

OS “BUSKERS” – A ARTE DE RUA COMO FORMA DE APROPRIAÇÃO DO ESPAÇO URBANO

Claudia Seldin¹

Resumo: Neste artigo, propomos lançar um olhar antropológico sobre a cidade através dos artistas de rua em Berlim, na Alemanha, onde seu número é grande e onde possuem enorme aceitação por parte do público transeunte. Através dos relatos coletados em entrevistas a partir da metodologia de observação participante, buscamos criar um quadro das sensibilidades e imaginários presentes nesta relação tão específica entre o humano e o espaço público. Introduzimos o trabalho falando brevemente sobre Berlim como recorte espacial, falando da história de sua imagem no século XXI e sobre as políticas que incentivam a entrada de jovens da classe criativa na cidade. Em seguida, fazemos considerações teóricas a respeito do individualismo característico da pós-modernidade e do conceito de “frouxidão” do espaço contemporâneo usando como base autores como Zygmunt Bauman, David Harvey, Michel de Certeau, Karen Franck & Quentin Stevens. Posteriormente, falaremos sobre a arte de rua propriamente dita e suas origens históricas, passando a palavra aos próprios artistas que, através de depoimentos, fazem observações sobre os usos temporários do espaço urbano e sobre a sua relação com as pessoas, provando que, para compreender uma cidade, é necessário investigar as manifestações artísticas nela produzidas.

Palavras-chave: Arte de Rua; Berlim; Espaço Público; Uso Temporário.

Introdução

Pensar a cidade através da cultura é essencial, pois o espaço urbano é um produto complexo – um sistema que ultrapassa a dimensão física, envolvendo também as esferas política, social e cultural. Este artigo é escrito considerando que, para compreender uma cidade, é necessário investigar as manifestações artísticas nela produzidas. Assim, obtemos um quadro mais completo das subjetividades que a compõem, dos vínculos, das ambições, das esperanças, das utopias, dos conflitos sociais e das experiências de seus habitantes (VAZ & SELDIN, 2018).

Aqui focaremos em uma cidade específica: Berlim, capital da Alemanha, onde foi realizada uma pesquisa de campo utilizando o método de observação participante durante os anos de 2013 e 2014. Após um período de estadia na cidade foi possível perceber que a arte de rua – aqui compreendida como o conjunto de performances envolvendo modalidades diversas (música, teatro, palhaçaria...) nos espaços públicos (ruas, praças, parques...) – possuía uma recorrência muito maior do que no Brasil, conquistando também maior atenção e aceitação por parte do público. Com o objetivo de entender o porquê desta diferença,

¹ Mestre e doutora em Urbanismo, atualmente bolsista de pós-doutorado FAPERJ/CAPES PAPD no PROURB/FAU-UFRJ sob supervisão da Prof. Lilian Fessler Vaz no âmbito do Grupo de Pesquisa Cultura, História e Urbanismo (GPCHU). claudia-prourb@ufrj.br

passamos a entrevistar e acompanhar alguns artistas, observando as reações de seus públicos. Buscamos entender também o contexto mais amplo das políticas urbanas e culturais berlinenses, que visam à atração de jovens imigrantes e transformam a cidade em um perfeito palco.

Berlim: cidade dos jovens

Culturalmente, a cidade de Berlim sempre foi peculiar em função de sua história – marcada pela guerra e pela destruição, pela separação entre dois sistemas político-econômicos antagônicos e pela presença de um muro que assegurador de sua dualidade. Nas últimas duas décadas, no entanto, sua imagem começou a se modificar através de um processo de instauração completa do capitalismo e da implementação de tendências globais. A cidade, que durante a virada do século XX para o XXI enfrentou uma grave crise financeira em decorrência de um escândalo de corrupção bancária (BERNT, GRELL & HOLM, 2013),² passou a reestruturar suas políticas no sentido de se transformar de uma metrópole falida para um dos destinos mais procurados da Europa.

