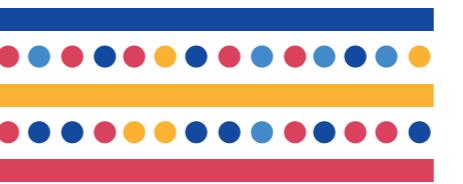


**SÃO PAULO CANTA, DANÇA E FESTEJA (NA RUA).**  
Atividades musicais na cidade de São Paulo e suas relações com o espaço público no território urbano.



**SÃO PAULO CANTA, DANÇA E FESTEJA (NA RUA).** Atividades musicais na cidade de São Paulo e suas relações com o espaço público no território urbano.

Ana Beatriz Trindade Lima  
Orientação: Guilherme Wisnik

TRABALHO FINAL DE GRADUAÇÃO  
FAU-USP – Julho de 2022



## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiro a minha família, em especial aos meus pais, Gisele e Eduardo, e ao meu irmão, Bruno, por desde sempre me cercarem de música, apoio e afeto. Este trabalho é fruto de quem eu sou e se sou assim, é por causa deles.

Agradeço também ao professor Guilherme Wisnik pela orientação que me possibilitou seguir com segurança e liberdade durante todo o processo.

Agradeço ao professor Fábio Mariz, por me acompanhar durante toda a graduação e também por aceitar participar deste último capítulo.

Agradeço a todos os amigos que tive a sorte de fazer na FAU, em especial à Vivian, que passou por toda essa jornada final junto comigo.

Agradeço aos meus amigos de escola, hoje de vida, por todas as trocas que sempre trazem à tona a melhor versão de mim.

Agradeço também aos amigos que fiz em Barcelona com os quais dividi experiências determinantes para minha vida, tanto pessoal quanto academicamente.

Agradeço ao Giovanni, pelo carinho, apoio incondicional e pelo companheirismo de todos os dias, desde as visitas de campo aos abraços cansados nas noites cansativas finalizando o trabalho.

A todos que de alguma maneira me fazem querer dançar, cantar e festejar nessa cidade, muito obrigada.



## RESUMO

*"A festa em tempos de crise é mais necessária que nunca. A gente não brinca, canso de repetir isso, e festeja porque a vida é mole; a turma faz isso porque a vida é dura."*

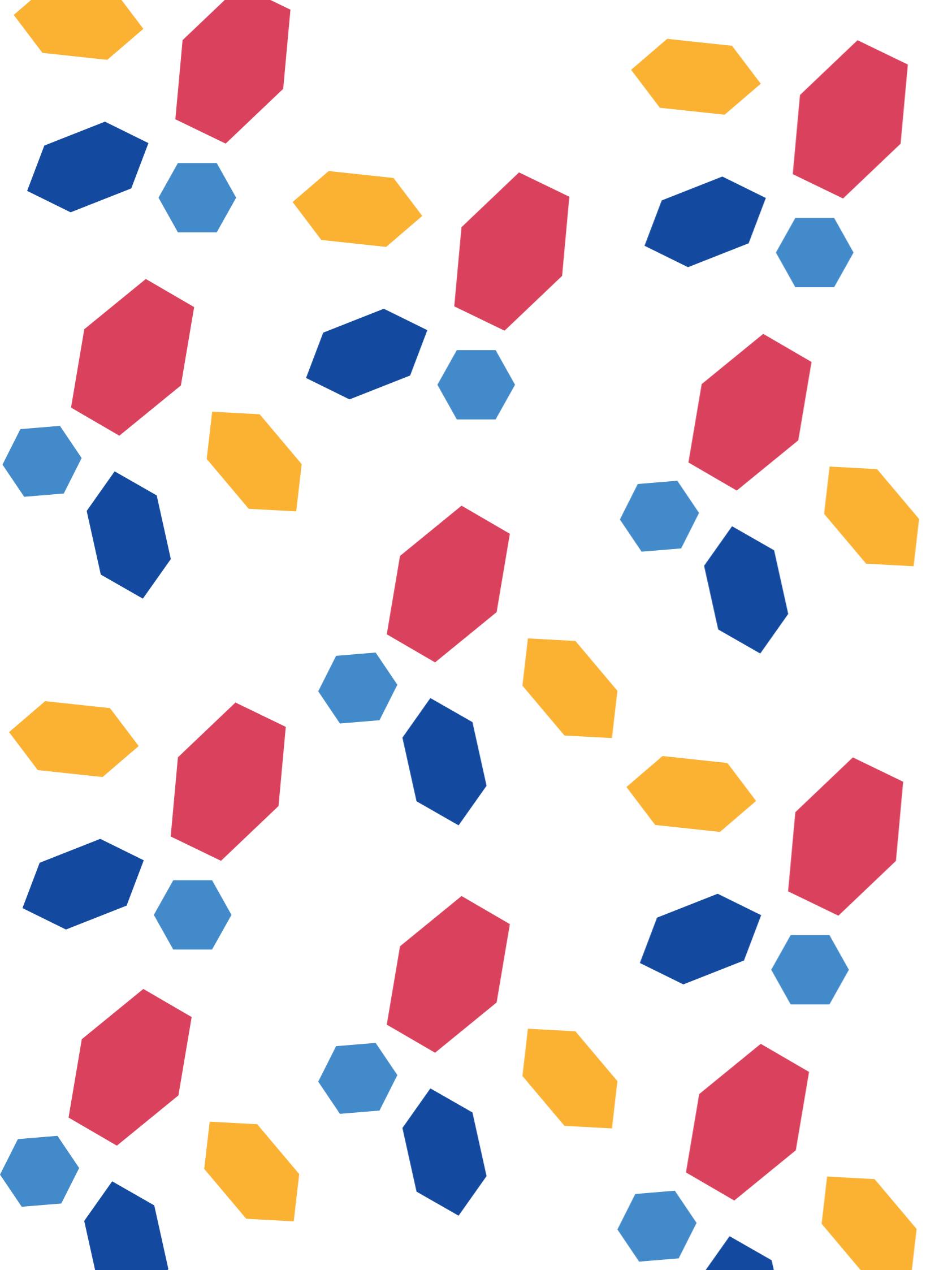
- Luís Antônio Simas

Este trabalho tem como motivação fundamental a exaltação e celebração da cultura (com enfoque na música) e da vida na rua como forma de resistência e de ocupação do espaço público num contexto de crescente repressão e controle dos corpos na cidade. Dessa forma, pretende-se entender e apresentar as dinâmicas, acordos, conflitos e potencialidades presentes na relação entre música e cidade.

A principal ferramenta utilizada para buscar tal apreensão foi a realização de um mapeamento de parte das atividades musicais de São Paulo, a partir de cartografias pré-existentes, vivências pessoais, buscas em redes sociais e bibliografias sobre o tema. O objetivo principal deste mapeamento é, não apenas observar a dispersão destas atividades pelo território, mas especialmente entender de que maneira estas se relacionam, ou não, com o espaço público.

A partir deste mapeamento, pôde-se perceber que a música atua no espaço urbano transformando-o temporariamente. Assim, como forma de concluir esta pesquisa, apresenta-se o projeto "Quando a Rua vira Palco", um ensaio projetual de mobiliário urbano itinerante de apoio para estas atividades musicais efêmeras presentes na cidade. Este ensaio busca ser uma forma de validação destes agentes de mudança das cidades e um incentivo para dar continuidade, repensar e propor novas políticas públicas relacionadas à cultura urbana, explorando a potência da música na retomada das cidades e a ocupação do espaço público de maneira diversificada, democrática e viva.

**Palavras-chave:** música; cultura urbana; espaço público; políticas culturais; intervenção efêmera;



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
ESPAÇO PÚBLICO EM SÃO PAULO	14
MÚSICA E CIDADE: DINÂMICAS, TENSÕES E ACORDOS	22
MÚSICA COMO POLÍTICA	33
MAPEAMENTO DAS ATIVIDADES MUSICAIS EM SÃO PAULO	44
ESTUDOS DE CASO	68
CIDADES OCASIONAIS: A POTÊNCIA DO EFÉMERO	96
PROJETO MÚSICA NA RUA	106
CONSTRUINDO SITUAÇÕES	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS	158
BIBLIOGRAFIA	160

## INTRODUÇÃO

*"Não vou deixar, não vou deixar, não vou deixar  
Não vou deixar que se desminta  
A nossa gana, a nossa fama de bacana  
O nosso drama, nossa pinta*

*Não vou deixar, não vou deixar  
Não vou deixar porque eu sei cantar  
E sei de alguns que sabem mais  
Muito mais*

*Apesar de você dizer que acabou  
Que o sonho não tem mais cor  
Eu grito e repito: Eu não vou!"*

(Caetano Veloso, 2021)

Em consonância com a ideia central da música Não vou deixar (2021) de Caetano Veloso, o presente trabalho busca, em alguma instância, fazer frente ao avanço da onda conservadora e da agenda neoliberal, sua consequente precarização das instituições, aumento da desigualdade social, recuo cada vez maior da vida pública e frequentes ataques e censuras aos setores culturais - estes últimos três pontos sendo cruciais para a motivação deste texto.

Desta forma, este trabalho tem como objetivo fundamental ser “luz nesse dia cinzento” - em referência à música Pequenas Alegrias da Vida Adulta (2019) de Emicida -, incitando a esperança e a resistência por meio da exaltação do que há de mais potente no Brasil: sua cultura. Assim, procura-se investigar, através dos recursos de entendimento da cidade como arquiteta e urbanista, de que maneira esta potência pode ser explorada e incentivada para a retomada das cidades, o “reencantamento da rua” e a ocupação do espaço público de maneira diversificada e democrática.

Aqui, é necessário reconhecer um ponto importante: as dinâmicas da música no território urbano carregam em si inúmeras contradições, conflitos, acordos e disputas que serão destrinchados nas primeiras seções deste trabalho. Porém, entende-se que é justamente nesta complexidade que se encontra a força destas manifestações culturais.

Desse modo, o primeiro passo da investigação acerca das relações da música com o espaço público foi o mapeamento cartográfico destas manifestações, não como um mapa definitivo e estático, mas com alguns exemplos de atividades musicais (shows, concertos, ensaios, festas, bailes etc) que refletem estas muitas faces e a forma como estas se relacionam com a cidade de São Paulo.

A decisão de mapear essas relações especificamente na cidade de São Paulo foi uma questão chave desta pesquisa. Primeiro, por conta da enorme escala da cidade, tanto em território quanto em população, que a difere de todas as outras cidades do Brasil, sendo assim um cenário muito peculiar a ser analisado. Além disso, o processo de urbanização e a metropolização acelerada contribuíram para dois fenômenos importantes para este trabalho: o acúmulo de capital e infraestrutura urbana, terreno fértil para um desenvolvimento cultural cosmopolita (amplo e diversificado) e a construção da imagem de uma cidade de múltiplas identidades ou até de uma “não-identidade”.

Neste sentido alguns estudiosos, como Luiz Tatit em seu depoimento para a série Mapas Urbanos (1998), defendem a ideia de que a volatilidade e velocidade das informações, acontecimentos e até da transformação dos espaços desta cidade em trânsito constante impedem que São Paulo tenha uma identidade cultural tão evidente quanto a de outras cidades. É o caso do Rio de Janeiro e de Salvador, por exemplo, onde a relação entre música e cidade no que tange estética e gênero musical e aproximação da população a “sua cultura” se dá de maneira mais direta. Entretanto, mais uma vez esta complexidade é vista como um potente desafio que, somado à aproximação pessoal dos anos vividos e estudados em São Paulo, assim como à importância que as visitas de campo tiveram para assimilar as relações de território e música, foram os motivos pelos quais optou-se por estudar e intervir sobre o grande e caótico caldeirão cultural paulistano.

Na tentativa de organizar esta complexidade a fim de analisá-la, como metodologia deste trabalho, o levantamento das atividades musicais de São Paulo foi categorizado e pensado a partir de gêneros musicais e vínculos de com a cidade e teve como fonte bases de dados oficiais, mapeamentos já realizados em outros trabalhos acadêmicos, buscas na internet e redes sociais, divulgações dos agentes culturais e vivências próprias.

Após o mapeamento geral, tendo como princípio a vivência na rua como ferramenta fundamental de percepção das dinâmicas urbanas, foram

*“São, São Paulo quanta dor  
São, São Paulo meu amor”*

*São oito milhões de habitantes  
De todo canto em ação  
Que se agride com cortesmente  
Morrendo a todo vapor  
E amando com todo ódio  
Se odeiam com todo amor  
São oito milhões de habitantes  
Aglomerada solidão  
Por mil chaminés e carros  
Caseados à prestação  
Porém com todo defeito  
Te carrego no meu peito*

*São, São Paulo quanta dor  
São, São Paulo meu amor”*

(Tom Zé, 1968)



Bloco Ano Passado Eu Morri, Mas Esse Ano Eu Não Morro  
Fonte: Blocos de Rua

selecionados pontos de interesse no mapa para a realização mais aprofundada de estudos de caso com visitas de campo com o objetivo de entender de que maneira esses lugares e atividades se apropriam, ou não, do espaço público.

Com estas ferramentas em mãos, pôde-se analisar que boa parte das categorias mapeadas se apresentam como atividades efêmeras que atuam fortemente no território urbano, modificando-o temporariamente e ocupando com arte e vida espaços da cidade que usualmente são vistos exclusivamente como lugares de passagem. Neste ponto, esta análise suscitou os seguintes questionamentos: como explorar essa potência da música na ocupação da rua? Como intervir espacialmente sobre uma atividade tão dinâmica?

Com o intuito de pensar propositivamente sobre estas questões, e como uma forma de concluir este processo de pesquisa, realizou-se um ensaio projetual de mobiliário urbano itinerante de apoio para as atividades musicais apresentadas no mapeamento, nomeado “Quando a Rua vira Palco”. Este ensaio, para além de suas características espaciais e concretas - que buscam ser modulares e adaptáveis às necessidades específicas de cada situação -, tem como objetivo principal a validação destes agentes de mudanças positivas para a cidade, assim como o incentivo para a continuidade e criação de novas políticas públicas relacionadas à música nas ruas de São Paulo.

## ESPAÇO PÚBLICO EM SÃO PAULO

Como previamente destacado, o principal instrumento metodológico desta pesquisa foi o mapeamento das relações entre atividades musicais e a cidade como um todo. No entanto, o enfoque a ser apresentado serão as conexões das mesmas com o espaço público - especialmente o público e livre. Mas o que se entende por espaço público num contexto tão complexo como a cidade de São Paulo?

A definição de espaço público em São Paulo permeia debates sobre quais os seus limites; as relações e contraposições com o espaço privado; e as distinções entre seus diferentes tipos (ruas, avenidas, praças, parques e equipamentos públicos). Esse tema em si já seria material suficiente para uma densa e complexa pesquisa acadêmica que não seria viável nem interessante de ser minuciosamente aprofundada nesta pesquisa. Assim sendo, o que será apresentado nesta seção serão algumas reflexões sobre estas problemáticas e uma definição circunstancial, voltada ao entendimento da relação de música e cidade.

Em linhas gerais, neste trabalho entende-se por espaço público aquele que permite o encontro (nem sempre harmônico) dos corpos na cidade, ou seja, lugares de sociabilidades múltiplas, exercício da vida coletiva e de desenvolvimento da vida citadina.

Esta interpretação é resultado da leitura de dois autores em especial: João do Rio e Luiz Antônio Simas. O primeiro, autor da obra "A alma encantadora das ruas" (1908) que reúne reportagens e crônicas publicadas entre 1904 e 1907 no jornal Gazeta de Notícias e na revista Kosmos, traz um retrato da incipiente metropolização do Rio de Janeiro no começo do século XX. A partir da observação ativa do cotidiano de suas ruas, são

apresentados os diversos tipos sociais que ali se encontram, assim como as dinâmicas urbanas daquele contexto.

No decorrer do livro, João do Rio faz uma espécie de "carta de amor à rua", ressaltando como a vida na metrópole depende do estar da rua para se desenvolver e valorizando sempre a diversidade deste ambiente como espaço de encontro sem, no entanto, desconsiderar seus conflitos e contradições.

*"Nós somos irmãos, nós nos sentimos parecidos e iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque sofriamos, com a dor e os desprazeres, a lei e a polícia, mas porque nos une, nivela e agremia o amor da rua. [...] a rua é mais do que isso, a rua é um fator de vida das cidades, a rua tem alma!"*  
(RIO, 1908, p.1)

*"Sair só é a única preocupação das crianças até uma certa idade. Depois continuar a sair só. E quando já para nós esse prazer se usou, a rua é a nossa própria existência. Nela se fazem negócios, nela se fala mal do próximo, nela mudam as idéias e as convicções, nela surgem as dores e os desgostos, nela sente o homem a maior emoção."*  
(RIO, 1908, p.9)



Ilustração da capa do livro "Alma encantadora das ruas"  
Fonte: Leilão de Colecionismo

Luiz Antônio Simas faz, em seu livro “O corpo encantado das ruas” (2019), uma reinterpretação do livro de João do Rio, mantendo em seu texto o argumento base do discurso de “amor à rua”, retomando sua importância como elemento fundamental de encontro e sociabilidade para a vitalidade urbana, porém fazendo duas transposições importantes.

Ao invés de tratar da “alma da rua”, termo católico que remonta a um plano espiritual e intocável que, portanto, indica uma certa abstração, Simas atribui para a rua um “corpo” que, apesar de encantado e associado ao candomblé - especialmente na figura de Exu -, é concreto e vivo, pode caminhar e dançar nas ruas da cidade. Além deste deslocamento semântico, o autor também realiza uma transferência temporal, atualizando as discussões de João do Rio do início do século XX para o presente.

Nesta transição, nota-se no livro de Simas uma forte preocupação com a crescente transformação da rua de um lugar de encontro para um simples espaço de passagem. Sobre esta questão, Simas defende a ideia - que será muito utilizada no decorrer deste trabalho - da necessidade de “reencantamento da rua”, ou seja, da reafirmação da vida sob a morte nas ruas, da volta da valorização da imagem da rua como um espaço único, diverso, potente e “encantado”. Segundo o autor, este “reencantamento” acontece a partir do que ele chama de “prática miúda”: pequenas alterações no cotidiano das pessoas, numa experiência de mundo que dialoga constantemente com a beleza, fundamental para a prática urbana.

*“O Rio de Janeiro precisa de um concerto. Uma letra e está feita a diferença: que a beleza dos nossos instrumentos, em suas múltiplas percepções da vida, possa soar como inclusiva harmonia da gente carioca em sua arte de fazer insistentemente a vida.” (SIMAS, 2019, p. 6)*



Historiador Luís Antônio Simas com o rapper Emicida  
Fonte: Revista Trip

*“Boa parte da vitalidade da cultura do Rio de Janeiro veio da rua. Entre pernadas, batuques, improvisos, corpos dançando na síncope, gols marcados na ladeira, guedes carambolando e pipas cortando os céus, a tessitura da cidade foi se desenhando nas artes de inventar na escassez [...] Foi assim que a cidade inventou o seu peculiar modo de fazer, cruzando informações de tudo quanto é canto, carnaval.” (SIMAS, 2019, p. 67)*

Apesar da imensa contribuição dos dois autores para a compreensão do espaço público - simbolizado nos dois casos pela rua - como lugar de encontro a ser (re)ocupado, tanto João do Rio quanto Luiz Antônio Simas são cariocas e descrevem de maneira sublime as vivências urbanas próprias do Rio de Janeiro. Dessa forma, julga-se necessário pontuar características que diferenciam as urbanidades da capital paulista e fluminense, com o objetivo de transpor a discussão para a cidade de São Paulo.

Em primeiro lugar, os processos de urbanização e metropolização das duas cidades ocorreram de maneira dissemelhante, produzindo relações diferentes de seus habitantes com a cidade. Ao passo que a cidade do Rio de Janeiro pode ser considerada uma cidade de urbanização mais antiga, fundamentada e desenvolvida em cima da economia escravista, tendo uma relevância histórica como capital do império e da primeira república brasileira - que posteriormente seria “abandonada” pelo interesse político e econômico na troca da capital -, a cidade de São Paulo foi, por muito tempo uma pequena vila, sem infraestrutura ou interesse político até o século XIX.

A mudança do ciclo econômico do país em prol do café atraiu uma imensa onda imigratória para a região que, posteriormente, acarretaria numa forte industrialização. Esta, por sua vez, levaria a uma metropoliza-

ção acelerada e desordenada, gerando a imagem de uma “metrópole do futuro” muito influenciada pelas noções de desenvolvimento europeias e norte-americanas.

Dentre as muitas consequências desses dois processos, a maior presença negra, especialmente associada à religião do candomblé, no Rio de Janeiro, favoreceu, a partir dos terreiros e das formas de sociabilidades dessa religião e seus desdobramentos culturais, a ocupação mais forte da rua.

*[...]a escola de samba que só foi possível porque Oswaldo Cruz, assim como a praça Onze e tantos outros lugares, era uma das várias pequenas Áfricas cariocas; como de resto a cidade inteira, nos batuques, na feira, no chão, na rua.”*  
(SIMAS, 2019, p. 38)

Por outro lado, a velocidade de transformação da capital paulista, muito associada à lógica do capital, de desenvolvimento acelerado e busca por uma produtividade ininterrupta, fomentou uma relação com a rua muito mais associada à uma passagem para esse trânsito constante de pessoas, veículos e capital.

