

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E  
COMUNICAÇÃO

**Lígia Faria**

**SP na rua: intersecções entre produção independente e fomento  
público**

**São Paulo  
2019**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E  
COMUNICAÇÃO

**SP na rua: intersecções entre produção independente e fomento  
público**

**Lígia Faria**

Trabalho de conclusão de curso apresentado  
como requisito parcial para obtenção do título  
de Especialista em Gestão de Projetos  
Culturais e Organização de Eventos

**Orientador: Prof. Dr. Danilo Júnior de Oliveira**

São Paulo  
2019

## SP na rua: intersecções entre produção independente e fomento público<sup>1</sup>

Lígia Faria<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente trabalho pretende analisar a articulação entre formas autônomas de produção cultural, compreendidas como independentes, e fomento público, tomando como estudo de caso o *SP na Rua*. O evento surge a partir de práticas espontâneas de realização de festas de rua, processo que pode ser compreendido, em certa medida, como uma institucionalização dessas manifestações, já que passam a ser legitimadas pelo Estado. A partir do diálogo com as sujeitas e sujeitos envolvidos na produção e realização do evento, nossa intenção é pensar a produção independente de modo relacional, conforme propõe Vasconcelos-Oliveira (2017), buscando entender as diferenças entre a realização de eventos na rua com e sem apoio financeiro público.

**Palavras-chave:** SP na Rua. Festa de rua. Produção independente. Fomento público. Direto à cidade.

**Abstract:** The present work intends to analyze the articulation between autonomous forms of cultural production, understood as independent, and public promotion, taking *SP na Rua* as a case study. The event arises from spontaneous practices of street parties, a process that can be understood, to a certain extent, as an institutionalization of these manifestations, since they are legitimized by the State. From the dialogue with the subjects involved in the production and realization of the event, our intention is to analyze independent production in a relational way, as proposed by Oliveira (2017), seeking to understand the differences between performing street events with and without financial support of public institutions.

**Key words:** SP na Rua. Street party. Independent production. Public promotion. Right to the city.

**Resumen:** El presente trabajo tiene intención de analizar la relación entre las formas autónomas de producción cultural independientes y de fomento público, teniendo para eso un estudio de caso del *SP na Rua*. El evento ha surgido a partir de prácticas espontaneas de realización de fiestas callejeras, proceso que puede ser comprendido en cierta medida como institucionalización de manifestaciones, una vez que son legitimadas por el Estado. Desde el diálogo con los sujetos involucrados en la producción y realización del evento, nuestra intención es pensar la producción independiente de manera relacional, de acuerdo con lo que propone Oliveira (2017), buscando comprender las diferencias entre la realización de eventos en la calle con y sin apoyo financiero público.

**Palabras clave:** SP na Rua. Fiesta callejera. Producción independiente. Fomento público. Derecho a la ciudad.

---

<sup>1</sup> Trabalho de conclusão de curso apresentado como condição para obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos.

<sup>2</sup> Lígia Faria é graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); Danilo de Oliveira Júnior é doutor na área de Direitos Humanos pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP). Graduado e mestre em Direito pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP).

## 1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende analisar a articulação entre formas autônomas de produção cultural, compreendidas como independentes, e fomento público, tomando como estudo de caso o *SP na Rua*, evento que acontece nos arredores do centro histórico de São Paulo desde 2014. Promovido pela Secretaria Municipal de Cultura (SMC)<sup>3</sup>, já a algum tempo o evento se fixou na agenda cultural no início do mês de outubro, com 12 horas de programação musical e audiovisual ininterrupta. O evento, que se configura como uma grande festa aberta, teve sua 6ª edição em 2018, com 45 atrações musicais e 11 audiovisuais.

Para esta pesquisa, daremos ênfase ao universo musical, para fins de delimitação do objeto pesquisado e, ao mesmo tempo, por terem sido os coletivos envolvidos nesse campo os percussores da reocupação do espaço público como espaço de celebração, realizando festas de maneira espontânea, isso é, autônoma. Tais manifestações culminaram, como veremos, no surgimento do *SP na Rua*, caracterizando-se, em certa medida, como um processo de institucionalização dessas práticas, uma vez que agora o Estado as legitima – embora seja somente em um único dia do ano.

A partir do diálogo com as sujeitas e sujeitos envolvidos na produção e realização do evento, nossa intenção é pensar a produção independente de modo relacional, conforme propõe Maria Carolina de Vasconcelos e Oliveira (2017), buscando entender esse processo de legitimação das festas de rua e as diferenças entre sua realização com e sem apoio financeiro público. Desse modo, tomando as proposições da autora como guia, nossos esforços serão o de compreender essas diferenças a partir de três dimensões, quais sejam: o que essas e esses sujeitos entendem por independência, quais são as práticas e processos em que os eventos são criados em ambas as modalidades e quem são os sujeitos partícipes, isso é, seu público. Essas dimensões compreendem, portanto, as categorias de análise pré-concebidas para as entrevistas semi-estruturadas; optamos por essa modalidade de entrevista por permitir uma maior cobertura sobre o assunto (BONI; SILVA, 2005).

Além das três dimensões supracitadas, Vasconcelos-Oliveira (2017) sugere ainda uma quarta dimensão que diz respeito à análise da forma, ou seja, ao conteúdo estético. Embora concordamos que essa seja uma dimensão de análise relevante, por da extensão desse trabalho, que não deveria ser longa, não abordaremos uma discussão sobre as musicalidades e performances em si, nos restringindo aqui ao *modus operandi* e deixando a abordagem desse tema para um trabalho futuro.

---

<sup>3</sup> A partir daqui nos referiremos à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo como SMC.

Assim, tendo como foco a esfera do modo de fazer, nossos interlocutores nesta pesquisa são Karen Cunha, Diretora de Eventos da SMC à época do surgimento do *SP na Rua*, tendo sido sua idealizadora; Danilo Cabral, curador musical também da SMC no período de junho de 2017 a janeiro de 2019; Laura Dias, membra da *Mamba Negra*, projeto que se apresenta no *SP na Rua* desde 2015, mesmo ano em que sua parceira, Cashu, foi uma das curadoras do evento; Daniela Pimenta, do coletivo *Femine Hi-Fi*, que se apresentou no evento em 2017 e 2018, tendo sido curadora nessa última edição<sup>4</sup>. O fato de que as membras dos dois coletivos mencionados foram tanto curadoras quanto artistas inseridas na programação dessas edições se deve, como veremos mais adiante, a seguinte política do evento: “*quem participa da curadoria do SP na Rua está automaticamente no evento*”, conforme informou Karen Cunha (2018) em entrevista concedida à pesquisadora, operando como um mecanismo assegurador de que as e os artistas se interessem pela curadoria, pois a vontade de participar do evento tocando é significativa. Para essa última edição, por exemplo, houve cerca de 700 inscrições para uma seleção de 45, conforme reportaram Daniela Pimenta e Danilo Cabral.

O direito de ocupar as ruas somado à promoção de festas que não passa pela lógica do lucro, são elementos que se revelam nas falas das (os) entrevistadas (os) e que parecem conectar o *SP na Rua* as reivindicações das manifestações de junho de 2013 e seus desdobramentos.

Gilbran Teixeira Braga, em seu artigo *Na rua não se paga entrada: estilo, sexualidade e política em baladas de rua*, onde discorre a respeito do *Buraco da Minhoca*, possivelmente o embrião dessa onda contemporânea de festas de rua, aponta que: “As festas de rua compartilham com os protestos certo discurso relativo à ocupação do espaço público, aliada a uma ideia de esgotamento do modelo de boates e *clubs* fechados e seus altos preços” (BRAGA, 2015, p. 3).

Desse modo, a partir das vozes de nossas (os) interlocutoras (es), bem como de uma revisão bibliográfica, a sessão seguinte desse trabalho busca inserir a promoção de festas de rua independentes àquela conjuntura vivenciada no país. No terceiro tópico, nos atentaremos mais a respeito do debate sobre produção cultural independente, comparando, de um lado, as festas de rua promovidas sem fomento público, e de outro, quando acontecem dentro do *SP na Rua*; buscando compreender quais são os sentidos de independência nos discursos de nossas (os) entrevistadas (os). Por último, na quarta sessão, apresentamos as conclusões finais desta pesquisa.

---

<sup>4</sup> É importante mencionar que Laura e Daniela são artistas que possuem outros projetos nos campos da música, performance, letras e ação cultural, que movimentam a cidade; porém, nesta pesquisa, nos dirigimos a elas como membras dos coletivos que tinham uma ligação mais direta com o *SP na Rua*.