Em 2001, foi eleito como prefeito da cidade o político Klaus Wowereit, que permaneceria no poder até 2014. Durante o mandato, ele se apoiou em um discurso calcado na teoria da “classe criativa”, idealizada pelo economista estadunidense Richard Florida (2002), incentivando a entrada de jovens, artistas e membros da “classe criativa” na cidade. Em seu livro *“The Rise of the Creative Class”* (2002), Florida menciona o advento do capital criativo como a nova forma motora da economia urbana e propõe que as cidades “vencedoras” na competição global se empenhem em atrair profissionais ligados à indústria criativa emergente. Eles conformariam a “classe criativa” – um grupo bastante heterogêneo que engloba desde profissionais de Tecnologia da Informação até artistas e intelectuais. Algumas características comuns aos indivíduos desse grupo é que são jovens e possuem alta mobilidade, podendo escolher em que cidade do mundo habitar.³

² A crise foi desencadeada através da criação, pela coligação política no poder de um consórcio bancário intitulado *Berlin Bankgesellschaft* que realizou diversas transações fraudulentas de especulação imobiliária com recursos públicos, envolvendo atividades criminosas e de corrupção política. A falência do consórcio desencadeou um quadro de “emergência orçamentária” (BERNT, GRELL & HOLM 2013, p. 16), que implicou no resgate do banco (*bail out*) e em uma dívida pública para a cidade que chegava, em 2013, aos 60 bilhões de Euros (idem).

³ Muitos administradores urbanos adotaram as teorias de Florida em seus discursos, como por exemplo a chanceler Angela Merkel e o próprio prefeito Wowereit.

As agências de *marketing* locais passaram a conceber a imagem de uma Berlim alternativa, onde os pequenos cafés, bares decadentes, muros grafitados e ocupações residenciais e culturais do tipo *squat* se misturavam para gerar o fator de autenticidade proposto por Florida, atraindo artistas do mundo inteiro para essa metrópole cosmopolita (SELDIN, 2015; 2017). Muitos deles eram artistas de rua, que se multiplicaram pela cidade durante as últimas duas décadas, atuando às margens da indústria cultural e criativa formais enquanto contribuíam, simultaneamente, para a recuperação do espaço público local como um espaço de sociabilidade, diferenças e encontro entre “estranhos”. Tratava-se de uma resistência, por vezes, não premeditada, mas com fortes consequências para a vida e para a paisagem urbana da capital alemã.

Frouxidão espacial e táticas na pós-modernidade

Em se tratando da relação da cultura com o espaço público, podemos afirmar que as performances de rua em Berlim consistem em uma das mais interessantes formas de uso temporário de caráter cultural observadas na cidade na atualidade, sendo certamente grandes responsáveis por parte de sua imagem de subcultura. Para melhor compreender esta relação entre um uso temporário cultural e o espaço apoiamo-nos aqui nas considerações de Karen Franck & Quentin Stevens (2007) a respeito da relevância para a cidade de lugares que abrigam atividades espontâneas, frequentemente não planejadas, e onde não existe necessariamente um uso fixo. Estes locais são tratados pelos autores como “espaços frouxos” ou ‘*loose spaces*’ na língua original (p. 02). A sua existência seria possível através da atividade antrópica, bem como da criatividade para percebê-los e apreender o seu potencial, enxergando novas possibilidades para seu aproveitamento. Argumentamos que essa criatividade, que sempre existiu nos processos de produção e apropriação do espaço, é uma criatividade diferente daquela proposta por Florida (2002), instrumentalizada e neutralizada nos discursos das políticas urbanas e culturais que vem sendo empregados nas políticas berlinenses das últimas duas décadas. Não falamos aqui da criatividade ligada à produção de capital cultural e cognitivo, mas sim de uma qualidade que reside na percepção da flexibilidade dos espaços, de novas formas de acessibilidade e de arranjo dos elementos físicos que o compõem.

