

« par conséquent, une mise en suspens de l’urbanité à travers la préparation minutieuse d’une explosion d’anarchisme et de transgression, une festivité inopinée qui devient, à l’image de Rimbaud, un « dérèglement systématique de tous les sens ».

dérèglement opiniâtre, persistant, minutieux, sans ellipse, sans temps mort ou rempli, et surtout vrai, donc *contagieux*, en effet, composer avec la ville est une *complicité*, une réinvention du plaisir en groupe, une revendication de la chose publique comme une valeur qui se partage et se défend avec civisme. »

Llorença Barber – *locus iste*, ou à propos de la composition du lieu

“ Conseqüentemente, a suspensão da urbanidade através da preparação minuciosa de uma explosão de anarquismo e de transgressão, uma festividade inopinada que se torna, à imagem de Rimbaud, “um desregulamento sistemático de todos os sentidos”.

Desregulamento insistente, persistente, minucioso, sem eclipse, sem tempo morto ou cumprido, e sobretudo verdadeiro, então *contagioso*, com efeito, compor com a cidade é uma *cumplicidade*, uma reinvenção do prazer em grupo, uma reivindicação da coisa pública como um valor que se partilha e se defende com civismo.”

Llorença Barber – *locus iste*, ou a propósito da composição do lugar

Tradução nossa.

3 OCUPAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO PELOS ARTISTAS DE RUA: PARA QUE, PARA QUEM E POR QUEM?

Nos capítulos anteriores, desejamos construir, a partir da base conceitual dada pela ritmanálise do filósofo Henri Lefebvre, um método para tratar das práticas sociais, considerando sua participação na transformação do real, no sentido material, mas também no nível do imaginário urbano. Focamo-nos na polirritmia presente no espaço urbano

para nos debruçar mais detalhadamente sobre a impressão de certos ritmos, no caso os ligados às intervenções de artes cênicas de rua.

Numerosas análises geográficas usam conceitos e pré-requisitos que impediriam, por exemplo, conceber as práticas de artes de rua como sendo práticas de um interesse considerável para enxergar diferentemente as possibilidades presentes no espaço urbano contemporâneo. Nesse estudo, concordamos com análises que identificam a crise do urbano. Tratamos mais especificamente dessa crise ao longo de nossa Introdução e do capítulo 1, notadamente quando abordamos a programação do cotidiano, que tende a tramar o espaço sob uma lógica de consumo do espaço. Estamos, assim, de pleno acordo com essas conclusões: a lógica dominante presente no processo de metropolização é forte e tende a negar o vivido, fragmentar a vida cidadina e relegar porções consideráveis da população à marginalidade no seio mesmo desse espaço. Nos baseamos sobre essas constatações para nos deter sobre essas práticas que nos parecem promissoras, como nos incentivam certos geógrafos que fundamentam nossa reflexão:

« Nessa direção, a reflexão sobre a cidade é, fundamentalmente, uma reflexão sobre a prática socio-espacial que diz respeito ao modo pelo qual se realiza a vida na cidade, enquanto formas e momentos de apropriação do espaço como elemento constitutivo da realização da existência humana. »
(CARLOS, 2007, p.11)

Neste capítulo, desejamos atentar para os debates em curso nos grupos de circo-teatro que lutam por melhor visibilidade de suas práticas e visam assim defender, ao mesmo tempo, certa visão do espaço público. Estamos conscientes de que nos favorecemos, aqui, certos atores, lutando diante das próprias administrações públicas para obter políticas públicas que consideram essas atividades. Isso equivale reivindicar certa institucionalização dessas práticas, lhes dar maior visibilidade, e isso inevitavelmente ocasiona novas tensões e novas contradições.

Todavia, o que esta em jogo vai bem além disso: as práticas de artes de rua tendem a restituir certas dimensões do urbano que permitem tecer tramas no espaço, criar novos laços entre os corpos individuais, coletivos e o corpo urbano. O momento da intervenção tem o potencial

concreto de criar novas ligações entre os indivíduos que participam, de perto ou de longe, da ação; além disso, a intervenção participa de uma reformulação do imaginário urbano. Portanto, nos parece legítimo considerar que o entusiasmo suscitado pelo movimento de teatro de rua no Brasil apresenta claramente um interesse geral e amplo, indo bem além dos interesses particulares dos grupos ou determinados indivíduos que atuam. Interessa-nos, em particular, a reflexão geográfica.

Com efeito, trata-se de inventar uma maneira diferente de apropriar-se do espaço, realizar a co-presença, criar vínculos sociais: o atual processo de metropolização promove novas relações espaciais que criam a falta desses elementos do encontro, quer seja nas grandes cidades contemporâneas, quer seja nas cidades de menor porte (RIBEIRO, 2006, p.481), onde tendem a desaparecer o « viver-juntos » e metamorfosear-se tradições culturais. No entanto, não pretendemos erguer como absoluto o potencial das práticas que estudamos. Nosso ponto de vista permanece parcial, parcelar, em relação à amplitude do debate que ocasiona. Assim, na linha do nosso raciocínio, desejamos ver até que ponto o movimento de teatro de rua permite considerar rupturas na programação do cotidiano, e ao mesmo tempo conceber diferentemente o espaço urbano, promovendo outra maneira de viver o espaço, outra experiência urbana, que leva à tona o corpo e sua presença, assim como a espontaneidade e a partilha do sensível por todos.

O teatro de rua é uma prática secular que foi inicialmente ligada ao sagrado (KADARÉ, 1988), mas também à cidadania. Fala-se usualmente que a prática teatral nasceu, na sua vertente ocidental, na Grécia, com a tragédia e a comédia que tiveram uma importância destacada na vida da Cidade Grega. Não vamos realizar aqui uma história do teatro e das artes de rua, mas acreditamos que essa prática é indispensável e constante na vida das sociedades, desde séculos. Permite ao mesmo tempo ameaçar a tranqüilidade e impunidade dos poderosos, zombando de seu poder, mas representa também um desabafo para a frustração ou as esperanças do povo, através do riso e da emoção que gera. Tentamos enxergar aqui a

prática teatral e circense de rua com suas características e potencialidades atuais.

Há evidências de que a análise dessas práticas se relaciona também ao uso do que é chamado de espaço público. Nós desejamos aqui entrar na discussão dessa noção de espaço público, tendo como pressuposto que essas práticas tensionam o uso do espaço urbano, pela impressão de novos ritmos que permitem enxergar novas possibilidades de tecer o espaço relacional.

3.1 O espaço público: seu uso e sua resignificação

O espaço público constitui uma noção ambígua, usada por numerosos atores sociais com perspectivas e pressupostos distintos. Com efeito, o processo de metropolização apresenta também esse lado espetacular, cuja lógica resulta em transformar as cidades em produtos, em vitrines e sedes de eventos que tendem a eliminar as diferenças que se opõem ao suposto consenso que tais operações de planificação urbana exigem.

Como assinala Jacques (2009, p.2), isso é largamente tratado na pesquisa acadêmica; se relaciona ao processo de *branding* que busca posicionar as cidades numa rede mundial de cidades turísticas, culturais e/ou de negócios. Portanto, a noção de espaço público atravessa esse processo. Por isso, as leituras e análises tradicionais que relacionam essa noção a de esfera pública, esfera de debates que pode criar consenso, deve ser questionada e atualizada, pois não podemos acreditar em falsos consensos, que na realidade seriam simulacros que esconderiam o empobrecimento da experiência urbana e a lógica de segregação e de alienação que atravessa esse processo de metropolização.

Com efeito, é esse processo que, na escala global, carrega essas estratégias de homogeneização-fragmentação-hierarquização, mas também de espetacularização e de consenso, que tendem a empobrecer a experiência urbana ao nível corporal e sensível. A imagem proposta

pelos mega-projetos de urbanismo contemporâneos (FERREIRA, 2012)⁵⁷ não pode nos iludir, apesar do seu poder de sedução e das boas intenções presentes nos discursos associados. Por trás dessas aparências e dessas representações do espaço, que têm um poder real de ação e de concretização, é o vivido que está ameaçado, porque o espaço público, como lugar de encontro, está sendo transformado em cenário e em espaços desencarnados (JACQUES, 2009, p.2), ou ainda, em espaços amnésicos (CARLOS, 2007, p.58). Carlos tenta então estabelecer como deve ser pensado o espaço público, considerando as múltiplas contradições que o assediam na era de metropolização do espaço:

« [...] o espaço público só tem um sentido público no uso real, na medida em que permite a relação social através da simultaneidade dos usos. Mas é preciso considerar que os espaços públicos contemplam contradições em si. Se o espaço público é um lugar do político, contraditoriamente, no mundo moderno, sob a égide do político, o espaço público se torna o lugar da norma, objeto de estratégia do Estado. Também, se o espaço público é o lugar da realização da vida urbana como possibilidade do encontro, é também o lugar da co-presença como negação do outro. Ainda outra contradição tem a ver com o fato de que o espaço público é o lugar do encontro, por excelência, mas se encontra invadido pelo mundo da mercadoria, imerso nos processos de valorização do espaço, que tornam os espaços públicos ótimas oportunidades de lucro para o setor imobiliário » (CARLOS, 2011, p.134)

O trabalho de Valverde (2007) alimentou também nossa leitura do espaço público, pois condensa pontos de vista geográficos diversos acerca dessa noção. O autor se debruça sobre duas abordagens principais: a abordagem republicana e a marxista. Levanta com razão que a noção de espaço público se tornou relativamente confusa, na medida em que a utopia, notadamente arquitetural, que entronizou essa noção, não realizou plenamente suas promessas. Tomando como exemplo o Largo da Carioca, o autor conclui:

57 Comunicação oral, ocorrida durante o Simpósio Internacional Metropolização do Espaço, Gestão Territorial e Relações Urbano-Rural – SIMEGER, PUC-Rio, na Mesa 1 “Metropolização e planejamento estratégico: o que fazer?”, no dia 05/11/2012 .