## 2. DE FESTIVIDADES NAS MANIFESTAÇÕES POLÍTICAS A MANIFESTAÇÕES POLÍTICAS FESTIVAS

A população mundial é cada vez mais urbana; entretanto, espaços de sociabilidade, que promovem o encontro e a valorização dos aspectos culturais de determinada cidade, parecem não crescer na mesma proporção. Ao contrário, observamos ainda a primazia do automóvel particular em relação ao transporte público e demais modais alternativos; das construções de *shoppings centers* e galerias comerciais a espaços abertos, nos quais o encontro entre pessoas seja mais relevante que o consumo. Embora haja projetos e ações que vão na contramão desse modelo de cidade já saturado, a opinião hegemônica parece ainda se ater àquela visão de cidade e, em especial, suas ruas: um lugar de passagem, de troca de mercadorias (CARREIRA, 2008).

Paola Berenstein Jacques (2010) aponta que as cidades contemporâneas passam por um processo de espetacularização, no qual se busca uma imagem padronizada e uniformizada de cidade que seja vendável para interesses do setor privado e consumidas rapidamente, assim como é a cultura. Na opinião da autora, ambas são concebidas como uma marca ou grife de entretenimento.

Tanto a cultura quanto a cidade passaram a ser consideradas como mercadorias estratégicas, manipuladas como imagens de marca, principalmente dentro do atual processo de globalização da economia. [...]. Nas políticas e nos projetos urbanos contemporâneos existe uma clara intenção de se produzir, de se inventar, de se forjar uma imagem de cidade. Essa imagem, de marca, seu logotipo, seria fruto de uma cultura própria, de sua pseudoidentidade (obviamente forjada) (JACQUES, 2010, p. 163).

A exemplo de ações contra- hegemônicas do que se deseja para a cidade, nos últimos anos, temos assistido a um crescimento do uso do espaço público tanto como arena política, como palco de diversas manifestações artísticas. No campo das manifestações políticas, são exemplos a *Primavera Árabe*, que eclodiu no Egito em 2011, e o *Movimento 15M*, no mesmo ano, na Espanha. Segundo Paulo Raposo (2014), esses movimentos colocam em debate os espaços democráticos institucionalizados e fazem dos espaços abertos um ambiente de participação política coletiva, de modo a atribuir-lhes novos significados.

No Brasil, em 2013, as *Jornadas de Junho* marcaram a tomada das ruas por milhares de pessoas em várias cidades, de norte a sul, contra o aumento da tarifa do transporte público – se estendendo, depois, a outras pautas (DI GIOVANNI, 2015; FRÚGOLI, 2018).

Conforme nos diz Heitor Frúgoli (2018):

As chamadas jornadas de junho de 2013 constituíram uma espécie de ‘divisor de águas’ quanto às formas de manifestação política nas cidades brasileiras [...] teriam uma origem mais imediata, ligada a movimentos sobre

mobilidade urbana, com uma diversificação posterior radical, maior resistência à tradução, negociação e **ressemantização** políticas, além de forte enfrentamento do aparato policial, culminado na radicalização encarnada pelos *black blocs*” (FRÚGOLI, 2018, p. 77-78).

Além dos aspectos mencionados pelo autor sobre as características particulares das manifestações de junho, é interessante refletir também sobre as *performances* presentes nos atos que se espalharam pelo país; não apenas aos que ocorreram no mês de junho, mas aos que se desdobraram dele, configurando, em certos momentos, uma atmosfera festiva na luta política a partir da presença de música, teatro e dança.

Beatriz Provazi, em seu artigo intitulado *Atos como performance na ocupação do espaço urbano: contra um modelo de cidade para os megaeventos* (2016), busca analisar os variados aspectos estéticos presentes nas manifestações ocorridas entre 2013 e 2016. Ao descrever as manifestações que sucederam as eleições presidenciais de 2014 no Rio de Janeiro, a autora destaca o fato dos atos serem multicoloridos, com a presença de *glitter* e purpurina enfeitando corpos e cartazes que se espalhavam pelas avenidas. Sobre outros aspectos artísticos, a autora coloca: “Ressalta-se, ainda, a presença de músicos que formavam bandas no meio dos atos, e em certos momentos nos faziam lembrar a orquestra do Titanic com o barco afundando, ou bandas circenses fazendo graça dos trágicos deslizes dos palhaços, ao responderem com música” (PROVAZI, 2016, p. 442).

Em paralelo às manifestações que ganharam expansão naquele junho, por volta desse período, foram implementadas as leis que regulamentam o trabalho dos artistas de rua nas cidades do Rio de Janeiro (Lei 5.429/2012), São Paulo (Lei 15.776/2013) e Porto Alegre (Lei 11.586/2014), gerando um intenso debate entre a classe artística e o poder público nas esferas municipais (FARIA, 2017).

Desse modo, fundamentando-nos na literatura supracitada, percebemos que cada vez mais reivindica-se o uso do espaço público como espaço de sociabilidade e de lazer. Em São Paulo, conquistou-se a implantação das ciclovias, clicofaixas e ciclorrotas; temos o Parque do Minhocão e a Avenida Paulista abertos somente para pedestres. No caso do Minhocão, após às 20 horas, em dias de semana, e durante todo dia aos finais de semana, já a Paulista fica restrita aos pedestres aos domingos. Também vivenciamos o crescimento do carnaval de rua na cidade. Conforme ressalta Frúgoli:

Diversas ações de coletivos em São Paulo, nos últimos anos, referem-se, sobretudo, aos direitos da vida cotidiana na cidade. [...] se trata de práticas não apenas relacionadas a protestos, mas também com o propósito de obter mudanças concretas nos usos regulares dos espaços públicos. Várias dessas ações norteiam-se pela crítica a um modelo urbano baseado na primazia do uso do automóvel, o que leva, como já foi dito, à busca de áreas privadas ou

avenidas que sejam abertas a pedestres e renomeadas, pontual ou definitivamente, de ‘parques’ (FRÚGOLI, 2018, p. 80).

Essas são lutas conquistadas pela sociedade civil, mas que dependem é claro, do apoio do poder público. Desse modo, a construção de uma cidade aberta, mais democrática, está sujeita a decisão de quem a governa. Vale ressaltar que essas medidas foram tomadas no período em que a cidade era governada pelo Partido dos Trabalhadores (PT), na gestão de Fernando Haddad.

Podemos relacionar aquele contexto a eclosão de festas de rua na cidade de São Paulo, sendo um de seus marcos a ocupação do Buraco do Minhoca, conforme aponta Gilbran Teixeira Braga:

Na noite de 25 de janeiro deste ano (2014), um novo uso desse espaço surgiu, dando origem a uma sequência de acontecimentos que articulam várias das questões que estão na pauta do debate em São Paulo e nas grandes cidades do Brasil, principalmente após os protestos iniciados em junho de 2013 [...] a criação do Buraco da Minhoca inaugura mais um ponto nessa rede urbana. Segundo o DJ Chico Tchello, um dos organizadores do movimento que promove festas por lá, tudo começou depois de um protesto contra a Copa do Mundo, na Avenida Paulista. Após os costumeiros ataques da polícia, Chico e o coletivo Organismo Vivo Parque Augusta, que luta pela abertura do grande parque que permanece fechado na rua homônima, decidiram descer para a Praça Roosevelt. A ideia era ficar por lá, ouvindo a música que sai da caixa de som amplificada que Tchello carrega consigo, pendurada como uma bolsa a tiracolo. O DJ chama atenção por onde passa: não é difícil cruzar com ele, caminhando pela Avenida Paulista ou sentado na Praça Roosevelt, com seus óculos quadrados de aros grossos, sempre ao som da MPB e dos sons eletrônicos que emanam de sua caixa (BRAGA, 2018, p. 5).

Naquele mesmo dia estava prevista a primeira edição do *SP na Rua* em comemoração ao aniversário de São Paulo, entretanto, o evento acabou sendo cancelado pela polícia militar por conta das manifestações contra a Copa, conforme relatou Karen Cunha em entrevista concedida para a pesquisadora. Felizmente, Karen, através da SMC, conseguiu “*botar o evento de pé*” duas semanas depois, contrariando algumas pessoas dentro da prefeitura e da polícia, embora o coronel da época, segundo ela, tenha sido “*super prestativo*” depois que eles acataram o pedido da polícia de cancelamento do evento no dia do aniversário da cidade.

A rua é um espaço de disputa de poder entre membros da sociedade civil e entre as diversas instancias do poder público. Como veremos, o embate com a polícia é recorrentemente citado pelos entrevistados para essa pesquisa.

