

“Mas nunca se viu tal dança como a de Turíbio Cafubá celebrando sua filha, pois ele ficou transparente e logo muito preto e logo estava em toda parte, às vezes parando e vibrando como uma asa de cigarra, às vezes se dissolvendo em tantas formas que as pessoas não sabiam em que acreditar, e então todos os ritmos que brotavam de sua figura eram ritmos de alguma coisa acontecendo dentro de cada um, sangue pulsando, dedos se abrindo, fôlegos tomados, tudo o que pode ocorrer no corpo, tudo a que o espírito se entrega.”

Viva o Povo Brasileiro – João Ubaldo Ribeiro

2 AS RUPTURAS DOS RITMOS DO COTIDIANO: INTEGRAÇÃO DA NOÇÃO DE RITMO ÀS ANÁLISES DO ESPAÇO URBANO

Com o objetivo de enriquecer nossa análise das práticas de artes de rua, que constituem a ênfase de nossa pesquisa, desejamos nos apropriar mais detidamente da noção de ritmo. Trata-se de mostrar como essas práticas permitem redefinir à sua maneira o sentido do urbano, ressignificar os lugares através da ação dos corpos. Por sua expressão, esses eventos de artes de rua³³ imprimem aos corpos individuais e ao próprio corpo urbano um conjunto de novas maneiras de perceber e vivenciar o espaço urbano.

Essas práticas sociais imprimem, como queremos demonstrar, ritmos que contribuem em propagar novas formas e novos conteúdos, susceptíveis de restituir o urbano e vislumbrar momentos da unidade dialética presença/ausência

A noção de ritmo, levando em conta a polirritmia presente no espaço, nos permite valorizar diferentes elementos na nossa reflexão

33 Na perspectiva do nosso estudo, levamos especialmente em conta as artes cênicas, que induzem um uso singular do corpo: malabarismo, teatro, circo, musica, poesia...

sobre o urbano. Nos permite colocar essas práticas em perspectiva, sem separá-las do contexto social e natural onde elas acontecem.

2.1 A ritmanálise e o urbano: aproximações iniciais

A nosso ver, a ritmanálise, apresentada mais detalhadamente pelo filósofo francês Henri Lefebvre (1992), no livro *Éléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*, constitui, por assim dizer, um tipo particular de síntese da obra desse autor, tanto em relação à teoria dos momentos quanto à crítica da vida cotidiana. Em diferentes trechos da sua obra, já evocava os ritmos³⁴. Lefebvre desejou se debruçar de formas mais detida sobre essa noção no final da sua vida. Como escreve René Loureau (1992, p.5), no prefácio do livro: “[...] o projeto ritmanalítico foi o jardim secreto de Henri Lefebvre até o fim”. A ritmanálise apresenta uma escolha metodológica que coloca o corpo do pesquisador como unidade de base da sua reflexão, como primeiro estímulo.

Na linha do raciocínio que orienta nosso estudo, isso adquire grande importância: primeiro, porque desejamos tratar de práticas corporais, que almejam criar novas relações sociais e corporais no espaço vivido. Segundo, isso tende a simplificar a separação entre objetividade e subjetividade. O ponto de partida é o concreto (o corpo), segue em direção à dimensão do abstrato para logo se relacionar com a dimensão do concreto, sempre tendo o maior cuidado na explicitação do real e seu movimento.

Cabe, assim, estar alerta ao risco de especulação, para não deixar o subjetivo adotar uma postura de objetividade simplificadora: exige-se a permanente escuta dos fatos e do real. A abordagem da ritmanálise permanece neste sentido fiel ao método de Lefebvre, tal como esta é explicitada ao longo da sua obra. É precisamente essa importância dada

34 Pensamos, em particular, aqui nos três volumes da “Crítica à vida cotidiana” de Lefebvre (1948, 1961, 1981) e na teoria dos momentos que ele elabora (Lefebvre, 1956, 1961).

ao corpo do pesquisador e ao domínio do sensível que nos interessa particularmente: o ritmo nos permite retratar a espontaneidade das relações sociais que podem emergir durante os eventos de arte de rua que consideramos.

Ao mesmo tempo, não perdemos de vista a perspectiva marxista que fornece os fundamentos do pensamento lefebvriano e nos permite não esquecer das numerosas implicações colocadas em jogo pela redefinição do urbano e a transformação do cotidiano pela prática social que lhe é inerente. Fundar uma ciência, a ritmanálise: eis a abordagem metodológica ambiciosa de Lefebvre presente nesses elementos de ritmanálise. O ritmo pode servir a setores elaborados do saber e da criação, mas se situa na linha de reflexão do autor sobre a vida cotidiana. Essa noção permite vislumbrar a criação do vivido e, portanto, se articula necessariamente a uma busca conceitual que busca promover transformações no cotidiano. À seguir, procuramos definir pouco à pouco o ritmo, respeitando o caminhar da reflexão de Lefebvre.

2.1.1 Redimensionar a noção de ritmo: breve consideração etimológica

Um interessante trabalho etimológico do termo ritmo foi realizado por Gérardot (2007), ao considerar que para os gregos, foi durante muito tempo definido como um movimento regular, periódico e cadenciado. A etimologia considera que ritmo vem do grego *rhuthmos* (movimento regulado e mensurado), oriundo do verbo *rhein*, significando escorrer. Assimila-se assim o ritmo ao vai e vem das ondas. O retorno regular e periódico de um movimento vem à tona ao nosso imaginário, no sentido comum. Mas Gérardot mostra que Benveniste, linguista bastante conhecido, propõe outra interpretação desse termo:

“Para Benveniste, o ritmo é uma forma improvisada, momentânea, modificável; uma disposição sem fixidez nem necessidade natural e resultando de um arranjo sempre sujeito a mudar. Ele define assim o ritmo não como uma cadência regular, mas como um fenômeno dissimétrico. Em outros termos, 'o que interessa o ritmo, não são as semelhanças, mas

as diferenças'(Bureau, 1992, p.134).”(GÉRARDOT, 2007,p.2)
35xxxiii

Benveniste considera que o ritmo se aplicava na língua grega ao curso e à correnteza de um rio ou riachuelo, e não ao movimento de vai e vem das ondas. Compartilhamos esse ponto de vista apresentado por Gérardot (2007), na medida em que adotar e valorizar esse sentido do ritmo é muito importante, pois deixa surgir o imprevisto, a polirritmia. Permite abordar o mundo na sua complexidade, não buscando falsas regularidades ou falsas leis de repetições. Lefebvre tende a considerar, certamente, esse fluir do ritmo, quando afirma que as repetições nunca deixam de gerar diferenças.

2.1.2 Perspectiva da noção de ritmo de Lefebvre, a partir dos “Elementos de ritmanálise”

Seguindo Gérardot (2007) e outros autores que nos ajudam a incorporar a noção de ritmo ao léxico geográfico³⁶, nos apoiamos sobretudo aqui sobre as análises de Lefebvre (1992) que introduz plenamente o ritmo através da sua exposição da ritmanálise. Como observa Elden (2004, p.XI) no seu prefácio à versão inglesa do texto de Lefebvre, o ritmo é enxergado como ferramenta de análise. Seria o “universal concreto” que buscaram infatigavelmente certos filósofos (LEFEBVRE, 1992, p.63). No momento em que observamos um debate muito sensível das concepções lefebvrianas em torno da apreensão da ritmanálise, desejamos compartilhar nossa leitura com outros leitores e pensadores no Brasil, pois a referida obra não apresentou a mesma

35 Escolhemos referenciar a versão original de todas as citações que traduzimos ou que estão traduzidas. 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. Desejamos que o leitor possa comparar com a versão original. Por isso, adotamos essas Notas de Anexos, para facilitar e satisfazer a curiosidade e a possibilidade de aprofundar por parte do nosso leitor.

36 Destacamos, em particular, o artigo de Meyer (2008), que debruça-se integralmente sobre a ritmanálise de Lefebvre, sintetizando muito bem certos aspectos e realizando destaques valiosos.

repercussão das demais obras, já bastante conhecidas, do filósofo francês.

A ritmanálise é fundada numa ótica de transformação; trata-se de elaborar um pensamento da metamorfose:

“A análise consiste, tentando isolar tal ou tal ritmo, em compreender o que lhe vem da natureza e o que é adquirido nele, convencional, ou sofisticado. Análise difícil que possivelmente tem um alcance ético, isto é, prático. Em outros termos: o saber do vivido modificaria o vivido sem saber, o metamorfoseria. Aqui se encontra, abordada de uma outra maneira, o pensamento da metamorfose” (LEFEBVRE, 1992, p.30)^{xxxiv}

Enxerga-se aqui a alusão à prática marxista da qual Lefebvre se apropriou ao longo da sua obra. A ritmanálise busca integrar, através da noção de ritmo, tanto o que é social quanto o que é natural: propõe superar essa contradição, observando que isso acaba por se mesclar nos mesmos ritmos. Restitui assim a unidade entre o social e o natural.

O ritmo pode ser mensurado, e isso se deve à consideração da repetição. Mesmo assim, cabe não reduzir a repetição a um movimento mecânico, idêntico. Através da repetição, o autor evidencia duas primeiras dimensões centrais na compreensão do ritmo: o linear e o cíclico.

“O linear resultaria mais da prática social, isto é, da atividade humana: monotonia das ações e dos gestos, quadros impostos. Os grandes ritmos cíclicos têm um período e um novo início: a alvorada, sempre nova, muitas vezes esplêndida, inaugura o retorno do cotidiano. A unidade conflitual das relações entre o cíclico e o linear gera consensos, mas também perturbações” (LEFEBVRE, 1992, p.17)^{xxxv}

O linear e o cíclico remetem a diferentes usos dos tempos sociais, mas de nenhuma maneira se opõem um ao outro. O pensamento dialético atravessa toda a reflexão lefebvriana:

“O tempo e o espaço, o cíclico e o linear têm essa ação recíproca; se medem um ao outro; cada um se torna medidor e medido; tudo é repetição cíclica através repetições lineares. Uma relação dialética (unidade na oposição) adquire assim sentido e extensão, isto é, generalidade. Atinge-se, por esse caminho como por outros, à profundidade da dialética.” (LEFEBVRE, 1992, p.17)^{xxxvi}

Isso se relaciona com suas reflexões sobre a produção do espaço e a maneira de conceber o espaço, promovendo o uso frente à troca:

“A ciência do espaço seria então ciência do uso, enquanto as ciências especializadas fazem parte da troca e se querem ciências da troca (da comunicação, do comunicável: economia, política, sociologia, semiologia, informática, etc.). Assim, a ciência do espaço se assimilaria à materialidade, à qualidade sensível, à naturalidade, mas destacando a natureza segunda: a cidade, o urbano, a energética social. [...]. Essa tendência inverte a tendência dominante e dominadora, pois a apropriação recebe um privilégio teórico e prático. Como o uso contra a troca e a dominação.” (LEFEBVRE, 2000, p.425)^{xxxvii}

Portanto, podemos separar durante a análise as repetições lineares e as repetições cíclicas mas, na verdade, elas estão constantemente em interação. Às vezes, o autor parece discriminar o linear, mas isso está ligado ao contexto histórico e social. Lefebvre (1981, p.130) explica que somente o repetitivo linear pode ser plenamente quantificado e homogeneizado. A quantificação está associada ao tempo do relógio, onde os dispositivos mecânicos tendem a submeter o cíclico. O linear está, portanto, associado à programação do cotidiano, ao adestramento e ao condicionamento dos corpos, à repressão da espontaneidade e do imprevisto. Mas o adestramento está encarado como “uma seqüência linear de imperativos e de gestos que se repete ciclicamente” (LEFEBVRE, 1992, p.57).

