

Percepções Urbanas: performances cênicas e experiência estética no espaço público

Céline Spinelli¹

¹Labrii, Université de Montréal, Montréal, QC, Canadá

Resumo

Este artigo aborda intervenções cênicas no espaço público e como elas impactam nas cidades e nos seus habitantes. Embora ele derive de uma pesquisa etnográfica realizada no âmbito de festivais de circo, trata-se antes de uma reflexão de matriz interdisciplinar do que um aporte empírico pautado no trabalho de campo. O propósito consiste em demonstrar como espetáculos se inscrevem no espaço público, transformando tanto as cidades como as percepções dos habitantes sobre elas. Para isso, observaremos a cidade enquanto ecossistema e algumas estratégias utilizadas por artistas para adaptarem suas performances ao espaço público. Por fim, o enfoque repousará sobre festivais, dispositivos de difusão que ocupam cidades durante um tempo determinado, permitindo a realização simultânea de um conjunto de performances. Veremos que a experiência estética pode acionar o imaginário poético dos espectadores, sendo capaz de transformar as percepções e também os laços de pertencimento dos habitantes para com a cidade.

Palavras-chave: Artes Cênicas. Experiência Estética. Festival. Espaço Público. Cidade.

Urban Perceptions: scenic performances and aesthetic experience in public space

Abstract

This article addresses scenic performances in public space and analyses how they are able to transform cities and their inhabitants. Although it derives from an ethnographic research carried out in the context of circus festivals, it is more a reflection anchored in an interdisciplinary matrix than an empirical contribution based on fieldwork. The purpose is to demonstrate how performances inscribes in the public space transforming both cities and the inhabitants' perceptions about them. For this, we will observe the city as an ecosystem and some strategies used by artists to adapt their performances to the public space. Finally, we will focus on festivals that occupy cities allowing the realization of a complex set of performances. We will see that the aesthetic experience can trigger the spectators' poetic imagination, being able to transform both the perceptions and the ties of belonging of the inhabitants to the city.

Keywords: Performing Arts. Aesthetic Experience. Festival. Public Space. City.

Recebido em: 14/02/2022

Aceito em: 18/05/2022



Este trabalho está licenciado sob CC BY-NC-SA 4.0. Para visualizar uma cópia desta licença, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

1 Introdução

As cidades são suportes para a prática de expressões artísticas diversas. Algumas intervenções pontuais, *happenings* ou espetáculos de rua, encontram sua força na efemeridade da ação. Outras, como os grafites e as demais artes pictóricas, se imprimem no espaço público de forma mais duradoura permitindo canais de comunicação entre diferentes atores sociais (CAMPOS *et al.*, 2011; SPINELLI, 2010; CORADINI, 2016). A arte pública institucional, financiada diretamente por um órgão governamental ou produzida sob comanda, beneficia por sua vez de um valor e de uma legitimidade distintos posto que oficiais. Existem, ainda, outros formatos que se interpõem entre o que se categoriza como “arte pública” e o que se define como “arte urbana” (CHAUDOIR, 2008). Entre eles, situam-se performances cênicas adaptadas à rua que agregam disciplinas e gêneros distintos, tais como o teatro, a música, a dança e o circo.

Neste artigo, o enfoque se concentrará na particularidade das artes cênicas de transformar o espaço público, impactando tanto na cidade como na percepção dos habitantes. De matriz interdisciplinar com ênfase na perspectiva antropológica, a reflexão se orienta pela dimensão sensível associada às experiências (BRUNER; TURNER, 1986) decorrentes dessa vivência estética. Ocorre que, ao se apresentar na rua, o artista habita o mesmo terreno do passante, acrescentando-lhe elementos cênicos e criativos. O “quadro de interação” (GOFFMAN, 1991) entre um artista no espaço público e sua plateia é orgânico e varia ao longo de uma atuação devido às adaptações da cena às situações presentes. Isso permite que se estabeleçam canais efêmeros mas eficazes de comunicação e de interação social, que repercutem na paisagem urbana e são potencialmente transformadores para o espectador.

