

## ARGUMENT

*L'homme fuit l'asphyxie.  
L'homme dont l'appétit hors de l'imagination se calfeutre sans finir de s'approvisionner,  
se délivrera par les mains, rivières soudainement grossies.  
L'homme qui s'épointe dans la prémonition, qui déboise son silence intérieur et le répartit  
en théâtre, ce second c'est le faiseur de pain.  
Aux uns la prison et la mort. Aux autres la transhumance du Verbe.  
Déborder l'économie de la création, agrandir le sang des gestes, devoir de toute lumière.*

*René Char (Seuls demeurent. Fureur et mystère)*

## Argumento

*O homem foge da asfixia.  
O homem cujo apetite fora da imaginação se tranca sem acabar de se abastecer,  
livrar-se-á pelas mãos, rios subitamente caldalosos.  
O homem que se atira para a premonição, que defloresta seu silêncio interior e  
o partilha em teatro, esse segundo é o fazedor de pão.  
Para alguns, a prisão e a morte. Aos outros, a transumância do Verbo.  
Transbordar a economia de criação, dilatar o sangue dos gestos, dever de toda luz.*

*René Char (Seuls demeurent. Fureur et mystère)  
Tradução nossa.*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo teórico principal desse estudo era apropriar-nos da noção de ritmo, com o intuito de integrá-la às análises e reflexões geográficas. Nos parece que essa noção permite tratar de práticas sociais pouco consideradas, enquanto permitem vislumbrar novos horizontes na restituição do urbano, na perspectiva traçada pelo filósofo Henri Lefebvre.

A nosso ver, o livro *Elementos de ritmanálise*, obra-póstuma de Lefebvre, constitui uma obra-testamento, que sintetiza vários aspectos do seu pensamento, notadamente acerca do cotidiano e da presença-ausência. Assim, nos apropriamos da ritmanálise para tratar da diferença e das rupturas dos ritmos do cotidiano.

Por todo lado, sugere-se que essas rupturas podem ser contempladas como oxigenação do tecido social e permitem vislumbrar a

ressignificação dos lugares através da ação e das relações entre corpos, em diferentes escalas: corpo individual, corpo coletivo, corpo urbano. Definimos essa possibilidade através da consideração dos afetos, visto as novas políticas dos afetos que participam sempre mais das lógicas aferentes à produção do espaço.

Através desse estudo, tentamos também explicitar metaforicamente a impressão de ritmos singulares que observamos, através das ideias de respiração e de ressonância, que valorizam o potencial transformador das práticas que formaram nosso objeto empírico de pesquisa.

De certo modo, a respiração indica essa inexorabilidade das rupturas dos ritmos do cotidiano, o vivido surgindo mesmo com a programação sempre mais intensa do cotidiano. É justamente nos interstícios que aparecem espaços de representação que permitem contemplar a restituição do urbano; em nosso caso, através do encontro e do imprevisto que apresentam as intervenções de arte de rua. A ressonância busca descrever as possibilidades ligadas a essas respirações do tecido urbano, as possíveis mudanças individuais e coletivas que podem tramar diferentemente os lugares, criando novas relações entre os corpos, que deixa vislumbrar outra política relacional do espaço.

O ritmo sempre existiu, está relacionado ao íntimo, ao sensível, à própria corporeidade. Essa dimensão não pode fugir da análise do pesquisador, mas tampouco deve se dar uma importância exagerada às percepções sensoriais, correndo o risco de perder de vista à polirritmia na qual se baseia a análise de um ritmo determinado. Precisa resolutamente considerar o espaço como totalidade aberta, levando em consideração a lógica que tenta impor estratégias de dominação, enquanto isso não dispensa de pensar as possibilidades concretas de metamorfose do espaço através de determinadas práticas sociais. Vimos que o processo de metropolização exige esse pensamento da metamorfose, que Henri Lefebvre promove nessa última obra. Com efeito, a ritmanálise junta várias exigências oriundas do pensamento dialético que fundamenta as

reflexões de Lefebvre. Além de ter como o propósito de enxergar as múltiplas contradições apresentadas no espaço, esse pensamento tem um compromisso como a transformação das relações sociais. Importante é ressaltar que não isolamos as práticas observadas dos diferentes teatros de operação aos quais devem ser interligadas.

