

A cidade como palco: Artistas de rua e a retomada do espaço público nas cidades midiáticas

The city as a stage: Street artists and the recovery of public space in media cities

Jhessica Reia

Mestra em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutoranda na mesma instituição. Professora assistente e pesquisadora do Centro de Tecnologia e Sociedade da Fundação Getúlio Vargas (CTS/FGV)

Resumo

Esse trabalho propõe-se a olhar para as cidades como espaços capazes de construir e registrar mensagens, gerando práticas socioculturais diversas que são permeadas pelo cotidiano e pelas tecnologias da informação e da comunicação. Nesse contexto, analisa-se o papel da arte de rua como forma ativa de (re)apropriação do espaço público urbano em disputa. É através de performances alijadas das tradicionais instituições de arte que a arte de rua pode emergir como força movente das cidades midiáticas contemporâneas, promovendo outras maneiras de olhar e sentir os espaços que nos cercam. Por último, discutem-se brevemente as relações entre espaço público e arte de rua no Rio de Janeiro, a partir da análise da institucionalização da atividade, trazida pela Lei no 5.429/2012.

Palavras-chave: arte de rua; espaço público; cidades midiáticas; ativismo.

Abstract

This work aims to look at cities as spaces capable of constructing and registering messages, creating an array of socio-cultural practices that are permeated by everyday life, as much as information and communication technologies. In this context, we analyze the role of street performance as an active way of (re)appropriation of disputed public urban spaces. It is through performances cast away from traditional art institutions that street performance can emerge as a moving force of contemporaneous media cities, promoting other ways of looking and feeling the spaces that surround us. Finally, we briefly discuss the relationship between public space and street performance in the city of Rio de Janeiro, from the analysis of these activities institutionalization, brought by the law nº 5.429/2012..

Keywords: street performance; public spaces; media cities; activism.



INTRODUÇÃO

Atualmente, os espaços urbanos podem ser considerados meios de comunicação capazes de construir e registrar mensagens, tornando-as instrumentos de comunicação cujo uso pode gerar tanto integração identitária quanto formas de dominação. Mesmo com a cidade sendo tomada pelas novas mídias, além das mídias de massa, que geram experiências mediadas, existe ainda espaço para maneiras de expressão que podem se constituir em formas de comunicação contra-hegemônica. Segundo Any Ivo (2007, p. 107), o próprio espaço urbano passa a se constituir como palco dessas atuações, e a cidade acaba abrigando muitas formas de manifestação.

Em um contexto no qual as cidades se tornam cada vez mais midiáticas, enquanto o espaço público é disputado, buscam-se formas de voltar a olhar para a cidade e enxergar possibilidades de sociabilidade e de uma vida pública. No Brasil, somam-se à essa problemática as recentes movimentações para adequar as cidades aos megaeventos que estão cerceando os espaços públicos, através de repressão e regulamentação dos usos para atividades espontâneas – como aquelas exercidas pelos artistas de rua.

Os artistas de rua evidenciam uma retórica compartilhada que forma sua visão do mundo e do papel do artista como elemento contestatório da “ordem” vigente. Eles tentam restaurar um sentido ao espaço urbano e suas formas arquiteturais, tratando-se de uma proposição de reapropriação dos conteúdos significativos e simbólicos do espaço, se ancorando em uma problemática da perda do lugar social que aflige a sociedade contemporânea. Assim sendo, esse tipo de intervenção artística, que pode ser considerada uma forma de ativismo (FERNANDES; HERSCHMANN, 2014), retoma uma concepção de espaço público como suporte comunicacional de troca e de constituição da opinião. A rua, como metáfora do espaço público, é antes de tudo um lugar comum onde se constitui o público como conjunto e a cidade como cena (CHAUDOIR, 2004, p. 2-3).

Aqui se pretende discutir brevemente a ascensão da cidade midiática e sua influência na delimitação do espaço público, assim como as relações exercidas entre ela e os megaeventos, ou mesmo o turismo. Com base nesse debate, é importante definir o que são as práticas de arte de rua, como se configuram e, ainda, como interagem com o espaço público e os cidadãos que circulam pela cidade de forma a não notar as especificidades da espacialidade que os cerca. A partir daí, propõe-se pensar nos artistas de rua como elementos essenciais para uma retomada ativa do espaço público, assim como discutir a influência da regulamentação e repressão recentes nessas performances artísticas, e como isso transforma a cidade que lhes serve de palco.

ESPAÇO PÚBLICO EM DISPUTA

As discussões em torno do espaço público, assim como de suas dinâmicas e particularidades, são bastante amplas e podem tomar rumos diversos; aqui, se propõe pensar o espaço público nas cidades midiáticas. Scott McQuire (2006) apresenta a ideia de “cidade midiática” em contraposição ao conceito amplamente usado de “cidade informacional”, uma vez que defende ser preciso reconhecer uma história mais longa e diversificada da produção mediada do espaço urbano do que aquela concentrada nas novas tecnologias da comunicação e da informação: o audiovisual, por exemplo, torna-se cada vez mais importante para a experiência espacial contemporânea, ao mesmo tempo que as novas tecnologias convergem com outras mídias para produzir imagens e sonoridades que caracterizam a cidade do século 21. Assim sendo, a cidade moderna transforma-se em um espaço complexo que envolve mídia e arquitetura, no qual a produção mediatizada do espaço urbano se torna um quadro constitutivo para um novo modelo de experiência social. Nesse contexto, o autor insere o conceito de “espaço relacional” (*relational space*), que seria um espaço:

Despido de suas qualidades inerentes, tais como dimensões e aparências estáveis (e, evidentemente, significados sociais estáveis), porém cada vez mais experimentado como inconstante, variável e contingente. O espaço relacional só pode ser definido pela posição temporária ocupada por cada sujeito em relação a tantos outros, o que sugere que esses espaços não são facilmente unificados, a partir do momento em que cada sujeito pertence a múltiplas matrizes ou redes que se sobrepõem e se interpenetram. A heterogeneidade do espaço relacional é uma experiência chave da globalização contemporânea, demandando novas formas de pensar como devemos compartilhar o espaço para construir experiências coletivas [1] (McQUIRE, 2006).