Franck & Stevens (2007) explicam o conceito de “frouxidão” (*looseness*) associando-o, principalmente aos espaços públicos e ao ar livre, onde as expectativas são mais fluidas, onde a acessibilidade é comparativamente maior e onde há liberdade relativa de se

exercer uma variedade de atividades (p. 02-03). Para eles, esses são os “espaços de respiração da cidade” (p. 03), que oferecem oportunidades de exploração e descoberta, de encontro com o inesperado, com o não regulado, com o espontâneo e com o risco. Na maior parte das vezes, as atividades que fazem do espaço “frouxo” são temporárias, durem elas alguns segundos ou alguns anos. Mesmo que sejam mais duradouras, frequentemente ocorrem sem sanção oficial ou segurança de continuidade e permanência. Por isso, muitas vezes adquirem caráter transgressivo, indo contra as normas e leis aceitas e/ou socialmente estabelecidas. Através da diversidade e da multiplicidade de atores urbanos que ele convida, o “espaço frouxo” nutre uma autenticidade na esfera urbana, sustentando práticas locais e permitindo que certas identidades e culturas floresçam (p. 20-21).

Nos apoiando nas noções de estratégia e tática propostas por Michel de Certeau (2014), podemos afirmar que o uso temporário do espaço através de performances artísticas consiste em uma tática do homem comum/ordinário – no caso, o artista que atua fora da ordem imposta pela indústria criativa – e que, face aos obstáculos da vida cotidiana, encontra como solução a reutilização e a reapropriação dos espaços de acordo com as possibilidades que estes oferecem, subvertendo referências e normas, e abrindo fissuras nas relações de poder pré-estabelecidas. Trata-se de uma tática, pois não há lugar próprio, não visa a um projeto global. “Ela [a tática] opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as ‘ocasiões’ e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas” (p. 94-95). Ela percebe as possibilidades do momento. “É a astúcia. Em suma, a tática é a arte do fraco” (p. 95). É a surpresa à ordem. Fazer arte no espaço público é desviar da rotina, quebrar a monotonia da vida urbana e, principalmente, acionar o outro.

A maior parte das atividades ligadas à frouxidão espacial implicam formas de lazer, de entretenimento, de autoexpressão, de expressão política, de reflexão ou de interação social, de modo que se encontram fora da rotina diária e estável das pessoas. Como a vida nas grandes cidades pode ser solitária, a presença inesperada do artista nas ruas propicia a criação de novas conexões humanas, de momentos especiais, de interrupção de fluxos de pessoas em nome do envolvimento emocional. Neste sentido, neutraliza-se a atitude indiferente típica da crise da modernidade.

Para Zygmunt Bauman (2003) e David Harvey (2011), a crise da modernidade que vivenciamos atualmente tem relação direta com a crescente ênfase no individualismo. O individualismo moderno seria fruto de uma “atitude *blasé*” criada como mecanismo de defesa do homem para lidar com as muitas e rápidas transformações em todas as esferas da vida,

inclusive a rápida urbanização que modificou drasticamente seu espaço imediato de convivência. A ideia do surgimento de uma “atitude blasé” em face à modernidade é uma referência direta às observações do sociólogo berlinense Geog Simmel, que, ao vivenciar a modernização da Alemanha da passagem do século XIX para o XX, afirmava que “somente afastando os complexos estímulos advindos da velocidade da vida moderna, poderíamos tolerar os seus extremos. Nossa única saída, [Simmel] dizia, é cultivar um falso individualismo através da busca de sinais de posição, de moda, ou marcas de excentricidade individual” (HARVEY, 2011, p. 34).

Hoje, ao mesmo tempo em que o individualismo estimula a autonomia do homem, faz crescer nele uma insegurança, que é fruto da necessidade de dar um sentido especial à vida. Isso faz com o que, muitas vezes, o individualismo se confunda com a necessidade de criação de uma identidade de destaque, de distinção em meio às massas. Assim, o foco do homem se torna ele próprio e aqueles que ele julga semelhantes. Tudo que não se enquadra é renegado: os comportamentos, as crenças e as culturas diferentes. Neste contexto, os indivíduos e os grupos que não participaram com igualdade na construção dos padrões de valor cultural dominantes são menosprezados e condenados, colocados à margem. Fica clara, portanto, outra característica fundamental da atualidade: o desengajamento, o desinteresse, o fim da ilusão de atingir-se uma condição de harmonia e de justa universalidade. A arte de rua surge como uma maneira de quebrar esse padrão.