As práticas de artes de rua também sempre existiram, tem raízes seculares. A ritmanálise nos permitiu observá-las no contexto atual, enfatizando o projeto que carregam. Isso não pode ser desconectado das tradições que fundamentam tais práticas. O artista de rua carrega uma bagagem oriunda da tradição das artes populares. Isso é muito forte no Brasil, basta ressaltar a força da cultura popular em vários cantos do país, onde cultura popular e artes de rua se misturam muitas vezes. Mais ainda, as práticas de artes de rua sempre impuseram ritmos que, apesar da falta de documentação sobre a diversidade das suas formas, povoam ainda mesmo assim o imaginário urbano. Por exemplo, o palhaço é uma figura lendária, que teve varias outras formas através da historia da humanidade. O teatro carrega uma longa história, inclusive relacionada com as premisses da democracia grega. Os cortejos formavam a base de numerosas festas religiosas e rituais. Não desenvolvemos muito aqui esses aspectos. Todavia, achamos que isso se enquadra muito bem com o alcance teórico da ritmanálise, pois permitiria ressaltar a repetição de ritmos oriundos das práticas de artes de rua, com características semelhantes em relação à ordem social de diferentes lugares e diferentes épocas.

Enxergamos neste estudo que as práticas de artes de rua permitem propor formas temporárias, com novos conteúdos que questionam a organização do espaço urbano. A impressão do ritmo significa uma troca afetiva que se traduz pela impressão de tempos sociais que instauram outros usos do espaço através desses momentos de encontro, de jogo e de festa. Essas práticas (tomadas na sua diversidade, mas vislumbradas com o potencial de contemplar uma unidade da presença e da ausência, decorrendo de seu caráter de obra fugaz, mas impactante) permitem enxergar ao seu modo uma nova

espacialidade, que poderia gerar por sua vez novas formas espaciais. Por isso, é importante ter em mente a forma material da cidade, que as intervenções de artes de rua desorganizam e se apropriam momentaneamente. Todavia, é também fundamental enfatizar que essas práticas são portadoras de narrativas e mexem diretamente com o imaginário urbano. Este sofre modificações através de tais obras efêmeras, que trabalham muito sobre os símbolos, em relação com o imaginário coletivo. Portanto, a troca afetiva que proporcionam as intervenções de artes de rua almeja enriquecer o imaginário urbano e se traduz pelo enriquecimento da experiência urbana. Isso abre possibilidades sobre a forma segundo a qual podem se tecer outras relações sociais e, portanto, como podem ser contempladas diferentemente as tramas do espaço. Por isso, essas práticas tendem a se constituir como práticas urbanas no sentido desenvolvido por Lefebvre.

Poderíamos aprofundar essa articulação entre o tempo e o espaço, que nos proporciona esse pensamento acerca da noção de ritmo. Com efeito, prestar atenção aos diferentes ritmos que é possível observar no espaço urbano significa considerar, de certa maneira, a velocidade das múltiplas trajetórias que atravessam o espaço, apreender a complexidade da multiescalaridade dos processos em curso. Essa apreensão do movimento do real pode ser sempre aprofundada, podem-se adotar diversas abordagens. A noção de ritmo, como ferramenta de análise, se predispõe a definir critérios que pudessem defini-la, para isolar um fenômeno sem se esquecer do contexto polirrítmico de onde este provém. Provavelmente, isso seria talvez passível de ser sistematizado, realizando uma melhor retrospectiva desse conceito, analisando, possivelmente, melhor a ideia de velocidade, que está presente na apresentação desse conceito de ritmo pelo filósofo e psicólogo Pinheiro dos Santos em 1931, tal como a descreve Gaston Bachelard (1936). Henri Lefebvre se apropria dessa noção, sinalizando esses dois precursores, ressaltando que o ritmo já foi abordado anteriormente na tradição filosófica, por uma linha “moderna” indo de Spinoza à Nietzsche (LEFEBVRE, 1992, p.21).