O segundo ponto fundamental para entender essas diferenças é a própria geografia natural e construída das duas cidades, que faz com que suas características físicas e, portanto, a forma como a população usufrui de seus espaços se deem de forma distinta entre si. Enquanto no Rio a presença das praias, lagoas, reservas florestais e outros elementos naturais convidam o estar ao ar livre, São Paulo, uma cidade em que o horizonte é majoritariamente uma massa de prédios e avenidas, parece fazer justamente o oposto.

Essa tendência paulistana de associar a vida pública a lugares fechados (como bares, restaurantes, centros culturais, museus, entre outros) dificulta a diferenciação entre público e privado, diluindo os limites entre



Canaval de rua no Rio de Janeiro, meados dos anos 1930  
Fonte: Brasiliiana fotográfica

*Venha até São Paulo ver o que é bom pra tosse  
Venha até São Paulo, dance e pule o rock and rush  
Entre no meu carro vamos ao Largo do Arouche  
Liberdade é bairro mas como Japão fosse*

*Venha nesse embalo, concrete, fax, telex  
Igreja, Praça da Sé, faça logo sua prece  
Quem vem pra São Paulo, meu bem, jamais se esquece  
Não tem intervalo, tudo depressa acontece”*

(Itamar Assumpção, 1993)



Bar do Francisco, Vila Monte Azul, São Paulo  
Fonte: Everyday Brasil

eles. Isso se dá especialmente a partir do entendimento de espaço público como lugar de encontro, definido mais pelas trocas entre pessoas que ali ocorrem do que por suas características físicas ou legais. Sobre isso a autora Simone Luci Pereira, complementa a definição das dimensões públicas de um espaço como lugares de acesso generalizado onde os indivíduos podem estabelecer um tipo de relação que não seria possível em ambientes de caráter privado e familiar.

*“Concordamos aqui com Delgado Ruiz (2013, p. 283) quando salienta que espaços públicos são espaços de “acessibilidade generalizada, cujos os protagonistas são indivíduos que não se conhecem, que mantêm relações instáveis e efêmeras”. Assim, alguns bares, discotecas, centros culturais podem ser considerados espaços públicos, pois resultam das práticas que ali ocorrem, um produto dos usos que recebe em usos públicos de locais privados.”*  
(PEREIRA, 2018, p. 199)

Um exemplo muito significativo desta área cinza que permeia o público e o privado em São Paulo é a contraposição entre um bar de esquina em um bairro popular e um parque nas proximidades das vias marginais. É inegável que um bar de bairro, ainda que seja um estabelecimento privado, possua uma dimensão pública e comunitária, usualmente extrapolando para a rua e trazendo vitalidade para aquela região. Por outro lado, um parque de baixa acessibilidade por transporte público que possua inúmeras restrições de horário e de uso, ainda que seja um equipamento público, pode ter seu caráter comunitário altamente questionado.

Aqui, não se está negando a importância de equipamentos institucionalmente públicos para a cidade. É fato que estabelecimentos privados, mesmo que possuam dimensões públicas importantes, ainda dependem de uma lógica de consumo para existir que restringe sua acessibilidade. Entretanto, esta problemática levanta uma nova questão de suma importância acerca do espaço público na cidade de São Paulo: a definição de um espaço como público não o torna imediatamente democrático. Tanto a ocupação destes lugares, quanto o grau de sociabilidade que eles apresentam, e até mesmo suas características físicas e urbanísticas, diferem brutalmente dependendo do território em que estão e, consequentemente, da classe social que deles usufrui.

Segundo alguns pesquisadores mais vinculados às periferias urbanas, como o professor paulistano Tiarajú Pablo D'Andrea, há, em muitas pautas da discussão sobre retomada do espaço público, um viés proveniente da classe média brasileira. Reclusa em condomínios nas áreas nobres das cidades, essa classe almeja uma vida urbana semelhante à de cidades europeias. Isso porque nas periferias brasileiras - e este também é um argumento trazido por Simas, no Rio de Janeiro - a ocupação da rua pela vida pública já acontece. Não por conta das qualidades urbanísticas destes locais, mas porque a precariedade dos espaços privados e a necessidade de subverter certos usos oficiais da cidade através de uma rede coletiva de relações humanas, faz da ocupação da rua um ato de sobrevivência.

*"Os subalternizados, por sua vez, inventam cotidianamente maneiras de construir no perrengue seus espaços de lazer, sobrevivência e sociabilidade. Muitas vezes se apropriam exatamente dos espaços disciplinados pela lógica do controle e redefinindo, às margens e nas frestas, seus usos." (SIMAS, 2019, p. 59)*

*"Não escolhi fazer rap não, na moral  
O rap me escolheu porque eu aguento ser real  
Como se faz necessário, tiozão  
Uns rimam por ter talento, eu rimo porque eu tenho uma missão  
Sou porta-voz de quem nunca foi ouvido  
Os esquecidos lembram de mim porque eu lembro dos esquecidos"*

(Emicida, 2008)

*"Eis aqui este sambinha feito numa nota só  
Outras notas vão entrar, mas a base é uma só  
Esta outra é consequência do que acabo de dizer  
Como eu sou a consequência inevitável de você"*

(Newton Mendonça, 1959)

*"Eu sou o Samba  
A voz do morro, sou eu mesmo sim Senhor  
Quero mostrar ao mundo que tenho valor  
Eu sou o rei dos terreiros  
  
Eu sou o Samba  
Sou natural daqui do Rio de Janeiro  
Sou eu quem leva a alegria  
Para milhões de corações brasileiros."*

(Zé Keti, 1955)

A antítese entre a lógica coletiva e pública associada às práticas sociais das classes populares se opõe à lógica burguesa individualista e reclusa é apresentada de maneira muito didática por José Ramos Tinhorão em sua crítica à Bossa Nova. Para ele, a arte é um reflexo de como as pessoas vivem. Por isso, a Bossa Nova - gênero musical desenvolvido pela elite boêmia carioca nos apartamentos da zona sul - resume a batucada do samba - de origem popular, negra, desenvolvida nos terreiros e favelas - num único violão.

Este tópico ainda rende inúmeras discussões e pontos a serem aprofundados. Todavia, o que se pretende mapear, discutir e propor é justamente a questão de como a música se relaciona com esse espaço público: convidando a ocupar, lhe atribuindo novas dimensões e formas de sociabilidade, democratizando espaços, gerando conflitos, tensões e acordos.

## MÚSICA E CIDADE: DINÂMICAS, TENSÕES E ACORDOS

*"O samba é um desconforto potente para que o Brasil se reconheça como produtor constante de horror e beleza. É o filho mais duradouro dos tumbeiros, em tudo que isso significa de tragédia, redenção, subversão, negociação, resistência, harmonia, violência, afeto, afirmação de vida e pulsão de morte na nossa história. O samba é a entidade mais poderosa das falanges da rua."*

(SIMAS, 2019, p. 79)

*"Através da experiência musical são compartilhados repertórios, sonoridades, ideias e valores, reafirmados laços de afeto e pertencimento, reforçados espaços sociais de trocas, paqueras, conversas, cumplicidades. [...] Por outro lado, contudo, a ocupação física e sonora produz diversas tensões."*

(TROTTA, 2018, p. 59-60)

Para compreender a relação das atividades musicais com o espaço público, é preciso primeiro entender que a música é, como todas as formas de cultura, uma energia tão potente quanto complexa. Gera reações



Roda de samba do Kolombolo Diá Piratininga  
Fonte: Catraca Livre

positivas e negativas, melhora aspectos e cria novas dinâmicas, mas também escancara conflitos, tensiona situações e expõe relações de poder. Neste capítulo, o que se pretende destrinchar são algumas destas faces e atribuições que a música possui quando se insere na urbe.

A primeira delas é a música como um aspecto de vitalidade urbana. Este aspecto tem dois pontos de vista a serem explorados: o que acredita que a música é algo intríseco à vida citadina, que brota espontaneamente nas calçadas, numa sociabilidade "natural" das ruas; e o que apresenta a música como um elemento capaz de alterar o cotidiano urbano e transformar o modo como as pessoas se relacionam com a cidade e entre si.

Os dois pontos divergem quanto à natureza desta relação, talvez por conta do momento histórico em que são apresentados e que, portanto, olham para cidades diferentes. Enquanto o primeiro, apresentado especialmente por João do Rio em suas crônicas, acredita numa relação indissociável e espontânea; o segundo, presente em discussões mais recentes sobre o tema, acredita no potencial ativo da música para a constituição de sociabilidades diferentes das que ocorrem no dia a dia. Entretanto, os dois acabam por concluir a mesma coisa: a música na cidade é um sinal de que ali há vida, de que naquele momento os corpos da cidade se encontram e estão partilhando uma mesma experiência coletiva. Naquele breve momento, é feito um acordo não dito entre as partes envolvidas, o coletivo se sobrepõe ao individual e o "medo do outro", comum nas cidades modernas, se dilui.

*"A modinha, a cançoneta, o verso cantado não é ciência, não é arte pela sua natureza anônima, defeituosa e manca: é como a voz da cidade, agrupamento, a formidável aglomeração, a urbs, é uma necessidade da alma urbana e espetânea vibração da calçada."*

(RIO, 1908, p. 103)

*"Meu Deus, vem olhar  
Vem ver de perto uma  
Cidade a cantar  
A evolução da liberdade  
Até o dia clarear  
  
Ai, que vida boa, olerê  
Ai, que vida boa, olará  
O estandarte do sanatório  
Geral vai passar"*

(Chico Buarque, 1980)

*[...] essas performances em espaços públicos criam “palcos efêmeros” em volta dos quais as pessoas se reúnem em um acordo precário, feito através de uma comunicação sutil que gravita em torno da performance, ao mesmo tempo que mantém a individualidade da audiência. Desses encontros urbanos, efêmeros e muitas vezes inesperados, nascem possibilidades de sociabilidade e de comunicação muito interessantes que podem ser analisadas a partir das dinâmicas que regulam, controlam e incentivam a música de rua nas cidades contemporâneas.”*  
 (REIA, 2018, p. 86)

Outra particularidade importante a ser levantada sobre a música, que talvez seja a que mais a distingue de outras formas de cultura, é o seu caráter físico. Para além de todos seus desdobramentos simbólicos, é importante lembrar que a música é um som, um fenômeno físico dotado de tamanho, massa e direcionalidade.

O entendimento da música como som é fundamental para pensar em como as pessoas se relacionam com ela. Diferente de uma obra de artes plásticas, em que a sua fruição depende mais da visão e de uma certa experiência sociocultural, o som produz sensibilidades no corpo humano impossíveis de serem ignoradas, alterando batimentos cardíacos, ritmos respiratórios, sensações na pele, pelos e cavidades corporais.

É como a transposição de alma para corpo descrita na seção anterior: o olhar para uma pintura pode provocar emoções intensas, mas essa reação está mais vinculada a um plano intangível; o ouvir um som é uma experiência corpórea, o corpo reage ao som. Naturalmente, como seres



Bloco Navio Pirata em São Paulo  
Fonte: Baiana System



Bloco Navio Pirata em Salvador  
Fonte: Jornalistas Livres

dotados de sociabilidade e bagagem cultural, esta reação não depende exclusivamente do corpo, e sim de uma interpretação desta reação baseada nas suas experiências, gostos e disposições de escuta.

*“Em outras palavras, a música/som produz nos ouvintes reações físicas, sensoriais e simbólicas que advêm, inicialmente, de sua estrutura organizacional (timbres, organização rítmico-harmônica, convenções de gênero, padrões sonoros, semântica das letras, sonoridade, participação corporal desejada, etc), mas que são transformadas através da interpretação e ressignificação que ocorre no ato escuta (com todas as reações corporais e comportamentais possíveis: dançar, bater palma, mexer o corpo ou se afastar, fechar a janela, tapar os ouvidos).”* (TROTTA, 2018, p. 64)

O conceito de disposições ou práticas de escuta, exposto pelo pesquisador Felipe Trotta em seu texto Música e conflito na cidade: práticas de escuta, espaço público e violência (2018), é uma ferramenta importante para interpretar os principais conflitos e tensões que permeiam a música no ambiente urbano.

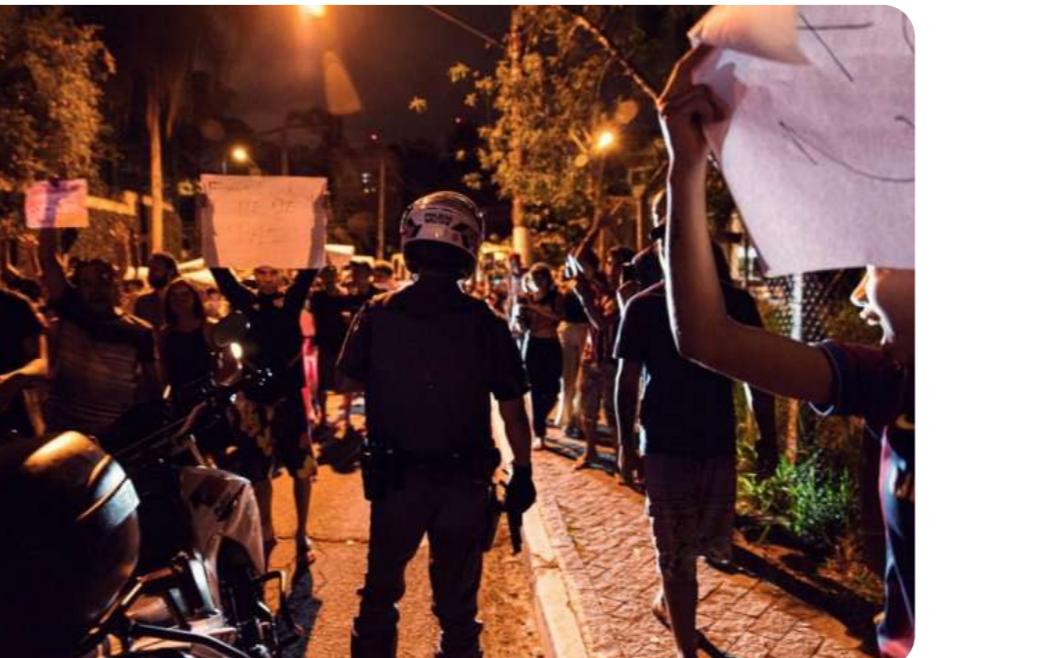
Segundo Trotta, a escuta é uma ação ativa. Depende fisicamente da posição do indivíduo em relação à fonte sonora visto que, o espaço sonoro ultrapassa o espaço físico de onde é produzido e que, quanto mais longe da fonte sonora se está, menos nítido o som é percebido. E simbolicamente de sua disposição, ou engajamento, com a experiência sonora. Esta é resultado

de aspectos socioculturais, como a identificação com o tipo de música, e até das condições psicológicas do receptor em questão.

Ou seja, para uma pessoa que vai até uma rua ou praça porque sabe que lá acontece uma roda de samba toda sexta-feira à noite, e que está lá, junto da roda, dançando com seus amigos, envolvida com aquela atividade, a música lhe é extremamente prazerosa, adquire sua forma aglutinadora e de troca de experiências positivas. Já para uma pessoa que escuta este mesmo samba deitado em sua cama após um dia estressante, que não possui qualquer vínculo afetivo com este gênero musical, sem qualquer engajamento com a atividade, os sons que vem da rua (a música já sem sua forma clara misturada com as conversas das pessoas e veículos passando), tornam-se apenas um barulho. Aqui, é pertinente realizar uma ressalva: como todos os elementos que compõem as dinâmicas de música e cidade, as disposições de escuta não são definitivas e sim fluidas dentro de uma mesma situação e até de uma mesma pessoa.

*"Um morador pode um dia se incomodar com o som, e, em outra oportunidade, "descer" para encontrar amigos e participar do samba, ou ainda, abrir a janela e ouvir o som da rua tomando uma cerveja em sua sala. Há uma enorme variedade de possibilidades de escuta, que articulam de forma complexa demandas conflitantes, que exigiriam uma administração que levasse em conta essas diferentes disposições." (TROTTA, 2018, p. 69)*

Estas diferentes práticas de escuta apontam para o confronto mais emblemático que atravessa a atividade musical nos centros urbanos: o direito à cidade e liberdade de expressão versus o direito ao sossego e a liberdade de ir e vir.



Manifestação contra a repressão de bailes funk  
Fonte: Esquerda Diário

*"O aumento da presença de artistas e músicos nos espaços públicos urbanos levanta inúmeras questões sobre o(s) direitos(s) de ocupação destes espaços, já que trazem novas experiências e encontros para os lugares em comum e, ao mesmo tempo, fazem emergir problemas relacionados ao ruído e disputas com comerciantes e residentes do local, obstrução do fluxo de pedestres e do trâfego, competição entre os artistas, assim como o questionamento de noções de público e privado, da equidade no acesso a espaços e do policiamento e controle, ou mesmo do financiamento da arte na cidade." (TROTTA, 2018, p. 89)*

Evidentemente, há algo de violento na imposição de uma experiência sonora a todos os cidadãos que estão naquele ambiente, assim como admite-se que existem certas restrições de ruído, como áreas muito próximas a hospitais ou datas como as de grandes vestibulares, que obviamente deveriam ser respeitadas. Contudo, o problema é a forma como este conflito é gerido pelo poder público.

O Estado, em sua ânsia de controle sobre os corpos na cidade, ao invés de buscar um diálogo e acordo benéfico para a vida comunitária, utiliza das reclamações de distúrbio do sossego doméstico e de obstrução de vias públicas como forma de justificar suas atitudes repressoras em prol da "ordem pública". Essa prática desconsidera as demandas e necessidades de todas as partes envolvidas, além de ignorar o fato de que, esse mesmo Estado poderia usufruir do próprio espaço público como ambiente de troca para pensar soluções possíveis. É, mais uma vez, a vitória da vida privada e da passagem perante a vida pública desenvolvida nos encontros nas ruas.

Há ainda, nos instrumentos repressivos, as distinções entre os diferentes tipos de atividades musicais. O que é reconhecido como música ou como não música? O que é música “de qualidade”? A definição de quais sonoridades são consideradas merecedoras de incentivos públicos ou de alvarás para suas execuções permeia práticas discriminatórias e de juízo de valor muito evidentes. Artistas e gêneros musicais associados às classes dominantes e à indústria cultural, como a MPB e o sertanejo, recebem incentivos (e cachês) muito maiores, são aceitos e podem ser associados aos espaços das cidades. Não obstante, práticas musicais independentes, desvinculadas da lógica de produção musical dominante, assim como aquelas que emergem de classes populares, como o samba, o rap e o funk (enquanto prática de sociabilidade popular, não suas adaptações para a lógica da massificação da cultura), são frequentemente entendidas como “potenciais deflagradoras de atividades ilícitas”, perseguidas e impedidas de ocorrer em espaços públicos controlados pelo Estado.

*“em paralelo a estes planejamentos e organizações dos espaços da cidade pela racionalidade técnica e economicista, está também a ação de atores que, a despeito da ordem, fazem usos astuciosos dos lugares da cidade, apropriando-se, trazendo vida e ressignificando territórios, numa apropriação que inclui subjetividades, experiências e disputas reais e simbólicas nas quais ruas, bares, galpões abandonados, praças, esquinas tornam-se marcos e estão carregados de experiências, sentidos e usos políticos.”*  
(PEREIRA, 2018, p. 203)

Assim sendo, a música pode assumir também a face da resistência frente à tentativa de controle por parte do Estado e esta resistência pode estar na própria ocupação do espaço público. A arte de rua possibilita, incentiva e justifica o “parar e estar na rua”, ato subversivo em uma cidade que trata seus espaços públicos como residuais, como meros espaços de passagem, onde todos devem estar frequentemente circulando.

Os agentes produtores deste tipo de atividade podem estar ocupando a rua como um ativismo político, como é o caso de artistas independentes, geralmente associados à contracultura, que usam da rua para sua divulgação (visto que como não estão dentro da indústria cultural), reivindicando a retomada dos centros urbanos, ou simplesmente ocupando como a forma que lhe é possível de existir e sociabilizar nesta cidade. A esta segunda forma, de “reinvenção da vida” a partir da arte e de “subversão por subsistência”, Simas dá o nome de cultura de frestas.

*“ [...] é dos mais pertinentes para se pensar as culturas de frestas; aquelas que desafiam o padrão normativo e canônico e insinuam respostas inusitadas para sobreviver no meio que normalmente não as acolheria. O surdo de terceira inventa a vida no desconforto, na precariedade, no perrengue de ter que preencher o vazio com o som que chama o transe dos corpos que sambam. [...] precisamos viver na batida, que brinca e desconforça, de um surdo de terceira subvertendo o vazio no baque solto da rua.”*  
(SIMAS, 2019, p.18-19)



Festival SP NA RUA  
Fonte: Catraca livre

Na cidade de São Paulo, a cultura de frestas pode ser observada particularmente em suas periferias que, mesmo afastadas física, social e politicamente do interesse e intervenção do poder público, apresentam-se como berço de diversos movimentos essenciais para a cena cultural paulistana. Um exemplo didático de movimento que nasce desse contexto é o hip hop, manifestação cultural importantíssima para a cidade e, se pensado a partir da perspectiva da música, o rap, parte do hip hop, pode ser considerado um dos gêneros musicais mais associados à cidade de São Paulo.

O movimento hip hop, proveniente da população negra de origem caribenha dos subúrbios de Nova Iorque, começa a se desenvolver em São Paulo na década de 1980. Nesse momento, a cultura hip hop é entendida como cultura de rua. Uma experiência partilhada por jovens de classes populares que vinham de todos os cantos para a região central da cidade (proximidades do Theatro Municipal, Galeria Olido, Estação São Bento e Praça Roosevelt) desenvolver sua sociabilidade e ocupar o espaço público.