« Dessa forma, esse estudo [sobre os espaços públicos] se justifica uma vez que a observação empírica dos espaços públicos confere visibilidade às suas representações múltiplas e não-concordantes, que são usualmente interpretadas como os sinais mais evidentes de uma crise geral da sua teoria. Como vimos, colocam-se, de um lado, as manifestações da sociedade no espaço como iniciativas de segregação, que procuram instituir novas condições para a vida urbana. Por outro lado, exige-se maior presença do Estado para garantir o cumprimento dos termos que regem a publicidade, afirmando que, seja por omissão ou ação seletiva, este teria deixado de cumprir seu papel. Isso significa que a noção de espaço público se encontra dissociada em sua essência, impedindo que o modelo utópico se concretize. » (VALVERDE, 2007, p.210)

O autor utiliza então o conceito de heterotopia, referido por Michel Foucault e apropriada por Edward Soja nos seus estudos sobre a cidade de Los Angeles. Deseja finalmente demonstrar que não se pode mais pensar o espaço público com os pressupostos modernistas que moldaram essa noção. Criou-se uma defasagem entre a teoria e a vida cotidiana.

Carlos (2011, p.138) alerta que o terceiro termo da contradição privado / público pode ser o « espaço institucionalizado », isto é, a norma ordena a produção do espaço: se essa norma tende a instaurar um mero consumo do espaço, então observamos o advento de um espaço abstrato, onde as possibilidades de realização da vida ficam residuais. Mas se levamos em conta o negativo desse movimento, podemos vislumbrar que é pela ação e pela expressão dos corpos que o espaço público reencontra seu sentido. Assim a autora defende que a contradição privado / público pode ser ultrapassada por um terceiro termo, o de cidade, através da idéia de direito à cidade:

« Nessa direção, o espaço público permanece como resíduo: o acaso, a espontaneidade e a participação, sempre possível. Espaço-tempo de implosão da norma e de reafirmação do coletivo como possibilidade de autogestão, o espaço público aparece em sua negatividade, como momento constitutivo do direito à cidade. » (CARLOS, 2011, p.139)

O espaço público aparece assim como residual, mas são nessas brechas do cotidiano que os cidadãos têm a possibilidade de se realizar como «homens totais», através da ação e da sua prática sócio-espacial. A visão marxista de Mitchell (VALVERDE, 2007, p.154) promove essa reconquista do espaço público, para instaurar uma democracia menos

discursiva e mais real. Constitui um desafio para os geógrafos de pensar essa dinâmica do espaço social, que resulta da articulação e da movimentação de vários atores sociais, que raramente estão considerados na sua justa medida e seu potencial real na elaboração das políticas de planificação urbana.

Para dar conta de toda a importância de considerar o espaço público como afirmação de práticas urbanas que tendem à realização da vida, podemos evocar a mesma ambigüidade apresentada pela rua. Carlos (2007, p.53) realiza uma enumeração do sentido que esse termo pode ter, para finalmente promover a rua como o lugar do encontro, seguindo a reflexão de Lefebvre:

« Para Henri Lefebvre, a rua 'representa a cotidianidade na nossa vida social [...]. Lugar de passagem, de interferências, de circulação e de comunicação, ela torna-se, por uma surpreendente transformação, o reflexo de coisas que ela liga, mais viva que as coisas. Ela torna-se o microscópio da vida moderna. Aquilo que se esconde, ela arranca da obscuridade. **Ela torna público**'. » (CARLOS, 2007, p.54)⁵⁸

Podemos esboçar um paralelo evocativo entre o artista de rua e essa capacidade que a rua tem de tornar público: pensamos, em particular, nessa faculdade que determinados palhaços tem para seguir as pessoas, retranscrever o seu ridículo, provocar de leve - ou até de maneira mais direta - os transeuntes, reproduzindo os seus passos, uma parte de sua personalidade aparente. Isso gera a alegria dos espectadores presentes no momento⁵⁹, e a habilidade do palhaço é que nem a « vítima » se sente agredida: geralmente ela ri de si mesmo. Esses artistas permitem romper o anonimato dos espectadores que formam aos poucos uma roda de curiosos, podendo se tornar atores/vítimas voluntárias desse jogo, que revela a capacidade de mimetismo e de interação que esses artistas trabalham. Vemos como os palhaços de rua

58 Negrito é nosso. A citação é extraída da "Crítica da Vida Cotidiana, vol. II", de Henri Lefebvre.

59 Pensamos, em particular, no artista de rua chamado Gerusa, que atua há muito tempo no Centro do Rio de Janeiro, e cuja arte é disfarçar-se de mulher e atrair a multidão "zoando" os outros com sabedoria.

têm esse poder de evocar o cotidiano, seu ridículo e sua beleza, segundo relata o grupo de circo-teatro *Rosa dos Ventos*:

“O ridículo que localizamos é do ser humano globalmente. No banal de cada ser é que solicitamos a autocrítica do cotidiano. O confronto é no âmbito do poder mezinho das proximidades dos seres humanos. Nossa proximidade é com a relação imediata com o desmanche de territórios minúsculos de poder que se agigantam nas bárbaras saias do urbano abandonado à própria sorte! Nos vamos lá! Rimos com eles e deles resgatamos uma justiça sublime pelo direito de rir.” (REGO DO GORILLA, 2011, p.210)

Essa contradição privado / público, que se encontra também na evocação da rua, apresenta a mesma ambigüidade contida na noção de cotidiano (cf Capítulo 1). Tomamos em conta a superposição dos ritmos que coabitam num mesmo lugar. Os ritmos que regem a norma, pacificam os corpos, como vimos anteriormente, ainda são presentes, mesmo quando observamos sua aparente ausência. Todavia, toda a magia da rua, sua força evocativa e secular, é que permite justamente a suspensão dessa realidade normativa e faz aparecer as diferenças, mesmo que isso possa acontecer somente em momentos fortuitos. Mas é justamente a partir dessa realidade fortuita, desses resíduos do vivido que a rua consegue revelar, que podemos trabalhar a repensar a cidade, como o sugere Hiernaux:

« O fortuito não implica que a cidade funcione caoticamente, em cujo caso tudo poderia ocorrer, mas sim que a concentração de indivíduos com experiências e trajetórias distintas implica que do encontro de tantas diferenças, sempre pode surgir algo novo, inesperado, fortuito. Neste sentido, a cidade é berço de inovações porque reúne uma multiplicidade de experiências humanas, que, situadas em um substrato labiríntico, marcado pela fugacidade do que ali ocorre, permite uma situação de combinações no infinito de eventos .» (HIERNAUX, 2006, p.202)

Essa dimensão « incontrolável » do fortuito remete a idéia do Lefebvre, onde a rua seria o lugar de um “teatro espontâneo” (LEFEBVRE, apud CARLOS, 2007, p.54), quer seja historicamente o cenário dos grandes movimentos revolucionários, quer seja o lugar onde nasceu a *commediadell'arte* ou, mais próximo de nós, as intervenções de rua que observamos. A rua provoca medo também, isso pode explicar a

tendência atual à « higienização », para que o consumo possa acontecer sem nenhum transtorno. Carlos (2007, p.56) observa com razão que se as primeiras grandes lojas do século XIX imitavam o ambiente das ruas hausmanianas de Paris ou victorianas de Londres; hoje em dia, a rua tende a se configurar da mesma maneira que os shopping centers, excluindo os pedintes, os camelôs ou simplesmente as pessoas que não participam do consumo, para proporcionar um quadro propício e tranqüilizador para o consumo dos fregueses. É naturalmente neste sentido que podemos evocar uma privatização do espaço público, ainda mais porque os poderes públicos são atores de primeiro plano nessas operações de revalorização / privatização do espaço urbano. Mas nosso estudo nos leva, ao contrário, a enxergar a rua como lugar de encontro e de festa, quer essa dinâmica seja fortuita, quer mais durável. Historicamente, a obra arquitetural permitiu promover o espaço público como pertencendo a todos (notadamente na utopia da modernidade), ou mais geralmente instaurando a ordem estabelecida. Pensamos que a arquitetura ou o paisagismo não deixam de ter pertinência para participar da planificação urbana: pelo contrário, as reflexões neste domínio são certamente sempre mais prolíficas e sofisticadas. Todavia, não queremos acreditar que o espaço público seja fruto de um consenso estabelecido por especialistas ou técnicos. Portanto, aprofundamos nossa leitura, querendo destacar práticas que valorizam o uso compartilhado dos espaços urbanos. Vislumbramos aqui a obra, notadamente destacada por H. Lefebvre, na sua condição fortuita, espontânea ou não, relativamente imprevista, pelo menos pelos transeuntes que acabam « perdendo o seu tempo » para assistir inesperadamente a uma apresentação teatral, circense ou musical. Por isso, decidimos valorizar essa maneira segundo a qual a rua e a praça podem se tornar públicos, ou seja, de uso comum. Os artistas de rua concebem e encarnam eles mesmos uma maneira de estabelecer essa publicidade. Temos que observar então quais conseqüências essas ações podem desencadear em relação à materialidade do lugar (pela instauração eventual de políticas públicas), ou também em relação à transformação do imaginário urbano (por

promover novas interações corporais, pelo fato de tecer novos pontos de encontro na cidade, pelo imaginário movimentado pelas intervenções).

Assim, se a rua pode ser o teatro de eventos que convergem nela e permitem deixar o imprevisto acontecer, é a noção de momento que permite condensar isso e nos leva a considerar essas intervenções de rua como obras efêmeras e ritmos singulares. Promovem os encontros, os debates e a festa, e isso está presente na reflexão do Lefebvre acerca do vivido.

3.2 As ações de artes de rua / artes públicas como obras efêmeras capazes de metamorfosear a cidade como lugar de encontro

Definimos essas intervenções de rua como obras efêmeras, que tendem a restituir o vivido. Nós explicamos isso a partir da noção de momento, considerado como a impressão de um ritmo singular, que possui uma intencionalidade, isso permitindo que este opere uma ruptura no aglomerado de ritmos que constituem o cotidiano e a realidade do lugar. Focamos nessa idéia de obra efêmera, pois ela remete ao surgimento do vivido no cotidiano através da obra. A obra se concretiza a partir de uma prática criativa, que nós assimilamos a uma prática urbana, pois busca instaurar o urbano, notadamente através do encontro e da restituição do uso. Chamamos essas práticas de criativas, pois necessitam uma preparação bastante consciente e desenvolvida, por parte das pessoas que realizam a intervenção. Necessita uma preparação mental e corporal, para instaurar certa qualidade de presença, que esta seja mais ou menos afirmada. Isso é essencial para que o grupo ou o artista autônomo possam chamar a atenção do público e “segurar” o chapéu. Sem esquecer que este público tem a possibilidade, espontaneamente ou não, de atuar e interagir com a intervenção proposta. Estudando anteriormente o ritmo no Capítulo 2, vimos que é a presença que dá ao ritmo certa ressonância, que lhe dá a qualidade necessária para sua realização e para poder tomar lugar na polirritmia do

lugar. Destacamos à seguir algumas consequências espaciais dessa inserção da arte no tecido urbano, considerando sempre a interação entre os « intervencionistas » (os proponentes da intervenção), o público e o espaço.

