

INTRODUÇÃO

Esse estudo surgiu através de perambulações pela cidade. Dobra-se a esquina de uma rua e no centro de uma praça encontramos um agrupamento de pessoas. Um dos reflexos mais naturais é de se aproximar para ver o que está acontecendo. Surpresa! As pessoas estão reunidas em volta de um « mágico », que conta histórias incríveis, simultaneamente conta piadas e realiza pequenos truques de magia. Seu domínio da narração é perceptível: ele sabe aproveitar-se das ocasiões, brincar com as reações do público. Ele sabe aproveitar-se dos tempos, colocar o público na expectativa antes de finalizar seu « número » e passar o tradicional chapéu. Encontro singular.

Essas cenas se repetem: às vezes o autor desse estudo é o próprio protagonista. Músico de rua ou palhaço-aprendiz, essa energia que se espalha e se comunica é apreendida concretamente, aprende-se a integrar o imprevisto que faz parte dessas intervenções de arte de rua a céu aberto, sem bilheteria, abertas a todos os que passam naquele momento. Não raramente se formam momentos de um conteúdo particular, onde se observa certa comunhão entre o público e os artistas de rua, às vezes transeuntes participam mais ou menos ativamente, o que não deixa de suscitar o entusiasmo do público. Esses momentos constituem o encontro de algumas das diversas trajetórias que atravessam o espaço urbano e estabelecem no lugar um tempo suspenso, que foge da rotina do cotidiano.

A articulação entre a prática e a teoria se esboça aos poucos. Através dos escritos do filósofo francês Henri Lefebvre, as práticas de artes de rua aparecem então na sua virtualidade de estabelecer no espaço umas das promessas do urbano: o encontro, a festa. Os elementos de ritmanálise (LEFEBVRE, 1992) se impõem –como proposta metodológica - gradativamente para materializá-las, distinguir melhor essas práticas na polirritmia ensurdecadora do espaço urbano e estimar assim sua singularidade e essas possibilidades que lhes são associadas.

Concebemos assim essas intervenções de artes de rua como a impressão de um ritmo singular, que se materializa momentaneamente através de presenças e relaciona os corpos através dos afetos.

A expressão dos corpos é fundamental, pois relaciona as pessoas que propõem a intervenção com aquelas que colaboram através das suas contribuições (embora simbólicas) no “chapéu do artista”, para assistir e/ ou participar desta. Os corpos dos artistas de rua seguem uma preparação física e emocional que facilita as trocas de afetos. Percebe-se, portanto, o encontro entre uma diversidade de pessoas, reunidas acerca de uma mesma intervenção, que vai se elaborando através da ação dos corpos, mesmo se essa união é real, mas permanece precária (nem sempre as pessoas param, principalmente no caso dos artistas individuais; sobretudo, cada um fica livre de sair da roda quando quiser, participar do chapéu ou não...). Cabe justamente aos artistas de rua suscitar o interesse dos transeuntes, formando ou não rodas ou cortejos, espalhar a energia e a habilidade necessárias para manter esse interesse ou provocar até o entusiasmo da multidão.

O corpo aparece aos poucos como a base de nossa observação sensível dessas práticas, mas também a base empírica que permite a materialização destas e sua propagação. Isso é perceptível ao nível material (no momento em que estas práticas sociais vão acontecendo), por exemplo, pela formação de uma roda ou por trocas de afetos ou participação no chapéu, mas também ao nível simbólico, onde intervém a noção de imaginário urbano. Consideramos os afetos sob diversas dimensões: a respiração « compartilhada », quando o público retém seu fôlego para um número « perigoso », ou respira de maneira mimética junto com o acrobata, ou ainda dá gargalhadas junto com as brincadeiras do palhaço; a emoção, o riso e a reflexão relacionadas à dramaturgia exposta pelos grupos de teatro de rua, vista num sentido largo (visual, auditivo, textual...), a dança e os aplausos que acompanham os músicos de rua.

Essas práticas podem, aparentemente, parecer banais e insignificantes no complexo processo de metropolização do espaço.