A partir da reflexão de “espaço relacional”, o autor também discute o papel emblemático que as enormes telas representam na cidade midiática. Em seu livro *The Media City*, McQuire (2008) afirma que na década de 1980 as telas de televisão começaram a aparecer em inúmeros locais públicos, tendo como função a informação eletrônica em estações de trem, por exemplo; no entanto, logo apareceram enormes telas, como as da *Sony Jumbo Tron* (apresentada em 1985 no Japão), que rapidamente tomaram conta dos espaços públicos. Assim, a migração das telas eletrônicas para a paisagem urbana acaba se tornando uma das tendências mais visíveis e influentes do urbanismo contemporâneo. Essa transformação tem intersecção com outras grandes mudanças tecnológicas e culturais das duas últimas décadas, como a formação de redes globais de satélites, fibras óticas que derrubam as fronteiras nacionais, assim como a emergência de dispositivos de mídia móveis, que acabam deslocando a antiga arquitetura pautada em torno de formas fixas (McQUIRE, 2008, p. 130).

Não demorou muito para que cidades ao redor do mundo comessem a usar grandes telas como uma estratégia para “revigorar” espaços públicos; contudo, McQuire (2008, p. 131) questiona essas novas formas de *public spectating*,

uma vez que o declínio da cultura pública, e por consequência do espaço público, virou algo bastante debatido no século no final do século 20, principalmente por Richard Sennett (1988) em seu livro *O declínio do homem público*.

Retomando a experiência de Baudelaire na Paris do século 19, assim como a *flânerie* de Benjamin, McQuire (2008, p. 133) afirma que as transformações sociais ocasionadas pelo capitalismo ressaltam as diferenças arquiteturais e as relações com divisões de classe – contrastes e sociabilidades que costumavam ser conjunções não familiares passam a se mostrar cada vez mais evidentes. Nos *boulevards* das cidades modernas, a multidão aparece como ator social específico, e a experiência característica desse novo contexto é viver entre estranhos que permanecem estranhos; o anonimato mútuo toma seu lugar entre diversos graus de familiaridade.

Sennett, como aponta McQuire (2008, p. 134), defende que o florescimento da vida pública no século 18 estava associado à emergência de novos espaços públicos nos quais estranhos podiam se encontrar, como teatros e parques; contudo, o equilíbrio entre comportamento privado e público foi se alterando ao longo do século 19, borrando a distância entre regras e convenções sociais. Essa distância tem uma função essencial para ele, uma vez que é o ato da performance (*playacting*) que sustenta a cultura pública entre estranhos. De certa forma, a performance demanda a manutenção de uma distância social, e por isso acaba entrando em declínio ao longo do século 19, dando lugar à intimidade. Como uma consequência desse processo, a expressão pública foi reduzida a uma qualidade especial, reservada a artistas e políticos.

Expressar-se publicamente foi reduzido a um talento especial, algo que seria inerente apenas a certos indivíduos, tais como atores, músicos, artistas e, de modo muito importante, políticos. No entanto, para a maioria das pessoas, que não se crê possuidora dessas capacidades expressivas especiais, a expressão foi relegada à esfera privada da vida familiar. O silêncio e o comportamento uniforme emergiram como mecanismos de defesa para aparecer em público. O resultado disso foi uma cultura pública que privilegia o observar em detrimento do falar, o distanciamento em detrimento do engajamento [2] (McQUIRE, 2008, p. 135).

Assim sendo, os tipos de interação ritualizada entre estranhos em público foram duplamente deslocados, tanto pelo recuo da expressão pessoal autêntica ao santuário da família quanto pela elevada dependência de líderes carismáticos para a expressão pública indireta (McQUIRE, 2008, p. 135). Ao mesmo tempo, conforme os ritmos das trocas econômicas e da vida social aceleravam, as possibilidades para a *flânerie* diminuía – as novas dinâmicas e formas arquiteturais da cidade impediam a caminhada do *flâneur* (McQUIRE, 2008, p. 135-136). Dessa forma, a qualidade liminar dos novos espaços públicos afastava a prática “improdutiva” da *flânerie*, sendo que esta foi cada vez mais sendo integrada à prática economicamente “produtiva” das compras: “*The department store is the last promenade for the flâneur*” (“A loja de departamento é o último local de caminhada para o *flâneur*”) (McQUIRE, 2008, p. 136).

Tratando-se da arquitetura moderna, McQuire (2008, p. 137) afirma que, diante do medo da multidão e da irracionalidade presente nela e no que a circunda, as emoções suscitadas nos arquitetos eram de medo e repulsa, culminando no pensamento da metrópole planejada: *“Fear of revolution merged with antipathy to the growing squalor and chaos caused by capitalist industrialization, creating the conditions for over-investment in the dream of the planned metropolis”* (“O medo da revolução se fundiu à antipatia com a crescente miséria e o caos causado pela industrialização capitalista, criando condições para o sobreinvestimento no sonho da metrópole planejada”). Le Corbusier foi um dos grandes expoentes da visão amplamente difundida de uso da construção racional, em seu livro *Towards a New Architecture*, escrito em 1923. Apesar das boas intenções existentes, elas se perdiam nos esquemas de “modernização” da cidade, podendo-se destacar a polêmica gerada em torno das ruas: no lugar das ruas desorganizadas deveriam surgir zoneamentos funcionais, com infraestrutura integrada. Esses programas de planejamento urbano duraram até a década de 1970 (McQUIRE, 2008, p. 137).