3.2.1 Comunhão dos afetos : arte de rua põe em relação os artistas e o público

Consideramos que os artistas de rua - sejam eles autônomos, precários, mais ou menos organizados, façam parte de grupos ou coletivos reconhecidos pelo poder público - são levados a pensar sua prática e as interações que esta provoca no público e nos lugares onde se apresentam. Já sublinhamos que quando o trabalho é contínuo, o artista pode reparar uma mudança qualitativa na atenção e interação do público. Foi o caso num lugar onde observamos bastante as práticas de arte de rua: o Largo do Machado, no Rio de Janeiro. O Grupo de circo-teatro OFF-SINA tem suas atividades enraizadas neste lugar e percebe, à medida que as atividades se intensificam, que a presença de artistas é bem vinda, até aguardada e que o gosto do público e sua participação se tornam sempre mais surpreendentes. Mas uma das coisas mais importantes que as intervenções de rua permitem, é a reunião de pessoas em toda sua diversidade.

« Ver um espetáculo do Grupo OFF-SINA, no Largo do Machado, nos dá a sensação de como deixar emergir a multidão que há ali, indefinida e em multiplicidade, é um trabalho necessário para o ator. As coisas não ocorrem no espontâneo. Há uma teatralidade a ser construída e a ser defendida.

O movimento dos que ali transitam, os já ocupantes do lugar, os que privatizam esse aparente lugar público, os muitos territórios existenciais que vão fazendo os metros quadrados de um lugar urbano em Praça, tornando-a lugar de acontecimentos e encontros de diferentes, que se 'suportam' ou se alimentam. Isso tudo, não passa despercebido por artistas de rua que estão interessados em se abrir para o que irá acontecer naquele momento do encontro, que ali vai sendo operado pelo seu agir. Ele quer um público-plateia para si, mas ele quer que esse venha e preserve-se em multidão.

Há uma arte do saber fazer essa conexão, que apesar de mais disponível para acontecer ali no Largo do que no palco italiano⁶⁰, que também pode falhar e a coisa não acontecer.

E, aí, sobra o dia seguinte para entrar de novo nesse território de produção de acontecimentos em aberto, constitutivo do seu próprio interesse em atuar como artista, para exercitar mais uma vez o fazer-se Praça .» (MERHY, 2012)

Neste relato, que retrata o trabalho exercido no Largo do Machado pelo Grupo OFF-SINA, enxergamos que o artista de rua valoriza essa diversidade, que lhe cabe preservar e conquistar aquilo, pois a adesão plena do público não é automática. Isso é um *leitmotiv* bastante recorrente que encontramos através dos escritos e relatos orais de artistas de rua de todos os tipos, que consiste a respeitar a diversidade do público para integrar isto na construção da dramaturgia das suas intervenções de rua. Isso remete a certa visão do espaço público, concebido para todos e aberto à todos. Isso garante a construção de um lugar temporalizado assegurando os encontros e a comunhão das pessoas, onde o sentimento de festa será ainda mais forte quando junta uma diversidade de pessoas. Pelo menos, é neste sentido que promovemos as práticas de artes de rua e nosso trabalho de campo nos confortou nessa idéia.

A diferença entre público e platéia é significativa. O fato é que, na arte de rua, o público é soberano: não é obrigado a assistir o que está acontecendo, pode ir embora quando quiser. Ademais, a apresentação é gratuita, sua contribuição é bem vinda, mas de nenhuma maneira é obrigatória. Por todo isso, sua presença é considerada como ativa, e isso faz parte do potencial que identificamos nessas práticas.

« Um das especificidades que o teatro de rua apresenta com relação às artes cênicas em geral é a ruptura radical com a barreira imaginária que demarca o palco e a platéia, separando atores e espectadores. Ele convida à participação todos os passantes, propõe interação e diálogo, incita à intervenção. Com o teatro de rua, o lugar cênico estilhaça-se, liberta-se, torna-se móvel, aventura-se num percurso traçado nas artérias da vida cidadina. Ressurge o cortejo, a manifestação, a parada, a festa carnavalesca, o manequim, a máscara, a

⁶⁰ O palco italiano é o nome dado ao palco “tradicional”, presente na maioria dos teatros contemporâneos. Na verdade, aparece na era moderna, na Itália do século XVI, por isso é chamado de palco italiano. Estabeleceu ao longo do tempo um distanciamento na relação artistas-plateia que criticam, em particular, os coletivos de teatro de rua atuais, que rompem com esse paradigma.

'commediadell'arte'. Uma vez eliminados os assentos fixos e a divisão rígida do espaço, novas relações entre o público e o espetáculo começam a desenhar-se. Antes de mais nada, o teatro vai surpreender um público novo, com grandes probabilidades de atingir aquele que nunca vai ao teatro. Mas a mobilidade da área de representação implica a mobilidade do público. A representação pode envolver os espectadores, ser rodeada por eles, dilatar-se, contrair-se, parar ou avançar : desloca-se livremente através do espaço : a ação respira. » (CAVALO LOUCO, 2012, p.36)

O fato de apresentar teatro na rua muda radicalmente a maneira de pensar as relações entre o público e os atores. Como vemos aqui, abre-se um leque de possibilidades para se movimentar no espaço urbano e se relacionar com o público. Mas essa integração entre os artistas e o público se constitui sempre como um equilíbrio precário. Na verdade, essa fluidez do público tem que ser levada em conta: mesmo se um dos objetivos é de manter no máximo a atenção das pessoas, cabe aceitar essa fluidez. Isso constitui ao mesmo tempo novas possibilidades, como veremos mais adiante. Além disso, o artista se confronta também aos ritmos naturais, isto é, principalmente, às condições climáticas. Simpson (2008, pp.818-819) observa que é durante uma intervenção onde começa a chover que a alquimia artista / público se torna mágica: o público permanece, o número de acrobacia se torna mais perigoso, e o público cerca carinhosamente a atuação dos artistas acrobatas até o desfecho do número e a salva de aplausos final. Um exemplo desse é somente emblemático da diversidade da relação entre artistas de rua / público que pode se instaurar. Ao longo do nosso estudo, podemos observar que o milagre dessa união entre artistas e público e essa diversidade de situações se desdobram realmente em vários momentos únicos. Observamos isso em algumas apresentações no Rio de Janeiro: mesmo a iminência da chuva não faz fugir as pessoas, a partir do momento em que os artistas preparem tudo para se apresentar.

Constituem-se momentos de comunhão que podemos assimilar à festa. Mas na verdade, existe tal diversidade de momentos (numero acrobático ou circense, música, passagem dramática, chocante...), que podemos compará-los a uma emoção compartilhada, uma troca de afetos.

Desejamos usar outro exemplo que mostra a precariedade de tais momentos: sendo que a relação público / artistas é aberta, não é raro, notadamente nos números de palhaço ou ainda musicais, que as pessoas intervêm em cena. Os artistas de rua devem integrar qualquer um, sem discriminação, e podem ter uma relação privilegiada com os moradores de rua. Assistimos justamente a um espetáculo, onde atua o palhaço Biribinha, artista reconhecido, engraçado e experiente. No início do espetáculo, ele se veste de mendigo e começa a interferir sempre mais ruidosamente na cena dos outros palhaços, sem que as pessoas saibam que ele faz parte do espetáculo. A reação do público é ambígua: certas pessoas riem das suas intervenções sempre mais intempestivas, outras começam a ficar incomodadas. No dia que assistimos, o Biribinha foi quase expulso da roda por um cidadão zeloso. Isso nos parece ilustrar também esse equilíbrio precário dessa comunhão do público em toda sua diversidade. Existe assim uma tensão relacionada à programação do cotidiano. Tal ocorrido pode até condensar essa tensão. Além disso, não negligenciamos o fato que um determinado lugar não junta realmente toda a diversidade que abriga uma cidade, temos que levar em conta a segregação que fica associada invisivelmente aos próprios lugares (EGLER, 2000, p.218). Mas trataremos também mais adiante desse tema importante.

Essas intervenções põem em relação as pessoas que assistem, ora fisicamente, participando de uma mesma ação, ora emocionalmente, compartilhando juntos um imaginário e afetos proporcionados por essa ação. Esses momentos podem se imprimir no espaço através dessa união da presença e da ausência que se materializa momentaneamente. Isso acontece através da expressão dos corpos e a troca de afetos. Por isso relacionamos anteriormente a política relacional promovida por Massey (2004, 2008) com a ruptura dos ritmos do cotidiano de Henri Lefebvre: a diversidade do público permite vislumbrar relacionamentos que tecem de outra maneira o espaço, ocasionam certa ressonância naqueles que participam. Ademais, permite instaurar, após o espetáculo, um espaço de encontro, onde pessoas de um mesmo bairro, ou de um mesmo

momento, podem ser levados a trocar idéias e debater de outras coisas também. Esses relacionamentos se materializam primeiramente ao nível corporal, já que junta em roda um certo número de pessoas, umas do lado das outras. Mas essa reunião pode também ser deambulatória, pode convidar pessoas a assistir desde sua janela, do seu lugar de trabalho: mesmo se essas pessoas somente vêem um fragmento da intervenção, participam desta pelo menos por um instante. Podemos colocar neste mesmo nível a visão fugaz dos motoristas frente aos malabaristas que atuam no sinal, ou ainda os passantes em relação ao músico de rua posto numa esquina. De certo modo, a parada, a duração passada frente à intervenção constituem certamente um critério de qualidade na ruptura ocasionada, na impressão deixada ao espectador. Mas isso permanece relativo, pois esses momentos contêm intensidade e remetem também ao aspecto fortuito da cidade, que está presente nessas intervenções mais modestas ou mais breves. Além disso, o envolvimento e a receptividade de cada um dos participantes são variáveis, o que ele retém da apresentação também.

A nosso ver, precisa ter em mente a aleatoriedade da ressonância de tais práticas, em relação à diversidade dos participantes. Além disso, já destacamos que um dos aspectos interessante dessas intervenções de artes de rua é sua repetição. O fato que o público possa se acostumar a tais ações amplia a possibilidade que essas têm de transformar os lugares em lugares de encontro, resignificar à sua maneira o urbano através da corporeidade e dar concretamente um outro sentido à vida.