Gérardot (2007) tentou elaborar critérios para definir o ritmo no âmbito do seu estudo do turismo. Achamos isso pertinente e operacional nesse quadro, pois formava um todo coerente e relativamente complexo. Não desejamos seguir esses critérios, pois nos pareceu mais oportuno nos apropriar dessa noção para explorar o potencial que contém. Sobretudo, nossa ótica é certamente diferente, a partir do momento que focamos práticas sociais determinadas, nos apoiando sobre a teoria dos momentos do próprio Lefebvre. Isso é, num certo sentido, mais coerente para dar à noção de ritmo sua dimensão espacial, relacionada aos usos dos tempos sociais e, sobretudo, a crítica da vida cotidiana. Talvez evidenciamos melhor a noção de ruptura que explica em parte, a nosso ver, a apropriação da noção de ritmo por Henri Lefebvre, para realizar o pensamento da metamorfose que esse filósofo promove. Nos esforçamos para desenvolver um estudo que possa fortificar nosso imaginário geográfico e buscar aberturas que existem no seio do espaço urbano, enfatizando novas relações possíveis entre o vivido e o concebido.

A falta de critérios objetivos para entender melhor o ritmo pode ser vista como lacuna, mas nos parece que a tarefa já foi árdua para justificar essa apropriação que efetuamos do ritmo, para que possa apresentar interesse ulterior para outros pesquisadores e outros estudos, com outras problemáticas e abordagens.

Relacionamos as práticas de artes de rua com a ideia de lentidão que evoca Santos (2009, p.325), quando fala do tempo dos homens lentos. Com efeito, nos parece inscrito nas raízes das artes de rua falar para o máximo número de pessoas, parando concretamente o andar dos transeuntes, em numerosos lugares e diversos horários. A receptividade por parte do público em relação aos artistas de rua - comprovada na grande maioria das nossas observações no Rio ou alhures, assim como através de numerosos relatos – nos parece atestar empiricamente que essas práticas se relacionam com essa lentidão que promove Santos e que retoma Jacques (2007) na sua visão da experiência urbana através da errância. Mesmo se evocamos brevemente tudo isso, poderia ser aprofundado no sentido de explorar melhor a superposição de diferentes

temporalidades num mesmo lugar. Isolar um ritmo fugaz e intenso como as práticas de artes de rua valoriza ao mesmo tempo a suspensão do tempo que tais momentos impõem. Isso se dirige, sobretudo, aos homens lentos, que podem ou sabem parar, e promove certa atitude que inicia outra relação com o espaço, visto relacionalmente.

Nesta vontade de explicitar a riqueza de tais práticas sociais, tivemos certamente tendência de dissolver umas contradições que, todavia, estão presentes potencialmente, ainda mais com o desenvolvimento e o sucesso que essas práticas encontram. Com certeza, não vislumbramos todas as possibilidades que apresentam para a construção das tramas do cotidiano. Os artistas de rua propõem unir a teoria à emoção, pois concretizam desejos de um outro espaço, onde os corpos têm a possibilidade concreta de se expressar e se relacionarem.

No entanto, percebemos numerosas possibilidades de recuperação de tais práticas. Com efeito, frente à difusão e ao sucesso encontrado pelo movimento de artes de rua pelo Brasil e, em particular, na cidade do Rio de Janeiro – cidade que está “sendo preparada” para acolher esses mega-eventos de alcance mundial, como as Jornadas Mundiais da Juventude 2013, a Copa do Mundo 2014 de futebol e os Jogos Olímpicos 2016 -, podemos levantar as incertezas e as possibilidades de recuperação e de seleção que pode acontecer, notadamente por parte do poder público e da indústria cultural.

