

Movimento dos Artistas de Rua de Londrina: conquistas e desafios para a construção da arte pública¹

Laís Terciotti Vieira (Ciências Sociais – UEL-PR)

Palavras-chave: Apropriação; Artivismo; Espaços públicos

Notas introdutórias: contexto nacional e suas conexões

“Acreditamos na arte como forma de re-encantamento do mundo, como sonho, tirando do artista a ideia de ser iluminado e o colocando como um ser gerador de transformação cotidiana, na qual consegue fazer outras pessoas resgatarem os seus sonhos”². A fala de Samir Raoni, produtor cinematográfico que engendrou e disseminou a ideia da ocupação artística do prédio nº 63 da Rua do Ouvidor na capital paulista não é dissonante dos objetivos de outros movimentos de artistas brasileiros e seus coletivos, sobretudo aqueles que expõem preocupações acerca do uso dos espaços públicos urbanos e de seus equipamentos.

Um dos coletivos de arte de São Paulo, Androides Andróginos, que possui Raoni como um de seus membros, reuniu, através de um *site* na internet, alguns interessados de outros estados do Brasil para que integrassem o projeto de transformar o prédio em uma residência criativa. Ao final, contabilizavam mais de cem pessoas. Os gaúchos, entretanto, participaram com maior destaque, o que demonstra uma característica fundamental dos coletivos artísticos: potencial articulador e postura indiscriminatória a fim de torná-lo um espaço aberto³. Em maior ou menor escala e em diversos níveis de mobilização, artistas

¹ Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2024)

² Ver Abos, M. “Artistas ocupam prédio desabitado no centro histórico de São Paulo”. Jornal O Globo, São Paulo, 10 mai. 2014, <https://oglobo.globo.com/cultura/artistas-ocupam-predio-desabitado-no-centro-historico-de-sao-paulo-12439661>. Acesso em 18 jun. 2024.

³ Tomo como suporte a fala de Alzira Incendiária, uma das articuladoras dos artistas ocupantes: “Reunimos muitos amigos que realmente topavam a ideia de entrar em um lugar sujo, sem estrutura e com perigos ainda desconhecidos. Em uma ocupação é preciso ter uma afetividade muito grande entre as pessoas. Mas independente da maioria ser do Sul, a ideia é que o local torne-se um espaço aberto para todos.” Ver Bridi, C. “Ocupados: Grupo de artistas ocupa prédio público abandonado para transformar em squat”. Revista Trip, UOL, São Paulo, 09 mai. 2014, <https://revistatrip.uol.com.br/trip/ocupados>. Acesso em 18 jun. 2024.

de diferentes localidades⁴ buscam alcançar finalidades similares, mas não idênticas, com base em outras experiências de sucesso a partir do século XX.

Em 2013, vem à tona um dos eventos mais expressivos de luta por direito à cidade no Brasil, levando em conta a amplitude de reivindicações que este significativo permite aos cidadãos, aglutinando as causas de lutas sociais variadas. São as jornadas de junho, movimento social urbano que colocava em xeque principalmente o aumento da tarifa do transporte público através do Movimento Passe Livre (MPL), mas que agregava a si diversos outros fatores, como a causa trabalhista e a reação contrária aos gastos públicos com a Copa do Mundo que aconteceria logo após, em 2014. Situado neste intervalo (alegando a relevância dos eventos verificados entre 2012 e 2018), o Movimento dos Artistas de Rua de Londrina desponta em 2012 na maior cidade do norte paranaense no intuito de reunir artistas e suas redes dos mais variados formatos e expressões, direcionados às apresentações em espaços públicos não só no centro, mas em zonas periféricas. Isto seria possível através da extensão dos componentes e aparelhos associados ao Movimento para outras vilas culturais e seus projetos.

Há alguma(s) consonância(s) nesta linha do tempo. Com a reverberação do décimo quarto encontro da Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR)⁵, o Movimento iniciou os seus projetos para alcançar a assinatura da Lei do Artista de Rua (nº 12.230/2014) e a ocupação de um prédio em desuso de domínio da prefeitura, localizado na Av. Duque de Caxias nº 3241, centro histórico de Londrina. A escolha do local deve-

⁴ Ainda em São Paulo, em conformidade com o que demonstra Frúgoli Jr. (2018) destaca-se a ocupação de um casarão abandonado na esquina das ruas Visconde de Ouro Preto e da Consolação, nomeada pelos próprios artistas de Casa Amarela em 2014. Para mais detalhes, de acordo com a indicação do autor, ver Senra, R. “Grupo de 120 artistas invade casarão abandonado na Rua da Consolação”. Folha de S. Paulo, S. Paulo, 21 fev. 2014, <http://www1.folha.uol.com.br/saopau-lo/2014/02/1415444-grupo-de-120-artistas-invade-casa-rao-abandonado-na-rua-da-consolacao.shtml>. Acesso em: 18 jun. 2024. No Rio de Janeiro, a ocupação da antiga fábrica de chocolates Bhering e o uso do patrimônio industrial cedido a artistas há quase duas décadas na região portuária da cidade são explorados por Lima (2022). Vale lembrar das ocupações realizadas em equipamentos culturais contra a extinção do Ministério da Cultura e seu acoplamento ao Ministério da Educação, proposto pelo ex-presidente Michel Temer em 2016. Quase todos os estados brasileiros e as suas classes artísticas aderiram ao movimento. Ver: “Mais capitais têm ocupações contra o fim do Ministério da Cultura”. G1, Globo: São Paulo, 20 mai. 2016, <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/05/mais-capitais-tem-ocupacoes-contr-o-fim-do-ministerio-da-cultura.html>. Acesso em 18 jun. 2024.