Os ‘buskers’

Simpson define a arte de rua como atividades culturais diversas que são realizadas em busca de algum tipo de doação por parte dos passantes e cujo caráter artístico e performático é constantemente menosprezado (2011, p. 416). A performance, segundo ele, consiste em uma atividade corporificada capaz de transgredir, resistir e desafiar estruturas sociais, uma vez que os artistas intervêm na organização espacial e temporal através de eventos dinâmicos, mutantes e vivos, capazes de mudar os fluxos das pessoas (idem).

A esta definição somamos a importância do espaço público, especialmente a sua dimensão simbólica. O espaço público é o lugar da experimentação, do diálogo, da convivência com o outro. Angelo Serpa o define como o lugar da “reprodução de diferentes ideias de cultura, da intersubjetividade que relaciona sujeitos e percepções na produção e reprodução de espaços banais e cotidianos” (2014, p. 11). Recuperando Habermas, Serpa afirma que ele seria o lugar do agir comunicacional, onde tem lugar a democracia (p. 16). No

entanto, vale destacar que, apesar da teoria, as ruas nunca foram totalmente livres ou democráticas, já que diversos grupos são frequentemente excluídos ou censurados direta ou indiretamente dos locais que deveriam pertencer a todos. Vivemos, hoje, segundo Simpson (2011), uma "domesticação" do espaço para prevenção da falta de civilidade. Em todos os lugares, há comportamentos tidos como não aceitáveis e pessoas que são consideradas negativas para a experiência de consumo de um lugar, o que implica regulamentos sobre o que pode e o que não pode ser feito nas ruas. Muitas vezes, os artistas são vistos como interrupções na rotina das pessoas, como marcas da desordem urbana, como pedintes.

De acordo com Broad, Crawford & Smith (2014, p. 02), fundadores do grupo *The Busking Project* (TBP),⁴ a arte de rua consiste em uma das profissões mais antigas do mundo. Em inglês, o ato de se apresentar na rua é frequentemente referido como ‘*to busk*’, sendo os artistas chamados de ‘*buskers*’. Curiosamente, esta palavra faz referência ao verbo ‘buscar’ em espanhol, cujo significado é o mesmo que em português. Ou seja, originalmente os artistas de rua eram reconhecidos por sua relação com o espaço, com o ato de buscar o próximo lugar de performance, o próximo público, a próxima maneira de se sustentar. Ainda de acordo com os autores, o ‘nomadismo’ associado aos artistas de rua remonta, possivelmente, a uma comunidade de milhares de ciganos músicos, que passaram a vagar o mundo após sua expulsão da Pérsia no século XV (idem).

No que diz respeito à história dos artistas de rua, Simpson (2015),⁵ ressalta uma figura anterior à mencionada pelo TBP – a do menestrel da idade medieval, lembrando que, na Europa dos séculos XII e XIII, ele provavelmente possuía o patrocínio de algum “grande homem” e, portanto, alguma proteção para viajar mais livremente se apresentando. Sem essa facilidade seria muito fácil ser considerado apenas um “fora da lei”. Essa desconfiança seria resultado, principalmente, de sua grande mobilidade. Segundo o autor, estar em constante movimento fazia com que as pessoas achassem que que esses indivíduos não se encaixavam nas estruturas sociais comuns e em um mundo onde pertences e fronteiras eram essenciais. Ou

⁴ *The Busking Project* (TBP) é um projeto fundado em 2010 por três escritores (um inglês e dois estadunidenses) com o objetivo de trazer atenção para a importância da arte de rua. Em 2011, seus três fundadores realizaram uma viagem pelo mundo para filmar um documentário sobre esta atividade cultural em quarenta cidades de trinta países. O grupo também possui uma plataforma online que funciona como uma rede internacional de artistas de rua, disponível em: <<http://www.thebuskingproject.com>>. Acesso em: 28 fev. 2018.

⁵ Informações retiradas da palestra “*The History of Street Performance*”, proferida em 09 jul. 2015 em Londres. Simpson deixa claro que a literatura acerca da história dos artistas de rua é escassa, existindo um número maior de trabalhos focados especificamente nos trovadores. Muito do que se sabe a seu respeito é oriundo das leis que proibiam a arte de rua. O autor também coloca que o termo “arte” deve ser utilizado com cuidado ao tratarmos das performances realizadas na rua, pois existe um imenso debate sobre a qualidade da mesma em termos gerais.

seja, há séculos, o ato de fazer arte no espaço público está atrelado a incertezas, rejeições e necessidade de permissão para se expressar no lugar que teoricamente deveria ser de todos.