O debate entre a forma e conteúdo que levantam reflexões acerca dessas práticas almejava sinalizar esses riscos. Não se trata simplesmente de promover diversão e entretenimento no espaço, trata-se, sobretudo, de valorizar outra relação com a sensibilidade do corpo e as relações entre os corpos no espaço urbano. O artista de rua tem, segundo observamos, uma postura aberta e integradora, pois mobiliza a capacidade de participação e de envolvimento do público, sabe instaurar um certo clima de festa, no limite da subversão, encarna desejos de liberdade e de união.

Não podemos promover ou se deixar seduzir por um discurso que resultaria unicamente em valorizar certas práticas de artes de rua em

lugares determinados, de maior circulação ou escolhidos estrategicamente, enquanto o resto do território escaparia ao desenvolvimento desse fenômeno. O crescimento das práticas de artes de rua tem como linha de fundo, em princípio, e freqüentemente em atos (mesmo se ainda isso pode parecer gotas de água num deserto), uma certa democratização da cultura, a valorização das práticas amadoras, das tradições culturais, a formação de propostas e de novas iniciativas e o intercâmbio entre diferentes grupos, diferentes artistas, diferentes cidadãos. Não resta dúvida que os argumentos que fundamentam as discussões acerca da arte pública pelo Brasil são realmente inovadoras e instigadoras de um desenvolvimento de tais práticas para a maioria das pessoas, que seja na rua, ou pelos rios da Amazônia, nos grandes centros urbanos ou em lugares mais isolados. A dimensão geográfica dessa problemática da partilha do sensível, que levantamos, parece fundamental e precisa ser levantada e aprofundada.

Consiste também em enfatizar a suspensão do cotidiano: portanto, poderíamos explorar melhor a relação entre o cotidiano e a arte, se inspirando, por exemplo, das reflexões suscitadas a partir da obra de Lukács, os situacionistas ou do próprio Lefebvre, atualizando essas discussões através dos debates e iniciativas em curso.

A profissionalização do movimento de teatro de rua e das artes de rua apresenta, do mesmo modo, grandes oportunidades. Pode permitir construir projetos mais ambiciosos, para obter assim resultados multiplicadores em termos estéticos e afetivos, assim como na difusão e a circulação de tais apropriações concretas do espaço. Mas isso pode, simultaneamente, resultar numa seletividade maior para encontrar seu lugar e sua legitimidade no espaço urbano, particularmente nos espaços centrais das grandes aglomerações. Isso pode incentivar também as iniciativas « oportunistas », que não estejam realmente em sintonia com a dramaturgia que as artes de rua necessitam.

Observa-se, portanto, uma tensão crescente entre a institucionalização de tais práticas e o fato que, historicamente, podem ser definidas como práticas não-institucionais, que tem como única

legitimidade a interação que esboçam com a concretude da rua ou do espaço aberto, assim como as relações afetivas com seu povo. Neste âmbito, a passagem do « chapéu » (que o artista faz rodar no final de uma intervenção) deveria, em todos os casos, se perpetuar, pois garante a continuidade de tais práticas e promove o fato que estas não dependem do poder estabelecido e estão ao serviço da população. O apoio do poder público não pode se tornar uma dependência ou um entrave à livre-expressão dos corpos no espaço urbano. Os artistas de rua, de qualquer modo, devem promover sua prática e a autonomia associada a esta.

Neste âmbito, poderia ser interessante inserir o estudo de tais práticas numa discussão acerca da formação de geografias autônomas (PICKERILL, CHATERTON, 2006). Isso está relacionado com o alcance multi-escalar da noção de ritmo. A Rede Brasileira de Teatro de Rua - RBTR mostra que é possível se articular em múltiplas escalas, trocando experiências e fortalecendo um amplo movimento que, fundamentalmente, tem a rua como palco. As trajetórias dos diversos artistas de rua, tomados individualmente ou coletivamente, definem um certo ativismo associado à práticas corporais concretas, que se relacionam com o vivido, mas também podem se basear sobre reflexões que podem ser críticas, com inspirações e aspirações profundas que têm como objetivo uma transformação mais ampla das relações sociais. Sobretudo, mostraria como as práticas de artes de rua formam uma ínfima parte dos múltiplos teatros de ações que, paralelamente ao processo de metropolização - homogeneizador, fragmentador e hierarquizador - modificam nossa relação com o urbano. Lefebvre (1999) não procura erguer o urbano como absoluto, tenta enxergar as possibilidades presentes no real que apontam em transformações reais, que modificam as relações sociais. Os artistas de rua, restituindo a rua como lugar de encontro e de festa, nos parecem participar efetivamente dessa restituição do urbano no sentido que promove o Henri Lefebvre através da sua obra.

