

A Cidade como Palco: Relações entre Experiência Estética, Cotidiano e Música de Rua¹

Jhessica REIA²

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

Resumo

Cada vez mais a comunicação se entrelaça a outras áreas de conhecimento, valendo destacar a aproximação com os estudos urbanos, as manifestações artísticas e a experiência estética. Aqui, pretende-se discutir a centralidade do conceito de experiência estética e pensar as cidades enquanto palcos de práticas socioculturais diversas, questionando-se até que ponto esses espaços urbanos, permeados pelo cotidiano, são capazes de produzir experiência estética. Tenta-se olhar para a arte de rua – principalmente as performances musicais – que acontece em espaços públicos e alijada das tradicionais instituições de arte, como passível de suscitar experiência estética, transformar a sociabilidade do público e mudar a maneira de se sentir as cidades.

Palavras-chave: Música de rua; Experiência estética; Cotidiano; Espaço público.

Introdução

Muito se tem discutido, ao longo dos últimos séculos, sobre o papel que a experiência estética detém dentro da filosofia da arte e nas relações tanto com o cotidiano quanto com a dicotomia arte/não-arte. O conceito de experiência estética está longe de ser fixo e imutável, uma vez que ele vem perdendo espaço e importância dentro da filosofia da arte: de Dewey (2010) a Danto (2006) a compreensão e aplicação desse conceito foi de um polo abrangente e – porque não – otimista, para a sua negação e substituição. Mas como será visto, alguns autores tem tentado achar um ponto de equilíbrio entre esses dois extremos, levando em consideração outros conceitos (como o de presença) e ressaltando as relações e aproximações que a experiência estética tem com o cotidiano.

Para além de se caracterizar como transcendência do mundo real, experiência sensorial prazerosa ou um “perigo”, a experiência estética se mostra mais uma vez necessária em um contexto pautado pela modernização e mecanização dos processos e das relações, cada vez mais ligadas às tecnologias da informação e da comunicação. O cotidiano apresentado por Highmore (2010) pode ser encarado como a repetição das ações na vida diária, ou como qualidade – a cotidianidade. Na verdade, ele pode ser tanto o

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XIV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda em Comunicação e Cultura na ECO-UFRJ e pesquisadora do CTS-FGV, e-mail: jhereia@gmail.com

familiar tedioso quanto a esfera de onde emergem mistérios e o próprio estranhamento da familiaridade, capaz de produzir experiência estética.

Gumbrecht (2006), por exemplo, traz uma ideia muito interessante para se discutir as relações entre experiência estética e cotidiano: a noção de “pequenas crises”, suscitadas a partir de um estranhamento de objetos e situações rotineiras, capaz de produzir experiência estética. Essa noção ultrapassa a abordagem que afasta o cotidiano da arte, permitindo que as fronteiras entre arte e não-arte se expandam e permitam que o cotidiano possa pertencer ao mundo do estético.

A partir dessas duas discussões – experiência estética e cotidiano – esse trabalho pretende olhar para a importância das intervenções da arte de rua, especificamente da música de rua, para a consolidação da experiência estética do cotidiano e para uma reflexão mais crítica do espaço à nossa volta enquanto possibilidade de produzir pequenas crises estéticas e aumentar a abrangência da arte, para além dos espaços institucionalizados.

A experiência estética: de essencial a marginal

A experiência estética tem sido amplamente discutida ao longo dos últimos séculos, passando de um lugar de protagonista dentro da filosofia da arte para a marginalidade caracterizada por uma quase negação de sua relevância. Para Shusterman (1997, p.29), apesar da experiência estética ter sido por muito tempo considerada o conceito mais essencial da estética – dentro ou fora do âmbito das artes - ela vem perdendo espaço entre os críticos há mais de meio século; não apenas seu valor foi questionado, como o próprio fato de sua existência. O autor mostra o declínio da experiência estética no século XX na filosofia anglo-saxã, para depois discutir a importância de redefinir e redimir seu propósito. Esse declínio fica muito claro quando se olha para Dewey e para Danto, uma vez que enquanto Dewey celebrava a experiência estética como um elemento central para a filosofia da arte, Danto se esquivava do conceito, alertando que o deleite estético é um perigo que deve ser evitado, de forma que