A abordagem desses temas associa-se a uma pesquisa etnográfica mais ampla sobre festivais e a difusão internacional das artes do circo contemporâneo (SPINELLI, 2015). Ao analisar a organização e a programação de festivais em diferentes cidades, observei modos variados desses eventos ocuparem o espaço urbano. Este não era propriamente o objeto da minha pesquisa na época, mas os diálogos sobre o tema com diferentes atores (organizadores de festivais, artistas, técnicos de luz e som, espectadores) se preservaram nos meus registros (diários de campo, notas, entrevistas) e me motivaram na composição deste artigo. Alguns relatos, extraídos de entrevistas realizadas com artistas durante etapas de pesquisa em Minas Gerais, integram a estruturação narrativa. Embora apresentados de forma pontual, os relatos e as interpretações dos atores partilhados durante a etnografia constituem a base deste artigo, que sintetiza essas múltiplas perspectivas.

A análise se desenvolveu em espaços urbanos. É, portanto, através da cidade que este artigo se inicia. Ele trata, primeiro, da organicidade da vivência urbana e das formas como elos de pertencimento ao espaço se fabricam por meio dos circuitos de deslocamento corriqueiros. A seguir, aborda a ocupação cênica nas ruas, introduzindo a dimensão da experiência estética no espaço público e seu potencial de transformar a relação dos habitantes para com o território que lhes é familiar. Se intervenções cênicas precisas, apresentadas na forma de espetáculos autônomos por um artista ou coletivo, impactam na vivência de um conjunto de pessoas em um tempo e espaço determinados, a experiência estética se maximiza no caso de eventos culturais que ocupam a cidade por vários dias, como ocorre durante festivais. A etnografia realizada ao longo da 13ª edição do Festival Mundial de Circo servirá de substrato para refletir sobre esse aspecto. Veremos que, além de restabelecer laços de pertencimento ao espaço urbano, as intervenções artísticas são capazes de proporcionar aos habitantes ferramentas para se revisitar as percepções previamente constituídas sobre as cidades.

2 Mapas Urbanos e Percepções

A cidade pode ser observada como um “ecossistema” no qual os indivíduos se identificam constituindo laços de pertencimento. Essa leitura já clássica foi desenvolvida pelos primeiros autores da Escola de Chicago. Enquanto Roderick McKenzie enunciava, em 1925, os aspectos que lhe permitiam propor uma análise “ecológica” para o estudo das sociedades humanas, Robert Park destacava, nesse mesmo ano, o fato de que a cidade é simultaneamente uma unidade ecológica, geográfica e econômica. Entendendo a cidade como “*habitat*”, Robert Park observava as dinâmicas existentes entre os indivíduos e os espaços em que habitam. Conforme ele, para além de uma “construção artificial”, a cidade participa dos “processos vitais das pessoas que a compõem” (PARK, 2004, p. 83). Produto da ação humana, trata-se de um “artefato” fabricado socialmente, mas também dotado de organicidade (PARK, 2004 [1929], p. 174).

Essa dimensão orgânica se associa à interação e aos efeitos de adaptação e de espelhamento recíprocos entre os habitantes e o espaço em que vivem, que se remodela constantemente. Na vivência urbana cotidiana, há um ritmo cíclico, pautado em trajetos habituais que se reforçam por deslocamentos que integram circuitos predefinidos. Desse modo, as formas de interagir com a urbe se inscrevem em uma cartografia pragmática mas também afetiva, interiorizada por via de mapas subjetivos. Os trajetos são cotidianamente calculados considerando-se as variáveis tempo e espaço. Porém, também existem reflexos de extravasamento do quadro rotineiro: retornar com frequência a uma praça específica para recordar uma ocasião; realizar um desvio no trajeto para adentrar em uma rua com a qual se tem apreço; atentar para os arabescos da sacada de um prédio no centro da cidade.