Karen Cunha entrou como estagiária na SMC em 2004 e lá permaneceu até 2017, quando ocupava o cargo de Diretora de Eventos. Reproduzo, em seguida, uma



passagem da entrevista realizada no dia 11 de dezembro de 2018 em que ela relata as motivações para o concebimento do *SP na Rua*.

*(...) ele surgiu de uma maneira muito glamorosa. Tinham as festas de rua, da cidade, (...) tinha uma coisa de chegar e fazer uma festa na rua sem lucro, necessariamente. Eles faziam as festas fechadas um pouco pra bancar essa estrutura pra fazer festa na rua, que era o que eles gostavam de fazer. Não era uma coisa muito comercial. Só que em 2012, antes de 2012, era tudo proibido, sabe? Cê não conseguia fazer uma festa na rua espontânea, porque tudo precisava de alvará. Era gestão Kassab, porém o secretário de cultura era um cara muito legal, que era o [Carlos Augusto] Calil. Eu me aproximei da Voodohop porque tava tendo um embate, a folha publicou uma matéria sobre a Voodohop na Trackers falando que era uma balada que debochava das leis, uma coisa muito idiota. Ninguém faz uma balada pra debochar das leis, cê faz uma festa (...) porque cê quer se divertir, enfim. Se alguma lei impede isso, é outra história. Mas ninguém faz uma festa pra debochar das leis. Ai eu me aproximei um pouco deles pra ver como é que a gente podia ajudar porque na época eu trabalhava no Centro Cultural da Juventude, que era o primeiro centro cultural que tinha uma programação para jovens mesmo. (...) e a Secretaria de Cultura passou a intermediar porque eles tentaram fazer coisas na rua e a polícia ia sempre lá e pegavam o som... e fora eles, só um coletivo fazia festa de rua mesmo, que era o Dubversão (...) e o Barulho.org que acabou, eles eram os únicos a fazer [festa] na rua.*

A *Voodhop*, citada por Karen, era uma festa de música eletrônica que buscava ocupar espaços públicos e prédios abandonados para fazer festas abertas; o *Dubversão* é um coletivo de sound system de música jamaicana que realiza festas de rua principalmente na periferia; o *Barulho.org* era um coletivo que realizava diversas atividades artísticas em espaços públicos e privados<sup>5</sup>. Vejamos a continuidade desse histórico em que Karen menciona outras festas que se correlacionam ao surgimento do evento, o Buraco da Minhoca e a sua trajetória pessoal dentro da SMC:

*Com a Voodoohop vieram outras festas, a Calefação, bem depois a Mamba Negra, a Metanol, várias outras. E em 2013, quando virou a gestão, o Juca Ferreira que era o secretário na época, que ele tinha sido ministro, me convidou pra trabalhar no gabinete do secretário mesmo, cuidando da programação da cidade. E aí a gente começou uma articulação com a Prefeitura Regional, que na época se chamava Subprefeitura, pra facilitar a autorização das festas de rua porque até 250 pessoas, pra lei, pode ser uma manifestação espontânea, não precisa tirar alvará, e ter uma estrutura absurda. Então a gente fez uma articulação com a Prefeitura Regional na época e eles foram super receptivos. Claro, difícil essa articulação, mas rolou. Na época tinha também um negócio que era o Buraco da Minhoca, na Roosevelt, que era um túnel, esse a gente conseguiu articular politicamente, mas depois o Ministério Público foi lá e falou: “de jeito nenhum pode ter*

<sup>5</sup> Para mais informações sobre esses os coletivos:

<https://www.facebook.com/voodoohop/>

<https://www.facebook.com/dubversao/>

<http://barulho.org/sobre-o-barulho-org/>

*festa aqui”, e a gente não teve mais como brigar. O Buraco da Minhoca era uma coisa espontânea, que a galera começou a fazer festa lá e a polícia ia lá e tirava todo mundo, mas a polícia não era exatamente contra a fazer coisas no buraco da minhoca porque fazia menos barulho na casa dos vizinhos, mas o MP [Ministério Público] foi contra, acabou e não teve mais articulação. Mas a gente conseguiu que os coletivos pudessem fazer bar na rua e isso era uma forma deles conseguirem grana para financiar o role e muito facilmente [a gente] conseguiu uma autorização pra fazer festa de rua, até 250 pessoas. Então você ia lá e fazia uma autorização simples, um pedido simples, a prefeitura ficava sabendo que você estava fazendo festa lá, a GCM [Guarda Civil Metropolitana], a polícia, e tudo bem. E aí em 2014, rolou a necessidade de, porque a gente não faz um evento? Era aniversário de São Paulo (...) porque a gente não faz um evento unindo todas essas festas? Tipo, um encontro de festas de rua?*

Podemos perceber, a partir do relato de Karen, que o *SP na Rua* surge em um momento de intenso controle de ocupação do espaço público, mas que havia muita resistência por parte desses coletivos, ponto reforçado por Danilo Cabral, que trabalhou na SMC como Curador de Música de 2017 a 2019. Ele também nos relatou o surgimento do *SP na Rua*, conforme podemos observar no seguinte excerto de nossa conversa realizada no dia 30 de janeiro de 2019:

*O SP na Rua foi criado pra exaltar ou incentivar (...) pra ter algum tipo de apoio pra coletivos que estavam literalmente fazendo festa na rua (...) que era a galera que levava caixa no carrinho de mão, ligava o sound system na bateria, puxava o cabo lá do boteco. Os caras faziam na raça mesmo. Como essa cena tava ficando muito ampla, tinha muita gente fazendo isso, a Karen teve a ideia de, junto com o pessoal do CCJ [Centro Cultural da Juventude], resolveu fomentar essa cena de alguma forma, incentivar, então ela criou o SP na Rua. (...) eu acho que essa coisa toda de fazer festa na rua nasceu num momento em que São Paulo tava descobrindo a rua. Na realidade, é muito complicado a gente falar que essas festas que tavam no começo do SP na Rua são os precursores dessa coisa toda. Então, assim, é injusto a gente falar que essa ocupação da rua, ou pelo menos essa descoberta da rua, acontece a partir de 2014. Isso não é verdade. Já se fazia festa na rua, sei lá, desde os anos 70 ou antes disso... na periferia é a coisa mais comum que existe. Tem muito, muito coletivo que tá na ativa e pra eles não tem o menor interesse de vir pro centro, eles querem fazer pra quebrada e é isso aí. Então essa história de ter na rua é uma coisa que já existia, é uma cultura que já existia, sem contar com os sounds de reggae que já tem a muito tempo. Mas ali por 2013, em 2014, teve um desabrochar desses coletivos que faziam tudo na raça, era proibido, era tudo ilegal, tudo o que eles faziam era ilegal. Teve n casos de repressão policial, de repressão da subprefeitura, enfim, sempre foram perseguidos por conta disso.*

Concordamos com Danilo quando ele diz que a ocupação das ruas com festas e manifestações artísticas não é uma prática da contemporaneidade, ela é, na verdade, milenar. Entretanto, fica evidente a partir de sua fala e de Karen que o “*desabrochar desses coletivos*” da cidade de São Paulo é uma reverberação das ondas de junho de 2013.

Um aspecto importante a respeito do *SP na Rua*, comentado tanto por Karen quanto por Danilo, é o fato desse evento fazer parte de um evento maior, o *Cultura Urbana Conexões Artísticas (CUCA)* que, segundo Karen, inicialmente foi chamado de *CCJ Independente*, em sua primeira edição em 2006, depois, tornou-se *Outubro Independente*, passando a se chamar *Mês da Cultura Independente (MCI)* até a sua penúltima edição, em 2017. Assim, na segunda edição do *SP na Rua*, que aconteceu em outubro de 2014, passou a integrar o, na época, *MCI*, abrindo esse evento, já que, conforme Karen: “*um evento que chama *Mês da Cultura Independente* não dá pra ter uma festa de abertura fechada, com nome na lista*”.

Observemos uma passagem da conversa com Karen em que ela descreve o propósito do MCI:

*Quando o MCI surgiu, era muito para dar espaço pras bandas independentes se apresentarem, que era uma coisa que não existia, não tinha espaço pra essas bandas dentro de eventos do poder público. Era tudo uma coisa de galeria, esses spacinhos que não tem uma estrutura própria. Então a ideia do MCI era dar visibilidade pra isso que tava acontecendo na cidade.*

Desse modo, vemos que o *SP na Rua*, englobado ao *Mês da Cultura Independente*, surge como um modo de atender à demanda da sociedade civil de ocupar o espaço público, um desejo manifestado na realização de festas de rua por vários coletivos de artistas que constantemente sofriam represália por parte da polícia.