A partir da década de 1990, com o agravamento da crise que o país enfrentava - em especial para as populações pretas e periféricas com uma violência endêmica e uma série de genocídios -, o hip hop, encabeçado nesse momento pelo rap, passa a apresentar um forte engajamento político. Assim, assume um caráter de resistência, e a sua música passa a fazer uma denúncia das situações vividas por esse estrato social, modificando-se de uma cultura de rua para uma cultura inicialmente negra e, por fim, periférica.

É justamente neste momento em que se dá o auge do rap, no sentido de alta procura e consumo (impulsionada pelo fenômeno de vendas que foram os Racionais MC's) e de número de artistas produzindo dentro do gênero. Deste modo, não parece estranho afirmar que a popularização do rap contribuiu de maneira significativa para a ressignificação semântica da periferia de signo estigmatizado a elemento identitário. Entretanto, seguramente, a construção, dinamização e manutenção de identidades comunitárias por meio de práticas culturais não se dá exclusivamente pelo rap, mas sim por diversas práticas culturais que se desenvolvem nas periferias das cidades brasileiras.

*“Da ponte pra cá antes de tudo é uma escola  
Minha meta é dez, nove e meio nem rola  
Meio ponto a ver, hum e morre um  
Meio certo não existe, truta, o ditado é comum  
Ser humano perfeito, não tem mesmo não  
Procurada viva ou morta a perfeição  
Errare humanum est grego ou troiano  
Latim, tanto faz pra mim fi de baiano  
Mas se tiver calor, quentão no verão  
‘Cê quer da um rolé no capão daquele jeito  
Mas perde a linha fácil, veste a carapuça  
Esquece estes defeitos no seu jaco de camurça  
Jardim Rosana, Treze, Tremembé  
Santa Terezinha, Valo Velho e Dom José  
Parque Chácara, Lídia, Vaz  
Fundão, muita treta com a Vinícius de Moraes*

*Não adianta querer, tem que ser, tem que pá  
O mundo é diferente da ponte pra cá”*

(Racionais MC's, 2002)



Apresentação de break dance na Estação São Bento  
Fonte: Acervo da visita Viva o Centro

*“Esse denominador comum (periferia = classe pobre) gera uma experiência partilhada por todos esses jovens que estão submetidos aos problemas sociais vigentes nesse espaço social, como violência policial, tráfico de drogas, racismo, desemprego, segregação social, ausência de equipamentos urbanos de lazer, ausência de reconhecimento social etc. Para além da experiência comum vivenciada em problemas cotidianos, a população periférica também compartilharia elementos culturais em comum, o que traria ou fortaleceria uma ideia de pertencimento e identidade.”*

(MACEDO, 2016, p. 20)

*“[...] boa parte das práticas musicais urbanas em um país como o Brasil estão relacionadas à transformação de espaços em lugares de pertencimentos que estão longe das escutas do poder público institucional. Uma cidade são várias cidades, várias musicalidades e sonoridades enformando espaços múltiplos”*

(JUNIOR, PIRES, 2018, p. 162)

A importância das identidades comunitárias, como criadoras de lugares de pertencimento, é peça chave para a compreensão de uma última faceta da música que dialoga com muitos dos pontos já apresentados neste capítulo: a música como um vetor de mudanças sociais.

Retomando a história do hip hop na cidade de São Paulo, após sua consolidação nos anos 90, seu reconhecimento começa a atrair o interesse de organizações políticas e sociais. Então, a partir dos anos 2000, o hip hop deixa de ser uma atividade cultural com aspectos políticos e passa a atuar diretamente como um movimento social, com ONGs e relação direta com o Estado. Essa relação funcionava como uma “via de mão dupla”: rappers faziam campanha para os candidatos que melhor representassem suas pautas (como foi o caso do apoio dos Racionais MC's à eleição de Lula) e estes, por sua vez, reconheciam o poder de transformação social do hip hop e, uma vez eleitos, davam apoio e incentivo institucional ao movimento em várias instâncias (com eventos como a Primeira Semana de Cultura Hip Hop e o Sarau da Cooperifa e a inauguração de diversas casas de cultura voltadas para o hip hop dispersas pela periferia paulistana).

Neste sentido mais “clichê” da transformação social, além do movimento hip hop, as agremiações de escola de samba, grupos de roda de samba (como é o caso do Pagode da 27 no bairro do Grajaú) e as organizações dos bailes funks atuam diretamente com as comunidades em que estão inseridas, dando visibilidade para realidades afastadas do olhar do governo, pressionando-o para a instalação de novas infraestruturas urbanas. Além da atuação direta com as juventudes periféricas que, frente às inúmeras dificuldades associadas à vida na periferia, podem, a partir da democratização da arte e de seu papel “reencantador” da vida, tomar um caminho diferente do previsto pelo projeto de país baseado na lógica colonial.

Além deste sentido mais concreto da mudança social através da arte, as atividades musicais na cidade de São Paulo têm também, através de seu aspecto de vitalidade urbana apresentado no início deste texto, o papel de mudar as cidades a partir da transformação das relações das pessoas com o espaço urbano, humanizando-o, sendo um ponto de alívio das tensões para o dia a dia da vida citadina e, consequentemente, sendo um potencial instrumento político para a retomada da vida pública nas cidades.



Lula, Gilberto Gil e comitiva de rappers em 2002  
Fonte: Submundo do Som

## MÚSICA COMO POLÍTICA

Até este ponto do texto, foram apresentadas as definições adotadas para espaço público na cidade de São Paulo, assim como as dinâmicas e tensões geradas pelas atividades musicais da cidade e, por fim, foram expostos alguns dos aspectos políticos que a música carrega em si. Agora, nesta seção, pretende-se expor de maneira geral algumas das formas com que a música tem sido utilizada como política pública urbana.

A principal bibliografia que se referencia neste trecho do trabalho, especialmente no que tange ao panorama mais geral das políticas culturais, é o livro “Cidades Musicais: Comunicação, territorialidade e política”, coletânea de artigos organizada por Cíntia Fernandes e Micael Herschmann lançada pela Editora Sulina, que pensa a música como política a partir do debate sobre as chamadas “cidades musicais”.

As cidades musicais fazem parte do programa de rede de cidades criativas, criado pela UNESCO em 2004, com o objetivo de promover a cooperação internacional entre municípios que veem na arte e na tecnologia (áreas essencialmente criativas) uma fonte de desenvolvimento urbano sustentável, assim como um meio para a integração social e preservação da diversidade cultural.

Esta abordagem das cidades criativas da UNESCO, fundamentada na economia criativa (sistema de valor baseado na relevância da informação e do conhecimento para o desenvolvimento da sociedade contemporânea, possuindo como matéria-prima o capital intelectual), é resultado de um longo processo de entendimento de como a cultura pode ser pensada como política pública e, na escala internacional, como “promotora da paz universal”.



Mapa das cidades musicais da UNESCO  
Fonte: Cities of Music

Este processo pode ser dividido em três fases: de 1945 a 1965, de 1965 a 1985 e de 1985 até o presente. A primeira fase, pós-Segunda Guerra Mundial, marcada pela criação da ONU e da UNESCO com o objetivo de abrir um “diálogo internacional para a manutenção da paz”, possui uma visão de cultura universal, humanista, numa tentativa de homogeneização da cultura para eliminar as diferenças que levariam a uma nova guerra. A segunda fase, é caracterizada como um período “preservacionista” devido às crises econômicas e ecológicas do período. Buscava-se preservar o patrimônio mundial cultural e natural por meio do conceito de “herança comum a todos os seres humanos”. Todavia, esta concepção estava dotada de uma lógica colonial muito forte e, por isso, a distinção em “níveis de cultura” ainda era muito presente, priorizando a “alta cultura” frente às culturas de massas para a escolha dos bens a serem preservados.

A última e atual fase da posição da UNESCO, leva em consideração o momento de globalização econômica e levanta um debate sobre diversidade cultural, fomentando a diferença entre povos e grupos sociais, ainda com o objetivo da promoção da paz universal. As redes de cidades criativas (de música, gastronomia, design, entre outras) se iniciam justamente nesse momento.

*“a cultura pode ser agora entendida como o complexo integral de distintos traços espirituais, materiais, intelectuais e emocionais que caracterizam uma sociedade ou grupo social. Ela inclui não apenas as artes e as letras, mas também modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, sistemas de valores, tradições e crenças.” (MARCHI, 2018 p.116)*



Arrastão do Frevo, Recife, 2020  
Fonte: G1

Assim, a definição de uma cidade como “musical” está baseada na utilização da música como um recurso para dinamizar territórios e promover o desenvolvimento urbano, garantindo a diversidade cultural. Em geral, são cidades que possuem uma produção musical muito potente e consolidada e que devem assumir um compromisso para com dinâmicas institucionalizadas. Entre elas estão o incentivo ao ensino, produção, circulação e consumo de música; capacitação de profissionais e equipamentos culturais privados e públicos ligados ao setor; e políticas públicas de fomento às atividades musicais.

No Brasil, duas cidades já foram nomeadas cidades musicais pela UNESCO: Salvador, em 2016, e Recife, em 2021. Assim, os municípios têm como objetivo e compromisso potencializar a cultura e o turismo, criando oportunidades para promover o desenvolvimento sustentável com inclusão e preservação de sua identidade cultural. Entre os compromissos assumidos estão a criação do museu da música, a promoção de eventos de música ao ar livre em espaços públicos, o fomento da cultura afro-brasileira, o incentivo de mobilidades dos artistas, entre outros.

*“O mantra que perseguimos como política pública é o direito à cultura e de viver da arte. A arte como ofício, necessário e não somente como acessório. A cultura é importante não somente para quem faz. Vimos pelo que passamos nesse período de pandemia em que fomos privados de viver algo que, em sua essência, é o encontro. A cultura é uma marca identitária, um potencial econômico, cultural, de turismo, saúde e de vida” (Ricardo Mello, Secretário de Cultura do Recife)*

Estas nomeações são relevantes para o debate sobre políticas culturais voltadas para a música no Brasil, especialmente considerando seu fatigante panorama no âmbito nacional. As instabilidades do cenário político do país geram políticas de governo e não de Estado. Assim, a atuação dos governos quanto às atividades culturais alterna entre ausência (atitude liberal, que vê a cultura como um bem supérfluo, as destinando no melhor dos casos à iniciativa privada) e autoritarismo (funcional estruturalismo, que vê a cultura como base para coesão social, censurando manifestações de oposição).

Um exemplo muito didático de como a instabilidade política afeta as atividades culturais foi o desmanche e posterior extinção do Ministério de Cultura, utilizado como moeda de troca e forma utilizada de desconstruir ações que caracterizaram os governos do PT, a partir do golpe de 2016, pelos governos de tendências ultraliberais de direita.

*“a cultura volta a ser entendida no sentido restrito de ‘artes e entretenimento’, logo, não importando para o interesse público e, na melhor das hipóteses, devendo ser de responsabilidade da iniciativa privada.” (MARCHI, 2018, p. 134)*

Entretanto, apesar da relevância da atribuição do título pela UNESCO e possíveis ganhos que este trará para as capitais baiana e pernambucana - e demais municípios que poderão entrar para a rede de cidades criativas - , é necessário colocar em debate alguns pontos problemáticos da concepção de cidade musical.

Cíntia S. Fernandes e Micael Herschmann acreditam que a atuação sobre cidades criativas foi importada para o Brasil sem uma profunda argumentação crítica, a partir de uma lógica reducionista e mimética, não considerando as regionalidades, sendo assim um modelo demasiadamente exógeno para se pensar em políticas específicas para um país tão complexo

como o Brasil. Esta forma de lidar com a cultura faz com que o enfoque seja para uma cultura institucionalizada, pensada apenas a partir da perspectiva capitalista e neodesenvolvimentista, voltada para o turismo e megaeventos, desconsiderando que “toda urbe, independentemente de qualquer reconhecimento institucional, é uma cidade musical” (JUNIOR, PIRES, 2018).

Para os pesquisadores, mais do que pensar sobre as cidades musicais, é necessário se voltar para os “ecossistemas musicais” do Brasil, ou seja, para a produção musical espontânea e dinâmicas pouco institucionalizadas. Práticas minoritárias, subversivas e vivas que atuam sobre as territorialidades urbanas.

*“[...] a necessidade de se exercerem outros olhares sobre as cidades e práticas musicais que nelas se desenvolvem de forma espontânea e efêmera, por meio de abordagens interdisciplinares e de perspectivas que levem em conta práticas que normalmente se desdobram à margem dos espaços tradicionais da arte nos centros urbanos – como é o caso da arte de rua.” (REIA, 2018, p. 81)*



Músicos de rua em São Paulo  
Fonte: Catraca Livre

Nesse sentido, os artistas de rua atuam como notórios agentes de transformação do espaço urbano, agindo de forma efêmera e transgressora, dinamizando os territórios onde se inserem. Contudo, as políticas públicas voltadas para esses artistas se mostraram um tanto quanto controversas. Se, por um lado, a regulamentação dessa atividade ajuda a proteger e validar estas práticas, garantindo os direitos de ocupação do espaço público por seus agentes. Por outro, pode engessar a prática criativa e acaba por delimitar espaços e condições para que as mesmas possam ocorrer.

*“A regulação da arte de rua assume pelo menos três papéis entrelaçados: regulação como oportunidade, proteção e legitimação, uma vez que reconhece a arte de rua como algo legal, respaldando também a ocupação de certos espaços públicos pelos artistas; a regulação como delimitação das práticas, determinando quem pode ser músico de rua, onde, quando e sob quais condições esta atividade pode acontecer.”*

(REIA, 2018, p. 105)

Na cidade de São Paulo, a regulamentação dos artistas de rua começou em 2013 por meio da lei municipal nº 15.776, sancionada pelo então prefeito Fernando Haddad (PT), implementada pelo decreto nº 55.140 de maio de 2014. Para facilitar a consulta às regras que regulam as atividades culturais de rua, a Secretaria Municipal de Cultura elaborou, em parceria com o Movimento Artistas de Rua (MAR), uma cartilha, lançada em março de 2015, intitulada “Arte na Rua – um guia ilustrado sobre a legislação da cidade de São Paulo para artistas de rua”.

*“Quando o barulho da metrópole se reduz ao solo tranquilo de um saxofonista ou ouve seu caos nas escalas perfeitas de um guitarrista, os sons da cidade se transformam em arte.”*



a Cartilha Arte na Rua  
Prefeitura de São Paulo

A cartilha inicia com uma retomada da tradição da arte nas ruas da cidade de São Paulo e traz definições do que pode ser a arte na rua, excluindo de partida algumas atividades dessa categoria. Entre elas estão atividades de pregação religiosas, apresentações de espetáculos com utilização de palcos e atividades com fins comerciais, restrição importante para uma cidade em que as privatizações dos bens públicos se dão de maneira acelerada.

Em seguida, o documento apresenta os “direitos e deveres” destes entes, considerando arte de rua como um exercício de cidadania que, portanto, tem direitos - de se apresentar sem necessidade de autorização, ocupar qualquer tipo de logradouro, de passar o chapéu - e deveres respeito ao próximo, cuidado com local de apresentação, zelo pela segurança do público.

No capítulo seguinte, voltado particularmente para os músicos de a, ficam evidentes algumas das tensões expostas na seção anterior deste balho, como a dualidade entre direito de expressão e direito ao sossego. tão, são apresentadas algumas “boas práticas quanto ao som”, como imite de volume e a duração reduzida, recomendando-se mudar com quência de espaço de apresentação.

Por fim, são expostas as possíveis punições ao descumprimento da lei: advertência, cessação das atividades e apreensão de materiais que peçam a retomada da atividade (com exceção dos instrumentos musicais, que não podem ser apreendidos). Também são anexados dois documentos: o recibo dos “direitos e garantias fundamentais” da constituição federal e o próprio decreto nº 55.140.

A construção dessa cartilha com a participação do MAR é um aspecto positivo de participação democrática para a criação de políticas públicas culturais. Contudo, é necessário observar os sentidos de controle que essa regulamentação pode assumir. A lei e o decreto definem em seus artigos quando (entre 8h e 22h, com um limite de quatro horas de duração), como (com limites máximos de ruído e restrições quanto à usos de palcos) e onde (com uma longa lista de restrições de lugares que priorizam sempre a livre

circulação de pessoas e veículos) as atividades musicais podem acontecer na cidade de São Paulo.

À parte a conotação de controle desta legislação, alguns grupos de ativistas pela arte de rua reivindicam a ocupação do espaço público respaldados justamente por estas leis, como é o caso do Movimento Baixo Centro.

*"O medo de ocupar o espaço público dá lugar à ditadura do "pedir permissão". Se um órgão público não autoriza, não se pode fazer nada nas ruas ou em lugar algum. O cidadão, já sufocado pelo concreto, sente-se preso por não compreender a máquina que rege a sua vida. [...] Legalmente, as ruas e praças já nasceram como palcos para arte, como lugares de encontro e expressão. E isso é um direito do cidadão, só cabe a ele usá-las para dançar." (CARRAPATOSO, 2012)*

Este movimento teve seu ponto de partida no Festival Baixo Centro, evento de organização independente, horizontal e colaborativa que reuniu em sua primeira edição, em abril de 2012, cerca de 106 atividades artísticas em 10 dias de festival na região do baixo centro - região cortada pelo polêmico Minhocão, que compreende os bairros de Santa Cecília, Campos Elíseos, Barra Funda e Vila Buarque.

A proposta do festival era justamente ser um evento em que qualquer pessoa pudesse exercer seu direito de utilizar o espaço público para desenvolver arte e promover o encontro na cidade. O Festival ocorreu por meio de uma infraestrutura colaborativa, subsidiada por arrecadações



Festival Baixo Centro  
Fonte: Hypeness

de financiamentos coletivos e leilões de obras de arte dos próprios artistas do festival.

Além do Baixo Centro, outros fenômenos de ocupação dos espaços públicos através da festa e da música se desenvolveram e ganharam força neste mesmo período. Como, por exemplo, a realização do Festival SP Na Rua, circuito de festas independentes que toma as ruas do centro da cidade madrugada adentro desde 2014. O desenvolvimento da virada cultural, concebida com o objetivo de promover uma reocupação do espaço público, de retomada do centro histórico e de proporcionar o encontro entre manifestações culturais diferentes. E, por fim, o crescimento do carnaval de rua, que apesar da abordagem econômica e turística adotada por parte do poder público, apresenta-se como um momento único de potência da vida e da música na cidade.

A partir de 2017, com a evolução da onda conservadora e retração da vida pública se observou um aumento da repressão das atividades em ambientes públicos associada à evolução das privatizações e, em certa medida, a uma censura da classe artística tanto explícita na tentativa de impedir certos tipos de manifestações políticas, quanto implícita nos ataques às leis de incentivo e diminuição da verba pública destinada ao setor.

Este ambiente, desfavorável à ocupação do espaço público pela música, foi piorado nos últimos anos por conta da pandemia de COVID-19. O setor cultural, o primeiro a parar suas atividades e o último a retomá-las, foi um dos setores mais econômicos e sociais mais afetados pela pandemia por diversos fatores. Em primeiro lugar, porque suas atividades dependem do encontro físico para se desenvolver. Não obstante, como já pontuado neste texto, a cultura muitas vezes é entendida como um "bem supérfluo", por conseguinte, em um momento extraordinário, de "exceção", não são vistas como prioridade dos recursos públicos. Além disso, neste processo de retomada das atividades, as questões sanitárias aparecem como uma conveniente justificativa para repressão dessas atividades no espaço público a fim de controlar os corpos na cidade.

*"Num momento de impasses como este, tanto pelos cortes de verbas públicas, como pela tensão entre o controle social e a vida artística nas cidades, vemos a importância de ações, criatividades, formas de associativismo e inovação nas maneiras de produzir, divulgar e fazer atividades musicais na cidade, em que a atuação de músicos e empreendedores em rede (Fernández, 2015) pode se colocar como maneira alternativa de ser e viver na cidade e com a música."*

(PEREIRA, 2018, p. 217)

Ainda assim, mesmo diante de represálias por inúmeros agentes de controle social, a arte, a festa e a música, como energias vibrantes da nossa sociedade, resistem e ocupam espaços todos os dias e por todo o território urbano de São Paulo. São algumas destas potências que serão mapeadas e estudadas nas próximas páginas deste trabalho.



Carnaval de rua em São Paulo  
Fonte: Sul 21

## MAPEAMENTO DAS ATIVIDADES MUSICAIS EM SÃO PAULO

Afinal, quais são as práticas musicais que se desenvolvem na cidade de São Paulo? Onde estão? Como se relacionam com o espaço público? Como principal metodologia para o compreendimento das várias formas de apropriação do espaço urbano pela música, foi realizado um levantamento cartográfico das apresentações de música ao vivo (shows, concertos, ensaios, encontros etc) bem como dos pontos de encontro de escuta (festas, bailes, casas noturnas etc) em São Paulo, considerando a dimensão coletiva como principal característica da música inserida na urbe. Como fonte foram utilizadas bases de dados oficiais da prefeitura, mapeamentos já realizados em outros trabalhos acadêmicos, buscas em sites de turismo, eventos e especializados em música, redes sociais, divulgações dos agentes culturais e vivências próprias.