O modelo do adestramento, provindo de uma prática milenar, tende a se espalhar ao conjunto dos tempos sociais e naturais, para limitar ao máximo a parte do imprevisto. Tende a determinar a maioria dos ritmos. No entanto, mesmo desse modo, não pode, absolutamente, impedir o imprevisto e a aparição da diferença.

O que nos parece uma constante preocupação na obra de Lefebvre, é a diferença, a emergência de novas possibilidades, em particular as virtualidades contidas na forma urbana. Levar em conta a diferença passa a ser considerado como uma exigência em toda abordagem científica que pretenderia se relacionar com o real. A ritmanálise apresenta essa mesma escolha metodológica. No caso, o autor se debruça sobre a repetição como reveladora da diferença:

“Ao contrario de excluir as diferenças, a repetição as gera: ela as **produz**. Ela encontra cedo ou mais tarde **o evento** que vem e advém em relação à sequência ou série produzida repetitivamente. Em outros termos: **a diferença**.” (LEFEBVRE, 1992, p.16)^{37xxxviii}

Assim, a ritmanálise adquire uma pertinência analítica a partir do momento onde se considerada a polirritmia: é possível contemplar um numero considerável de ritmos, de maneira interdisciplinar, quer seja uma vida individual, quer a vida de um grupo, a batida de um coração ou a pulsação de uma cidade inteira. A polirritmia esta associada à eu-ritmia, estado onde os ritmos “se juntam no estado da saúde, da cotidianidade normal, isto é, normatizada!” (Lefebvre, 1992, p.26). A a-ritmia significa um desfuncionamento, uma discordância dos ritmos, que pode levar à uma desordem mortal. O importante aqui para nós, é que a polirritmia supõe que:

“**A polirritmia analisa-se**. Prospectiva fundamental: A análise consegue em algum momento isolar tal ou tal movimento com seu ritmo no conjunto organizado. A operação analítica, acoplada frequentemente de modo empírico à especulações (cf os médicos na auscultação, etc.) descobre ao mesmo tempo a multiplicidade dos ritmos e a unicidade de tal ritmo (o coração, os rins, etc.). A ritmanálise aqui definida como método e teoria persegue esse trabalho milenar, de modo sistemático e teórico, reunindo práticas muito diversas e saberes muito diferentes; medicina, historia, climatologia, cosmologia, poesia (*poiética*), etc.” (LEFEBVRE, 1992, p.27)^{38xxxix}

Nesse trecho vislumbramos a possibilidade que a ritmanálise possui de tratar de uma grande diversidade de práticas sociais. Entra, portanto, a idéia de medida: os ritmos são ao mesmo tempo mensuráveis quantitativamente e qualitativamente. Cada ritmo tem sua medida específica: pode distinguir-se a freqüência, a intensidade, a velocidade. Mas essa medida permanece relativa, no sentido em que cada ritmo é considerado lento ou veloz somente em relação com outros. Ademais, se o ritmo é suscetível de ser quantificado, ele escapa finalmente à lógica:

37 Negritos são do autor. Tradução nossa.

38 Negritos são do autor. Tradução nossa.

“Em resumo, os ritmos escapam à lógica e, no entanto, eles contêm uma lógica, um cálculo possível, números e relações numéricas.” (LEFEBVRE, 1992, p.20)^{xi}

Os ritmos são considerados como sendo

“(...) ao mesmo tempo naturais e racionais, e nem um nem o outro. O ritmo de uma valsa de Chopin é natural ou factício? Os ritmos das formulas de Nietzsche – as de Zarathoustra, são naturais ou racionais? Eles têm às vezes o ritmo do andar dos corpos, do passo do pensador poeta.” (LEFEBVRE, 1992, p.18)^{xi}

Assim, mesmo se a ritmanálise consegue isolar um ritmo incluso num conjunto de ritmos, mesmo se podemos desfazer o pacote de ritmos apresentando componentes naturais e ritmos com função mais social ou mental, não perdemos jamais de vista o movimento desse conjunto.

O que interessa particularmente Lefebvre é a idéia de ruptura. Ele já formulou isso numa abordagem anterior à da ritmanálise: a programação do cotidiano tem como corolário uma necessidade renovada de ritmos, de rupturas, que podem se estabelecer, por exemplo, através da festa e pode também adotar formas anormais, até mórbidas (LEFEBVRE, 1981, p.135).

A nosso ver, a idéia das rupturas está fortemente associada à idéia de diferença. Trata-se de revelar pela análise os ritmos participando da transformação do cotidiano pelo vivido, sem que isso resulte em uma aritmia, à lógicas mortíferas. Além da transformação do cotidiano, é a transformação da sociedade no seu conjunto que é o ponto de vista do autor, já que isso implica uma nova relação entre o espaço e o tempo. Isso é possível e realizável somente pela prática e a inovação, sem se esquecer das repetições dos ritmos anteriores, das reparações. A impressão de ritmos novos, produtores de sentido, parecem revelar o potencial da ritmanálise, porque promove a ação:

“Os tempos sociais mostram possibilidades diversas, contraditórias: atrasos e avanços, reparações (repetições) de um rico passado (aparentemente), e revoluções que introduzem bruscamente um conteúdo novo e, às vezes, mudam a forma da sociedade. Os tempos históricos desaceleram, avançam, ou regressam, vão em prospecção ou em retrospecção. Segundo qual critério? Segundo as representações e as decisões políticas, mas também segundo a perspectiva adotada pelo historiador. Objetivamente, para

que tenha *mudança*, precisa que um grupo social, uma classe ou uma casta, intervenham imprimindo um **ritmo** numa época, seja pela força, seja de maneira mais insinuada. Ao longo de uma crise, numa situação crítica, precisa que um grupo se designe como *inovador* ou *produtor de sentido*. E que seus atos se inscrevam na realidade. A invenção não se comenda, nem militarmente, nem ideologicamente. Às vezes, muito tempo após as ações, percebe-se a emergência da novidade. Precisa para isso discernimento, atenção e sobretudo abertura. » (LEFEBVRE, 1992, p.25)^{39xlii}

Essa idéia de impressão de um ritmo, associada à idéia de ruptura, constitui um dos pontos de partida da nossa reflexão sobre práticas de arte de rua e a restituição do urbano. De fato, nos parece que, na sua escala, os artistas de rua tendem a instaurar momentos que produzem sentido em relação ao uso do espaço como lugar de encontro. Proporcionam uma pausa que foge da lógica que programa o cotidiano da cidade, onde podem aparecer novas relações sociais, novas formas de tramar o espaço-tempo de um lugar. Essas relações oriundas de tais momentos dão espessura às tramas da cidade e dão novos sentidos ao urbano.

Nos parece útil sublinhar, ainda, que a impressão de um ritmo não deve ser vista como um conjunto de práticas isoladas do contexto social mais amplo. Mesmo se podemos vislumbrar que um único indivíduo, cuja trajetória seria abordada como um ritmo, possa sozinho provocar um encadeamento de situações históricas que influenciam o curso da História, desconsideramos na verdade tal abordagem. Como Lefebvre sublinha, isso constitui uma perspectiva adotada pelo historiador: o culto dos grandes homens deve chegar ao seu fim. Isso não significa que desprezamos o gênio ou a singularidade de tais indivíduos, mas na realidade, não podemos perder de vista a visão do conjunto, relações complexas que tramam esses destinos singulares.

Portanto, não consideramos neste estudo que esses atores sociais (os artistas de rua) constituem uma vanguarda revolucionária para a mudança possível da sociedade: nossa observação empírica mostra que esses indivíduos são inseridos numa trama complexa de relações que

pretende, aliás, instaurar uma horizontalização das relações de poder⁴⁰. A arte de rua é aqui considerada como uma prática secular; a atenção particular que merece no contexto atual constitui somente uma reaparição desse fenômeno que sempre existiu. Participa, sem dúvida, na impressão de ritmos que tenderiam a uma redefinição do urbano como lugar do encontro e do imprevisto. Assim, as práticas consideradas constituem uma miríade de ritmos, tomadas num conjunto polirrítmico mais amplo, que desafiam, à sua maneira, a programação da vida cotidiana e permite vislumbrar outros tipos de relações sociais. Sobretudo, essas práticas instauram outro uso do tempo social.

O que nos interessa particularmente é a associação que o autor realiza entre a medida do tempo e a medida dos ritmos. Os ritmos, suas impressões e suas repetições, participam da formação dos tempos sociais: é isso que está em jogo na transformação possível do cotidiano, pois “as diferenças, induzidas ou produzidas pelas repetições, constituem a trama do tempo” (LEFEBVRE, 1992, p.16).

Vemos que é importante salientar a maneira pela qual as práticas sociais podem imprimir ritmos: isso se revela através da análise dos tempos sociais que se tramam no espaço através de uma dissipação de energia. De fato, Lefebvre enxerga ritmos em cada ponto onde ha interação entre um lugar, um tempo e uma dissipação de energia. Em nosso caso, essa impressão de ritmos realiza-se através da expressão do corpo, em diferentes níveis (movimentos, narrativas, sons, gestos...). Sobretudo, essa impressão é feita de continuidades e descontinuidades nos tempos sociais. Essa noção de continuidade e descontinuidade constitui igualmente um parâmetro importante para a análise dos ritmos: colocam-se em jogo as noções de intensidade e de presença. Podemos considerar um conjunto « dominante » de ritmos que rege de maneira relativamente continua e coordenada a programação do cotidiano, tanto

40 Vale dizer que tivemos, por exemplo, a oportunidade de estar em contato com vários membros da Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR), rede nacional de artistas e grupos de teatro-circo de rua. Isso enriqueceu muito nossa análise, além de nos fornecer uma documentação de suma importância. Abordamos isso no Capítulo 3 desse trabalho.

manipulando o tempo (LEFEBVRE, 1992, p.68), quanto instaurando uma rotina de fatos e de gestos que constituem os fundamentos de um adestramento determinando a maioria dos ritmos do cotidiano (LEFEBVRE, 1992, p.58). Mas nunca há uma continuidade real, apenas uma tentativa de instaurar ritmos dominantes que tenham um efeito durável e uma frequência contínua nas tramas do espaço-tempo onde são emitidos. Pensamos em particular nas mídias, que são como uma fábrica de imagens que imprimem constantemente ritmos. No entanto, Lefebvre exorta o futuro ritmanalista a não se deixar enganar pelas aparências: precisa considerar os fluxos de imagens (TV, imprensa...) como ritmos entre outros, para « evitar a armadilha do **presente** que se dá como **presença** e quer efeitos de presenças » (LEFEBVRE, 1992 , p.35)^{41xliii}.