3.2.2 (Re)tecendo a cidade através da arte pública / arte de rua

Durante nosso estudo, participamos de dois encontros da Rede Brasileira de Teatro de Rua, cuja primeira, em Teresópolis, foi um dos elementos chaves que influenciou o rumo da nossa pesquisa sobre os ritmos no espaço urbano. Tivemos a possibilidade de encontrar certos atores essenciais desse movimento, assistir aos debates, quer seja de maneira presencial, quer virtual. Isso nos permitiu também ter acesso a

numerosos documentos escritos, relatos, análises acerca do teatro de rua no Brasil. Desde maio 2012, participamos regularmente das reuniões do Grupo de Trabalho Arte Pública, que acontece semanalmente na Sede do grupo carioca "Tá Na Rua". É por esse viés que entramos em contato com a noção de arte pública que o teatrólogo Amir Haddad promove em todas suas alocações, em várias palestras e reuniões, através do Brasil inteiro. Essa noção está sendo trabalhada conceitualmente e discutida, notadamente pela RBTR, mas também se espalha que nem uma "peste", pelas ruas do Brasil, como gosta de falar o teatrólogo Amir Haddad. A peste é o título de um artigo que ele publicou para promover a Arte Pública⁶¹. Essa promoção da arte pública tem também como objetivo exigir políticas públicas para as artes públicas, isto é, cobrar do poder público que ele subsidie também os artistas de rua, ou pelo menos reconhece e permite sua atividade de acontecer livremente. No Rio de Janeiro foi conquistada a Lei de Artista de Rua Nº 5.429/2012. Essa lei permite grande liberdade para se apresentar na rua, e já desencadeou leis de alcance semelhante em outros municípios do Brasil, notadamente em Nova Friburgo⁶².

Os coletivos na origem dessa conquista propuseram em seguida um projeto de "Sedes Públicas para as Artes Públicas". Isso constituiria um projeto piloto, que poderia se espalhar na integralidade do município. Com efeito, a idéia de Arte Pública é, sobretudo, uma ideia que deseja espalhar-se pela imensidade do Brasil, tomando em conta a diversidade da cultura popular e a possibilidade de realização dos indivíduos através

61 Texto colocando em perspectiva o conceito de Arte Pública, segundo o teatrólogo Amir Haddad. Disponível em: <http://seminarioartepublica.wordpress.com/artigo/>. Acesso em: 07/06/2013.

62 Além da lei ter repercussões pelo Brasil e é objeto de reivindicações ao nível local, podemos reparar nesse vídeo, produzido por um coletivo em Nova Friburgo, uma certa maturidade no discurso dos entrevistados, tanto dos artistas de rua, quanto também dos cidadãos que fazem parte do público. Ver o vídeo chamado "Lei do Artista de Rua" no youtube: http://www.youtube.com/watch?v=_Na5z1Nmm5k Outros modelos de Leis estão sendo adotados, porexemplo em São Paulo. <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=12364> Acesso em 07/06/2013.

da arte. Citamos em seguida a declaração do Amir Haddad para o primeiro Seminário de Arte Pública, ocorrido dia 27 de novembro 2012.

“Há uma arte latente em toda a cidade que não se manifesta totalmente (em sua totalidade) por acharmos que a arte só pode se manifestar nos espaços para ela destinados. Assim há uma arte imanente e pulsante na vida e no convívio urbano que não se manifesta livremente por que tem de, necessariamente, ser encaminhada para o local a ela destinado, determinando muito de sua forma e, principalmente, de seu conteúdo. A essa possibilidade e manifestação humana espontânea na vida das cidades queremos chamar de Arte Pública: Arte Pública é aquela que se manifesta em toda e qualquer parte da cidade, para todo e qualquer público, sem discriminação de nenhuma espécie e que não se compra e não se vende.

Sua vocação e natureza é deixar-se devorar pelo espectador com que dialoga, e obedece ao impulso da mais generosa capacidade de doação do ser humano. Arte, portanto, é, por natureza do ser humano, obra pública feita por particular. Só se privatiza nos últimos 400 anos, obedecendo à ética desenvolvida pelo pensamento mercantilista da burguesia capitalista protestante, mas não perde sua natureza pública, apenas a traveste em necessidade individualista, egótica, voltada para o mercado.

O homem caminha para sua possibilidade pública, abafada por alguns séculos, mas agora insuflada pela necessidade absoluta de organização mais que perfeita das relações que se estabelecem entre o público e o privado. Qual é o equilíbrio possível? Estaremos perto disto? Longe disso?

Levantar a questão da Arte Pública e tentar discuti-la também publicamente, é começar a buscar em nós mesmos as ferramentas necessárias para a buscar novas possibilidades, ou pelo menos contribuir para isso. O futuro só acontece no presente.

Esta talvez seja a justificativa mais forte e determinante para a organização de um seminário para discutir estas questões e outras correlatas. Será apenas o início, mas poderá abrir espaços e perspectivas enormes para vivermos urbanamente, em comunidade.” (HADDAD, 2012)

O aspecto público da arte desenvolvida pelos artistas de rua está aqui ressaltada, e é sempre bom lembrar essas raízes seculares do teatro de rua. Essa arte pública mostra um desejo explícito de humanizar a cidade, juntar as pessoas que a compõem, sem discriminação, reconstituir tecido social nos interstícios da cidade fragmentada que almeja se construir.

Por isso, podemos declarar que a Arte Pública tem mesmo a ver também com a saúde pública, a educação pública e a promoção de um espaço público para todos. Assim, durante discussões do grupo de trabalho Arte Pública, o relato de artistas de rua evocava justamente esse

aspecto de saúde pública. Por exemplo, certas pessoas podem ser estressadas pelo ritmo de vida que seu cotidiano e as relações de trabalho impõem nelas: o simples fato de parar para assistir uma apresentação de arte de rua pode provocar uma ruptura que pode ser saudável, recolocando-as numa realidade menos agressiva, lhes permitindo relativizar ou aliviar o seu estresse. A esse respeito, sabemos que a relação entre a arte e a saúde é sempre mais trabalhada e explorada, isso acontece em meio hospitalar, onde as colaborações de destaque se multiplicam. Podemos tecer também uma relação entre arte pública e educação pública, por exemplo, pelo fato que os artistas de rua se inspiram bastante em aspectos da cultura popular que tendem a desaparecer em determinados lugares, sob a ação repetitiva e formatada das grandes mídias, que moldam a cultura a seu bem-querer e com ritmos frenéticos.

Num debate sobre teatro de rua, Alves (2012b, p.178) evoca o exemplo dos Centros Populares de Cultura da UNE, durante o período 1961 a 1964: funcionaram ativamente, sobretudo a parte teatral, que viu na rua um lugar onde apresentar suas criações e estar em contato com o povo. Não queremos falar que a arte de rua tenha que ter um alcance educativo que se impusesse nas pessoas: sublinhamos seu alcance cultural, a possibilidade de realizar oficinas a céu aberto, sensibilizar o corpo, debater acerca de temas que interessam ao público. Isso se relaciona com a idéia de educação pública do espaço que desenvolve Baggio (2012).

O espaço público entre nos debates em paralelo à formação de políticas públicas para as artes públicas. Com efeito, desde que o teatro de rua, sob sua forma contemporânea, ressurgiu no Brasil nos anos 1970, nunca deixou de estar confrontado com as interdições relativas ao livre acesso aos espaços públicos onde atuavam. Ainda recentemente, não era possível, mesmo que tolerado, atuar em vários lugares no Rio de Janeiro. Esses exemplos de repressão, por vezes violentas, se multiplicam pelo Brasil, que podem remeter a lugares centrais das

idades, a ocupações artísticas de prédios vacantes por parte de coletivos de artistas.

A luta não para e explica-se que esse tema de um espaço público aberto a toda manifestação artística gratuita e espontânea faça parte das reivindicações desses coletivos, que agregam vários outros artistas autônomos. Estes precisam e conquistam constantemente, numa luta diária, se for preciso, o direito de se apresentar na rua, já que sua sobrevivência depende disso.

Cabe então aprofundar a relação entre o espaço urbano e essa arte pública. Se seguimos a apresentação que realiza Turle (2011, p.185), podemos notar que é um termo que entrou no vocabulário através das artes plásticas, tratando da sua acessibilidade e das modificações que opera na paisagem que o cerca, que a obra seja temporária ou permanente. O autor sublinha também que se trata de vislumbrar a arte pública de maneira interdisciplinar, para depois destacar as características da arte pública em relação ao teatro de rua:

« Diversos artistas sublinham o caráter engajado da arte pública, que visa a alterar a paisagem ordinária e, no caso das cidades, a interferir na fisionomia urbana, recuperando espaços degradados e promovendo o debate cívico.

As características da Arte Pública presente no teatro de rua são :

- a) a localização da obra de arte em local de grande circulação
- b) a conversão voluntária do público em público de arte.

A primeira refere-se à acessibilidade física e econômica que o teatro de rua proporciona a ser realizado gratuitamente nos espaços públicos. A segunda é sobre a dinâmica de ruptura da ordem vigente no espaço público que o teatro de rua proporciona, ao criar um território lúdico em meio as fluxos cotidianos e às convenções da cidade. » (TURLE, 2011, p.185)

Dois elementos fazem parte dessa curta descrição da arte pública: a acessibilidade ao mais amplo público possível e a ruptura em relação a certa ordem estabelecida, o que descrevemos como a ruptura dos ritmos do cotidiano.

As artes de rua permitem assim estabelecer também uma descontinuidade nos fluxos do cotidiano. Instauram uma co-ritmicidade suscetível de ressonância. É difícil quantificar aquilo, mas isso remete ao que sobra em cada participante e no imaginário urbano associado ao

lugar, depois desse momento de « viver-juntos », mas também à repetição de novas intervenções neste lugar. De novo, desejamos destacar os questionamentos oriundos desse duplo processo: de um lado, de que maneira cada corpo individual fica afetado por tal intervenção de artes de rua, fica envolvido pela co-ritmicidade e a ressonância que surge desses momentos, já que consideramos que a célula de base da percepção do ritmo é o próprio corpo. De outro lado, de que maneira a significação de um lugar é potencialmente metamorfoseada, que seja momentaneamente mas, sobretudo, através da repetição de tais ações. Isso está relacionado ao imaginário urbano e implicaria que o lugar pode ser transformado a partir das relações sociais, e até materialmente, no melhor dos casos. Num certo sentido, o que entra em ressonância é o próprio corpo urbano, tomado numa escala variável, que vai do lugar à representação da cidade e do espaço urbano: a arte pública permite descobrir e instaurar novas facetas da cidade.