*[...] quando abordamos as cidades através de suas musicalidades, nos deparamos com as ideias de música ao vivo e pontos de encontro de escutas de música gravada associadas a vivências noturnas. Essa visada valoriza os modos de encenação através da escuta e do consumo de música que criam conexões com as cidades.” (JUNIOR, PIRES, 2018, p. 144)*

O foco do mapeamento está em atividades atuais, ainda em curso. Todavia, como este tipo de atividade é extremamente dinâmica e mutável, também foram incluídos no mapa alguns lugares de importância histórica.

Estes tentam resistir como memória viva às mudanças da metrópole e contam parte da história da música paulistana.

Há ainda um complexo e notável componente que se cogitou incluir no mapeamento: a ocupação do espaço público por grandes eventos musicais e festivos como o carnaval de rua e a virada cultural. Os dois eventos, mesmo ocorrendo em um momento específico do ano e dispersos pela cidade, possuem um impacto fundamental sobre a vida urbana de São Paulo.

Reconhece-se que estas duas festividades, em especial o carnaval de rua, atuam no espaço público de maneira ímpar, proporcionando momentos de um potente encontro entre os corpos que cantam, dançam e festejam, em um acordo mútuo de suspensão de algumas normas sociais por alguns dias, conjuntura em que a rua vira espaço de festa.

Porém, justamente por conta desse caráter tão excepcional destes eventos, que produz uma cartografia mais dinâmica e variável de ocupação, assim como por sua maior consolidação, que faz com que a base de dados sobre estes eventos já esteja mais organizada, optou-se por não incluí-los no mapeamento. Ao invés disso, a concepção do mapa privilegiou as atividades musicais ordinárias, com uma menor escala de atuação, transformando o cotidiano das cidades, “reencantando a rua através da prática miúda”.

Com o intuito de organizar metodologicamente este mapeamento, elaborou-se uma categorização desta territorialização buscando padrões entre as atividades musicais. A princípio, o conjunto de elementos e características utilizado foi baseado na noção de gênero musical.

Ainda que esta noção esteja passando por uma série de transformações com o desenvolvimento das cidades midiáticas e das mudanças das formas de produção e consumo musical, constatou-se que alguns gêneros musicais, como o rap ou o samba, possuem uma relação intrínseca com a rua. Esta relação é fruto tanto de um processo histórico de formação e construção das estéticas e sonoridades associadas a estas manifestações culturais, quanto da relação com as classes sociais de seus principais agentes produtores e consumidores. Aqui, retomamos o argumento de Tiarajú

D'Andrea e de José Ramos Tinhorão de que culturas periféricas possuem uma forte dimensão coletiva e pública.

No entanto, no que tange a espacialização das atividades musicais, notou-se que a simples associação entre gênero musical e localidades urbanas não seria suficiente para abranger a complexidade das relações que se busca analisar. Esta complexidade é explicitada tanto por espaços que possuem características arquitetônicas e urbanísticas muito diferentes entre si, mesmo tendo uma predominância do mesmo gênero musical; quanto por lugares que, apesar de serem importantes para a cena musical paulistana, não apresentam predominância de uma só sonoridade, sendo assim agrupados devido a outras características como tamanho de público, tipo de gestão ou organização do espaço construído.

Um exemplo do primeiro caso é o samba, que foi subdividido em duas categorias: roda de samba e escola de samba. Isso porque, apesar de serem parte de um mesmo gênero musical, estão em espaços distintos e se relacionam com a vida pública de maneira diferente entre si. Já no segundo caso se encaixa, por exemplo, a categoria denominada “blockbusters”. Os lugares mapeados nesta categoria não delimitam uma restrição quanto às sonoridades produzidas pelos artistas e grupos que lá se apresentam. No entanto, são espaços que são agrupados por suas características espaciais: galpões de eventos, casas de show e estádios de futebol, espaços que admitem grandes públicos em uma dinâmica urbana desconexa com seu entorno.

Nas próximas páginas do trabalho, apresenta-se um resultado deste mapeamento. Cabe lembrar que, devido à natureza múltipla e dinâmica das atividades que são apresentadas, este resultado não tem a pretensão de abranger todas as práticas musicais da cidade, mas sim exemplificar algumas das formas como elas se relacionam com o espaço público.

O primeiro produto a ser apresentado contém um mapa síntese, no qual é possível observar, de maneira mais global, a distribuição das atividades musicais em São Paulo. Em seguida, a cartografia será destrinchada em vários outros mapas onde são apresentadas as categorias, contendo sua distribuição no território, pontos-chaves listados em tópicos e algumas

*“À noite eu não busco brilho, eu deixo a Lua brilhar  
Sigo sem rumo sem rota, deixo o momento levar  
Entre urbanóides insanos, eu elevo o meu ser  
A rua é nós e nunca vai deixar de ser”*

(Emicida, 2012)

imagens pertinentes para o entendimento destes tipos e suas relações com o espaço público.

É oportuno observar como a dispersão geral pelo território demonstra a importância da infraestrutura urbana para o desenvolvimento das atividades. Por mais que possa se constatar que as manifestações musicais aparecem em todos os cantos da cidade, fica evidente sua concentração no centro expandido da cidade (região central e quadrante sudoeste).

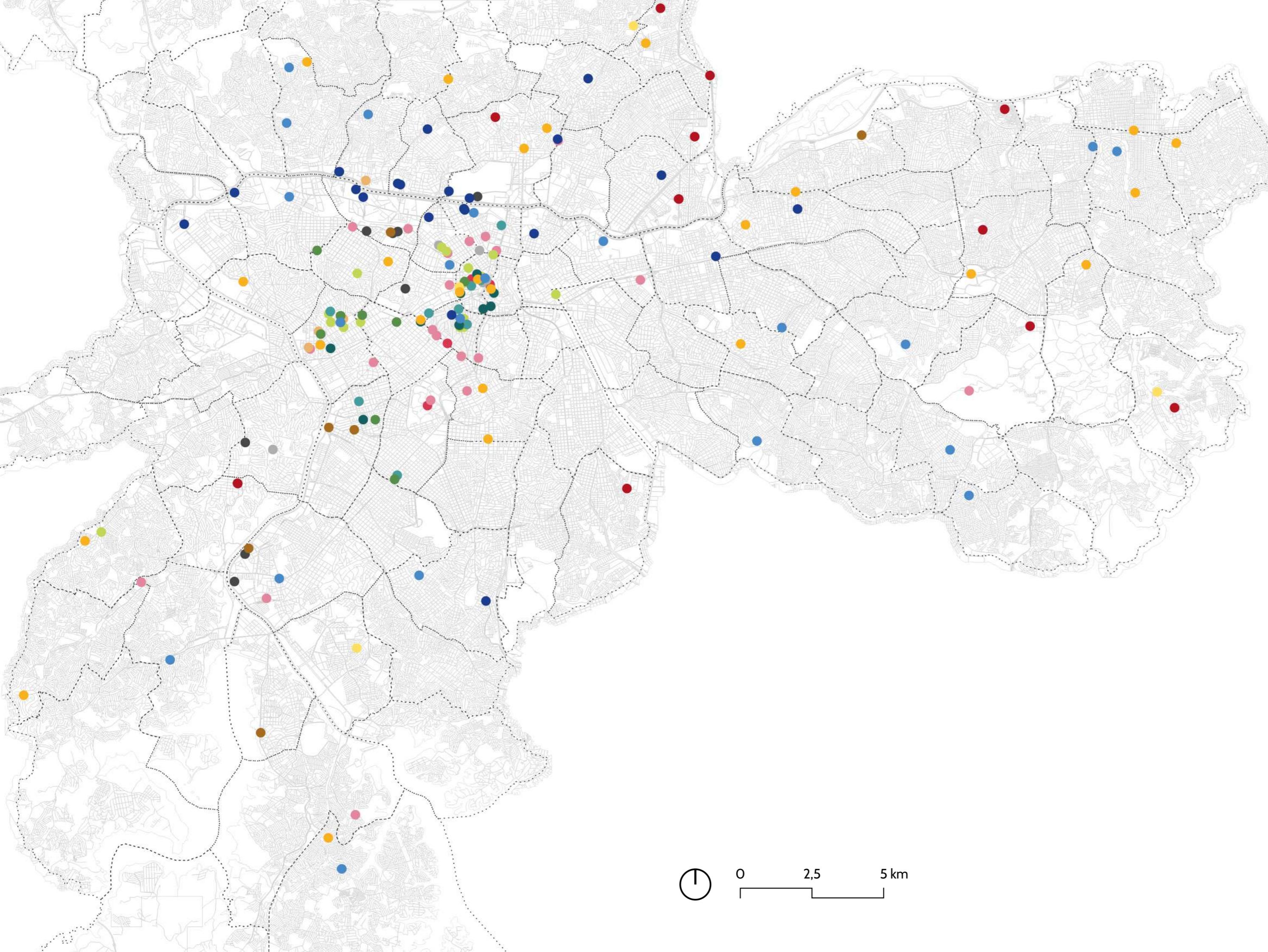
Assim como qualquer prática urbana, a produção musical também é atraída por melhores condições de transporte, equipamentos públicos, concentração de comércio e capital, gerando inclusive certas disputas entre os agentes produtores por territórios (físicos e simbólicos).

Outro ponto importante que pode ser depreendido da análise geral do mapeamento foi a identificação de dois tipos de atitude quando se trata das categorias que possuem uma forte relação com o espaço público: práticas de divergência e práticas de sobrevivência.

Ainda que utilizem-se da mesma premissa de ocupar a rua a partir de vivências coletivas, modificando positivamente os ambientes onde estão, as duas experiências provêm de motivações distintas. Enquanto a prática divergente emerge de um ativismo político assentado no compromisso juvenil de despertar e exercer uma liberdade possível, essencialmente associado à cena independente e autoral, a prática sobrevivente aflora na marginalização social, associado às culturas periféricas, subvertendo a lógica estatal e controladora de espaços da cidade a partir da apropriação pela música.

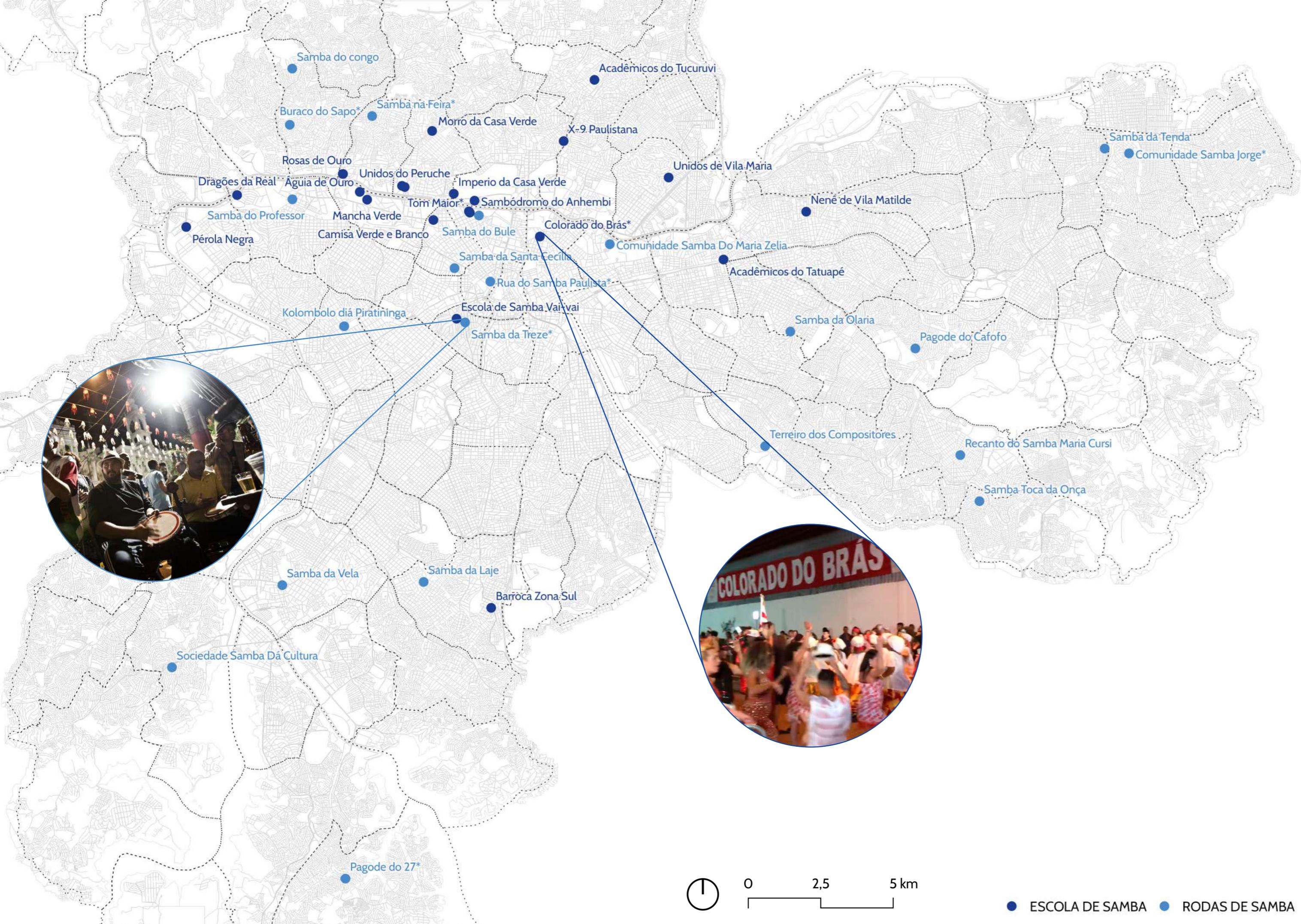
*"Canta, canta, minha gente  
Deixa a tristeza pra lá  
Canta forte, canta alto  
Que a vida vai melhorar"*

(Martinho da Vila, 1974)



## MAPA SÍNTESE

Fonte: elaboração própria, verificar dados em anexo.



## SAMBA

Fonte: elaboração própria, verificar dados em anexo.

### Escolas de samba

- associada ao mundo do carnaval e **cultura da festa**;
- história associada especialmente a bairros **operários** como a Barra Funda (Camisa Verde e Branca) e o Bixiga (Vai-Vai) → dispersão pelo território em áreas de **grandes galpões**, principalmente nas proximidades da Marginal Tietê;
- **agremiações de bairro** com importante papel nas periferias da cidade X **indústria do espetáculo** com grandes eventos, investimentos e visibilidade da cultura;
- escolas de maior prestígio: ensaios em quadras fechadas, com ingressos e festas nos barracões;
- escolas com menos recursos: se aproveitam do baixo movimento de carros para realizar ensaios e sociabilidade na rua;

### Rodas de samba

- **apropriação da rua** intrínseca ao samba → não requer uma grande infraestrutura para acontecer;
- **escala do bairro**: importante forma de **sociabilidade rotineira** (a maioria acontece semanalmente);
- sociabilidade como resistência e organização popular;
- importante motor de **transformação social** para bairros mais periféricos;
- maior parte acontece em ruas ou calçadas de bares, mas algumas foram incorporadas aos centros de convivência de bairro;
- muitas rodas sofrem ainda **repressão por parte do estado**: a sua espontaneidade, caráter popular e relação com a cultura afrobrasileira;



## RAP

Fonte: elaboração própria, verificar dados em anexo.

### Batalhas de RAP

- associada às **estações de metrô e praças** de diversos pontos da cidade;
- ocupação do espaço público como bandeira do movimento;
- dispersão pelo território em direção às periferias associada ao desenvolvimento do movimento do hip hop e **ressignificação da “quebrada”**;

### Centros culturais de Hip Hop

- resultado da oficialização dessa cultura e sua **institucionalização**;
- democratização da cultura e motor de mudanças sociais;
- apropriação indireta da rua, **importância dos espaços públicos intra-lote para as populações marginalizadas**;



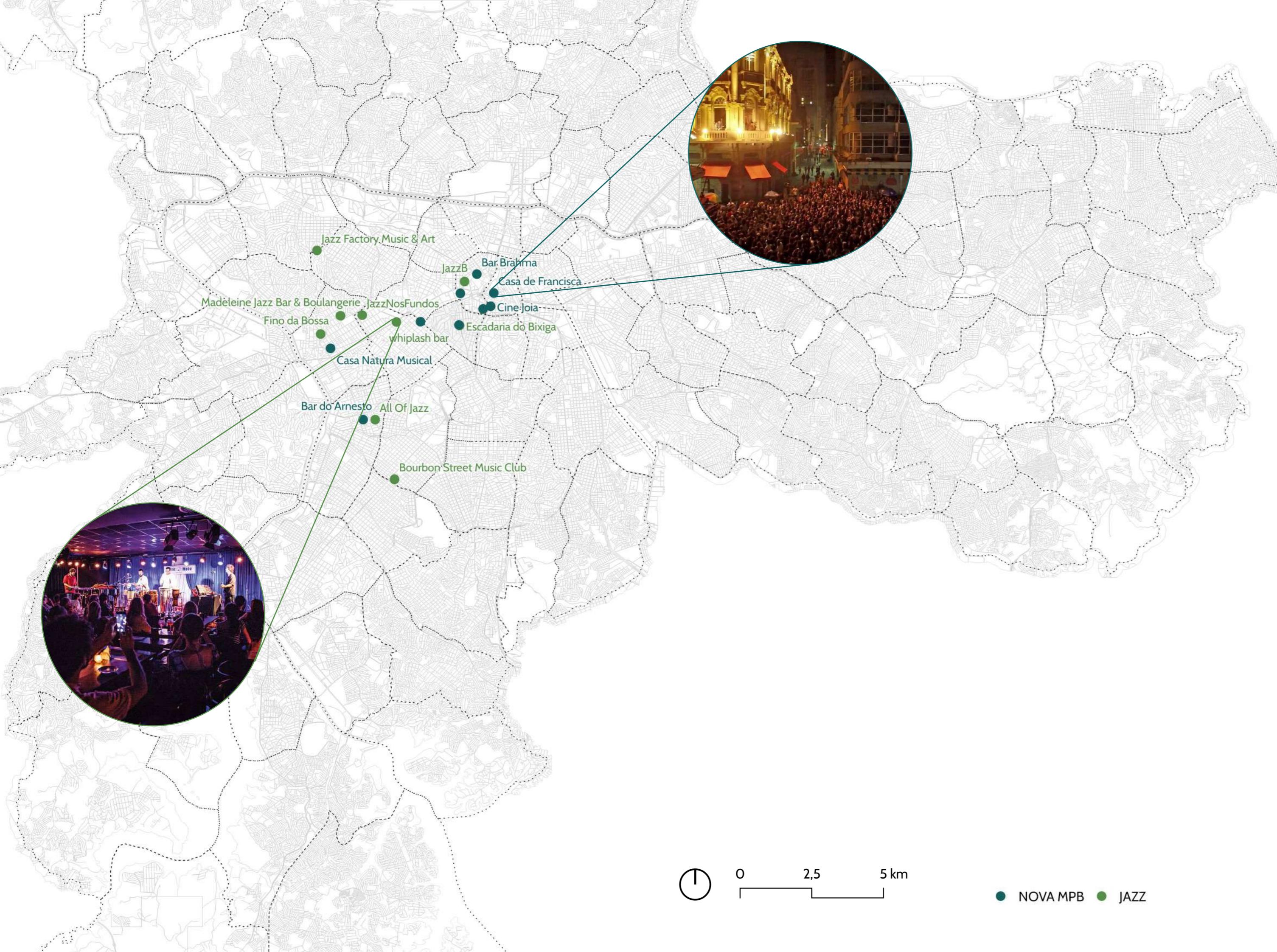
mapeamento das atividades musicais em São Paulo | 57



# BAILES FUNK

Fonte: elaboração própria, verificar dados em anexo.