⁵ Um dos representantes do Movimento, Josemar Lucas, justifica este como um dos fatores que impulsionaram a formulação dos projetos de ocupação do prédio. A atual vila cultural Canto do MARL sediou este evento “ainda sem sede”. Ver em “Todo artista deve ir onde o povo está – Manifesto dos Artistas de Rua de Londrina”, disponível na plataforma digital YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=-7-GOdOifSg&ab_channel=MARL-MovimentodeArtistasdeRuadeLondrina.

se ao fato de que a avenida significava, à sua década de construção concomitante à fundação do município, “conexão urbana” e “polo comercial”. A “Duque”, como é popularmente conhecida, foi “o primeiro eixo comercial da cidade e os usos cotidianos são responsáveis por singularizá-la na história de Londrina” (Oliveira *et al.*, 2022). Ao todo, são 5km de extensão que agrupam uma grande quantidade de serviços, escolas e galpões que preservam as suas facetas antigas, ao mesmo tempo em que são modificadas em favor das exigências do presente.

Em 2014, o mesmo ano do nascimento de ambas as ocupações ocorridas em São Paulo citadas acima, iniciam-se os expoentes da ocupação em Londrina. O Movimento⁶ realizou em frente à Associação Ciranda da Cultura no conjunto Avelino Vieira, zona oeste da cidade, uma série de apresentações gratuitas de teatro, com contadores de histórias, jogos e trocas de livros. Ela fazia parte de uma agenda que contava com seis eventos durante o ano, todos localizados nas regiões norte e oeste. Proponho, a partir dessa e de outras mobilizações, a proximidade com a noção de apropriação do espaço urbano pelos artistas de rua, como se encontra em Henri Lefebvre (2001); (2008); (1991). Ela é aqui tão evidente quanto a compartimentalização da vida humana em momentos de trabalho, de vida privada e familiar e de lazer. A arte que é pública carrega intenções que provocam a inversão do cotidiano e dos seus domínios: o impacto causado *ao e pelo* transeunte ao se deparar com intervenções desta natureza tem o poder de tornar explícitas as dicotomias projetadas nos ritmos lineares do cotidiano: os vazios e os cheios, os claros e escuros (Lefebvre, 1991, p. 73) e todas as contradições presentes no grande teatro da vida e as suas imposições. São elas as coisas, certezas, valores, papéis, satisfações, empregos, funções (1991, p. 73).

À figura do “transeunte” é atribuída maior centralidade a partir do período moderno porque *circula* pela cidade e é dotado de atributos éticos e estéticos (Frehse *apud* Frúgoli Jr., 2005, p. 152). Os grupos populares artísticos que reivindicam a sua inscrição no espaço público não hierarquizam as suas posições e desejam a integração daquele que está “de passagem”, para que despertem à observação das contradições dos fenômenos no desenrolar do cotidiano. Supõe-se a superação da passividade, que é fortalecida na medida em que os habitantes delegam aos especialistas (os planejadores, os arquitetos, os

⁶ MARL (Movimento dos Artistas de Rua de Londrina).

desenhistas) não apenas a tomada de decisões, mas o cuidado e a preocupação envolvidos numa decisão (Velloso, 2016).

É comum a tais movimentos a intervenção urbana através das práticas que se constituem enquanto tendência das festividades do carnaval: o cortejo⁷, as fantasias e pernas de pau, pinturas faciais e corporais e até estandartes confeccionados pelos próprios artistas, um destinado a cada grupo de teatro de rua. Todos estes componentes colaboram para a integração de várias linguagens artísticas que pretendem a quebra das barreiras burocráticas a favor da ocupação da rua.

O presente trabalho se dedica à investigação das conquistas e dos desafios atribuídos ao Movimento dos Artistas de Rua de Londrina para a construção de uma arte pública, que garanta sentidos múltiplos aos espaços públicos, principalmente àqueles que estão em desuso e que, por isso, representam um potencial, um resíduo de sonho na concretude. Tenho em vista as articulações com outros grupos brasileiros de arte de rua, de modo com que esta prática esbarre nos limites da utopia e da “produção do espaço como um mundo habitável” (Cirino, 2023, p. 2) e se realize de modo a reavivar a apropriação e a obra das médias e grandes cidades.

Reunindo relatos, descrições de eventos e as movimentações desde as intenções de ocupação até a conquista do imóvel como sede do Movimento, parto da noção lefebvriana de “apropriação” do espaço urbano enquanto seu medidor, desde que ela significa uma invenção morfológica⁸, detém originalidade e presume a criação de novos espaços. Convém tomá-la como alicerce para estimar até onde se estende a potência revolucionária do que ele chama de *desvio* (détournement) ou *reapropriação* de um prédio antes desocupado, que reproduz, ainda que em menor grau, a lógica de dominação do espaço. Entretanto, não descarta o seu grande alcance e caráter instrutivo⁹, fazendo referência também à sua relevância política desde que o *artivismo* repensa a instalada e tão perpetuada noção de que os e as artistas são entidades separadas e seres distantes da(o)

⁷ Para uma melhor aproximação visual, sugiro: “Cortejo – Movimento dos Artistas de Rua de Londrina”, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gVneF-vyBwE&ab_channel=Ahoram%C3%A1lgica; “MOVIMENTO DOS ARTISTAS DE RUA DE LONDRINA”, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mGyxLTI8Dyo&ab_channel=amadeu640; “Os dois primeiros dias da ocupação: Antes e depois”, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QQN4tE1vK9U&ab_channel=MARLMovimentodeArtistasdeRuadeLondrina. Acessos em 21 jun. 2024.

⁸ Tonucci Filho, J. B. M., 2020.

⁹ Idem, 2020.

banal cidadã(o) comum (Raposo, 2022, p. 2). Além do mais, a ocupação nos é relevante à análise desde que os artistas de rua são impedidos de habitá-la e de fazê-la plenamente.