Aparentam ter um impacto relativamente reduzido frente às estratégias e dinâmicas que participam da produção do espaço, sob uma lógica formal, que visa a reprodução das relações sociais de produção. No entanto, se levamos em conta a dimensão cultural desse processo de metropolização (LENCIONI, 2012)¹, a categoria do cotidiano se torna aos poucos central para fundamentar nosso estudo. Esses momentos, oriundos das intervenções de artes de rua, aos quais assistimos no início com indolência, parecem se integrar de fato aos debates sobre a programação do cotidiano. A perspectiva é a de que estas se estabelecem potencialmente como rupturas dos ritmos do cotidiano.

O cotidiano programado – visto sob o prisma da repetição linear, de cadências rotineiras, trajetos predefinidos, e submetido às injunções da sociedade do consumo – se vê momentaneamente interrompido por um evento relativamente imprevisto, que suspende ou modifica (mesmo que seja por um instante) as trajetórias de numerosos transeuntes. Reconfigura, portanto, o espaço e as relações que aí se tramam. Deixa emergir o vivido, que é parte do cotidiano, mas cujas realizações tendem a ser atrofiadas pela dominação do cotidiano por lógicas normatizadoras. Essas práticas de artes de rua podem ser consideradas como residuais, mas são concretas e ganham visibilidade no espaço urbano. Baseiam-se numa realidade conjuntural do espaço urbano, afirmando-se como descontinuidades nos fluxos do cotidiano e deixando aparecer possibilidades de um espaço relacional.

Relacionamos essas práticas com as práticas urbanas, tais como as descreve Henri Lefebvre (1999), pois as percebemos como práticas criativas que relacionam os corpos a diferentes escalas: corpo individual, corpo coletivo, corpo urbano. Essas práticas remetem a *poiesis*, pois estabelecem outra maneira de experimentar o espaço e instauram novas

¹ Comunicação oral ocorrida durante o Simpósio Internacional Metropolização do Espaço, Gestão Territorial e Relações Urbano-Rural – SIMEGER, na PUC-RIO, na PUC-Rio, na Conferência de abertura “Metropolização do espaço: processos e dinâmicas”, no dia 05/11/2012.

² O termo “spectacle vivant”, isto é, “espetáculo vivo”, que retrata esse tipo de práticas cênicas “em movimento”, foi um termo adotado na França para retratar práticas tais como o circo, teatro, artes de rua (mas não exclusivamente). Ele não está divulgada nem conhecida no Brasil, por vários motivos que não

formas de relações sociais e espaciais (mesmo que momentâneas), ao nível do vivido, da percepção, nos convidando também a vislumbrar novas maneiras de conceber o espaço urbano. No entanto, longe de nós está a idéia de descrever essas práticas sociais como novas: são seculares, tomaram diferentes formas e colocaram em movimento diferentes conteúdos ao longo da história da humanidade. Desejamos abordá-las no contexto urbano atual, tanto como possibilidades de transformação do real, quanto como práticas ainda pouco estudadas nos estudos geográficos.

Neste estudo, nós consideramos uma ampla diversidade de artistas de rua: desde os malabaristas itinerantes, estátuas vivas, palhaços, poetas e músicos de rua, até os grupos de teatro de rua. Assim, observa-se conjuntamente diversas situações, que podem remeter a artistas autônomos que se situam mais dentro de lógicas de sobrevivência e/ou de marginalidade, até grupos ou indivíduos mais ou menos institucionalizados, suscetíveis de receber verbas do poder público e articular mais politicamente o movimento de artes de rua. Nos parece que existem várias pontes entre esses dois extremos, até porque a rua proporciona encontros, trocas de saberes e de informações, cria afinidades (ou não) ligadas às práticas, parcerias ocasionais, hospedagem solidário e convivências. Sobretudo, todos têm em comum uma prática que tem como elemento essencial o corpo e sua capacidade de afetar e ser afetado. Todas essas artes poderiam ser contempladas pela noção de artes cênicas², pois os artistas fazem concretamente uso do seu corpo para elaborar suas intervenções, trabalhando nele para constituir seu saber e colocando-o em movimento para realizar suas intervenções, que supõem a troca de afetos. Portanto, não abordamos aqui as artes plásticas e gráficas (grafiteiros, caricaturistas, pintores,

² O termo “spectacle vivant”, isto é, “espetáculo vivo”, que retrata esse tipo de práticas cênicas “em movimento”, foi um termo adotado na França para retratar práticas tais como o circo, teatro, artes de rua (mas não exclusivamente). Ele não está divulgada nem conhecida no Brasil, por vários motivos que não precisam ser aprofundados aqui. Portanto, não adotamos aqui esse termo, entretanto, este não deixa de explicitar de outra maneira a amplitude das práticas que pretendemos focar neste estudo.

artistas plásticos...), mesmo que se organizem e tenham ações visíveis no espaço urbano.