Antes de adentrarmos mais especificamente sobre as diferenças entre a realização de festas de rua de maneira independente e ao *SP na Rua*, podemos concluir que um dos aspectos importantes da realização desse evento é a oportunidade de se ocupar o centro histórico da cidade de maneira mais assegurada pelo poder público. Isso não significa, entretanto, que estejam livres do controle arbitrário por parte da polícia.

### **3. PRODUÇÃO CULTURAL INDEPENDENTE E FOMENTO PÚBLICO**

Conforme Maria Carolina de Vasconcelos e Oliveira (2016) existem diversas formas de ações e programas de fomento à cultura, tais como: financiamento direto à produção ou a etapas da produção; financiamento indireto via mecanismo de isenção fiscal; apoio à difusão/ circulação/ exibição das obras; programas de apoio a manutenção de espaços e instituições independentes; programas de formação de artistas. Apesar da variedade das formas de fomento público, a relação artista- Estado e/ou artista- mercado é permeada por tensões, conforme a autora:

A intersecção entre as esferas da arte e do mercado, ou do mundo econômico, a nosso ver, ainda está longe de ser pacífica, mesmo em tempos de discursos como o da economia criativa. É claro que hoje conseguimos compreender melhor que o termo mercado, por si só, não quer dizer muita coisa (no limite, o nicho erudito também poderia ser considerado um mercado, ou o próprio mundo dos editais e mecanismos de financiamento público às artes) (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2016, p. 59).

A própria natureza dos processos de criação de certos setores artísticos, ainda segundo Vasconcelos-Oliveira, dificulta a discussão sobre as possibilidades de sua sustentabilidade. A intermitência, a lógica da criação da reputação, a incerteza e flexibilidade são fatores que estão relacionados e dificultam a produção artística no Brasil. Há certas manifestações artísticas que não se resolvem no mercado, ou seja, elas não podem operar pela lógica da oferta e da demanda; portanto, para essas artes, é importante que existam as formas de financiamento público. Um exemplo de manifestação artística desse tipo apontado pela autora seria o *teatro de grupo*, que realiza um trabalho experimental, se contrapondo ao *mainstream*. Esse segmento conquistou a Lei de Fomento ao Teatro em 2002, a partir do movimento *Arte contra a Barbárie* que agiu contra a tendência da política liberal, buscando novo modo de fomento para além da Lei Rouanet e reivindicando, desse modo, a garantia de condições sociais mínimas para a produção.

Entretanto, conforme Simone do Prado Romeo:

(...) com um pequeno recuo histórico viu-se que uma das contradições da Lei de Fomento é que ela acabou gerando novas formas de dependência. Seja em relação ao Estado ou em relação ao próprio mercado. Isto porque, de um lado, o financiamento estatal não pode ser visto como um meio que permite autonomia frente aos circuitos de comercialização da arte, já que ele próprio faz parte do mercado, embora não seja idêntico a ele. E, por outro lado, a despeito do critério que preconiza a continuidade do trabalho artístico, o fomento não oferece garantias ao desenvolvimento do trabalho do grupo depois de terminado o subsídio, que é pontual (ROMEO, 2017, p. 28).

Questões como essas fazem com que certos artistas prefiram não buscar o financiamento/ investimento público, optando por realizar suas manifestações artísticas com recursos próprios, no sistema D.I.Y (*do it yourself*). Alguns, inclusive, rechaçam o modelo de investimento público, como é o caso de parcela dos produtores do cinema brasileiro contemporâneo, conforme menciona Maria Carolina de Vasconcelos e Oliveira em sua tese “*Novíssimo*” *Cinema Brasileiro: práticas representações e circuitos de independência* (2014).

Diante desses impasses, é que nos perguntamos: como os coletivos que participam do *SP na rua* veem esse fomento? Como esse evento se opõe aqueles que eles

realizam de forma independente? Há artistas deste segmento que se opõem a esse tipo de prática? Eles tendem a ser favoráveis ou contra as formas institucionalizadas de arte?

Conforme Maria Carolina de Vasconcelos e Oliveira (2017), a noção de independência deve sempre ser compreendida de modo relacional, isto é, o independente supõe sempre um *outro*. Para a autora, não é possível realizar uma teoria geral da independência, sendo necessário realizar observações de casos empíricos buscando entender o que está por trás dos discursos de independência a partir da análise de três dimensões que envolvem o imaginário que determinado grupo associa ao conceito de independência, aos modos de fazer e a circulação dos bens simbólicos produzidos. Tais proposições da autora serviram como guia para realização das entrevistas nas quais tomamos como diretrizes as seguintes indagações: o que essas e esses sujeitos entendem por independência, quais são as práticas e processos em que os eventos são criados em ambas as modalidades e quem são os sujeitos partícipes, isso é, seu público. Essas dimensões compreendem, portanto, as categorias de análise pré-concebidas para as entrevistas, as quais analisaremos em seguida.

### 3.1 SER INDEPENDENTE

Conforme apontamos na sessão anterior, em sua segunda edição de outubro de 2014, o *SP na Rua* passou a integrar a programação do *Mês da Cultura Independente* (MCI), evento que teve seu nome alterado para *Cultura Urbana Conexões Artísticas* (CUCA), em 2018, no ano seguinte após João Dória (PSDB) assumir a prefeitura e nomear André Sturm a secretário de cultura.

Danilo Cabral, que compunha a equipe de programação do MCI em 2017 e do agora CUCA em 2018, comentou, durante a entrevista, o porquê da alteração no nome do evento, retirando a palavra *independente* que vinha sendo utilizada desde seu surgimento, em 2006.

*A gente chegou a conclusão de que não existe mais o independente, esse conceito do independente, ele era válido, sei lá, até 2000, até 2005. A gente chegou à seguinte conclusão: Daniela Mercury é independente. Se a gente levar por aquela definição que tínhamos do independente, ou seja, funciona pelas próprias pernas, não tem ajuda de poder público, não tem contrato com gravadora, não tem nenhum padrinho por trás, esse tipo de coisa, sabe, esse era o conceito de independente. Hoje esse conceito não existe mais. Se a gente levar a ferro e fogo, todo mundo é independente. A gravadora não existe mais, sabe. Não existe mais esse conceito do independente. Independente do que? Sabe, você como um artista, com sua produção, você sempre vai ser dependente de alguma coisa, nem que seja do seu próprio público. Você depende do seu próprio público. Então o conceito de independente pra gente, ali da Secretaria de Cultura, morreu. É obsoleto, não existia mais.*

Nesse trecho da fala de Danilo, notamos que a noção de *independência* que ele pensa (junto à equipe de programação do até então MCI) está vinculada a dimensão da organização social da produção (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2014). Isso é, ela tem a ver com *quem* e *como* produz, o que, para ele e sua equipe, não há diferenciação, pois todos *dependem* de algo (ou alguém) para gerar seu produto.

Discutindo a produção cinematográfica no Brasil nos anos 1960, Vasconcelos-Oliveira (2014, p. 25) aponta que havia, de um lado, um pensamento industrial do cinema cujos ideais e objetivos eram criar um cinema aos moldes do cinema americano, e de outro, o Cinema Novo, da estética da fome, anti-industrialista, cuja “produção se justificava muito mais por objetivos culturais e políticos”, classificado como *independente* pelos teóricos. No campo da música, entre 1960 e 1970, segundo Ivana Oliveira (2018), o *independente* se relacionava a preservação da música brasileira em oposição as *majors*, que produziam uma estética mercadológica espelhando-se nas matrizes estrangeiras. A noção de *independente* está historicamente vinculada a uma distinção do modo de produção.

Desse modo, podemos relacionar o argumento de Danilo de que “*todo mundo é independente*” e que “*a gravadora não existe mais*”, à reconfiguração que o mercado fonográfico passou a partir dos anos 2000, conforme aponta Oliveira (2018), com a expansão das tecnologias e consequente facilitação da produção autônoma, desvinculada das gravadoras multinacionais, o que resultou em um maior número de pessoas produzindo seu som.

Reproduzo, a seguir, o trecho seguinte da entrevista com Danilo.