Atribuindo uma roupagem artística à ocupação

As ocupações urbanas¹⁰ que visam o acesso à moradia no Brasil são as mais abundantes e também reconhecidas como um instrumento político que passa por dois domínios virtualmente opostos: a marginalidade, desde que penetra a aura da propriedade privada, e o fortalecimento da cidadania, porque se constituem enquanto movimentos de cunho legal, que tendem em maior ou menor medida ao acesso de políticas públicas que regularizem a fixação em diversos tipos de edificações em desuso ou até mesmo quando próprios ocupantes constroem, em terrenos, as suas moradias de maneira improvisada.

De modo similar, por sua vez, a categoria dos artistas de rua frequentemente enfrenta a marginalização. Tem os seus projetos desfavorecidos diante dos programas de incentivo às políticas culturais relativos a cada município, e isto se dá porque suas propostas, pautadas pelo *ativismo*, alastram a arte para além dos contornos das instituições museais, revelando-se cada vez mais próximas do cotidiano e das questões comuns da vida e da sociedade. São, muitas vezes, engajadas politicamente (Angelis e Barros, 2019, p. 322). A arte de rua pode ser percebida como desordem pública ou vandalismo, e no caso da ocupação artística de um imóvel, a percepção se reafirma. Portanto, tanto as ocupações por moradia como as que buscam a democratização do acesso à cultura demonstram que a luta por uma cidade inclusiva passa pelo reconhecimento das iniciativas que surgem das próprias comunidades que *vivem* as desigualdades urbanas.

Diante de um prédio ocioso, localizado ao fundo de um barracão sem muitos atrativos estéticos, invadido por um matagal e ainda com as cascas da pintura que caracterizava o seu antigo uso, a sede da União Londrinense dos Estudantes Secundaristas (ULES), os artistas de rua de Londrina orquestraram a ocupação desde meados de 2014 e executaram-na na madrugada do dia 27 de junho de 2016. A urgência devia-se ao fato de que, sob posse da prefeitura, aumentavam os rumores sobre a sua possível demolição a fim de ceder o terreno à Guarda Municipal, que instalaria ali um de seus dispositivos de

¹⁰ Maricato (1999, p. 8) garante-nos alguns exemplos referentes à “cultura da ilegalidade” atribuída ao Movimento Sem Terra (MST), fundado em 1984 e que incentivou outras ocupações pelo Brasil e a luta pelo direito à cidade, reconhecido posteriormente na Constituição Federal de 1988.

segurança. Entretanto, até hoje ainda não se sabe ao certo qual seria o seu fim. O terreno, na quadra 30 da planta da cidade, cedido ao movimento estudantil ainda na década de 1950, abrigaria no prédio construído de três a seis mil pessoas que teriam a “Casa do Estudante” como espaço de concretização de seus ideais. Apesar da atenção do prefeito à época, Hugo Cabral, às reivindicações da juventude londrinense, a ditadura civil-militar apresentava-se como uma barreira muito mais desestabilizadora do que qualquer outra, levando ao encerramento das gestões.

Foi desativado entre 1968 e 1969; no início da década de 80 sofreu um incêndio; entre o fim de 1980 e 1989 foi o terreno de um estabelecimento comercial (Palácio da Borracha) e eventualmente alugado à Associação dos Skatistas de Londrina (ASKL). Retomado pela ULES em 1993, persistiu até 2006¹¹. Por dez anos permaneceu abandonado até a ocupação. Acima das preocupações relativas àquele instante localizado da história londrinense, outras ameaças já haviam sido identificadas pelos artistas de rua, o que indicaria os seus dois alvos iniciais: a possibilidade de intervenções no espaço público sem a autorização prévia da Companhia Municipal de Trânsito e Urbanização (CMTU) e da Secretaria Municipal do Ambiente (SEMA) mediante pagamento de tributos, além da carência de edificações adaptáveis à realização de atividades culturais, diante de alguns imóveis em desuso que se concentram na Avenida Duque de Caxias¹².

Na cidade, os embates entre artistas e poder público se fixavam em uma peculiaridade. A CMTU assume o gerenciamento do sistema de transporte coletivo e das ações de desenvolvimento urbano planejadas para toda a cidade¹³. A atribuição, que deveria concernir inteiramente ao município, parte desta sociedade de economia mista e capital autorizado, que concilia interesses de empresa privada frente aos que são de ordem pública. É munida do poder de Polícia Administrativa e responsável pela fiscalização da obediência ao Código de Posturas, que tem o poder de liberar, condicionar, restringir ou

¹¹ Yamashita *et. al.*, 2019.

¹² Um deles se localiza no cruzamento entre as avenidas Celso Garcia Cid e Duque de Caxias. Este é um dos mais emblemáticos da história de Londrina porque é o primeiro construído em alvenaria, que data de 1939. No mesmo lote, várias edificações foram construídas. Foi casa de “secos e molhados”, abrigou a primeira padaria da cidade (Padaria Esmeralda), além de uma fábrica de guaraná (Sublime). Hoje, se encontra fechado e em mau estado de conservação. Para mais detalhes, ver Oliveira *et. al.*, 2022, p. 37-41.

¹³ De acordo com Felipe Ferreira Araújo (2016), compete à CMTU explorar economicamente e administrar os mercados municipais, quiosques e todas as demais atividades desenvolvidas em vias, logradouros e equipamentos públicos, além de fiscalizar a obediência às disposições do recente Código de Posturas do município, intimamente atrelado às manifestações artísticas na rua porque se refere, no Artigo 24, à “diversão pública”: festas, espetáculos de qualquer natureza, shows, exposições, circos, reuniões dançantes, entre outros.

impedir a prática ou omissão de atos de particulares. Tem, ademais, a pretensão de manter a *ordem*, a *moral*, a *higiene*, o *sossego* e a *segurança pública*.¹⁴ Antes da Lei do Artista de Rua (12.230/2014), seria necessária a solicitação de autorização com ao menos sete dias úteis de antecedência para o uso de vias, cruzamentos, praças e parques públicos. Dentro destas condições, a autorização seria expedida após a quitação dos tributos municipais devidos, relacionados ao evento¹⁵.

