espectro de consumo multicultural que faz parte da cultura canadense.

Enquanto observamos o álbum, *La Papessa*, percebemos que o trabalho atravessa territórios geográficos, culturais e ideológicos: o deserto indiano de Wayuu, as montanhas da Colômbia, a cidade de Toronto. Musicalmente é possível perceber a forte tradição percussiva afro-colombiana em um diálogo com sons eletrônicos vanguardistas. Do ponto de vista político e ideológico, Lido faz com que os ouvintes lidem com as complexidades de suas experiências como imigrante, mulher e afro-latina. Essa tensão da sua música com seu ativismo político e artístico, faz parte do modo como confronta os rótulos que recebe de críticos e produtores, como ser vista como *world music*, um termo genérico para catalogar músicas produzidas fora dos Estados Unidos, Canadá e Europa, o chamado Norte político global. Sua música é movida pelo ativismo, seja em sonoridades ou na sua performance midiática, em uma tentativa de se afastar da narrativa masculina, branca e heteronormativa daqueles que ocupam os espaços de entretenimento no Canadá.

Breves considerações

Os estudos pós-colonialistas apresentam a globalização como parte de uma hegemonia do chamado Norte Global, de um sistema ocidental que é opressivo e imperialista. A cultura globalizada

tem sido, desde as grandes navegações, a preponderância de gostos, padrões e valores europeus e, mais recentemente, norte-americanos. Essa hegemonia nordocêntrica (PRYSTRON, 2001) tem que ser observada de forma crítica e complexa para entendermos os caminhos mais adequados de como se dá o *global flows* (PARRY, 1991) para não cairmos em um olhar maniqueísta sobre o embate Norte Global X Sul Global e pensarmos nas complexidades que circundam uma cultura globalizada, mas permeada por questões locais. No livro *A Conveniência da Cultura* (2004), George Yúdice faz uma análise em diversos níveis dos impactos da globalização no campo da cultura. Mesmo que estejam expostas diversas visões pessimistas de críticos da globalização, Yúdice percebe que “a globalização facilitou novas estratégias progressistas que concebem o cultural como área dileta de negociação e de lutas” (2013, p.144).

Na perspectiva latino-americana, o pensador colombiano Omar Rincón nos traz o termo *Culturas Bastardas*, a partir de leituras de outros pesquisadores como Martín-Barbero, Canclini e Bhabha, para falar da existência do que ele chama pensamento bastardo ao falar sobre o popular¹³: “As culturas populares são bastardas porque em nosso tempo sabemos quem é nossa mãe cultural, mas não quem são nossos pais” (2016, pg. 34). A lista de pais formulada por Rincón é extensa para dar conta das nossas mais diversas referências culturais: o autêntico, o colonizado, o artístico, o mainstream, o tecnológico. Tanto Regev, como Yúdice e Rincón complementam o pensamento de Hall (2003) de que as formas culturais não são inteiramente corrompidas ou inteiramente autênticas, mas contraditórias. Como coloca Hall, “(...) o significado de um símbolo cultural é atribuído em parte pelo campo social ao qual está incorporado, pelas práticas as quais se articula” (2003, p. 258). As questões trazidas por esses autores, nos ajudam a pensar que, a partir do consumo de práticas musicais, construímos sentido e identidades, através da música compartilhamos valores sociais, econômicos, ideológicos e culturais e, mesmo em um ambiente nordocêntrico hegemônico, é possível uma resistência do Sul Global, uma tática dos mais fracos como recurso (CERTEAU, 2014), uma habilidade nas formas de fazer e praticar para jogar com o poder.

Destacamos que a construção de grupos sociais em torno da música acontece pela necessidade de pertencimento, pelo reconhecimento da partilha sensível e ideológica de aspectos estéticos e sociais, ao mesmo tempo em que serve para conectá-los a uma rede de *almas afins* (JANOTTI, 2014). Para Frith (1996), a partir do século XX a música pop¹⁴ tornou-se uma das mais importantes ferramentas para entender “nós mesmos de forma histórica, étnica, classe social, gêneros e temas nacionais” (1996, p.276). Para Regev a influência do pop nessa estética inspira artistas das mais diversas práticas musicais em uma espécie de resistência simbólica ao lugar periférico que essas práticas culturais estariam submetidas no campo de produção cultural.

Os estudos da noção de cenas têm se alargado. Neste artigo procuramos fazer o diálogo entre a noção de cena musical com questões como cosmopolitismo estético e transculturalismo na tentativa de perceber como se forma e busca visibilidade a rede de artistas imigrantes que circulam pelos festivais na cidade de Montreal. O uso do termo cena, como já colocou Straw (2017), está para além de um estilo, de uma expressão cultural, mas deve ser um instrumento para entender as múltiplas texturas da vida urbana. Nesse caso nos ajuda a pensar a música em diversas dimensões e expressões culturais das cidades e como ela mobiliza afetos, preconceitos, tensões, conflitos.