Ao longo das perambulações e dos encontros com numerosos artistas de rua, começamos a perceber que existe certo grau de consciência por parte desses atores sociais, da maneira segundo a qual podem ser interrompidos os fluxos do cotidiano, mas também através do teor dos seus discursos e as intencionalidades relacionadas as suas práticas.

De certo modo, essas rupturas dos ritmos do cotidiano, que nosso estudo busca explicitar e inscrever numa perspectiva geográfica, têm como resultado deixar aflorar as virtualidades do urbano. Essas práticas propõem uma redefinição do urbano, segundo os termos lefebvrianos, como lugar da simultaneidade e do encontro. Consideramos, portanto, as intervenções de artes de rua como momentos, situações e eventos que modificam as trajetórias, os fluxos e os ritmos do cotidiano e tendem a ressignificar os lugares e os próprios sujeitos, isto é, a experiência urbana e o próprio urbano.

Pensar a forma urbana revelou ser complexo. Com efeito, o advento do urbano é sujeito a múltiplas tensões. A racionalidade herdada da sociedade industrial, ainda vigente na lógica dominante, preside à planificação e à organização do espaço urbano. Precisa-se ter em mente a contradição fundamental entre o valor de uso e o valor de troca. O valor de uso não deixa de ser presente em vários conteúdos da realidade contemporânea, enquanto a lógica formal que configura o espaço urbano tende a negar numerosas dimensões do vivido, notadamente este valor de uso.

Pensar a articulação entre o concebido e o vivido se torna crucial, pois entendemos que é fácil denegrir o urbanismo dominante, ao nível da teoria, mas não podemos negar que a operação de planificar concretamente e materialmente o espaço urbano é extremamente complexa. Sem dúvida, os urbanistas que agem diretamente sobre o real não menosprezam inteiramente a dimensão do vivido. Mas cabe questionar a própria lógica que orienta tais empreendimentos: é uma

lógica que leva mais (ou até unicamente) em conta o valor de troca que o valor de uso do espaço concreto. Assim, Jacques (2007, 2009) apropria-se em parte das reflexões dos situacionistas acerca do urbanismo unitário e mostra até que ponto o campo da experiência, da vivência e da corporeidade é pouco considerada pelo urbanismo contemporâneo. Mesmo se essas dimensões nos pareçam sempre mais presentes no discurso e nas imagens que « vendem » os grandes projetos urbanísticos atuais (FERREIRA, 2012)³, acreditamos que precisa-se desmitificar esses simulacros, pois ficam escondidas as verdadeiras estratégias, intencionalidades e ações concretas que tendem em constituir um espaço abstrato, que atrofia a riqueza do vivido, na fase de concepção e de realização de tais projetos urbanísticos.

Portanto, estamos convencidos que ainda é oportuno elaborar uma crítica acerca da lógica elaborada por Lefebvre. A nosso ver, as críticas de Lefebvre sobre o urbanismo do seu tempo foram em grande parte levadas em conta, aparentemente, na concepção e formalização de projetos urbanos mais recentes. Mas o que persiste, é essa lógica formal que somente tem o valor de troca como último foco. Acaba impondo formas que levam pouco em conta a riqueza da forma urbana. Poderíamos até argumentar, seguindo as reflexões levantadas ao longo da crítica da vida cotidiana que formulou esse autor ao longo de quatro décadas (LEFEBVRE, 1961, 1981, 1992), que essa lógica se tornou ainda mais perversa, que está em curso mais que nunca, pois tende a mercantilizar os menores aspectos do vivido, visto que as formas de dominação do cotidiano se apresentam sempre mais elaboradas. Essa lógica é real, ela se materializa constantemente e se reconfigura sem parar. Estabelece-se a partir de estratégias que se apóiam notadamente sobre novas políticas dos afetos (THRIFT, 2004). Isso apresenta

³ 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.

necessariamente entaves à plena expressão do fenômeno urbano, tal como estamos levados a pensar, perceber e vivê-lo concretamente.