As ações que se pretendem fiscalizadoras podem prever perturbações inesperadas, e já é comum aos cidadãos que buscam, em Londrina, uma forma de lazer mais acessível, a repressão que preexiste este possível conflito. São os “constrangimentos muito concretos”, que reservam a reunião daqueles espaços segmentados (trabalho, lazer e habitação) apenas pela instância política e seu controle (Lefebvre, 2000, p. 94). Frente a isto, os artistas optam por reiterar o seu espaço de atuação, *a favor da rua*, levando em conta as justificativas de Lefebvre¹⁶, que acredita na mudança da vida e da cidade como fatores imbricados, amarrados, (*changer la vie/ changer la ville*) enquanto houver um espaço apropriado produzido para tal. Chegamos à conclusão de que há sempre um limite determinado às ações artísticas públicas porque a sua manutenção se dá por intermédio de recursos estatais. Ademais, sujeitam-se aos cercamentos tanto materiais quanto burocráticos que emolduram os prédios sem uso, os editais do programa de fomento à cultura e as restrições diretas estabelecidas por horários e dias previamente delimitados, contudo, não são ineficazes porque propiciam ao menos a abertura a uma nova “prática espacial”:

“Mudar a vida!” Vinda dos poetas e filósofos, formulada como utopia negativa, essa ideia logo cai no domínio público, ou seja, político. Ela se difunde degradando-se em palavras de ordem políticas. “Viver melhor...” “Viver de outro modo” “A qualidade de vida...” “O quadro de vida...” Daí, passa-se naturalmente às poluições, ao respeito à natureza, ao “meio ambiente”. E trata-se de um engano (um truque): escamoteadas, a pressão do mercado mundial, a transformação do mundo, a produção de um novo espaço. A ideia recai na idealidade, ao passo que se trata de conduzir ao dia (despontar, alvorecer), gradualmente ou por saltos, uma prática espacial diferente (Lefebvre, 2000, p. 94).

Dois anos antes da ocupação, em dezembro de 2014, a Lei do Artista de Rua já havia sido sancionada sob pressão do movimento. Até então é considerada uma das mais

¹⁴ Artigo 1º da Lei Municipal Nº 11.468, de 29 de dezembro de 2011.

¹⁵ Artigo 28 da Lei Municipal Nº 11.468, de 29 de dezembro de 2011.

¹⁶ Lefebvre, 2008, p.

antigas, que vem depois do Rio de Janeiro (Nº 5.429/2012) e de São Paulo (Nº 15.776/2013) por uma diferença de poucos anos. Destaco também o caso de Porto Alegre (Nº 11.586/2014). Em Londrina, ela garante a isenção do pagamento de tributos e permite a comercialização dos materiais elaborados pelos artistas, desde que sem qualquer tipo de patrocínio. Torna legítima também a prática já conhecida de “passar o chapéu”. Entretanto, ainda resume as apresentações ao horário determinado (em até quatro horas, desde que não ultrapassem as dez da noite) e mantém a necessidade de autorização quando a intervenção em questão inclui o uso de palco e equipamentos de som¹⁷. Ora, quais os motivos para que a lei seja, então, um respaldo para o impedimento?

Tomo a rua como um plano de resposta, pois, enquanto um recorte desta gama de lugares e sociabilidades que compõem o “espaço público”, é, como descrito por Leite (2008, p. 196), não só uma arena onde diferentes interesses se tornam públicos, mas estrutura essas demandas reclamadas pela sociedade. Para o autor, é produto e produtor, e nem toda rua possui características de um “espaço civil”, nem reúne elementos necessariamente impulsionadores de conflitos. Por isso, não se pode restringir o significado de espaço público a ela, até porque o Movimento dos Artistas de Rua de Londrina tinha por objetivo a desburocratização das apresentações em vias e edificações públicas, mas não somente. Buscava-se um *lugar*, a própria vila cultural. Os “lugares” traduzem nas distintas formas de ocupação dos espaços da cidade, na construção de territórios urbanos e dos lugares políticos que expressam as demandas de cidadania e pertencimento (2008, p. 195).

Em um dos momentos mais significativos da ocupação, denominada pelos artistas de “okupação”¹⁸, um grupo de músicos cantava: *“sou legal, eu sei, agora só falta convencer a lei. Sou real, eu sei, agora só falta convencer o rei. Eu sou legal, o duro é*

¹⁷ Parto da fala de um dos artistas que integram o Movimento, Rogério Francisco Costa, realizada na audiência pública da comissão de cultura cujo tema se direcionava aos artistas de rua e sua condição de atuação e legislação (05/09/2019), “ainda é difícil porque exige que você tenha um tempo limite pra ficar no espaço (de quatro horas), que você não possa montar estruturas de palco e afins, de som (...) Na verdade, colocam ‘num balaio’ as especificações (de cada localidade), sendo que são muito ímpares. Às vezes, o que se entende como ‘palco’ é uma estrutura muito fácil de montar, de articular e desarticular. A gente faz isso diariamente. E o poder público tem uma dificuldade de entender e aceitar esse processo”.

¹⁸ Em Raposo (2022) a “okupação” nesta grafia aparece como uma forma que reverte o sentido normativo atribuído à atuação artística. Ele “surfa entre disciplinas e se torna um “okupa” de espaços outros onde troca experiências, fazeres, modos de se exprimir, formas de ver”. O MARL recorreu às palavras “okupa” ou “okupação” e, também, à terminologia “Canto do Marl”, quando se refere ao espaço. “Para nós, a okupa estará sempre presente no Canto do MARL” (Yamashita et. al., 2019, p. 93).