Ao mesmo tempo que o planejamento urbano beneficiou muitos aspectos das cidades, também criou problemas, principalmente no que tange o controle dos espaços públicos e circulatórios – como as ruas – em uma tentativa de controlar o comportamento público:

Se, por um lado, o planejamento urbano produziu ganhos incontestáveis no que tange a fluxos ineficientes, espaços miseráveis de moradia e crises endêmicas de saúde nas cidades industriais, por outro, entre os muitos problemas posteriormente identificados, estava a questão do espaço público: até que ponto as tentativas de planejar espaços urbanos e sistemas de circulação cada vez mais complexos sucumbem em tentativas prescritivas de controle do comportamento público? Em retrospecto, é difícil evitar a suspeita de que, seguindo o que foi dito por Haussmann, muitos planos para “racionalizar” as ruas foram baseados no desejo de eliminar qualquer espaço que permitiria “ao povo” se constituir como um sujeito coletivo revolucionário [3] (McQUIRE, 2008, p. 137).

Era latente o desejo, no pensamento da arquitetura modernista, de dominar as ruas, e a necessidade de sistematizar os benefícios da rua e pacificar seus perigos foi defendida de forma intensa por Le Corbusier; para ele, o principal problema urbano do período entre guerras era o congestionamento (não apenas de veículos, mas também de edifícios), e com base nisso defendia que o desenho das ruas não só estava fora de escala, mas também não comportava os novos veículos de alta velocidade. A solução dada por ele não era a dispersão em subúrbios, mas a criação de grandes torres que concentrariam a habitação, deixando amplos espaços livres para a circulação em estradas de tráfego rápido (McQUIRE, 2008, p. 138). Em sua obra *The City of Tomorrow*, escrita em 1929, Le Corbusier defendia que a rua, como era entendida, entre duas calçadas e grades edifícios, deveria desaparecer, para que se pudesse criar um outro tipo de rua: uma rua feita para produzir velocidade – afinal, uma cidade feita

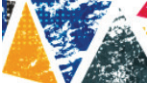
para a velocidade seria uma cidade de sucesso. Nessa cidade feita para a circulação e para a velocidade, as caminhadas do *flâneur* não teriam mais lugar.

Segundo McQuire (2008, p. 139), a moderna separação entre função social e função circulatória das ruas acabou sendo canonizada por Lewis Mumford e Siegfried Giedion, e apesar das tentativas, o conflito entre automóveis e habitação humana nunca foi resolvido, apenas deslocado. Aos poucos, a fetichização do individual em termos de direitos privados e do consumo se mostrou incompatível com os valores da cultura pública. Tudo isso fica mais evidente no pós-guerra, pelo menos nos Estados Unidos, quando as pessoas começaram a se mudar para os subúrbios, com o apoio do governo federal, deixando os centros das cidades em condições de degradação. As grandes áreas suburbanas alteraram ainda mais o equilíbrio entre privado e público, uma vez que são ricas em espaços privados, enquanto os espaços públicos são quase inexistentes.

Nos anos 1980 surge uma tendência ao (re)desenvolvimento dos antigos centros das cidades, mas de maneira diferente do que costumavam ser, e aos poucos as cidades dos Estados Unidos foram se fechando em si mesmas – nelas, os espaços “públicos” de shopping centers substituíram as ruas tradicionais e toda a espontaneidade que havia nelas. Aparecem cada vez mais técnicas de controle do espaço, de grandes condomínios fechados a distritos industriais, tendo a vigilância como elemento essencial; nesse contexto, encontros com estranhos são tratados como problemáticos e o controle da rua se torna parte de uma agenda que deseja transformar o espaço público em algo não apenas seguro, mas previsível (McQUIRE, 2008, p. 141).

Para Ackbar Abbas (1997, p. 76), que escreve sobre Hong Kong, há hoje um afastamento da experiência visual da cidade, uma vez que as pessoas são bombardeadas por sinais de diferentes formas e movimentos, que distraem e confundem – do tráfego à propaganda, ou ainda às mídias televisivas, tudo compete por atenção com os edifícios. O resultado de toda essa insistência seria um desligamento do visual, sendo que os transeuntes agora, além de evitar o contato visual com estranhos, também o evitam com a cidade. Para o autor, quando a visualidade se torna tão problemática, diferentes formas de olhar para a cidade devem ser trazidas à tona – não apenas vê-la, mas também ouvi-la e senti-la.

Boris Groys (2008, p. 101), em seu livro *Art Power*, debate a cidade no que chama de a “era da reprodução turística”. Para ele, as cidades surgem primeiramente como projetos para o futuro, a partir do momento em que as pessoas se mudam do campo para a cidade buscando escapar das forças da natureza e também construir um novo futuro mais controlável. Dessa forma, a história humana até o momento seria definida por esse fluxo do campo para a cidade, fazendo que a cidade em si mesma possuísse uma dimensão intrinsecamente utópica ao tentar se situar fora da natureza; as cidades se isolavam para tentar traçar seu próprio caminho em direção ao futuro – e, assim, a cidade genuína seria, além de utópica, antiturística.



Esse sonho utópico da total racionalidade e controle de um ambiente urbano desencadeou uma dinâmica histórica que se manifesta através da transformação perpétua da vida urbana:

A busca pela utopia força as cidades a entrar em um processo permanente de superação e autodestruição – motivo pelo qual as cidades se tornaram o local natural para revoluções, levantes, constantes reinícios, modas passageiras e estilos de vida incessantemente mutáveis. Construída como um refúgio de segurança, a cidade logo se tornou um palco para criminalidade, instabilidade, destruição, anarquia e terrorismo. Dessa forma, a cidade se apresenta como uma mistura de utopia com distopia, lugar no qual a modernidade celebra e aplaude, sem dúvidas, seus aspectos distópicos, ao invés dos utópicos – decadência urbana, perigo e uma estranheza assombrada [4] (GROYS, 2008, p. 101-102).