Esses reflexos constroem laços de pertencimento que se fundem aos trajetos cíclicos. A repetição e os automatismos adquiridos através dos hábitos condicionam uma forma de existir na cidade, como o destacou já nos anos 1950 o sociólogo francês Chombart de Lauwe (1952). Enquanto ele observava os deslocamentos cotidianos e as representações

dos habitantes de Paris em relação aos seus bairros, um grupo de artistas e intelectuais reunidos pelo movimento situacionista percorria na mesma época ruas parisienses a fim de aprofundar uma percepção “psicogeográfica” da cidade. Esse método completava a prática da “deriva” (DEBORD, 1958) e implicava deixar-se afetar pela deambulação no empenho de se elaborar uma análise da “ecologia urbana”. Ultrapassando o pragmatismo que marca a escolha dos trajetos rotineiros, tratava-se de construir um conhecimento acerca da urbe que valorizasse a dimensão sensitiva da relação humana com o ecossistema habitado.

O exercício da deriva remete à *flânerie* benjaminiana, cujo deslocamento não se orienta por um destino definido, mas, antes, por um caminhar que permita uma vivência detalhada da cidade (BENJAMIN, 1997). Ocorre que os situacionistas acrescentaram à deriva um método e uma intenção: capturar as alterações subjetivas que a ação de transitar na cidade proporciona. Esse exercício estimula diferentes sentidos (visão, audição, propriocepção) de modo a que se tornem aguçados na interação com o espaço. Isso permite uma via de acesso a elementos presentes na paisagem urbana que não costumam ser observados – a textura dos muros, a cor das persianas, os interstícios e as frestas onde brotam vegetações, o vaso que repousa na janela do quinto andar de um edifício de arquitetura neoclássica. A percepção detalhada da paisagem urbana consiste em uma forma de vivenciar a “poética do espaço” (BACHELARD, 1961). O fato de uma pessoa assimilar essas imagens gera uma integração ao espaço que se habita, que se interioriza e se subjetiva mediante uma forma de pertencimento.

Atualmente, a relação com o tempo é bastante distinta daquela vivenciada pelos autores mencionados. Dedicar-se à deambulação hoje demanda, portanto, transgredir o ritmo citadino acelerado. Ademais, as capitais contemporâneas têm uma “polifonia” própria, como destacou o antropólogo Massimo Canevacci (1993). As metrópoles estão repletas de signos visuais e sonoros que veiculam simultaneamente um conjunto emaranhado de informações. Se alguns elementos dessa sinalética integram a vida social cotidiana, como é o caso das placas e dos demais sinais de trânsito, outros tantos são frequentemente invisibilizados (*outdoors*, letreiros, vitrines, iluminações, mobiliários urbanos). De fato, o habitante familiariza-se com os estímulos sem verdadeiramente atentar para eles, o que neutraliza a observação e condiciona uma forma de vivenciar o espaço pautada antes na passagem do que na interação com a cidade. Nesse contexto, a arte no espaço público emerge como uma forma eficaz e potente de reforçar as sensibilidades diante da urbe.

3 Performance no Espaço Público

As artes cênicas no espaço público oferecem a possibilidade de uma vivência estética que interrompe o fluxo citadino convidando o passante a alterar momentaneamente seu percurso. Isso demanda dos artistas estratégias de adaptação a um contexto de mobilidade, em particular a habilidade de instaurar arenas cênicas efêmeras nas quais podem atuar. Dado que o cenário urbano é vivo, ele se altera progressivamente, ritmado pela dinâmica da cidade. Também a plateia é instável e não permanece disponível para a recepção do espetáculo como seria o caso em uma sala de teatro ou em um recinto

fechado. O imprevisível é, portanto, um dos ingredientes da arte no espaço público: a cena pode ser atravessada por uma criança curiosa, interrompida pela sirene de uma ambulância que silva fortemente nos arredores ou por um transeunte pouco afeito aos códigos teatrais.

Nesse contexto, a eficácia de um espetáculo repousa em grande medida na vivacidade e na adaptabilidade dos artistas, que, com frequência, integram os novos elementos à cena por meio de técnicas de improvisação e pela maleabilidade na trama narrativa. Assim, os espetáculos adaptados ao espaço público costumam se estruturar a partir de uma comunicação direta entre os artistas e os espectadores. Se, por um lado, essa interação decorre da proximidade física entre eles, por outro, ela também é proposital pois estabelece elos de cumplicidade que cativam o espectador. Essas condições reforçam a dimensão performática dos espetáculos de rua enquanto arte do instante, cuja expressividade se instaura por via das inter-relações que se estabelecem entre os diferentes atores presentes, viabilizando um meio de comunicação. Esse intercâmbio com os espectadores é central nos espetáculos de rua, como o explica o artista espanhol Leandre Ribera, *clown* experiente que atua na cena internacional:

É como traduzir uma novela de um idioma ao outro, é outro idioma a rua e a sala. Quando busco explicar digo que, no teatro, você faz linhas e ele te permite que as linhas sejam muito finas e de repente mais grossas e mais finas. Na rua você não pode fazer linhas, tem que fazer pontos. Na sala é muito mais importante ter uma continuidade e uma lógica na ação e na rua é muito mais importante os impulsos. Constantemente você tem que estar chamando a atenção do público de alguma forma. O léxico é diferente porque há uma diferença de tradição entre o teatro de sala (e o de rua): o olhar do público é outro. Tudo está no olhar do público. Quando você entra num teatro já espera tudo, na rua é tudo surpresa. (Entrevista realizada com Leandre Ribera, Belo Horizonte, 2013)

O espaço cênico é um dos elementos que definem a prática artística. Ao substituir a sala de um teatro pela rua, muda-se o “léxico” utilizado para se comunicar com a plateia. Ocorre que a sala é um local dedicado à atuação artística, frequentado por pessoas que reconhecem e respeitam os códigos cênicos. Já a rua é pública. Nela, um dos primeiros desafios para os artistas é justamente a estruturação da arena cênica. Esta varia em conformidade com as condições espaciais, mas, frequentemente, é modelada de forma concêntrica, circundando os artistas. Elementos físicos (tapetes, sinalizadores, objetos) podem ser utilizados para demarcar o centro da cena, mesmo se há um entendimento tácito de que o entorno do artista constitui seu espaço de atuação, no qual a plateia não deve adentrar. Pela ausência de uma estrutura projetada para favorecer a acústica, a atenção e a escuta são maximais nas proximidades do centro e diminuem gradativamente, com o aumento proporcional de ruídos. Assim, a configuração espacial e o êxito na fabricação da arena cênica interferem diretamente na vivência dos artistas e na experiência dos espectadores.

Outros desafios se interpõem à apresentação de um espetáculo na cidade. No que diz respeito à dinâmica de produção, que antecede e condiciona a apresentação cênica, dois modelos são hoje prioritários no âmbito das artes de rua: ações independentes resultantes da iniciativa dos artistas; pré-vendas para festivais ou outros dispositivos de difusão. No primeiro caso, o espetáculo se constrói começando pela chamada aos transeuntes e pela

instauração da arena cênica em torno dos artistas, se encerra com o retorno monetário pelo ato popularmente conhecido como “passar o chapéu”. Quando integrados a um festival ou evento, os espetáculos são divulgados por meio da programação, têm hora e data marcadas e costumam ser ofertados gratuitamente. Essa dinâmica permite uma organização prévia para participar do evento, em geral frequentado por pessoas que acompanham a cena artística. Ocorre que os “públicos” dos festivais são frequentemente constituídos por “amadores” ou pessoas já familiarizadas com uma determinada prática artística (circo, dança, teatro), como indicam diferentes pesquisas (DONNAT; OCTOBRE, 2001; ETHIS, 2002; FABIANI, 2008; MALINAS, 2008), o que proporciona uma vivência bastante diferenciada em relação à de uma plateia composta por passantes. De uma forma ou de outra, os espetáculos de rua irrompem na cidade ressignificando o cenário urbano e, portanto, proporcionando aos habitantes uma experiência estética potencialmente transformadora.