Os ritmos são ferramentas de análise que permitem justamente relativizar esses ritmos que se querem dominantes, sem deixar de perceber e considerá-los. Com efeito, no conjunto polirrítmico, distinguimos outros ritmos que possuem uma outra qualidade, uma outra intensidade, induzindo um outro uso do tempos social, que vai tecendo diferentemente o espaço, tanto ao nível da materialidade, quanto ao nível das representações.

A dissipação de energia, no nosso caso, é corporal, palpável aos olhos do público. Se instaura no espaço real e tece relações através dos afetos, produzindo diferenças no uso comum de um lugar. A noção de continuidade e descontinuidade é um critério que precisamos destacar para determinar o impacto de tais momentos. Esses momentos são considerados como rupturas dos ritmos do cotidiano, produzem diferenças, que podem ser analisadas a partir do momento que levamos em conta o sensível. A teoria dos momentos, portanto, nos parece dar conta dessas rupturas e entender melhor a ideia de presença se opondo ao simulacro da imagem.

« A imagem, como o presente, carrega-se de ideologia : ela a contém e a esconde. A presença está **aqui** (não em cima ou mais além). Com a presença, há diálogo, uso do tempo,

palavras e atos. Com o presente, que está *aí*, somente há troca e aceitação da troca, do deslocamento (do *eu* e do *outro*) por um **produto**, por um simulacro. O presente é um fato e um efeito de *negocio*; enquanto a presença se situa na poética: valor, criação, situação no mundo e não somente nas relações de troca. » (LEFEBVRE, 1992, p.66)^{42xlv}

Podemos relacionar essa idéia de presença com a formação dos momentos que instauram a simultaneidade da presença e da ausência e permite momentaneamente reintroduzir o jogo e o encontro na trama do espaço-tempo. Assim, são os ritmos que instauram uma verdadeira presença que interessam particularmente o autor. Não podemos deixar de pensar que isso constitui uma escolha metodológica, mas ética também. A nosso ver, isso se deve à própria pertinência da ritmanálise, que leva em conta o sensível, que o Lefebvre relaciona ao presente, o real :

« O sensível, portanto, esse escândalo da filosofia apos Platão, retoma sua dignidade no pensamento, como na prática e no juízo comum. Nunca desapareceu, mas tampouco passou por essa transformação que lhe dá um lugar de destaque no pensamento e restitui seu sentido e sua riqueza. O sensível? Nem é o aparente, nem o fenomenal, é o **presente**.»(LEFEBVRE, 1992, p.33)^{43xlv}

2.1.3 O corpo do ritmanalista como ponto de partida : importância metodológica

2.1.3.1 A respiração

Chegar ao concreto pela experiência, pensar com seu corpo, tudo isso constitui um pré-requisito para o ritmanalista, que mobiliza todos seus sentidos para enxergar o entrelaçamento dos ritmos, mas ao mesmo tempo distinguir cada um na sua existência distinta, nas suas aparições sucessivas. Isso explica a instância do ritmo como ponto de partida da ritmanálise: o ritmanalista deve ser capaz, num primeiro tempo, de escutar seu corpo e afinar suas percepções. Escutar seu corpo significa também

42 Tradução nossa. Itálico e negrito são do autor.

43 Tradução nossa. Negrito é do autor.

perceber que este está atravessado por numerosos ritmos que não unicamente próprios a este corpo. Os ritmos se entrelaçam: sobretudo, eles respiram. É certamente no sentido da respiração que Lefebvre dá tanta atenção ao corpo: a respiração dos ritmos remeteria, portanto às suas continuidades e descontinuidades, ao fato que os ritmos querem dizer que não há continuidade possível nos fluxos, no movimento.

Assim, precisa pensar a totalidade como sucessão de totalizações, que se renova sem parar, mas se estrutura a partir de ritmos que reapareçam com regularidade, com uma pulsação e frequências variáveis, intensidades diferentes, mas que podem ao mesmo tempo ser mensuradas, apreendidas através da análise distinta de um ritmo determinado. A escuta do corpo e da respiração, como do batimento do coração, nos parece conter esse sentido metodológico que promove Lefebvre:

“Para entender e analisar os ritmos, precisa sair deles, mas não completamente: seja pela doença, seja por uma técnica. Uma certa exterioridade permite ao intelecto funcionar. No entanto, para entender um ritmo, precisa ser tomado por ele ; tem que se entregar, se dar, se abandonar à sua duração. Como na música, na aprendizagem de uma língua (entendemos os sentidos e as conexões somente quando conseguimos reproduzi-los, isto é, produzir ritmos falados) . » (LEFEBVRE, 1992, p.42)^{44xlvii}

Podemos imaginar a inspiração e a expiração como o vai e vem das ondas. Entende-se assim melhor a unidade na oposição do linear e do cíclico, no sentido em que a respiração constitui um processo linear e cíclico do vai e vem do ar para oxigenar os pulmões. Sem essa complementaridade na diferença, há a-ritmia, isto é, morte do corpo. O ritmanalista está primeiramente à escuta do seu corpo também para oxigenar seu pensamento, metamorfoseá-lo. Toma consciência e reconhece a validade do seu método através do contato com o real: é somente escutando seu corpo que Lefebvre inicia sua abordagem de partir do abstrato indo para concreto. Esse autor cria o conceito de ritmo como elemento de uma ciência que afirma como nova, pois deseja

44 Tradução nossa. Itálico e negrito são do autor.

estabelecer uma maneira de pensar o real que seja uma apreensão sensível desse real. Neste sentido, a escuta do corpo é uma condição de sobrevivência para o pensamento. Frente à todos esses barulhos, frente à cacofonia do espaço urbano atual, cabe permanecer à escuta das diferenças e, sobretudo, dar conta da sua pertinência e da sua ressonância. O ritmanalista possui uma ética que dá uma atenção particular à unidade da presença e da ausência, desejando mostrar essa intensidade particular que instila a presença sensível na trama do espaço-tempo.

“Mas o ritmanalista não tem nada em comum com o profeta ou o bruxo. Nem com o metafísico ou o teólogo. Seu gesto, seu ato relacionam ele à razão. Ele espera espalhar esta, conduzindo-a sempre mais longe e mais alto, reencontrando o sensível. Resumindo, ele não é um místico. Mas tampouco se quer positivista, ou aquele que constata: o empirista. Ele muda o que observa: coloca isso em movimento, reconhece seu poder. Neste sentido, parece próximo do poeta, ou do homem de teatro. A arte, a poesia, a música, o teatro sempre trouxeram alguma coisa (mas o quê?) ao cotidiano. Não o *refletiram*. O criador descia nas ruas da sua cidade: os habitantes mascarados moravam junto com os outros cidadãos. Eles assumiam a vida cidadã.” (LEFEBVRE, 1992, p.39)^{45xlvii}

Parece-nos que a noção de medida (entendida como projeto) é fundamental para apreender os ritmos. Com efeito, permite atestar que a ritmanálise busca elaborar-se de acordo com o real sensível. A presença e um ritmo determinado podem ser abordados de diversas maneiras, mas tudo isso é quantificável, não são boas intenções ou elucubrações, tampouco uma série de números ou observações sem alma, defasadas em relação ao burbulhar do real que permite uma apreensão sensível do cotidiano. Com um método baseado na escuta do corpo, o ritmanalista “será capaz de ‘escutar’ uma casa, uma rua, uma cidade, como o ouvinte escuta uma sinfonia” (LEFEBVRE, 1992, p.35). Isso se torna também possível, porque sua abordagem é transdisciplinar, não consiste em pontos de vista parcelares. Pretende realizar uma síntese em relação com um ritmo distinto, inserido num conjunto determinado mas em movimento, que se deixa perceber sob diversas dimensões, inclusive as interligações

com numerosas outras totalidades, de maneira multiescalar. Lefebvre não deseja que o ritmanalista seja trancado numa torre de marfim: ele compara-o ao poeta e ao homem de teatro, ao criador que se envolve na vida da cidade. De novo, respiração: através desses trechos, Lefebvre se reclama de todo um movimento do pensamento, que possui uma respiração e uma ressonância na própria história do pensamento, mas, sobretudo, do vivido. É através essa afirmação do corpo que Lefebvre pode transmitir o que ele percebe e concebe como presença: a apreensão sensível do real pelo ritmanalista, e ao mesmo tempo, as possibilidades concretas da restituição do urbano ou da presença no seio desse real.

2.1.3.2 Ressonância e presença

Estar à escuta significa também prestar atenção à ressonância dos ritmos. Através disso conseguimos perceber melhor a presença. Com efeito, nós enxergamos o ritmo como tendo uma fonte emissora, repetida de maneira aleatória, mas não desprovida de medida. Tal a mão que bate o coro de uma percussão e que tem claramente um projeto na mente. Eis aí como entendemos o sentido da medida, entendida pelo Lefebvre como projeto:

“Um paradoxo a mais: o ritmo parece natural, espontâneo, sem outra lei que seu desdobramento. Mas o ritmo, sempre particular (música, poesia, dança, ginástica, caminhar, etc.) implica sempre uma medida. Cada vez que tem ritmo, há medida, isto é, obrigação calculada e prevista, projeto.”
(LEFEBVRE, 1992, p.17)^{46xlviii}

Portanto, entendemos através da medida o potencial transdisciplinar da ritmanálise, a partir do momento onde o ritmo se reveste de uma certa intencionalidade, ou mais exatamente, de uma certa intensidade, de uma presença.