The decline of aesthetic experience from Dewey to Danto reflects, I shall argue, deep confusion about this concept's diverse forms and theoretical functions. But it also reflects a growing preoccupation with the anaesthetic thrust of this century's artistic avant-garde, itself symptomatic of much larger transformations in our basic sensibility as we move increasingly from an experiential to an informational culture. (SHUSTERMAN, 1997, p.29)

Shusterman (1997, p.29) adota a perspectiva de que a experiência estética já estava presente na estética pré-moderna, mas é na modernidade que seu domínio foi estabelecido, a partir da oficialização do termo ‘estética’ – uma vez que tanto a ciência quanto a filosofia moderna desconstruíram a crença presente até então (nos períodos clássico, medieval e da Renascença) que afirmava que a beleza era um instrumento objetivo do mundo; a estética moderna vai justamente se virar para a experiência subjetiva a fim de explicá-la. E a noção de estética ajudou a criar uma espécie de conceito que abrangia diversas qualidades que se distinguiram da beleza, mas ainda assim estavam relacionadas ao gosto e à arte, como sublime e pitoresco.

Aos poucos, de acordo com Shusterman (1997, p.30) a experiência estética se torna uma ilha de liberdade, beleza e significado idealístico em um mundo materialista e orientado por leis, tornando-se, portanto, um *locus* de prazeres e um meio de transcendência e conversão espiritual. Nesse contexto, a doutrina da ‘arte pela arte’ significava que a arte existia por sua própria experiência.

Abrindo um parêntese, Shusterman (1997, p.30) traz à tona a crítica continental da experiência estética, bastante pautada em desafiar sua iminência fenomenológica e sua diferenciação radical. Adorno, por exemplo, rejeitava o apelo ao prazer (contaminado pela burguesia hedonista), mas se juntava ao quase unânime veredito de que a experiência estética é valiosa e significativa, assim como o conceito de experiência é essencial para a filosofia da arte – para ele, a verdadeira experiência estética ia além do mero prazer, transformando o sujeito e trazendo vias de emancipação. De modo geral,

Here we see the transformational, passionate aspect of aesthetic experience; it is something undergone or suffered. Though the experiencing subject is dynamic, not inert, she is far from a fully controlling agent and so remains captive and blind to the ideological features structuring the artwork she follows. (SHUSTERMAN, 1997, p.30).

Em uma perspectiva similar, Benjamin (1994) discute, em *Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* como a emergência de certas formas de tecnologia e a modernização da vida erodiram a identificação da experiência estética com a autonomia de transcendência da arte, fazendo uma alusão a ideia de aura da obra de arte – ligada intimamente à autenticidade e singularidade da obra, a distanciando do mundo cotidiano e banal. Contudo,

With the advent of mechanical modes of reproduction like photography, art’s distinctive aura has been lost, and aesthetic experience comes to pervade the everyday world of popular culture and even politics. Aesthetic experience can no longer be used to define and delimit the realm of high art. Unlike Adorno,

Benjamin saw this loss of aura and differentiation as potentially emancipatory. (...) In any case, Benjamin's critique does not deny the continuing importance of aesthetic experience, only its romantic conceptualization as pure immediacy of meaning and isolation from the rest of life. (SHUSTERMAN, 1997, p.31)

Em relação à crítica continental, discute-se que a experiência estética não pode ser concebida como um conceito imutável, que seria estreitamente relacionado à recepção autônoma das belas artes; além desse tipo de recepção ser empobrecida, a experiência estética se estende para outros âmbitos, como a natureza. Também vale ressaltar que “aesthetic experience is conditioned by changes in the nonartistic world that affect not only the field of art but our very capacities of experience in general” (SHUSTERMAN, 1997, p.32). Portanto, a experiência estética requer mais do que a fenomenologia do imediato para alcançar uma significação mais completa, já que reações imediatas diante do objeto costumam gerar desentendimentos e serem mais rasas, fazendo com que a interpretação seja essencial à experiência – sem, contudo, descartar completamente a reação imediata.

John Dewey, segundo Shusterman (1997, p.33), propunha uma noção de experiência estética bastante avaliativa, fenomenológica e transformacional que foi sendo gradualmente substituída por uma noção descritiva e semântica, cujo principal objetivo seria explicar e apoiar a demarcação já existente da arte em relação aos demais domínios humanos. Essas mudanças foram causando tensões ao longo do tempo que tornavam o conceito de experiência estética bastante suspeito; e como o conceito não consegue cumprir os requisitos para a definição desejada, acaba sendo substituído por um que promete cumprir: o da interpretação.