39

Desse modo, as pessoas se dedicavam a limpar espaços para o que estaria por vir; no entanto, o que estaria por vir era constantemente atrasado pelo que ainda restava do tecido urbano, tornando impossível concluir essa missão. Para o autor, nos tempos modernos, esse impulso utópico da busca pela cidade ideal foi substituído pela fascinação pelo turismo; ele chama de turismo romântico essa primeira fase, muito típica do século 19, que está em busca de diferenças culturais e identidades locais, e não de modelos utópicos de cidade – e seu olhar é mais dirigido ao passado do que ao futuro: “*Romantic tourism is a machine designed to transform temporariness into permanence, fleetingness into timelessness, ephemerality into monumentality*” (“O turismo romântico é uma máquina desenhada para transformar provisoriedade em permanência, fugacidade em atemporalidade e efemeridade em monumentalidade”) (GROYS, 2008, p. 103). Portanto, pode-se afirmar que o turista romântico abole a utopia ao enxergá-la como alcançada.

Para Groys (2008, p. 105), é o turismo que monumentaliza uma cidade e promove a eternização dos espaços urbanos, e hoje se vive uma era pós-romântica, marcada por uma nova fase na relação entre a utopia urbana e a topografia do mundo. Nesse processo, as cidades deixam de esperar pelo turista e passam, elas mesmas, a unir-se à circulação e projeção global.

Consequentemente, os artistas e intelectuais de hoje acabam passando boa parte do tempo em trânsito; espera-se também que eles sejam capazes de fornecer sua produção para uma audiência global. Além disso, graças aos modernos meios de comunicação, eles podem interagir com artistas e influências do mundo todo, indo além dos gostos e das orientações do seu entorno imediato. Mesmo o que é típico e intrínseco àquela cultura acaba transcendendo seus limites, não em nome da universalidade, mas para serem turisticamente reproduzidos e disseminados globalmente – e a cidade acaba se tornando homogênea, sem ser universalizada. A arte de rua se propõe, muitas vezes, a ocupar esse espaço público em disputa com sua heterogeneidade, fomentando a (re)apropriação da cidade midiática e turística



ARTE DE RUA E A RETOMADA DO ESPAÇO PÚBLICO

Scott McQuire (2008) acredita que através da arte pode-se haver uma retomada dos espaços públicos das cidades midiáticas. De instalações a performances, seria possível promover a interação do público, pois:

A percepção de que não se deve esperar que um projeto elimine de uma só vez as hierarquias urbanas historicamente sedimentadas de raça, etnia, gênero e classe não deve implicar o abandono de todas as expectativas. Um papel crucial da nova arte midiática nos espaços públicos é o potencial de evitar os filtros de espaços como a galeria de arte, dessa forma engajando audiências que nunca cruzariam aquele limiar. Esse é um indício da nova função da arte nas cidades midiáticas contemporâneas: não ser uma resposta tardia a um mundo social já existente, mas sim tornar-se parte integral da construção de relações sociais [5] (McQUIRE, 2008, p. 149).

Segundo o autor (McQUIRE, 2008, p. 150), a sociabilidade pública não é natural, precisa ser aprendida e praticada; principalmente em um contexto no qual o espaço público é dominado por *brandsapes* e pacificado por tecnologias da vigilância, é cada vez mais importante que existam novas formas de interação capazes de facilitar o surgimento da participação coletiva e da colaboração imprevisita. O autor acredita que a arte que utiliza as novas tecnologias para construir interfaces no espaço público pode assumir um valor estratégico, assim como a arte feita em espaços públicos em geral, principalmente a de rua, pode exercer esse papel de fomento das interações e da imprevisibilidade da colaboração.

Existem diversos termos para designar as atividades dos artistas de rua: “arte pública”, “arte urbana”, “culturas urbanas”, “artes de rua”, etc. Para Chaudoir (2004), o emprego desses termos é comumente confuso e precisa de um mínimo de delimitação, mesmo que todos digam respeito a tornar pública a arte, levando-a para além dos perímetros institucionais consolidados (como museus e teatros, por exemplo). O conceito de “arte pública” vem sendo usado há algumas décadas apesar de constituir uma prática artística antiga; contemporaneamente, a arte pública tem por objetivo introduzir no cotidiano a questão da Arte, geralmente por trás de uma hipótese de mudança e posicionamento crítico em relação ao mundo. Já o conceito de “arte urbana” parece derivar do de “arte pública”, partindo da vontade de estruturar a composição urbana e criticar o urbanismo funcionalista, retomando a dimensão simbólica e psíquica, reencantando o território; há também uma relação com a hipótese situacionista, da arte como realidade cotidiana permanente. Já “culturas urbanas” giram em torno de temáticas identitárias, sejam ligadas à música (como hip-hop) ou ao grafite, por exemplo. As “artes de rua” possuem existência autônoma no campo da criação em forma de movimento artístico, de particularidade transdisciplinar, pois o cruzamento de campos artísticos é um de seus princípios. Outra questão fundamental é a interação entre o espaço público e as formas artísticas – disso é a partir dessa interação que esses artistas costumam reivindicar a expressão cultural na cidade como um serviço público, enfatizando o discurso da gratuidade das performances (CHAUDOIR, 2004, p. 1-2).