“O gesto ritmanalítico transforma *tudo* em presenças, inclusive o *presente*, tomado e percebido como tal. O gesto não se aprisiona na ideologia da *coisa*. Percebe a *coisa* na

proximidade do *presente*, no caso desse presente, a imagem sendo um outro caso. Assim, a coisa se faz **presente**, mas não **presença**. No entanto, o gesto ritmanalítico integra essas coisas – essa parede, essa mesa, essas árvores – num porvir dramático, num conjunto cheio de sentido, transformando-as em presenças, ao invés de em diversas coisas.” (LEFEBVRE, 1992, p.36)^{47xlix}

Neste sentido, entendemos o ritmo na linha de raciocínio que o Lefebvre desenvolve através da sua teoria dos momentos, que ele tinha intimamente ligado à sua crítica da vida cotidiana (LEFEBVRE, 1961). Se a teoria dos momentos está particularmente exposta neste segundo volume, é porque remete à uma apreensão da totalidade. Na nossa compreensão do ritmo, isso significa que podemos isolar momentos, durante os quais é emitido um ritmo distinto, que constitui uma novidade por sua presença singular, que tem uma ressonância particular, através da sua possível caracterização como obra, sendo fruto da criação. Falando de ressonância, falamos também de frequência. A nosso ver, a qualidade da emissão do ritmo incide sobre sua frequência, isto é, sua capacidade de ressonância. A presença é um critério que compõe essa ressonância: não queremos descartar a parte de ausência relacionada igualmente à intensidade de um momento. Cada momento tende em apresentar um desejo de absoluto, podendo chegar a negar uma parte do real para cumprir esse desejo. A presença remete ao sensível, ao que está presente aqui e agora, que mobiliza os cinco sentidos e não busca estabelecer “a-prioris” para poder enxergar as possibilidades do real. A ressonância permite então apreender a parte de absoluto contidos nesses momentos, assim como a possibilidade de avaliar sua propagação enquanto ritmo. Assim se anuncia a tarefa do ritmanalista, que leva em conta a presença nas suas reflexões sobre o real: de certo modo, descobre as diferenças e assimila a criação a uma dissipação de energia que trama o espaço-tempo. Essa atenção dada à obra já era um dos fundamentos da teoria dos momentos e permanece uma das preocupações primordiais dos elementos de ritmanálise que Lefebvre esboça:

47 Tradução nossa. Itálico e negrito são do autor.

“Desde a época chamada *moderna*, o conceito de **obra** se obscurece sem desaparecer ; ao contrário, ele se estende e se diferencia em sucedâneos: o **produto** e a **coisa**. O ritmanalista realizara a cabo obras, renovando o próprio conceito da obra.” (LEFEBVRE, 1992, p.39)⁴⁸¹

2.2 As práticas de artes de rua vistas como impressão de um ritmo na polirritmia do espaço urbano

Nesta parte, desejamos indagar como podemos concretamente usar a noção de ritmo numa perspectiva geográfica. Gérardot (2007) realiza uma integração da ritmanálise de Lefebvre, que nos parece digna de interesse. Essa geógrafa francesa dá como exemplo concreto a transformação de um lugar, o entorno da biblioteca François Mitterrand em Paris, inaugurada em 1996. Ela foca em particular sobre as modificações rítmicas neste lugar através do surgimento do turismo que se desenvolveu lá aos poucos. Portanto, é considerada a interação crescente da atividade turística, em relação com a polirritmia do lugar. De certa maneira, isso remete à abordagem de Lefebvre (1992), quando se debruça sobre as cidades mediterrâneas: mostra-nos que podemos distinguir semelhanças entre os ritmos próprios dessas cidades, que caracterizariam um pertencimento comum a toda costa do Mar Mediterrâneo. Através desses dois estudos, que ambos se apóiam sobre a ritmanálise, percebe-se que podemos realmente tratar de ritmos em diferentes escalas, assim como podemos considerar diversas dimensões. Neste estudo, dividimos concretamente essas dimensões como, de um lado, a possibilidade dessas práticas se materializar momenta e concretamente no espaço e, do outro lado, a parte simbólica que provoca sua ressonância no imaginário urbano. A descrição da ritmanálise que realiza Meyer (2008) é muito interessante. Coloca esta em perspectiva, aprofunda certos aspectos, ficando ao nível teórico. Do seu lado, Simpson (2008) se apropria também da ritmanálise, mas para tratar mais

48 Tradução nossa. Itálico e negrito são do autor.

especificamente de intervenções de artes de rua num determinado lugar, em diferentes momentos (dia de forte calor, tarde chuvosa).

Nossa ótica se quer um pouco diferente: não analisamos um determinado lugar, mesmo se certos lugares tiveram uma importância singular ao longo da nossa pesquisa exploratória. Escolhemos propositadamente associar o ritmo a uma prática social, no caso, as práticas de artes de rua, relacionadas com as artes cênicas (principalmente o circo, o teatro e a música). Consideramos, em especial, o momento durante o qual essa prática acontece: isso remete a preparação da intervenção no lugar até o momento quando os artistas e o público deixam o lugar da intervenção, permitindo outras coisas acontecerem. Vislumbramos esse momento como uma possível ruptura dos ritmos do cotidiano. A teoria dos momentos de Lefebvre inspira nossa leitura dessas intervenções, mas consideramos, sobretudo, esses momentos como a possibilidade de impressão de ritmos, através da expressão dos corpos. Poderíamos definir essas práticas como « práticas materiais ativas » (MASSEY, 2008, p.175), o que de certo modo pode ser relacionado com as práticas urbanas, que Lefebvre promove (2004).

2.2.1 Paralelo entre a polirritmia e a multiplicidade do espaço

As reflexões de Massey (2004, 2008) integram nesse momento nosso raciocínio. Com efeito, queremos integrar suas recomendações sobre o espaço aberto e, em particular, sobre a política relacional do espaço. A nosso ver, suas considerações sobre o espaço são compatíveis com a visão de Lefebvre sobre as virtualidades contidas no urbano, mesmo que mencione tudo isso em outros termos. Define noções ricas, tais como a trajetória e a narrativa, que se integram a nossa leitura rítmica do espaço urbano. Portanto, suas reflexões nos parecem dialogar diretamente com nossa percepção desses momentos, que deixam aflorar as práticas de artes de rua que estamos enfocando em nosso estudo. Desejamos assim estabelecer um paralelo entre a noção de ritmo e a noção de trajetória. Ademais, nos parece que a integração da noção de

ritmo em geografia se situa na linha das reflexões de Massey (2008, p.177), quando promove uma abertura da imaginação geográfica, no sentido de uma multiplicidade de devires presentes no espaço. A noção de ritmo parece capaz de enfrentar esse desafio, pois implica considerar a polirritmia presente em cada lugar, como constitutiva do espaço.

A polirritmia é correlativa a noção de ritmo: indica a possibilidade de considerar uma simultaneidade de ritmos, em diferentes escalas. Esses ritmos podem formar uma eurritmia (estado onde eles estão todos numa mesma sintonia) ou uma arritmia (estado onde os ritmos são demais desconectados, estado que leva, por exemplo, o corpo à morte). Mas no cotidiano, o ritmanalista observe, sobretudo, uma polirritmia, que não possui realmente características eurrítmicas ou arrítmicas.

No espaço urbano, o que se destaca é uma cacofonia de ritmos, uma polirritmia, que depende do momento e da hora, do lugar onde se opera a observação. O artista de rua aborda empiricamente esses fluxos: se instala geralmente num lugar que possa permitir um mínimo de receptividade e de atenção dadas à atividade que ele exerce, que o lugar seja calmo, na sombra, ou simplesmente um lugar de passagem (sinal vermelho, saída do Metrô, esquina de uma rua movimentada, praça de grande afluência ou central numa determinada localidade...). O grupo de teatro de rua paulistano “Os Inventivos” relata num livro o seu processo de pesquisa acerca de um espetáculo. Tentou se organizar em “bando” e assaltar o espaço, inspirando-se dos atores sociais que ocupam cotidianamente o espaço:

“Na maneira como a rua esta pensada, tudo é circulação – de pessoas e de mercadorias. Nesse espaço, tende-se ao deslocamento de um lugar para outro, com destino previamente definido. Aqueles que subvertem essa lógica (artistas populares, vendedores ambulantes, meninos e moradores de rua, pregadores evangélicos) tendem a se destacar dessa paisagem: a sua ação transgride a lógica de ocupação da urbe, que os seus habitantes aprenderam a incorporar – não se deslocam pela rua, mas a ocupam. [...]. Ações coletivas, alterações de ritmo e aproveitamento de linhas de tensão da arquitetura urbana, por exemplo, deram pistas para a atuação dos atores.” (DHAMOTO, 2012, p.49)

Como já vimos, a noção de ritmo se situa na linha de raciocínio que Lefebvre elabora na sua crítica da vida cotidiana ao longo da sua obra. Essa noção leva resolutamente em conta a emergência da diferença, as possibilidades presentes no real, que podem ou não se realizar, mas que a análise pode destacar. A ritmanálise permite então pensar uma geografia que pensa o ritmo e que toma ao mesmo tempo em consideração as recomendações de Massey (2004, 2008) acerca do espaço relacional. A diversidade dos ritmos que é possível observar tem a ver com a diversidade das trajetórias que Massey (2008) pensa poder abordar. Considerar a polirritmia permite dar conta da multiplicidade das interações que acontecem num determinado lugar. Atinge-se uma amplitude de fenômenos que é possível analisar, de maneira transdisciplinar. O espaço observado a partir do estudo dos ritmos apresenta assim uma polirritmia, que podemos relacionar com a segunda recomendação de Massey (2004, p.8; 2008, p.31), ao encarar o espaço e a multiplicidade como co-constitutivos.

“O espaço é a esfera de existência da multiplicidade; é a esfera na quais distintas trajetórias coexistem; é a esfera da existência de mais de uma voz. Sem espaço não há multiplicidade, sem multiplicidade não há espaço. Se o espaço é indiscutivelmente produto de inter-relações, então isso deve implicar na existência da pluralidade. Multiplicidade e espaçosão co-constitutivos.” (MASSEY, 2004, p.8)

2.2.2 A espacialização dos ritmos e as tramas do cotidiano

A ritmanálise trabalha sobre a base de totalidades abertas e busca isolar um ritmo para melhor distinguir sua diferença e seu potencial de ressonância no seio do conjunto polirritmico. A noção de trajetória usada por Massey (2004, 2008) e a noção de ritmo que Lefebvre expõe (1992) são ambos temporais na sua ênfase, mas na verdade pressupõem uma necessária espacialização. Assim, eles levam em conta o movimento que atravessa o espaço geográfico, assim como as virtualidades contidas nele.

« [...] os tempos concretos têm ritmos, ou melhor, são ritmos – e todo ritmo implica uma relação do tempo com um espaço, um tempo localizado ou, se quiser, um lugar temporalizado. O

ritmo é sempre em tal lugar, em seu lugar [...]. Isso não impede que seja um tempo, isto é, o aspecto de um movimento e de um devir.”(LEFEBVRE, 1992, p.99) ^{li}

O que está no centro da argumentação de Massey, é que para considerar o futuro como aberto, o espaço necessariamente deve também ser considerado como tal:

« Foram muitos os que consideraram os desafio e encantos da temporalidade ? Algumas vezes isso foi feito através das lentes daquela corrente do miserabilismo filosófico antropocêntrico, que se preocupa com a inevitabilidade da morte. Sob outros disfarces, a temporalidade foi louvada como a dimensão vital da vida, da própria existência. O argumento aqui é que o espaço é igualmente vivo e igualmente desafiador, e que, longe de ser morto e fixo, a própria enormidade de seus desafios significa que as estratégias para dominá-lo tem sido muitas, variadas e persistentes.» (MASSEY, 2008, p.35)

A nosso ver, a preocupação assim colocada com as estratégias para dominar o espaço vai ao encontro da preocupação que Lefebvre (2000) teve notadamente para pensar a produção do espaço. Nesta visão lefebvriana, isso articula a programação do cotidiano com a produção do espaço: levando em conta as práticas do cotidiano, consideramos que estas se inscrevem no espaço através dos tempos sociais que as definem. O lugar é uma categoria que serve a nossa análise, pois permite tornar concreta a apreensão da produção do espaço:

« O lugar, portanto, liga-se de modo inexorável à realização da vida como condição e produto do estabelecimento das relações indispensáveis a ela, mas a produção da vida e do lugar revela a necessidade de sua reprodução continuada. Deste modo a noção de produção (e conseqüentemente a de reprodução) é fundamental para o entendimento desse processo (...). Trata-se da elucidação de um movimento que envolve a produção e suas relações mais gerais, o que significa, neste contexto, que as relações sociais ocorrem fora dos limites estreitos da produção de mercadorias e do processo de trabalho (sem, todavia, negá-la) para enfocar a via em todas suas dimensões (aquela que se desenvolve ligando momentos e lugares como a casa, a rua, o bairro) criando uma trama de relações como trama dos lugares onde se destaca uma rede articulada que liga as práticas socio-espaciais e é assim que a produção do espaço se realiza enquanto produção ininterrupta da vida.» (CARLOS, 2007, p.41)

A constituição de tramas remete justamente a materialização das práticas sociais no espaço: as trajetórias, tais como os ritmos, permitem tomar em consideração a diversidade dessas práticas, lhes atribuindo

apossibilidade de deixar aflorar o vivido no seio do cotidiano. Enxergamos os ritmos com suas próprias intensidades, freqüências: o ritmo pode ser mensurado, pois está relacionado ao real. Mas adotar essa noção significa destacar práticas sociais que aparentemente não são necessárias para a produção do espaço, sobretudo na visão da reprodução das relações sociais que está por trás das estratégias de dominação no espaço urbano.