4 Experiência Estética na Cidade

Inúmeras são as possibilidades de ocupação do espaço por via das artes cênicas. Algumas propostas artísticas interagem com a cidade de forma deambulatória e convidam a um deslocamento orientado por performances capazes de transformar a tessitura urbana enquanto a atravessam. É o caso, por exemplo, do trabalho da companhia francesa *Royal de Luxe*, internacionalmente reconhecida. Outras ocupam locais específicos, oferecendo ao habitante novas matizes para vivenciar esses espaços. Foi o que ocorreu em Minas Gerais com a apresentação de um espetáculo do Grupo Galpão na cidade de Baependi, conforme relatou Chico Pelúcio, um dos atores e diretores dessa renomada companhia brasileira:

A arte na rua, ela ressignifica o espaço. Você tem uma praça que você passa todo dia para ir trabalhar, voltar, um espaço de trânsito que, a partir de um tempo, ele não significa mais nada para você, é um espaço de passagem. Quando alguma coisa acontece ali, aquilo revela uma possibilidade para aquele espaço. Tem uma experiência do Galpão lá em Baependi ... tem a igreja lá. Tem um sino, tem um púlpito lá na igreja que só o bispo da campanha que aparece na semana Santa, que a portinha abre, ele reza, fala alguma coisa, só abre uma vez por ano pra esse bispo aparecer. A gente tinha um espetáculo que [um ator] descia da torre da igreja. Aí tinha um relógio desse tamanho assim [bem grande] na igreja, e o [ator] do Galpão descia ... aparecia lá em cima tocando uma corneta e jogava uma corda e ele desce sem cinto, sem nada. Aí quando o Galpão fez esse espetáculo em Baependi, quando apareceu lá e ele para no sino [...] ele entra na sacada do bispo e toca a corneta, as pessoas nunca mais olharam a igreja da mesma forma que viam – o lugar que é exclusivo do bispo, o sino que só toca para chamar a missa e anunciar enterro. Aquilo tudo ressignifica na cabeça das pessoas e depois, convivendo com as mesmas pessoas [diziam] “você lembra do cara? Você lembra?” Então tem essa capacidade de ressignificação dos espaços públicos, isso é muito potente. (Entrevista realizada com Francisco Paulo Maciel Pelúcio (Chico Pelúcio), Belo Horizonte, 2013)

A vivência proporcionada pelo espetáculo do Grupo Galpão alterou a percepção local da igreja de Baependi, um dos ícones mais representativos da cidade. Embora o espetáculo seja efêmero, a memória da experiência estética permanece nos habitantes, que recordam da cena posteriormente e a revivem à medida que a comunicam na forma

do “você lembra” daquele dia? Assim, a performance passa a integrar uma memória simultaneamente individual e coletiva, socialmente partilhada. Esse duplo mecanismo de registro permite uma forma de renovação efetiva do espaço público, mesmo que simbólica, posto que as diferentes vivências no âmbito do cenário urbano se imprimem de uma maneira duradoura na coletividade social.

Operando dessa maneira, a arte no espaço público tem a qualidade de transformar os habitantes da urbe e também as cidades. Para tanto, é necessário que os espectadores vivenciem uma verdadeira “experiência” no sentido de que haja um engajamento na recepção do espetáculo. Trata-se daquilo que o filósofo John Dewey (2010) caracterizou como “fase estética” da experiência artística, que implica uma “imersão”. Para esse autor, assimilar um espetáculo requer uma ação do espectador, que aceita submergir na proposta artística e que ela o afete, dispensando energia para tanto. Mediante esse exercício ativo de recepção, o espectador pode acessar um estado diferenciado. É justamente essa a eficácia de uma ação performática, tal como a definia o dramaturgo e pesquisador Richard Schechner. Trata-se de permitir que, após um espetáculo, uma pessoa não se reconheça exatamente da mesma forma como se percebia antes, o que o autor denominou de estado “subjuntivo” – *as if* (SCHECHNER, 1985).

No âmbito dos espetáculos de rua, essa alteração sensitiva que afeta o espectador também se reflete na sua forma de perceber o mobiliário urbano e a estrutura cidadina. Isso pode ser evidenciado durante eventos festivos, como é o caso dos festivais de rua, posto que eles maximizam a experiência estética ao programar um grande número de espetáculos em um período de tempo reduzido. Ademais, a ancoragem de um festival na cidade e sua programação variam conforme o contexto (metrópole, cidade de médio ou de pequeno porte) demarcando distinções. Enquanto a arte de rua tem tendência a suspender o ritmo acelerado das metrópoles, em cidades cujo compasso da vida cotidiana é lento a experiência artística tende a oferecer dinamismo, estimulando a circulação dos habitantes. Observei essas diferenças ao acompanhar edições consecutivas do Festival Mundial de Circo, cuja realização se alterna entre Belo Horizonte e cidades do interior de Minas Gerais, como é o caso de Caxambu, vizinha de Baependi.