Segundo Catherine Aventin (2006), as artes de rua são normalmente representadas como diversão, trazendo animação para os espaços públicos e soprando um pouco de ar festivo na vida cotidiana das cidades. Mas quando se pensa além dessa primeira impressão, as artes de rua são interpretadas como mensagens subversivas, críticas e provocativas da sociedade contemporânea. Para ela, as três últimas décadas viram a importância dessa forma de arte aumentar e gerar inúmeras reflexões, sendo necessário discutir também o componente espacial do espetáculo nas ruas.

Aventin (2006, p. 1-2) afirma que essas práticas artísticas ocorrem “além dos muros”, em espaços públicos, geralmente gratuitos, tendo o intuito de se oferecer facilmente a um público que não costuma frequentar “lugares de arte”. Portanto, essas práticas são plurais e se manifestam em múltiplas formas, tornando difícil agregá-las de maneira mais específica – e acabam sob o termo guarda-chuva “artes de rua”, ou muitas vezes como “arte urbana”, “ações artísticas urbanas” e ainda “arte pública”.

A autora traz a tona a centralidade do espaço público e suas particularidades quando se fala em arte de rua, afirmando se enquadrar em uma corrente de pensadores que enxergam o espaço público como um conjunto de dimensões construídas (edifícios), sensíveis (o que se percebe através dos sentidos) e sociais (práticas e usos dos habitantes, transeuntes, comerciantes, etc.). Dessa forma, o espaço urbano não se caracteriza de maneira virtual; ele é definido como algo “oco”, em oposição ao “preenchimento” das construções.

Contudo, esse “oco” não se caracteriza como algo vazio em termos materiais ou em sentido; o espaço público possui formas e materiais que modelam a propagação dos sons, por exemplo. Ele recebe e gera práticas, encenações da vida individual e coletiva acontecem, vive a passagem das estações, eventos nele acontecem. E é nesse contexto que se situa geograficamente (e não virtualmente) que acontecem as práticas dos artistas de rua (AVENTIN, 2006, p. 3), muitas vezes assumindo uma postura ativista de estar e viver na/da cidade. Os espaços públicos são receptáculos ou mesmo consequências de atividades que nele de desenrolam, portanto, não são nem passivos, nem formatadores dessas ações; o espaço urbano é um espaço conhecido, percebido e vivido pelos cidadãos que entram através de seus corpos em interação com os outros. Assim sendo, segundo Aventin (2006, p. 3), estudar esses espaços públicos significa estudar as inter-relações entre os cidadãos (sujeitos receptores e ativos), os lugares em questão (físicos e sociais) e as ações e práticas que derivam dessas relações.

Os espetáculos de rua atuam como um interessante viés, uma vez que eles reverterem o habitual e ativam as capacidades de adaptação dos habitantes da cidade, que são convidados a reagir rapidamente ao se depararem com uma situação nova ou excepcional; dessa forma, são levados a ter um outro uso do espaço, adotando outro comportamento, pelo menos enquanto duram as apresentações. Ao trabalharem com o ordinário da cidade, os artistas de rua intervêm no coração do conjunto de relações constitutivas do espaço público (AVENTIN, 2006, p. 4).

Tudo que é ordinário e familiar no espaço público acaba deixando de ser visto, vira rotina, banalidade; assim, se a repetição pode participar na transformação do espaço público em algo habitual, pode também torná-lo invisível. A arte de rua e seus espetáculos podem justamente exacerbar esses comportamentos que poderiam passar despercebidos. Por serem experiências desestabilizadoras, os espetáculos de rua trazem à tona as competências ordinárias dominadas pelos cidadãos para confrontá-los com novas situações com/no espaço público (AVENTIN, 2006, p. 5-6).

Não se trata de transformar a cidade em um grande teatro ou de tornar o espaço público em um grande palco para intervenções artísticas; na verdade, acredita-se que os arquitetos e urbanistas deveriam propor instalações que, por suas formas, materiais, mobiliário urbano, etc., pudessem favorecer usos múltiplos e insuspeitados: esses espaços públicos devem ser facilmente apropriados por todos ou qualquer um, a qualquer momento, em variadas épocas (AVENTIN, 2006, p. 9). É preciso imaginar espaços que compartilhem as novas tecnologias, sim, mas também sejam oportunos para que as pessoas se cruzem, se sobreponham e coexistam.

Em seu livro *Contemporary street arts in Europe: Aesthetics and politics*, Susan Haedicke (2013, p. 1) mostra como intervenções artísticas nas ruas invadem um espaço público, agitam-no e depois desaparecem – mas a memória dessa interrupção assombra o lugar para o público que passou pela experiência proposta. Esse tipo de arte busca interromper a vida diária, surpreender espectadores com a inversão de um lugar familiar e atividades cotidianas, testando os limites do que pode ser feito em público e encorajando o público a participar da intervenção. De um modo geral, os artistas não tentam apagar ou esconder o cotidiano que reveste suas intervenções performáticas; ao invés disso, suas práticas de participação estabelecem uma dinâmica de experiência com sua audiência em espaços públicos (HAEDICKE, 2013, p. 1).

Em tempos de megaeventos, de reestruturações urbanas, do choque de ordem e da diminuição do espaço público nas cidades midiáticas (MCQUIRE, 2008), a arte de rua ainda poderia ser vista como possibilidade de experiência estética e reflexão política – contudo, como aponta Haedicke (2013, p. 2), muitos artistas e críticos lamentam que o teatro de rua do início do século XXI careça de uma estância *anti-establishment* que era comum em seus predecessores; o argumento trazido é de que o sucesso dessas práticas acabou levando à sua cooptação por governos municipais ou empresas que reconhecem a utilidade/versatilidade dessas performances e as usam para apoiar narrativas oficiais de turismo cultural e para participar na produção de interpretações sociais e identidades de acordo com a ideologia do crescimento, redensolvimento e rejuvenescimento pertencentes a um modelo do capitalismo tardio e da democracia liberal. Todavia, questiona-se também se a resistência nas práticas sociais seria a única forma de definir algum tipo de engajamento político, uma vez que independentemente de ser em termos estéticos ou sociais, liberdade e

expressão não se opõem à obrigação e cautela, mas depende do outro. Porém, é importante ressaltar que essas críticas não invalidam a importância da arte de rua para a retomada dos espaços públicos urbanos.