Essa rejeição perduraria, fortalecendo-se durante os séculos XVIII e XIX, quando a Revolução Industrial e as novas tecnologias trouxeram uma imensa transformação para a paisagem sonora dos grandes países europeus. O constante barulho de máquinas, trabalhadores e de movimento nas ruas e fábricas fazia com que a vida nas metrópoles se tornasse quase ensurdecadora com o som do progresso. A partir de 1860, na Inglaterra dos valores vitorianos, os artistas de rua se tornaram alvo de escrutínio (SIMPSON, 2015, p. 04). As restrições e leis contra as performances de rua aplicadas neste país seriam reproduzidas em muitos outros.



Figura 01: Malabarista durante o festival *Berlin Lacht* na Alexander Platz, 2013.

Independente das origens da arte de rua, o fato é que até o século XXI, seus praticantes mantêm o hábito da constante mobilidade pelas mais diversas cidades do mundo, constituindo, por vezes, uma espécie de rede em que são divididas experiências e dicas sobre os melhores e piores locais para suas atividades. Em meio a esta rede, Berlim é considerada como uma cidade de alta aceitação de sua prática, um local onde o estigma do ‘pedinte’ – a eles geralmente associados – é substituído pela admiração, pelo reconhecimento e pela possibilidade de garantir o sustento através da arte e fora dos padrões impostos pela indústria cultural vigente. Esta reputação positiva da cidade foi percebida através da observação de um

alto número de artistas em uma pesquisa de campo realizada durante dois anos e que contou com a observação de inúmeras performances individuais em vias urbanas, bem como em festivais locais anuais, como o “Carnaval das Culturas” (*Karneval der Kulturen*) – uma feira de apresentações culturais internacionais, e o “Berlim Ri” (*Berlin Lacht*) – um festival de palhaçaria e teatro de rua (*Straßentheater*).

Os artistas narrando o espaço

Um dos grandes trunfos da performance de rua em relação à esfera urbana é sua capacidade de diminuir as distâncias entre artista e audiência (SIMPSON, 2011). Isso porque, no espaço público, quase sempre não há um ‘palco’, o que implica não só em uma maior proximidade física, mas também em uma maior interação entre as duas partes humanas envolvidas no processo. Todos os artistas entrevistados em Berlim concordam que, ao se juntar um pequeno grupo de espectadores, é formada também uma espécie de sociabilidade momentânea, que modifica a dinâmica do espaço naquele momento. Para Simpson (2011), trata-se de um sentimento de “coletividade temporária”, que caracteriza profundamente a performance de rua. Segundo o baixista estadunidense Nick,⁶ o que se constata é algo semelhante a um “sentimento de bairro”:

O espaço público de Berlim é diferente dos outros. Há lugar para o improviso, há lugar para o entretenimento grátis. Isso é algo que não se vê tanto nos EUA, por exemplo. [...] Quando se está na rua, o artista tem que capturar a atenção, criar uma vibração para fazer as pessoas se aproximarem. [...] Eu acho que as performances de rua permitem o estabelecimento de novas relações, novas conexões entre as pessoas e entre as pessoas e a cidade. O tipo de sentimento produzido é quase como se fosse um ‘sentimento de bairro’, de comunidade. É [uma atividade] muita inclusiva (baixista estadunidense Nick, em entrevista em 20 de julho de 2013).

O alemão Dominik, cantor de uma banda de ritmos latinos, afirma que, em se tratando da música de rua especificamente, há um maior e mais aparente contato entre pessoas diferentes, uma vez que, através da música, as pessoas se mexem, interagindo não só com o(s) artista(s), mas umas com as outras. Seu colega de banda, o músico equatoriano Byron, ressalta

⁶ Todos os depoimentos deste artigo foram retirados de entrevistas pessoais dadas à autora entre 2013 e 2014.

a importância deste contato em um país como a Alemanha. Para ele, um expatriado latino americano, as experiências sociais e as relações humanas na Europa são muito diferentes das que está acostumando, havendo “distâncias maiores entre as pessoas” em Berlim. Tocar música nas ruas o faz sentir parte da cidade e da sociedade. Neste sentido, a arte de rua atua como uma forma de romper as barreiras também entre os alemães e os estrangeiros.