5 Um Festival na Cidade

A primeira edição do Festival Mundial de Circo em Caxambu, uma pequena cidade termal de 20.000 habitantes situada no sul de Minas Gerais, realizou-se em julho de 2013. Anunciou-se uma “invasão” da cidade: “espetáculos de circo, shows, exposições e projeções de filmes invadem as ruas, as praças e os parques da cidade”, informava o material impresso para a divulgação do evento. Com efeito, o espaço urbano foi amplamente ocupado pela programação do festival tendo como sede o Parque das Águas, no centro da cidade. Lá se organizou um espaço de socialização contendo diferentes quiosques com opções de alimentação, um palco e uma exposição fotográfica. Dois outros pontos espaciais compuseram, junto com o parque, os principais polos do festival: o calçadão e o ginásio Jorge Cury diante do qual foi montada uma lona de circo. A quadra Plínio Mota, situada a algumas ruas do ginásio, serviu de palco para um dos espetáculos.

Alguns outros locais descentralizados também foram selecionados com o intuito de permitir a democratização do acesso a uma parcela da população, que possivelmente não se deslocaria para assistir aos espetáculos.

Em se tratando de uma cidade de pequeno porte, apenas alguns minutos de caminhada eram necessários para se deslocar entre os principais polos do festival. Portanto, era possível traçar rapidamente um circuito cênico, o que facilitava os encontros entre os diferentes atores e gerava uma atmosfera amistosa. Essa sensação de proximidade era destacada de forma recorrente durante o evento. Uma das artistas que se apresentava no festival expressou da seguinte forma sua apreciação pelo contato direto com os habitantes: “você anda na rua e as pessoas (dizem) ‘você é do circo!’”. Os festivais que permitem esse tipo de interação são seus prediletos, como explicou, dado que priorizam a experiência de partilha social e os encontros. De fato, diferentemente de festivais em grandes centros urbanos, nesse contexto é possível estabelecer uma relação direta com os habitantes inclusive fora do espaço cênico. Essa experiência é apreciada pelos artistas dado que, por um lado, há uma relação direta com a plateia e, por outro, eles podem receber comentários e elogios de um público que valoriza o seu trabalho.

Para que essa vivência se torne possível, é necessário que o festival seja organizado com o propósito de facilitar as interações. Na ocasião, a fim de assegurar o sucesso do festival e dos encontros, a equipe de produção optou por espetáculos que poderiam agradar públicos bastante variados. Daí o *slogan* “a alegria chegou”, que traduzia a percepção clássica do circo associado ao riso e a uma atividade a ser partilhada em família. Esta ênfase se refletiu na programação através da prioridade conferida aos espetáculos cômicos e de palhaçaria, que têm a característica de interconectar as pessoas presentes na plateia por via do ato de se partilhar coletivamente o riso (SPINELLI, 2019). A escolha dessa programação também denotava um pragmatismo no sentido de que, exceto a lona, todos os espaços que acolhiam espetáculos eram externos, a céu aberto. Isso implicava espetáculos facilmente adaptáveis às condições climáticas e ao fluxo urbano.

Ademais, no âmbito do circo, alguns aspectos limitam as possibilidades de atuação. Se disciplinas como o malabarismo e a palhaçaria podem facilmente se produzir na rua, outras, executadas com equipamentos (trapézio, lira, quadro coreano), demandam condições adequadas para a estruturação da cena. Essa é uma das razões do uso da lona, simultaneamente arena cênica móvel e marca visual do circo. Aspectos administrativos e a necessidade de autorização municipal para a montagem de uma estrutura no espaço público também podem dificultar a apresentação de disciplinas circenses com equipamentos. Daí a importância dos eventos culturais, que se inscrevem como mediadores entre diferentes instâncias (poder público, patrocinadores, equipes artísticas, públicos) e viabilizam a transfiguração da urbe em arena cênica. Dessa forma, eles operam favorecendo o potencial de ressignificação da arte no espaço público tanto nos pequenos centros urbanos como nas metrópoles.