Essa dominação do espaço não provém de uma única fonte emissora: se consideramos a polirritmia de um lugar, podemos vislumbrar que ela se compõe de uma multiplicidade de ritmos que têm conteúdos diversos e, sobretudo, não têm a mesma intensidade. Concretamente, um lugar está organizado de certa maneira, reúne um grande número de atores que participam da sua materialização, da sua organização. As estratégias de dominação presentes quando observamos um lugar teriam, portanto, a ver como a ordem distante que define Lefebvre (CARLOS, 2007, p.42), enquanto a ordem próxima tem mais a ver com as tramas tecidas pelos atores concretos do cotidiano. A crítica da vida cotidiana tem como corolário considerar que a programação do cotidiano tende a gerar práticas rotineiras que, além disso, podem perder de vista o valor de uso. Com efeito, as práticas se inscrevem no corpo daqueles que as colocam em movimento, e de maneira mais geral, se inscrevem aos poucos na materialidade do espaço.

« Ainda segundo Lefebvre, o cotidiano se revela como encadeamento dos atos que formam um conjunto que não se reduz a soma dos atos isolados, e que se efetua em um espaço e tempo sociais ligados à produção. [...] Deste modo, é a base a partir da qual o modo de produção se afirma quando engendra um espaço e tempo sociais, constituindo-se em sistema pela programação do mesmo cotidiano. Assim, o modo de produção se realiza no cotidiano e este é produto daquele.» (CARLOS, 2007, p.52)

Enxergar o espaço como lugar da transformação do cotidiano consiste, num primeiro momento, em considerar que as práticas sociais contêm poder social.

« [...] todas aquelas relações são ativamente construídas (e algumas dela podem nunca ser construídas) e o fato de que

elas são construídas (elas são integralmente práticas sociais), por sua vez implica que estão repletas de poder social. Assim, politicamente, o que devemos fazer é reconhecer também a *forma* dessas relações, seu inevitável conteúdo de poder social, as relações de dominância e subordinação que estas podem requerer ou (mais positivamente), o potencial de capacidades que elas podem produzir » (MASSEY, 2004, p.21)

A apropriação considerada como duração remete a temporalidade das práticas sociais, com suas continuidades e descontinuidades. Cada ritmo possui uma duração (Gérardot, 2007, p.3) e se inscreve desse modo no espaço.

A partir do momento que consideramos que a forma urbana tende a sofrer a programação do cotidiano, trata-se de adotar um viés metodológico para abordar a produção do espaço: isso remete a maneira como os próprios pesquisadores em geografia pensam o espaço e sua produção através das diferentes temporalizações que se superpõem num lugar. Essa superposição de temporalidades é também levada em conta por certas leituras inspiradas notadamente pelo desconstrucionismo. Massey enxerga limites nessa abordagem geográfica:

« A desconstrução, deste modo, parece prejudicada por seu foco primário no 'texto', por mais amplamente imaginado que ele seja. Ilustrar este argumento através da figura do palimpsesto é ficar dentro da imaginação de superfícies - ele falha em dar vida às trajetórias que co-formam esse espaço.» (MASSEY, 2008, p.164)

André Carreira (2009), grande teórico do teatro de rua, nos parece estar inspirado em parte por visões semióticas do espaço. Dialoga, em particular, com a Geografia Cultural. Achamos que essa afinidade que o teatro não deixa de ter com a literatura influencia talvez essa abordagem. Esse autor reflete intensamente sobre a dramaturgia do teatro de rua e a necessidade de estabelecer rupturas nos fluxos do cotidiano.

“[...] é interessante pensar que a idéia de ‘repertório de usos’ do espaço urbano poderia interferir na construção da nossa percepção de uma dramaturgia do espaço. Nesta dramaturgia interfeririam as linhas dos edifícios, as tensões dos usuários, o trânsito de veículos e pessoas e o controle social do lugar público. As regras da cidade funcionam como material dramático, na medida em que constituem um texto que pode ser tomado como pré-texto para a construção da cena. A cidade então seria uma fala que pode ser reinterpretada pelo discurso cênico que ao mesmo tempo toma as estruturas

físicas da cidade como suporte de sua construção espetacular. Ver a cidade desde este ponto de vista significa aceitar o desafio permanente de interpor o teatro ao ritmo corrosivo da própria cidade.” (CARREIRA, 2008, p.7)

Abordaremos melhor esse lado dramático no Capítulo 3. Todavia, enxergamos que o autor leva muito em consideração as especificidades do local onde se pretende interferir, tanto quanto a lógica maior que rege os fluxos da cidade.

Quando Doreen Massey (2008) se debruça sobre a cartografia da cidade, vista como um texto, ou mais ainda, como palimpsesto, acaba finalmente criticando essas abordagens metodológicas. Segundo ela, lhes falta uma visão do movimento que atravessa o espaço geográfico. Faltam espessura e profundidade nessas visões, que não dão conta das possibilidades inscritas no real, “aqui e agora”. É neste sentido que ela dirige sua crítica à visão do espaço que desenvolvem, em particular, De Certeau, Bergson e Laclau.

« Seria melhor reconhecer que 'sociedade' é tanto temporal quanto espacial e deixar completamente de lado essa definição de representação como espaço. O que está em questão, na produção de representações, não é a espacialização do tempo (compreendida como a tradução do tempo como espaço), mas a representação do tempo-espaço. O que conceituamos (divida em órgãos, mas coloque-os como quiser) não é apenas tempo, mas espaço-tempo. Nos argumentos de Bergson e de De Certeau, também, a questão é formulada como se o mundo vivido que está aí para ser representado (conceituado / descrito) fosse apenas temporal. Ele é, certamente, temporal, mas é também espacial. E 'representação' é uma tentativa de apreender os dois aspectos desse mundo.» (MASSEY, 2008, p.53)

Esses autores inspiram em parte sua própria visão do espaço relacional, mas Massey os culpa por continuar considerando o espaço como simples suporte das temporalizações deixadas pelas práticas sociais. A nosso ver, o ritmo permite igualmente enriquecer a visão da inscrição dessas temporalizações no espaço, pois consideramos a ressonância que têm essas práticas. Recusamos também a visão de palimpsesto para enxergar melhor as possibilidades inscritas no espaço. Segundo Massey, o objetivo consiste, portanto, em abrir o conceito de espaço numa perspectiva relacional, isto é, abordar a dimensão política

presente no cotidiano das práticas sociais, essa articulação do espaço e do tempo se concretizando no lugar.

« Este livro é um ensaio sobre o desafio do espaço, os múltiplos artifícios através dos quais esse desafio tem sido tão persistentemente evitado, as implicações políticas de praticá-lo de maneira diferente.» (MASSEY, 2008, p.34)

Essa visão do espaço relacional vai ao encontro de nossa adoção do conceito de ritmo. Com efeito, consideramos que os eventos de artes de rua vão muito além de uma simples diversão ou de uma melhoria trazida ao cotidiano, já que constituem rupturas dos ritmos desse cotidiano, que imprimam uma temporalidade de uma qualidade diferente nas tramas do cotidiano. Trata-se de prestar atenção ao vivido, e pensar ao mesmo tempo em praticar o espaço diferentemente para romper essa amnésia que tende a banir o uso.

Isso implica também renovar com vigor a imaginação geográfica, para que ela tenha a ver com o real. Pensamos o espaço como relacional e, sobretudo, em movimento. Mesmo assim, não adotamos uma visão nomadista do espaço, pois as trajetórias deixam traços, balizam os caminhos através das relações de poder que permanecem um componente essencial da formação do espaço. Mas um esforço sobre a maneira de imaginar o espaço permite desafiar a lógica de homogeneização-fragmentação-hierarquização em curso na produção do espaço contemporâneo. Podemos, quem sabe, mostrar a fragilidade dessas estratégias de dominação frente ao espaço vivido, sem subestimar suas forças e suas complexas articulações. O espaço vivido se reinventa também sem parar e constrói o espaço tanto de maneira espontânea quanto repetitivamente, a cada dia. Isso está, por exemplo, comprovado pela luta histórica dos artistas de rua: mesmo que visíveis no conjunto do espaço urbano, persistindo com suas práticas, estes têm que continuar lutando para ver reconhecida a possibilidade de trabalhar sem entraves, além de ver reconhecido a utilidade pública dessas suas práticas pelo bem-estar comum.

Neste sentido, acreditamos que Simpson (2008) não percebeu toda a riqueza da ritmanálise, o que resulta que ele toma muito pouco em

consideração a forma e o conteúdo das apresentações que nos descreve. Critica um pouco a linearidade dos horários impostos aos artistas e levanta críticas a Lefebvre que são (Simpson, 2008, p.820), a nosso ver, infundadas. Isso é visto porque ele não se debruça sobre a possibilidade de impressão de ritmos. Na verdade, isso se deve talvez ao contexto diferente no qual ele observa a arte de rua, num centro comercial em Londres: isso constitui um aviso para nós, porque alerta sobre o fato que esse tipo de momentos pode muito bem entrar na lógica de adestramento, ser normatizado e perder toda espontaneidade, entrar na lógica de acumulação e do espetáculo.

2.2.3 A impressão dos ritmos como intervenção sobre um conjunto de trajetórias

É a partir da noção de *momento*, considerado numa visão lefebvriana, que consideramos uma ruptura dos ritmos do cotidiano, assim como a impressão de um ritmo particular, que no nosso caso é oriundo da intervenção de arte de rua. Vislumbramos esse momento como uma ruptura, pois questiona a materialidade estabelecida, assim como desloca a trajetória dos corpos que atravessam esse espaço. Enfrenta desse modo a lógica de dominação do espaço através da programação do cotidiano. Mas não pode mudar radicalmente essa materialidade: num primeiro momento, indica outro modo de uso, a criação de novas formas e novos conteúdos que se inscrevem no cotidiano e propõem uma metamorfose possível das relações sócio-espaciais.