Considerar o urbano, tal como o concebe H. Lefebvre, consiste em acreditar nessas possibilidades que ele enxerga, que são as do encontro. Isso não é especulação, pois essas possibilidades estão presentes no real, e as experimentamos, isso faz parte da nossa vivência da cidade. No entanto, vale ressaltar a importância da práxis, como mediação entre o concebido e o vivido, que considera as capacidades de transformação presentes no real. O pensador e o pesquisador se tornam atores, não podem separar seu pensamento e sua teoria da concretude do real. Temos consciência da seriedade de tais implicações numa abordagem científica, no seio da geografia. Necessário se faz sempre atualizar e colocar em prática esses pressupostos. Trata-se de evitar o uso de conceitos engastados, que se afastariam do movimento do real, da modificação dos conteúdos em movimento. H. Lefebvre enfrentou o marxismo “oficial” na França da sua época, pois este tendia a deter a fertilidade do materialismo histórico, tal como Marx o desenvolveu, enquanto método. Essa corrente do marxismo, que entrou aos poucos em certo descrédito até hoje, não pode desprestigiar as virtudes da dialética, tal como inspira nosso estudo. É fato também que Lefebvre refinou seu método, influenciado pelo contexto da sua época (HESS, 2009), mas, sobretudo, porque refletia justamente sobre o movimento do real, as evoluções do capitalismo, recuperando inclusive textos pouco citados de Marx, tendo em vista o movimento perpétuo da totalidade.

Essa noção de totalidade foi fundamental para nossa apreensão do método dialético, pois nos fez entender que o materialismo histórico consiste finalmente em prestar uma atenção particular ao vivido. Através da noção de totalidade, podemos considerar o vivido como atualização do conjunto das possibilidades existentes no “viver” (BIHR, 2009a, 2009b). O método dialético articula conceitos que levam em conta a realidade e seu movimento, ao passo que indicam a amplitude das suas possibilidades. Recusa o determinismo e permite ao sujeito histórico se sentir ator da transformação. Promove o pensamento como um meio de incentivar essa

transformação do real, desmitificando a dominação de uma lógica que valoriza unicamente o valor de troca e tende à alienação completa dos indivíduos.

Na perspectiva da geografia, a visão que Lefebvre (1955) elabora sobre a noção de totalidade nas ciências sociais está de acordo com a visão que Milton Santos (2009), desenvolve quando propõe levar em conta o movimento de totalização como atualização da totalidade. As possibilidades reais que formam a totalidade somente se realizam pela ação, que une o Universal ao Particular. Por isso nossa reflexão geográfica almeja valorizar as ações que deixam aparecer a diferença no seio do real e permitem explorar novos modos de afirmação do urbano, como lugar de encontro e da simultaneidade. No entanto, temos em mente que as mudanças operadas no seio do real não são homólogas, tem cada uma seu valor relativo. Além disso, o papel do simbólico e da ideologia no movimento da totalidade se aplica especificamente ao âmbito desse estudo, pois consideramos notadamente o espaço público e a rua como objetos de luta, ao nível da sua apropriação concreta e material, mas também ao nível do imaginário urbano (HIERNAUX, 2008).

A noção de ritmo se impôs aos poucos para explicitar certas possibilidades inscritas no espaço mas, no entanto, pouco levadas em conta, tais como as práticas de artes de rua. De um lado, esse conceito nos incentiva pensar com moldes novos o espaço urbano, renovar o imaginário geográfico, ao passo que o processo de metropolização realiza uma verdadeira metamorfose do espaço e da maneira segundo a qual deve ser pensada (DAMIANI, 2012)⁴. Lefebvre (1992, p.30) descreve o ritmo como capaz de operar um “pensamento da metamorfose”, unindo notadamente o natural e o social e permitindo tratar de vários objetos, se opondo justamente a certos conformismos da filosofia. O ritmo é descrito como mera ferramenta de análise, que permite articular o vivido e o

⁴ Comunicação oral ocorrida durante o Simpósio Internacional Metropolização do Espaço, Gestão Territorial e Relações Urbano-Rural – SIMEGER, na PUC-RIO, na PUC-Rio, na Conferência de abertura “Metropolização do espaço: processos e dinâmicas”, no dia 05/11/2012.

concebido para que a análise crítica possa propor uma real possibilidade de transformação do real.