6 A Cidade Revisitada

O espaço público nos centros urbanos é um *locus* privilegiado para a expressão artística. As formas e os suportes por meio dos quais as artes se apresentam nas cidades são múltiplos. De modo geral, os formatos iconográficos, visuais e plásticos partilham a característica de não contarem com a presença do artista: o habitante vê as marcas de sua passagem pela cidade ou o resultado final de uma obra. No caso das performances cênicas, não somente a presença física dos artistas é uma condição imprescindível, mas a interação deles com a plateia e com o espaço é igualmente fundamental. Cada apresentação é única e irreprodutível, resultado de uma ação humana efêmera em um dado contexto. Assim, a atuação cênica dos artistas no espaço público reforça a dimensão orgânica, coletiva e integrativa dos espetáculos.

Dado que todo espaço público é também dotado de dimensões políticas, sua livre ocupação pode ser matriz de conflitos entre diferentes atores ou grupos sociais. A atuação cênica na rua demanda, portanto, uma organização prévia dos artistas, que preveem e negociam as formas de intervenção. À medida que arenas cênicas são temporariamente instaladas no espaço público, seja pelos próprios artistas ou mediante a organização de eventos culturais, os habitantes têm a possibilidade de ocupar a cidade de uma maneira não rotineira. O caráter extraordinário dessa experiência, que não se enquadra na vivência cotidiana, é um dos principais fatores que impactam nos indivíduos. Vimos neste artigo que as imagens assimiladas durante um espetáculo, como ocorreu com a apresentação do Grupo Galpão em Baependi, se inscrevem na memória dos habitantes gerando marcas duráveis. Assim, embora situado e efêmero, cada espetáculo tem o potencial de transformar os sentidos e as percepções dos habitantes face a locais de convívio cotidiano.

A vivência de um espetáculo na cidade pode ser pontual ou intensiva, como durante um festival. No primeiro caso, trata-se de assistir a uma intervenção autônoma, um espetáculo ou um número apresentado de forma espontânea por um artista ou por uma companhia, com remuneração voluntária junto à plateia. No outro, o habitante assume o papel de espectador e organiza seu tempo para participar da programação de um evento cultural. Diante do fato de que nem todas as cidades são dotadas de infraestrutura (teatros, salas de espetáculos) ou de investimentos significativos no setor cultural, dispositivos têm se consagrado nas últimas décadas como plataformas de difusão artística, em particular os festivais. Uma das suas características é a ocupação extensa do espaço público dado que é comum diferentes atividades serem propostas simultaneamente em vários locais da cidade, como ocorreu na 13ª edição do Festival Mundial de Circo em Caxambu.

Para o habitante de uma cidade em que se apresentam espetáculos de rua, o fato de interromper o trajeto e suspender as atividades em curso para assistir a uma performance é uma opção que transforma tanto seu contexto de ação como sua relação com o tempo, que se amplifica. Também a percepção do espaço urbano se reinventa em razão dessa experiência à medida que os elementos físicos da cidade (escadarias, muros, pontes) são utilizados como suporte e integrados ao espetáculo. Desse modo, antes de ser um cenário, a cidade se configura como uma estrutura orgânica com a qual os artistas interagem, fusionando a narrativa cênica ao espaço que a acolhe e às suas peculiaridades. A arte cênica no espaço público permite que se revise a cidade não somente porque o olhar

do espectador ultrapassa o senso comum, mas porque a experiência estética aciona o imaginário poético de cada indivíduo. É nesse momento, quando se processa uma real assimilação do sujeito ao espaço no qual habita, que a arte se transfigura em um meio eficaz para se reconstituir laços de pertencimento à cidade.