Assim sendo, Dewey coloca o anseio da experiência estética não na distinção da arte do resto do mundo, mas em retomar a continuidade que esse tipo de experiência apresenta junto ao fluxo da vida e “both art and life will be improved by their greater integration”, quebrando o que ele chamava de “the museum concept of art” (SHUSTERMAN, 1997, p.33). Nessa perspectiva, não seria necessários criar “compartimentos” que separassem a experiência estética da vida real, distanciando-a das esferas de interesse de homens e mulheres ordinários; insistia também em privilegiar a experiência estética dinâmica ao invés dos objetos físicos que tradicionalmente se identificam e se fetichizam enquanto arte: “for Dewey, the essence and value of art are not in such artifacts per se but in the dynamics and developing experiential activity through which they are created and perceived” (SHUSTERMAN, 1997, p.33).

De acordo com Shusterman (1997, p.33), Dewey afirmava que a experiência estética poderia ocorrer em muitos âmbitos da vida, podendo ser atingida em qualquer domínio de

ação, já que toda experiência, para ser coerente e significativa, requer um aspecto estético – sendo que Dewey “hoped we could radically enlarge and democratize the domain of art, integrating it more fully into the real world which would be greatly improved by the pursuit of such manifold arts of living” (p.33).

Arthur Danto é um dos autores que se põe contra os conceitos de Dewey e até mesmo a própria noção de experiência estética. Para Shusterman (1997) o argumento de Danto defende que somente as propriedades perceptivas, incluindo aqui a experiência estética, seriam insuficientes para distinguir entre trabalhos artísticos e não-arte, “between Warhol’s *Brillo Boxes* and their nonartistic counterparts” (SHUSTERMAN, 1997, p.37, grifo do autor). Para Danto, a experiência deve necessariamente ser diferente diante de um trabalho artístico ou de qualquer outra coisa; contudo, não é essa diferenciação que deve guiar a definição da arte, uma vez que primeiramente precisa-se de uma definição de arte para se identificar os tipos de respostas estéticas apropriadas aos trabalhos de arte, em oposição a meros objetos reais. Além disso, “aesthetic experience has the further problem, Danto notes, of being traditionally defined as inherently positive, while many artworks, being bad, induce negative responses” (SHUSTERMAN, 1997, p.37), ou seja, a experiência estética não necessariamente seria prazerosa e positiva. E já que a experiência estética não é capaz de demarcar a arte, Danto simplesmente a ignora, submetendo-a a outro conceito, o de interpretação – afirmando que não existe apreciação sem interpretação.

Segundo Shusterman (1997, p.37), Danto vai além de ignorar e subjugar o conceito de experiência estética; ele vê a experiência estética como inútil e um “perigo”, porque a simples noção de estética intrinsecamente trivializa a arte a partir do momento que a vê como prazerosa, ao invés de encara-la como significativa e verdadeira. Esse argumento é errôneo, uma vez que sugere uma separação entre prazer e significação, sentimento e cognição, diversão e entendimento, sendo que na arte tudo isso se constitui mutuamente.

Contudo, há de se defender a centralidade da experiência estética para o conceito de arte, devendo ser vista como uma condição de fundo para a arte:

In other words, though many artworks fail to produce aesthetic experience – in the sense of satisfying heightened, absorbing, meaningful, and affective experience – if such experience could never be had and never had through the production of works, art could probably never have existed. If artworks universally flouted this interest (...), art as we know it, would disappear. In contrast to necessary and sufficient conditions that aim at mapping art’s demarcational limits, such a background condition concerns the *point* rather than the *extension* of the concept of art. In naming and so marking this point, aesthetic experience is not a useless concept. (SHUSTERMAN, 1997, p.38, grifos do autor)

Shusterman (1997, p.38) insiste que a arte não deve se limitar necessariamente a gerar emoções positivas; hoje muitas das obras mais relevantes causam também choque e fragmentação. O autor acredita que o universo tecnológico e informacional que nos cerca está readaptando nossa capacidade de obter experiência e sentir afeto pelo mundo, tornando a experiência cada vez mais frágil e pautada por processos mecânicos – e que seria, assim, preciso retomar nossa inclinação a ter experiências mais vívidas, moventes e compartilhadas, antes buscadas na arte.

