

*Todas as teorias, todos os poemas
Duram mais que esta flor
Mas isso é como o nevoeiro, que é desagradável e húmido,
E mais que esta flor...
O tamanho ou duração não tem importância nenhuma...
São apenas tamanho e duração...
O que importa é aquilo que dura e tem dimensão
(Se verdadeira dimensão é a realidade)...
Ser real é a coisa mais nobre do mundo*
Alberto Caeiro

1 O COTIDIANO É O LUGAR DA TRANSFORMAÇÃO ATRAVÉS DO CORPO

O cotidiano muda constantemente, de acordo com sua época. Através de sua obra, dividida em três volumes sobre a crítica à vida cotidiana, Lefebvre (1981) se empenha em anotar as transformações que ele enxergou na área cultural e temporal em que vive. Isso é de grande importância para nós, já que consiste em não determinar características preconcebidas, *a priori*, do que pode ser o cotidiano. O cotidiano é um conceito operacional, pois permite uma análise crítica do “real” (LEFEBVRE, 1981, p.27). Nos permite, antes de tudo, enxergar o vivido e trazer à tona possibilidades de transformação inseridas nele: Este é o sentido da apropriação do cotidiano no nosso pensamento teórico.

1.1 A programação do cotidiano

1.1.1 A alienação do cotidiano

O cotidiano é um objeto multidimensional, que modifica-se pelas ações do conjunto dos atores sociais. Alguns têm mais poder de transformação que outros: por exemplo, a ideologia do consumo está notadamente veiculada pelas mídias dominantes, que estendem sua teia à escala planetária, pelo viés da imagem que esvazia o presente da sua substância e remove dele a presença, instaurando o simulacro (LEFEBVRE, 1992, p.66). Essas mídias participam assim da dominação

do cotidiano numa lógica mercantil que remove particularmente a capacidade de diálogo. A lógica de produção do espaço como lugar de reprodução das relações sociais de produção condiciona diretamente essa programação do cotidiano:

“Há dominação pela lógica. É o espaço formal que impera. O cotidiano e o vivido lhe escapam. Ou melhor, programa-se o cotidiano. Lugares neutralizados, higiênicos e funcionais, como as avenidas, voltadas para a circulação do automóvel. Toda a racionalidade econômica e política pesa sobre o cotidiano, enquanto vivido.” (DAMIANI, 1999, p.52)

Uma perspectiva sobre a crítica da vida cotidiana permite, em geografia, testemunhar as assimetrias de poder que têm como consequência aniquilar a liberdade de ação efetiva de numerosos indivíduos. Lefebvre (1981, p. 31) chama isso de repetição linear que se impõe a eles e nos adverte também que é através de cada um de nós que se renova, se transforma e se estabelece o cotidiano, que vê incontestáveis satisfações acopladas à um profundo mal-estar. Soja (1996, p.35) afirma que a grande contribuição de Lefebvre ao pensamento marxista reside na reorientação da reflexão acerca do cotidiano como primeiro lugar de exploração, da dominação e da luta. Lefebvre junta isso com reflexões sobre o poder, quando declara que o poder é onipresente e se estende até o fundo da consciência de cada indivíduo.

« O Poder aparece de várias maneiras: à vezes pelo tédio, mas sempre em meio do tédio. Todavia, ele estendeu o seu domínio até o interior de cada indivíduo, até o fundo da sua consciência, até as 'topias' escondidas nos recessos da sua subjetividade. » (LEFEBVRE, 1977, p.210)

Em paralelo deste cotidiano programado, nos tornamos cúmplices da perpetuação das relações de poder estabelecidas. Parece ainda mais difícil lutar contra essa perpetuação do Capital através dos atos cotidianos na medida em que os menores aspectos do cotidiano tornam-se apropriados na lógica mercantil de acumulação. Podemos citar, por exemplo, a incorporação do tempo de lazer ou também a religiosidade à lógica consumista. Se existem dinâmicas de homogeneização do espaço, é na realidade graças à sua fragmentação que o espaço se transforma na sede do poder (LEFEBVRE, 1977, p.208).

O espaço de lazeres constitui um bom exemplo dos espaços especializados que só contribuem para reforçar os poderes dominantes. Vaneigem alcança as mesmas conclusões quando afirma: «uma mesma energia arrancada do trabalhador durante suas horas na fábrica ou nas horas de lazer faz rodar as turbinas do poder, que os detentores da velha teoria lubrificam beatamente com a sua contestação formal» (VANEIGEM, 2002, p.31). Carlos (1999, p.71) ressalta essa discussão, quando aponta a contradição “espaço de consumo – consumo do espaço”: lugares são requalificados como espaços de lazer / turismo, o espaço se tornando assim uma nova raridade.

Já foi muito comentado a maneira segundo a qual a sociedade do consumo ergue-se como um sistema que aliena o indivíduo, mesmo que apresente um discurso de gozo e de libertação. Como os Situacionistas, Lefebvre elabora uma crítica contra a ideologia do consumo e contra o processo de alienação. Essa crítica foca na desilusão que acompanha o ato de consumir. Como afirma Lefebvre,

«O ato de consumir é um ato imaginário (portanto, fictício) tanto quanto um ato real (sendo o próprio “real” dividido em pressões e apropriações). Ele adquire então um aspecto metafórico (a felicidade em cada bocado, em cada erosão do objeto) e metonímico (todo o consumo e toda a felicidade de consumir em cada objeto e em cada ato). Não seria grave se o consumo não se apresentasse a si mesmo como ato pleno, como atualidade, inteiro à parte, sem trapaça, sem ilusão.” (LEFEBVRE, 1991, p.100)

Vaneigem (2002, p.94) formula também que os bens de consumo também não são alienantes em si, é a ideologia que os cerca que implica a alienação do consumidor, que se torna dependente e passivo. Baudrillard associa diretamente os lazeres a uma cotidianidade subserviente, que na realidade é um tempo obrigatório que não deixa de participar da lógica da produção e do consumo.

«O tempo do consumo é o da produção. Revela-se como tal, na medida em que se reduz a simples parêntese ‘evasivo’ no ciclo da produção. Diga-se mais uma vez, esta complementaridade funcional (diversamente partilhada segundo as classes sociais) não constitui a sua determinação essencial. O lazer é forçado na medida em que, por detrás da aparente gratuidade, reproduz fielmente todos os

constrangimentos mentais e práticos do tempo produtivo e da quotidianidade escravizada.” (BAUDRILLARD, 1995, p.164)

Segundo esse autor, o mesmo processo de racionalização das forças produtivas que aconteceu no século XIX, isto é, na época de Marx, alcança hoje seu clímax através da organização do consumo dirigido nas nossas sociedades. Portanto, a funcionalização do espaço e sua fragmentação para poder controlar até os menores aspectos do cotidiano deixam aparecer, de maneira insistente, a contradição entre valor de uso e valor de troca:

« Desse modo, mesmo no momento do lazer, o cotidiano programado pela sociedade de consumo se impõe com toda sua força. E, assim, lugares ganham uma centralidade saturada de objetos, logo, vazias de sentido. Neste contexto, aparece em conflito agudo uso/troca, pois quanto mais um espaço é funcionalizado e mais ele é dominado por agentes que o manipulam, menos ele se presta à apropriação para o uso, posto que se encontra fora do tempo vivido, mas confinado ao universo da troca » (CARLOS, 1999, p.70)

Lefebvre (1981, pp.85-89) descreve como a programação do cotidiano se espalha pelo espaço. O modo de produção capitalista, já descrito por Marx, se estende à escala mundial e vê notadamente o advento da divisão planetária do trabalho e o estabelecimento de uma quotidianidade. Essa lógica instaura-se através dos usos do tempo. Lefebvre declina então a sua tríade hierarquização-fragmentação-homogeneização aplicada ao tempo:

« Tempo cotidiano homogêneo : a medida abstrata do tempo determina a prática social. Tempo cotidiano fragmentado: atomizado pelas discontinuidades brutais, resíduos dos ciclos e ritmos rompidos pela linearidade dos procedimentos da medida, atividades desconectadas, mesmo que submetidas à um ordenamento geral, decretado de cima. Tempo cotidiano hierarquizado : desigualdade das situações e dos instantes, certos passando como muito importantes e outros como insignificantes, segundo apreciações mal justificadas, elas mesmas em crise.» (LEFEBVRE, 1981, p.85)⁶ⁱ

6 Escolhemos referenciar o texto original de todas as citações que traduzimos ou onde achamos necessário colocar a versão original. Com efeito, a tradução da grande maioria dessas citações, em particular da obra de Henri Lefebvre, foi tradução nossa. Sinalizamos isso em Anexos, junto com o texto original. Por isso, adotamos essas Notas de Anexos, em numeração romana, para facilitar e satisfazer a curiosidade e a possibilidade de aprofundar por parte do nosso leitor.

1.1.2 Pensar a apropriação do espaço através do conceito de cotidiano

A abertura do conceito de cotidiano nos coloca ao mesmo tempo como atores das transformações possíveis e a análise permite ressaltá-lo, observando as mesmas práticas do cotidiano, sujeitas à lógica de programação que acabamos de resumir. Várias práticas, que De Certeau (1990, p.XLVI) chama de táticas, demonstram que no dia a dia, os atores sociais conseguem se sobrepôr à estratégia hegemônica dos dominantes: praticar a arte do “desvio”, de aproveitar “ocasiões”, tratando-se de práticas tão diversas como as práticas religiosas, a linguagem popular, a arte de cozinhar ou usar objetos diferentemente daquilo para que foram “concebidos”. Metodologicamente, esse autor considera que essas práticas são pouco encaradas pelos métodos estatísticos positivistas que fragmentam analiticamente o que eles se propõem retratar e conseqüentemente somente encontram resultados homogêneos. O cotidiano, por ser programado, não deixa de apresentar mais diversidades e possibilidades de práticas do que se pensa. Percebemos todas as potencialidades inscritas no cotidiano: mesmo que este possa ser considerado como um lugar central de alienação, ele contém também condições de resistência. Estas têm lugar nas brechas e nos interstícios do espaço dominado. Como salienta Lefebvre:

«Se o espaço se torna lugar da re-produção (das relações de produção), torna-se também lugar de uma vasta contestação não localizável, difusa, que cria o seu centro às vezes num sítio e logo noutro. Essa contestação não pode desaparecer, pois é o rumor e a sombra prenhe de desejo e de expectativa que acompanham a ocupação do mundo pelo crescimento econômico, pelo mercado e pelo Estado.»(LEFEBVRE, 1977, p.209)

No entanto, o mesmo autor mostra que essas táticas do cotidiano pesam, às vezes, pouco frente à lógica dominante de reprodução das relações sociais de produção. Esses desvios, esses focos de resistência permanecem frágeis para afetar o funcionamento da lógica capitalista. Para interferir nestes ritmos dominantes, é obvio que o impacto de um

único indivíduo permanece relativamente modesto. No entanto, neste estudo retrataremos as práticas individuais e coletivas dos artistas de rua, mostrando que na verdade elas constituem práticas que tem o potencial de espacializar momentos de jogo e de encontro no espaço. Um artista individual consegue isso, mas não está isolado do resto das outras práticas de artes de rua que constituem tantos teatros de ação pelo espaço urbano.