- cultura periférica e marginalizada;
  - processos de repressão parecidos com o do Samba e do Rap, devido à sua associação com classes populares;
  - dispersão pelo território acontece quase exclusivamente em periferias e favelas (não é um tipo de atividade que é aceito no centro da cidade, não se quer associar estes espaços a estas atividades);
  - ocupação direta da rua, conflito sossego X liberdade de expressão, frequentemente entendido como ambiente potencialmente deflagrador de atividades ilícitas;
  - movimenta o comércio local;
  - o gênero foi assimilado pela indústria cultural e é tocado em festas de classe média, mas o baile funk como momento de sociabilidade nas ruas das classes populares ainda não foi aceito e por isso sofre repressão e não está em territórios centrais;



# NOVA MPB E JAZZ

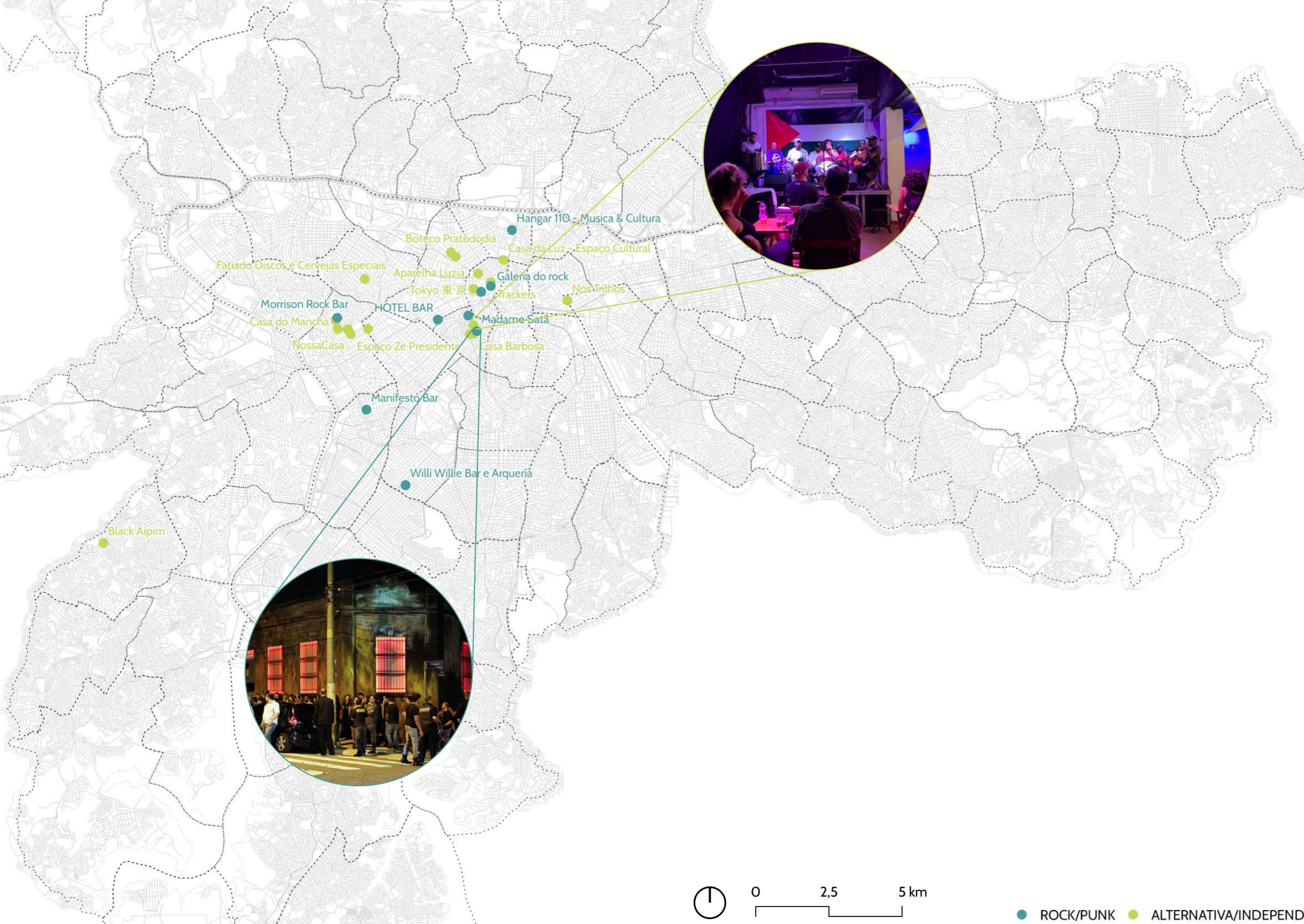
Fonte: elaboração própria, verificar dados em anexo.

Nova MP

- casas de show, bares e restaurantes;
  - público relativamente reduzido;
  - **estéticas alinhadas à tradição cultural da MPB;**
  - gestão: empresários famosos da cena do entretenimento paulistano;
  - produção musical de pessoas que estão começo/meio da carreira, com alguns nomes já consagrados da mpb;
  - MPB + samba, forró, rap (difícil delimitação de gênero musical);
  - **escala mais próxima da rua, movimenta a região, porém espaços fechados (ingressos a preços de médio a altos);**

## Bares e Clubes de Jazz

- bares e clubes - exceção: Escadaria do Bixiga;
  - maioria: **atmosfera intimista (sociabilidade de classes mais altas);**
  - algumas iniciativas itinerantes: Jazz nas Ruas e Jazz na Combi - rompem com essa ideia de clube exclusivo para ocupar mais a cidade, democratizando mais este ritmo;





# SERTANEJO E FORRÓ

Fonte: elaboração própria, verificar dados em anexo.

Sertanejo Universitário

- casas de show (com algumas características parecidas com a dos blockbusters em nível de escala urbana) especializada neste ritmo musical;
  - associada à indústria cultural - gênero musical hegemonic no país;
  - distribuição pelo território: a maioria está longe do centro, difícil acesso sem carro;
  - pouca ou nenhuma interação com o entorno urbano;

Casas de Forró

- diferentes escalas de casas de show;
  - **espaços de encontro para a cultura nordestina**, papel importante na pauta identitária da cidade ‘sem identidade’;
  - espaços fechados **essencialmente para a dança**, pouca relação com a rua;





# LUGARES PÚBLICOS

Fonte: elaboração própria, verificar dados em anexo.

Espaços livres públicos

- espaços abertos (praças, parques, avenidas, etc) associados à **apropriação do espaço público pela música**;
  - importância tanto para **grandes eventos de música de rua** como carnaval, virada cultural, como **eventos rotineiros** devido ao fechamento de ruas e ocupação pelos músicos de rua;
  - tentativa de colocar no mapamento alguns pontos importantes de **atividades itinerantes** relacionados à música na cidade;
  - concentrados na **área central da cidade**: associados à retomada do centro e à maior oferta de infraestrutura urbana
  - **diversidade de gêneros e agentes musicais**;

## Centros culturais públicos

- **equipamentos públicos ou semi-públicos** com forte fomento à música;
  - importância para a **democratização da música** -> ingressos baratos ou de graça;
  - **diversidade de público e de gêneros musicais**;
  - destaque para a **rede SESC SP**: unidades espalhadas por toda a cidade (e estado); ingressos a preços populares; espaço para artistas em começo de carreira e/ou independentes;
  - alguns tem uma relação mais forte com o espaço livre e outros nem tanto;
  - apesar da **concentração na área central** da cidade, são espaços importantes de cultura presentes em **espaços mais periféricos** da cidade;

## ESTUDOS DE CASO

De maneira complementar ao mapeamento das atividades musicais e como recurso para suscitar possibilidades de intervenção sobre as mesmas, entende-se como método fundamental desta pesquisa a realização de estudos de caso, no intuito de se afastar um pouco do pensar as cidades exclusivamente a partir de mapas e das grandes escalas.

Julgou-se necessário, então, aproximar-se da escala da rua e experienciar as atividades musicais em curso a fim de entender na observação ativa - assim como João do Rio - quais as dinâmicas urbanas que estão atreladas às categorias de espaços consideradas no mapeamento. Como diria Luiz Antônio Simas, experienciar com o corpo o processo de “reencantamento da rua” através da música.

É importante ressaltar que, devido às restrições impostas pela pandemia de COVID-19, esta parte do trabalho foi consideravelmente prejudicada pelo caráter “excepcional” em que a cidade se encontra desde março de 2020. Esta excepcionalidade impactou as práticas musicais tanto em períodos nos quais estas estiveram completamente impedidas de acontecer quanto pelas dificuldades do processo de retomada.

Desta maneira, o resultado das visitas de campo complementadas por materiais audiovisuais e artigos de suporte será apresentado a seguir imagens, reflexões e análises sobre algumas das localidades mapeadas. Além dos textos, como produto desta fase do trabalho, o material audiovisual capturado em campo foi organizado em um vídeo, editado por Bruno Lima, disponível no link [shorturl.at/alCWY](http://shorturl.at/alCWY).

# **SAMBA DA TREZE, BIXIGA**

*“Dizem que o samba é culpado do tráfico, da pobreza, só que é o contrário: o samba é a voz da liberdade contra isso. As músicas dos sambistas retratam a realidade do povo. O samba é porta-voz da miséria e da perseguição que a classe desfavorecida sofre e sempre sofreu no Brasil”.* (Namur Scaldaferri, 2019, UOL)

Como apontado no tópico de mapeamento das atividades musicais de São Paulo, uma das categorias que aparenta ter maior relação com a rua é a de rodas de samba. Com o objetivo de entender melhor como se dá essa relação, realizou-se o estudo de caso da roda de samba nomeada Samba da Treze, que acontece às sextas-feiras à noite, na altura do número 507 da Rua Treze de Maio, no bairro do Bixiga.

Antes da análise da roda de samba em si, é essencial considerar a complexidade do bairro do Bixiga, historicamente um lugar de tensões e combinações entre culturas (italiana-imigrante e afro-brasileira) e narrativas apagadas do senso comum paulistano que ignora a forte presença negra na região.

O bairro apresenta inegavelmente uma forte potência musical. Este caldo cultural favorece o desenvolvimento do samba e, consequentemente, o estar na rua. A criação da Vai-Vai, uma das escolas de samba mais tradicionais de São Paulo, assim como a histórica presença de grandes sambistas paulistanos como Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini são exemplos disso. Para alguns, especialmente os moradores antigos do bairro e fãs de



upo madeira de lei.  
rtal aprendiz, UOL.

*"Bixiga hoje é só arranha-céu  
E não se vê mais a luz da lua  
as o vai-vai está firme no pedaço  
É tradição e o samba continua  
Quem nunca viu!  
m nunca viu o samba amanhecer  
xixa pra ver, vai no bixiga pra ver"*

(raldo Filme, 1982) li



[ba da treze ocupa Rua Treze de Maio](#)  
[e: Facebook do Grupo Madeira de Lei.](#)

niran Barbosa, o Bixiga pode até ser considerado o coração do sambista.

É nesse contexto que, há 10 anos, o grupo Madeira sem Lei, liderado por Namur Scaldaferrri, personagem importante da ala de compositores da Vai, sobe o samba todas as sextas-feiras em uma das rodas de samba mais famosas e diversas da cidade de São Paulo.

Mais adiante das questões de narrativa histórica do Bixiga, a centralidade do bairro em relação à cidade também tem papel fundamental para entender as relações dessa atividade com a rua, especialmente no que respeito aos frequentadores (usuais ou ocasionais) do Samba da Treze.

Como parte do chamado “centro velho”, este território é alvo de discussões disputas, reivindicações, políticas públicas controversas e ativismos cícos que interferem na produção deste espaço o tempo inteiro. Simo- luci Pereira em seu texto “Alternativos, autorais, resistentes: coletivos ciais, festas e espaços de música em São Paulo.” (2018) traz uma aná- da abertura de diversas casas de show e espaços culturais idealizados ridos por coletivos independentes de produção cultural como forma eocupação do centro, uma região da cidade que já possui uma imensa estrutura urbana.

A concentração destes espaços de cultura independente atrai para o bairro um público jovem de classe média, especialmente universitária. Nossos moradores ao público jovem estão os moradores do bairro e frequentados os bairros tradicionais do Bixiga que, assim como na maioria das rodas de samba da capital paulista, utilizam das atividades relacionadas ao samba como espaço de socialização, habilidade e encontro. Por fim, o resultado deste bairro tão peculiar e emblemático da cultura paulistana atrai uma importante atividade turística - tanto pelas cantinas, pela feira de antiguidades ou inclusive pelas atividades culturais. Estes grupos de características distintas formam um público concretamente heterogêneo para a roda de samba.

Na visita de campo, realizada no dia 03 de dezembro de 2021, pôde observar, ainda que de maneira atípica devido à recém retomada das ações por conta da pandemia, um pouco dessa sociabilidade partilhada.

da por alguns tipos sociais distintos, estimulada pelo samba e atribuindo à rua a qualidade de espaço de encontro.

Outro aspecto da relação entre as rodas de samba e a ocupação do espaço público que foi possível de identificar nesta visita de campo foi a disputa pelo território. O samba, como cultura de raiz africana e forma de sociabilidade das camadas populares, segue até hoje sendo demonizado e tendo suas manifestações reprimidas em nome “da ordem e da moral”.

Neste momento, além do discurso já batido da “ordem” para justificar o impedimento de tomada da cidade por manifestações culturais populares e garantir o controle das ruas, somou-se a justificativa das questões sanitárias. Aqui, não se está contrapondo às recomendações científicas acerca da pandemia, no entanto, deve-se perceber que enquanto lugares frequentados pelas classes mais altas da sociedade seguiam realizando festas de públicos gigantescos sem problemas com a fiscalização - inclusive em lugares fechados, com maior risco de contaminação -, manifestações populares foram frequentemente impedidas de acontecer.

Um exemplo simbólico disso foi o carnaval de fevereiro de 2022, em que a festa, que nasce e tem sua manifestação principal na rua, ficou restrita para dentro de ambientes privados. Neste contexto, o Samba da Treze, além de enfrentar dificuldades de organização para a retomada de suas atividades, conta com a vigilância incômoda e abordagem frequente de policiais militares e da guarda civil metropolitana durante toda a noite.

A disputa pelo espaço público, representada pela contraposição entre liberdade de expressão e direito ao sossego, é um tema recorrente no discurso dos organizadores da roda de samba que valorizam a sociabilidade urbana, reafirmam a rede de apoio entre comerciantes e sambistas naquele espaço e acreditam na diminuição da criminalidade e violência pela aprovação do espaço público pela cultura.

Um episódio importante na trajetória do grupo Madeira de Lei é o descrito na matéria de Cecília Garcia para o Portal Aprendiz, do site UOL, nomeada “Samba da 13 e as disputas pelo espaço público no território do Bixiga (SP)”. A matéria traz depoimentos de alguns agentes da disputa a respeito de um inquérito civil com reclamações contra o Samba da Treze.



Samba da treze, dezembro de 2021.  
Fonte: Arquivo pessoal



Vigilância policial durante a roda de samba.  
Fonte: Arquivo pessoal

*“Os movimentos de samba de rua sempre travaram uma guerra em São Paulo, em particular no Bixiga. Eu nasci e cresci vendo os maiores artistas do Brasil passarem por essas ruas. Não fui que eu criei a resistência, ela é histórica. Brigamos pela sobrevivência de uma cultura e por um direito nosso que é o de ocupar um espaço público. E não podemos esquecer que o samba sempre foi perseguido. Toda hora que falam que o samba vai morrer, surgem diversos movimentos sociais e culturais para lutar contra isso.”*

(Depoimento de Namur Scaldaferrri, do grupo Madeira Sem Lei)

*“O samba que os moradores e comerciantes querem é o samba baixo tocado no violão, não o samba de rua. Precisamos levantar qual o tipo de samba que esse movimento [O Samba da 13] quer implantar periodicamente na Treze de Maio. Se for esse com desfile, vai ser mais difícil”*

(Adaury Buna, vice-presidente da CONSEG)

Fica evidente, pelo lado do grupo de sambistas, a ideia de samba como expressão cultural rica e de resistência, capaz de transformar e reviver

talizar o espaço público, em contraposição à Coordenadoria Estadual dos Conselhos Comunitários de Segurança (CONSEG), que olha para o samba com preconceito, o associa à atividades ilícitas, e tenta “domesticar” e “adocicar” esta manifestação cultural para que se possa ter, mais uma vez, controle sobre os corpos na cidade.

Este conflito é como um cabo de guerra que pende cada hora para um lado: enquanto em 2018 o Samba da Treze conseguia a autorização da CET para o fechamento do trecho da Rua Treze de Maio, onde ocorria a roda de samba, quatro anos depois, em março de 2022, o grupo Madeira de Lei foi oficialmente impedido pela subprefeitura de realizar suas atividades na rua, mesmo com a tentativa de conversa por meios oficiais em reuniões com a subprefeitura e abaixo-assinados puxados pelo vereador Toninho Vespoli (PSOL).

No entanto, o samba segue subindo dentro de bares e comércios da região que fazem parte da rede de apoio construída nos 10 anos de existência do Samba da Treze. Os episódios de abordagem policial e denúncias por perturbação do silêncio continuam ocorrendo, mesmo estando dentro dos lotes, porém, mais uma vez, o samba segue provando sua capacidade de resistir e de lutar por seus direitos de uso dos espaços da cidade.

## BATALHA DA SANTA CRUZ E BATALHA DA LESTE

Assim como as rodas de samba, as batalhas de rap atraíram especial interesse deste trabalho. Apesar de partirem de sonoridades distintas, ambas apresentam-se como práticas de sobrevivência, exercidas por classes populares, muitas vezes associadas às culturas afro brasileiras, que se desenvolvem majoritariamente nos espaços públicos da cidade.

As batalhas de rap reivindicam a rua como lugar da cultura e da resistência e são parte importante do desenvolvimento do gênero no Brasil: alguns dos rappers de maior prestígio no país começaram suas carreiras rimando em ruas e praças espalhadas por toda a cidade.

Uma particularidade importante que pode ser observada ainda no mapeamento desenvolvido é a especificidade de sua localização: grande parte delas acontecem nas saídas de estações do metrô paulistano, com características específicas dependendo do bairro onde estão, mas sempre acessíveis a um público popular.

Para o desenvolvimento deste estudo de caso, a definição de qual batalha focar dentre as muitas mapeadas foi uma questão que envolveu certa reflexão. Primeiro, pensou-se na Estação São Bento, devido a sua importância para história do movimento como berço do rap. Lá, ainda acontece a batalha da dominação às 21h das segundas-feiras com a peculiaridade de ser uma “batalha de conhecimento voltada para mulheres, trans masculinos e não bináries”.

Esta característica é interessante pois o ambiente de batalhas de rap ainda é bastante “dominado” por homens podendo ser um ambiente hostil a quem foge a essa ideia de masculinidade. Sendo assim, esta característica remonta à consideração da música como um vetor de mudança social. Entretanto, como exemplo-tipo, a batalha da dominação não pareceu ade-



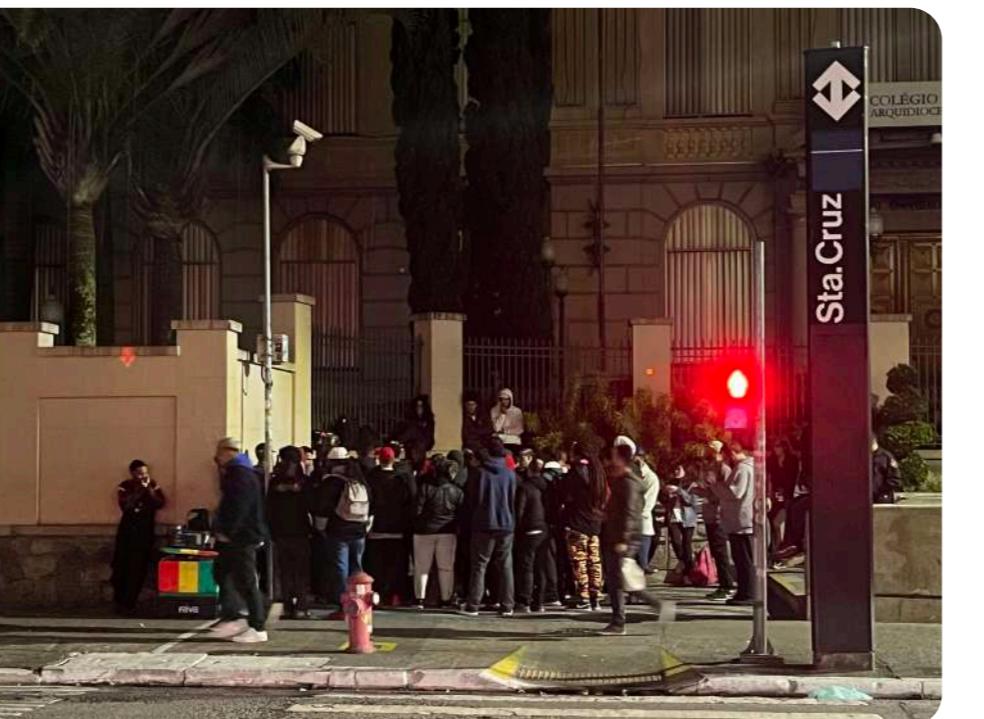
Batalha da Dominação  
Fonte: Facebook Dominação

quada e, como já pontuado na história do rap, o centro do movimento saiu da São Bento ainda nos anos 1990.

Então, a primeira visita de campo foi realizada na Batalha da Santa Cruz que ocorre todo sábado à noite na saída para a Avenida Domingos de Morais da estação Santa Cruz. Com 16 anos de existência, se autointitula “a batalha de rima mais antiga de São Paulo”. Por se tratar de um movimento de rua, sem um registro “oficial”, não se pôde confirmar esta informação. Contudo, independente de ser a mais antiga ou não, é uma das mais famosas e importantes para o movimento, visto que nomes como Emicida, Rashid e Marcello Gugu começaram suas carreiras rimando nesta batalha.

A dinâmica de uma batalha de rap funciona da seguinte forma: o primeiro MC tem 30 segundos para iniciar as rimas e seu adversário responde no mesmo tempo, o público elege o vencedor deste primeiro round. Assim, segue para o segundo round que ocorre da mesma maneira que o primeiro invertendo quem começa. Em caso de empate, sorteia-se quem começa o último round de desempate, que é quando a plateia decide quem será o campeão daquela batalha.