Por fim, a experiência estética, segundo Guimarães (2006, p.15), deve ser inserida em um contexto específico de ação e de comunicação, ou seja, em uma situação em que o sujeito tem de “desenvolver uma compreensão pragmático-performativa do objeto que lhe é apresentado”. Ao adotar um posicionamento em relação ao objeto podem ocorrer três implicações, segundo o autor: a adoção de uma regra que guia o comportamento diante do objeto; pressuposição de razões que guiam o modo de agir; e uma disposição emotiva diante do que a atitude se refere – e essa atitude (que pode ser teórica, instrumental, moral e preferencial) possui uma “função organizadora do sentido” que se concede a novos fenômenos experimentados (GUIMARÃERS, 2006, p.15). Já a atitude estética se diferencia dessas outras atitudes por guiar-se pelo interesse que emerge da “presentificação” – fazendo uma referência à Seel – de conteúdos da experiência que “tornam perceptíveis a atualidade e a disposição interna de nossa própria experiência” (GUIMARÃERS, 2006, p.15), sendo que os conteúdos gerados pela experiência estética podem ser comunicados ao outro, mas nunca serão alcançados da mesma maneira por terceiros:

O que é específico da experiência estética é o fato de a comunicação de experiências se realizar por meio de performances artificiais, ‘o objeto artístico torna-se o médium de uma presentificação de experiências’, sem que ele mesmo esteja inserido em um contexto de experiências determinado: são aqueles que se engajam na experiência estética que se servem desse médium para tomar consciência de suas próprias experiências. (...) A percepção estética coloca em jogo uma relação experimental entre a significação dos objetos estéticos e a nossa experiência presente, ao permitir fazermos uma experiência *com* as experiências presentificadas pelos objetos. (GUIMARAES, 2006, p.16, grifo do autor)

Para o autor, a experiência estética não se dá de maneira isolada, já que não há uma separação discernível entre a vida cotidiana e os acontecimentos que permaneceriam desvinculados e acima das atitudes banais, tidos como de dimensão estética; de um modo geral, a experiência estética seria “uma mobilização multidimensional (cognitiva, volitiva e emotiva), produzida no confronto com um objeto problemático que é experimentado em uma situação não familiar” (GUIMARAES, 2006, p.16).

Cotidiano e experiência estética

Como apontou Santos (1996, p.314-315), os lugares podem ser encarados como um intermédio entre o Mundo e o Indivíduo, e que “cada lugar é, a sua maneira, o mundo”, ao mesmo tempo em que tem suas peculiaridades, opondo-se simultaneamente as noções de global e local, globalização e individualidade. É importante ter em mente o trabalho dessas duas forças, sendo que a história concreta do nosso tempo repõe a questão do lugar em uma posição central, cabendo ressignificá-lo, principalmente através das análises do cotidiano – levando também em conta a noção de territorialidade enquanto transindividualidade e a compartimentação da interação humana no espaço (SANTOS, 1996, p.317).

Ben Highmore (2010, p.1), traz de maneira interessante a questão do cotidiano para o debate – e o que ele representa em relação à experiência estética –, mostrando que há várias maneiras de se encarar e perceber a vida cotidiana. Segundo o autor, a própria vida cotidiana tem significados ambíguos: de um lado aponta, sem julgar, para as ações mais repetidas e os caminhos mais trilhados do dia a dia, que configuram a esfera mais próxima do mundo imediato aos indivíduos; por outro lado, existe também o cotidiano como valor e qualidade, que ele chama de cotidianidade (*everydayness*). Assim sendo, as ações repetidas e as jornadas trilhadas podem-se tornar tediosas e opressivas, ou ainda, a cotidianidade da vida cotidiana pode ser experimentada como sagrada ou prazerosa – para além do fato de que a cotidianidade pode, simplesmente, passar despercebida.