Lefebvre (1981, p.32) tinha destacado que a subversão, tal como foi formulada por ele mesmo e os situacionistas nos anos 60, com seu lema « Mudar a vida! » tinha encontrado seus limites frente à complexidade das formas de dominação do capital⁷. Não vamos menosprezar essas considerações. Ao contrário, tentamos sempre ter estas em mente. Mas vários elementos nos levaram justamente a tentar valorizar o olhar que as leituras de Lefebvre nos indagaram. Assim, teremos que voltar ulteriormente sobre a distinção entre a apropriação do espaço, que consegue se inscrever no espaço, e o desvio que somente tem um impacto restrito no processo de produção do

No desenrolar do pensamento de Lefebvre, é justamente as reflexões acerca das práticas no espaço que permitem enxergar as possibilidades de transformação: é pela produção de um espaço apropriado que a transformação do cotidiano se torna possível.

Uma vez formuladas essa ressalvas acerca da possibilidade de transformar o cotidiano, cabe efetuar uma escolha metodológica, e seguir as recomendações desses dois últimos autores. Nos parece que estes, mesmo tendo cada um seu próprio posicionamento metodológico, se juntam para nos incentivar a um repensar da espacialidade, através das praticas cotidianas que se apresentam nas brechas e nos interstícios do

7 O autor ilustra isso, por exemplo, pelo uso da calça jeans, símbolo de liberdade, de independência nos anos 60, e que não deixa de ser também um símbolo de exploração de outros trabalhadores (LEFEBVRE, 1981, p.32)

cotidiano programado. Assim, De Certeau (1990, pp.78-79)^{8 ii} deseja completar as análises desenvolvidas por Foucault sobre a sociedade do controle, partindo de outro ângulo de análise: ele escolhe pensar o cotidiano a partir dessas táticas - que ele distingue das estratégias da lógica dominante - que não deixam de jogar com as organizações espaciais e modelar o espaço do seu jeito próprio. Ele descreve a instauração de certo conceito da cidade através de um discurso utópico e urbanístico da cidade (DE CERTEAU, 1990, pp.142-146)⁹ⁱⁱⁱ. Ele critica-o ressaltando seu caráter hegemônico, denunciando estratégias científicas unívocas visando acabar com as singularidades dos usuários e construindo o espaço a partir de um número finito de propriedades estáveis, isoláveis e articuladas, uma sobre a outra. Segundo ele, esse discurso urbanístico da cidade se intensifica, mas a cidade deixa sempre mais transparecer práticas, táticas cotidianas que se acomodam do poder pan-óptico, o desviam e até o inquietam^{10iv}. Essas práticas constituem de fato uma condição determinante do espaço social vivido pelos usuários. A análise de De Certeau nos remete, numa linha de raciocínio similar a de Lefebvre, às brechas que os diferentes atores sociais conseguem abrir no espaço abstrato hegemônico, se apropriando de fato do espaço. O exemplo de “o falar dos passos perdidos tramam os lugares” (DE

8 « a) Como explicar o *desenvolvimento privilegiado* da série particular que é constituída pelos dispositivos panópticos ?

b) Qual o estatuto de muitas outras séries que, prosseguindo em seus silenciosos itinerários, não deram lugar a uma configuração discursiva nem a uma sistematização tecnológica ? Poderiam ser consideradas como *imensa reserva* constituindo os esboços ou os traços de *desenvolvimentos diferentes*. » (DE CERTEAU, 2005, p.114).

9 “ ‘A cidade’, à maneira de um nome próprio, oferece assim a capacidade de conceber e construir o espaço a partir de um número finito de propriedades estáveis, soláveis e articuladas uma sobre a outra” (DE CERTEAU, *ibid*, p.173) e « Enfim, a organização funcionalista, privilegiando o progresso (o tempo), faz esquecer a sua condição de possibilidade, o próprio espaço, que passa a ser o não-pensado de uma tecnologia científica e político.» (DE CERTEAU, *ibid*, p.146).).

10 “A linguagem do poder se ‘urbaniza’, mas a cidade se vê entregue a movimentos contraditórios que se compensam e se combinam fora do poder panóptico. A Cidade se torna o tema dominante dos legendários políticos, mas não é mais um campo de operações programadas e controladas.” (DE CERTEAU, *ibid*, p.174)

CERTEAU, 1990, p.147) é uma imagem concreta do seu posicionamento metodológico.

Desejamos relacionar isso com o pensamento de Lefebvre que formula a necessidade de outro espaço para modificar realmente o cotidiano:

« Necessidades de um outro espaço : pois não há sociedade totalmente outra sem uma morfologia espacial também outra. Daí o espaço ter, enquanto estrutura de uma cotidianidade administrada, papel fundamental na reprodução social.» (DUARTE, 1999, p.78).

Pode encerrar-se melhor a virtualidade da revolução urbana que prega Lefebvre (1999) pelo vislumbamento de práticas urbanas radicais. Influenciados pelo próprio Lefebvre, os situacionistas enfatizavam o caráter lúdico da cidade, por exemplo, através da prática da deriva, como exploração da cidade através do jogo e, conseqüentemente, a reinvenção do cotidiano (SIMAY, 2008)^{11v}. Isso fica também exposto na proposta de Constant de cidade do futuro pós-revolucionária, que ele chama de New Babylon:

« A libertação do comportamento exige um espaço social, labiríntico, mas ao mesmo tempo, continuamente modificável. Não terá mais centro para atingir, mas um número infinito de centros que se movem. Não se tratará mais de errar no sentido de 'se perder', mas no sentido mais positivo de 'encontrar caminhos desconhecidos.» (CONSTANT, apud SIMAY, 2008, p. 11)^{vi}

Entretanto, Debord deixou claro que, ao contrário de Constant, ele não pretendia fundar um programa arquitetônico, mas antes, o “urbanismo unitário” consistia em um instrumento de contestação para acabar com a organização dominante da vida. Simay (2008, p.13) lamenta essa ruptura do “urbanismo unitário” com uma prática efetiva de arquitetura e de

11 “A prática não tem nada de inédito. Pensamos imediatamente à “flânerie” do Baudelaire e às errâncias surrealistas, dois modos de experimentação que compartilham a mesma representação da cidade como reservatórios de virtualidades, com seus pólos de atração e suas brechas nos espaços balizados. Todavia, para Debord, a deriva não é somente um modo de comportamento experimental, mas possui, antes de mais nada, uma virtude heurística. Nisso, ela não é somente um meio para fugir do cotidiano, mas um instrumento para reinventá-lo.”(SIMAY, 2008, pp.8-9). Tradução nossa.

urbanismo proporcionando modalidades de reinventar o cotidiano^{12vii} e ressalta que Lefebvre fez a mesma crítica à Debord.

“Idéias, representações e valores que não conseguem ser inscritos no espaço pela produção de uma morfologia apropriada se esgotam em sinais, são decompostos em idéias abstratas e transformados em fantasmas. Morfologias persistentes (edifícios religiosos, monumentos políticos) preservam ideologias antiquadas, enquanto idéias novas, não destituídas de poder (e.g., socialismo) não conseguem gerar seu espaço. Essas idéias, para se manter vivas, se nutrem de uma historicidade periférica, de um folclore ridículo. Sob essa luz, o 'mundo dos signos' resulta de um retraimento, tudo o que não é investido num espaço apropriado retrocede para signos e significações inúteis” (LEFEBVRE, apud GOTTDIENER, 1986, p.155).

Mas é preciso sublinhar que Constant (1959) posiciona também claramente seus projetos urbanísticos como futuristas e irrealizáveis para sua época. Ele aposta nas invenções técnicas, assim como numa mudança social de peso, para levar a cabo seus projetos, que considera como vanguardistas. Parece que vislumbra justamente as virtualidades ligadas ao advento da sociedade urbana, prestando atenção aos novos comportamentos sociais que irão permitir a realização dos projetos que ele propõe. Se cabe não descartar as reservas que suscita e suscitou o urbanismo unitário, isso não diminui em nada o alcance dos escritos situacionistas, que são ainda atuais e relevantes.

É importante ressaltar que nosso estudo propõe pensar o real a partir de práticas espaciais concretas que buscam modificar o espaço urbano. Os escritos acerca do urbanismo incorporado, como desenvolve Jacques (2007), nos permitem esboçar uma relação entre a possibilidade que o pesquisador tem de buscar o vivido no espaço urbano, através da prática da errância, que lhe permite abordar o real concretamente. Essa

12 “Todavia, em relação às perspectivas do urbanismo unitário, não podemos deixar de pensar que, rompendo com toda prática efetiva de arquitetura e urbanismo, os situacionistas nunca tiveram como experimentar as modalidades de uma reinvenção do cotidiano. É sempre possível admitir que eles foram construtores de situações, de ambientes transitórios. Mas como essas poderiam ter subvertido a ordem das formas urbanas dominantes, na medida em que, de um lado, nenhuma delas tinha um caráter durável, e de outro lado, elas foram elas também desacreditadas por uma teoria geral da revolução.” (SIMAY, 2008, p.13). Tradução nossa.

metodologia é em parte inspirada pela prática da deriva, que desenvolveram empiricamente e teoricamente os situacionistas, que consiste em adquirir a capacidade de se perder “voluntariamente”, e escapar à rotina do cotidiano. Essa faculdade de saber se perder está também associada aos “flâneurs”, em referência particular o Baudelaire, prática retratada e analisada notadamente nos escritos de Walter Benjamin. Trata-se de se deixar surpreender pela cidade, de se deixar guiar pelos encontros, deixar os eventos nos “impressionar”. Jacques (2007, pp.98-99) menciona também a lentidão como componente da arte da errância. Lentidão significa uma qualidade do movimento, na visão de Deleuze e Guattari¹³. Mesmo assim, ela pode se contrapor ao ritmo veloz da cidade, que enaltecem os urbanistas neomodernistas que menciona o autor. Portanto, é possível estabelecer também uma relação com o tempo dos homens lentos (SANTOS, 2009, p.325). Essa lentidão define e qualifica um outro movimento, que permite a observação e a participação ao real. À lentidão se adiciona a corporeidade, que consiste na relação do corpo do pesquisador com o corpo urbano.

“A Redução da ação urbana, ou seja, o empobrecimento da experiência urbana pelo espetáculo, leva a uma perda da corporeidade, os espaços urbanos se tornam simples cenários, sem corpo, espaços desencarnados. Os novos espaços públicos contemporâneos, cada vez mais privatizados ou não apropriados pelos habitantes locais, nos levam a repensar as relações entre urbanismo e corpo, entre o corpo urbano e o corpo do cidadão” (JACQUES, 2007, pp.94-95)

Nos parece que é aí que reside o que está em jogo com o « repensar da cidade ». A contribuição de Jacques é a de nos lembrar que é a partir do corpo, em toda sua amplitude e toda sua sensibilidade, que começa a reflexão. Nosso caminho que busca apropriar-se da ritmanálise de Lefebvre sai das mesmas premissas.