Segundo Haedicke (2013, p. 6-7), os artistas de rua não necessariamente fazem arte política em termos de ideias ou narrativas, mas eles fazem arte politicamente, ou seja, que as intervenções dos artistas de rua têm duas facetas: por um lado, se referem a uma reconfiguração da experiência estética através da superimposição e fisicalidade nas atividades que acontecem ao mesmo tempo no espaço público real e em um espaço performático “fictício”. Por outro lado, fazer arte politicamente também se refere a um afastamento da produção da arte representacional na qual o trabalho artístico reflete/representa eventos externos, situações e problemas. Os trabalhos artísticos de artistas de rua demandam mais do que uma simples troca interativa entre ator e espectador; elas prosperam na reciprocidade da performance, da participação social de um público e na perturbação de um lugar familiar (HAEDICKE, 2013, p. 8).

RELAÇÕES ENTRE ESPAÇO PÚBLICO E ARTE DE RUA NO RIO DE JANEIRO

43

A cidade do Rio de Janeiro, após um longo período de decadência (socioeconômica, política e cultural), iniciada com a mudança da capital do país para Brasília, só começou a se recuperar em meados dos anos 1990 – e aos poucos voltou a ter protagonismo no cenário nacional e ganhar destaque em âmbito internacional. Herschmann e Fernandes (2011, p. 7) acreditam que os investimentos públicos e privados direcionados à cidade por conta dos megaeventos esportivos e de entretenimento tem seu papel na reversão desse quadro, assim como as atividades artísticas que acontecem pelas ruas da cidade também o teriam – e isso estaria levando a uma ressignificação de espaços no Rio. Em um estudo recente, Fernandes e Herschmann (2014) consideram que a atuação de certos grupos ligados à música de rua no Rio de Janeiro:

Agenciam certo abalo nas normas e diretrizes políticas dos planejamentos urbanos (...) e assim, vêm ressignificando os espaços e inserindo diferentes atores no debate em torno da necessidade de ampliação da cidadania, isto é, vem colocando em discussão diferentes modos e formas de ocupar a urbes (FERNANDES; HERSCHMANN, 2014, p. 2).

É importante ressaltar, contudo, que sediar megaeventos sempre transforma as cidades, nem sempre de maneira positiva; é essencial levar em conta os processos disciplinares que incorporam mecanismos de poder nas formas sociais e espaciais, tendo a racionalidade econômica e o controle social como seus objetivos:

A variedade de práticas e técnicas que são simultaneamente produto e resultado do processo dos megaeventos é quase impossível de ser descrita em totalidade, na medida em que engloba múltiplos níveis de governança, mudanças urbanas massivas, impressionantes quantias de dinheiro público e privado e funciona como festival historicamente



situado, cujo apelo atinge uma audiência global. (...) A cidade ou país-sede adapta o enquadramento discursivo dominante das instituições governantes (ex. IOC, FIFA), enquanto adiciona elementos específicos, que maximizam a singularidade do lugar, simultaneamente apelando à universalidade do megaevento e à adequação de sua articulação em um tempo e espaço particular [6] (GAFFNEY, 2010, p. 8-9).

A cidade do Rio de Janeiro acolheu megaeventos desde o início do século XX, tendência que tem se intensificado nos últimos anos e vem alterando a dinâmica do município, principalmente durante a gestão do prefeito Eduardo Paes – que criou a Secretaria Especial da Ordem Pública (SEOP), lançando operações como a Operação Choque de Ordem, responsável por manter uma suposta “ordem pública” através da repressão da Guarda Municipal. Essa ação tem sido amplamente criticada pelo combate direto à desordem urbana através de um aparelho repressivo do Estado, de maneira arbitrária, tirando vendedores ambulantes, moradores em situação de rua e artistas das vias cariocas. Segundo Gaffney (2010, p. 18), a tendência mundial da produção de megaeventos sugere que esses projetos deixam as comunidades envolvidas com grandes dívidas e reduções do espaço público. Os benefícios desses eventos acabam indo para áreas e moradores de classes mais abastadas, assim como para os turistas internacionais que procuram esse tipo de entretenimento; dessa forma, *“the increased security apparatuses that have become defining features of global mega events effectively privatize public spaces in the city, installing surveillance mechanisms that continue operating long after the Games are over.”* (“O aumento dos aparatos de segurança, que se tornou uma característica definidora dos megaeventos globais, efetivamente privatiza os espaços públicos da cidade, instalando mecanismos de vigilância que continuam a operar por muito tempo após os Jogos”) (GAFFNEY, 2010, p. 23). Como pode-se ver, as consequências desses processos continuam mesmo depois que os eventos acabam e os turistas vão embora; a população ainda sofre com a perda do espaço público e o uso de tecnologia que controla as ruas e o cotidiano da cidade. Diante da controversa realização da Copa do Mundo de 2014 no Brasil, muito tem sido discutido sobre o legado deixado para o país após a passagem dos jogos – ver, por exemplo, a obra *Brasil em Jogo: o que fica da Copa e das Olimpíadas?* (JENNINGS et al, 2014).