*O problema era o conceito, o problema não era o evento. O evento ainda tinha essa cara, porque, com a evolução do independente ao longo do tempo, a gente foi se adaptando, então a gente fazia uma programação que já não era tão independente, ele era mais alternativa (...) A coisa era mais alternativa a cultura mainstream, ou seja, nossa função era mostrar pro público que existe todo um universo de cultura que não tá no mainstream, ela tá correndo à margem, sabe? Ela tá num caminho paralelo àquela de cultura de massa. Só que a gente não pode chamar isso de independente, isso não tem sentido a gente chamar de independente. A gente pode chamar de alternativa, enfim, de subcultura, de outros nomes, mas independente não fazia mais sentido.*

É interessante notar que Danilo passa a utilizar a noção de *alternativo*, se referindo, dessa vez, à dimensão das características expressivas, isso é, ao que diz respeito a uma determinada estética (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2014). Uma vez que a opõe à *cultura mainstream* e a iguala à *subcultura*, ele parece se referir ao conteúdo e não ao modo de produção.

As categorias *independente*, *alternativo* e *experimental* se confundem e são intercambiáveis nas falas entre os sujeitos que discutem bens simbólicos. Segundo

Vasconcelos-Oliveira (2014, p. 54), em relação ao cinema especificamente, “Essas caracterizações são mais ou menos adequadas dependendo da dimensão analítica que está em jogo: a dimensão da organização social da produção ou a dimensão das características expressivas e discursivas que o produto final assume”. Para a autora, *alternativo* e *independente* se vinculam a dimensão da organização social, enquanto que *experimental* tem mais a ver com a estética; entretanto, no campo da música, concordamos com Danilo que *alternativo* e *experimental* definem mais a dimensão estética.

Essas mesmas categorias aparecem na fala de Karen Cunha quando a perguntamos a respeito do motivo do *independente* no nome do evento.

*Cada ano isso [do que é independente] mudava um pouco, porque em 2006, ser independente tinha a ver com linguagem, era isso, era música instrumental, era o reggae, o hardcore. Na época tinha Verdurada que era uma coisa super underground. Com o tempo, deixou de ser linguagem porque o hardcore, a música emo tudo isso tava na MTV, sabe? A música experimental foi achando sua casa ali, aí o rap passou a ser uma coisa super independente, de repente o rap virou uma coisa mais mainstream do momento (...). Por isso que de 2012 pra lá, ficou muito baseado nessa coisa de coletivo e muito baseado na rua, porque era isso que tava rolando de independente, né?*

Observamos que Karen transita no uso dos termos *independente*, *underground*, *experimental* para se referenciar à dimensão expressiva, o que ela define como linguagem. Em seguida, perguntamos a ela se o conceito de *independente* passou a ter mais relação com o espaço em que se faz do que com o modo de fazer ou com a linguagem.

*Acho que tem a ver com a linguagem, sim. Porque há um tempo atrás, pra você viver economicamente, você tinha que se libertar das gravadoras, era uma opção mais viável economicamente por isso todo mundo estava saindo das gravadoras e tendo a sua própria carreira, aí teve uma época que todo mundo ficou independente, tanto que o primeiro MCI, 2006, no CCJ Independente, tem o Ralf do Cristian e Ralf entre os palestrantes, falando justamente porque eles eram uma banda independente e era uma coisa mega mainstream, durante muito tempo o MCI/CCJ Independente bateu nessa tecla de que não é linguagem, é econômico.(...) Aí depois tudo isso mudou muito, o MCI na verdade acompanhava essa discussão.*

Ainda segundo Vasconcelos-Oliveira (2014), as dimensões da organização social da produção e das características expressivas são mutuamente influenciáveis; ideia que é corroborada nas falas de Danilo e de Karen, conforme podemos analisar no excerto acima, quando Karen argumenta que a noção de *independente* está vinculada a uma linguagem que era produzida de um modo distinto das gravadoras, havia que se “*libertar*” das mesmas.

Vejamos, agora, a noção de *independência* para as artistas.

Em conversa com Laura Dias, membra da *Mamba Negra*, no dia 29 de novembro de 2018, ao perguntarmos sobre como eram as festas de rua antes de surgir o *SP na Rua*, ela nos disse:

*Era tudo independente. Independente no sentido de que a gente junta a galera, a gente chegou até a comprar um gerador conjunto, lá atrás, com a Voodoohop, com a Calefação (...) a Vampire depois entrou no racha do gerador (...) a gente já faz festa com um sound system mais robusto, atualmente. Antes a gente pegava uns PAs, alguns sons que a gente tinha, a gente chegou até comprar um par de studio air (...) a gente montava o som e fazia, lá atrás, em 2015, ou até antes, em 2014, durante a gestão Kassab ainda, ironicamente (...) teve um gap de conseguir essas autorizações assim, de repente, porque isso não era muito pedido, entendeu? As pessoas começaram a pedir, esses eventos de rua (...), mas antes rolou essa abertura, rolou Voodoohop na rua, rolou Reivitalização, que foram algumas ações que a gente fez meio que pela Mamba, mas com mais gente também, aqui no centro e outras coisas também... Tinha a Selvagem Império Bar, Metanol também na rua, o sound system de dub também são muito tradicionais no centro.*

Notamos na fala de Laura uma ideia do *independente* que ressalta a noção de autonomia, afeto e afinidade, marcadas pelo “*juntar a galera*”, “*comprar junto*”, “*rachar*”. Essa noção de *independente*, parece estar vinculada a noção do *faça você mesmo*, o *do it yourself* (DIY), evocado pelo movimento punk dos anos 1970 e que se difundiu para outros gêneros musicais e outras formas de expressão artística.

Nowadays, DIY can be understood as a conceptual formulation, in some occasions taken as a kind of synonym or equivalent to the very idea of underground. It is as if it were impossible to talk about alternative and independent music, aside from the big industry, without bumping into, at any time, such expression and the set of meanings and cultural practices it comprises and designates. In the extent of pop music, DIY is a powerful semantics-maker, a most strong rubric, which aids to the comprehension of a huge gamut of genres, expressive forms, production modes, affective and aesthetic displays, authorial and stylistic traces (SILVEIRA; CONTER, 2015, p. 49-50)

Quando perguntamos a ela sobre a diferença entre fazer festas com e sem fomento, ela apontou que:

*A gente é uma festa independente e ponto. Isso que você falou de institucionalização, não sei do que, entende? Porque a gente, totalmente é isso. A gente não é uma empresa, um CNPJ, a gente é: minas no computador, pré-produzindo e montando o bagulho inteiro, então a gente tem uma festa independente que sempre teve um caráter de festas fechadas e festas de rua. As festas fechadas elas financiam a própria festa e, quando sobra, financia também as festas de rua. É isso (...). Na verdade, isso de o que é ser independente, no nosso conceito e na nossa vida, o que é ser independente é fazer as festas, se autofinanciar. A festa autofinancia a festa. Não tem mistério, entendeu? Tudo que cê tem que pagar antes da festa joga pra frente porque você trabalha, gera o dinheiro, e daí você distribui entre as coisas que precisou pra fazer a porra da festa. E na prefeitura, sei lá,*



*você tem que entrar com esse negócio da empresa, essa formalização da empresa que ninguém tem, então as pessoas ficam refém de uma empresa que, sei lá, daí acaba fazendo tudo pra prefeitura que ganha maior grana, de emissão de nota... e é isso.*

É interessante notar que Laura utiliza repetidas vezes a palavra “autofinanciar”, opondo a si e aos coletivos de seu circuito à uma empresa. Há também em sua fala um tom de rechaço à institucionalização e à relação com a prefeitura. Em diversos momentos de nossa conversa, Laura cita limitações do investimento e do apoio oriundo do poder público e critica as prioridades exercidas nos projetos públicos para a cultura, bem como as reais intenções de determinados políticos na promoção de eventos culturais. Ela menciona, por exemplo, a perseguição das festas de rua na gestão de João Dória (PSDB) e do aumento da burocracia exigida pela prefeitura para a ocupação do espaço público, cobrando o dobro pelo alvará. Entretanto, sobre o *SP na Rua* especificamente ela comenta que

*A gente faz pelas outras festas que fazem, pelo público, pela Karen, pelo que representa o trabalho da Karen dentro da prefeitura, pelo nosso trabalho dentro da prefeitura também nesses anos e porque isso é o mínimo. Então, se a gente não garante o mínimo do mínimo do mínimo, eles podem só apagar a gente e falar que não precisa existir, e que o que existe é o carnaval da Skol, da Ambev.*

O posicionamento de Laura corrobora com o que diz Vasconcelos-Oliveira (2014) sobre o fato de que o uso de recursos públicos para a produção de determinado bem cultural não representa um abandono da *independência* do projeto. Essa ideia também aparece na fala de Daniela Pimenta, do coletivo *Femine Hi-Fi*. Vejamos o que ela diz a respeito em um trecho da conversa realizada no dia 8 de dezembro de 2018.