13 “Para Deleuze e Guattari, a lentidão não seria, como pode-se acreditar, um grau de aceleração ou desaceleração do movimento, do rápido ao devagar, mas sim um outro tipo de movimento: 'Lento e rápido não são graus quantitativos do movimento, mas dois tipos de movimento qualificados, seja qual for a velocidade do primeiro, e o atraso do segundo’”. (JACQUES, 2007, p.99)

Assim, isso apresenta semelhanças com as considerações de Lefebvre sobre a relação entre espaço e cotidiano: o cotidiano programado tem como consequência expropriar os corpos pelo lado de fora através do espetáculo, a imagem sem corpos, impedindo a apropriação qualitativa dos corpos no espaço vivido (LEFEBVRE, 1981, p.31):

« Produtos privilegiados, realmente úteis e agradáveis [...] tem essa missão: expropriar o corpo e compensar essa expropriação, substituir o desejo pela necessidade fixada, substituir o gozo pela satisfação programada. O 'real' deslocado e acomodado de uma nova maneira no cotidiano acaba ganhando sobre toda 'idealidade'. » (LEFEBVRE, 1981, pp.31-32)^{14viii}

Duarte (1999, p.79) ressalta justamente que Lefebvre destacou que a mais extraordinária contradição do espaço é o corpo. Com efeito, o corpo se constituiria num elemento “irredutível e subversivo no seio do espaço e dos discursos dos Poderes, o corpo refuta a reprodução das relações...frontalmente...(ou)...pela calada” (LEFEBVRE, apud DUARTE, 1999, p.79).

1.2 O corpo e a produção do espaço

1.2.1 O corpo, escala geográfica

Essas reflexões sobre o cotidiano nos levam, portanto, ao conceito de corpo, uma outra escala de análise que se tornou importante na geografia contemporânea, como destaca Smith:

«(...) mais recentemente, os escritos feministas têm explorado a escala do corpo. Fundada na apropriação tanto metafórica quanto material do espaço, e enfatizando os processos sociais e culturais, essa obra técnica sobre o corpo liga-se de muitas formas diferentes ao foco mais geográfico de, por exemplo, discussões sobre o Estado-nação. Uma política espacializada coerente terá de encontrar um modo de expor essas conexões. Como sustenta Lefebvre (1970, p.167), “hoje, qualquer projeto revolucionário, seja utópico ou realista, deve, se quiser evitar a banalidade, fazer da reapropriação do corpo, em associação

¹⁴Tradução nossa.

com a reapropriação do espaço, uma parte não negociável de seu programa». (SMITH, 2000, p.143)

Na nossa perspectiva, não podemos nos propor a observar o cotidiano e suas rupturas se não levarmos em conta a escala do corpo. As transformações espaciais são possíveis somente se encarnam-se no cotidiano. Isso pode acontecer unicamente se considerar que o corpo é o lugar da resistência, individual e coletiva, às imposições oriundas do exterior, relativas às lógicas de alienação. Deve-se ter em mente que as lógicas de «adestramento», que evoca Lefebvre (1992, p. 61)¹⁵ se baseiam na repetição linear. Essa alienação do corpo provém notadamente do fato dele se tornar um objeto de consumo¹⁶. Percebe-se, portanto, que o corpo se torna um elemento central da lógica da acumulação do capital, o que já era presente nos escritos de Marx, como lembra Harvey (2006, p.150). O corpo permite fazer à ligação entre o global e o indivíduo, encontra-se incluso na lógica de acumulação como parte do capital variável, ainda mais quando se integra mais plenamente às esferas da produção e do consumo. A alienação é então mais sutil na medida em que as revoltas e os desejos contrários à ordem estabelecida são sutilmente recuperados e introduzidos na lógica da acumulação flexível do capital:

« Potencialidades de reação e revolta contra o capital são definidas a partir de diferentes perspectivas da produção, da troca, do consumo ou da reprodução. Não obstante, no agregado ainda podemos ver que as perniciosas regras capitalistas que regulam o processo de circulação do capital variável como um todo operam como uma força construtiva/destrutiva (tanto em termos materiais como representacionais) sobre os corpos laborantes nesses diferentes momentos. O capital se empenha continuamente em moldar os corpos de acordo com seus próprios requisitos, ao mesmo tempo em que internaliza em seu *modus operandi* feitos de desejos corporais vontades, necessidades e relações sociais em mudança e interminavelmente inacabados (por vezes expressos abertamente como lutas coletivas fundadas na classe, na comunidade ou na identidade) da parte do trabalhador. (HARVEY, 2006, p.157).

15 Lefebvre fala de “dressage” (1992, pp. 55-63)

16 Como já fala o Baudrillard (1970, p.133), o corpo se torna o mais bonito objeto de consumo.

A lógica dominante tende a destituir o poder de ação do corpo no espaço social. Isso se deve ao fato de o espaço ser pensado como absoluto, sem que sejam tratadas ao seu justo valor e proporção práticas e relações sociais que se tramam nele:

« Segue-se um erro, ou uma ilusão: colocar o espaço social fora de alcance, escamoteia seu caráterprático para gerar uma espécie de absoluto à maneira dos filósofos. De modo que o “usuário” fazespontaneamente abstração de si, de sua presença, de seu “vivido” e de seu corpo, face a esta abstração tornada fetiche. O espaço abstrato fetichizado engendra, ao mesmo tempo, essa abstraçãoprática do “usuário” que não se percebe num tal espaço, e a abstração da reflexão, que não concebe a crítica.” (LEFEBVRE, 2000, p.112)^{17ix}

A ideia-chave que sustenta Lefebvre quando se debruça sobre a relação entre o corpo e a produção do espaço, é que o espaço rege o corpo, lhe confere numerosas injunções, mas que tudo isso se opera numa relação contraditória de transparência e de opacidade (LEFEBVRE, 2000, p.111).O fato de o 'usuário' fazer « espontaneamente abstração de si, da sua presença » nos parece totalmente atual, tanto o corpo é submetido a múltiplas solicitações visuais, sonoras, interativas, pela emergência de novas possibilidades de comunicação e a onipresença da imagem. Thrift (2004, p.65) destaca, em particular, as novas formas de coerção advindas com a tela. Lefebvre (2000, p.118) afirma que a lógica de alienação vinculada à imagem tende a apagar o vivido no seio do corpo, apagando a chama do desejo e numerosas interações presentes no espaço concreto. Outro aspecto da abstração do espaço se situa ao nível da reflexão: a segmentação das disciplinas científicas e o reducionismo que pode existir em certas abordagens científicas tendem a ter repercussões no vivido e se reverberam na limitação da ação dos corpos (LEFEBVRE, 2000, p.127). Assim, a fetichização do espaço afeta em primeiro lugar o corpo e convém que a reflexão geográfica aborde também essa alienação a partir da escala corporal.

¹⁷ Tradução livre para todos os trechos citados do livro *La production de l'espace* (LEFEBVRE, 2000). Ver em Anexos o texto original em francês.

Simonsen (2005, p.1) pretende ressaltar a contribuição de Lefebvre ao pensar o corpo em geografia e salienta que os geógrafos anglo-saxões não aprofundaram muito esse aspecto da sua obra. A autora mostra que Lefebvre constrói uma interessante articulação entre o corpo e o espaço, que dialoga tanto com os fenomenologistas (Husserl, Merleau-Ponty), quanto Nietzsche, Heidegger, Marx e a psicanálise (em particular, Lacan). Lefebvre recusa a hipótese do espaço absoluto, tão presente na história do pensamento filosófico, pois acredita que isso gera uma « lógica da separação », levando à fragmentação do pensamento (e do espaço):

«A hipótese inversa, portanto, se impõe. O corpo, com suas capacidades de ação, suas energias, faria o espaço? Sem dúvida, mas não no sentido em que a ocupação “fabricaria” a espacialidade - no sentido de uma relação imediata entre o corpo e seu espaço, entre o desenvolvimento no espaço e a ocupação do espaço. Antes de produzir (efeitos, na matéria, nos instrumentos e nos objetos), antes de se reproduzir (se alimentando) e de se reproduzir (pela geração de um outro corpo) cada corpo vivo é um espaço e tem seu espaço: ele aí se produz e o produz. Relação notável: o corpo, com suas energias disponíveis, o corpo vivo, cria ou produz seu espaço: inversamente, as leis do espaço, isto é, da discernibilidade no espaço, são aquelas do corpo vivo e do desenvolvimento de suas energias. » (LEFEBVRE, 2000, p.199)^x

No capítulo III do livro *A produção do espaço*, que se intitula « Arquitetônica espacial », o autor se debruça mais profundamente sobre a materialidade do corpo, sua organicidade e sua sensibilidade. Ele apela para uma visão carnal e criativa do corpo:

« Sim, o corpo carnal (espaço-temporal) se revolta, e isso não é um recurso às origens, ao arcaico, um apelo ao antropológico; trata-se do atual, de “nosso” corpo. Desdenhado, absorvido, colocado em migalhas pela imagem. Mais que desdenhado: omitido. Isso não é nem uma rebelião política, substituta da revolução, nem uma revolta do pensamento, do indivíduo, da liberdade; é uma revolta elementar e mundial, que não busca seu fundamento teórico, mas busca reencontrar pela teoria seu fundamento, procura reconhecê-lo. E que, sobretudo, exige que a teoria não mais obstrua a passagem, que não mais oculte o fundamento. » (LEFEBVRE, 2000, p.232)^{xi}

Neste extrato, percebemos a articulação do método de Lefebvre e sua pesquisa do universal concreto, busca que se encontra também no seu livro *Éléments de rythmanalyse*. A meta-filosofia de Lefebvre deseja criar um vínculo direito entre a prática social e o espaço: a teoria deve ser

vivida antes de ser pensada e se justifica somente se é para defender e apoiar o « viver ». A práxis é uma realidade concreta, que fundamenta a teoria da produção do espaço. Lefebvre se demarca de numerosos discursos na moda na sua época, e se distancia notadamente de certos pré-requisitos que estavam presentes na lingüística e na antropologia, através notadamente da semiologia e do estruturalismo.

1.2.2 O corpo e a política dos afetos

Nessa perspectiva de transformação do cotidiano através de práticas sociais, que colocam em movimento o corpo inventivo dos artistas de rua, desejamos nos apropriar em particular do conceito de afeto. Este não é tratado nesses termos por Lefebvre. Ele é mais presente nas visões de política relacional que esboçam certos geógrafos anglo-saxões, que nos ajudam na compreensão das interações entre corpo e espaço (SIMONSEN, 2005; MASSEY, 2008 ; THRIFT, 2004). Levamos em conta a abordagem de Thrift, pois ela permite, a nosso ver, criar um vínculo entre uma visão mais deleuziana, influenciada também por Foucault, e uma visão mais lefebvrina. Nos parece que essas duas visões não são contrárias, apesar das suas diferenças. Esses pensadores são contemporâneos e dialogam, numa certa medida, através dos seus escritos. Ademais, todos se inspiram de uma leitura renovada de Marx, uma redescoberta de Nietzsche e reivindicam uma filosofia da imanência. Eles têm também um conhecimento dos fenomenologistas e dos psicanalistas, cujas teorias eles questionam.