Em algumas cidades brasileiras a arte de rua parece ganhar cada vez mais destaque, principalmente nos últimos cinco anos. Consequentemente, muitos municípios começaram a pensar formas de controlar e “organizar” apresentações que acontecem nos espaços públicos, e assim surgem diversas leis e regulamentações que tentam de alguma forma tornar as performances mais previsíveis, assegurando que elas não distorçam a mobilidade e a ordem esperada no espaço urbano, mas ainda sejam um atrativo cotidiano e turístico. A cidade do Rio de Janeiro encontra-se no meio de um processo de requalificação, reorganização e abertura à comunidade internacional através dos megaeventos que aconteceram e irão acontecer na cidade, trazendo muitos turistas para conhecer a “cidade maravilhosa”. Diante do destaque midiático e da nova posição do município enquanto lugar para se estar, muitos artistas de rua tem escolhido o Rio como

local de trabalho [7]. Outro fator sugerido como um dos principais impulsos para o aumento da arte de rua é a aprovação de leis que regulamentam a atividade desses artistas – que apesar de continuarem trabalhando informalmente e dependendo das doações para financiar sua arte, contam com a ideia de proteção contra os abusos da polícia e do choque de ordem.

Na cidade do Rio de Janeiro a Lei Municipal no 5.429, de 5 de junho de 2012, dispõe sobre a apresentação de artistas de rua nos logradouros públicos do município, com apenas três artigos que, entre outras coisas, regula as manifestações culturais sem autorização prévia, desde que sigam alguns requisitos, como, por exemplo: gratuidade, permitir a livre fluência do trânsito e dos pedestres, não usar palcos, acabar a atividade antes das dez horas da noite e não ter patrocínio privado.

A lei também delimita o que pode ser considerado como “atividades culturais de artistas de rua”: teatro, dança, capoeira, circo, música, folclore, literatura, poesia, entre outras. Durante a atividade os artistas podem comercializar seus bens culturais duráveis – desde CDs a livros e quadros.

Apesar do debate público e envolvimento de grupos de artistas de rua na formulação dessas leis de forma ativa e coletiva – destacando-se no Rio de Janeiro a atuação do Grupo Tá na Rua - há ainda uma grande divisão de opiniões sobre a regulamentação do uso do espaço público por artistas. Por um lado, existe a discussão que parte do pressuposto de que o espaço público pode e deve ser utilizado livremente para a expressão artística, por pertencer a todos e por ser um espaço de encontro com estranhos e da produção de heterogeneidades e de espontaneidade. Por outro lado, há a exaltação de leis que regulamentam o “trabalho” dos artistas de rua, permitindo que eles atuem sem serem reprimidos pelas forças policiais, e vendo as leis como incentivo, proteção e reconhecimento de manifestações artísticas feitas nas ruas. A falta de *enforcement* da lei também é uma questão bastante debatida, uma vez que a repressão policial ainda é um problema enfrentado pelos artistas nas ruas, mesmo dois anos após sua aprovação.

A questão da regulamentação do “trabalho” dos artistas de rua fica evidente em momentos como no ato realizado em 5 de junho de 2013 na Cinelândia, Rio de Janeiro, para a comemoração de um ano da aprovação da Lei no 5.429/2012, chamada pelos próprios artistas de “A lei que pegou”. Nessa data, os artistas que se articularam para a aprovação da lei fizeram um grande evento, que se iniciou com a banda da Guarda Municipal tocando em frente à Câmara Municipal, enquanto um dos artistas líderes do movimento dizia no microfone: “A Guarda que antes batia em nós, agora bate em tambores!” Enquanto isso, diversos artistas de ruas chegaram em um cortejo, com fogos, danças e cartazes com dizeres como “Viva a arte pública” e “Ser ator e observador, e não espectador”. Ao se unirem na praça, após o discurso do movimento e do vereador responsável pela lei, começaram diversas apresentações artísticas, que duraram a tarde toda. Os transeuntes paravam para observar, e muitos até interagiam com os artistas. No fim, um grande

discurso e bolo para comemorar a lei. Vozes dissidentes apareceram durante a comemoração, criticando o fato de comemorar uma lei que legitimava o “choque de ordem” do prefeito Eduardo Paes, assim como a falta de senso crítico dos grupos ali representados. Os grupos articulados em torno da lei se colocam como “arte pública”, buscando afastar-se do estigma de inferioridade da arte de rua e tentando alcançar maior legitimidade junto à sociedade, a partir da noção da arte como um serviço público.

O fato da comemoração de uma lei demonstra a precariedade das relações que os artistas vinham tecendo com o espaço público e atores envolvidos no controle de seu uso, sendo compreensível que a lei – e tanta comemoração – gere insatisfação naqueles que acreditam que o espaço público é coletivo, espontâneo, heterogêneo e não pode ser regulamentado pela prefeitura. De qualquer forma, o debate ainda se encontra no início, e a proliferação de artistas de rua é visível, para a alegria dos transeuntes e da cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As cidades contemporâneas sofrem com a diminuição de seus espaços públicos diante da ascensão da esfera privada e do controle tecnológico. Cada vez mais, os habitantes se veem submersos em uma profusão de imagens, sons e ilusões de mobilidade. Os dispositivos móveis conectados à uma rede global fazem com que as pessoas possam cruzar fisicamente um espaço sem perceber seu entorno, pois estão ligadas a um outro contexto acessível através de toques. Soma-se a isso, no caso brasileiro, tentativas de controle do espaço público para o estabelecimento da “ordem”, a fim de transformar as ruas e praças em locais previsíveis e seguros tanto para os turistas que vem consumir as cidades, quanto para partes seletas dos seus habitantes.