A noção de presença é igualmente fundamental, pois isso significa que, apesar da fugacidade de tais momentos, estes podem adquirir certa ressonância, certa importância na maneira pela qual as pessoas se relacionam num determinado lugar, modificando o próprio imaginário relativo a esse lugar e, mais amplamente, o imaginário urbano. Neste sentido, a impressão de um ritmo tem repercussões sobre um conjunto de trajetórias.

Se levarmos em conta que cada ritmo é suscetível de ser mensurado - pois contém em si um projeto-, entendemos que uma

intervenção sobre um conjunto de trajetórias, todas diversas e multi-escalares, se realiza a partir de um projeto definido e mais ou menos determinável, a partir do discurso, do movimento e do som das intervenções. Há uma intencionalidade contida nesses momentos: que seja consciente ou não, esta se inscreve no espaço através da ação dos corpos e se propaga notadamente através dos afetos que esses transmitem (cf Capítulo 1).

O corpo é fundamental para tratar da impressão desses ritmos, mesmo se esses novos conteúdos não se inscrevem imediatamente na materialidade do espaço (nem é um objetivo em si), mas somente momentaneamente. A intervenção de teatro de rua, em particular, apresenta a construção de formas culturais que podem se tornar propositivas para uma outra política relacional, inscrita concretamente no espaço.

Pensamos interessante esboçar um paralelo entre essa impressão de ritmos e a arquitetura rebelde que evoca Harvey (2006), notadamente quando cita as reflexões de Unger:

« Observe-se que o pensamento visionário não é inerentemente milenarista, perfeccionista nem utópico (no sentido vulgar do termo). Ele não precisa apresentar – e de modo geral não apresenta – a imagem de uma sociedade tornada perfeita. Mas de fato requer que tenhamos a consciência de redesenhar o mapa das formas possíveis e desejáveis de associação humana e de projetar novos arranjos práticos para lhes dar corpo.»(UNGER, apud HARVEY, 2006, p.245)

Há certamente uma diferença no projeto que apresenta certo artista autônomo que luta para sua sobrevivência – por exemplo, exercendo malabarismo no sinal - e o projeto de determinado grupo de teatro de rua organizado e politizado, que participa regularmente de seminários sobre a prática teatral e festivais de alcance nacionais ou internacionais, e recebe ou não subsídios do poder público. No caso do malabarista, o objetivo é principalmente de obter uma participação financeira para seu trabalho. Enquanto o objetivo do grupo teatral é mais complexo e mais coletivo: pode se tratar de levar uma proposta estética e política mais elaborada. No entanto, nestes dois casos, há uma intervenção sobre um conjunto de

trajetórias, e se trata resolutamente de interromper estas momentaneamente. Assim, esse ritmo se imprime ao revés dos ritmos do cotidiano. Através da “dramaturgia” proposta, precisa “dominar” o espaço momentaneamente, instaurando outra lógica aos fluxos previamente presentes, que formam a rotina. Segundo o dramaturgo de teatro de rua Calixto de Inhamuns (2011, p.2), isso é uma necessidade para qualquer artista de rua, desde o “artista-camelô” até o grupo de teatro de rua. Vejamos como esse estudioso encara essa dominação do espaço:

“Nas ruas e praças, ao contrario [das encenações em palcos “convencionais”], a desorganização do espaço cênico é a tônica. O publico é volátil, deseducado, passante, o espaço é fragmentado e a encenação teatral é uma intervenção. Ao invés de desorganizar o espaço, o espetáculo terá que organizá-lo, dominá-lo e fazer as pessoas se interessem pelo que nele vai acontecer. Depois de controlado, se for do gosto, é possível desfragmentá-lo e instalar uma desorganização organizada nesse espaço dominado” (INHAMUNS, 2011, p.2)

No caso do malabarista, poderíamos restringir a construção do mundo vivido à sobrevivência cotidiana pela qual muitos passam. Mas se tomamos em consideração as trajetórias urbanas (TELLES, 2005, p.8), as historias de vida que essas pessoas apresentam, poderíamos nos dar conta que essas trajetórias de vida, no seu conjunto, tecem relações sociais bem além das suas intervenções na rua. Apresentam um modo de vida muitas vezes nômade, que se opõe bastante à programação do cotidiano⁴⁹. Eles tecem relações humanas baseadas sobre o uso, o encontro. Ademais, essas trajetórias de vida se baseiam muitas vezes sobre o imprevisto e o risco (as áleas climáticas, os dias bons e ruins...). Longe de nós a idéia de romantizar a qualquer custo essas pessoas. Muitas vezes, estas tendem a se posicionar em margem dos discursos dominantes, e mesmo dos discursos alternativos organizados, mas não deixam de estar presente nas tramas do cotidiano das grandes cidades,

49 Aqui não nos referimos aos malabaristas de rua “menores” de idade, cujas práticas, por exemplo, são estudadas por Campos (2010), em Belo Horizonte. Nos referimos, sobretudo, aos viajantes e itinerantes, muitos de origens de diversos países da América do Sul (argentinos, uruguaios, chilenos, peruanos, mas também brasileiros), que não deixam de ter relações com esses malabaristas descritos por esse autor, tendo até influência no desenvolvimento dessas práticas (CAMPOS, 2010, p.53)

que os atraem pelas oportunidades de trabalho e a liberdade para exercer e aprofundar suas práticas. Existem passarelas com estruturas mais institucionalizadas onde podem encontrar trabalhos.

Se levamos em conta os momentos das suas intervenções em toda profundidade que nos permite a análise do espaço relacional, vislumbramos que estes se constituem efetivamente em pontos de condensação do cotidiano. Não é porque o discurso dominante, ou mesmo as análises sócio-geográficas, não demonstrariam muito interesse para este tipo de atores sociais, que deveríamos desconsiderar a contribuição dessas pessoas para trançar as tramas do espaço relacional. É claro que estes atores sociais podem ser considerados como poucos, voláteis, precários, tendo aparentemente pouca influência sobre a construção das trajetórias cotidianas das grandes cidades, contexto onde os encontramos. Mas constituem na verdade uma presença recorrente, que povoa o imaginário das grandes ou menores aglomerações. Eles são falados pelos poetas de rua: são portadores de histórias de vida eventualmente arranhadas, mas ricas do sentido que imprimem à sua existência. Essa ilustração se afasta um pouco de outros exemplos que fundamentam também nossa observação empírica da arte de rua: os grupos organizados, os artistas de rua estabelecidos desde certo tempo num ponto fixo, sedentários.

Todo isso nos serve aqui para ilustrar a noção de trajetórias, que introduzimos em nossa apropriação geográfica da noção de ritmo. Essa definição de trajetória definida por Massey (2008, p.33)⁵⁰ é diferente

50 “‘Trajetória’ e ‘estória’ significam, simplesmente, enfatizar o processo de mudança em um fenômeno. Os termos são assim temporais na sua ênfase, apesar de que, eu defenderia, sua necessária espacialidade (seu posicionamento em relação à outras trajetórias ou histórias, por exemplo) é inseparável e intrínseca ao seu caráter.”(MASSEY, 2008, p.33)

daquela definida por Telles (2005, pp.3-4)⁵¹. No entanto, nos inspiramos dessas duas visões, que tem objetivos paralelos, querendo enriquecer nossa percepção das tramas do cotidiano, enxergar o espaço como um processo formado por experiências concretas e vividas. Portanto, ao invés de considerar que os malabaristas itinerantes que evocamos não têm influência sobre a materialização do espaço, podemos na verdade enriquecer a percepção dessas pessoas através da noção de “estórias-até-agora” que promove Massey (2008, p.33), isto é, o movimento concreto das trajetórias que suas estórias traçam e imprimem no espaço.

Ressaltando que a ritmanálise permite uma leitura em diferentes escalas espaço-temporais, podemos afirmar que essas trajetórias individuais e coletivas contemporâneas se reclamam, sem dúvida, de trajetórias com mais ressonância histórica: o imaginário dos artistas itinerantes está relacionado com aquele dos circos, dos trovadores europeus...Mas bem além disso, isso se associa a numerosos itinerantes de diversos povos que viviam e interagiam em longas distâncias, tendo muitas vezes papéis de contadores de estórias, provindo das diferentes relações que eles teciam através das suas peregrinações. Vemos que o imaginário associado a todas essas trajetórias individuais e coletivas apresentam, na verdade, uma profundidade que a noção de trajetória e a noção de ritmo podem retratar e restituir na perspectiva de um espaço em movimento e em devir.

2.2.4 Co-ritmicidade e espaço relacional: capacidade de “ressonância” dos ritmos

⁵¹ “De nossa parte, optamos por um percurso exploratório. à distância de explicações gerais sobre a ‘cidade e sua crise’ e também de categorias prévias ou tipificações dos pobres urbanos excluídos do mercado de trabalho, tentamos ler essas mudanças a partir das trajetórias urbanas de indivíduos e suas famílias. [...] No curso das suas vidas, indivíduos e suas famílias atravessam espaços sociais diversos, transitam entre códigos diferentes, seus percursos passam através de diversas fronteiras e são esses traçados que podem nos informar sobre a tessitura do mundo urbano, seus bloqueios e seus pontos de tensão, mas também os campos de gravitação da experiência urbana nesse cenário tão modificado.” (TELLES, 2005, pp.3-4)

Podemos pegar como ponto de partida o corpo do artista, a sua trajetória e as histórias que esse corpo tem para contar. Todavia, a ritmanálise possui um interesse geográfico, pois permite a passagem do individual ao coletivo, como o sugere Gérardot:

« O indivíduo está no centro do ritmo, pois ele cria o ritmo. A cada indivíduo corresponde uma equação temporal pessoal, um ritmo ou até mais de um [...]. O indivíduo molda o ritmo, faz dele um ator.

O ritmo está no centro do indivíduo, pois 'dá forma aos sujeitos individuais, configura as atividades e as compõem. O ritmo molda o indivíduo, que contribui por sua vez em moldar uma sociedade: estamos todos relacionados um ao outro por um tecido de inúmeros ritmos (Hall, 1992, p.25). [...]

Mas é porque leva em conta o número que a ritmanálise permite pensar por acumulação e ver como grupos de indivíduos contribuem à transformação dos lugares.”(GÉRARDOT, 2007, p.6) ^{lii}

Mesmo os artistas autônomos não são isolados, se encontram no próprio campo das suas intervenções, trocam ou não boas dicas, formam parcerias temporárias ou mais duráveis, trocam idéias sobre suas práticas, informações sobre outros lugares. Para os grupos mais organizados, a articulação fica ainda mais nítida. Neste estudo, nos apoiamos um pouco sobre a Rede Brasileira de Teatro de Rua. Debruçamo-nos mais em detalhe sobre essas possibilidades de articulação no Capítulo 3. O que se destaca dessas possibilidades de associações em diferentes escalas, é o potencial de co-ritmicidade que essas práticas de arte de rua apresentam. Na ótica de Gérardot, que adotamos, a co-ritmicidade constitui um critério chamado “englobante”, apresentado pelo ritmo numa perspectiva geográfica:

«Um sétimo e último critério, o número, é chamado 'englobante', pois trata ao mesmo tempo do temporal e do espacial. É diretamente relacionado ao ator que faz o ritmo. O número determina a intensidade de um ritmo: mais atores compartilhando o mesmo ritmo (o que chamamos a coritmicidade), mais forte esse ritmo é, mais esta estrutura o lugar. Mas o número permite também analisar as relações entre os ritmos dominantes e os ritmos dominados: o que nos preocupa principalmente são as interações entre os ritmos dos diferentes atores. (GÉRARDOT, 2007, p.3) ^{liii}

Nosso olhar oriundo da ritmanálise permite então criar uma ligação com a idéia de escala de ação desenvolvida por Harvey (2006, p.306).