*provar.*¹⁹ O horizonte da cidadania só seria alcançado de forma mínima, portanto, com a regularização do uso do prédio que se daria posteriormente e mediante a elevação do Movimento a uma associação²⁰ (AMARL) a fim de defender seus interesses em atuações jurídicas. A atuação de natureza coletiva e contrária à hierarquização das relações entre artistas ou artistas e “cidadãos comuns” se viu diante da institucionalização²¹ que exige a nomeação de funções a pessoas escolhidas, como presidente, secretário(a) e tesoureiro(a), a fim de prestar contas à população e ao poder público quanto ao uso do prédio (Yamashita *et al.*, 2019, p. 85).

O significado que Rogério Proença Leite (2008) atribuiu ao espaço público já estava previsto em Lefebvre quando classifica as dualidades constitutivas do espaço (abstrato): é resultado e continente, produto e produtivo, vivido e representado – expressão e suporte de uma prática (2000, p. 393). No contexto artista, a rua, e mesmo a Avenida Duque de Caxias e os símbolos que a representam (aqueles que evocam os laços com a memória, o “pioneirismo”, fragmentos físicos do passado que montaram a cidade na década de 1930, e que também perpassam momentos de reivindicação estudantil no fervor dos anos 50 e 60) pareciam ser dotados de poder político e social que reúnem os cidadãos porque são grandes concentrações – de trabalho, de serviços, de comércio e de pessoas interessadas em compor esse “catálogo de diversões possíveis” no centro, e é por isso que também é espaço de disputas. A rua é, desta maneira, o lugar onde uma intervenção provoca movimentos de interação e ou rejeição inusitados entre os transeuntes e os artistas (Yamashita *et. al.*, 2019, p. 78).

Em *A Revolução Urbana*, entretanto, há duas justificativas possíveis, a favor e contra a rua. A primeira trata-se de considerá-la não só como um caminho para o fim de um trajeto repleto de informações e elementos “desperdiçáveis”. Para Lefebvre, a rua contém “funções informativa, simbólica e lúdica”. A desordem que se pretende evitar é aquilo que, na verdade, informa o cidadão. Sob o ponto de vista de Jacobs (2000), onde há uma rua frequentada, movimentada, há muito mais segurança. Onde quer que a rua desapareça, a criminalidade aumenta (Lefebvre, 2008, p. 30). Até mesmo em *Passagens* (2008), Walter Benjamin nos alerta para o duplo caráter misterioso e abundante

¹⁹ Composição de Ivo Rodrigues e Paulo Leminski.

²⁰ Lei Municipal Nº 12.476/2016.

²¹ Não houve consenso nesta decisão. De acordo com o próprio MARL, a gestão do espaço deveria romper com hierarquias e evitava um representante formal, propondo revezamentos para o diálogo com o poder público.

que carrega a concepção popular das ruas, já que os exteriores das casas parecem mais “habitados” que seus interiores. A moradia, portanto, é um lugar secreto para os curiosos e estrangeiros, assim como as feiras, que reúnem a abundância, fazem-nos pensar que tudo aquilo que está fora de seus limites pareça misterioso ou inabitado.

Os lugares são apropriados por grupos que frequentam as ruas, permitindo-os a *feitura* da cidade e da *topia*, do lugar construído e utilizado. A revolução acontece nas vias públicas, nas ruas com um acesso ampliado e com finalidade centralizadora, e também acontecem por sua existência e permanência. O argumento contra a rua, porém, parece-nos mais familiar e veremos o porquê.

Almejava-se, desde o início da ocupação, o uso regularizado do prédio. Dois anos depois, o projeto de cessão aos artistas foi encaminhado ao legislativo e aprovado em primeira instância com 18 votos favoráveis e 1 contrário. Entretanto, quando seria votado em segunda discussão, um abaixo-assinado foi protocolado na Câmara com 62 assinaturas de pessoas que se declaravam contrárias à “doação do imóvel para a MARL”. Frente a esse fato, o projeto foi retirado de pauta (Yamashita et. al., 2019, p. 106). Tratava-se de um abaixo-assinado realizado às pressas ao final de uma reunião do Sindicato do Comércio Varejista de Londrina, que foi o suficiente para interferir no posicionamento dos vereadores e culminar na retirada do projeto da pauta.

Por mais que aprovado²² posteriormente após diversas mobilizações, persistem impasses como este, comuns às cidades em que movimentos sociais propõem a ocupação como ferramenta de intervenção. O uso que se atribui à rua, marcado simultaneamente por manifestações artísticas, políticas e conflitos, bem como pelas festas, encontros e trocas pelas palavras e signos, que depositam esforços em busca da apropriação do tempo-espaço, é ponto incompatível com a compreensão da rua como vitrine para os produtos. O barracão da “Duque” estava em disputa porque “poderia” se tornar um dispositivo útil à gestão de segurança pública, ou ao comércio, como já havia sido. Meio a lojas de móveis usados, de peças automotivas, de eletrodomésticos e tecidos, não só a avenida, mas a região constitui-se de tradições nas formas de morar e consumir na cidade. Além do mais, as movimentações artísticas não compunham comumente parte da paisagem urbana desta localidade do Centro Histórico.

²² Lei Municipal N° 12.823/2018.

É por isso que a ocupação, a princípio, despertou nos lojistas e moradores algum grau de estranhamento e até opiniões contrárias à constituição de um ponto de *usos* artísticos em meio aos pontos comerciais e de *troca*. Entravam em disputa duas maneiras de sociabilidade²³ e apreensão dos usos do espaço, que não se excluem, mas são complementares e simultâneas. Por isso, a ocupação da rua justifica-se de duas maneiras. No segundo caso (contra a rua), acaba transformando a experiência de viver a cidade em um ciclo que percorre domínios “obrigatórios” da vida cotidiana, sendo um deles o lazer compulsório e consumidor. Os habitantes da cidade se comportam nestes eventos de acordo com uma pseudo-obrigação social, e essa pseudo-obrigatoriedade é o correlato exato da atitude alienada que rege o ciclo do trabalho (Velloso, 2016). Lugar de encontros “desencontrados” e superficiais, de passagem; lugar de desenvolvimento da mercadoria²⁴, por mais que, no caso da “Duque”, esteja tornando-se quase obsoleto devido ao desenvolvimento de outro ponto de centralidade em Londrina. Não à toa, um dos objetivos da Associação do MARL dispostos em estatuto²⁵ se direciona à transformação dos atuais padrões de vida, descritos por eles como “insustentáveis”, “tendo como preocupação primordial o desenvolvimento integral de um ambiente ecologicamente sustentável”.