De novo, cabe relativizar o alcance de tais ações, para ressaltar melhor a sua força, que não é isolada de um campo de lutas bem mais amplo: tais ações participam de um teatro de operações maior, que participam em revelar as potencialidades do urbano.

3.2.3 Debatendo a Arte Pública: caso da Rede Brasileira de Teatro de Rua

Podemos valorizar essas ações como sendo bastante inovadoras: a organização do movimento de teatro de rua demonstra em certa medida isso, pela vontade de horizontalização das relações que a Rede Brasileira Teatro de Rua - RBTR promove. Destaca-se uma grande solidariedade entre numerosos grupos através do Brasil inteiro: o que se manifesta, por exemplo, pelo apoio repetido aos grupos do Norte Amazônico por parte dos outros grupos, em relação à suas reivindicações sobre o « custo amazônico » : cabe nesse caso pressionar o Ministério da Cultura e a Funarte para que levem em conta as distancias reais que implicam custos logísticos para o deslocamento desses grupos nessas regiões.

Ademais, cada vez que um grupo, no seu local, enfrenta dificuldades para exercer sua atividade, ele pode contar com o apoio formal da RBTR e dos outros grupos para pressionar os poderes públicos locais. Isso aconteceu, por exemplo, quando o prefeito do Rio de Janeiro vetou o projeto de Lei do Artista de Rua em junho 2012. Mas têm vários outros exemplos e pedidos constantes na rede virtual do movimento.

Outro aspecto é a troca de informação que esses grupos realizam através dos festivais que se organizam através o Brasil. Há também a organização de seminários que permitem trocar saberes práticos e teóricos, relativos a elaboração de reivindicações comuns, a articulação em todos os níveis. Trocam-se experiências, ao nível das lutas, mas também das formas de se organizar e de elaborar cada um sua estética.

Neste contexto, esse movimento dá eco às reivindicações compartilhadas e isso fortalece as pressões sobre o poder público, em todas as escalas, para influenciar o rumo das políticas culturais no país, que não beneficiam em primeiro lugar esse tipo de atores culturais. Além disso, os discursos e as ideias principais do movimento se espalham, através dos seus articuladores - que é difícil até de quantificar ! -, junto de outros movimentos, grupos e artistas autônomos. O conceito de arte pública é um exemplo disso.

Como ilustra um breve histórico do movimento de teatro de rua, realizado por um dos seus membros históricos (AMARAL, 2011, pp.88-103), o movimento já enfrentou cisões, grandes mudanças, quer seja em relação à progressiva institucionalização de certos grupos, quer seja em relação às escolhas estéticas e dramáticas. A diversidade de situação dos grupos que compõem a RBTR vai de grupos perenes, estabelecidos financeiramente, até grupos que lutam ativamente no seu lugar, até somente para poder ter o direito de se apresentar na praça pública. Como destaca Amaral (2011, p.102), enquanto os espetáculos dos pioneiros ocupavam modestamente o plano horizontal, os espetáculos se diversificaram sempre mais, ocupando por vezes os planos verticais. Certos grupos inovam na concepção cênica do espaço urbano, até usar estruturas de produção relativamente dispendiosas ou complexas.

Constata-se, portanto, uma maior diversidade de abordagens e de linguagens, o que constitui sem dúvida uma riqueza e uma marca de sucesso para o teatro de rua. Todavia, pode ser levantado ao mesmo tempo as contradições que essa sofisticação apresenta frente ao conceito de Arte Pública, que contém ao mesmo tempo a idéia de abertura em relação ao público e a participação deste, a partir do momento que cada cidadão possui em si essa arte latente da cidade. A “sofisticação” pode também significar um afastamento gradual em relação ao público. Nisso reside o desafio da dramaturgia, tema que abordamos à seguir.

O que nos parece complicado, para voltarmos mais especificamente ao conceito de Arte Pública, é que remete bastante a noção de espaço público, cuja fragilidade conceitual já mostramos. Isso quer dizer que essa noção de Arte Pública precisa ainda ser elaborada, ganhar contornos que atendem aos artistas de rua e ao público / participantes. Nos parece que existem tensões relacionadas com esse conceito, pois parece suscetível de ser apropriada pelos poderes estabelecidos e pela indústria cultural, enfraquecendo possivelmente a proposta dos atores históricos. O que nos parece fundamental, neste âmbito de lutas e de conquistas, é a liberdade plena de atuar, o que vem concretamente sendo conquistado. A nosso ver, a reflexão apresentada na revista Rego do Gorilla (2011, pp.33-38) é bastante pertinente, quando articula uma distinção entre arte pública e arte civil:

« Toda essa argumentação tenta aperfeiçoar a terminologia 'arte publica' trabalhada por Amir Haddad afirmando que ora ela é suficiente, ora não é. A arte publica diz pouco do seu propósito, pois ela deixa o direito de intervir ou não no direito à cidade no sentido amplo. Não é o Teatro de Rua organizado que busca o direito de usar particularmente os logradouros públicos, mas sim por ele ser um elemento que pressupõe sua ação, mesmo com defeitos e confusões, estimar que os espaços, em geral, devem servir civilmente à melhoria da democracia » (REGO DO GORILLA, 2011, p.36)

Achamos que essa noção de Arte Pública passa ainda por um processo de definição e de implementação na prática, notadamente através do reconhecimento por parte de políticas públicas e de discussão no seio da Rede Brasileira de Teatro de Rua e entre artistas de rua em

várias outras escalas (municipais, estaduais, regionais...). Voltamos um pouco sobre o potencial político associado às práticas de artes de rua no final desse capítulo.

3.2.4 Dramaturgia do teatro de rua e narrativas do espaço

Os espetáculos e intervenções de artes de rua apresentam escolhas dramáticas interessantes e criativas. Existem numerosas discussões, baseadas sobre experiências coletivas vividas, que mostram a riqueza desse debate⁶³. Em certa medida, a rua impõe uma linguagem, uma estética, que se desdobra numa diversidade de possibilidades dramáticas disponíveis para criar uma intervenção que possa se imprimir no espaço através dos afetos e que possa se relacionar com o corpo urbano. Quando falamos de intervenção, falamos de um momento e também de um lugar temporalizado, da impressão de um ritmo perceptível e a ressonância deste. As discussões que pudemos seguir ou ler levantam que, se é relativamente fácil chamar a atenção do público num lugar de grande circulação, já é bem mais difícil conservar essa atenção e formar uma roda compacta, que por sua maioria ficaria até o final da intervenção.

Achamos muito interessante a idéia de intervenções teatrais, cuja dramaturgia e narrativa permitiria às pessoas poder ver somente um fragmento, mas mesmo assim poder reter uma grande parte do seu sentido geral, expresso por sua espacialização. Numerosos grupos trabalham a partir de óticas que, muitas vezes, se inspiram nas idéias do teatro épico desenvolvido por Brecht na prática e teoricamente. Por exemplo, é o que promove Alexandre Mate (ALVES, 2010), teatrólogo que se interessa em particular ao teatro de rua e dialoga notadamente com grupos paulistas. Trata-se, sobretudo, adaptar essa abordagem do teatro

63 Pensamos em particular ao Seminário Nacional de Dramaturgia, organizado pelo Núcleo Pavanelli, que aconteceu já duas vezes em São Paulo, em 2011 e 2013.

épico ao contexto da rua, onde os signos teatrais disputam a atenção do público com a polirritmia do ambiente.

Numerosas escolhas dramáticas estão ressaltadas, que se calcam sobre as reflexões de Brecht e são consideradas como pré-requisitos da dimensão aberta do espaço onde as intervenções se temporalizam. Interferências de todo tipo são possíveis, que seja as do público, as condições climáticas, ou qualquer interferência sonora, visual, olfativa. A inspiração de Brecht significa também que essas dramaturgias têm um compromisso estético e político em relação à transformação social: buscam realmente conquistar o público, provocar nele sentimentos e reflexões. Como fala Marcio Silveira dos Santos, num relato do primeiro Seminário Nacional de Dramaturgia do Teatro de Rua:

« Mas se pensarmos do ponto de vista do entendimento do público sobre a obra de arte constituída de uma dramaturgia cuja unidade de tempo seja 'sem pé nem cabeça', onde não há coerência com início, meio e fim, o homem do nosso tempo compreenderá?

Não tenho a resposta, mas suponho que se a dramaturgia para o teatro de rua, por ter muita proximidade com o teatro épico, tiver em seu bojo estrutural: o homem como objeto de pesquisa, a comunicação de conhecimento, reflexão sobre as transformações no mundo, que o ser social determina o pensamento de uma época e que promove no espectador uma energia que exige decisões diante dos fatos, ela encontrará no povo movediço das ruas quem a assimile. » (SILVEIRA, 2011)

Nos parece aqui que a intenção não é levar um discurso com um único sentido, mas elaborar uma linguagem e uma espacialização que possa afetar o público e propor uma nova maneira de viver e imaginar a cidade e a sociedade. A nosso ver, não se trata de domesticar o público para uma revolução ou qualquer outro objetivo, senão lhe fazer experimentar o espaço de outra maneira e tentar que essa linguagem simbólica possa eventualmente se concretizar materialmente no espaço, notadamente através novas formas das pessoas se relacionarem entre elas e com o corpo urbano.

Ademais, a linguagem desenvolvida pela arte de rua, e em particular no teatro, é multidimensional, a parte do texto não é central, já que se enquadra numa espacialização mais ampla que forma um todo. São significativas as observações levadas por Trindade a esse respeito:

« A multidimensionalidade do teatro de rua coloca em questão a noção teatral de recepção enquanto processo estritamente visual, o que poderia ser sintetizado na idéia de escuta cênica como um modo de recepção próprio dessa modalidade, uma vez que na rua o espectador mantém com o espetáculo uma relação mais complexa do que aquela que foi historicamente definida pelo palco renascentista. Em meio aos múltiplos e incontroláveis estímulos – especialmente visuais e sonoros – presentes no espaço urbano, o teatro de rua é potencialmente um centro para o qual tende a convergir a atenção de um público que, a princípio, se encontra ali de passagem: e a musicalidade do espetáculo é um fator essencial neste processo, motivo pelo qual muitos teatristas de rua tornam-se, também, artistas-músicos. » (TRINDADE, 2012, p.4)

Como o visual, o sonoro pode ser o único meio para chamar a atenção do público. Dessa forma, pode ser capaz por si mesmo de dialogar com os sentidos de espectador. Não precisa de fato ser autônomo, mas pode apresentar elementos que possam se relacionar diretamente com os afetos do público. Percebemos desse modo a profundidade e as várias facetas da dramaturgia colocada em movimento por certos grupos de teatro de rua.