A modernidade traz mudanças na percepção da vida cotidiana, mas todas elas, mesmo a mais inovadora das invenções, acabam sendo absorvidas pelo cotidiano e trazidas para junto de suas dinâmicas familiares:

The new becomes traditional and the residues of the past become outmoded and available for fashionable renewal. But signs of failure can be noticed everywhere: the language of the everyday is not an upbeat endorsement of the new; it echoes with frustrations, with the disappointment of broken promises. (HIGHMORE, 2010, p.2)

Para o autor, a ideia do “tédio” é bastante relevante para se entender como nos relacionamos com o cotidiano. Para ele, o tédio nos conecta à experiências temporais particulares que emergem de padrões e arranjos da vida moderna – do esvaziamento do tempo da fábrica à burocratização do governo, ou da atomização do trabalho no escritório à industrialização do espaço doméstico, o mundo moderno parece se pautar em rotinas, sistemas e técnicas de regulação (HIGHMORE, 2010, p.4). Mas a modernidade ocidental

também se caracteriza pelo que o autor chama de mistério, seja ele inconsciente ou revelador de narrativas em relação ao Outro, que está presente em formas cotidianas.

A modernidade ocidental pode ser vista como a emergência de novas formas de experiências temporais, geralmente conectadas à um mundo institucionalizado do trabalho e do organização da instrução – e muito dessa temporalidade moderna pode ser encontrada na padronização do tempo, que vai muito além do relógio; instituições como escolas, igrejas e hospitais acabam ganhando relevância na padronização do tempo e da vida cotidiana, mas são os meios de transporte e de comunicação que consolidam esse processo (HIGHMORE, 2010, p.4-5). Todavia, como ressalta o autor, a analogia mais comum do cotidiano da vida moderna é a linha de montagem, intimamente ligada à rotina e ao tédio, que exaure o sistema nervoso ao mesmo tempo em que confisca a atividade mental e corporal: “the repetition-of-the-same characterizes an everyday temporality experienced as a debilitating boredom” (HIGHMORE, 2010, p.6-8).

Entretanto, é preciso ver o cotidiano para além da rotina e padronização para conseguir entender seu outro lado, que é o mistério; ao mesmo tempo em que o racionalismo é o propulsor de rotinas agonizantes, também pode gerar formas misteriosas. Highmore (2010) discute justamente a habilidade de “estranhar” (*making strange*) as coisas, dentro de uma cultura bastante racionalista (p.12).

O cotidiano se oferece como uma contradição ou mesmo um paradoxo, uma vez que abarca o ordinário e o extraordinário, evidente e opaco, conhecido e desconhecido, óbvio e enigmático – e Highmore (2010, p.16-17) defende que é preciso ver o cotidiano como uma experiência vivida a partir da habilidade de “estranhar”, assim como é necessário encara-lo como um local de resistência, revolução e transformação.

A partir dessa perspectiva, Highmore (2010, p.19) passa a discutir questões que ele chama de estéticas, começando por ignorar as associações recorrentes entre estética e o que seria uma ‘alta cultura’. A estética permite que se considere duas questões simultaneamente: por um lado, ao prever o mundo como uma experiência mental e sensual, ela expande o alcance de elementos significativos atribuídos ao cotidiano – como o tédio, por exemplo, que é uma experiência central da vida cotidiana que afeta não só os pensamentos, como os corpos das pessoas, através da fadiga. Por outro lado, a estética insiste em analisar a forma como experiências são registradas e representadas, “so aesthetics is concerned with experience and the form such experience takes when it is communicated”, sendo que essas preocupações são extremamente importantes quando se

discute o cotidiano. E mesmo que essa segunda questão se aproxime do âmbito da ‘alta cultura’, os poetas, pintores e compositores sempre tentaram registrar experiências ordinárias.

A cidade como palco

Para se falar de arte de rua é interessante retomar alguns pontos levantados por Gumbrecht (2006, p.51), que afirma que uma simples fusão da experiência estética com o cotidiano neutralizaria o que há de especial nesse tipo de experiência; dessa forma, a experiência estética na vida cotidiana deve se configurar como uma exceção que “de maneira totalmente natural e de acordo com cada situação individual, desperta em nós o desejo de detectar as condições (excepcionais) que a tornaram possível”. Para o autor, como a experiência estética se contrapõe ao fluxo de acontecimentos da experiência cotidiana, os momentos em que ela aparece são similares ao que ele chama de “pequenas crises”. Gumbrecht (2006, p.51) acredita que simples ornamentos da vida cotidiana podem desencadear um tipo de experiência estética que se configura como uma interrupção do banal; ou mesmo atividades e hábitos considerados como experiência cotidiana, às vezes, podem aparecer sob a “luz excepcional” de uma experiência estética, a partir de “uma mudança nos moldes situacionais dentro do qual abordamos o objeto em questão”.