*A gente é realmente um projeto independente, a gente se considera dessa forma porque os fomentos que a gente recebe não são constantes, são muito pontuais. Então, até naquela ocasião [em 2016, o coletivo participou do MCI a convite de Karen Cunha] a secretaria ofereceu uma ajuda de custo pra ajudar no que a gente tiraria do bolso (...) então, pela primeira vez no ano a gente não tinha tirado nada do bolso (...) Então o que a gente vê nessa questão do fomento é quando eles rolam, eles vão cobrindo o nosso caixa que a gente vai tirando do bolso pra fazer outras coisas. Por isso que a gente se considera independente porque a gente vai existir independentemente do fomento existir ou não. Só vai ser mais difícil, mas vai continuar acontecendo. (...) O sound system em si acho que é o grande exemplo, a gente vai atrás de fomento (...) de ter uma grana, de ser bem remunerado no que a gente faz, (...) mas a essência do sound system foi justamente nascer nas ruas de Kingstone porque as pessoas não tinham dinheiro pra ir pro baile fechado, então elas faziam baile aberto na rua. Então, a essência do sound system é ser independente. Independente de qualquer coisa a gente vai atuar, nem que a gente tenha que tirar do bolso, nem que a gente tenha que trabalhar, fazer freela, qualquer outra coisa, a gente vai fazer funcionar.*

Observamos que Daniela também vincula a ideia de *independência* a *autofinanciamento* quando ela diz que “*vai continuar acontecendo*” com ou sem fomento público. Além disso, ela também aponta uma oposição a ideia do lucro por si só ao mencionar a origem do *sound system*, de ser aberto para o público, o que, por sua vez, adiciona a noção do *independente*, um propósito político. Em outro momento, ela menciona como o coletivo se organiza:

*A gente atua em lugar fechado, a gente faz em lugar que é elitizado, uma pela preocupação também de levar o reggae pra esses lugares, porque ele não chega, e graças a Deus a gente conseguiu ter esse acesso pelo Feminine. Teve no Circo Voador, abrindo pro show Acorda Amor, que era Liniker, Letrux, que é um lugar que o reggae não vai ocupar. Mas aí a gente conseguiu fazer com que ele tivesse lá. (...) E pra manter o trabalho de acesso. Além de fazer festa de rua, a gente faz oficina, bate-papo, e justamente pras minas de baixa renda. Claro, às vezes acontece de ter uma mina que não é baixa renda, que se interessou e vai colar, mas a grande parte são as minas periféricas, a gente cobra 20 reais por oficina, pra poder comprar material, pagar o lugar que a gente tá usando e tal. Então é isso, a gente tá nos lugares ganhando uma grana pra conseguir trabalhar nessas outras coisas. Eu acho que é essa a grande coisa, ser independente, funcionar de qualquer forma e também procurar fomentar atividades pra quem precisa. Fazer ele ser sustentável de alguma forma.*

Mais uma vez, podemos notar a influência mútua entre as dimensões da organização social da produção e das características expressivas da noção de *independente*, tanto nas falas de Laura, quanto nas de Daniela, pois ambas mencionam a ideia de *autossuficiência*, ligada ao modo de fazer, a uma preocupação com ideais políticos e sociais, ligados a forma de expressão. Para ilustrar um pouco mais a esse respeito, fechamos essa sessão com a fala de Laura Dias:

*A gente trabalha pra viver, a gente não consegue gastar tanto tempo com o que seria muito mais importante, que seria a gente se articular. Então, fica um pouco disperso (...) ainda assim, ah, lança um edital super legal, a gente se inscreve em bloco, sabe? A gente se conecta e faz projetos que se relacionam, que se concatenam. O próprio SP na Rua é um exemplo legal de articulação. De reconhecimento também desse nicho da cultura da noite, pô, como cultura, sabe, pelo poder público. Mas são sempre assim, lampejos de lucidez, porque a gente trabalha muito o ano inteiro pra conseguir (...) é quase um investimento quando a gente faz o SP na Rua, porque não cobre os custos mínimos do sound system e tal. A galera chega, dos coletivos, assim: caralho, mas era isso? Daí o SP na Rua, tipo: é, é isso. E a gente dá um jeito. E todo mundo saca que realmente não é sobre cachê, não é sobre quem tá se apresentando e trabalhando lá. É sobre a gente despende todo esse trampo e colocar essas forças conjuntas pra demarcar uma posição. Isso é uma demanda pública, isso não é uma demanda individual. Isso é uma demanda de um respaldo público.*

### 3.2 PRÁTICAS E PROCESSOS

Nesta sessão, nosso foco será a respeito das diferenças entre as práticas e os processos de fazer festa de rua de maneira independente e a partir do fomento público.

Percebemos, a partir das entrevistas realizadas, que o ponto principal dessa diferença está no fato de que o evento vinculado a SMC é salvaguardado de ser interrompido ou mesmo cancelado pela ação policial; ainda que não de maneira infalível, conforme menciona Daniela Pimenta:

*A gente não precisa se preocupar com a autorização, em primeiro lugar, porque em São Paulo é muito difícil, e ficou muito pior na gestão Dória e, agora, do Bruno Covas então, nem sei. Você conseguir autorização pra fazer evento na rua, assim, fodeu, depois que ele entrou. Mas também, por outro lado, a gente sempre buscou fazer evento na periferia em conjunto com as pessoas do entorno. Então tipo, a Voit, que é um lugar que a gente faz evento, a polícia, ainda bem que não chega lá (...) Então, na periferia por exemplo, a gente faz em conjunto com o pessoal do entorno, então, a gente puxa a luz de um bar, a gente usa o toldo do bar pra colocar o sistema de som (...) ali a gente não precisa se preocupar com autorização, uma porque é periferia e a polícia caga pra periferia, seja como for, não vai chegar mesmo, e outra que, caso aconteça alguma coisa, é um evento do bar. Então lá a gente faz numa quadra, num espaço gigantesco e não tem problema nenhum. Quando a gente faz na rua, de forma totalmente independente, se precisa conseguir autorização ou achar meio, enquanto que quando você faz de forma oficial, você não precisa se preocupar com isso. Tem essa questão da estrutura mínima, então a gente tem tenda, que rola quando é pela prefeitura, a gente tem um kit lanche, que é bem simples, mas é uma alimentação que a gente não precisa tirar do bolso pra outras pessoas.*

Nesse trecho, podemos perceber que Daniela ressalta o descaso da polícia com a periferia, levantando a questão de que há determinados espaços da cidade onde a preocupação com a dita ordem e a presença policial, seja para proteger, ou controlar, é maior. Entretanto, o fato de a polícia “*não se importar com a periferia*”, faz com que a autorização deixe de ser uma preocupação quando os eventos de rua são realizados nessas localidades. Daniela também enfatiza os laços de colaboração entre os indivíduos que residem no entorno onde a festa acontece e aponta que quando o evento é feito de forma oficial, em espaços onde há maior controle policial, não há preocupação com autorização, além de não haver a necessidade de “*tirar dinheiro do bolso*”.

A opinião de Laura Dias levanta outros pontos:

*Então, assim, o que muda no processo é muita burocracia. É sempre uma negociação que é descolada da realidade do que você tá fazendo e em cima de orçamentos abstratos do gabinete interno de cultura e que, sei lá, e que fala assim: não, é que conseguiu aprovar esse tanto esse ano, e tem que fazer porque senão nem isso a gente tem ano que vem. Então, o nosso cotidiano na cultura é bem sobre isso, assim, com a prefeitura, com a*

*Secretaria Municipal e com as pessoas dentro das gestões que são legais, que resolveram bater muito o pé, apesar das gestões.*

É curioso como os discursos das artistas se contrapõem, para Daniela, quando a festa de rua ocorre de maneira oficial, isso é, com apoio público, é um facilitador na autorização para ocupação da rua, para Laura, o evento se torna mais burocrático. Entretanto, nesse momento, a artista não se referia a respeito do *SP na Rua*, pois a participação para o mesmo é bem flexível por se tratar de um chamamento, e não um edital. A fala de Laura, portanto, levanta a questão de que o apoio para determinados projetos culturais, que vão contra o ideal hegemônico do que se quer para a cidade e para sociedade como um todo, depende da vontade política dos (as) gestores (as).