¹³ Os estudos brasileiros e franceses, como lembra Janotti Júnior (2006), observam uma distinção entre cultura popular (de feições folclóricas ou nativistas), produzida independentemente dos grandes conglomerados multimidiáticos, e a cultura pop (popular mediática), que englobaria a cultura mediática surgida no século XX.

¹⁴ Utilizamos o termo música pop para pensar a música surgida no século XX (Janotti, 2006), que se ambienta em um espaço midiático em uma lógica mercadológica. Como coloca Janotti Júnior: (...) é compreendida aqui como um ambiente midiático que envolve formatos culturais e de armazenamento da música, relacionados ao desenvolvimento de aparelhos de produção, reprodução, circulação e gravação musical, que envolvem lógicas mercadológicas da indústria da música e diferentes modos de execução e audição relacionados a esta ambientação (JANOTTI JÚNIOR, 2006).

Referências

- BÉLANGER, Anouk. **Montréal verniculaire/Montréal spectaculaire**: dialectique de l'imaginaire urbain. *Sociologie et sociétés*, 37, (1), 13-34. Montreal: Les Presses de L'université de Montréal, 2005.
- BENESSAIEH, Afef. Multiculturalism, Interculturality, Transculturality. In Benessaieh, Afef. **Transcultural Americas/Amériques Transculturelles**. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2010.
- CASEMAJOR, Nathalie and STRAW, Will. The Visuality of Scenes: urban cultures and visual scenescapes. **Imaginations 7:2**. 4-37. DOI: 10.17742/ IMAGE.VOS.7-2.1. Montreal, 2017.
- DE CERTEAU, Michel. **A invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs Vol. 2**. São Paulo: Editora 34, 1995.
- FRITH, Simon. **Popular Music: music and identity**. USA/Canadá: Routledge, 2004.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidade e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG/Humanitas, 2003.
- JANOTTI JÚNIOR, Jeder. **Rock me like the devil: a assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas**. Recife: Laboratório de Papel Finíssimo Editora, 2014.
- MOUILLOT, François. Constellations Records: punk, pós-rock e música experimental na angloboemia de Montreal. In: FERNANDES, Cíntia Sanmartin e HERSCHMANN, Micael (Orgs). **Cidades Musicais: comunicação, territorialidade e política**. Porto Alegre: Editora Sulinas, 2018.
- PARRY, Benita. **The Contradictions of Cultural Studies**. *Transition* 53. Pags. 37- 45. Indiana University Press, 1991.
- PIETROBRUNO, Sheenagh. **Salsa and its Transnational Moves**. Lexington Books, Oxford, 2006.
- PHYSTON, Angela. Mapeando o Pós-Colonialismo e os Estudos Culturais na América Latina. Recife. **Revista Anpoll**, n. 10, pg 23-43, jan/jun, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- REGEV, Motti. **Pop-rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity**. Cambridge: Polity Press, 2013.
- RINCÓN, Omar. O popular na comunicação: culturas bastardas + cidadanias celebrities. **REVISTA ECO PÓS - CULTURA POP**, V. 19, N.3. Rio de Janeiro: PPGCOM/UFRJ.
- SÁ, Simone Pereira de. WILL STRAW: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: Gomes, Itania, JANOTTI, Jeder. **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: Edufba, 2011.
- _____. Contribuições da Teoria Ator-Rede para a ecologia midiática da música. **Contemporânea - comunicação e cultura** - v.12, n.03, p. 537-555. Salvador, 2014.
- SANTOS, Boaventura de Souza. Para Além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In: SANTOS, Boaventura de Souza, MENEZES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.
- STRAW, Will. Circulation. In Imre Szeman, Sarah Blacker and Justin Sully, editors., **Blackwell Companion to Critical and Cultural Theory**. Forthcoming, 2017.
- _____. Cena Visíveis e Invisíveis. In Adriana Amaral et al. **Mapeando cenas da música pop**:

idades, mediações e arquivos - Volume I. 2017. Marca de Fantasia. Paraíba, 2017.

_____. **Cultura Scenes: Society and Leisure**, v. 27, nº 2. Quebec: Presses de L'Université Du Quebec, 2005.

_____. **Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communication in Popular Music**. **Cultural Studies**, v. 5, n. 3, p. 368-388, Oct. 1991.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura. Usos da Cultura na Era Global**. Belo Horizonte: Editora UFMG/Humanitas, 2004.

Sites:

HAZEL, C.. **Musician Lido Pimienta responds to criticism after asking womwn of color to move to the front at festival**. New York: Jezebel, 2017. Acesso em 12/05/2018.

PIMIENTA, L. **Lido Pimienta: Singer, songwriter, multi-instrumentalist**. Toronto: Now Toronto, 2016. Acesso em: 19/11/2017.

WHELLER, B. **Polaris Prize winner Lido Pimienta's life changing moment**. Toronto: The Globe and Mail, 2018. Acesso em: 11/10/2018.