Enxergamos a impressão de um ritmo não somente através do momento singular da intervenção: a idéia de co-ritmicidade nos permite associar a diversidade das intervenções a um ritmo que dá forma a certo uso do espaço e do imaginário urbano, que expressa as possibilidades futuras presentes nesse espaço. Essa co-ritmicidade, portanto, se situa na ótica de uma construção consciente e articulada do espaço relacional que promove Massey (2008) e se associa igualmente a visão multiescalar que propõe Harvey, quando evoca o arquiteto rebelde em ação:

“Se, portanto, separo uma dada escala espaço-temporal para consideração, a fim de entender seu papel na dinâmica geral da mudança política, tenho então de fazê-lo de uma forma que reconheça sua relação com processos só identificáveis em outras escalas. A metáfora a que recorro é um entre vários diferentes 'teatros [de operações]' possíveis de pensamento e de açãoem alguma 'longa fronteira' de práticas políticas 'rebeldes'. Avanços num dado teatro acabam por estagnar ou mesmo regredir caso não sejam apoiados por avanços noutros teatros.” (HARVEY, 2006, p.306)

Portanto, podemos considerar a co-ritmicidade em diferentes escalas, levar em conta diferentes conjuntos para a análise. A noção de co-ritmicidade permite associar ritmos e permite conceber que, associados, esses ritmos tendem a deixar uma marca coletiva, traçar trajetórias comuns dentro do espaço urbano. Isso remete também em levantar um imaginário inscrito nas narrativas das apresentações e as “estórias-até-agora” que expressam, partilham e carregam em si os artistas.

Dois componentes compõem toda intervenção de artes de rua: de um lado, a preparação física e a ação concreta do corpo dos artistas; de outro lado, o imaginário, e mais ainda, um pensamento oriundo da prática e do vivido, que se alimenta de trocas entre artistas e suas relações com os diversos públicos à frente dos quais eles se apresentam.

O interesse dessas práticas de artes de rua é que permitem conceber concretamente novas formas de relações sociais, que se inscrevem nas tramas do espaço-tempo, tomando como base um lugar e um momento singular. Se situam na direta linha da construção de uma política relacional do espaço. Ao mesmo tempo, apresentam, em si

mesmas, possibilidades de futuros e participam da criação de metamorfoses suscetíveis de mudar nossa maneira de viver e conceber o espaço. Promovem, portanto, à sua maneira, o “viver-juntos”. Isso se deve notadamente ao fato de que essas intervenções têm um caráter aberto, podem ser vistas por um público heterogêneo que, além disso, está convidado a participar fisicamente e/ou emocionalmente do imaginário proposto pelos artistas.

É nessa ótica que associamos a noção de ressonância à noção de ritmo. Essa idéia de ressonância corresponde bastante à idéia de co-ritmicidade e significa valorizar o potencial de propagação dessas práticas.

Pensamos interessante introduzir o questionamento do Llorenç Barber, compositor, cujo projeto mais famoso é a “composição de lugares”, isto é, compõe musicas para cidades inteiras, envolvendo vários atores sociais da cidade. Ele já fez ressoar vários lugares e formula indicações preciosas neste assunto. Aqui somente vamos nos referir a uma pergunta que ele formula acerca da ressonância, que enriquece o sentido dessa palavra no sentido do nosso estudo.

“Uma ressonância, sem falar do eco, é a coisa mais singular que seja; é uma réplica do modelo ou da fonte, mas alterada e alimentada por outra identidade, intangível, que substitui e invade outro corpo. Mas o que tem de diferente esse ‘re’ da assonância, enquanto ele permanece o que ele sempre foi?” (BARBER, 2000, p.33)^{52liv}

A nosso ver, essa citação nos permite refletir sobre o que une todas as intervenções que contemplamos, no sentido de enfatizar essa unidade da presença-ausência que se destaca por vezes de tais momentos. Com efeito, indaga como a repetição, constituinte da propagação do som (a ressonância), nunca é a mesma, cada corpo se apropria à sua maneira a essência desses momentos que, no entanto, o afeta de alguma forma.

Pode se visualizar melhor a propagação desses ritmos a partir desse lugar preciso onde acontece uma intervenção até o conjunto do imaginário urbano, pela ação dos corpos. Esses ritmos possuem

durações próprias que constituem o *momento* propriamente dito da intervenção onde eles se imprimem no espaço através da sua ressonância, que se propaga a partir de uma presença concreta dos artistas e do público misturados neste lugar temporalizado. Consideramos, para restabelecermos uma nova ligação com a perspectiva de Massey (2008), uma simultaneidade de trajetórias “aqui e agora” que proporciona o encontro, o jogo entre os artistas e o público, entre as pessoas aqui reunidas. A ressonância nos permite enxergar o entrelaçamento dessas trajetórias e o enriquecimento das “estórias-até-agora” após esse momento.

Não pretendemos que uma única intervenção possa radicalmente modificar o curso de uma trajetória individual ou coletiva. No entanto, pretendemos sintetizar e afinar a percepção dessa ressonância, que constitui um parâmetro da impressão desses ritmos nas tramas do espaço-tempo. Primeiro, não consideramos, de jeito nenhum, que tal momento deve ser consensual: acontecendo num espaço aberto, este não é concebido numa lógica espetacular que estabelece um consenso e deseja a adesão de todo o público, na sua plena inserção no lugar onde a intervenção acontece. Isso é óbvio no caso do itinerante malabarista, é também presente no caso de espetáculos de caráter mais coletivo. Opera-se um trabalho estético a partir dos corpos e sobre as narrativas, que não pretende especificamente ser consensual. No entanto, é também verdade que o objetivo é de agradar ao público o mais amplo, suscitar seu entusiasmo, sua reflexão e/ou sua emoção, com o objetivo também de garantir o chapéu e o *aplaudímetro*. É por tudo isso que enxergamos esses momentos como participando da construção relacional do espaço, considerado na sua dimensão disruptiva.

Em segundo lugar, sobressai da nossa observação empírica e da nossa própria sensibilidade que certos espetáculos – através de uma estética e de uma narrativa trabalhadas e formadas ao longo da trajetória de um grupo, de um indivíduo, de um espetáculo ou de um número – podem apresentar realmente uma intensidade particular, suscetível de afetar cada indivíduo que assiste e / ou participe, de modo diferente, mas

que essa intensidade é longe de ser insignificante. Por sinal, é a partir dessa constatação que se fundamenta nossa proposta de adotar a ritmanálise para abordar a construção relacional do espaço associada a tais momentos. De novo, observamos a idéia das rupturas do imaginário estabelecido por ritmos dominantes que tentam configurar as tramas do cotidiano. Como ressalta a socióloga Ana Carlos Ribeiro:

« Sem duvida, a tarefa de construção de um imaginário transformador da urbanização convoca os cientistas sociais. Mas convoca, também, poetas, músicos, artistas plásticos e todos aqueles que possam colaborar no alcance dos acúmulos de subjetividade indispensáveis ao desvendamento dos futuros que se ocultam nas formas físicas e sociais do presente. [...] são concretamente necessários discursos e narrativas esclarecedores dos movimentos estruturantes que atualizam as condições materiais e imateriais de disputa do presente->futuro(s).» (RIBEIRO, 2006, p.47)

Com diferentes qualidades de jogo e diferentes sucessos, nos parece que as intervenções de artes cênicas de rua participam de uma abertura dos futuros possíveis, tanto em termos de ações individuais e coletivas, quanto sob a dimensão concreta de materialização do espaço. O imaginário urbano permite enxergar possibilidades de apropriação do espaço e um “viver-juntos”. A diversidade das linguagens artísticas dentro das artes cênicas, a diversidade dos indivíduos e coletivos que participam do movimento de artes de rua em diferentes escalas, tudo isso proporciona uma grande diversidade de abordagem e uma diversidade de imaginários propostos, que podem tratar de múltiplas dimensões da vida social.

2.2.5 Impressão dos ritmos como “respiração” do tecido urbano

Essa insistência sobre a multiplicidade resulta da nossa percepção da polirritmia do espaço urbano, essas coexistências de ritmos que se juntam numa simultaneidade que proporciona o encontro, a apropriação do espaço através das trocas de afetos e de elementos simbólicos, tragicômicos e musicais. A nosso ver, a ritmanálise se situa no mesmo horizonte de conceituação do espaço que define Massey na segunda

proposta que formula para conceituar o espaço. Isso deve corresponder ao mesmo tempo à pluralidade das imaginações geográficas, mas sem perder de vista as possibilidades de construção de um espaço relacional que podem ser provocadas ou vislumbradas através das intervenções na rua. Num certo sentido, acredita-se que pode se emancipar momentaneamente da lógica de controle, fugir da racionalidade fria do Estado e das lógicas mesquinhas da esfera mercantilista.

Talvez nos aproximamos por esse viés de um dos sentidos de Zona Autônoma Temporária (TAZ), da qual falava Hackim Bey (1992)⁵³. Mas a diferença seria que o artista de rua que descrevemos não deixa de fugir das estruturas de controle, da lógica imposta que rege o espaço urbano, mas deseja poder agir livremente no espaço da sua escolha, com rosto descoberto, no respeito das temporalidades de um lugar, sem se esconder. Ele pode se permitir de relacionar uma infinidade de elementos diferentes do espaço através de um imaginário singular que ele expressa, criando assim momentos de jogo onde podem se tecer outras relações sociais.

Em ambos os casos, que seja a visão do momento inspirada por Lefebvre, ou a visão da TAZ, que constitui uma tática de “ataque e de fuga” (BEY, 1992, p.6), a possibilidade de inserir rupturas na polirritmia dominada é um imperativo, por motivos que podem ou não confluir. O espaço é apropriado durante um momento: o ritmo possui uma duração durante a qual não se imprime só no espaço material, mas também no imaginário da sociedade com a qual entra em ressonância neste momento. A intensidade que pode adotar esse momento decorre do absoluto que todo momento tenta atingir na sua trajetória. O momento não é contínuo, ele instaura uma temporalidade suspensa, pertence ao vivido.

HackimBey (1992) parece ser diretamente influenciado pelo imaginário situacionista, e pela possibilidade de instaurar uma pluralidade de situações dentro da linearidade do cotidiano.