A multi-dimensionalidade do espaço cênico, tal como o percebem os artistas de rua, faz eco à complexidade das «estórias-até-agora» que constituem as tramas do espaço. Da mesma maneira que essa dramaturgia constrói suas narrativas sob diversas dimensões (textual, visual, sonora...), podemos defender a visão de uma polirritmia do espaço que se percebe por uma observação concreta e multidimensional do espaço. Assim, as trajetórias que atravessam o espaço apresentam possibilidades muito ricas, pela diversidade dos conteúdos que as compõem e das formas que elas podem revestir. Ou seja, num lugar temporalizado pode se imprimir um ritmo cuja ressonância é complexa, pois contem vários incentivos que podem potencialmente se materializar de maneiras diversas e surpreendentes. Podemos até ter vertigem se abrimos demasiadamente o campo dos possíveis.

Mas o que estrutura nossa análise, é o “projeto” que, como vimos, é um componente do ritmo e permite unificar essa abertura dessas espacializações colocadas em movimento durante essas intervenções de artes de rua. Isso é relativo à “magia” criada a diferentes graus por tais

intervenções, mas afinal somente perceptível através dos afetos, sua emissão e sua recepção.

Se a dramaturgia é enxergada nessa multidimensionalidade, em última instância está produzida pelos corpos dos artistas e do público, e visa afetar outros corpos diretamente, assim como o imaginário urbano. Busca instaurar essa unidade da presença e da ausência, que preza Lefebvre, e que significa que pode se alcançar um grau zero da representação, que faz que o material e o simbólico se unem por um momento.

No entanto, é importante ressaltar que o projeto relacionado a determinado ritmo é compreensível somente na medida que levamos em conta o conjunto das trajetórias que permitem sua impressão no espaço social. Isso quer dizer que seria importante destacar mais em detalhe o processo que leva à ressonância de determinado ritmo num momento dado. A espontaneidade tem que ser constituinte do espaço, mas é importante ressaltar também que nada acontece ao acaso, e que esses momentos surgem pelo trabalho ou as vivências de determinados indivíduos e suas trajetórias de vida no espaço.

Um exemplo nos é dado pelo “Caderno de trabalho”, do grupo paulista Buraco d’Oraculo, que retrata o processo relativo a elaboração do espetáculo de teatro de rua chamado « Narrativas de trabalho », que pretende abordar a complexidade das relações de trabalho na sociedade capitalista contemporânea. Trata-se de um longo processo de coleta de relatos diversos de vários trabalhadores, a organização de debates, vivências. Lendo esse caderno, enxergamos a complexidade do processo mas, sobretudo, pensamos à diversidade das trajetórias humanas que se integram na composição de tal projeto, que agrega várias “estórias-até- agora”. A nosso ver, é nisso também que reside a força do projeto contida nesse espetáculo, que infelizmente não logramos de ver. Mais geralmente, são também essas relações tecidas que dão força e fôlego a tais intervenções de arte de rua, que se preocupam realmente com o público. Enxergamos, portanto, que a dramaturgia elabora-se de modo colaborativo, que vê o entrelaçamento de inúmeras trajetórias.

3.3 Arte de rua, cidade e cidadania

A perspectiva adotada no nosso estudo busca mostrar que as intervenções de artes de rua tendem a negar a cidade, aquela dominada pela lógica da normatização das relações sociais e da fragmentação, para propor uma outra maneira de vivê-la, baseada no encontro e na troca de afetos. Vimos, a partir dessa questão dramática, até que ponto as reflexões são ricas e abertas para permitir essa integração entre o público e os atores, essa mediação feita entre o acontecer dramático e a cidade.

Essa reflexão dramática é uma reflexão sobre o espaço, mas a referência freqüente a Bertold Brecht sublinha que é, muitas vezes, uma maneira de abordar politicamente o espaço relacional, já que se instauram outro tipo de relações sociais, o que almeja imaginar e dar forma a outra maneira de viver a cidade. Contra a sociedade do espetáculo, os artistas de rua propõem outros conteúdos e novas imagens da cidade, que integram o imaginário urbano do lugar e das pessoas que participam na intervenção.

Vislumbramos, portanto, essas intervenções como um movimento do negativo face à lógica de programação do cotidiano. Essas rupturas dos ritmos do cotidiano instauram novos repertórios de usos dos espaços (CARREIRA, 2009, p.3) onde as intervenções ocorrem. Introduzem conscientemente novas tensões, revelam certas contradições presentes no agenciamento do espaço urbano, promovem novas práticas criativas. Estamos de acordo com as posições expostas por Jacques (2009, p.4), que se apóia, em particular, sobre reflexões de Mouffe e Chaoui: trata-se de recusar a idéia de um espaço público que somente serve para engendrar falsos consensos, enquanto isso disfarça as verdadeiras contradições e tensões inerentes ao violento processo de metropolização, que se produz também em grande parte no nível simbólico, ligado ao imaginário urbano.

O espaço público deve ser valorizado como lugar de conflito, de debate. Não se trata de encontrar uma única voz, mas valorizar a diversidade das vozes, vindo de múltiplas trajetórias presentes no espaço e participando diferentemente da sua riqueza. Essas intervenções valorizam o imprevisto, a incerteza, e provocam uma dissensão que é saudável para o exercício da democracia. Assim, os artistas de rua, tomados em sua diversidade, não aspiram falar de uma só voz, mas permitem, em primeiro lugar, questionar o empobrecimento da experiência urbana. Suas intervenções se aproximam, em certa medida, da ideia de “micro-resistências urbanas”, apresentada por Jacques (2009, p.4).

Hissa (2009, p.86) mostra bem como a cidade, que historicamente é um terreno fértil para a emergência de novas formas artísticas, sofreu também um movimento contraditório, que a torna o lugar da perversão da arte:

« Se a cidade é, sobretudo, a expressão da técnica e da razão, ela é, também, a expressão da perversão da arte. Porque a razão que assalta a cidade – e lhe rouba ou lhe esconde experiências, práticas e sabedorias – é a perversão da arte. A cidade moderna, portanto, não é mais apenas o lugar dos fazeres artísticos, mas, seletivamente, o lugar da apressada razão a roubar o tempo das artes de fazer para pensar e agir, a roubar o tempo de experimentar para viver. » (HISSA, 2009, p.86)

Percebemos que essa dialética entre a arte e a técnica se apóia, na reflexão do autor, sobre um uso concreto do tempo. De certa forma, é o tempo linear do relógio, da programação exacerbada do cotidiano, que se opõe ao tempo cíclico da festa.

Todavia, não consideramos que há uma oposição entre esses dois termos. A tese do autor consiste em valorizar as interações possíveis entre a arte e a técnica, inclusive na maneira de enxergar a abordagem científica. Apóia-se ele, portanto, na obra “*Escrita INKZ*” de Boaventura dos Santos, que incorpora à sua prática científica a poesia, a arte e a emoção (HISSA, 2009, p. 96). De certa maneira, Hissa aponta também para outra maneira de experimentar o espaço urbano, contemplando a emergência de novas práticas criativas, que deveriam se desdobrar em

novas representações do espaço urbano. A nosso ver, isso pode consistir em ressaltar a práxis na pesquisa acadêmica, como na construção teórica da ritmanálise do Lefebvre (1992), que nos convida a participar da elaboração de uma geografia do sensível (HIERNAUX, 2008, p. 35). Isso significa valorizar também a interdisciplinaridade, apostar no diálogo entre a arte e a ciência, diálogo que fundamentou nosso trabalho, a partir das ricas reflexões sobre o espaço que elaboram, em particular, certos grupos de teatro de rua.

A cidade se tece cotidianamente pela interação dos atores que a compõem. Instaurar rupturas desses ritmos do cotidiano remete à tramar novas formas de se relacionar. Constituem respiração do tecido urbano que, pela constituição de lugares temporalizados, e pelo eco da ressonância desses momentos, propõem, por negação, outra visão da cidade e do urbano.

« A constituição de lugares libertários depende do entretecer das diferentes ideias que formam o coletivo e que podem conduzir à elevação da condição de vida de todos. O espaço da interação é como um tecido que se forma pela ação dos múltiplos agentes ; cada um tece um fio, no sentido de realizar um conjunto de ideias condutoras da ação em benefício da apropriação coletiva dos múltiplos processos e espaços de vida, no cotidiano das cidades. Estes são desafios postos, inclusive, pela crise da cidade industrial. » (EGLER, 2005, p.219)

Como vimos através da ritmanálise, essa ruptura possível dos ritmos do cotidiano programado se instaura através da presença. Essa restituição da união entre a presença e a ausência, que certas intervenções de artes de rua conseguem realizar, significa finalmente restabelecer a cidadania, o « viver-juntos » que tende a desaparecer, na medida que se estende o espaço amnésico.

« [...] remete à prevalência de relações superficiais, em que a cidadania é órfã de atitudes, os sujeitos não se sentem envolvidos, responsáveis, pertencentes, donos do espaço onde atuam e se relacionam. Essa cidade moderna, hiper-moderna, plena de marcas que não se cicatrizam, de desigualdades e exclusões, toma as delicadezas da vida e nos assalta a partir da imposição de sua velocidade – que impede o encontro, que nos faz apressados, sempre de passagem e em dívida com o tempo e o capital. » (HISSA, 2009, p.97)

Assim, consideramos que, através das intervenções de artes de rua, surgem novas formas urbanas que sugerem novas funções, que se remetem tanto aos lugares momentaneamente temporalizados por esse ritmo, quanto aos indivíduos que participam desses momentos. Sendo que o espaço é o lugar da reprodução das relações sociais de produção, o espaço concreto está sendo, conseqüentemente, ocupado momentaneamente e emocionalmente, e pode se vislumbrar mudanças perceptíveis, já que vividas.