As práticas *artistas*, desta maneira, não priorizam o ateliê (ou, no caso, a vila cultural) como o lugar de “fazer arte” e tomam posicionamento frente às tensões que vêm à tona quando se disputam prédios, casas, ruas e calçadas, que nos parecem, ao mesmo tempo, palco e protagonistas na constituição de significados às atuações cidadinas. A ocupação encontra-se no limiar entre marginalidade e legitimação, sabendo que esta pode ser transformada em alibi para reprimir e até mesmo desincentivar opções gratuitas de lazer, com fomento ou não do Programa Municipal de Incentivo à Cultura (PROMIC). No mais, diz respeito à maneira como artistas de rua em alguma medida se *apropriam* da cidade e fazem dela um refúgio para, como diria Raposo (2022, p. 11), abrigar projetos e

²³ Há muitas definições acerca do conceito de “sociabilidade”. Parto de Leite (2008, p. 194), que, a fim de conceituar uma “sociabilidade pública”, refere-se ao modo através do qual uma sociedade constrói estilos de vida e articula padrões diferenciados do que considera “civilizado”.

²⁴ “A mercadoria, tornada espetáculo (provocante, atraente), transforma as pessoas em espetáculo umas para as outras. Nela, mais que noutros lugares, a troca e o valor de troca prevalecem sobre o uso, até reduzi-la a um resíduo” (Lefebvre, 2008, p. 30-31).

²⁵ O estatuto pode ser acessado em:

<https://movimentodosartistasderuadelondrina.blogspot.com/search/label/AMARL>. (Seção: Estatuto AMARL).

processos que desejam fugir dos contextos de produtividade e de mercadorização ou que não se adaptem à lógica de eficácia imediata para as indústrias criativas e para o consumo.

Seria o ativismo uma forma de apropriação do espaço?

O conceito de *apropriação* é encontrado em peso em muitas produções de Lefebvre e remete às intenções marxianas de diferenciá-la da propriedade privada e, portanto, reiterar necessidades reais do humano e suas relações com o mundo: ver, ouvir, cheirar, degustar, sentir, pensar, intuir, perceber, querer, ser ativo, amar (Marx, 2004, p. 108)²⁶. Todas estas ações constituiriam caminhos para alcançar o ser humano objetivo e da obra humana para e pelo homem, e não apenas em sentido de posse. No percurso que parte dos *Manuscritos* e estaciona em *O Direito à cidade*, estas “necessidades” são postas por Lefebvre como “antropológicas”. A *apropriação* do espaço assemelha-se à livre elaboração dos ritmos do cotidiano em simultaneidade com a formulação de invenções morfológicas e a *apropriação* também relativa ao *tempo* que é retirado, arrancado do trabalhador.

A *apropriação* do espaço é, assim, a sua invenção, sob os moldes de outra organização social que produz um espaço novo. Já as *reapropriações*, ou seja, que se referem à “ocupação” daquilo que já foi construído com uma outra finalidade podem reiterar o espaço da prática social como uma reunião de fenômenos sensíveis que não excluem o imaginário, os projetos e projeções, os símbolos, as utopias (Lefebvre, 2000, p. 31). Entretanto, sabemos que o fundamento da realidade não pode ser “imaginário”, sendo ele apenas um dos integrantes do real e que, portanto, lhe garantem movimento. A *apropriação* pelo ser humano do seu desejo acha-se suspensa a meio caminho entre o real e o possível, na transição entre a ação prática e o imaginário (Lefebvre, 1991, p. 94).

As *reapropriações* têm capacidades de abalar, mas não romper com os vínculos que estabelecem com as instituições culturais de fomento, com o Código de Posturas, com as ações repressivas da polícia. O grupo dos artistas de Londrina ampliou tentativas referentes à manifestação e *apropriação* do espaço-tempo nas ruas a fim de demonstrar uma sociabilidade possível a partir dos momentos, do espontâneo, do lúdico, do jogo e

²⁶ Lefebvre as inscreve em sua produção de modo bastante similar: “Estas, na verdade, são necessidades de ver, ouvir, tocar, degustar e reunir essas percepções num mundo, além das mais específicas como a de uma atividade criadora, de obra, necessidades de informação, de simbolismo, de imaginário, de atividades lúdicas (2001, p. 105).

do desejo²⁷. Durante a ocupação, foram registradas interações com transeuntes que exprimiram opiniões quase todas de apoio: “ainda bem que será feito algo com esse prédio”; “eu vivi tantas coisas boas aí dentro. Tomara que volte”; “Então, quando eu vejo a ULES desmobilizada, me dá uma tristeza danada. Eu muito tempo passava aqui na frente e via aquele mato crescendo(...) Me dava uma dor, uma frustração mesmo”; “Comecei a fazer agora uma oficina(...) Eu tinha uma outra noção de teatro. Achava que teatro era algo mais de *status*”.²⁸

Não há (e não deve haver) uma resposta inteiramente elaborada ou acabada a respeito das relações entre apropriação e ativismo. Mas há alguns indícios práticos e direcionamentos teóricos capazes de demonstrar que alguns terrenos são mais firmes do que outros. O alvo dos movimentos sociais artistas não é apenas o de trazer arte ao cotidiano como um produto em exposição, mas tomar o cotidiano como arte e fazer da cidade um “ato inventivo”, como sugerem Rodrigues e Oliveira (2023). A arte, quando se aproxima da ornamentação, do enfeite e do ato de decorar, na verdade, é *estetismo*, produção que alude às formas da arte e da estética e seu *discurso*. Isto é, assim, uma falsa apropriação que propõe a “metamorfose fictícia” do cotidiano (Lefebvre, 1991, p. 99). O que nos leva a crer na superação da “arte pela arte”, desde que as ocupações das edificações e vias públicas buscam a sensibilização, o choque e o estranhamento.