Figura 02: A atriz e palhaça Sabine se apresentando no parque Mauerpark durante um domingo, 2013.

A observação de Byron é interessante, pois reflete os contrastes de diferentes experiências pessoais dos artistas em relação à vida urbana em cada cidade. A cantora sueca Hanna aponta o favoritismo de Berlim como um destino popular para artistas de rua europeus exatamente pela razão oposta ao equatoriano. De acordo com ela, na Suécia, as pessoas tendem a ignorar mais os artistas de rua, por ser um país com relações mais frias que a Alemanha. Em sua opinião, em Berlim, existem maiores trocas pessoais, bem como uma “cultura da gorjeta”, ou seja, as pessoas estão mais predispostas a dar uma quantia em dinheiro quando assistem a algo de que gostam. As diferentes percepções sociais de Hanna não se limitam apenas a questões de nacionalidade, mas também de gênero. Ela afirma que existem muito poucas mulheres fazendo arte nas ruas sozinhas (algo evidenciado também pela autora). Para ela, isso é um reflexo da sociedade e da própria indústria da música, que beneficia os artistas homens.

A relação entre a arte de rua e a indústria também foi mencionada por quase todos os outros entrevistados. Para eles, apresentar-se nas ruas é sair da lógica da indústria cultural dominante e que seleciona apenas as modalidades artísticas e ritmos vendáveis naquele momento. Segundo Jackson, tocar nas ruas acaba sendo uma maneira mais eficiente de promover a própria música, de forma independente das gravadoras, que controlam o que deve tocar nas rádios e quais artistas recebem maior publicidade. Tanto Dominik quanto o cantor neozelandês Ryan, seguem uma perspectiva ainda mais radical, afirmando que a arte de rua deve representar uma cultura livre e grátis. Ele toca apenas para divulgar seu trabalho incentivando as pessoas a procurar sua música online.

Atitudes como a de Ryan contribuem para desmistificar a ideia do artista de rua como ‘pedinte’ – predominante em muitas cidades onde as pessoas frequentemente parecem fugir dos artistas. Elas apontam para uma ideologia alternativa cultivada por alguns jovens contemporâneos que infere na visão da arte não como meio para o alcance de um status de celebridade, mas como uma maneira de compartilhar com o próximo. Destacamos que grande parte dos entrevistados possuíam outras fontes de renda fixa. Byron, Nick e Dominik, por exemplo, são professores particulares de instrumentos musicais, sendo o primeiro formado em música por uma universidade alemã. Já Hanna trabalha como guia turística.

Ainda a respeito da distribuição livre da cultura, destacamos aqui o trabalho dos cineastas/produtores de vídeo Carlos (colombiano) e Christian (alemão), que juntos fundaram um projeto semelhante ao TBP, intitulado *Open Stage Berlin*,⁷ cujo objetivo é contribuir para o fortalecimento de “uma economia paralela, não filtrada pela economia oficial da cidade de Berlim”. O *Open Stage Berlin* consiste em uma plataforma online que auxilia na divulgação de músicos de rua através da produção de vídeos de baixo custo, com a utilização de uma ou duas câmeras. Os artistas são escolhidos pelos fundadores do projeto e os vídeos são filmados nos espaços da capital alemã representativos das canções selecionadas. Assim, é possível registrar qual é o tipo de música realmente produzida no dia-a-dia local, que muitas vezes difere do estilo eletrônico através dos quais sua imagem é internacionalmente vendida. Neste sentido, a plataforma funciona como um “mapa musical e interativo da cidade” ou como uma “crônica em vídeo da cena musical berlinense”. Ainda de acordo com Carlos e Christian, seu foco é na música de rua porque ela representa uma das modalidades artísticas mais móveis de todas: “é difícil transportar um quadro ou uma escultura, mas a música não necessita nem de instrumentos. Pode ser só uma voz, uma pessoa”.