Essa visão da política dos afetos exposta por Thrift (2004) vai de encontro com nossa reflexão sobre a produção do espaço, e isso participa do diálogo que tentamos esboçar entre os pensamentos de Lefebvre e nossa reflexão geográfica sobre as práticas sociais (e corporais) dos artistas de rua na era da metropolização do espaço. Nos parece interessante e construtivo, já que continuaremos esse dialogo mais adiante nos próximos capítulos, notadamente entre a ritmanálise (LEFEBVRE, 1961, 1992, 2000) e a política relacional promovida por

Massey (2004, 2008). Se Thrift (2004, p.57) lamenta o fato que o afeto foi durante muito tempo menosprezado na história da filosofia, podemos encontrar ecos disso no próprio raciocínio de Lefebvre (2000, pp.124-125), quando ele evoca a necessidade de estabelecer uma crítica do espaço, que possa fornecer alternativas às estratégias dominantes que, concretamente, intervêm na produção do espaço:

« A crítica das ideologias filosóficas não poderia dispensar o exame das ideologias políticas enquanto elas se referem ao espaço. Ora, elas se preocupam dele prioritariamente: nele intervêm como estratégias. A eficácia das estratégias no espaço, e sobretudo um fato novo, a saber: que as estratégias mundiais tentam engendrar um espaço global, o seu, e erigi-lo em absoluto, propicia uma razão, e não a menor, na renovação do conceito de espaço. » (LEFEBVRE, 2000, p.126)^{xii}

A nosso ver, Thrift (2004) tem igualmente um real cuidado em estabelecer uma reflexão ampla e contemporânea acerca do afeto. Isso atualiza, num certa medida, nossa compreensão da programação do cotidiano, pois a manipulação do afeto, com diversos objetivos, encontra sua realização na produção concreta do espaço segundo a lógica formal de fragmentação. O autor explica, portanto, porque o afeto deve ser mais levado em conta na reflexão sobre o espaço urbano:

« Primeiro, o conhecimento sistemático da criação e da mobilização do afeto se tornou uma parte integral da reflexão sobre a paisagem urbana do cotidiano: o afeto se tornou parte de uma espiral reflexiva que permite intervenções sempre mais sofisticadas em vários registros da vida urbana. Segundo, esses conhecimentos não estão sendo somente estabelecidos de propósito, mas eles estão sendo implantados também politicamente (principalmente pelos ricos e poderosos, mas não exclusivamente) por fins políticos: o que tem sido retratado como estético é crescentemente instrumental. Terceiro, os afetos se tornam parte de como as cidades são concebidas. Espera-se sempre mais que as cidades tenham 'agitação', que sejam 'criativas', que de forma geral trazem a tona os poderes de invenção e de intuição: isso tudo pode ser forjado como armas econômicas, de tal maneira que a engenharia ativa do registro afetivo das cidades pode ser ressaltado como o aproveitamento do talento de transformação. Cidades devem exibir intensa expressividade.» (THRIFT, 2004, p.58)^{18xiii}

Esse uso do afeto nas estratégias de produção do espaço remete as lógicas que presidem ao processo de metropolização. Com efeito, os planejadores contemporâneos do espaço levam sempre mais em conta os afetos para defender e programar em seguida seus projetos. Esse uso leva ao aperfeiçoamento das técnicas de controle sobre o corpo e seus afetos, especialmente para ganhar a adesão das populações. Isso é, por exemplo, visível nas políticas de grandes obras em curso no Rio de Janeiro (FERREIRA, 2012)¹⁹. Da mesma maneira que Lefebvre deseja fundar uma crítica do espaço que possa desembocar à sua transformação consciente, através da ação dos corpos, Thrift pensa a emergência de novas práticas políticas visando a uma transformação da política relacional do espaço, notadamente por uma pesquisa sobre a articulação entre a produção do espaço e a arte (THRIFT, 2004, 2006). Isso nos interessa, pois esse estudo tente igualmente integrar concepções do espaço e práticas espaciais que os artistas de rua movimentam, participando da formação de novos espaços de representação. Suas práticas atendem manifestamente ao cuidado de constituir micro-políticas que o autor promove (THRIFT, 2004, p.72), que se relaciona tanto à consciência corporal, quanto a uma certa ética do partilhar dos afetos, vislumbrando a elaboração de novas formas espaciais.

1.2.1 O corpo relacional

Nos baseando nas visões do Thrift (2004), vamos sintetizar um pouco melhor aquilo que consideramos como corpo, que vai bem além do envelope corporal, já que toca à parte relacional do indivíduo, aos encontros e aos afetos, entendidos como ordenamento das relações entre os corpos, o que resulta em um aumento ou uma diminuição do potencial de ação (THRIFT, 2000, pp. 103-104). Na descrição que esse autor

¹⁹ 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.

elabora acerca do afeto, pretendemos distinguir em particular a apropriação que ele efetua da visão espinoziana do corpo, retomada notadamente por Deleuze (THRIFT, 2004, p.61-62). Seguindo a visão de Spinoza e de Deleuze, Thrift (2004, p.70) mostra que isso permite alargar o número potencial de interações das entidades, de expandir o lugar do « jogo ». Apresenta um interesse para nosso raciocínio acerca das práticas de arte de rua, pois os artistas de rua trabalham diretamente a partir do afeto, sobre as possibilidades de afetar, de imprimir esses afetos no espaço e nas pessoas através das suas práticas, mas também de se deixar afetar pelos encontros e pelos lugares onde desenvolvem seus trabalhos. Eles preparam a capacidade criativa e comunicativa da sua corporeidade, para poder compartilhar isso com um numeroso público no espaço urbano.

Routledge (2010) desenvolve uma reflexão que leva em conta a criação do afeto entre diferentes atores sociais. Ele se baseia em práticas concretas, quando retrata o “Clandestine Insurgent Rebel Clown Army” (CIRCA), o exército clandestino dos palhaços rebeldes e insurgentes²⁰, no quadro específico de um encontro acerca do G8 que aconteceu na Escócia em 2005. O autor destaca o potencial político dessas práticas, que permitem impactar emocionalmente o público, criar o que ele chama de ressonância emocional, assim como criar novas solidariedades que ele define como sensuais. No entanto, sublinha, como Thrift (2004, pp.65-66), que o presente mediático utiliza igualmente a emoção, através do uso manipulador que pode se fazer da imagem. O que nos interessa aqui, em particular, é que esses ativistas vão subvertendo essa lógica do espetáculo, esboçando uma “lógica de palhaço rebelde”.

“Através de tais espetáculos teatrais abertos, onde a participação do público era incentivada, o CIRCA tentou criar

20 “Nos meses anteriores aos protestos do G8, a colaboração entre artistas e ativistas, chamado Laboratório da imaginação ‘insurrecional’ –Laboratory of insurrectionary imagination (Labofii) - circulou por nove cidades britânicas, tendo como objetivo apresentar várias formas de ativismo cultural, incluindo essa proposta de Exército clandestino dos palhaços rebeldes e insurgentes, que tinha sido fundada para responder à visita do George Bush em 2003 no Reino Unido.” (Routledge, 2010, p.429). Tradução nossa.

momentaneamente novos mundos e novas possibilidades. Eles tentavam intencionalmente subverter a função normativa do espaço, o que Uitermark (2004) nomeou 'ruptura carnavalesca'. A 'desprogramação do espaço' implica uma ruptura intencional e a desorientação (disorientation) da realidade consensual [...]” (ROUTLEDGE, 2010, p.439)^{xiv}

Entendemos que a figura do palhaço é particularmente favorável para atingir esses objetivos, pois o palhaço, afinal de contas, tem um alto poder e significado de subversão e esse ofício segue uma história muito antiga e complexa²¹. Routledge (2010, pp.440-441) explica que o trabalho emocional do ativista da CIRCA é relacional: implica em um indispensável trabalho individual de auto-questionamento, sobre a sensibilidade, sobre o ridículo e a capacidade de aprofundar os afetos. O trabalho sobre o corpo e sobre as emoções, que o ofício do palhaço implica, se repercute, do indivíduo ao coletivo, notadamente pelo riso. Trata-se de um trabalho longo e árduo. No caso da CIRCA, esse trabalho se efetua em oficinas, através do diálogo e a troca, acerca de exercícios lúdicos. Sobretudo, sai da esfera individual por sua capacidade de criar uma ressonância emocional que se propaga entre os palhaços rebeldes, e muito além desse círculo relacional (e isso é o objetivo), junto com os outros ativistas, o público em geral e a polícia em particular, presentes durante esses grandes eventos políticos que esse exército do riso ocupa.

A análise crítica desse tipo de ação (ROUTLEDGE, 2010, pp.446-449) chamou nossa atenção sobre dois pontos. Primeiro, o autor salienta que a polícia constituiu posteriormente uma unidade especial para enfrentar tal movimento em outras manifestações. Segundo, ele mostra como essa experiência foi repetida em outras ocasiões, mas sem verdadeira preparação corporal individual ou coletiva e sem real introdução dos

²¹ Não é o lugar aqui de evocar essa figura. No entanto, muito poderia ser dito: uma certa universalidade, o grotesco que se relaciona à mais íntima poesia. Ademais, é uma figura bastante presente nas artes de rua, onde se pode brincar com a comicidade e colocar em cena o lúdico, mesmo se o trágico nunca está tão longe. Podemos simplesmente indicar a figura de Carlitos, imortalizada por Charlie Chaplin através dos seus filmes, que mostra bem essa potencialidade de juntar o lúdico e o trágico na mesma figura do palhaço: a nosso ver, é todo o segredo dessa figura lendária, e a origem do seu sucesso.

participantes à linguagem do palhaço. Aconteceu que certos ativistas se vestiram de palhaço, ao invés de ser palhaços - « being in clowns »²² (ROUTLEDGE, 2010, p.448). É interessante então constatar que isso resultou, segundo o autor, numa perda significativa da qualidade do impacto afetivo que esse tipo de ação pode provocar. Isso diminui o que o autor chama de ressonância emocional, que é diretamente relacionada à qualidade do afeto emitido pelos corpos e que é gerada por uma experiência coletiva compartilhada acerca do corpo e de suas emoções:

« As experiências corporais e emocionais compartilhadas - isto é, os fluxos de adrenalina ou de cansaço do corpo ; sentimentos e excitação, medo ou alegria – estabelecem uma memória e uma estória compartilhadas (pelo grupo) sobre esses eventos de protesto, mas também repertórios de estratégias compartilhadas, que são ainda mais poderosas na medida em que elas foram *ressentidas*. Como Ana Gibbs argumenta, 'corpos podem apanhar sentimentos tão facilmente quanto apanhar fogo...eles ressonam 'de um ao outro, traduzindo ternura, incitando à vergonha, acendendo a raiva, suscitando medo'. » (ROUTLEDGE, 2010, p.438)^{xv}

Esse trabalho corporal é fundamental para o artista de rua. Isso implica uma disciplina do corpo, que é imprescindível para as artes circenses, mas também para o teatro e o teatro-circo, o malabarismo, a dança e a música. De certa maneira, certos artistas de rua utilizam gestos quase rituais, em particular no malabarismo, na acrobacia e no ofício de palhaço, disciplinas que têm sua origem moderna nas artes do circo, que possui uma história e uma tradição complexa. As artes do circo inspiram em parte as artes de rua que estudamos²³. O teatro supõe igualmente um trabalho corporal assíduo, que se combina a um trabalho também da oralidade. Em todos os casos, nos parece que a preparação corporal se constrói através de uma necessária prática repetitiva. É com isso que a capacidade comunicativa do corpo e a ressonância emocional podem acontecer. O Grupo Buraco d'Oráculo conta seu trabalho corporal no seu

22 O itálico é do autor. Nos parece oportuno aqui deixar ao lado a formulação própria do inglês.

23 Não vamos aprofundar aqui esse aspecto. Numa leitura que trata notadamente da história dos circos e do palhaço no Brasil, ver, por exemplo, SILVA (2008).

livro *Caderno de trabalho*, que retrata o processo de produção do espetáculo “Narrativas de trabalho”. Mostra a necessidade de desenvolver uma técnica corporal capaz de formar um corpo crível, dilatado e comunicativo (ALVES, 2011a, p.44).