Com efeito, a ritmanálise permite isolar um ritmo. Foca, em particular, o “irreduzível” presente no cotidiano, valoriza a presença frente ao simulacro do presente. Relativiza também os ritmos dominantes para mostrar as possibilidades inscritas no “campo cego” da racionalidade dominante (LEFEBVRE, 2004, pp.33-50). Portanto, nos pareceu um ótimo método de análise para tratar de práticas sócio-espaciais que se concretizam como apropriação da cidade e realização da vida (CARLOS, 2007, p.11).

Na ótica do nosso estudo sobre práticas de artes de rua, a ritmanálise nos permitiu focar sobre a realização de momentos que instauram outra temporalidade, desafiando o aspecto linear das repetições inscritas no cotidiano do espaço urbano. É nesse sentido que valorizamos a idéia de impressão dos ritmos, que se opera através de uma dissipação de energia e se inscreve nas tramas do espaço / tempo.

Pareceu-nos, então, que a ritmanálise permitia nitidamente a Henri Lefebvre sintetizar muitas das suas reflexões sobre o cotidiano. Por isso, relacionamos deliberadamente essa noção à teoria dos momentos, que o autor elabora também ao longo da sua obra (HESS, 2009). Não resta dúvida que isso nos permitiu definir melhor o potencial que as intervenções de artes de rua têm para instaurar o encontro e a festa através da ação dos corpos.

A noção de ritmo nos levou também a tecer um diálogo com outros autores que têm bases teóricas um pouco distintas, porém, complementares para tratar do nosso objeto de estudo. Quando Massey (2004, 2008) evoca uma multiplicidade de trajetórias e declara que o espaço não é mera superfície, nos aproximamos da concepção de polirritmia, um conjunto de ritmos distintos, que formam um todo, mas não têm a mesma intensidade, a mesma medida, a mesma escala de ação, a mesma intencionalidade e capacidade a ser percebida e ressentida no espaço urbano. Reconhecer essa polirritmia vai ao encontro de conceber e experimentar o espaço como sendo aberto, rico de multiplicidades.

O ritmo nos interessa também pela evocação que permite do impacto e da “propagação” das práticas de artes de rua que abordamos. Esse conceito restitui do melhor jeito o potencial dessas práticas sociais. De um lado, almejamos retratar essas intervenções de artes de rua como momentos de “respiração” do tecido urbano. A unidade da presença e da ausência, que podemos apreender durante certas situações ocorridas, inspiraram essa leitura da suspensão do tempo que essas práticas podem instaurar, como rupturas dos ritmos do cotidiano. De outro lado, precisamos conceber a “ressonância” desses momentos no espaço urbano, tanto em relação ao corpo urbano, quanto em relação ao corpo dos diferentes atores sociais que tomam parte, de longe ou de mais perto, em tais momentos.

Assim, a riqueza do conceito se reafirma ao longo do nosso estudo. Isso explica a atenção particular que prestamos ao livro *Elementos de ritmanálise – Introdução ao conhecimento dos ritmos* (LEFEBVRE, 1992). Ademais, desejamos colocar a noção de ritmo em perspectiva, para que se possa esclarecer também nossa escolha de dar importância a outras categorias tais como o cotidiano, o corpo, os momentos, o urbano e o político.

A noção de ritmo orientou também nossa abordagem da pesquisa empírica, a maneira como estudamos as práticas de artes de rua. Com efeito, H. Lefebvre (1992, p.42) insiste sobre o fato que, antes de se analisar, um ritmo deve ser « capturado » pelos sentidos do ritmanalista. Isso nos levou a organizar uma intensa pesquisa exploratória.