⁷ Para mais informações ver: <<http://www.openstageberlin.de>>. Acesso em: 03 jan. 2015.

A escolha da cidade de Berlim por parte dos artistas de rua muitas vezes está ligada à esta possibilidade de fazer arte de forma paralela ao mercado formal. Porém, mais do que isso, ela está conectada também à ambiência local. O duo musical neozelandês Charity Children, formado por Eliot e Chloë, afirmam que em seu país não existem oportunidades criativas comparáveis à Alemanha, especialmente a Berlim. O também neozelandês Ryan diz o mesmo, afirmando que, para escolher o lugar onde tocar na cidade, é necessário andar por ela, observar sua dinâmica, ver onde estão as pessoas. Ao seu ver, em Berlim, existem mais espaços abertos à cultura. Ademais, o centro de sua cidade natal fora destruído por um grande terremoto, impossibilitando atividades culturais no mesmo. Esta observação é interessante pois infere que fatores condicionantes da vida urbana, como desastres naturais ou o próprio clima, são determinantes também para este tipo de arte. Isto é reforçado pelos cineastas do *Open Stage Berlin*, especialmente pelo latino-americano Carlos:

No inverno, a vida em Berlim é difícil. É muito frio, as pessoas saem menos de casa, há menos interação social. Um músico surge no metrô e parece que acontece um milagre. As pessoas se comunicam através da música. Ela muda o comportamento social (cineasta Carlos, em entrevista em 23 de maio de 2013).

Outro ponto mencionado pelos entrevistados sobre esta cidade foi a presença de leis pouco restritivas e mais tolerantes com os artistas de rua, principalmente em comparação com outras metrópoles europeias, como Londres, em que cartazes são espalhados alertando sobre a proibição da prática de *busking*, especialmente nas áreas renovadas através de projetos urbanos, como é o caso da região de Southbank/Southwark – famosa frente marítima onde se situa o museu Tate Modern. Para Dawn, que permaneceu algum tempo na capital inglesa em função de seu trabalho com o TBP, isso reflete uma “privatização do espaço público”.

Em Berlim, licenças legais são requeridas para práticas diversas no espaço público, como a venda de CDs na rua, o uso de amplificadores, o transporte de grandes instrumentos musicais e para performance dentro das estações de metrô. Apesar disso, muitas vezes elas são ignoradas. Por exemplo, a atividade dos artistas dentro dos vagões de transporte público é proibida, mas permanece sendo extremamente comum, não havendo punições consideráveis aos infratores. Ao que tudo indica, no entanto, certas modalidades de arte de rua começam a ser cada vez mais controladas em função do processo de ‘limpeza’ da cidade. Em abril de 2014, as autoridades locais aprovaram uma lei para banir artistas de rua caracterizados como

personagens de cinema e de TV, bem como estátuas humanas imitando soldados de guerra, em frente ao famoso Portão de Brandemburgo – um dos mais populares pontos turísticos da cidade (GANDER 2014). Músicos de rua, desenhistas e caricaturistas continuam sendo permitidos no local, levando a debates sobre até que ponto o poder público deveria ser responsável por definir que tipo de arte é acessível ao público ou não e onde. Enquanto a maior parte dos entrevistados acredita que deva haver algum tipo de medida legal que impeça que elementos como o barulho incomodem as vizinhanças, quase todos afirmam que as leis em vigor precisam ser revistas para considerar uma maior liberdade de uso do espaço público, como aponta Byron:

Eu acredito que os métodos que se aplicam nas cidades, as leis, não são para atacar a música em si, mas para prevenir pedintes. Mas, ninguém é dono da rua e eu não sei se deveria haver esse tipo de restrição. O que eu acho é que a cidade tem que ter espaços para se expressar a música. Por exemplo, em Berlim, você não pode tocar música [nas ruas] depois das 22h. Mas, em alguns lugares, esta cidade vive mais depois das 22h (músico equatoriano Byron, entrevistado em 24 de julho de 2013).