O autor afirma estar disposto a aceitar qualquer objeto cotidiano como um objeto passível de causar experiência estética e discute as modalidades com caráter de crise em que a experiência estética pode se manifestar – como, por exemplo, “aqueles casos onde a experiência estética é uma interrupção inesperada no fluxo do cotidiano” (GUMBRECHT, 2006, p.55). Objetos que são familiares aos indivíduos podem repentinamente tornarem-se estranhos ou gerar um sentimento de estranheza. Semelhante à essa modalidade, existe uma outra que trata “da mudança pré-consciente entre planos situacionais diferentes que, nesses casos, produzem a contiguidade – sempre excepcional – entre experiência estética e cotidiano” (GUMBRECHT, 2006, p.59), tendo como exemplo dado o espectador de esporte, ou mesmo o apreciador de uma comida deliciosa.

Para Gumbrecht (2006, p.62), os moldes tidos como oficiais para a experiência estética foram demasiado inflexíveis durante os últimos séculos, já que as formas das situações que a cultura ocidental aceitava como estéticas eram muito rígidas, ligadas

geralmente a instituições legitimadoras – como os museus e as salas de concerto. Para ele, esses moldes tradicionais estão esgotados:

Com exceção daqueles *happenings* de vanguarda, que tanto trabalham para ir de encontro à essência da arte institucional que, por um efeito paradoxal, se transformam em sua hipérbole, nada que parece não pertencer aos moldes há muito tempo estabelecidos da experiência estética pode ser fruído como belo ou sublime. Ao mesmo tempo, é difícil resistir à impressão e evitar a conclusão de que, em termos de conteúdos e efeitos, alguns desses moldes tradicionais da experiência estética alcançaram um alto grau de exaustão. (GUMBRECHT, 2006, p.62)

Hoje não há problema em ver a arte como artística e torna-se essencial ter consciência das pequenas crises possíveis na vida cotidiana “através das quais possam emergir energeticamente ilhas e novos territórios ainda não mapeados. Pois poderia muito bem acontecer que, sem aquelas crises e ilhas, as fontes da experiência estética secariam dentro de moldes demasiadamente estreitos” (GUMBRECHT, 2006, p.63).

A arte de rua, principalmente através da música, existe há muito tempo, mas ainda suscita discussões sobre sua capacidade de produzir experiência estética dentro da vida cotidiana, já que ela se afasta, na proposta e na forma, dos espaços convencionais de arte – sendo que estes, segundo Gumbrecht (2006, p.63), exercem mecanismos de exclusão social, ao contrário de intervenções artísticas realizadas nas ruas e demais espaços públicos.

Herschmann & Fernandes (2012), por exemplo, levantam relações entre espacialidade, a música executada nas ruas da cidade do Rio de Janeiro e o “potencial movente” que essas iniciativas tem de incrementar a experiência do público e ajudar a “revitalizar” e mobilizar regiões degradadas do centro urbano:

É possível afirmar que a música ao vivo experienciada presencialmente (as interações geradas nos concertos, rodas, *jam sessions* e eventos espetacularizados promovem condições para a realização de estésias e afetos) e quando articulada com certos perfis arquitetônicos e geográficos dos lugares (tais como ruas-galerias, praças e parques temáticos) construiriam condições favoráveis para o entretenimento e para a ressignificação das territorialidades e do cotidiano urbano (HERSCHMANN & FERNANDES, 2012).

A experiência estética dessa música performatizada em lugares públicos gera diversas reflexões e consequências. Em seu livro *Contemporary street arts in Europe: Aesthetics and politics* (2013, p.1), Susan Haedicke 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, no que a autora chama de “an amalgamation of production, reception and place” (HAEDICKE, 2013, p.1).