Assim, desenvolvemos uma pesquisa empírica através de uma prática constante e variada, enquanto músico de rua e aprendiz-palhaço, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro e no Estado do Rio de Janeiro, mas também viajando por Santos, São Paulo, Recife, Salvador e João Pessoa. Tudo isso nos permitiu encontrar diversos artistas de rua, parceiros ou encontros casuais, e conseqüentemente trocar impressões com eles ou junto com o público que assistia. Também nos permitiu experienciar a essência de certos momentos, plenamente vividos ou compartilhados. Essa experiência pessoal se desdobrou numa atenção

redobrada vendo muitas outras intervenções na rua, prestando atenção às reações do público, à receptividade e à participação que acaba acontecendo, de múltiplas maneiras.

Por outro lado, tivemos a oportunidade de participar de dois encontros da Rede Brasileira de Teatro de Rua – a RBTR⁵, em Teresópolis em 2011 e em Santos em 2012. Conhecemos uma rede muito interessante, pessoas envolvidas no movimento de teatro de rua pelo Brasil. Com efeito, pode se articular em várias escalas e evocamos regularmente a Rede ao nosso redor, ao passo que encontramos outros articuladores com os quais era possível saber mais sobre as atividades concretas e a consciência que o movimento da rede proporciona e o interesse que suscita. Sentimos que se exercia e se organizava um agir « político » por articulação, se nos referirmos às considerações teóricas de Pogrebinschi (2007, p.123). Também fomos levados a participar regularmente do Grupo de Trabalho « Arte Pública », que acontece semanalmente na casa do grupo de teatro de rua « Tá Na Rua » - Rio de Janeiro, dirigido pelo teatrólogo Amir Haddad. Encontramos membros do circo-teatro de rua do Rio de Janeiro; sobretudo, seguimos e participamos do processo de luta desses atores sociais, que tiveram, em particular, a conquista da Lei do Artista de Rua do município do Rio de Janeiro, que libera as práticas de artes de rua no espaço público.

Ao longo desses encontros todos, tivemos acesso a uma documentação valiosa, elaborada por grupos e coletivos de teatro de rua de diversas cidades do Brasil. As considerações dramáticas e espaciais contidas nesses documentos – a maioria em livre acesso na Internet – suscitaram nosso interesse. Descobrimos a pertinência e a

⁵ A Rede Brasileira de Teatro de Rua, na sua Carta de Teresópolis, resume o sentido da sua existência e da sua atuação: « A Rede Brasileira de Teatro de Rua – RBTR, criada em março de 2007, em Salvador/Bahia, é um espaço físico e virtual de organização horizontal, sem hierarquia, democrático e inclusivo. Todos os grupos de teatro, artistas-trabalhadores, pesquisadores e pensadores envolvidos com o fazer artístico da rua, pertencentes a RBTR podem e devem ser seus articuladores para, assim, ampliar e capilarizar, cada vez mais reflexões e pensamentos, com encontros, movimentos e ações em suas localidades (...). » 31 de outubro 2011. Disponível em :<http://teatroderuanobrasil.blogspot.com/>. Último acesso : 07/06/2013.

riqueza das discussões em curso, que dialogam diretamente com nossas perspectivas geográficas. Por isso, decidimos valorizar esse material, colocando estes em destaque em alguns momentos do nosso estudo. Nosso intuito é, assim, mostrar que isso remete a praticar a interdisciplinariedade, seguindo as recomendações de Lefebvre (1992) e Hiernaux (2008), e também aproveitar esse material, que é fruto de muitas reflexões conjuntas, de muitos debates e permite sintetizar vários elementos que constituem a essência dessas práticas de artes de rua. Ademais, não achamos útil citar falas de pessoas que encontramos em nosso caminho, ou ouvidas em reuniões. Seria tirar estas do contexto, sem restituir o momento em que foram pronunciadas. Preferimos deliberadamente sintetizar, através da elaboração desse estudo, o teor de todos esses encontros, assim como destacar tensões que não deixam de transparecer dentro de um movimento tão diverso e de tal magnitude. Muitas vezes, algumas falas dialogavam muito com nossas indagações, ou esclareciam alguns aspectos e fortaleciam nossa proposta.