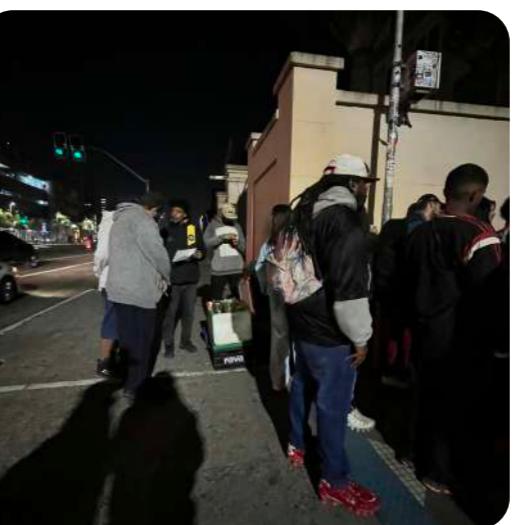
*“Aquela calçada já foi e ainda é pai de muita gente. Já foi irmão mais velho, mãe, abraço, ombro, já foi motivo de desgosto e já foi felicidade. Sorrisos e lágrimas, bem no estilo Hip Hop. [...] a batalha da Santa Cruz fez de uma calçada comum, um templo sagrado, quase que a mecca do freestyle. [...] Hoje completamos uma década de resistência, de rua, de hip hop na sua mais pura essência: Transmissão, troca de informação, experiência, vivência real, prática. [...] Vida longa a batalha da Santa Cruz, filha da São Bento e mãe do futuro.” (Afrika Kidz Crew, 2016)*



Batalha da Santa Cruz  
Fonte: Arquivo pessoal

*“E pá, minha rima cresceu lá  
Oito hora de sábado não tem outro pico pra tá  
Mentiu quem tentou burlar  
Fingiu quem não foi lá  
Sentiu o que é ser rua só quem liga o lugar  
Um monte na calçada, vários trepado na grade  
No terminal do coletivo, a coletividade  
Atividade, versar pra matar o impasse”*

(Emicida, 2010)



Ambulantes Batalha da Santa Cruz  
Fonte: Arquivo pessoal

A visita a batalha da Santa Cruz ocorreu no dia 21 de maio de 2022, a primeira “de volta à calçada sagrada” desde março de 2020. À primeira vista o que se observa é o que se pode ver nos materiais divulgados: uma organização sem muita infraestrutura de som, iluminação e mobiliário; um aglomerado de pessoas no canto de calçada que sobra em frente ao colégio Marista.

A observação mais próxima permite identificar que grande parte do público e dos rappers (que se revezam e se misturam sem distinção) possuem uma forte familiaridade com aquele espaço, uma identificação dos filhos da “calçada que já foi pai de muita gente”. Nos sábados à noite, quem vai à Santa Cruz para rimar pertence àquele lugar.

É curioso perceber como o sentido de pertencimento atua sobre aquelas pessoas em relação àquele pequeno trecho de calçada. Mesmo depois da abertura da saída da linha lilás do metrô em 2018 do outro lado da rua, que conta com uma praça mais ampla e logo comportaria mais confortavelmente a quantidade de pessoas que costuma se encontrar na saída da linha azul, a batalha continua exatamente no mesmo lugar.

Como aquela era a primeira batalha desde o início da pandemia, o número de pessoas que participavam, naquela noite fria de outono, era tímido e a atividade ocorria sem grande empolgação. Nenhum beat (sons base que costumam ser fundo das competições) acompanhava as rimas, contribuindo para que aquele aglomerado de pessoas não fosse exatamente entendido como prática musical por quem passava pela região. Ainda assim, era possível notar como aquela atividade possuía um caráter de ‘tradição’ para aquele pequeno público.

Outro ponto singular desta dinâmica de ocupação do espaço público era como a sua localização, próxima à saída do metrô,atraía algumas pessoas “perdidas” que paravam para entender o que estava acontecendo. Como de praxe para toda atividade musical, havia ainda a presença de dois ambulantes, que pareciam estar habituados a vender bebidas para aquele grupo de jovens.

Em um deslocamento similar ao que acontece com o próprio movimento hip hop, decidiu-se transpor o olhar do centro para a periferia e en-

tender como essas batalhas acontecem fora do centro. A batalha escolhida para analisar essa dinâmica foi a Batalha da Leste, que acontece todo sábado à tarde na passarela de acesso à Arena Corinthians do metrô Itaquera, zona leste de São Paulo. O próprio criador desta batalha frequentava a batalha da Santa Cruz e, em 2011, decidiu levar o modelo para a zona leste.

*"O objetivo do evento é de transmitir conhecimento, não só de freestyle (rima improvisada), mas a troca de ideias sobre a realidade de cada um por meio do rap. [...] A competição teve início no ano de 2011, como conta o criador e organizador, Augusto Oliveira. Segundo ele, a iniciativa surgiu da falta de espaço em celebrar o estilo musical na cidade. "Percebi que muitas das pessoas que participavam das batalhas nos grandes centros moravam na Zona Leste de São Paulo", disse." (MARQUES, 2018, Folha de São Paulo)*

Infelizmente, não foi possível realizar a visita durante uma das batalhas porque, assim como é o caso de muitas das atividades musicais de São Paulo, seus organizadores ainda estão se reestruturando e não retomaram completamente seus eventos. Todavia, algumas das dinâmicas de ocupação do espaço público puderam ser observadas pelos inúmeros vídeos no canal do youtube dos organizadores, além de ter sido realizada uma visita ao local em que acontece a batalha, no dia 25 de junho de 2022, sábado de sol (e de jogo do corinthians).

O complexo de infraestrutura urbana onde acontece a Batalha da Leste é composto pelo metrô Itaquera, associado a um terminal de ônibus, passarelas, shopping center, poupatempo e integração do metrô à linha 11



Metrô Itaquera  
Fonte: Arquivo pessoal



Batalha da Leste  
Fonte: Instagram Batalha da Leste

da CPTM. Portanto, pode-se assumir que é um lugar que atrai milhares de transeuntes todos os dias, especialmente durante a semana.

A batalha acontecia semanalmente na saída da passarela que interliga as catracas e bilheteria do metrô à Arena Corinthians. Esta passagem possui um portão gradeado que fica fechado durante à noite e fins de semana, abrindo somente próximo ao horário dos jogos. A partir da observação deste espaço em conjunto com os vídeos de edições anteriores, pôde-se imaginar como os fluxos acontecem nas tardes de sábado e como esta atividade se desenvolve ali.

Apesar de todas essas atividades e infraestruturas, a região do metrô é extremamente hostil ao pedestre com grandes áreas descampadas que sobram no meio da Radial Leste e intenso movimento de automóveis.

Os dias de jogo alteram significativamente essas dinâmicas, trazendo um fluxo enorme e específico de pessoas para aquele lugar assim como novas atividades atreladas a ele, como é o caso dos ambulantes que vendem objetos para a torcida. Entretanto, pode-se supor que num sábado ordinário em que não há esse fluxo enorme de pessoas indo para o estádio, aquela passarela converte-se numa passagem vazia e desocupada.

Nesse ambiente ermo e hostil, as atividades culturais nascem quase como uma necessidade de atribuir vida aquele lugar. Nos vídeos pode-se constatar como aquele espaço se transforma, com pessoas de diferentes gêneros e idades que compartilham de uma energia de amizade mesmo que dentro da "lógica de uma batalha".

Um último aspecto muito peculiar que se nota nos registros analisados é uma infraestrutura básica de suporte à batalha, na qual os próprios organizadores colocam pallets no chão para servir de palco e o público, para acompanhar as rimas e ver os MC's, sobe em grades que, atualmente foram aumentadas possivelmente para coibir essa conduta. Essa iniciativa espontânea de "mobiliário de suporte" foi fundamental para este trabalho, dando pistas de como se pode pensar e intervir sobre essas atividades.

## VALE DO ANHANGABAÚ

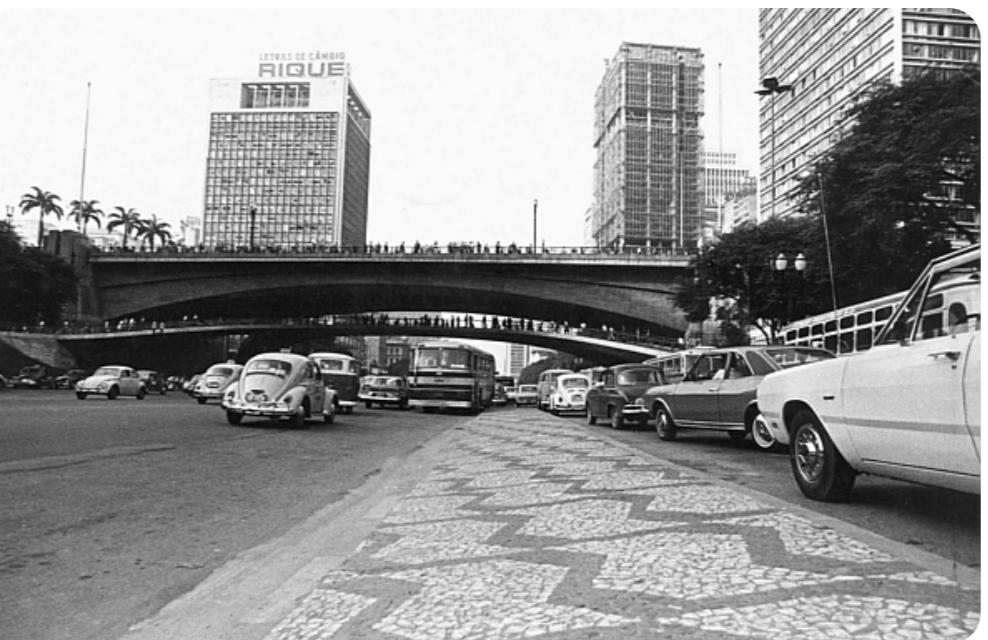
Outra categoria do mapeamento que merece destaque e que, portanto, optou-se por realizar um estudo de caso, é a de espaços públicos livres que possuem uma forte ocupação pela música em seus mais variados gêneros, seja ela frequente ou ocasional. Dentre estes lugares, talvez o mais emblemático seja o vale do Anhangabaú, no centro histórico da cidade.

*"Estamos falando de um espaço reconhecidamente público, que guarda inúmeras camadas de memória e referências culturais caras para a cidade. Na história mais recente ele foi palco tanto de uma miríade de eventos culturais voltados para todos os públicos – de shows à exibição dos jogos da Copa do Mundo, nos quais experimentou seu fechamento e controle para o público em geral – quanto espaço de manifestações fundamentais para o estabelecimento da democracia, como o emblemático comício das Diretas Já, que marcou a derrubada da ditadura civil-militar." (OTERO, 2020, LabCidade)*

Quando se pensa em palcos itinerantes e shows a céu aberto em São Paulo, o vale do Anhangabaú é, geralmente, o primeiro lugar que vem à mente de um paulistano. Isso porque, no decorrer de sua história recente,



Foto Aérea Comícios da Direta Já  
Fonte: Folha de São Paulo



Vale do Anhangabaú cortado por via expressa em 1971  
Fonte: Estadão

muitos dos eventos que reuniram grande público na cidade, como a virada cultural, comemorações do aniversário da cidade ou até eventos relacionados à iniciativa privada, como a transmissão de jogos de futebol e o festival Castro, aconteceram por lá. O Anhangabaú está para a cidade de São Paulo como um palco principal está para um grande festival de música.

O vale é um espaço público por excelência, ou seja, não tem uma característica específica de uso: não é exatamente um parque, nem tão pouco um calçadão e muito menos uma praça. É um antigo vale de rio que foi transformado em espaço público e que, de tempos em tempos, vira um grande ponto de encontro, seja por intuito cultural, de entretenimento ou político.

O entendimento do Vale do Anhangabaú como importante lugar de coletividade para multidões não é ocasional ou natural de sua topografia. Isto é fruto de um processo de intervenções políticas, projetos e reformas que atuaram na produção deste espaço como ele é percebido hoje.

A história do vale como ambiente urbano se inicia ainda no período incipiente da urbanização de São Paulo. Devido a sua proximidade com o triângulo histórico, o rio Anhangabaú era entendido como uma barreira para a expansão da cidade, um limite que impedia seu crescimento. Assim, foi realizado o projeto de construção do Viaduto do Chá, para conectar o centro velho ao outro lado do rio, onde foi construído o Theatro Municipal e o vale foi transformado no Parque Anhangabaú, inspirado no paisagismo de parques franceses. Nesse momento, o vale passa de barreira para lugar de lazer.

Contudo, devido ao crescimento acelerado e incessável e à lógica rodoviária que pautava o desenvolvimento urbano da cidade, aos poucos o vale foi sendo transformado em espaço de passagem, chegando a ser uma avenida expressa, parte do plano de avenidas, realizando a conexão Norte-Sul que corta a cidade até hoje.

Nos anos 1980, talvez na tentativa de resgatar a importância do local como lugar histórico de encontro para a cidade, a prefeitura paulistana realizou um concurso público de projetos para a renovação da área do qual saiu vencedor a proposta de autoria de Jorge Wilheim e Rosa Grena Kliass.

Elas previa maior fluidez do tráfego no eixo Norte-Sul através de uma via subterrânea coberta por uma grande laje que abrigava um amplo espaço público voltado para pedestres, com calçadão, canteiros arborizados e algumas pistas de apoio ao tráfego local. É nesta conformação que, devido a sua grande extensão e facilidade de acesso de transporte, muitas manifestações culturais e políticas ocorreram e o vale passa a ser ocupado de tempos em tempos para o exercício da vida citadina.

Recentemente, o Anhangabaú passou por mais uma reforma completa. Inaugurado oficialmente em dezembro de 2021, o Novo Vale do Anhangabaú, apesar de estar no mesmo espaço físico, é um novo lugar, e, depois da polêmica transformação, estudar a música no vale é estudar uma nova dinâmica de ocupação daquele espaço.

O projeto do Novo Vale foi concebido pelo escritório do arquiteto dinamarquês Jan Gehl e doado pelo banco Itaú à prefeitura de São Paulo. Dentre as críticas que estão sendo colocadas estão a falta de participação popular na elaboração do projeto e a desconfiguração total do projeto de Kliass e Wilheim com a implementação de um espelho d'água intermitente que ocupa o centro do Vale. A execução desta intervenção demandou, além de um alto investimento público, o corte de diversas árvores. Além disso, outro ponto controverso da proposta do Novo Vale foi a resposta para um diagnóstico das necessidades do centro (ou a falta deste).

Se voltarmos para o mapeamento desenvolvido neste trabalho, poderemos constatar que ao redor do Vale do Anhangabaú estão muitos outros pontos de interesse onde são desenvolvidas múltiplas práticas musicais, demonstrando a importância que o centro histórico de São Paulo possui para a cena cultural e para a vida da cidade como um todo.

O centro é, inegavelmente, um território de disputa e, consequentemente, de difícil intervenção. Além da sua importância histórica, esta região conta com uma forte infraestrutura urbana de transporte, equipamentos públicos e atividade comercial intensa que atraem o interesse de produtores culturais. Mas, com a alteração dos eixos econômicos e consequente ação da especulação imobiliária em direção a outros bairros, o centro vem sendo cada vez mais abandonado e negligenciado pelo poder público, so-



Aniversário de São Paulo, 2019  
Fonte: Catracalivre



Programação do Novo Vale  
Fonte: Instagram Novo Vale do Anhangabaú

frendo com o aumento da violência urbana e a problemática da crise habitacional com uma quantidade cada vez maior de moradores de rua.

Neste sentido, as atividades culturais podem ser entendidas como um momento de ativação do vale em que, além dos trabalhadores da região que passam ou param por ali, outros tipos de usos e ocupações daquele lugar podem acontecer, tornando-o mais seguro. Esta é uma das premissas da reformulação e nova gestão do Vale, entregue à iniciativa privada, que conta com uma programação semanal de shows, aulas de dança, de skate, entre outros.

Não obstante, esta atitude frente à violência urbana pode ser vista como uma tentativa de mascarar a crise sistêmica pela qual o centro está passando, visando não a sua ocupação e qualificação como espaço público e democrático, mas sim a substituição do público que o frequenta assim como forma de expulsar os moradores de rua daquele espaço sem a produção de novas habitações.

Hoje, o Vale do Anhangabaú, com sua importância histórica para a ocupação do espaço público e exercício da vida coletiva, foi completamente reconfigurado com uma nova relação com seu entorno e nova gestão. Com isso, as visitas de campo tiveram a intenção de observar as novas experimentações de ocupação do vale do Anhangabaú pela música.

A primeira visita ocorreu numa situação mais rotineira, durante o Mês do Hip Hop, no dia 13 de março de 2022, momento de uma retomada ainda tímida das atividades culturais promovidas pela prefeitura. O evento era constituído por uma série de shows de rap, com nomes importantes para o gênero como Black Alien e KL Jay.

O acesso à área de show, dentro da Praça das Artes, estava acontecendo ainda de maneira controlada por conta da necessidade de se apresentar carteirinha de vacinação. Este controle, somado à ânsia de retomar a vida nas cidades nesse momento pós-pandêmico, fizeram com que a fila de entrada virasse a esquina da Avenida São João com o Largo do Paiçandu, inviabilizando a entrada para a visita de campo.

Sem embargo, apesar de confinada dentro da Praça das Artes, esta prática musical acabava por extrapolar o espaço físico do show. O grande

grupo de pessoas que ficou de fora da área do show acabava tomando parte do Anhangabaú, num momento de encontro entre o público do evento, ambulantes, skatistas e transeuntes.

O tamanho da fila, assim como essas sociabilidades extra-muros ressalta a alta demanda desse tipo de atividade, especialmente as gratuitas, em áreas centrais. Além disso, demonstra sua capacidade de modificar seu entorno, trazendo vitalidade e ocupando esses espaços.

A segunda visita de campo foi realizada no dia 29 de maio de 2022, na primeira virada cultural desde 2019. A virada cultural foi concebida justamente como uma forma de promover uma reocupação do espaço público a partir de uma revisitação ao centro histórico. Com o intuito de promover uma convivência entre fãs de variados gêneros musicais e artísticos, diferentes faixas etárias e segmentos sociais na cidade, sempre teve no Vale do Anhangabaú um de seus palcos principais, com os artistas de maior público. Desse modo, o ponto chave dessa visita foi tentar entender como esse novo vale está respondendo a esse uso já tradicional deste espaço.

O primeiro aspecto observado foi o grande aparato de segurança e controle para as entradas, claramente numa tentativa de controlar e diminuir a violência sistêmica pela qual o centro está passando, confinando a atividade exclusivamente dentro da área compreendida pelo Vale do Anhangabaú e corredor da Avenida São João. Esse confinamento, muito associado à gestão privada do novo Vale, ajudou a construir uma atividade com muito mais cara de festival privado do que de virada cultural tal como foi concebida.

Entretanto, apesar da presença de três palcos com atividades simultâneas nesta mesma área, os eventos apresentavam uma considerável diversidade de estilos musicais e de tipos de plateia e sua proximidade não chegava a atrapalhar seu desenvolvimento.

Também associada ao aparato de segurança e à nova gestão, a infraestrutura (palco, infraestrutura elétrica, telões e afins) do palco principal, montada em frente ao Viaduto do Chá, parecia estar demasiadamente grande, especialmente o corredor central que ligava o palco a um telão, que



## **Novo Mês do Hip Hop**

Site: Arquivo pessoal



## Bancos existentes no Vale do Anhangabaú



o Eletrônica Virada Cultural  
Fonte: Arquivo pessoal



Criança aproveitando a Virada  
Fonte: Arquivo pessoal

atravancava o fluxo e gerava uma dinâmica de show estranha entre os dois lados do Vale.

A infraestrutura de suporte para a atividade foi um ponto positivo observado em campo. Contava com um grande número de banheiros químicos complementares aos banheiros públicos existentes; áreas de descanso e permanência com mobiliário urbano do projeto do novo vale; diversos quiosques de venda de comida e bebida (fixos e temporários) assim como a ação, já habitual para todas as atividades musicais, de ambulantes que atendiam de maneira eficiente mesmo ao grande número de pessoas que participaram da virada naquele dia.

É importante ressaltar que a visita foi realizada no domingo à tarde e o momento do dia em que os shows aconteceram mudaram muitos de seus aspectos no desenvolver dessa virada. No começo da tarde, por volta das 13 horas, o palco principal do vale era comandado pela banda Orquestra Imperial, artista mais “desconhecido”, e que, portanto, atraía um público menor e mais diverso, especialmente quanto à faixa etária. Observou-se muitas crianças e pessoas de todos os tipos dançando e aproveitando o clima agradável e tranquilo da apresentação.

Ao mesmo tempo, no corredor de pedestres da Avenida São João, um palco menor foi implementado na praça das artes e era ocupado por DJs de música eletrônica. Por conta da dimensão daquele espaço, o público, mesmo composto por uma quantidade razoavelmente pequena de pessoas, aproveitava o show mais aglomerado.

Um detalhe interessante observado neste contexto foi a presença de pessoas na varanda de um prédio ocupado da avenida aproveitando o show, relembrando o papel de democratização da arte e ocupação democrática do espaço público que a virada possui desde sua concepção.

Mais para o meio da tarde, por volta das 15h, aconteceu o show da funkeira Luísa Sonza, que contou com o maior público de todos os palcos da virada deste ano. A presença de artistas populares na virada cultural é importante para a democratização da arte, visto que são artistas que fazem poucas apresentações em espaços públicos, tanto pela questão da indús-

tria cultural, que encarece os cachês e preços dos ingressos, quanto pela própria logística e segurança do lugar para receber multidões.

Apesar de não ter sido observado nenhum caso de violência (furtos e brigas) na visita de campo, várias notícias reportam uma virada cultural caótica e violenta no centro, especialmente na madrugada de sábado para domingo. Durante a visita, foram observados muitos guardas da polícia militar, um evidente reforço no policiamento. Mas os episódios de violência voltaram a ocorrer, provando que essa tentativa de controle e o policiamento intenso de nada adiantaram.

O professor Nabil Bonduki, em seu artigo “O ocaso da concepção original da Virada Cultural” escrito para a Folha de São Paulo, relembra a diferente postura assumida por outras gestões públicas quanto à violência que sempre aconteceu em eventos de grande porte como reflexo da sociedade.