53 Nos apoiamos aqui sobre a versão em português, livre de direitos autorais, disponível na Internet (Ver bibliografia)

« Acredito, que dando conseqüência ao que aprendemos com histórias sobre 'ilhas na rede', tanto do passado quanto do futuro, possamos coletar evidências suficientes para sugerir que certo tipo de 'enclave livre' não é apenas possível nos dias de hoje, mas é também real » (BEY, 1992, p.4)

Percebemos que sua visão de TAZ se espacializa imediatamente em “ilhas numa rede”: numa polirritmia imprimem-se certos ritmos com temporalidades descontínuas, mas que possuem um forte poder de ação sobre as relações espaciais e sobre os imaginários que participam das tramas dessas relações. Baseamo-nos sobre a ritmanálise de Lefebvre, pois nos permite justamente melhor dar conta da responsabilidade social que os artistas de rua acabam sentindo, a vontade de metamorfosear o espaço, que seja apenas um instante, através das dimensões do jogo e do encontro que se instauram entre os corpos, que contém em si mesmos uma infinidade de ritmos com pulsações diferentes.

Se retomarmos nossa descrição da ritmanálise que esboçamos na primeira parte deste capítulo, podemos estabelecer um paralelo entre, de um lado, a respiração intrínseca ao ritmo, que inclui as diferentes escalas de corpo que a ritmanálise permite enxergar e, de outro lado, a ressignificação de um lugar determinado, assim como o imaginário urbano numa escala maior. Formulamos então a proposta seguinte: as intervenções de artes de rua, que consideramos neste estudo, constituem pontos de ruptura dos ritmos do cotidiano, pontos de condensação que constituem momentos que permitem uma oxigenação do tecido social. Constituem-se como uma respiração, pois permitem certa apropriação do espaço, que se opõe parcialmente à lógica de dominação. Vislumbramos essa respiração sob diversos aspectos. De um lado, a respiração é um fator determinante tanto para os músicos de rua, quanto os palhaços e os artistas acrobatas e os atores: é importante para cumprir sua habilidade, mas também para ganhar a convivência do público. Constitui um “truque” fazer respirar o público junto a si, ao mesmo tempo em que se acaba um número perigoso; é um saber estar à escuta da respiração do público para deixá-lo cair na gargalhada ou ganhar sua adesão. Além disso, a respiração ajuda o artista a entrar em sua personagem. De outro lado, precisamos novamente estabelecer essa passagem do individual ao

coletivo: além do fato que a respiração constitui um fator empírico de comunicação, vislumbramos essa respiração em níveis mais simbólicos: notadamente a respiração do imaginário urbano. Frente à adesão espontânea do público a uma diversidade de espetáculos propostos, cabe ressaltar que as artes cênicas de rua procuram estar em fase com as aspirações contidas nas diferentes trajetórias que tramam o espaço urbano. Mas através da sua pesquisa estética e textual, os artistas de rua contemplados oxigenam o imaginário urbano, propondo novas pistas de reflexão, surpreendendo se necessário o público, deixando-lo na expectativa e podendo modificar sua percepção de um lugar e as interações possíveis com outros corpos. Como indica reflexão de um coletivo de artistas de rua:

« O Teatro de Rua e outras artes quando são exercidas de forma generosa e constante em logradouros públicos caminha para fazê-lo deixar de ser um local para se tornar um lugar para as pessoas que pararem seu cotidiano para ver a ação cultural. O que se dirá aqui não é capaz de definir o que seja arte, mas ela permite uma 'suspensão da realidade'. Suspender não é fugir da realidade, mas tomar fôlego no imaginário para entender o positivo e negativo do nosso cotidiano.»(REGO DO GORILLA, 2011, p.37)

Vemos aqui a evocação do “fôlego” trazido ao imaginário urbano, em diferentes escalas. Essa suspensão da realidade corresponde ao momento onde acontece a intervenção, que esta seja fixa ou móvel. Reconfigura momentaneamente as relações sociais que se tramam num determinado lugar, muda o curso das trajetórias, o andar das pessoas que decidem se juntar para participar do momento da intervenção. Além disso, enxergamos um dos elementos fundamentais da nossa reflexão, que constitui um dos critérios essenciais do ritmo: a repetição. Com efeito, mesmo que levantamos que uma única apresentação de qualidade podia muito bem mudar uma trajetória individual, temos, sobretudo, que ressaltar que é a repetição de tais momentos que proporciona o potencial transformador de tais ações. Essa repetição pode acontecer através da presença contínua de artistas de rua, que sejam ou não sempre os mesmos, num determinado lugar. A idéia do ponto fixo é interessante: pensamos, por exemplo, no Largo do Machado, na Zona Sul do Rio de

Janeiro, que é um lugar onde se encontram uma densidade singular de artistas de rua de diferentes modalidades. Um lugar desses permite aos artistas recém-chegados de encontrar um público já familiarizado com as artes de rua, ao mesmo tempo curioso e exigente, generoso e contínuo (senão não teria tantos artistas de rua neste lugar). Mas desejamos avisar que essa idéia de pontos fixos, que acolheriam os artistas de rua, não pode se construir sem pensar nos numerosos lugares onde tais práticas poderiam ser, ao contrario, proibidas ou ausentes. A continuidade / descontinuidade de tais ações deve poder ser praticada livremente, para levar em conta a diversidade dos lugares.

Relacionamos também a idéia de respiração com a idéia de contra-narrativas. Com efeito, acreditamos que tais momentos artísticos permitem fazer respirar o imaginário coletivo, e também provocar uma ressonância, que pode desencadear, quem sabe, a emergência de outras formas sensíveis que modificam mais profundamente ainda o espaço. Num certo sentido, essas narrativas, baseadas no imaginário de tal artista ou coletivo, constituem contra-discursos.

Muitas formas de narrativas podem ser trabalhadas. Assim, certos espetáculos tratam diretamente de história. Assim, a Cia de Mistérios e Novidades – RJ encenou o espetáculo “Chegança do Almirante Negro na Pequena África”, que ressalta a história de João Candido e a revolta das chibatas em 1910. A Trupe “Olho da Rua”, de Santos, apresenta um espetáculo que “conta a história de um degredado do início do século XVI de Cananéia. [...] o espetáculo estabelece um diálogo crítico com os valores éticos que percorrem nossa pátria mãe desde seu descobrimento, até os dias de hoje.⁵⁴”. Enquanto isso, a Cia paulista “Os Inventivos” se debruça sobre a obra de João Ubaldo Ribeiro, elaborando um espetáculo inspirado pelo livro *Viva o Povo Brasileiro*. Isso significa, sobretudo, um intenso processo de criação coletiva, relatado num livro (MATE, 2012). A Companhia Estável apresenta assim o seu espetáculo *Homem cavalo e sociedade anônima*:

54 Descrição do espetáculo no folheto da 3a Mostra de teatro Olho da Rua, de 26 a 30 de Janeiro 2012, em Santos.

“Um cruzamento de situações sobre trabalho, moradia e consumo, costurado pela fábula de um homem animalizado e explorado em seus esforços por sobrevivência, como metáfora das impossibilidades, ilusões e contradições estampadas em nosso cotidiano. Homem cavalo e sociedade anônima é a criação da Cia Estável, resultado de uma pesquisa de mais de dois anos dentro de uma casa de acolhida para homens em situação de rua, microcosmo representativo da sociedade contemporânea”.⁵⁵

A trajetória dessa Cia de teatro de rua está também retratada num livro (COSTA, 2011). Os coletivos de teatro de rua trabalham as narrativas através do seu trabalho dramático, mas consideram também importante registrar essa memória para poder trocar em diferentes escalas espaço-temporais. Estão disponíveis vários documentos para ler, pensar, trocar informações e relatar fatos e ações. Isso nos ajudou muito em nossa pesquisa e consideramos isso muito valioso.

Assim, os artistas de rua elaboram suas intervenções através de uma dramaturgia (mesmo os músicos, pois encararmos a dramaturgia de diversos modos), mas sobretudo através de experiências de vida mescladas.

Constitui-se um horizonte de trocas de experiência (MATE, 2009, p.105) entre os proponentes de atividades e o público do lugar. Por exemplo, um determinado grupo de teatro pode propor uma intervenção, mas sabe da riqueza das trajetórias presentes no momento da intervenção, pois existe neste momento uma simultaneidade de “estórias-até-agora”. Quando Mate retrata o grupo paulista Buraco d’Oráculo, deixa bem claro essa troca de experiências em múltiplas escalas temporais:

“Desse modo, o **Buraco d’Oráculo**, ao se apropriar de tantas experiências suas e alheias, próximas e passadas, não comemora dez anos: comemora o tempo de existência de todos os artistas de rua. Por meio da escrita, o Grupo garante a permanência que apresenta sua trajetória (que se caracteriza em um acontecimento) no tempo.” (MATE, 2009, p.47)

55 Descrição do espetáculo no folheto da 3a Mostra de teatro Olho da Rua, de 26 a 30 de Janeiro 2012, em Santos.

Esse tema das narrativas é muito complexo⁵⁶. Certos grupos se dedicam com muita dedicação e empenho, no que toca a coletar histórias, valorizar todas as “estórias-até-agora”, criar lugares onde é possível ensaiar, praticar, se encontrar, alcançar lugares dos “sertões” onde trocar experiências. O Grupo Vivarte, estabelecido em Rio Branco - Acre, conclui assim o relato das múltiplas atividades que surgiram ao longo da sua trajetória como grupo:

“O Vivarte e sua dramaturgia necessitarão muito da proteção dos deuses da floresta. E mais ainda da solidariedade efetiva dos grupos de teatro de outras regiões do Brasil. Pensando melhor, acho que os brasileiros que ainda ignoram o desastre ambiental planejado para a Amazônia é que precisam muito da experiência do Vivarte para avaliar a beleza dos mistérios e encantos que estamos perdendo” (STABILE, 2011, p.83)

Assim, poderíamos muito bem assimilar essas narrativas às traduções que evoca Harvey (2006, p.314): traduzem ao mesmo tempo problemas concretos, aspirações e questionamentos profundos. Mas remetem também a simples vontade de relaxar e de rir das bobagens do palhaço. De fato, se enxergamos que certos grupos orientam diretamente sua estética em direção de uma construção de contra-narrativas aos discursos dominantes, isso não pode ser generalizado ao conjunto de práticas que contemplamos. No entanto, podemos sim considerar que essas práticas, num sentido amplo, tendem em atrapalhar a harmonia dos ritmos que estabelecem o cotidiano programado: “A raiva contra o teatro de rua é porque atrasa o tempo da acumulação, ainda que oferecida de forma pública, e mesmo que não provoque a ação civil” (REGO DO GORILLA, 2011, p.37). A ação civil seria aquela que desperta as consciências e leva ao debate sobre questões societárias. Isso nos permitira vislumbrar a idéia de política relacional no Capítulo 3.

⁵⁶ Para nos apropriar melhor dessa discussão, caberia poder estar mais perto do processo de criação de determinados grupos e, sobretudo, aprofundar a própria noção de narrativa. MATE (2009, p.34) dá um direcionamento a partir da leitura de textos de Walter Benjamin, notadamente *O narrador*. Mas implica várias outras leituras, encontros e vivências. Portanto, não foi possível aqui explorar melhor esse horizonte das narrativas em relação com a impressão dos ritmos. Remete também a dramaturgia específica das artes de rua que evocamos um pouco mais adiante.