A nosso ver, não deixa de existir uma tensão entre os grupos organizados – numa certa medida, em via de institucionalização ou já institucionalizados – e os artistas mais « autônomos » (viajantes, solitários ou mini-grupos). No entanto, existem, sobretudo, muitas passarelas. Nos diversos encontros do movimento de teatro de rua, sempre houve a presença de membros autônomos. O diálogo é intenso. Algumas pessoas pertencem as duas « vertentes ». Sobretudo, existe muitos pequenos grupos autônomos através do Brasil, que podem ser levados a apropriar-se das reflexões elaboradas notadamente pela RBTR, receber também o apoio dessa rede para fortalecer suas reivindicações ou articular-se a outros grupos para desenvolver suas práticas. O limite entre profissionalismo e amadorismo nos parece até por vezes irrelevante, pois há muita porosidade nesse aspecto também. Isso remete a considerações acerca da partilha do sensível (RANCIERE, 2005). Enxergamos, portanto, as práticas de artes de rua com seu potencial de práticas políticas que afirmam a cidadania no espaço público.

Mostraremos até que ponto nossas considerações geográficas encontram um eco nas análises teóricas do movimento de teatro de rua, mesmo se as bases teóricas podem ser diferentes. Certamente a apreensão do real e o teor desses momentos concretamente vividos permitiram criar essa afinidade nos pontos de vista expostos.

No primeiro capítulo desse estudo, desejamos primeiro explicitar a relação entre a programação do cotidiano e a produção do espaço. Isso remete a evocar a lógica formal que orienta a reprodução das relações sociais de produção, tema crucial já bastante tratado nos estudos urbanos. Cabe, para tratar da forma mais adequada das práticas de artes de rua, evocar mais em detalhe a dimensão corporal dessa alienação e mostrar ao mesmo tempo como a escala corporal permite vislumbrar novas formas de ação, capazes de desafiar a lógica dominante. Assim, prestamos uma atenção especial às trocas de afetos e à dissipação de energia. Isso nos leva a assimilar as intervenções de artes de rua como momentos, na linha das reflexões desenvolvidas por Henri Lefebvre. Destacamos certas noções que permitem entender melhor a abrangência do momento, tais como a presença, a obra e a situação. Isso nos parece adequado para tratar teoricamente das práticas de artes de rua. Acabamos insistindo sobre o potencial de ressignificação momentâneo do espaço dessas práticas, tanto ao nível material, quanto ao nível do imaginário urbano.

Considerar, assim, o cotidiano como lugar da transformação através da ação dos corpos nos permite, no segundo capítulo, introduzir a noção de ritmo. Apresentamos de maneira densa e sintética as possibilidades oferecidas pela ritmanálise, tal como Henri Lefebvre a esboça. Em seguida, construímos um diálogo direto com nosso objeto de estudo. Relacionamos, em particular, a noção de trajetórias e a polirritmia do espaço. Desejamos mostrar que as práticas de artes de rua permitem tecer um espaço relacional baseado sobre o encontro e que leva em conta as diferenças. Tentamos, portanto, nos apropriar da noção de ritmo, notadamente através das idéias de ressonância e de respiração, que nos

parecem poder explicitar melhor as possibilidades de impressão de ritmos, através dessas práticas.

Finalmente, desejamos tratar dessas práticas por um viés mais político, explicitando o projeto inscrito nesses ritmos que definimos. Por isso, mostramos que ressignificam a própria noção de espaço público, através de uma apropriação concreta da cidade por práticas artísticas. Levantamos algumas considerações sobre as especificidades das práticas observadas, que colocam isso em movimento, tratando dos aspectos dramáticos, que permitem uma comunhão dos afetos e uma ressignificação momentânea dos lugares. Evocamos, então, a possibilidade de uma educação política do espaço, que parece presente na idéia de Arte Pública, tal como está levantada por certos coletivos de artes de rua. O trabalho dos artistas de rua questiona, sobretudo, a partilha do sensível no seio do espaço urbano, o que nos leva a tratar da relação entre arte, espaço e política. Isso conclui nossa reflexão sobre o urbano e sobre a necessidade de unir o trabalho manual e intelectual, para estabelecer uma democracia sempre mais direta e verdadeira, que gera concretamente um espaço vivido, como Lefebvre o formulava (LEFEBVRE, 1986, p.173).