Todavia, essa construção está diretamente ligada ao cotidiano, que também entra no escopo da reflexão dos artistas de rua. Os gestos e as falas do cotidiano são apropriados para lhes dar um alcance expressivo. Associado aos gestos, o objetivo pode ser propor um trabalho que suscite a reflexão e desmistifique a alienação do cotidiano, deixando ver outras ou novas possibilidades. Para construir um espetáculo que trate das relações sociais e, em particular, das relações de trabalho e de exploração, o grupo Buraco d'Oráculo (COELHO, 2011, p.43) elabora todo um trabalho de observação e de apropriação de gestos de trabalhadores, para que seus próprios gestos e atitudes possam se aproximar dos gestos reais daqueles que se pretende retratar e “representar”. Isso tem tudo a ver com nossa reflexão sobre os afetos. Evocando essa preparação corporal, poderíamos também evocar o trabalho sobre a respiração, que pode ser até compartilhada com o público, aspecto sobre o qual voltaremos mais adiante.

Através do seu estudo sobre o corpo, Lefebvre (2000, pp.245-251) debruça-se particularmente sobre a linguagem e, por extensão, sobre a gestual (mais ou menos imposta), fazendo parte do repertório da programação do cotidiano, dos lugares especializados, os da religião, da guerra, do trabalho, da justiça) e o gestual (que, no seu sentido restritivo, segundo o autor, se aplicaria mais aos gestos da « vida civil »)²⁴. Ele trata dos códigos e dos símbolos que os gestos corporais podem conter, sua participação na produção do espaço. Cita os gestos da troca espiritual, mas também os gestos da troca material, a dos mercantes, que se

24 Aqui cabe explicar a diferenciação que Lefebvre realiza entre “le gestuel” e “la gestuelle”. Muda o gênero do substantivo, mas essas duas palavras existem na língua francesa, Lefebvre explica essas nuances e as aplica na sua análise dos gestos.

relaciona, alias, bastante com as raízes seculares da arte de rua²⁵, quando pensamos, por exemplo, nos caravanserais e nas feiras da Idade Média. O que nos interessa particularmente no curso do nosso estudo, é que um espaço gestual possa « fixar no chão» um espaço mental (LEFEBVRE, 2000, p.250).

Em todos os casos, a troca se realiza tanto no nível material quanto no simbólico. Essas duas dimensões participam da produção do espaço pelos gestos do corpo.

« Cada um age com seus múltiplos pertencimentos e sua dupla constituição inicial: os eixos e planos de simetria, que regem os movimentos dos braços, das pernas, das mãos, dos membros, — as rotações, giros, que regem toda sorte de movimentos do tronco, da cabeça, em círculo, em espiral, em “oito” etc. A partir desse material, os gestos implicam os pertencimentos, os grupos (família, tribo, vila, cidade etc.) e a atividade, e também certos materiais: os objetos disponíveis para essas atividades, objetos “reais”, pois feitos de uma matéria, mas ao mesmo tempo simbólicos e carregados de afetividade. » (LEFEBVRE, 2000, pp.245-246)^{xvi}

O fato que tanto Lefebvre, na sua reflexão sobre o corpo, quanto os artistas concebendo seu espetáculo, prestam tamanha atenção aos gestos, é porque eles constituem uma linguagem: apresentam elementos simbólicos, que sejam relativos às práticas cotidianas das mais banais, ou à construções mais ritualísticas, ou ainda que se situam nos registros cômicos, circenses ou dramáticos. Os gestos afetam diretamente a leitura de uma intervenção por parte do público, assim como sua recepção imediata. Se constituem numa linguagem que pode ser até difícil de descrever, mas que é diretamente sentido pela assistência e cria então vínculos, provoca afetos. Mate (2011a, p.34) se debruça mais especificamente sobre o gesto teatral, mas vale também, a nosso ver, para outros gestos: o do *clown*, do malabarista e, numa certa medida, o do músico.

“Durante o espetáculo, ator e público promovem uma relação fundamentada em jogo de decifração de símbolos, tanto enigmáticos (mais difíceis de serem traduzidos) e de alegorias

25 Simple exemplo: As palavras “saltimbanco” e “banqueiro” teriam ambos origens nas feiras acontecendo nas ruas da Veneza gloriosa do século XVI.

(símbolos facilmente traduzíveis). A troca entre ambos (atores e público) ocorre quando o texto que intermedia essa relação, na condição de um "tecido simbólico", se transforma em gesto. Na condição de uma fratura do cotidiano, o espetáculo, que acontece no tempo e no espaço, compreende um grande arcabouço de gestualização estético-social. O gestual passa pelo corpo do ator que, na condição de ser social, irradia complexa e múltipla gama simbólica. O poeta francês Charles Baudelaire afirma, em um de seus textos, que a arte é uma "floresta de símbolos", e que toda floresta é inexpugnável (na condição de organismo vivo e premiada por mistérios ela não se dá a conhecer...)” (MATE, 2011a, p.34)

Vemos através dessa citação o quanto o corpo pode ser considerado com toda sua complexidade expressiva. O corpo que estudamos é, portanto, considerado na sua dimensão social. Os gestos que este articula se relacionam com o espaço ao redor, se inspiram nesse contexto, dialogam com o espaço e suas relações. As artes de rua permitem fazer emergir interações entre diferentes agentes sociais que compõem o espaço urbano, criando momentos onde vem à tona a presença, ou melhor ainda, as presenças do conjunto artistas - público. Esses momentos podem se estabelecer como rupturas. De um lado, porque propõem uma restituição da corporeidade do corpo da sua capacidade de ação. Isso está, em particular, trabalhado pelos artistas de rua. Sem isso, lhes seria difícil atrair o público. De outro lado, esses momentos permitem certa ressonância emocional. O cotidiano nunca está longe: inspira certos artistas na elaboração dos seus gestos ou das suas piadas; ademais, o cotidiano programado tende a se opor às rupturas que eles desejam estabelecer através das suas intervenções.

1.3 Intervenções de artes de rua como momentos de encontro no espaço urbano

Necessário é então tratar, em particular, do momento da intervenção das artes que rua que estudamos. Tentamos focar este sob alguns aspectos, relacionando nossa leitura desses eventos de artes de rua com a « teoria dos momentos » que Lefebvre constrói ao longo da sua obra.

Primeiro, cabe ressaltar que não usaremos o termo « espetáculo » para falar do momento da intervenção, pois esse tipo de intervenção não

integra a priori o processo de espetacularização que denuncia Debord no seu famoso livro *A sociedade do espetáculo*. Isso não impede de ouvir o famoso adágio do palhaço: « Vai ter espetáculo ? Sim Senhor! », ou ainda um grupo de teatro apresentar um “espetáculo”. Mas frente à diversidade das intervenções que observamos, assim como por escolha léxica, escolhemos usar principalmente o termo de intervenção. O termo « acontecimento » que define Silva (2007) no seu estudo suscitou também nosso interesse²⁶. A autora realiza uma leitura pessoal de Deleuze e Foucault para debruçar-se mais especificamente sobre diferentes formas de apropriação do espaço público, que não estão levadas em conta da planificação urbana. Estuda, em particular, três lugares de São Paulo (a Avenida Paulista, a Rua 25 de março e a Avenida Luis Carlos Berrini) para retratar como se operam as apropriações efêmeras do espaço urbano por vários atores sociais. Também poderíamos falar de « evento ». Alias, usaremos por vezes esse termo. Santos (2009, p.95) usa este com o cuidado de ressaltar o processo anterior ao evento propriamente dito, elemento que nos parece muito importante em nosso estudo das práticas de artes de rua. Além disso, esse autor pensa que é bom para a teoria geográfica assimilar a idéia de evento à idéia de ação. Em nosso caso, nos parece interessante afiliar ainda as práticas de artes de rua aos eventos « infinitos » que evoca o autor (SANTOS, 2009, p.149).

Cabe explicar brevemente o que nos trouxe a usar a idéia lefebvriana de « momento ». Nos apropriamos desta de maneira progressiva, mas notamos que isto se impus subitamente através da unidade da presença e da ausência, o fôlego retido frente à situação que conseguem por vezes constituir diversos artistas de rua, criando um momento mágico, ou ainda lúdico ou poético, mas em todo caso fora do tempo do relógio, mas no

26 “Acontecimento urbano, portanto, é quando o espaço urbano é apropriado de forma efêmera, fora dos moldes convencionais pré-estabelecidos pelo planejamento urbano. E essa apropriação acontece através do que chamo de Escape, ou seja, para acontecer é preciso encontrar uma fresta, uma fissura em meio às formas de controle da cidade, um meio de ultrapassar os limites de apropriação estabelecidos.” (SILVA, 2007, p.6)

entanto fortemente ancorado momentaneamente no espaço geográfico. Passada nossa percepção imediata dos momentos vividos de artes de rua, a riqueza do conceito de momento se revelou muito interessante para que possamos relacioná-la com essas intervenções e práticas que estimulavam nosso imaginário geográfico.

1.3.1 Momento e vivido

Definir de maneira concisa o momento não é fácil. Lefebvre (1961, p.353) considera que os momentos não estão em número ilimitado; além disso, considera estes mortais, ancorados no cotidiano, isto é, estes podem desaparecer, ou pelo menos mudar de forma. Sobretudo, surgem novos momentos ou novas formas que se encarnam no vivido. Mas o momento não pode ser confundido com o instante, o *hic et nunc* estudado pelos filósofos (LEFEBVRE, 1961, p.340). O momento está relacionado à realização da diferenças, no entanto, ele é sujeito à repetição, sem nunca deixar de poder se repetir de maneira idêntica. Hess²⁷ distingue brevemente o instante e o momento:

« O momento é mais profundo. Dura. Ele está inserido no tempo. Cada momento tem sua memória, seus reconhecimentos. Enquanto os instantes não se reproduzem, os momentos voltam a acontecer. Pulam daqui para lá através das diversidades.» (HESS, 2009, p.144)^{28xvii}

Pretendemos considerar aqui as intervenções de artes de rua como momentos mas, no entanto, desejamos confessar que estas práticas não se afirmam sistematicamente como tal. Às vezes, podem representar somente instantes, no conjunto das trajetórias que formam as tramas do espaço urbano. Às vezes, lhes falta também a presença e esse desejo de

27 Esse autor nos ajudou na compreensão dos momentos. Com efeito, realiza uma retrospectiva transversal do “momento” através da obra de Lefebvre, que ele conhece muito bem. Apóia-se principalmente sobre o capítulo 7 da Parte V do livro *La somme et le reste* (1956), o capítulo 6 do livro *Crítica da vida cotidiana* (1961) e dois capítulos da *La présence et l’absence* (1979). Isso nos permitiu compreender certas nuances e a riqueza da teoria dos momentos no pensamento de Lefebvre.

28 Tradução nossa. Ver texto original em Anexos.

absoluto que caracterizam o momento. Porém, sob vários aspectos, tentamos mostrar porque parece fértil e propício assimilar estas práticas de artes de rua à criação de momentos.