Não podemos generalizar a definição de um projeto político que estaria relacionado com essas práticas sociais, visto a diversidade dos

atores sociais que atuam na rua. Todavia, podemos valorizar o projeto inserido nesses ritmos, que tende em promover as interações entre os corpos e instaurar a unidade da presença e da ausência. Por isso, seria judicioso aprofundar a ideia de festa. A reflexão de Jacira Freitas (2003) acerca da festa popular como reconstituição da unidade perdida suscitou nosso interesse. Essa autora debruça-se sobre a noção de festa, tal como é pensada pelo filósofo Jean-Jacques Rousseau. De fato, esse autor constitui um dos pilares do pensamento político moderno. Poderíamos assim aprofundar essas reflexões acerca da promoção do político frente à política, seguindo uma leitura de inspiração marxista, tal como apontada, nesse estudo, por Pogrebinschi (2007) ou Lefebvre (1986). Caberia, com efeito, desenvolver essa definição do político, aplicando-la a partir das dinâmicas concretas e possíveis do espaço.

Portanto, seria possível vislumbrar melhor a instauração de momentos que valorizam a constituição de um sujeito genérico, que se constrói através do entrelaçamento das práticas individuais e coletivas, enfatizando a associação dos atores sociais através da ação dos corpos. Sobretudo, nos permitira aprofundar o trabalho elaborado através de certos artistas de rua, acerca da sua dramaturgia e as potencialidades concretas e teóricas que isso detém. Assim, poderíamos prestar uma atenção particular à elaboração e à circulação de certas intervenções, à escolha dos símbolos, das músicas e alegorias que compõem tais intervenções. Isso remete a vislumbrar também o trabalho efetuado em relação à memória coletiva, sobre a cultura popular e oral. Com efeito, os artistas de rua fundamentam ricas reflexões acerca da linguagem, das representações e do imaginário coletivo. A restituição da unidade da presença e da ausência que identificamos, a partir das reflexões de Henri Lefebvre, como potencial e elemento-chave dessas práticas, tende ao grau zero da representação. Do mesmo modo, a abolição da representação – horizonte inalcançável? - era visto por Rousseau como a única maneira de instaurar o estado de festa popular (FREITAS, 2003, p.89).

A nosso ver, essas reflexões acerca das representações remetem também as indagações levantadas por Rancière (2005) sobre a partilha do sensível, assim como aos debates travados por certos grupos de teatro de rua acerca da herança do dramaturgo Bertold Brecht na elaboração das suas propostas dramatúrgicas. Trata-se de comunicar ao máximo de pessoas, sem discriminação, mas sem perder certas exigências relacionadas à reflexão crítica sobre a sociedade e o cotidiano, que a lógica dominante tende a programar.

A vontade de debruçar-nos sobre a noção de festa provém do potencial que estarem para promover os encontros e suspender as imposições da ordem dominante e momentaneamente bem distante. No entanto, caberia mostrar a exigência teórica e prática de fundamentar essa reflexão a partir dos autores precitados. Freitas (2003, p.47) ressalta com razão que a revolução francesa buscou instaurar festas que possam formar um « corpo moral coletivo » para solidificar os vínculos sociais. Percebemos assim uma nítida tensão entre a espontaneidade da festa e a institucionalização, ou até mesmo instrumentalização, da qual esta pode ser objeto. Por exemplo, os grandes regimes totalitários do século vinte promoveram grandes espetáculos, que encerravam como grandes festas, tendo como objetivo modelar o sentimento e a consciência das massas.