Esse processo, que se assemelha a um palimpsesto do mundo imaginário e do mundo cotidiano que os artistas de rua criam, funciona como uma colagem que justapõe imagens incongruentes, ideias e lógicas para construir novas interpretações, usando a cidade como seu meio e os transeuntes como seus objetos. A própria música de rua oferece mais do que um entretenimento a céu aberto: ela enquadra (*frame*) o espaço público e o cotidiano com arte, “as the boundaries between participation in a performance and participation in daily activities, between art and non-art, become porous, the public can experience a disorientation that often initiates reflection and a critical reassessment of the surrounding situation”. Para a autora, a dinâmica interrelacional entre performance, participação e lugares cria uma estética politizada do espaço público que permite aos espectadores até mesmo ensaiar práticas mais democráticas (HAEDICKE, 2013, p.1-2).

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 a arte 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 opõe 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 experiência estética do cotidiano.

A própria relação entre arte em espaços públicos e engajamento político é complicada, uma vez que no início do século XX o espaço público é contestado enquanto conceito e como realidade – e essa ambivalência o torna atraente para artistas de rua que buscam explorar os códigos comportamentais normativos, construções sociais e operações ideológicas que funcionam nesses espaços; assim sendo, os anseios desses artistas podem ser tanto a resistência a algumas instituições sociais, políticas e culturais, quanto a colaboração com essas instituições (HAEDICKE, 2013, p.2-3).

Para a autora, algumas ideias de Jacques Rancière (2004 apud HAEDICKE, 2013), sugerem um quadro conceitual em que se possa pensar sobre o caráter inseparável da estética e das dimensões políticas das intervenções da arte de rua. Rancière identifica três regimes artísticos na história da arte ocidental:

The ‘ethical regime of images’ focuses on the authenticity (or ‘truth content’) of the images and how they are to be used (their purpose). The ‘representative regime’ identifies what is appropriate for artistic representation and how it should be represented (mimesis). The ‘aesthetic regime’ breaks from these strictures. ‘The word aesthetics,’ he clarifies, ‘does not refer to a theory of sensibility, taste, and pleasure for art amateurs. It strictly refers to the specific mode of being of whatever falls within the domain of art, to the mode of being of the objects of art’. The aesthetic regime disengages the arts from rigid rules of subject matter and form, and it establishes a connection between the art work and the social world that influences and shapes it. (HAEDICKE, 2013, p.3)

Mostra-se como Rancière conecta estética e política através de seus ‘modos de fazer’ e através de sua participação ao determinar e reconfigurar o que é visto, escutado e compreendido sobre o mundo contemporâneo; ambas são atividades que propõe percepções inovadoras e concepções da situação atual, e que mapeiam o visível, o dizível e o pensável: “art and politics, for Rancière, are acts of intervention that contest the status quo by challenging a natural hierarchical order of individuals or ideas and giving voice to those not usually heard” (HAEDICKE, 2013, p.4). Além disso, práticas estéticas, assim como ações políticas, buscam romper a experiência social e alterar a percepção e o entendimento; são o que Rancière chama de “dissensos”, já que ambas se baseiam em modos inovadores para interromper as regras que governam a experiência social e apresentar ideias que vão além das crenças normativas. Contudo, há de se tomar cuidado para que as fronteiras entre essas duas práticas não se tornem muito porosas, a fim de que não se cancelem mutuamente (HAEDICKE, 2013, p.5-6).

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 tem 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 teatral 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, na perturbação de um lugar familiar: “an aesthetic of public space that embodies event by heightening the rhythms, sounds and textures of a public space, often so familiar that they are invisible” (HAEDICKE, 2013, p.8).

Isso gera uma particularidade na experiência estética fruto dessas intervenções artísticas, tornando visível o que antes era parte da vida cotidiana não percebida. Essas intervenções inserem a arte no mundo sócio-político ao ocupar lugares que não são usualmente associados com a arte e questionar distinções entre arte e não-arte, sendo que o impacto da arte de rua depende de uma forma de encontro (de confronto ou de consenso) entre um público (que assiste e/ou participa) e de um trabalho artístico no espaço público. Os artistas vão além da mera ação de contar uma história e tentam fazer com que algo aconteça, para iniciar uma reação ativa da audiência (HAEDICKE, 2013, p.8).