A arte é “práxis e poiesis” e abre espaço para a realização de um futuro “urbano” quando deixa de ser representação, *intervém* e *reivindica*. Quando apresenta e não representa (Silva, 2020 apud Raposo, 2023, p. 24). E esbarra, no contexto prático de quem faz arte na cidade, com os editais de fomento e seus critérios, com imposições restritivas da própria legislação e da polícia.

As obras de arte que existem e subsistem podem ser grandiosas e, por isso, reconhecidas. Podem ser monumentos e até demonstrar similaridades com a obra de Pablo Picasso, que toma como modelo não apenas a mulher, mas “o mundo” (Lefebvre,

²⁷ Para Velloso (2016), na teoria lefebvriana a apropriação só tem uma direção e é toda ela ação de orientação e revelação do desejo. “Desejo” pode ser compreendido como um dos setores não dominados do real, junto da espontaneidade e da vitalidade (Lefebvre, 1991, p. 42) e que estabelecem relações com os níveis de repressão e privação (por exemplo, através da publicidade e da previsão das necessidades humanas) que podem vir a sofrer porque são tidas como aquilo que fermenta “práticas incompreendidas”: a da própria apropriação, seja do corpo, do espaço e do tempo e finalmente do desejo.

²⁸ Yamashita et. al., 2019, p. 60; 84 e “Mostra MARL: 23 a 26 de Março de 2017”, disponível na plataforma digital YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=qCaW4bq69iM&ab_channel=MARL-MovimentodeArtistasdeRuadeLondrina. Acesso em 30 jun. 2024.

1991, p.142). O pintor expressa resultados da interação entre “exaltação e depreciação, ternura e crueldade, admiração e desencantamento, respeito e mau trato que escarnece”. As obras podem, por outro lado, fazer referência aos jogos linguísticos; são aquelas que foram consideradas “menores” durante muito tempo, mas que concernem ao cotidiano e às crenças que dão sentido à vida na cidade. Esta é a arte que se apropria da realidade ao seu redor, e não se fixa nas artes plásticas. Lefebvre traz o exemplo da peça Ubu Rei, que “não escapa da crítica radical”. As obras “fazem rir enquanto mostram o caos sanguinolento”:

Elas tornam interessante o que destrói qualquer interesse, cumprem a função metafórica e realçam a metalinguagem. A alusão ao cotidiano, que o transforma em tema de ironia e de humor, torna-o suportável e contribui para encobri-lo, envolvendo-o num discurso metafórico (Lefebvre, 1991, p. 144).

Em Londrina, o teatro na rua reúne características do circo e da comédia para abordar temas sensíveis. O MARL é composto majoritariamente por pessoas vinculadas às companhias de teatro de rua, mas incluem rappers, contadores de histórias, bailarinos e sambistas. *Leno queria nascer flor*²⁹ é um experimento da “cena” local que conta a história de um andarilho que vive dentro de amontoados de lixo e que sai da calçada para entrar no teatro junto dos espectadores. As pessoas também compõem o cenário. Leno percorre os espaços públicos da cidade e revive memórias do cotidiano de sua infância, da relação com os parentes e faz críticas ao consumismo e à produção de lixo, por vezes atribuindo a si mesmo o caráter descartável dos produtos. A plateia ajuda-o a construir as suas reações sobre a sua condição marginal. Concentrando a atenção nos espectadores, são percebidas expressões faciais em angústia. *Leno*, assim como tantas outras manifestações similares, provoca nos espectadores o real sentimento de repulsa do “cidadão comum” ao se deparar com a figura do andarilho, ao mesmo tempo em que expõe a sua história como se fosse aquela “de todos nós”, mas que, por algum motivo a ser apontado, se desviou e se “perdeu”. Aquela linha, que aparentava ser de início tão espessa entre as duas formas de vida, vai cada vez mais se afinando.

²⁹ Experimento cênico de Rogério Francisco Costa, integra o MARL, é artista e produtor cultural paranaense. A versão preliminar foi elaborada enquanto cursava graduação em Artes Cênicas na Universidade Estadual de Londrina em 2012 e continua a ser realizada em espaços públicos como o Calçadão, o Bosque Marechal Cândido Rondon e a área de lazer “Zerão”. Mais tarde, foi adaptado para uma versão a ser executada nos palcos de teatros e vilas culturais, mas ainda mantém elementos de interação com o público e com a rua para que possa ser ressignificada por espectadores como transeuntes.

Conclusões

Entre espetáculos e intervenções nas ruas e ocupações dos espaços públicos, a apropriação é uma tentativa ou um “teto” dos chamados “novos movimentos sociais” e suas propostas de arte colaborativa com o engajamento de artistas em causas particulares, com uma arte que enfoca as questões, fraturantes, mas absolutamente necessárias (Raposo, 2023, p. 24) que concernem à precarização da vida. Rearranjam as reivindicações que não negam, mas alargam os horizontes das desigualdades econômicas e da ordem material do mundo do trabalho. Demonstrem preocupações com a inserção de grupos de identidades variadas em um lugar político que não seja segregado e distante, no caso de uma cidade média, de onde o *movimento* está.