As práticas de artes de rua se exercem atualmente num contexto dominado pelo espetáculo, que se situa no bojo das lógicas em curso de metropolização do espaço. O amontoado de imagens, veiculadas notadamente pelas grandes mídias, que instauram o simulacro, parece hegemônico e se materializa no espaço, de maneira monumental e física, mas também no cotidiano e nas relações sociais que tramam o espaço. Mas a crítica da vida cotidiana, na perspectiva de Henri Lefebvre, tende justamente a desvendar essa programação de cotidiano e aponta no vivido para enfatizar que, apesar da força do movimento do hegemônico, a diferença tem lugar e pode se impor, pois a lógica dominante é mortífera e sem verdadeiro rumo. Ou seja, a ritmanálise contribui em fragilizar a lógica de abstração em curso e suas bases teóricas que se erguem como únicas verdades do mundo contemporâneo.

Neste âmbito, o slogan oficial da FIFA para a Copa do Mundo de 2014 no Brasil, é sintomático: « Juntos num só ritmo »! Isso rima com a repressão de toda voz discordante, a elaboração de narrativas que falsificam o real. É bom lembrar que esse tipo de evento, sendo sempre mais global, sofre sempre mais críticas e faz sempre menos a unanimidade, se impondo até de maneira forçada e autoritária nos lugares onde acontece. Não poderia ser diferente no Brasil, apesar do falso consenso que tenta ser imposto. Descobrimos com ironia esse slogan no final do nosso estudo, enquanto a ritmanálise incentiva, ao contrário, a expressão e a riqueza das múltiplas trajetórias que constituem o espaço. Em relação a esse mega-evento e também às práticas de artes de rua, cabe ressaltar a ameaça que pesa sobre os outros trabalhadores informais da rua, como os camelôs, para “higienizar” e mercantilizar o espaço público de maior circulação dos espaços centrais onde esse evento vai acontecer.

A aposta para incorporar o ritmo como ferramenta de análise no seio das reflexões geográficas nos parece assim responder à necessidade de identificar práticas concretas que tenham um potencial de apropriação coletiva do espaço urbano e possam apontar a afirmação da diferença, tendo em vista a multiplicidade do espaço. Considera-se assim a expressão de vozes e narrativas que escapam de um consenso artificial, mas incorporem e participam igualmente do imaginário urbano. O destaque sobre essas práticas criativas que tem como palco a rua nos parece ir ao encontro de outras reflexões mais amplas presentes na geografia urbana, notadamente na obra recente de David Harvey (2006, 2012). Esse autor realiza, em particular, o prefácio do seu último livro como dedicatória à obra de Henri Lefebvre para tratar mais amplamente do direito à cidade e da revolução urbana. No caso das práticas de artes de rua, a teatróloga militante Iná Camargo Costa (ALVES, 2011a, p.22) declara que as práticas artísticas contra-hegemônicas devêm ter como ambição alcançar, no mínimo, a audiência que alcançou a televisão de canal aberto. Isso poderia parecer contraditório ou muito ambicioso, se não fosse levado em conta o potencial de co-ritmicidade e de ressonância

que têm, em nosso caso, as práticas de artes de rua, que deixam enxergar a multiplicação da impressão de tais ritmos, através notadamente de uma redefinição da relação entre o trabalho e a arte. A expressão dos corpos e a necessária conscientização corporal correlativa, que foge da fetichização do corpo, permitem assim vislumbrar uma explosão de tais práticas criativas, mas com criatividade compartilhada, que não enfatiza tanto a individualidade, mas promove a troca efetiva de afetos, enriquecendo a experiência urbana. Isso nos parece participar de uma redefinição das relações entre a materialidade da cidade e as práticas sociais. Recoloca a obra, quer seja monumental, quer seja efêmera, no centro da vida social para produzir um espaço mais relacional, integrador mas sem falso consenso, que permita ao corpo social dominar suas dissensões, levando em conta os diferentes ritmos que participam da sua vitalidade. Participa assim do repensar da cidade, valorizando sua apropriação concreta, pela modificação dos ritmos que a compõem.