Sobre isso o modo de inscrição para o *SP na Rua*, observamos a fala de Karen Cunha:

*Chamamento é uma coisa muito mais simples. Chamamento é assim, tipo, manda aí, entendeu? Em resumo. Não dá pra burocratizar (...) A gente vai analisar o nome, quanto custa, sabe? Então não tem necessidade de ser um edital, acho um chamamento do tipo, olha, manda aí por aqui pra ser mais organizado, pra organizado pra gente olhar. Mais simples possível, não é pra dificultar. Não é pra privilegiar que sabe escrever, sabe? Com quem sabe lidar com burocracia, é tipo mandar um e-mail. Um chamamento é assim: quem é, o que é, manda um link.*

Apesar do respaldo do poder público para a realização de festas de rua durante o *SP na Rua* e, por assim dizer, ser uma forma de institucionalização, podemos notar, através da fala de Danilo Cabral, que o estigma em relação a ocupação festiva do espaço público permanece ao fim do evento:

*Uma das coisas que a gente tinha em mente era desestigmatizar os coletivos. Porque pra grande parte da população, e isso a gente sabe, essas festas na rua eram bagunça (...) é, sei lá, um antro de galera muito louca, um antro de jovem, droga, álcool. Na visão do paulistano médio era isso, e a gente resolveu desestigmatizar, tirar essa coisa. Nunca resolveu, tá? O entendimento que a polícia, a guarda civil metropolitana, as sub regionais, enfim, quem detém o poder, muitas aspas aí, quem detém o poder de tirar essas pessoas na rua, de proibir, né, eles proibiam. Então a gente nunca teve sucesso. Por mais que a gente fosse um projeto da Secretaria de Cultura, fomentado pelo poder público, com o dinheiro público, ainda assim a gente tinha resistência de praticamente todas as outras instâncias do poder público. Então foi uma luta constante (...) esses coletivos são movimentos culturais importantíssimos. Eles conseguem juntar muita gente, mobilizar muita gente e muitos deles tem trabalho social, fora as questões culturalmente na raiz, como pesquisa musical, abertura, intercâmbio, que é tudo muito importante, mas pros outros órgãos públicos nunca foi bem visto.*

### 3.3 SUJEITOS (AS) PARTICÍPES

O último eixo de nossa análise diz respeito a diferença entre o público partícipe das duas modalidades de festas.

Segundo Daniela Pimenta, não há diferença relevante entre os públicos:

*Um pouco, mas não muito porque o público do sound system é bem fiel. Onde você vai, ele vai atrás. Então, assim, acredito que seja um pouco diferente (...) porque o acesso pra gente é uma coisa muito boba, mas ah, vai pegar um ônibus, um trem, mas às vezes a mina e o cara que tão lá, no extremo, eles não tem essa grana, pra ir, pra tomar uma breja, fazer alguma coisa. Então algumas pessoas, a gente vê que, na real, a gente precisa ir até elas, e não o contrário, né. Mas em geral, o público vai aonde o sound system vai, não só com a Feminine, com geral.*

Laura Dias aponta a possibilidade de o público ser acidental, de encontrar com desconhecido, como já ocorrera com ela.

*Fazer na rua é sempre ótimo e no SP na Rua é mais legal porque você pega justamente pessoas de outros rolês que nunca iriam numa festa de rua só da Mamba e de repente vai cruzar e vai ver o som rolando, sabe? Assim como eu, vi vários sound system de dub, que eu nunca tinha visto, por conta do SP na Rua então é legal, é necessário porque articula as pessoas e coloca as pessoas no mesmo lugar, vendo que o que elas fazem não é tão diferente assim um do outro, e que a gente tem muitas coisas em comum pra fortalecer e continuar com a sua autonomia, continuar com seus traços, com suas características.*

Já Karen Cunha, ao descrever como foi a primeira edição do *SP na Rua*, fala a respeito do encontro dos moradores de rua com um público que usualmente frequenta festas fechadas.

*E foi uma coisa muito legal de ver... pra mim, a coisa mais importante dos eventos de rua é você ver que a pessoa que mora na rua, que está em situação de rua, participa do evento. Se os caras não estão participando do evento alguma coisa tá errada ou seu evento é escroto e não devia tá na rua. Era um evento que não é de rua na rua ou tem alguma ameaça, sabe? E foi maravilhoso ver os meninos, que a gente trabalhava no centro e sabia os meninos que furtavam, roubavam, e tavam super se divertindo, várias crianças se divertindo nos brinquedos... Foi muito louco ver no Pátio do Colégio, a Lei di Dai, que é uma cantora, às cinco horas da manhã, cantando e fazendo uma dancinha e a galera dançando junto, uma galera que era meio hypster e meio mendigo. Impressionante, assim, foi incrível.*

A fala de Karen traz à tona a democratização do espaço público ao ser utilizado como espaço de sociabilidade e de lazer e de sua transformação de um lugar inóspito, do perigo e do abandono, a um lugar de confraternização, encontros e de manifestação política e cultural. Esse talvez seja o ponto mais relevante da realização do *SP na Rua*.

#### 4. À GUISA DE CONCLUSÃO

A partir da revisão bibliográfica e das entrevistas com os (as) sujeitos (as) envolvidos (as) na produção e realização do evento, observamos que o *SP na Rua* é um evento relevante para a cidade e para os artistas que dele participam.

A respeito do conceito de independência, analisamos que, ainda que esses coletivos se reconheçam como produtores independentes, isso não significa que sejam contrários ao fomento público, na verdade, eles o acham extremamente importante, uma vez que ele assegura, em certa medida, que a rua permaneça sendo ocupada de maneira festiva. Ademais, vale ressaltar que os coletivos mantem seus mecanismos de autofinanciamento para também poder dar continuidade a essa ocupação, exercendo diversas outras atividades para buscar sua sustentabilidade.

Encerremos com as falas de Karen Cunha, Laura Dias e Daniela Pimenta a respeito da importância do evento para a cidade e para as (os) artistas:

*Cara, acho que joga luz em cima disso que tá acontecendo, desse movimento das festas de rua. Isso era tudo muito desconhecido da população. Tudo bem, tem a gente que conhece, que vai, que espera pra ter o SP na Rua, mas também tem gente que tá passando na rua enquanto tá rolando o SP na Rua e tá vendo aquilo pela primeira vez.*

*Fora que, quanto mais festas tiver, sem grade, sem lista VIP, aberta pro público, que você possa ter a possibilidade de estar saindo do metrô e ver aquilo, então, festa pública, entendeu? A gente não tem praia, pra gente se encontrar precisa ser um momento assim, é como toda discussão da virada, que primeiro as pessoas acham elitista ela ser no centro, mas ao mesmo tempo as pessoas da periferia queriam muito vir pro centro, porque é o momento que todo mundo se encontra (...) Então se a festa não for maior em algum lugar, se for cada pedaço, se a virada for 100% pulverizada, perde total o sentido dela, sabe? Que é o encontro mesmo.*

Nesse trecho, Karen levanta a questão entre centro e periferia, apontada também por Daniela. Avaliamos que a distinção entre a ocupação do espaço público em ambas as regiões é um debate teórico importante, pretendemos aprofundar o tema em um trabalho seguinte, como desdobramento dessa pesquisa. Outro aspecto que pretendemos desenvolver mais em uma oportunidade futura é a questão de gênero, uma vez que é relevante o fato de três dos quatro entrevistados serem mulheres e que, tanto Laura quanto Daniela, tem esse recorte em seus projetos artísticos. Ademais, o próprio *SP na Rua* teve crescimento significativo na participação de não apenas mulheres cis, mas de indivíduos LGBT, bem como maior participação de produtores e artistas negras (os), o que foi uma luta das mulheres artistas envolvidas, conforme aponta Laura a respeito dos (as) curadores da edição de 2018:

*O time de curadores que foi majoritariamente preto e a própria composição mesmo da curadoria que essa galera fez, então acho que foi super importante, eu vejo como uma evolução mesmo (...) a gente já avançou*

*bastante coisa, assim porque grande parte das críticas que a gente levava pra esses núcleos do SP na Rua, é que tinha que sair de um ciclo restrito de privilégios, de coletivos ou de pessoas que estão totalmente descomprometidas com o que significa essa proposta do SP na Rua. E daí, já no de 2016, teve muito preto, tinha preto também na curadoria, tinha uma índia sapatão na curadoria maravilhosa, que é a Veruska, já tava bem mais mudado.*