Esse desejo de absoluto contido nos momentos, que os define como « tentativa visando a realização total de uma possibilidade » (LEFEBVRE, 1961, p.348), traduz também a oscilação do momento entre a presença e a ausência. O momento cria uma totalidade parcial, surge do cotidiano mas se distingue deste justamente por esse desejo de absoluto que lhe permite a afirmação da sua liberdade, o estabelecimento de uma presença que permite distinguir-lo e apreciar-lo como momento. É fundamental ressaltar que Lefebvre considera que o momento se articula com o cotidiano, o que constitui uma das principais razões pela qual se relaciona bem com nossa descrição das práticas de artes de rua. Como o sintetiza Rémy Hess:

« Extraídos da melhor cotidianidade, os momentos permitem uma melhor comunicação, uma melhor informação. Eles permitem também definir novos modos de gozo da vida natural e social. A teoria dos momentos não se situa fora da cotidianidade, mas se articula unindo-se à sua crítica para introduzir nela o que falta à sua riqueza. » (HESS, 2009, p.119)^{xviii}

Assim, o momento se constitui como ruptura do cotidiano, de tal modo que faz surgir o vivido no seio do cotidiano. O cotidiano abarca o vivido, e o vivido revela toda « a mistura de coerção e de apropriação » com a qual a trama da vida cotidiana se constitui (BIHR, 2009a, p.15).

1.3.2 Momento e presença

Necessário se faz então sintetizar a maneira segundo a qual o momento se estabelece. O momento permite instalar o vivido no seio do cotidiano através de uma dispensa necessária de energia. Assim, a aparição do momento é inevitável, que ele revista formas violentas ou cheias de graça (LEFEBVRE, 2000, p.209). Essa dispensa de energia está ancorada nas dinâmicas naturais e se declina também na análise dos fatos sociais. Ela é intimamente relacionada ao movimento da vida, e

é importante salientar que é para melhor explicar a produção do espaço que Lefebvre explicita essa dispensa de energia que anima o corpo, tomado em diferentes escalas:

« Por essência, a energia se despênde e isso produtivamente, mesmo se a “produção” não for senão a de um jogo, de uma violência gratuita. Ela sempre produz um efeito, um estrago ou uma realidade. Ela modifica o espaço ou engendra um espaço. A energia viva (vital) só parece atuante se há excesso, excedente disponível, supérfluo e despesa [dispêndio/gasto]. Então a energia se desperdiça [esbanja-se]. Esse desperdício explosivo não se distingue do emprego produtivo: o jogo, a luta, a guerra, o sexo caminham juntos, desde a vida animal. A produção, destruição, reprodução se entrecruzam. » (LEFEBVRE, 2000, p.206)^{xix}

Essa citação nos remete inevitavelmente ao pensamento de economia geral de Georges Bataille, exposta em seu livro *La part maudite*, que Lefebvre (2000, p.209) cita. Assim, essa energia não pode ser desconsiderada, não podemos conceber somente o princípio de economia e analisar friamente o cotidiano, sem levar em conta o surgimento do vivido e da espontaneidade no seio do cotidiano.

« Assim, tem-se que a energia vital, o homem como espontaneidade, mesmo tendendo a recuar, não pode desaparecer, que ele não desaparece à proporção que cresce a artificialidade do mundo. [...]. No entanto, é no vivido, como o nível da prática imediatamente dada, que a natureza aparece e transparece, como corpo, como uso. » (SEABRA, 1996; pp.74-75)

Lefebvre (2000, p.207) se coloca assim numa linha filosófica, que « sai de Spinoza, passa por Schiller e Goethe, por Marx [...], culmina em Nietzsche ». A dispensa de energia tem assim um papel significativo na produção do espaço. A energia vital tem uma ligação íntima com o vivido e a ação dos corpos.

A energia nos parece um elemento igualmente muito importante nas práticas de artes de rua. Empiricamente, experiencamos que é indispensável chamar a atenção do público e ganhar sua adesão e sua participação. Isso é possível graças à dispensa de energia. Isso poderia ser ilustrado, por exemplo, através daquilo que certos ensinamentos da arte do palhaço chamam o « corpo extra-cotidiano ». Consistiria em outra qualidade de comunicação e de receptividade do corpo, pois o corpo tem

que ser comunicativo e emitir afetos que se propagam por « fora » do corpo.

O momento é descrito também por H. Lefebvre como « modalidade da presença » (Hess, 2009, p.109). Lefebvre descreve a presença como um momento :

«A presença, momento e não substância ou forma pura, recompensa um ato que se arrisca. (...). A presença acontece através de um esforço, que precede a surpresa, a flor da vida (a Rosa sem por que). Para encontrar alguém ou alguma obra, precisa sair ao encontro, que se enche de espera. A presença se encontra somente durante uma cena que ela interrompe. Acontece nas representações e as supera. Mesmo no teatro!» (LEFEBVRE, 1983, p.256)^{29xx}

Certos elementos apresentados apóiam nossa apropriação do momento lefebvriano. Primeiro, o risco que implica a presença nos remete mais empiricamente às práticas dos artistas de rua : estes se arriscam quando se apresentam no espaço público, sem « redes », muitas vezes sem bilheteria³⁰, mas passando chapéu ; sobretudo, sem ter previamente avisado o público, que se trata de convencer e encantar. Por isso, o teatro de rua, por exemplo, deve elaborar uma dramaturgia específica, tema que aprofundaremos um pouco no capítulo 3. De certa maneira, remete a necessidade de superar as representações no jogo teatral. Pode se atingir isso ou trabalhar acima disso de diversas maneiras, notadamente por uma diversidade de linguagens, de modos de leitura. Nos parece que os artistas de rua trabalham isso em diferentes níveis, mas todos precisam refletir mais ou menos profundamente sobre o vivido e sua relação com o cotidiano, pois faz justamente parte do cotidiano deles de sentir e conceber essa articulação, mesmo se eles não se expressariam desse

29 Tradução nossa.

30 Por exemplo, observamos que certos grupos de São Paulo, apoiados pela Lei de Fomento Municipal ao teatro, não passam chapéu, mas apontam para a verba pública que recebem, enfatizando a necessidade de políticas públicas para as artes públicas. Isso pode também acontecer em festivais de teatro de rua, onde os grupos já são pagos para realizar suas intervenções. Isso suscite polêmica, pois o passar do chapéu constitui uma tradição das artes de rua e define também sua independência em relação ao Poder Público.

jeito. Ao longo da sua reflexão sobre o vivido, Bihl precisa a maneira segundo a qual a teoria pode apropriar-se do vivido:

« A apropriação do vivido pela teoria está efetiva (bem sucedida) somente se esta permanece aberta sobre os outros momentos. Somente com essa condição ela pode constituir uma presença para si (ela enriquece o vivido, alargando o horizonte, lhe abrindo conseqüentemente novas possibilidades, até favorecer a formação de novos momentos) ; da presença aos outros (ela enriquece a comunicação, aprofunde o consenso sobre o qual esta pode chegar) ; da presença ao mundo : ela amplifica a capacidade de intervenção do indivíduo na vida social, transforma este de espectador em ator do mundo, garante uma capacidade de resistência frente às potências alienadas-alienadoras que dominam a vida social e as ilusões que elas sustentam. » (BIHL, 2009b, p.15)^{xxi}

Essas considerações participam da elaboração do nosso método e explicam porque estudamos as práticas de artes de rua como exemplo de apropriação do espaço e de relacionamento entre os corpos. Isso participa de uma ambição mais ampla de valorizar novas relações entre a teoria e a prática, que possam participar também da valorização de outras relações sociais no espaço urbano e no cotidiano. Além disso, vislumbramos que existem também artistas militantes que parecem refletir exatamente sobre essa articulação entre o vivido e a teoria, desejando, de maneira humorística, poética ou ainda épica, desmistificar a alienação que impregna as relações espaciais. Isso pode ser encontrado nos seus discursos, seus escritos e suas lutas, mas também nas práticas concretas de artistas de rua. O fato de permanecer muitas vezes à margem da cotidianidade programada favorece certamente essa tomada de consciência que pudemos descobrir através dos nossos encontros e discussões. Isso pode ser devido também ao olhar dos transeuntes, que não é sistematicamente aprobativo, mas que pode proporcionar incentivos e conversas amigáveis que surgem durante ou mais depois das intervenções.

A presença se reflete através da vontade de encontro por parte dos artistas de rua : eles entram em contato com a cidade, as atividades programadas do cotidiano e o andar dos transeuntes. É realmente toda uma arte de poder viver da rua (de maneira geral) mas, neste caso, formar uma roda acerca de sua intervenção. A presença define o risco

associado à interrupção dos fluxos do cotidiano pelos artistas de rua. Estabelece-se pela ação dos corpos, exige certa preparação física para se expressar plenamente, e um trabalho sobre os afetos que pode se efetuar de diversas formas. A nosso ver, a percepção da unidade da presença e da ausência surge a partir do momento que os artistas e o público somente formam um todo; compartilham, de certa maneira, uma única respiração, participando da ação que ocorre no momento. Mesmo se um elemento de « fora » entrasse nesse roteiro de ação, ele poderia ser incorporado na dramaturgia dos acontecimentos. Com efeito, a maioria dos artistas de rua aprendem a lidar com o imprevisto. O palhaço deve até ser mestre nisso.

Por isso, tratamos as práticas de artes de rua como práticas urbanas, no sentido que estas permitem ressignificar momentaneamente as relações sociais. Fundadas num controle do espaço e do tempo, promovem a interação dos corpos via afetos, assim como outra maneira de experimentar o fato urbano. Introduzem uma nova qualidade à experiência urbana cotidiana, geram o encontro e o jogo, que são tratados como momentos pelo Lefebvre.

1.3.3 Momento e obra

Como acabamos de ressaltar, o momento nos permite considerar diferentemente a articulação entre o vivido e o cotidiano. Se instaura como totalidade parcial e se constitui no negativo das relações do cotidiano, mesmo se leva estas em conta. Através da sua reflexão sobre o cotidiano, Lefebvre relaciona o momento com a obra, pois a arte permite a aparição de momentos a partir do cotidiano:

« Todo o conteúdo dos momentos provém da vida cotidiana e, no entanto, cada momento surge da vida cotidiana na qual pega materiais ou o material que ele precisa. A originalidade do momento provém em parte -somente em parte – do conteúdo circunstancial. Se insere no tecido do cotidiano, que ele não rasga mas tende em transformar (parcialmente e 'momentaneamente', da maneira da arte, como um desenho sobre esse tecido). » (LEFEBVRE, 1961, p.346)^{xxii}

As práticas de artes de rua se inspiram do cotidiano, emergem através da instauração de certa presença. Se constituem potencialmente em ações *poiéticas*, frente à *mimésis* e a repetição linear do cotidiano. Isso segue a separação que realiza Lefebvre (1961, pp.240-241) entre práxis repetitiva e práxis inventiva. De novo, cabe seguir o raciocínio do autor : de nenhuma maneira isso significa discriminar a repetição, pois essa gera diferença ! Poderíamos ilustrar isso pelo fato que as intervenções propostas pelos artistas de rua são o fruto de um trabalho repetitivo, de exercícios, ensaios, processo de várias apresentações, e também o fruto de trajetórias que se traduzem em experiências : tudo isso participa do surgimento dos momentos. O cotidiano se torna assim o lugar de encontro entre o repetitivo e o criativo. Hess, nos permite entender essa articulação quando explicita o pensamento do Lefebvre sobre a relação entre o criador e as formas que cria:

« O criador é sujeito. Mas não é sujeito já presente que se expressaria na obra. Não, é a produção da obra que produz o sujeito. O sujeito se constitui através da ação *poiética*, aquela que dá forma à obra. À diferença do simples produtor, o criador vive as contradições da criação que ele supera, assimilando o mais saber que possível. Saber e vivido interagem na produção da obra. » (HESS, 2009, p.134)^{xxiii}

Isso se repercute na reflexão que os artistas de rua podem esboçar a partir das suas práticas. Com efeito, isso remeteria aos diferentes graus de interação que podem ocorrer através das suas intervenções, e que podem mudar o rumo de uma apresentação, ou mudar a forma de um espetáculo, por exemplo, através de um imprevisto que revelaria um « truque » que pode dar certo novamente. É claro que pensamos aqui a obra efêmera de uma diversidade de artistas de rua, e certamente mal consegue chegar ao « estatuto » de obra, se consideramos a amplitude da reflexão que levanta Lefebvre. Mas vemos novamente aparecer as possibilidades que surgem ao estudar tais práticas:

« Essa forma se impõe ao tempo e ao espaço. Ela cria um tempo e um espaço ao mesmo tempo objetivos (socialmente aceitos) e subjetivos (individuais e inter-individuais). Neste sentido, o momento não tem somente uma forma : ele 'é' essa forma e essa ordem imposta ao ' conteúdo'. » (LEFEBVRE, 1961, p.346)^{xxiv}

Assim, a produção dessas intervenções tem um cuidado relativo à forma e ao conteúdo, que leva em conta o contexto urbano contemporâneo no qual essas intervenções acontecem, assim como o público ao qual elas se destinam. Isso está explícito na visão épica do teatro de rua, que tem como fonte de inspiração reflexões de Bertold Brecht, que se adequam ao contexto no qual atua o teatro de rua. Mas isso remete mais amplamente a todo tipo de intervenção de arte de rua no espaço urbano. Quando se trata de espaço aberto, tudo pode acontecer, e precisa encarar a realidade tal como ela é, sem deixar nunca de pensar sobre o conteúdo que se quer transmitir:

“Em tempos de globalização, com o capitalismo em constante mutação faz-se necessário atentarmos sempre ao conteúdo do que produzimos. Quanto ao espaço cênico que ocupamos, a rua, é épica por definição, no entanto, ela é também forma/contéudo e está contida na cidade que é também forma/contéudo. Como aliar nossos conteúdos numa forma adequada, sendo que a mesma entrará em contato com outras formas/contéudos que, por sua vez, modificará forma e até mesmo nosso conteúdo? Pois se vamos abertos para a rua, visando uma troca de experiência, o contato com o público nesse espaço pode até mesmo criar outra obra.” (ALVES, 2011b)

Essa atenção dada à forma e a ao conteúdo leva em conta o movimento que o real apresenta. Percebemos novamente a necessidade que os artistas de rua tem de pensar a cidade. Isso pode se constituir de diversas maneiras: pode ser através de uma prática militante, ou só na prática concreta do ofício, pode ser através da troca de idéias com outros atores da vida social ou outros artistas. Isso sugere trocas entre os artistas de rua, que costumam acontecer através de certa solidariedade que a rua proporciona. Sobretudo, essa precariedade da obra vem do fato que o artista de rua tem que saber dar conta do imprevisto, mesmo se a obra pode revestir outra forma: tudo isso constitui um risco e um saber que requerem uma grande destreza na hora da atuação assim como uma reflexão continua sobre sua prática.

1.3.4 A obra como ponto de encontro entre o vivido e o concebido, ou como as práticas de artes de rua participam de um « repensar da cidade »

Lefebvre enxerga a obra como ponto de encontro entre o vivido e o concebido (HESS, 2009, p.133). Mas esta permite também potencialmente a superação das representações. Através da obra, Lefebvre podemos pensar concretamente a apropriação do espaço e novas possibilidades de conceber o vivido sem perder de vista o movimento da totalidade. Isso já se concretiza na prática cotidiana ; mesmo se for residual, constitui tantas formas de apropriação e encontra, a nosso ver, eco nas práticas de artes de rua. Pois estas permitem também repensar a maneira como a cidade deve ser vivida e ao mesmo tempo concebida.

Assim, relacionar essas reflexões oriundas de práticas concretas com reflexões de geógrafos sobre o espaço urbano nos parece fértil. A ótica que buscamos esboçar provém diretamente dessa reflexão sobre a produção do espaço: parece indispensável concretizar novas formas de se apropriar do espaço, mas isso somente pode ser associado a uma maneira diferente de pensar o espaço, e vice e versa. Como o sugere Soja sobre o imaginário geográfico:

« a afirmação de uma visão alternativa da espacialidade desafia diretamente todos os modos convencionais do pensamento sobre o espaço. Não é somente 'outros espaços' que cabe acrescentar à Imaginação geográfica, são também 'outras' as maneiras como deve ser pensada a espacialidade. Precisam se destacar, desconstruir, e não estar confortavelmente depositados em velhos conteúdos.”(SOJA, apud Martin, 2006, p.9) ^{xxv}

Parece-nos que a reflexão de Hiernaux (2006) sobre o « repensar da cidade” vai justamente neste sentido. Hiernaux tenta definir a cidade a partir de uma tríade metafórica, para apreender a realidade fragmentada que ela apresenta na era do urbano. Ele usa três categorias fundamentais: o labiríntico, o fugaz e o fortuito.

“O labiríntico não remete à obrigação de que a cidade se trace como um perfeito labirinto (...). Tampouco o fugaz implica que tudo se devaneia instantaneamente, mas sim que uma

característica fundamental do urbano é a ausência de duração, a volatilidade das coisas, as pessoas, as ações e os pensamentos. Finalmente, o fortuito não implica a ausência de organização nem de instituições (...); melhor, se remete ao caráter caótico, espontâneo de muitos eventos urbanos” (HIERNAUX, 2006, pp.199-200)

O labirinto implica o lado material da cidade, o traçado das ruas, os seus acasos, assim como as tentativas de ordená-las ou de criar traçados racionais como nas cidades novas. Mas ele remete também à organização do espaço mental (o labiríntico dos sonhos e dos imaginários). O fugaz retrata o movimento que anima a cidade, a velocidade que costuma caracterizar-la, na era do urbano, através da fugacidade dos intercâmbios monetários ou relacionais. A cidade impõe, portanto, um ritmo de vida próprio que modifica o cotidiano das pessoas:

“O fugaz não é somente uma imposição tecnológica como, por exemplo, no uso de aparelhos de telecomunicações. Tornou-se uma forma de viver, uma capacidade nova de exercer ações no tempo: é também uma demanda social crescente” (HIERNAUX, 2006, p.202).

O fortuito é considerado pelo autor como uma riqueza inesgotável das cidades. Ele decorre das surpresas e das potencialidades que a cidade oferece. De fato, a densidade da cidade permite juntar indivíduos com múltiplas trajetórias e experiências:

“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).

Pensamos que essa tríade « metafórica » que nos propõe Hiernaux é muito rica para nossa reflexão. O autor ressalta que é uma reflexão ontológica sobre a cidade, ele busca a essência do que é a cidade, o do que ela pode ser, ou da maneira como ela pode ser pensada, em relação a uma observação concreta do que ela apresenta. Com efeito, essa tríade abarca, sob esse aspecto, diversas dimensões freqüentemente ignoradas pela reflexão sobre o espaço urbano. Leva diretamente em conta as noções de encontro, de velocidade. Ela relaciona a dimensão material da cidade à dimensão mais subjetiva, assim como às representações. Assim,

os três termos dessa tríade se completam e se articulam simultaneamente.

« Uma cidade, pelo menos no sentido que se atribuiu tradicionalmente ao conceito, tem que ter as três características mencionadas. Mas, além disso, ela tem que possuir essas características de forma simultânea e articulada. Não há possibilidade de que um labirinto sem o caráter fortuito e sem a fugacidade constitua uma cidade. Tampouco é possível que os eventos de caráter fortuito e/ou fugaz possam se constituir em uma representação da cidade, se não existisse o labiríntico que é seu substrato, não somente físico mas também mental” (HIERNAUX, 2006, p.204).

As práticas de artes de rua nos parecem acontecer num contexto próximo daquele descrito aqui por Hiernaux, que estimula nosso imaginário geográfico. Com efeito, elas acontecem sem discriminação, e devem então levar em conta os elementos contidos nessa tríade formada pelo autor. Essas práticas tem que conviver com a fugacidade que atravessa a cidade, para parar o andar dos transeuntes; precisa encontrar o bom lugar neste aspecto labiríntico da cidade, no seu aspecto material, prestando também atenção ao imaginário urbano, que se assimila mais ao labirinto mental que evoca Hiernaux. Também deve apresentar um lado fortuito, que cria todo o charme dessas intervenções e provoca a adesão do público e/ou sua participação espontânea com a proposta do jogo e de reflexão contida na intervenção dos artistas de rua. É dessa maneira que eles podem propor efetivamente conteúdos diferenciados (CARLOS, 1999, p.65), que permitem vislumbrar a impressão de novos usos no espaço urbano e participar também da reflexão sobre o urbano.

1.3.5 Momento e situação

Apontamos aqui a necessidade de explorar a relação e a distinção entre os momentos e as situações. Lefebvre declara que os momentos criam situações :

«O momento não coincide exatamente com a 'situação'. Resultando de uma decisão e de uma escolha – de uma tentativa – o momento cria situações. Como termo geral, resume estas e as condensa porque as relaciona efetivamente.

(...) A conjuntura é quase a situação, e o momento quase a estrutura. Todavia, na conjuntura, há menos que uma situação, e no momento mais que uma estrutura. O ser consciente 'em situação' vive inserido numa conjuntura exterior na qual deve se inserir; se ele tenta um momento, há então na situação uma aventura desejada : uma série engajada desde o início das articulações necessárias entre o tempo e o espaço, uma ordem e uma forma impostas aos elementos colhidos na conjuntura.» (LEFEBVRE, 1961, p.351)^{xxxvi}

O fato de querer distinguir momento e situação se explica também pela proximidade que o autor tinha nesta época com os situacionistas, antes de escrever esse livro, proximidade que aparece também nos escritos de Debord no mesmo período³¹. Lefebvre se debruça sobre a análise das situações, que não são propriamente falando momentos, mas que participam da constituição dos momentos e possuem certa proximidade conceitual. Provém de uma mesma constatação sobre a miséria da vida cotidiana e sua superação pelo estabelecimento de situações (ou de momentos), que deixam aflorar o vivido:

«Isto é, o conhecimento da riqueza profunda, da energia abandonada na vida cotidiana como miséria e como prisão; portanto, em um mesmo movimento nos leva a negar o problema. (DEBORD, 1961)^{xxvii}

Se a presença surge através da ação *poiética* e a via dionisiaca (LEFEBVRE, 1981, p.257), é sobretudo muito ligada ao estabelecimento de situações :

«Não tem presença por e dentro de uma situação: uma relação momentaneamente entre numerosos elementos, uns ordinários (cotidianos) e outros finos – em uma conjuntura onde o acaso tem lugar. Impossível inverter a proposta : 'Não ha situação sem presença ». Com efeito, a distância, a separação, a alienação, o silêncio, a ausência, definem também as situações. » (LEFEBVRE, 1983, p.263)^{xxviii}

O que nos interessa em nosso estudo, é o pensamento da situação, que provoca a incorporação do público às intervenções, que lhe faz compartilhar potencialmente essa unidade da presença e da ausência que atravessa os momentos. A oposição à sociedade do espetáculo

³¹ Para mais informações sobre a relação entre Guy Debord e Henri Lefebvre, ver, por exemplo: GOONEWARDENA (2008).

consiste em denunciar a não-participação dos indivíduos. As situações não são concebidas numa oposição atores/público, mas numa perspectiva de « vivenciadores ».