Pensamos ser útil relacionar essa idéia ao direito à cidade, que constitui um fio condutor para dar conta das diferentes aspirações dos atores sociais que observamos durante nosso estudo. O direito à cidade, tal como é formulado por Henri Lefebvre, valoriza a possibilidade que cada um possa ter acesso « à vida urbana, à centralidade renovada, aos locais de encontro e de trocas, aos ritmos de vida e empregos do tempo que permitem o uso pleno e inteiro desses momentos e locais, etc. » (LEFEBVRE, 1991, p.43). Isso constitui uma utopia, no sentido dinâmico do termo, isto é, um horizonte para atingir na prática. Nos parece pertinente considerar as intervenções de artes de rua como práticas urbanas, que participam da promoção desse direito à cidade. Mas observamos também seus limites, dos quais gostaríamos de destacar dois aspectos principais que, a nosso ver, são levados em conta nas reflexões e nas realizações dos artistas de rua e dos coletivos de teatro de rua.

Primeiro, a idéia de arte pública, incorporada, como vimos, nas discussões dos grupos que participam da Rede Brasileira de Teatro de Rua, que consiste em reivindicar políticas públicas para apoiar suas iniciativas, possui no seu propósito a reconquista do espaço público, considerado no seu sentido genérico de espaço compartilhado, espaço de encontro onde é possível debater e estabelecer uma plena cidadania.

Todavia, é necessário considerar então o espaço urbano em toda sua complexidade, isto é, levando em conta suas múltiplas centralidades. A arte de rua não se contenta da liberação ao uso dos espaços centrais das aglomerações, mesmo se são os espaços de maior circulação. É necessário que os espetáculos e outras intervenções possam circular na

maior diversidade possível de lugares, sempre à procura do seu público e do imprevisto. Isso é emblemático da idéia de sertões, notadamente exposta pelo estudioso de teatro de rua Adailton Alves (2011), também co-fundador do grupo de teatro Buraco d'Oráculo, quando se refere ao escritor Guimarães Rosa, que fala que “o sertão está em toda parte”. O sertão não é somente o sertão geográfico, são também as múltiplas periferias da metrópole, o que fica à margem do processo de metropolização.

A construção de uma política relacional que valoriza o direito à cidade, isto é, a cidadania plena, pode passar pela arte, e o movimento de teatro de rua participa dessa troca de expressões artísticas. Mais ainda: quando eles reivindicam, incentivam e colaboram na ocupação de lugares ancorados nesses sertões, numerosos coletivos participam da disseminação da arte pública e a ressignificação da cidade em suas múltiplas escalas. Por exemplo, o coletivo Pombas Urbanas, em São Paulo, conta sua experiência no bairro Cidade Tiradentes, num livro que festeja os 20 anos dessa experiência.

« Pombas Urbanas fazem teatro e transformam ruas, palcos, praças e galpões de toda cidade. Juntam-se, dialogam, sonham, e, sobretudo, agem em comunidade. A prática desses 20 anos narrada neste livro revela um fazer que constrói conhecimento, diálogos para compreender e transformar, para que possamos com Teatro expressar, refletir e construir uma realidade mais humana.

[...]

Na periferia de São Paulo, jovens tiveram a sorte de encontrar o artista Lino Rojas e transformar o previsível. Juntos constituíram um caminho de erros e acertos, baseado no amor pelo Teatro, no desejo de transformação, no diálogo e na busca da compreensão do outro. E o 'outro' como companheiro de grupo, o jovem, a criança, a mulher, cidadãos e personagens. » (SILVESTRE, 2009, p.7)

Vemos neste exemplo que tudo isso ocasiona um diálogo entre diversos atores de uma mesma cidade: ocorrem trocas entre grupos, quando estes se organizam em rede, integram artistas itinerantes, ocupam lugares onde proporcionam oficinas e formações. Isso estimula a emergência de novas linguagens que podem estar sempre mais de acordo com a necessidade de expressões presente nos corpos individuais e no próprio corpo urbano. Assim, nos parece que a reivindicação para

políticas públicas massivas, que valorizassem a aproximação da arte no cotidiano, participa ativamente da elaboração de uma possível educação política do espaço (BAGGIO, 2012). O Estado não deve ser considerado como ator que incentiva esse movimento, mas como sublinha esse autor:

« As possibilidades quanto à uma possível revalorização do espaço público não restringiriam, pelo nosso entendimento, à esfera do Estado, mas fundamentalmente a determinadas práticas de (re)apropriação socioespacial inventivas e dotadas do uso social coletivo, para as quais o poder público, é bem verdade, pode empenhar esforços importantes, necessários e urgentes. É nesse sentido que determinadas formas urbanas poderão assumir outras e novas funções que reflitam o interesse social e público, e não apenas interesses particulares específicos. » (BAGGIO, 2012, p.164)

Essa necessidade absoluta de uma proliferação da arte de rua em todos os interstícios do espaço, sujeito ao processo de metropolização, é central na nossa leitura dessas intervenções de artes de rua. Em nosso estudo, focamos, sobretudo, o momento, para mostrar a ruptura da programação do cotidiano, pois tratava-se de mostrar que isso ocasionava na prática outro uso do tempo e do espaço. Mas desejamos ressaltar de novo que cabe pensar o espaço na sua complexidade, com sua extensão e suas distâncias.

Nossa segunda observação é que a arte de rua se relaciona com o direito à cidade, pois promove uma plena acessibilidade ao exercício da arte, sem discriminação. Também tende a promover e defender as possibilidades de emergência de novas linguagens, para que isso possa ser feito por e em direção de qualquer um. Reformulando: não se trata unicamente do acesso à arte na rua, mas também das novas produções suscetíveis de ser criadas nesse âmbito e nessa ótica. Não se trata de poder assistir passivamente às intervenções artísticas na rua, mas também vislumbrar a possibilidade de diversos atores sociais se afirmarem pela apropriação da arte para poder mudar o cotidiano dos lugares onde vivem. Isso é importante, pois é neste ponto que reside também a fraqueza conceitual da arte pública, que pode ser simplesmente entendida como a liberdade de se expressar no espaço público por artistas « legítimos », ou ainda, “mapeados” pelo poder

público. Por isso, a distinção entre arte pública e arte civil (REGO DO GORILLA, 2011, p.43) apresenta esse interesse que já destacamos anteriormente. Deixamos em aberto essa problemática, pois o debate no seio da RBTR, por exemplo, só esta começando. Trata-se, na verdade, de se apropriar dessa noção de arte pública, ressaltar essas possibilidades que almejam a apropriação concreta da cidade. Com efeito, o termo “Arte Pública”, adotado para o teatro de rua e outras artes cênicas de rua, é relativamente novo no Brasil.

Assim, nos parece de suma importância abordar a noção de « partilha do sensível ». Para isso, nos apoiamos sobre umas das reflexões desenvolvidas por Rancière:

« Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. » (RANCIERE, 2005, p.15)

Essas indagações questionam de fato tanto o alcance territorial das práticas de artes de rua, a partir do momento que vislumbramos uma proliferação do movimento de artes de rua, quanto a possibilidade destas se espalharem enquanto práticas concretas por parte de qualquer cidadão, permitindo a expressão da cidadania além das próprias representações.

A reflexão de Rancière (2005, pp.65-66) consiste em identificar o advento do regime estético das artes, que se opõe ao regime representativo das artes. Para resumir, esse último regime tende a estabilizar a exceção artística, enquanto o primeiro questiona a própria repartição das ocupações e atividades humanas. Segundo Rancière (2005, p.67), os escritos do jovem Marx, que promove a integração da arte como trabalho, inspiraram notadamente as reflexões e as práticas das vanguardas artísticas dos anos 20, logo após a revolução russa, que

viu no seu início a emergência de práticas inovadoras, que refletiam sobre essa partilha do sensível⁶⁴.

Concebe-se assim que a arte não seja mais pensada como uma atividade separada, privilégio de alguns. Sua apropriação concreta permite, em particular, mudar a relação entre o cidadão e o fato urbano através da reapropriação do sentido da obra (LEFEBVRE, 1986, p.173). O artista de rua nos parece particularmente sensível a essa partilha do sensível, pois sua prática consiste em se apresentar para um público heterogêneo, sem discriminação. Ademais, tenta se minimizar a fronteira que separa o artista e o público, tornando esse mais ativo.

Parece oportuno dialogar com as reflexões que formula Pogrebinschi (2007), quando nos convida a pensar “o político” como “proposta normativa de um devir da política fundado na experiência humana, e não das instituições que vêm lhe conferindo forma no âmbito do Estado moderno » (POGREBINSCHI, 2007, p.109). Isso significa valorizar as práticas não-institucionais, a autogestão dos indivíduos através da instauração de uma comunidade real. É importante ressaltar que “o político”, que se distingue nitidamente da “política”, constitui um horizonte, que justamente pode advir somente pelo desenvolvimento de práticas que valorizam a formação de um sujeito genérico e possam reconciliar a individualidade e sociabilidade. (POGREBINSCHI, 2003, p.128).

LickoTurle, que pesquisa há muitos anos sobre o teatro de rua, realiza um relato que nos dá conta das possibilidades contidas nas práticas de artes de rua para participarem da construção desse sujeito político. A ação se desenvolve em Porto Alegre em 2011, no parque Brique da Redenção, onde acontece a terceira edição do Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre, além de outras atividades (feira, artistas fora da programação...):

64 Realizamos aqui essa breve lembrança histórica, para ressaltar que logo após a Revolução Russa, o teatro russo atravessou um intenso processo de renovação, através da agitprop (“agitação” + “propaganda”) que inspirou em seguida vários outros movimentos pelo mundo. Nesse âmbito, tratava-se de fazer emergir novas linguagens artísticas para propagar as ideias da jovem revolução. As experiências do homem de teatro Piscator, que inspirou Bertold Brecht, tinham a mesma ambição. Ver, por exemplo, Mate (2009) e Mate (2011b).