Para a autora, essas performances em espaços públicos contrariam a noção de que os espectadores devem ser objetivos e observadores desinteressados ao catapultá-los a um espaço do cotidiano ordinário transformado em um espaço estético, ao mesmo tempo em que insere arte na vida diária – e essas experiências são sentidas antes de serem compreendidas (HAEDICKE, 2013, p.8). Conforme Danto (2010, p.62) aponta, na arte de rua é preciso tomar cuidado para que fique evidente ao público que se trata de uma intervenção artística – já que as fronteiras da arte para a não arte são tênues, assim como o que separa a arte do cotidiano – por isso que se faz necessário ter algo que diferencie a realidade da arte, como figurinos, adereços especiais, entonações de voz e maquiagem, para que o público saiba se ele é testemunha ou plateia. Haedicke (2013, p.13) também levanta essa questão sob um aspecto positivo, já que em performances que usam o espaço público como um elemento da experiência estética, as fronteiras entre arte e não-arte se tornam fluidas e conforme essas linhas de demarcação se tornam borradas o público começa a ver signos culturais reconhecíveis e espaços familiares através das lentes da imaginação artística, ao mesmo tempo em que são impelidos a ter um novo tipo de experiência do que

costumava ser normativo, estabelecido e permanente.

Consideração final

Como visto, é possível se pensar a experiência estética em uma relação bastante próxima com o cotidiano, desde que se entenda que ela não ocorre naturalmente nas atividades rotineiras, e sim através de pequenas crises e do estranhamento daquilo que é tido como familiar – e que muitas vezes passa despercebido. O espaço público muitas vezes é considerado como parte da paisagem urbana que faz parte do nosso cotidiano, dos deslocamentos pela cidade e da vivência que se faz coletivamente, e por isso mesmo, acaba caindo em uma espécie de invisibilidade familiar. As intervenções artísticas de rua, principalmente através da música, tem a capacidade de trazer a tona um trabalho artístico, em meio ao cotidiano banal, e transforma-lo em experiência estética para os transeuntes que por ali passam e participam da performance de alguma maneira. Usar as ruas como palco serve também para se discutir quais são as fronteiras da arte e da não arte, do mundo real e do mundo performático, e ainda, do que pertence ao estético na sociedade contemporânea. A partir do estranhamento do familiar e das pequenas crises que essas intervenções podem causar nos espectadores, pode-se pensar a experiência estética ligada ao cotidiano e indo além da esfera da arte institucionalizada e centrada em objetos – pode-se, portanto, discutir a arte a partir da presença e da experiência que aproxima as pessoas do trabalho artístico dentro de seu contexto de cotidianidade.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. **Obras Completas**. Vol. I e III. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURRIAUD, Nicolas. Precarious constructions: Answer to Jacques Rancière on art and politics. **Open**, N.17, p. 20-37, 2009.

_____. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BULL, Michael. **Sound Moves**: iPod culture and urban experience. London/New York: Routledge, 2008.

DANTO, Arthur. **O mundo da arte**. Artefilosofia. Ouro Preto, N.1, p.13-25, 2006.

_____. **A transfiguração do lugar-comum**: Uma filosofia da arte. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Editora, 2010.

GUIMARAES, Cesar. O quê ainda podemos esperar da experiência estética. In: GUIMARAES, Cesar; LEAL, Bruno S.; MENDONÇA, Carlos. **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

GUMBRECHT, Hans U. Pequenas Crises: Experiência estética nos mundos cotidianos. In: GUIMARAES, Cesar; LEAL, Bruno S.; MENDONÇA, Carlos. **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HAEDICKE, Susan C. **Contemporary street arts in Europe**: Aesthetics and politics. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização**: Do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. Potencial movente do espetáculo, da música e da espacialidade no Rio de Janeiro. In: RIBEIRO, Ana P. G. et al. (orgs.) **Entretenimento, Felicidade e Memória**: forças moventes do mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Anadarco, 2012.

HIGHMORE, Ben. **Everyday life and cultural theory**. Nova Iorque: Routledge, 2010.

LABELLE, Brandon. **Acoustic territories**: Sound culture and everyday life. New York: Continuum, 2010.

MCQUIRE, Scott. **The Media City**: Media, Architecture and Urban Space. Sage: Londres, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2012.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: EDUSP, 1996.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

_____. The end of aesthetic experience. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 55, N.1, 1997, p.29-41.