*E esse ano foi um marco (...) acho que de identidade mesmo, de os pretos comandando a curadoria, não só sendo chamados por um cachê merda pra performar. A galera definindo quem é que tem que tá aqui. E foi uma curadoria mais ampla porque não tava relacionada só ao critério do estar na rua, que ainda foi um critério super forte pra gente no ano passado e que foi definitivo em 2016. Nesse não, cê já viu que são várias festas que acontecem independentes em pequenos clubes, pequenos espaços, e que daí ganharam esse espaço também pra fazer o SP na Rua, são oportunidades de ir pra rua (...) A gente priorizou essa galera nova, com sangue nos olhos, que tavam fazendo as coisas atualmente, sabe? Tem um monte de defunto que não dá pro palco do SP na Rua porque, gato, cê num tá nem no Brasil, aloka, sabe? Para de fazer aloka, gente.*

*Não é sobre ser uma panela, é sobre representar o que tá rolando de demanda jovem, eletrônica, em São Paulo. Eletrônico é funk, eletrônico é dub, eletrônico é house, eletrônico é tudo, sabe? Música popular brasileira, também. É psy trance. Então, é outro lugar de discussão. Porque senão fica lá, a galera iluminada, por indicação de curadoria e fazendo a playlist do seu quarto, só que a curadoria é um negócio com grana pública que representa muita gente, não o seu nicho ou os seus amigos.*

Os apontamentos que Laura tece a respeito da responsabilidade de se fazer um evento plural demonstram o potencial contestador por parte dos envolvidos, resultando em um evento não apenas cultural, mas político.

Para Daniela, a relevância do evento reside no suporte para ocupação do espaço público:

*É importante que São Paulo tenha um evento direcionado pra festas de rua porque fazer festa de rua em São Paulo, no Brasil, é um bagulho muito resistência, por mais que cê tenha fomento, porque que você tenha estrutura, não é fácil. E é pior ainda quando vc não tem nem fomento, nem estrutura. É isso, é tirar do bolso, é às vezes não ter uma grana pra pagar um cachê legal pra pessoa que vai participar, mas a pessoa só participa porque é de rua, ela quer tá junto. Ter um evento desse porte é valorizar um pouco o que a gente faz.*

### Referências bibliográficas

- ALONSO, Angela. "A POLÍTICA DAS RUAS: Protestos em São Paulo de Dilma a Temer 1." *Novos Estudos* (2017): 49.
- BONI, Valdete; SILVIA, Jurema Quaresma. "Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais." *Em Tese* 2.1 (2005): 68-80.
- BOTELHO, Isaura. *Dimensões da cultura e políticas públicas*. In: São Paulo em Perspectiva. São Paulo, 15 (2): 73-83, abril/junho de 2001. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010288392001000200011&lang=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010288392001000200011&lang=pt)> Acesso em 05 dez. 2018
- BRAGA, Gibran T. “‘Na rua não se paga entrada’: estilo, sexualidade e política em baladas de rua”. In: 38° *ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS*. Caxambu, out./2014. Disponível em: <http://www.anpocs.com/index.php/papers-38-encontro/spg-1/spg20-1/9311-na-rua-nao-se-paga-entrada-estilo-sexualidade-e-politica-em-baladas-de-rua/file>. Acesso em: 10 dez. 2018.
- CABRAL, Danilo. Entrevista concedida a Lígia Faria. São Paulo, 30 jan. 2019.
- CARRERA, André. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org) *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- CLIFFORD, James. “Sobre a autoridade etnográfica”. In: \_\_\_\_\_. *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008 [1988], p. 17-62.
- CUNHA, Karen. Entrevista concedida a Lígia Faria. São Paulo, 11 dez. 2018.
- DI GIOVANNI, Julia R. “Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo”. *Cadernos de Arte e Antropologia* vol. 4, n. 2, 2015, p. 13-27, <https://cadernosaa.revues.org/911>
- DIAS, Laura. Entrevista concedida a Lígia Faria. São Paulo, 29 nov. 2018.
- FARIA, Lígia. *Cenas Urbanas: Performance e política nas ruas de Florianópolis*. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Graduação em Ciências Sociais, Florianópolis, 2017.
- FREIRE-FILHO, João; FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. *Intercom–Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, 2006.
- FRÚGOLI JR, Heitor. Ativismos Urbanos em São Paulo. *Caderno CRH*, v. 31, n. 82, p. 75-86, 2018.
- GRILLO, André Peralta. Produção cultural “independente” e trabalho imaterial: reflexões sobre a produção cultural no Brasil contemporâneo a partir de estudo de caso da rede Circuito Fora do Eixo. *41o Encontro Anual da ANPOCS*, 2017.



HARVEY, David. "O direito à cidade". *Lutas Sociais*, São Paulo, n. 29, p. 73-89, jul./dez. 2012. Disponível em: [www4.pucsp.br/neils/downloads/neils-revista-29-port/david-harvey.pdf](http://www4.pucsp.br/neils/downloads/neils-revista-29-port/david-harvey.pdf). Acesso em: 05 jan. 2019.

JACQUES, Paola Berenstein. "Notas sobre cidade e cultura." *Políticas culturais para as cidades*. Salvador: Edufba (2010).

LEPCKI, André. "Coreo-política e coreo-polícia." *Ilha Revista de Antropologia* 13.1, 2 (2011): 041-060.

LIMA, Juliana Domingos de. Como a Virada Cultural revela a cidade e seus habitantes, segundo este antropólogo. *Jornal Nexo*. São Paulo, 20 Mai. 2017. Disponível em: <<https://www.nexojournal.com.br/entrevista/2017/05/20/Como-a-Virada-Cultural-revela-a-cidade-a-seus-habitantes-segundo-este-antrop%C3%B3logo>> Acesso em 10 jan. 2019.

PIMENTA, Daniela. Entrevista concedida a Lígia Faria. São Paulo, 08 dez. 2018.

PROVASI, Beatriz. "Atos como Performance na Ocupação do Espaço Urbano: contra um modelo de cidade para os megaeventos." *Revista Brasileira de Estudos da Presença [Brazilian Journal on Presence Studies]* 6.3 (2016): 429-459.

RAPOSO, Paulo. Festa e Performance em Espaço Público: tomar a rua!. *Revista ILHA*, Vol. 16, n.2, Florianópolis, UFSC, 2014.

OLIVEIRA, Ivana Vivas da Cruz de. O conceito de música independente no Brasil: um panorama sobre as transformações e a diversidade da sua definição. *XVI Encontro de estudos multidisciplinares em cultura*, 2018.

O QUE É NOSSO: Reclaiming the Jungle. Direção: Allyson Alapont. 68 min. Disponível em: <<https://vimeo.com/112955569>> Acesso em 2 fev. 2019.

SENRA, Ricardo. Túnel embaixo da Praça Roosevelt vira pista de dança na madrugada. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 04 Fev. 2014. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2014/02/1407371-tunel-debaixo-da-praca-roosevelt-vira-pista-de-danca-na-madrugada.shtml>> Acesso em: 06 jan. 2019.

SIVEIRA, Fabrício; CONTER, Marcelo Bergamin. Do it Yourself: Daniel Johnston's demon. In: GUERRA, Paula. *Keep It Simple, Make It Fast! Crossing Borders of Underground Music Scenes*. Volume! La revue des musiques populaires, 2015.

ROMEO, Simone do Prado. Do Arte contra a Barbárie à cena contemporânea: a nova legitimidade instituída pelos grupos da capital paulista. *41o Encontro Anual da ANPOCS*, 2017.

ROSSI, Marina. São Paulo quer se apropriar de si mesma. *El País*. São Paulo, 13 Dez. 2014. Disponível em:

< [https://brasil.elpais.com/brasil/2014/12/13/politica/1418479186\\_366653.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2014/12/13/politica/1418479186_366653.html) > Acesso em: 10 fev. 2019.

VASCONCELOS-OLIVEIRA, Maria Carolina. *Novíssimo” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência*. Diss. Dissertação-Sociologia da Cultura. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

\_\_\_\_\_, Maria Carolina. A dimensão simbólica da cultura e o lugar das artes na política cultural. In: VASCONCELOS-OLIVEIRA, M. (Org.). *Políticas públicas de cultura*. 1ed. São Paulo: Escola do Parlamento da Câmara Municipal de São Paulo, 2016, p.51-72.

\_\_\_\_\_, Maria Carolina. Produção cultural independente: *caminhos para a compreensão*. Revista E, São Paulo, 01 abr. 2017. Disponível em:

[https://www.sescsp.org.br/online/artigo/10814\\_PRODUCAO+CULTURAL+INDEPENDENTE](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/10814_PRODUCAO+CULTURAL+INDEPENDENTE) Acesso em: 19 nov. 2018.