Uma das formas de acessar a *apropriação* parece viável, a partir do que já foi exposto sobre o Movimento dos Artistas de Rua de Londrina e o processo de ocupação, quando se enfrenta a burocracia com as armas que ela mesma oferece. Entretanto, trata-se apenas de uma aparência. Não é fácil ditar o que e como pode acontecer. Os grupos dos quais abordei anteriormente produzem irrupções na cidade. São os artistas de rua, que teatralizam a calçada, ultrapassam a fronteira entre artista e cidadão; são movimentos de juventudes interessadas no uso constante das praças para a realização de batalhas de rima, ou de festas em geral. Afinal, as festividades têm uma dupla face: quando as pessoas vão às ruas em massa, fazem isso a fim de celebrar a fertilidade e a multiplicidade da vida. Para experimentar um mundo possível, para comer, beber e apreciar a companhia umas das outras, como aponta Schechner (2012, p. 187) e, por fim, ensaiar o improvável.

A rua é o palco desde que ocorrem encenações sobre temas proibidos e protestos sobre o que é “opressivo, ridículo e ultrajante” (2012, p. 187). O ativismo pode ser definido como técnica a favor da reivindicação. É a arte como atividade social e potência política, que sai dos lugares a ela consagrados a fim de experimentar, ainda em Schechner (2012, p. 189), a transformação do espaço de trabalho, ou espaço de trânsito. É contra a fragmentação dos domínios do cotidiano que a cidade (de Londrina e tantas outras) encerra o silêncio, a ordem da Lei e dos “espaços oficiais”.

Referências bibliográficas

ANGELIS, M., & Barros, J. M. **Ocupa Ouvidor 63: arte, ocupação e artivismos**. *Indisciplinar*, 5(1), 320–341. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/indisciplinar/article/view/32708>. Acesso em 21 jun. 2024.

ARAÚJO, Felipe Ferreira. **A valorização do trabalho artístico humano: um estudo de caso acerca do Direito através das artes e das áreas públicas**. *Revista de Direito, Arte e Literatura*. v. 2, n. 1. 125-139, 2016. Disponível em: <https://indexlaw.org/index.php/revistadireitoarteliteratura/article/view/636/0>. Acesso em 22 jun. 2024.

CIRINO, Giovanni. **Dialética Do espaço Performativo: O caráter liminoide Das ruínas**. *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 8 (1): e203396, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.203396>. Acesso em 19 jun. 2024.

DE SOUZA LIMA, Antônio Carlos; MACEDO, João Paulo. **Notas para uma abordagem antropológica da (s) política (s) pública (s)**. *Revista Antropológicas* 26.2 (2015).

FRÚGOLI JR, H. **Ativismos urbanos em São Paulo**. *Caderno CRH*, 31(82), 75–86, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/ccrh.v31i82.24449>. Acesso em 18 jun. 2024.

_____. Resenha de "**O tempo das ruas na São Paulo de fins do Império**." de Fraya Frehse. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 20, núm. 59, outubro, 2005, pp. 151-154. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/G3XWNMtxg7x57QhhXCFHskw/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em 20 jun. 2024.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**; tradução de Sérgio Martins. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

_____. **A vida cotidiana no mundo moderno**; tradução de Alcides João de Barros. São Paulo: Ed. Ática, 1991.

_____. **O Direito à Cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LIMA, E. F. W. **A cidade sem exclusão: a ocupação artística de estruturas industriais desativadas na área portuária do Rio de Janeiro por grupos artísticos locais.** ARCHITECTON - Revista De Arquitetura E Urbanismo, 6(10), 2022. Disponível em: <https://www.revistas.faculdedamas.edu.br/index.php/arquitetura/article/view/2336>.

Acesso em 18 jun. 2024.

MARICATO, Ermínia. **A terra é um nó na sociedade brasileira... também nas cidades.** Cultura Vozes, Petrópolis, v. 93, n. 6, p. 7-22, 1999.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos** [1844] (trad. Jesus Ranieri). São Paulo, Boitempo, 2004.

OLIVEIRA, Camila da Silva de [et al.]. **Avenida Duque de Caxias: o patrimônio histórico entre permanências e transformações** [livro eletrônico]. Projeto gráfico Rei Santos. Londrina: Museu Histórico de Londrina, 96 p., 2022. Disponível em: <https://sites.uel.br/museu/wp-content/uploads/2023/06/Ebook-Av-Duque-de-Caxias.pdf>.

Acesso em 18 jun. 2024.

RAPOSO, Paulo. **Arte E política: O Artivismo Como Linguagem E ação Transformadora Do Mundo?** GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia 8 (1): e202989, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.202989>. Acesso em 02 jul. 2024.

_____. **Performances políticas e artivismo: arquivo, repertório e re-performance.** Revista Novos Debates, 8(1): E8119, 2022. DOI:10.48006/2358-0097/V8N1.E8119.

RODRIGUES DA SILVA, E.; MARCOS VEIGA DE OLIVEIRA, J. **Engajamento prático no mundo: implicações e extensões da analítica espacial em Henri Lefebvre: Practical engagement in the world: spatial analytical implications and extensions proposed by Henri Lefebvre.** Boletim Goiano de Geografia, Goiânia, v. 43, n. 01, 2023. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/bgg/article/view/67023>. Acesso em: 1 jul. 2024.

SCHECHNER, Richard. **A rua é o palco.** In: LIGIERO, Zeca (Org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2012. (p. 155-198).

TONUCCI FILHO, J. B. M. **Do direito à cidade ao comum urbano: contribuições para uma abordagem lefebvriana.** Revista Direito E Práxis, 11(1), 370–404, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2179-8966/2020/48273>. Acesso em 19 jun. 2024.

VELLOSO, Rita. **Apropriação, ou o urbano-experiência.** Arquitextos, São Paulo, ano 16, n.189.05, Vitruvius, fev. 2016. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.189/5949>. Acesso em 20 jun. 2024

YAMASHITA, Bruna Ester Gomes. et. al. **Canto do Marl: narrativas de um lugar ocupado pela esperança estudantil e artística.** Curitiba: CRV, 2019.