Referências

- BACHELARD, Gaston. **La Poétique de l'Espace**. Paris: PUF, 1961.
- BENJAMIN, Walter. **Paris capitale du XIX siècle: le livre des passages**. Paris: Les éditions du Cerf, 1997.
- BRUNER, Edward; TURNER, Victor. **The anthropology of experience**. Champaign: University of Illinois Press, 1986.
- CAMPOS, Ricardo *et al.* (org.) **Uma cidade de imagens: produções e consumos visuais em meio urbano**. Lisboa: Editora Mundos Sociais, 2011.
- CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- CHAUDOIR, Philippe. Art public, arts de la rue, art urbain. **Études Théâtrales**, Paris, n. 41-42, p. 183-191, 2008.
- CHOMBART DE LAUWE, Paul-Henry. **Paris et l'agglomération parisienne**. Paris: PUF, 1952.
- CORADINI, Lisabete. As interferências urbanas na cidade de Natal: um ensaio sobre linhas, cores e atitudes. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 47, n. 1, p. 149-170, 2016.
- DEBORD, Guy. Théorie de la dérive. **Internationale Situationniste**, Paris, n. 2, p. 19-23, 1958.
- DEWEY, John. **L'art comme expérience**. Paris: Gallimard, 2010.
- DONNAT, Olivier; OCTOBRE, Sylvie (org.). **Les Publics des équipements culturels: méthodes et résultats d'enquêtes**. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, 2001.
- ETHIS, Emmanuel. **Avignon, le Public réinventé: le festival sous le regard des sciences sociales**. Paris: La documentation française, 2002.
- FABIANI, Jean-Louis. **L'éducation populaire et le théâtre: le public d'Avignon en action**. Saint-Martin d'Hères: Presses Universitaires de Grenoble, 2008.
- GOFFMAN, Erving. **Les cadres de l'expérience**. Paris: Les éditions de Minuit, 1991.
- MALINAS, Damien. **Portrait des festivaliers d'Avignon: Transmettre une fois? Pour toujours?** Grenoble: Presse Universitaire de Grenoble, 2008.
- MCKENZIE, Roderick Duncan. L'approche écologique dans l'étude de la communauté humaine. *In*: GRAFMEYER, Yves; JOSEPH, Isaac. **L'École de Chicago: Naissance de l'écologie urbaine**. Manchestcourt: Flammarion, 2004. p. 149-166.
- PARK, Robert Ezra. La ville. Propositions de recherche sur le comportement humain en milieu urbain. *In*: GRAFMEYER, Yves; JOSEPH, Isaac. **L'École de Chicago: Naissance de l'écologie urbaine**. Manchestcourt: Flammarion, 2004. p. 83-130.
- PARK, Robert E. "La ville comme laboratoire social". *In*: GRAFMEYER, Yves; JOSEPH, Isaac. **L'École de Chicago: Naissance de l'écologie urbaine**. Manchestcourt: Flammarion, 2004 [1929]. p. 167-183.

SCHECHNER Richard. **Between theater and anthropology**. Philadelphia: The University of Philadelphia Press, 1985.

SPINELLI, Céline. **Circuits d'un art itinérant**: festivals de cirque et échanges artistiques entre la France et le Brésil. 2015. 378f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2015.

SPINELLI, Céline. La fabrique du comique: le rire comme outil de communication dans le cadre de performances artistiques. **Ethnologies**, Québec, v. 41, n. 2, p. 113-127, 2019.

SPINELLI, Luciano. Entrailles de la ville: les écritures vues du métro. **Sociétés**, Paris, v. 109, p. 55-62, 2010.

Céline Spinelli

Doutora em Antropologia pela École des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris e pela Universidade de São Paulo. Foi professora no Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco durante dois anos e desenvolveu atividades de pesquisa na mesma instituição. Atualmente, realiza pesquisa de pós-doutorado em Montréal (Canadá) junto ao Institut de recherche Robert-Sauvé en santé et en sécurité du travail e integra o Laboratoire de recherche en relations interculturelles (Labrri, Université de Montréal). Tem interesse pela antropologia do mundo contemporâneo e da globalização, pela antropologia da arte, do corpo e da saúde, com perspectiva interdisciplinar.

Endereço profissional: 505 Boulevard de Maisonneuve Ouest, Montréal, QC H3A 3C2 Canada.

E-mail: celinespinelli@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6163-6331>

Como referenciar este artigo:

SPINELLI, Céline. Percepções Urbanas: performances cênicas e experiência estética no espaço público. **Ilha – Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 24, n. 3, e85965, p. 28-38, setembro de 2022.