*“Embora arrastões, furtos e a violência tenham também crescido, eles foram enfrentados sem limitar a circulação das pessoas, melhorando a iluminação, povoando as ruas entre os palcos (onde ocorriam os furtos) com barracas de alimentação, melhorando a interlocução com a polícia e outras iniciativas necessárias para melhorar a segurança de uma maneira geral. Uma cidade povoada é mais segura.” (BONDUKI, 2022, Folha de São Paulo)*



Forte policiamento na Virada Cultural 2022

Fonte: Arquivo pessoal



Minhocão em seu uso habitual

Fonte: Estadão

## PAULISTA ABERTA E PARQUE MINHOCÃO

Por fim, este último estudo de caso teve como objetivo observar e analisar as dinâmicas envolvidas nas chamadas “práticas de divergência”, muito associadas a artistas independentes. Voltando-se, portanto, para regiões da cidade que são cruciais para o ativismo pela ocupação do espaço público. Nestas, subverte-se o uso tradicional de grandes avenidas voltadas para automóveis, transformando-as em espaços de estar para a cidade. Além disso, outro fenômeno relevante para este trabalho que será melhor destrinchado nesta investigação é o da música de rua.

Dentre as quatro investigações apresentadas, as localidades que são foco desta última seção, além de serem pontos turísticos, icônicos e simbólicos para a cidade de São Paulo, são as que já se possuía maior aproximação pessoal. Não obstante, para fins didáticos e metodológicos, foi realizada uma visita de campo no dia 22 de maio de 2022, em uma tarde ensolarada de domingo. Nela, pretendia-se condicionar um olhar mais atento para as dinâmicas musicais contidas no trajeto. Nele, percorreu-se a pé, toda a extensão da Avenida Paulista, descendo pela Rua Augusta, até chegar e transitar por parte do Minhocão (ambas vias abertas exclusivamente para pedestres e ciclistas durante esse período).

O Elevado João Goulart, apelidado Minhocão, foi inaugurado em 1971, fruto das políticas rodoviárias em curso na época. A estrutura, trecho de via elevado exclusiva para automóveis, cortou os bairros de Campos Elíssios, Barra Funda e Santa Cecília, transformando completamente aquela região. Este gesto é emblemático para mostrar a forma com que o espaço público de São Paulo era, e muitas vezes ainda é, tratado pelo poder público: quase exclusivamente como um lugar residual e de passagem.

Em 1989, a então prefeita Luiza Erundina, começa a intervir com

uma nova abordagem sobre este território e decide fechá-lo para os carros à noite. É neste momento que começa a ocupação espontânea deste espaço pelos moradores do entorno, que pulavam as cancelas para utilizá-lo como área de lazer - atitude representativa da grande demanda e necessidade de novos lugares de permanência para aquela região.

Este uso vai se consolidando como um potente movimento de ocupação do espaço público, proveniente da própria população. Em 2014, o Plano Diretor Estratégico, aprovado pelo prefeito Fernando Haddad, prevê uma lei específica, aprovada em 2018 por meio de um Projeto de Intervenção Urbana (PIU), para determinar a gradual restrição ao transporte individual motorizado no Elevado, definindo prazos até sua completa desativação como via de tráfego ou transformação, seja parcial ou integral, em parque.

A partir daí, o debate público no que se refere ao chamado "Parque Minhocão" ganha força, são realizadas algumas consultas públicas e debates entre grupos de ativistas que se dividem entre aqueles a favor da demolição do Elevado, os que são contra a demolição e os favoráveis à transformação do viaduto em parque.

O primeiro grupo considera o Minhocão, símbolo da ditadura militar e suas intervenções autoritárias, um desastre urbano. Apontam que o mesmo destruiu bairros e desvalorizou uma vasta região do entorno, contribuindo para sua degradação. Além disso, pontuam que seus baixios – por onde passam ônibus, bicicletas e pedestres – são barulhentos e mal conservados.

Já aqueles que são contra a demolição do elevado (e também contra sua transformação em parque) alegam um alto custo financeiro e operacional, mesmo que não apresentem este estudo de viabilidade, e apontam para a dúvida a respeito da circulação no eixo Leste- Oeste.

O último grupo, favorável à transformação do viaduto, ademas de ressaltar o uso espontâneo já incorporado em períodos específicos da semana, inspira-se na experiência realizada pelo High Line Park, de Nova York. Entretanto, esta inspiração se mostra inconsistente visto que as regras de

uso do High Line não permitem andar de bicicleta, skate ou patins, tocar música em alto volume, entrar com animais domésticos, ou fazer reuniões com mais de 20 pessoas sem autorização prévia. Todos estes, usos típicos do minhocão quando fechado.

*"O debate sobre o Minhocão faz parte da mudança de paradigma em relação às cidades, cujos espaços estão sendo cada vez mais apropriados por uma população que enxerga o espaço público como uma construção coletiva. Portanto, a discussão sobre seu destino não pode ficar restrita à intervenção que será feita em um local particular. O Minhocão é um símbolo e é preciso discutir o que faremos com ele. Até que se chegue a um veredito, as pessoas parecem ter decidido como usar o local, ao menos por enquanto." (Schiller, Caldeira, 2017, LabCidade)*



Minhocão fechado para pedestres e ciclistas

Fonte: Arquivo pessoal

Independentemente do futuro deste território em disputa, a abertura para pessoas, durante a semana das 20 às 22 horas e aos fins de semana e feriados das 7 às 22hrs é uma iniciativa de apropriação das ruas pela sociedade civil - mesmo que num contexto controverso e muito peculiar de ser ocupado.

O Minhocão é, portanto, um espaço importante para a retomada das cidades pelo encontro entre pessoas e, como já exposto no caso do Movimento Baixo Centro e observado nos grandes murais de grafite espalhados por sua extensão, é um lugar que já teve uma relação notável com a arte urbana.

Porém, durante a visita de campo, as atividades observadas durante essa ocupação pareceram muito mais voltadas à prática esportiva e de ba-

nho de sol do que de confraternização pela música. Ela existia tímida, em algumas caixas de som de grupos mais animados e em um único sujeito que caminhava sozinho com um amplificador, cantando músicas excêntricas. Esse estranhamento foi um indício de que, por mais que essa atividade tenha alguma presença nesse lugar, não é um lugar em que essas atividades estão acontecendo organicamente na dinâmica do lugar.

Possivelmente, esta interpretação do Minhocão como um local pouco associado à prática musical foi influenciada pelo contraste com o outro lugar visitado no mesmo domingo no qual a música de rua parece se desenvolver em sua máxima potência e vitalidade: a Avenida Paulista.

Além de pólo econômico e cultural, a avenida mais famosa da capital paulista é também cartão postal da cidade, apresentando-se como um de seus poucos lugares que se consolidaram como uma “identificação” da cidade.

Exemplar do estereótipo paulistano por sua grande movimentação de carros e pedestres engravatados, a Avenida Paulista, assim como o Vale do Anhangabaú, sempre foi palco para grandes manifestações populares sejam elas festivas, políticas ou sociais, ponto de encontro para dar visibilidade à pautas coletivas de diversos grupos sociais.

*“É interessante observar, porém, que mesmo sendo escolhida e planejada para ser um grande centro empresarial e financeiro para o país, a Avenida Paulista sempre foi palco de manifestações populares, como por exemplo, na tradicional festa de Réveillon, na Parada Gay ou na grande parte das manifestações políticas que acontecem no local.”*

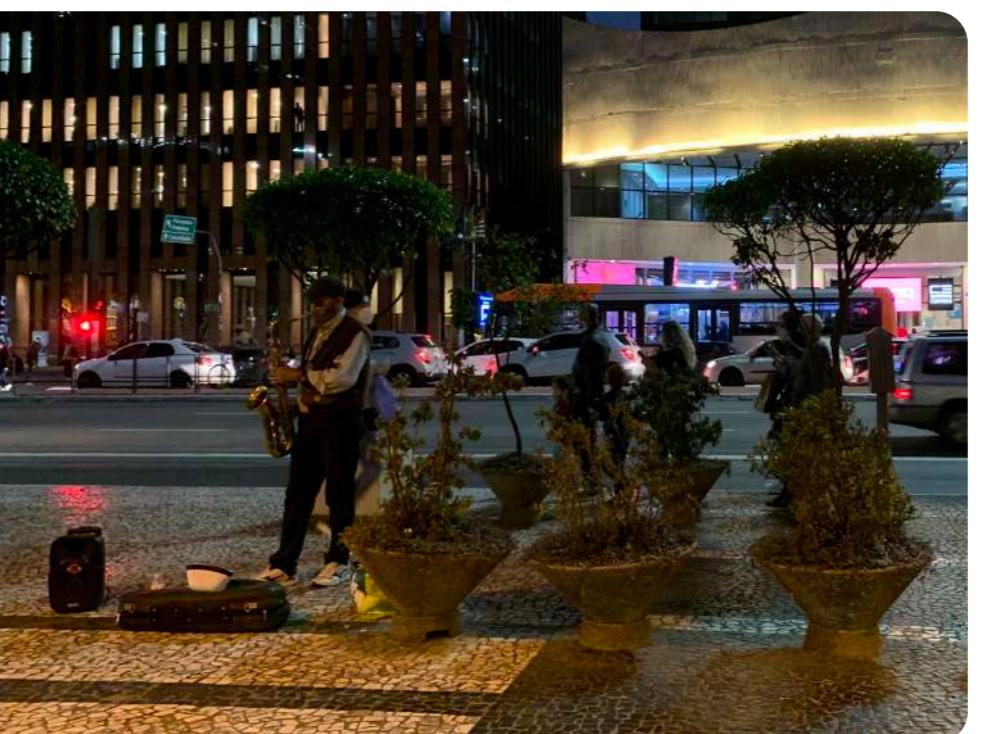
(FIGUEIREDO, 2017, p.9)



Artista de rua com caixa de som  
Fonte: Arquivo pessoal



Parada do Orgulho LGBTQIA+ na Avenida Paulista  
Fonte: Estadão



Músico de rua durante a semana na Avenida Paulista  
Fonte: Arquivo pessoal

Durante a semana, no dia a dia da movimentada avenida, alguns poucos artistas de rua fazem espetáculos em alguns pontos específicos das calçadas, como a frente do Conjunto Nacional ou o calçadão do Banco Safra. Em meio à correria simbólica de pessoas, automóveis, ônibus e afins, estas manifestações são um ponto de resistência e alívio àquela realidade. Entretanto, a partir de 2016, com a inauguração do projeto Ruas Abertas, que fecha o trâfego para pedestres e ciclistas aos domingos e feriados das 8h às 16h, desenvolveu-se uma nova possibilidade de sociabilidade naquele lugar.

O projeto Ruas Abertas, instituído pela gestão do prefeito Fernando Haddad, tem o objetivo de promover uma ampliação dos espaços públicos, com mais opções de lazer, convivência e recreação para a população e, apesar de ter sua maior visibilidade e adesão na Avenida Paulista, está espalhado por muitos bairros em diferentes regiões da cidade.

A iniciativa é composta por uma série de projetos que pretendem incentivar o uso público das ruas, como as vagas vivas (ou “Parklets”), uma extensão das calçadas construídas sobre vagas de estacionamento em vias públicas, e as Ruas de Cultura e Lazer, que incentiva a ocupação dos espaços públicos com vias abertas para ciclistas e pedestres aos domingos e feriados. Nas, são permitidas manifestações artísticas, culturais e esportivas, mediante pactuação com a subprefeitura local. Essa pactuação é realizada através de uma ação articulada junto aos moradores da região que podem solicitar que suas ruas entrem para o programa.

*“É uma política que torna a cidade mais amigável, torna as pessoas mais próximasumas das outras. Acho que nós temos que cultivar a tolerância mais do que nunca na nossa cidade com possibilidades de encontros, entendimentos e comunhão, que são coisas que devem marcar a vida em uma cidade tão diversa como São Paulo”* (HADDAD, 2016,SEC)

Na Paulista Aberta, as atividades musicais parecem acontecer de maneira natural por toda sua extensão. A distribuição espacial dos artistas é quase regular, dispostos a uma distância de aproximadamente 50 metros, o que não gera um caos sonoro. Parece ser estabelecido um acordo não falado entre os grupos que realizam seus shows sem atrapalhar uns aos outros.

*“A música de rua apresenta-se como uma das atividades que ao mesmo tempo em que é fomentada pela ocupação dos espaços públicos, também fortalece esse fenômeno.”*

Apesar do denominador comum que é a prática musical na rua, ocupam esse espaço de coexistência variados tipos de pessoas: grupos, duplas, pessoas sozinhas, artistas profissionais, baterias universitárias, bandas adolescentes e até pessoas que simplesmente decidiram cantar na rua naquele domingo.

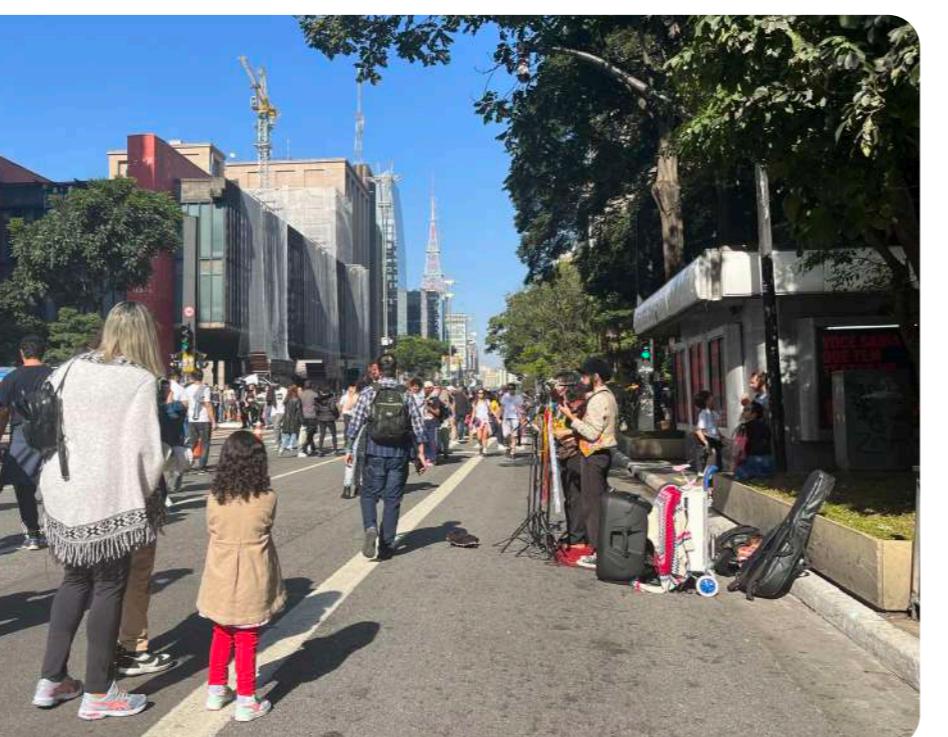
Entre as sonoridades que produzem estão múltiplos gêneros musicais: forró, mpb, samba, rock, sertanejo, piseiro, alternativo, pop internacional, jazz, entre outros. O público que atraem por vezes é grande, canta e interage, por vezes é um público menor, mais tímido e há até aqueles que se apresentam sem público algum.

As infraestruturas que utilizam também variam a cada caso, enquanto alguns se apresentam com geradores pequenos, mais de um gerador, estruturas que servem como palco, iluminação artificial, outros utilizam-se somente de uma caixinha de som ou instrumento musical.

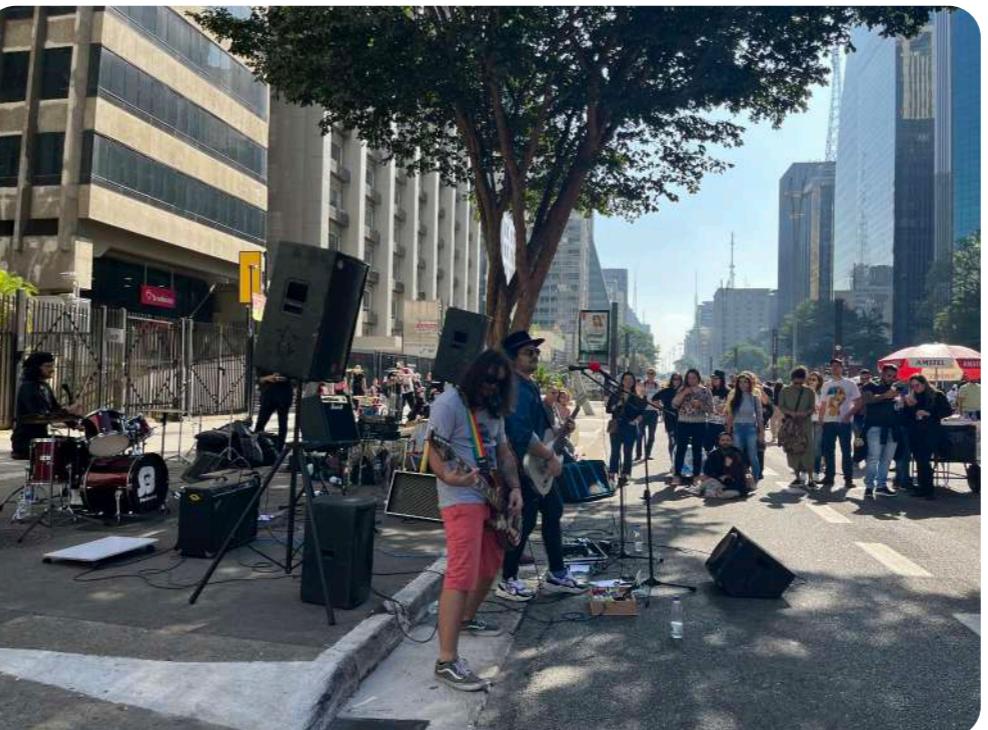
Toda essa variedade parece apontar para um ambiente democrático, que convida qualquer artista a ocupar aquele espaço. Essa grande efer- vescência cultural tem um evidente papel na democratização da arte, tanto



Fonte: Arquivo pessoal



**ola toca forró em frente ao MASP**  
Fonte: Arquivo pessoal



## Músicos de rua com uma grande infraestrutura



Bateria Universitária  
Fonte: Arquivo pessoal

para os agentes produtores, que podem usufruir daquele lugar, infraestrutura e aglomeração para desenvolver sua arte, quanto para o público, que não precisa pagar e nem se deslocar a outros lugares para poder entrar em contato com essas diferentes formas que a música pode assumir.

Estabelece-se, pois, uma “relação público-artista marcada especialmente pela interatividade, na qual ambos se encontram no mesmo patamar ocorrendo assim, a quebra da mitificação do artista, tão presente nos formatos de apresentação mais tradicionais, como em casas de show e bares” (FIGUEIREDO, 2017, p. 13).

*“Tomada pela arte de rua, a Avenida Paulista passa por uma ressignificação de espaço, já que este tipo de manifestação artística enquanto ocupação do espaço público teria o poder de transformar o caráter privativo dos lugares nas grandes cidades.” (FIGUEIREDO, 2017, p. 12)*

Esse público, que frequenta a paulista aos domingos, é diferente dos habituais frequentadores do cotidiano da avenida. O que se vê nos domingos, especialmente nos dias ensolarados que atraem multidões para a região, é um público mais democrático, mais diverso. Esta diversidade demonstra como a Avenida Paulista também pode assumir a face de 'símbolo da cidade' a partir do encontro entre os muitos tipos sociais que convivem em São Paulo.

A prática esportiva, comércios e os numerosos programas culturais têm forte importância na atração deste público, contudo, é crucial perceber o papel da música de rua para suscitar a ocupação da avenida, movimentando ainda mais os comércios dos arredores e também de ambulantes.

Em uma caminhada que se faça pela paulista num domingo de Sol, fica claro ao observador que a população paulistana já adotou a paulista liberta para si, num emblemático momento de retomada da cidade.

Apesar do bom funcionamento de toda essa dinâmica, parece que seria conveniente um pouco mais de infraestrutura urbana de suporte a estas atividades. Não existem, em toda a extensão, bancos para sentar ou espaços que favoreçam a permanência. Os poucos usuários que desejam sentar, sentam-se acanhadamente no asfalto quente da rua para acompanhar algum espetáculo.

Os muitos ambulantes que fazem parte desta sociabilidade servem bem o público, que pode comprar água, cerveja, outras bebidas, assim como algumas comidas como milho, sorvete e pipoca e até algum objeto de artesanato. Mas, quando necessários, os banheiros públicos são raros e estão dentro dos estabelecimentos lindeiros à Avenida, fora de onde as atividades se desenvolvem.

Portanto, considera-se interessante algum tipo de suporte itinerante para essa atividade, que pudesse ser colocado e retirado da avenida (como é o caso do mobiliário do Minhocão), onde não só o público como os próprios artistas poderiam se beneficiar de uma infraestrutura voltada para aquela sociabilidade.



Ambulantes na Paulista Aberta

Fonte: Arquivo pessoal

## CIDADES OCASIONAIS: A POTÊNCIA DO EFÉMERO

A partir da análise das dinâmicas da relação entre música e cidade, efetuada por meio da leitura de bibliografias e do mapeamento apresentado nas seções anteriores, pôde-se depreender que uma característica recorrente e importante das atividades musicais no espaço público é o seu caráter efêmero, itinerante, seu elemento temporal.

Há uma variedade enorme entre as práticas levantadas quanto à sua periodicidade: algumas acontecem semanalmente, outras mensalmente. Algumas ainda sucedem em eventos anuais e há ainda aquelas que aconteceram uma única vez e que depois se modificaram completamente. Não obstante a frequência, são atividades que modificam os espaços onde se desenvolvem, ativando-os a partir da atribuição de um sentido coletivo para aquele lugar naquele momento.