Sabe-se que há diferentes formas de olhar e sentir a cidade, e é interessante como os artistas de rua conseguem chamar a atenção para espaços e ruas ignorados, fazendo com que transeuntes despertem da rotina de circulação objetiva pela cidade e se detenham para interagir e sociabilizar de maneira espontânea. A arte de rua, em suas formas de ativismo (FERNANDES; HERSCHMANN, 2014), pode ser uma peça-chave para a restauração de uma noção mais ampla de espaço público e para um uso mais heterogêneo e criativo das ruas, transbordando a velha noção de “ordem” baseada na repressão e limpeza.

Olhar para os artistas de rua pode ser um passo em direção à uma cidade mais democrática, construída a partir da ideia de pertencimento coletivo, integrada de forma mais orgânica ao contexto global. É preciso ir muito além da preparação de terreno para megaeventos e suas duradouras consequências, indo além, inclusive, da supervalorização da esfera privada em detrimento da sociabilidade pública e das manifestações artísticas na cidade.

NOTAS

[1] Which has been stripped of inherent qualities, such as stable dimensions and appearances (and of course stable social meanings), but is increasingly experienced as shifting, variable and contingent. Relational space can only be defined by the temporary position occupied by each subject in relation to numerous others, which suggests that relational space is not easily unified since every subject belongs to multiple matrices or networks that overlap and interpenetrate. The heterogeneity of relational space is a key experience of contemporary globalization, and demands new ways of thinking about how we might share space to constitute collective experience (McQUIRE, 2006).

[2] Public expression was reduced to a special quality, one thought to inhere only in certain individuals, such as actors, musicians, artists, and, importantly, politicians. However, for the majority of people, who did not believe themselves to possess these special expressive capacities, expression was relegated to the private sphere of family life. Silence and uniform behavior emerged as defensive mechanisms for appearing in public. The result was a public culture privileging looking over talking, detachment over engagement (McQUIRE, 2008, p. 135).

[3] While urban planning produced some undoubted gains with respect to the inefficient flows, miserable living spaces, and endemic health crises of the industrial city, amongst the many problems later identified is the problem of public space: at what point do attempts to rationally plan increasingly complex urban spaces and circulatory systems collapse into prescriptive attempts to control public behavior? In retrospect, it is difficult to avoid the suspicion that, following Haussmann to the letter, many plans for "rationalizing" the street were premised on the desire to eliminate any site which might enable "the people" to constitute a collective revolutionary subject (McQUIRE, 2008, p. 137).

[4] The quest for utopia forces the city into a permanent process of surpassing and destroying itself—which is why the city has become the natural venue for revolutions, upheavals, constant new beginnings, fleeting fashions, and incessantly changing lifestyles. Built as a haven of security the city soon became the stage for criminality, instability, destruction, anarchy, and terrorism. Accordingly the city presents itself as a blend of utopia and dystopia, whereby modernity undoubtedly cherishes and applauds its dystopian rather than its utopian aspects—urban decadence, danger, and haunting eeriness (GROYS, 2008, p. 101-102).

[5] Awareness that a project cannot be expected to single-handedly override historically sedimented urban hierarchies of race, ethnicity, gender and class should not mean abandoning all expectation. A crucial role for new media art in public space is the potential to avoid the filter of sites such as the art gallery, and thereby engage audiences who might never cross that threshold. This indicates the new function of art in the contemporary media city: not as the belated response to an already existing social world, but as an integral part of the construction of social relationships (McQUIRE, 2008, p. 149).

[6] The multitude of practices and techniques that produce and result from the mega-event process are nearly impossible to describe in their entirety as they encompass multiple layers of governance, massive urban change, staggering sums of public and private money, and function as historically situated festivals that appeal to a global audience (...). The host city or country adapts the dominant discursive framework of the governing institution (e.g. IOC, FIFA) while adding specific elements that maximize the uniqueness of place while at the same time appealing to the perceived universality of the mega-event and the appropriateness of its articulation in a particular time and place (GAFFNEY, 2010, p. 8-9).

[7] Ver: <<http://oglobo.globo.com/rio/artistas-de-rua-vindos-ate-de-outros-paises-se-multiplcam-pelo-rio-5976856>>. Acesso em: 10 set. 2014.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAS, Ackbar. *Hong Kong: culture and the politics of disappearance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- AVENTIN, Catherine. Les arts de la rue pour observer, comprendre et aménager l'espace public. *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, Reims, n. 119-120, p. 1-9, 2006.
- CHAUDOIR, Philippe. Arts de la rue et espace urbain. *L'Observatoire*, n. 26, p. 1-4, juin-août 2004.
- GAFFNEY, Christopher. Mega-events and socio-spatial dynamics in Rio de Janeiro, 1919-2016. *Journal of Latin American Geography*, v. 9, n. 1, p. 7-29, 2010.
- GROYS, Boris. *Art Power*. Cambridge: MIT Press, 2008.
- HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia SanMartin. Territorialidades sônicas e re-significação de espaços do Rio de Janeiro. *Logos*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 6-17, 2011.
- FERNANDES, Cíntia SanMartin; HERSCHMANN, Micael. Ativismo musical nas ruas do Rio de Janeiro. In: XXIII ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 23, 2014, Belém. *Anais...* Belém, 2014, p. 1-15.
- HAEDICKE, Susan. *Contemporary street arts in Europe: Aesthetics and politics*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013.
- IVO, Any B. L. Cidade-mídia e arte de rua. *Caderno CRH*, Salvador, v. 20, n. 49, p. 107-122, jan./abr. 2007.
- JENNINGS, Andrew et al. *Brasil em jogo: o que fica da Copa e das Olimpíadas?* São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2014.
- McQUIRE, Scott. The politics of public space in the media city. *First Monday*, Chicago, Special Issue n. 4, feb. 2006.
- _____. *The Media City: Media, architecture and urban space*. Sage: Londres, 2008.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