Considerações Finais

No caso de Berlim, a arte de rua consiste em um exemplo de como a cultura pode servir para quebrar um desengajamento característico da pós-modernidade, adquirindo também um papel diferente para a cidade de quando é instrumentalizada dentro dos discursos de políticas públicas. Não é um papel predeterminado ou planejado. Ao invés de ser incorporada de forma selecionada e excludente em espaços estratégicos e visando ao desenvolvimento da indústria criativa, ela surge espontaneamente, nas ruas, a partir de coletividades temporárias. Mais do que isso, ela representa uma atividade que carrega em si uma alta mobilidade, porém sendo dotada do potencial de criar novas sociabilidades e novas relações econômicas em nível micro, apontando para um raio de esperança em meio à fluidez da cultura contemporânea.

Esta combinação entre cultura e “espaço frouxo” constitui uma esfera além do ambiente controlado e homogêneo de lazer e consumo das cidades atuais, onde nada imprevisível deve ocorrer. A cidade ganha, assim, vitalidade, e as pessoas têm a possibilidade de relaxar,

observar, protestar e celebrar. A cultura no espaço público permite a vivência para além de uma realidade em que há um aumento de privatização da terra, mercantilização e sanitização do espaço público da cidade. Ela contribui para o encontro dos diferentes, o contato com o outro, para o exercício do direito à participação e apropriação do espaço.

Referências

- ARANTES, O. B. F. *Berlim e Barcelona: Duas Imagens Estratégicas*. São Paulo: Annablume, 2012.
- BAUMAN, Z. *Comunidade: A Busca por Segurança no Mundo Atual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- BERNT, M.; GRELL, B.; HOLM, A. (Orgs.) *The Berlin Reader: A Compendium on Urban Change and Activism*. Berlim: Transcrip, 2013.
- BROAD, N.; CRAWFORD, B.; SMITH, C. *The Busking Project*. Londres: TBP/Torque Design, 2014.
- CERTEAU, M. *A Invenção do Cotidiano*. 1. Artes de Fazer. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- COLOMB, C. 2012. *Staging the New Berlin: Place Marketing and the Politics of Urban Reinvention Post -1989*. London: Routledge.
- FLORIDA, R. *The Rise of the Creative Class*. Nova York: Basic Books, 2002.
- FRANCK, K. A.; STEVENS, Q. Tying Down Loose Space. In: _____. (Ed.). *Loose Space: Possibilities and Diversity in Urban Life*. Londres / Nova York: Routledge, 2007, p. 01-33.
- GANDER, K. Berlin Bans Mickey Mouse and Darth Vader from Brandenburg Gate. *The Independent*, Londres, 15 abr. 2014. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/news/world/europe/berlin-bans-mickey-mouse-and-darth-vader-from-brandenburg-gate-9263016.html>>. Acesso em: 28 fev. 2018.
- HARVEY, D. *Condição Pós-Moderna: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural*. 21. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011
- SECCHI, B. *Primeira Lição de Urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SELDIN, C. *Imagens Urbanas e Resistências: Das Capitais de Cultura às Cidades Criativas*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2017.

SELDIN, C. Práticas Culturais Como Insurgências Urbanas: O Caso do Squat Kunsthaus Tacheles em Berlim. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais (RBEUR)*, v. 17, n. 03, set./dez. 2015, p. 68-85.

SERPA, A. *O Espaço Público na Cidade Contemporânea*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

SIMMEL, G. "The Metropolis and the Mental Life". In: LEVINE, D. (Ed.). *On Individuality and Social Form*. Chicago: University of Chicago Press, 1971.

SIMPSON, P. *The History of Street Performance: 'Music by Handle' and the Silencing of Street Musicians in the Metropolis*. Londres, Gresham College, 09 jul. 2015. Disponível em: <<https://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/the-history-of-street-performance>>. Acesso em: 01 mar. 2018.

SIMPSON, P. Street Performance and the City: Public Space, Sociality, and Intervening in the Everyday. *Space and Culture*, Sage, 14 (4), p. 415–430, 2011.

VAZ, L. F.; SELDIN, C. Culturas e Resistências na Cidade. In: VAZ, L. F.; SELDIN, C. *Culturas e Resistências na Cidade*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2018.