“A construção de situações começa após o desmoronamento moderno da noção de espetáculo. É fácil ver a que ponto esta ligada à alienação do velho mundo o princípio característico do espetáculo: a não-participação. Ao contrário, percebe-se como as melhores pesquisas revolucionárias na cultura tentaram romper a identificação psicológica do espectador com o herói, a fim de estimular esse espectador a agir... A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do 'público', senão passivo pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto o número dos que já não serão chamados atores mas, num sentido novo do termo, 'vivenciadores'” (DEBORD, apud JACQUES, 2003, p.62)^{xxix}

Nas artes cênicas de rua, essa consideração do público e sua co-participação é uma realidade e uma sabedoria. Na arte do palhaço (picadeiro), a triangulação, que consiste em apoiar-se sobre as reações e as ações do público no desenvolver do roteiro de ação, há muito tempo é levada em conta. Afinal, faz parte do seu ofício, garante o “chapéu”. Isso é certamente ligado à apropriação que eles fazem do espaço público e à necessidade de ter boas relações de convivência.

Na encenação teatral, o teatro épico desenvolvido por Brecht procuram incorporar o público no desenrolar dramático, pelo menos ao nível dos afetos, desprezando a idéia da « quarta parede ». Pretende-se desmistificar o papel do ator de teatro, destacando sua função política, seu poder de intervenção frente ao real³².

No entanto, nos parece que esse tema da interação entre o público e os atores se apóia numa história muito mais longa das artes cênicas. A nosso ver, essa dificuldade remete justamente a essa alienação que reprime o potencial de ação dos corpos mas também questiona a própria definição da participação. Observamos um cuidado, por parte dos artistas de rua, autônomos ou organizados, em relação à participação do público,

32 Para aprofundar : Ver a relação entre teatro de rua e o teatro épico brechtiano (Mate, 2010). Sobre teatro épico: BRECHT, Bertolt. Estudos Sobre Teatro. Trad.: Fiana Pais Brandão. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

dos moradores dos espaços onde eles se apresentam. Isso tudo vale enriquecer a experiência urbana, através de um troca de experiência:

“Essa troca tende a eletrizar atores e espectadores, tornando-os sujeitos e parceiros de algo que acontece em um ‘irrepetível’ aqui-agora ao ar livre. Experiência que fratura um cotidiano, tantas vezes igual e descolorido (tantas vezes próximo ao mito de Sísifo da permanente repetição de tantas coisas), passível de descortinar novas brechas e rupturas, às descobertas: de si, do outro, dos dois, abrigando a comunidade em relação. De outra forma, pode-se afirmar também que o espetáculo de rua envolve e provoca o transeunte, do mesmo que este, a seu modo, pode interferir na obra. Experiência diferenciada de tantas outras mais ordinárias que potencializa perspectivas e modos de encarar, inserir-se e redimensionar (e redimensionar-se n) o próprio real.” (MATE, 2009, p.22)

Remete da mesma maneira ao caráter aberto dessas apresentações, que tem, inegavelmente, a presença de um público flutuante e aleatório. Essa “fluidez” do público está muito presente nas análises sobre o teatro de rua que considera a própria dinâmica das ruas da cidade:

“O espetáculo na rua parece intensificar tendências da teatralidade que compõe as rotinas da rua. O sujeito se desloca pela cidade com o fim de chegar a algum espaço fechado, ou aquele sujeito que esta na rua – vivendo ou trabalhando momentaneamente – desempenham papéis no 'espetáculo' que é a rua.” (CARREIRA, 2009, p.3)

1.3.6 Momento e espacialização, ou como as práticas de rua participam da ressignificação dos lugares e de uma renovação do imaginário urbano

Ademais, a relação prolongada com um determinado público (de uma esquina, de uma praça, de um bairro, de uma cidade...) acaba criando realmente um espaço de encontro, de diálogo, de festa. Isso pode ter inicialmente um caráter momentâneo, mas através de ações repetidas e/ou ancoragem do grupo/artista num lugar determinado, acabam se criando vínculos. Isso provém em parte da abordagem em relação às populações dos lugares onde se “tramam” as intervenções, que pode ser realizada de maneira simples, levando em conta o lugar e as realidades

do seu público. Poderíamos intuir que as ações dos artistas de rua se expressam e acabam se “imprimindo” nesses ambientes urbanos.

« A manifestação teatral que se aproxima do seu público (sua comunidade), sem restrições de quarta parede e de fossos de orquestra ; impedimentos econômicos como a cobrança de ingressos ; sem subestimar ou superestimar o público ; sem exigir e impor silêncio sepulcral e contrição absolutos com relação à obra e tantas outras o como exigências, efetivamente separatistas, podem repropor o espetáculo como festa e como encontro. » (MATE, 2009, p.30)

Assim, esses fazedores de teatro de rua levam em conta de maneira profunda o lugar onde estabelecem suas intervenções teatrais. Eles pensam sua arte e seu lugar de trabalho, a rua e seus acasos:

“A rua tem se caracterizado como um espaço importante, em relação ao acesso teatral. Entretanto, os artistas que escolhem esse local têm enfrentado problemas ao longo da história, seja por suas proposições políticas, seja simplesmente porque a cidade precisa “ser controlada”. Daí a rua ser, ao mesmo tempo, um espaço democrático e de resistência. Democrática para o público (nada os prende, a não ser o interesse pela obra) e para os artistas, pois oferece inúmeras possibilidades quanto à criação artística; e de resistência às estruturas de poder e as artes hegemônicas.” (ALVES, 2012a)

Precisa então enxergar melhor como o momento se espacializa num lugar e participa potencialmente à sua ressignificação. Essas considerações revestem uma grande importância, pois explicam o projeto atrás da apropriação residual do espaço. Isso permitirá entender melhor, à seguir, nossa apropriação da noção de ritmo para tratar dessas práticas. As intervenções de artes de rua ocasionam o aparecimento de uma forma que se estabelece como conteúdo diferenciado nas tramas do cotidiano. Vemos então como Bühr sintetiza a espacialização do momento:

«A emergência de um momento no seio do vivido supõe a intervenção ordenadora, estruturadora de uma forma: ela supõe se tornar forma, ou até a formalização do conteúdo do momento, conteúdo tirado no vivido que fornece então a matéria e o material dos momentos: instantes, objetos, atos e situações; imagens, símbolos e representações: estados subjetivos, atitudes e comportamentos, etc. A forma garante a unidade do momento: ela junta esses elementos esparsos no seio do vivido [...]

Todo momento cria, portanto, uma espacialidade e uma temporalidade apropriadas, ao mesmo tempo subjetivas (pois povoadas por representações – imagens, símbolos, objetos expressivos ou significativos – que tem sentido para e pelo

individuo ou o grupo que as movimentam) e objetivas (pois determinadas ou surdeterminadas socialmente pelo intermediário precisamente dos elementos formais do momento).” (BIHR, 2009a, p.17)^{xxx}

Essa análise é muito pertinente para estruturar nossa abordagem das práticas de artes de rua: evoca justamente a aparição de uma forma numa forma urbana pre-determinada, onde não podem deixar de aparecer novas potencialidades. Trata-se de conceber tanto os elementos materiais e simbólicos presentes.

Toda a reflexão de Lefebvre (1961, 1983, 2000), quer seja na sua teoria dos momentos, seu pensamento acerca da presença e da ausência ou sobre os espaços de representação, almeja pensar sobre a superação das representações. Essa superação tem como objetivo, na verdade, deixar emergir novas representações, que levam em conta a articulação entre o vivido e o concebido, para que o espaço possa ser produzido em plena consciência pelos diferentes atores que formam a sociedade e vivem num determinado lugar.

Nos parece que Hiernaux (2008) nos permite dialogar novamente com os pensamentos de Lefebvre, quando evoca o imaginário urbano como guia de análise e de ação. Assim, Hiernaux pretende distinguir o imaginário da mera representação:

«[...] o imaginário traz um complemento de sentido às representações, as transforma simbolicamente para ser tanto guia de análise como guia de ação. (...). Nisso nasce a força criativa do imaginário, que ultrapassa a mera representação: o imaginário produz imagens atuantes, imagens-guias que geram processos e não somente representam realidades materiais ou subjetivas. Em outro contexto, confirmamos isso também, expressando que o imaginário constitui, portanto, um processo dinâmico que dá sentido à mera representação mental.”(HIERNAUX, 2008, p.20)^{xxxi}

Nos parece importante ter em mente essa noção de imaginário urbano no caso dos artistas de rua. Como vimos, as ações que realizam são momentâneas, mesmo se alguns grupos podem ter uma sede, animar oficinas, abrigar material, reunir pessoas. Desse modo, essas práticas de artes de rua têm pouca influência, num primeiro momento, sobre a forma material da cidade. Parece importante nos apropriar da noção de imaginário urbano que completa a visão que podemos ter destas.

“ [...] os imaginários urbanos constituem uma perspectiva que dá necessariamente conta da relação entre o não-material, a subjetividade espacial e a cidade com suas formas materiais. As práticas sociais, ao se ancorarem e se espalharem, contribuem para a produção da cidade material, mas ao mesmo tempo essas práticas adquirem certos rasgos a partir da materialidade da cidade. Essa relação entre formas materiais e praticas fica inconclusa se não consideramos estas com a ajuda dos imaginários urbanos.” (LINDON, 2007, p.12)^{xxxii}

Pelo viés do imaginário urbano, podemos conceber a ressonância de tais práticas sociais. Assim, consideramos o impacto dessas ações na forma material da cidade, mas também os afetos que propagam, as relações que promovem. A nosso ver, os artistas de rua mexem com o imaginário de duas maneiras. Primeiro, precisam realizar um trabalho acerca dos elementos simbólicos que entrarão na dramaturgia das suas intervenções. Quer seja no caso de um artista autônomo ou de um grupo de teatro de rua, opera-se uma escolha da música, do figurino, dos elementos cênicos, do texto ou do discurso. As artes implicam símbolos. No caso do artista popular, precisa selecionar estes cuidadosamente (MATE, 2009, p.31) para ter êxito na proposta de alcançar a compreensão e a emoção do máximo de pessoas que vão assistir dessas intervenções imprevistas (sobretudo por parte do público). Precisa assim selecionar alegorias que sejam apreensíveis pelas pessoas. A reflexão sobre a cidade e o imaginário urbano nos parece assim presente. Do outro lado, através das intervenções que realizam, os artistas de rua mexem com o imaginário urbano. As práticas de artes de rua mexem momentaneamente com a forma material da cidade, interrompendo seus fluxos, subvertendo sua materialidade, apropriando-se concretamente da sua forma material. O que resulta dessas práticas remete, a nosso ver, a ideia do imaginário como guia de análise e de ação, pois as intervenções de artes de rua propõem uma troca afetiva que resulta no enriquecimento da experiência urbana. Promovem novos usos e se repercutam na construção de novas imagens da cidade (CARREIRA, 2009, p.5).