« Naquele dia, quando os espetáculos de teatro de rua programados ou não pelo Festival começaram a se apresentar, o que antes era uma multidão ou uma aglomeração de indivíduos isolados aos poucos foi se transformando em público espectador com sentimento concreto de sua existência coletiva, se vendo e se reconhecendo como grupo que percebe suas próprias reações, as emoções que o percorrem, o contágio do riso, da aflição, da expectativa. As rodas que se formaram uma após outra em torno dos artistas lembravam a arquitetura circular do teatro e revelava a afinidade de origem entre o teatro e a democracia no sentido de assembléia que delibera, que decide a respeito de sua história. São reuniões voluntárias de uma comunidade para discutir suas questões por meio do teatro, como arte pública. » (TURLE, 2012, p.183)

Tal descrição restitui o que está em jogo em relação com essas práticas, que participam da produção de um espaço relacional. Freitas (2003, p.42) nos faz pensar nos desafios relacionados, quando ressalta a distinção que o filósofo francês Jean-Jacques Rousseau operava entre o teatro de sua época e a festa, que seria um “instrumento instituinte, veículo pelo qual se encarna a comunidade”. Nos parece que isso está levado em conta em muitas reflexões dramatúrgicas acerca das artes de rua. Todavia, do mesmo modo que “o político” na visão de Pogrebinschi, isso constitui um horizonte que se realiza pela prática concreta. Podemos, por exemplo, mencionar o uso da música, que está muito presente na dramaturgia das intervenções de artes de rua que abordamos. Isso se apóia muitas vezes sobre uma pesquisa acerca dos cantos e ritmos populares de todas as épocas, com o objetivo de criar uma comunhão dos afetos e/ou incentivar o público a ação.

Freitas sintetiza a visão que Rousseau desenvolve sobre a festa popular ao longo da sua obra:

« A festa contribui, assim, para esboçar o perfil de uma personalidade que se opõe àquela que emerge na vida cotidiana. Nela, o ideal propriamente político ganha uma figuração viva e concreta, na qual o prazer do convívio é elevado à sua máxima potência. Ela opera uma inversão na forma de se colocar no mundo e nos lembra que há outros pontos de vista, que é possível projetar nossa existência a partir de outros lugares. Aqui a práxis coletiva adquire um novo sentido. » (FREITAS, 2003, p.45)

Podemos relacionar essa descrição com a idéia de associação, que está no bojo da afirmação progressiva do “político”:

«Nesta dinamicidade proporcionada pela idéia de associação, as instituições devem ser substituídas pelas práticas e experiências humanas. São as práticas operadas pelo homem genérico, o sujeito político, que constituem a sua experiência – que, enquanto movimento também, só pode ser apreendida como ação e pensamento em ato. » (POGREBINSCHI, 2007, p.116)

Assim, na perspectiva do nosso estudo, considera-se que certos atores sociais, que participam do movimento de artes de rua, nos parecem claramente ter em mente essas considerações sobre a necessidade de associação. Isso se realiza concretamente pela ação e o relacionamento entre os corpos, através das trocas de afetos. Remete a caracterizar um projeto, que se propaga através desses ritmos que esses atores são capazes de imprimir no espaço urbano. Muitas possibilidades e inventividade são possíveis para essa restituição do urbano e isso permite formar novas tramas, que concretizem o advento do político na ótica de Pogrebinschi (2007), ou ainda do urbano na visão de Henri Lefebvre (1986, 2004).

Cabe então valorizar a emancipação humana, que deve ser distinguida de uma emancipação unicamente política, para ser concebida como conceito autônomo (POGREBINSCHI, 2007, p.129). Isso passa pela auto emancipação dos indivíduos, que pode acontecer estimulando a emergência de uma nova experiência urbana, que passa pelo uso do corpo. As práticas de artes de rua podem ser um dos vetores desse processo. A instauração de relações sociais diferentes, com outra qualidade em relação à presença, vai assim ao encontro de inventar novos modos de ação:

« Pode-se admitir, nesse sentido, que a convivência e a ocorrência de relações mais diretas entre as pessoas no espaço urbano não só estimulariam um sentido mais humano à cidade, como também sentimentos de pertencimento e afeto por ela, componentes fundamentais à civilidade e à cultura pública, o que solicita o (re) aprendizado da convivência e o exercício da tolerância, que só se realiza sob condições democráticas mais efetivas, ou ainda sob plenas condições de emancipação social. » (BAGGIO, 2012, p.160)

A educação política do espaço, que esse autor (BAGGIO, 2012) promove, se desdobra, no caso das práticas de rua, na possibilidade dos artistas poderem exercer livremente suas práticas, mas também,

fundamentalmente, pela possibilidade de compartilhar estas, participar e incentivar a multiplicação dessas apropriações do espaço por práticas inventivas que proporcionam o encontro. Isso tende a instaurar um diálogo com a própria forma do urbano, materializando momentaneamente esta forma, deixando aflorar novas possibilidades de produzir o espaço. Os momentos de encontro que essas práticas proporcionam permitem instituir um corpo coletivo relativamente solidário, no seio do qual a emancipação humana está valorizada. Sobretudo, essa prática da arte está vislumbrada sem monopólio, quer seja pelo lugar onde se realiza, quer seja pelo fato que convida qualquer um a participar e se tornar de repente proponente de novas intervenções.

Não podemos nos esquecer das tensões associadas a esse movimento real de conquista dos espaços públicos pelas práticas artísticas. Ainda falta muito para que as possibilidades associadas a esses momentos concretos, aos quais nos referimos, possam se concretizar (através dessa impressão de ritmos) no espaço urbano. A ressonância que pode acontecer no imaginário nos parece fundamental, pois permite vislumbrar reais desdobramentos em prol do estabelecimento de mecanismos mais democráticos para uma apropriação concreta da cidade por seus moradores.

A relação entre os artistas de rua e o público nos parece crucial. A participação do “público” deve ser estimulada, é por esse viés que se criam vínculos e que se materializa a criação dos momentos, essa impressão de ritmos suscetíveis de ressonância. Isso passa também pela elaboração de linguagens e de dramaturgias que tendem a incluir esse público no imaginário proposto e/ou nas questões debatidas para, quem sabe, atingir o estado de festa que Freitas (2003) valoriza, onde não se distingue mais quem é realmente artista ou do público.

Essa relação entre o público e os artistas de rua pode ser elaborada através do reconhecimento primeiramente *pelo* público da relevância e da legitimidade dessas práticas no espaço público. Mas isso se opera a partir do sucesso das propostas e das intenções que levam para rua os artistas.

Isso pode gerar práticas sempre mais envolvidas com o estabelecimento de relações horizontais.

Paralelamente ao progressivo reconhecimento que pode vir a acontecer, relacionado com possíveis processos de institucionalização que podem participar da expansão desse tipo de práticas, cabe ressaltar que o que permanece fundamental é a espontaneidade e o imprevisto, que garantem a abertura que essas práticas permitem dar no cotidiano da cidade. Isso é relativo a abertura da dramaturgia, mas também a necessidade de não institucionalizar a liberdade de atuar no espaço público, o que constitui uma ameaça, tanto pelas leis e decretos ainda vigentes em muitos municípios brasileiros, quanto pelo exemplo do rumo das artes de rua em outros lugares do mundo⁶⁵.

Sobretudo, é interessante pensar que as práticas de artes de rua devem ter um compromisso com a impressão de ritmo que podem propor. Não cabe ter um posicionamento político sem proporcionar reais momentos de encontro e de festa. A ruptura dos fluxos do cotidiano e a instauração do vivido devem ser os primeiros objetivos dessas práticas. Vejamos o que ressalta o dramaturgo André Carreira (2009), em relação com sua formulação de um teatro de invasão, capaz de reformular o repertório de usos da cidade:

“Neste sentido, é preciso considerar a ideia de invasão teatral não apenas desde uma perspectiva definida pela ação política ou por um compromisso radical, mas sobretudo desde uma perspectiva que toma a cidade como um campo simbólico no qual o teatro se instala, inevitavelmente, como elemento de ruptura com os fluxos do cotidiano. A invasão cênica é um gesto que se politiza por que representa uma ocupação objetiva de um espaço definido por um repertório de usos cotidianos, no qual o teatro não pertence naturalmente.” (CARREIRA, 2009, p.3)

⁶⁵ O movimento de “Leis do Artista de Rua” se espalhando pelo Brasil é, sem dúvida, uma grande conquista. Porém, cabe ficar atento às formas de regulamentação ulteriores. Mencionamos aqui, por exemplo, o caso de Barcelona, onde floresceu as artes de rua a partir da década 1990. Hoje em dia, está tudo regulamentado, tanto o horário, quanto o lugar da apresentação dos diversos artistas. Isso está supostamente relacionado com o sucesso dos artistas de rua. A visão apresentada aqui neste artigo nos parece muito restrita em relação ao potencial das artes de rua. Ler: <http://generacionxxi.pd1.iup.es/2011/02/barcelona-regula-a-los-artistas-de-la-calle/> Acesso 06/06/2013.

As práticas de artes de rua permitem, portanto, vislumbrar a reafirmação do valor de uso e, em particular, do sentido da obra. Isso passa pela impressão de ritmos que instauram outros tempos sociais, tempos lentos onde o encontro é possível.

“Os lugares da cidade seguem para onde se apontam as aberturas anacrônicas, de tempos que não coincidem e de ritmos que se desafiam. É assim a cidade moderna, hiper-moderna, globalizada, incapaz, bipartida, de homens mutilados vigiados, engavetados nas tipologias. Entretanto, as aberturas existem e, para lá, segue a cidade dos homens de utopia.” (HISSA, 2009, p.94)

A raiz secular das artes de rua é, neste âmbito, fundamental ressaltar. Pois constitui um elo de mobilização, propõe abertura tanto conceituais, quanto concretas para desenvolver e promover essas práticas. Se estas podem instaurar uma “respiração” no tecido urbano, se apóiam também num fôlego poderoso, que ressalta as origens da cidade, como lugar de encontro e lugar da arte. Reafirma a cidade como obra humana, suscetível de ser apropriada e construída para o uso comum. Acabamos essas considerações pela conclusão do texto do coletivo teatral “Tribo de Atuadores Oi Nois Aqui Traveiz”, de Porto Alegre, que nos parece sintetizar as possibilidades de advento do urbano relacionadas com essas práticas:

“No momento em que são cada vez mais raros os verdadeiros encontros entre os seres humanos, em que a criação de não-lugares – onde não se estabelece contato, historicidade ou referência – é a tônica de nossa arquitetura, organização e conseqüente relação, se faz urgente e necessário a criação e manutenção de lugares, para que aconteça a retomada do homem na sua essência. O teatro como arte artesanal e corpórea, é fundamental para esta construção. Resignificar a existência do homem, constituir um espaço de possibilidades, talvez seja uma das características mais significativas do trabalho teatral, criar um campo fértil para semear as possibilidades do homem em todos os tempos.” (CAVALO LOUCO, 2012, p.41)