As práticas musicais reúnem um conjunto de pessoas que mesmo não se conhecendo, se reconhecem como grupo, compartilham de uma mesma experiência humanizadora, e que, depois daquelas poucas horas, voltam a ser anônimos, viver a realidade das cidades, mas modificados pela intervenção efêmera inerente à atividade musical.

*"Uma nova rede – variada, mutável, ocasional – de espaços de uso coletivo estende-se pela cidade como uma filigrana. Trata-se de espaços residuais que se ativam com base na presença simultânea de um ou mais grupos humanos que os ocupam e neles projetam um sentido coletivo, parcial, débil."*  
(LA VARRA, 2008, p.46)

Como base bibliográfica para o entendimento das questões que permeiam as práticas efêmeras nas cidades contemporâneas, foi utilizada a publicação “Post-it city: Ciudades ocasionales”. Organizada pelo centro de comunicação da prefeitura em conjunto com centro de cultura contemporânea de Barcelona, o projeto é fruto de uma pesquisa desenvolvida, em conjunto, por instituições culturais espanholas, chilenas, argentinas e brasileiras.

*“O termo Post-it City enfatiza os elementos móveis da urbanidade contemporânea que dão origem a tais mutações. Ocupações efêmeras de espaços determinados, construções de objetos para levar de um lugar para o outro, criação de microcomunidades que se deslocam de cidade em cidade em função das circunstâncias. Se o espaço público foi pensado tradicionalmente como um grande receptáculo de pessoas e como regulador de conflitos, Post-it reflete sobre os elementos de inconstância e incoerência, criados pela própria cidade, umas vezes margem das lógicas clássicas do poder e da produção, outras vezes sob os efeitos de exclusão que estes originam e, em alguns casos, também em benefício de grupos de interesse e de formas de especulação [...] No fundo, os fenômenos post-it não são mais do que a expressão da vida das cidades.” (PERAN, 2008, p. 4)*



Mercado aberto sob autoestrada e porto de carga na China  
Fonte: Post-it Cities

Isto posto, o conceito de cidades ocasionais provém da ideia de mudança como uma característica essencial das cidades e joga luz sobre os chamados “elementos post-it”. Elementos móveis da urbanidade que, assim como o papel adesivado intervém e destaca uma ideia temporariamente em um material impresso, atuam provisoriamente sobre a cidade, dando-lhes uma nova dimensão e depois se retiram sem deixar marcas. Os fenômenos post-it não estão necessariamente relacionados à música ou à cultura, entretanto muitas das atividades musicais destacadas por este trabalho podem se encaixar neste conceito.

O primeiro argumento que nos interessa nesta ideia, que é inclusive a motivação principal deste trabalho, é o sentido de vitalidade urbana das atividades efêmeras. O foco aqui está especialmente nas práticas itinerantes associadas às atividades informais, desenvolvidas às margens da sociedade, que apresentam uma “enorme energia de interação social”.

*“A Post-it City torna-se um sensor de qualidade urbana latente, de um espaço «aberto» a dinâmicas diferentes e não invasivas. Onde quer que se coloque um post-it, haverá um sinal de acolhimento, de promiscuidade, de intercâmbio, de uma fértil tensão entre previsão e uso. É um sinal urbano por exceléncia de uma cidade que vive, que se analisa e se projeta, que exerce a autocritica e encontra soluções, porque mantém a capacidade de tornar a se imaginar a si própria.”*  
(LA VARRA, 2008, p.47)

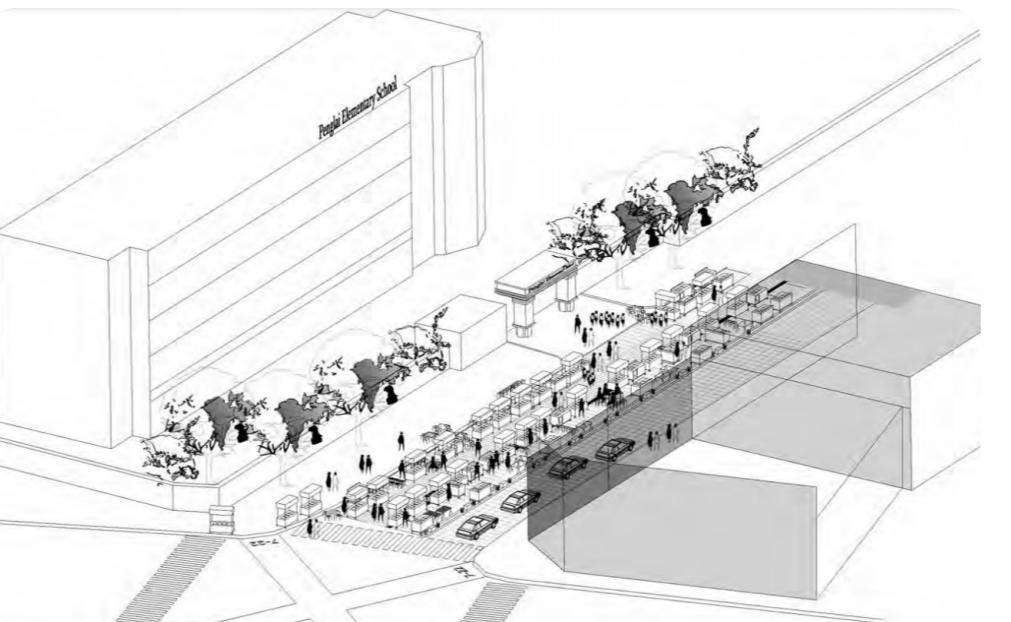
Além disso, outro ponto da pesquisa que se conecta muito com a análise já desenvolvida até aqui é a potência subversiva do efêmero. Em sua contribuição para a pesquisa, o professor da Universidade de Barcelona, Martí Peran aponta o papel do urbanismo como um instrumento estatal de controle dos corpos na cidade. Nele, se define “anticipadamente onde se vive, onde se produz, por onde e como se circula”. Segundo o pesquisador, este tipo de proposta está embasado na neutralização da subjetividade como forma de garantir a previsibilidade dos eventos e ordem pública a partir da repressão ou do enquadramento em negócio das atividades urbanas.

Em contraposição a isso, os fenômenos post-it atuam como uma ruptura transitória da lógica do controle, questionando a distribuição racional de funções no espaço urbano, tensionando inclusive com a própria definição de espaço público. A música de rua é, pois, um exemplo importante

*“Instalar um restaurante do tipo “barraquinha de massas” no meio do trânsito caótico do centro de Tóquio permite tirar proveito do local durante um horário muito favorável (o comercial) e evitar os inconvenientes relacionados com o aluguel e os impostos de propriedade. No que respeita ao freguês, proporciona um serviço conveniente e econômico, mas também traz vitalidade e atividade à rua para aqueles que vivem na cidade. Com os respectivos controles de saúde, segurança e gasto energético, a arquitetura itinerante contribui enormemente para criar um ambiente urbano repleto de vida.”*  
**(KRONENBURG, 2008, p.49)**

dessa subversão, visto que a arte é prescindida de subjetividade e a rua não é entendida como palco pela lógica racionalista urbanística.

*“Hoje, vagueiam pela cidade espaços públicos errantes, que roçam os espaços públicos tradicionais, nascem, criam raízes, morrem e renascem em outro lugar.”* (LA VARRA, 2008, p. 46)



Isométrica dos mercados dinâmicos de Taipei  
Fonte: Post-it Cities



Dispositivos móveis de Taipei  
Fonte: Post-it Cities

O conceito que distingue práticas de divergência e práticas de sobrevivência, aplicado na seção de categorização do mapeamento, foi aprendido da leitura da publicação sobre cidades ocasionais, em conjunto com a ideia de “cultura de frestas” de Luís Antônio Simas. Nela, se ressalta a importância dos usos efêmeros dos espaços citadinos, subvertendo seu uso racionalizado e funcionalista como forma de resistência e sobrevivência para as parcelas da população que estão às margens das intervenções de política pública.

Apesar da ressalva de que a informalidade como meio de sobrevivência é um reflexo de uma sociedade doente que exclui populações de espaços e serviços que deveriam ser universais, Peran defende o papel das manifestações informais têm na vitalidade urbana. O professor defende que as mesmas não devem ser reprimidas e, inclusive, pontua que certas dinâmicas são tão delicadas que devem ser mantidas na clandestinidade para proteger sua existência.

Dentre os muitos fenômenos post-it apresentados como estudos de caso pelo projeto de pesquisa, estão os mercados dinâmicos de Taipei, capital taiwanesa, que contam com dispositivos arquitetônicos especiais que permitem criar mini-cidades temporárias com base em stands transportáveis que podem ser deslocados e ligados às fontes de abastecimento de água e eletricidade.

Além deles, também são apresentados como exemplo os restaurantes móveis em Hanói, capital vietnamita, compostos por uma mulher

que carrega aos ombros uma vara de bambu e em cujos extremos são colocados dois recipientes: num dos lados a panela da sopa com os utensílios necessários para comer e no outro pequenos bancos coloridos com dez centímetros de altura, plantados diretamente no meio do caminho, para um máximo de dez pessoas.

Embora muitos dos exemplos reunidos pela publicação apresentem-se como um fenômeno de caráter espontâneo, há ainda mais uma forma de “fazer post-it como jogo de desativação da norma e efetuação de valor de uso comum e coletividade” (SALES, 2008, p. 68). Ou seja, a possibilidade do efêmero como forma de mostrar carências e possibilidades de certos lugares, tensionando as normas e leis urbanísticas. Os fenômenos post-it, podem instigar um olhar para essas “cidades alternativas” como forma de pensar intervenções a partir da margem para o imprevisto, acolhendo uma utilização “imprópria” do espaço, que, muitas vezes, se revela mais estimulante que a prevista.

*“Os edifícios não são legais, mas também não são totalmente ilegais. O objetivo não é arrebatar a terra, mas sim utilizá-la temporariamente, enquanto não se faz uso dela. A arquitetura subversiva não descumpre apenas as regras, como também as desafia e, deste modo, faz com que questionemos o cerne dessas mesmas regras. [...] a utilização não oficial de determinados espaços chama a atenção sobre o valor dos mesmos e acarreta investimentos e melhorias mais formalizadas.”*  
(KRONENBURG, 2008p. 49)



Restaurantes móveis em Hanói  
Fonte: Post-it Cities



Ocupação temporária de terreno vazio em Sevilha  
Fonte: Piseagrama

Um exemplo desta forma de agir sobre o território, é a atuação do arquiteto e urbanista Santiago Cirugeda, fundador do escritório Recetas Urbanas. O trabalho deste escritório tem como princípio “um conjunto de estratégias que subvertem a legislação oficial e o controle, para imprimir dinamismo à vida urbana com contribuições informais, que vão desde o claramente efêmero até o transitório e permanente” (KRONENBURG, 2008, p. 49). Esta prática projetual valoriza a atribuição de um senso de coletividade e de processos participativos para a construção das cidades.

Uma de suas intervenções mais notáveis foi a proposta de abertura dos terrenos vazios da parte central da cidade de Sevilha, que, segundo a legislação municipal deveriam ser fechados com um muro de 2.40m de altura. O projeto consistia em uma intervenção temporária com material dos depósitos municipais (por exemplo, balizas de trânsito fora de uso) e antigos abrigos de ônibus para montar um parquinho temporário, ressignificando um espaço perdido da cidade e tensionando a legislação de maneira prática.

*“Se, ao invés de levantar um muro, a lei exigisse abrir o lote ao público, pequenos jardins temporários e outros espaços comunitários poderiam ser criados sem prejuízo ao proprietário, pois, quando ele resolvesse pelo início da construção, teria o lote pronto e limpo para as obras”*  
(PISEAGRAMA, 2011)

Um último olhar sobre o efêmero que interessa a este trabalho é a sua possível forma de mediar ou amenizar tensões. Retomando-se aqui o conflito que mais permeia a prática musical nas cidades: o direito ao sossego versus direito à liberdade de expressão.

Não se pretende aqui apontar a efemeridade como a grande solução para este embate, visto que este possui inúmeras camadas e não apa-

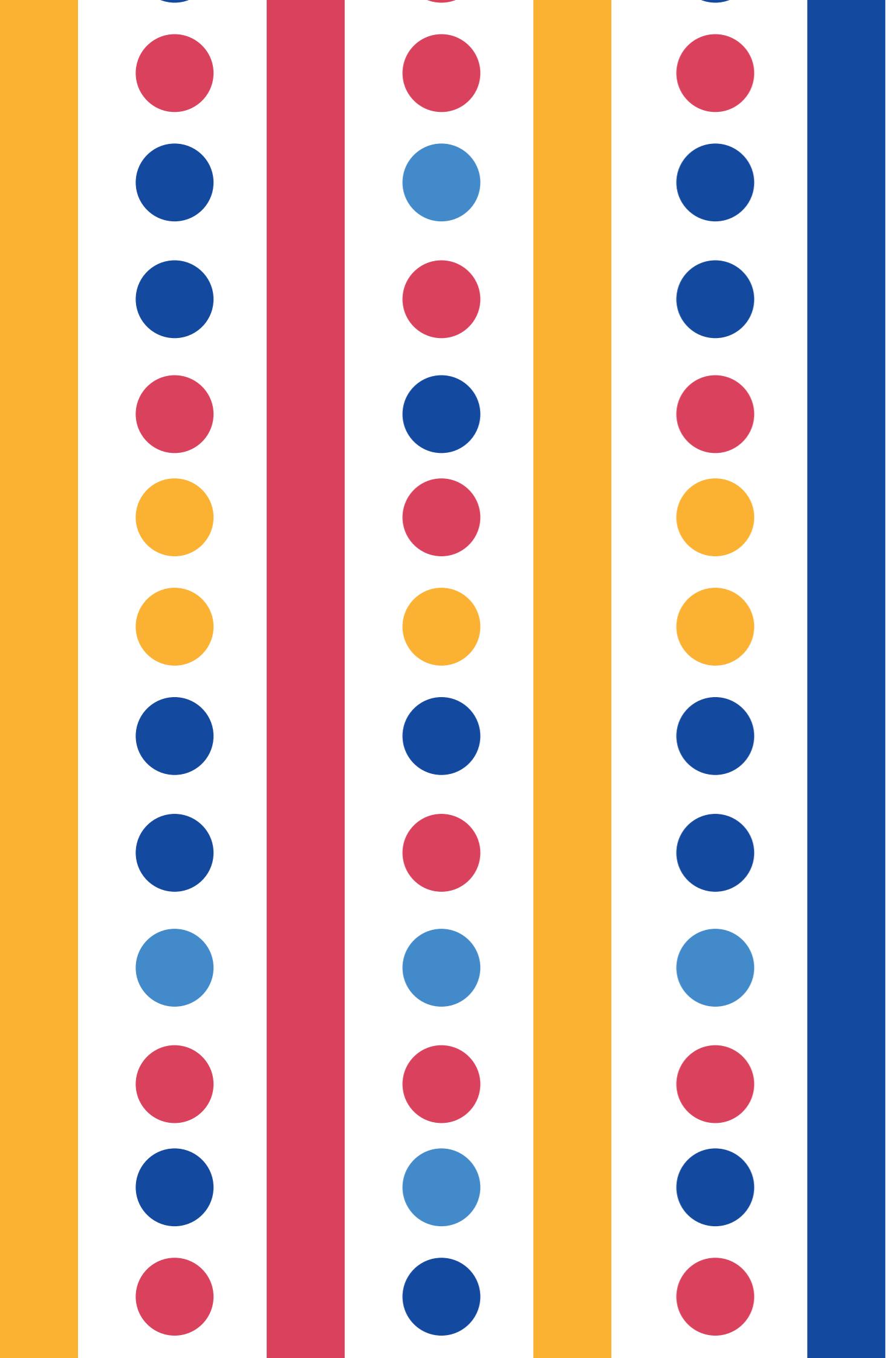
renta ter uma única solução. Mas a temporalidade dessas atividades, sua apresentação como um “post-it”, que pode ser removido e transportado para outro lugar, parece ser uma das saídas possíveis para amenizar essas divergências.

Um indício que aponta para essa teoria é a sua presença na cartilha dos artistas de rua da cidade de São Paulo, que aponta como “boa prática” a duração de até 4 horas num mesmo local, incentivando os artistas a adotarem um caráter efêmero para suas atividades.

Ainda que controversa por conta do controle que esta cartilha pretende ter sobre os artistas de rua, acredita-se que a temporalidade pode ser usada pelas atividades musicais como forma de “acordo entre partes” na cidade. A música, se apropria daquele espaço que lhe é fundamental somente durante aquele período, muda algumas dinâmicas, proporciona encontros, mas depois deixa aquele espaço, que volta a seu estado cotidiano, enquanto a música vai intervir sobre outro lugar.



Reciclagem de móveis nas ruas de Barcelona  
Fonte: Post-it Cities



## **PROJETO DE INTERVENÇÃO: QUANDO A RUA VIRA PALCO**

Por fim, volta-se para o questionamento, como explorar a potência da música na ocupação da rua? De que maneira se pode atuar sobre uma atividade tão dinâmica e diversa? Com o intuito de responder estas perguntas de forma propositiva, e também como uma maneira de concluir este processo de pesquisa, realizou-se um ensaio projetual nomeado “quando a rua vira palco”. Este consiste no desenvolvimento de um mobiliário urbano itinerante de apoio para as atividades musicais apresentadas no mapeamento e destrinchadas nos estudos de caso.

Para a concepção do projeto retomou-se a regulamentação sobre os artistas de rua de São Paulo, não como forma de restringir o processo criativo, mas a fim de entender as disposições legais acerca das práticas de música na rua como um instrumento a ser seguido ou tensionado pelo exercício projetual.

O artigo primeiro da lei 15.776 atribui um caráter transitório e itinerante às práticas artísticas de rua, ponto-chave que se busca destacar neste trabalho. Desta maneira, devem ser “utilizadas, em qualquer caso, apenas estruturas facilmente removíveis, que deverão ser retiradas pelo artista imediatamente após o término da apresentação”. Este aspecto é determinante para a elaboração do projeto. Como premissa básica e fundamental, pensou-se em uma intervenção que pudesse ser temporária e efêmera, acompanhando a natureza de grande parte das atividades musicais paulistanas.

Outra disposição da lei que considerou-se como princípio para o projeto “quando a rua vira palco” é a garantia de gratuidade para os espectadores, sendo permitida doações espontâneas mediante passagem de chapéu. Esta disposição chama atenção para a importância do caráter de-

mocrático das atividades musicais na rua e, consequentemente, do suporte para as mesmas. Sendo assim, o objetivo da intervenção é fomentar que as práticas musicais sejam o mais democráticas possível considerando, além do acesso gratuito, uma boa acessibilidade por transporte público, variabilidade de horários, segurança pública, acessibilidade para pessoas com mobilidade reduzida etc.

Entendendo o papel da música na rua como democratizadora da arte, além dos pontos levantados mais gerais de infraestrutura urbana, considera-se essencial a sua adaptabilidade às várias situações e distintas formas que a prática musical pode assumir na urbe. Para tal variabilidade, o projeto deverá assumir uma estrutura modular que possibilite inúmeras conformações.

Apesar da convergência em pontos chave da regulamentação acerca da prática musical na rua vigente na cidade de São Paulo, o projeto “quando a rua vira palco”, tem o propósito de intervir sobre o território de maneira crítica e subversiva. Inspirada pela ação dos fenômenos post-it, contesta-se a racionalização dos usos da cidade e atua-se sobre territórios mostrando suas possibilidades e potencialidades. Assim, questiona-se a regulamentação no que tange seus elementos restritivos, especialmente acerca do onde e como se podem realizar atividades musicais.

Os artigos quarto e sexto do decreto nº 55.140 impõem uma série de regras quanto às localizações das manifestações artísticas, baseados nos pontos da legislação que determinam a não obstrução do trânsito de veículos e pedestres nos espaços públicos em que estão inseridos, reafirmando a ideia da rua como espaço de circulação e de passagem.

Na contramão desse entendimento, a intervenção proposta reivindica a retomada das cidades a partir da livre ocupação dos espaços públicos. Essa reivindicação se dará por meio do incentivo às práticas musicais previamente mapeadas por meio de uma estrutura de mobiliário de suporte, promovendo o encontro da população entre si e com a música.

Outro ponto a ser questionado e subvertido é o artigo sétimo do decreto que determina a necessidade de uma autorização prévia para a

## PARTIDO DO PROJETO

- projeto temporário/efêmero
- adaptável à várias situações - estrutura modular
- ocupação do espaço público - rua, praça e/ou parque
- auto organizado - leve, desmontável e barato
- local de encontro - não só de espetáculo
- democrático - considerando lugar, horário, acesso a transporte, acessibilidade, etc

## PROGRAMA VARIÁVEL

Considerando que as dinâmicas da música nas cidades variam muito conforme cada caso, pensou-se em alguns espaços que podem estar contidos neste programa variável a ser abarcado pela intervenção.

- palco
- cobertura
- arquibancada
- infraestrutura de energia/iluminação/som
- banheiro (+ lixo)
- área de descanso/permanência
- área de projeção audiovisual
- camarim/cochia/guarda-volumes
- loja (venda de produtos e alimentos)

utilização de qualquer tipo de material de apoio. Em contrapartida a essa burocratização, o projeto pretende ser uma forma de utilização do espaço de maneira livre e de preferência auto organizada.

Assim, seu sistema construtivo é composto por elementos leves, simples e desmontáveis que poderiam ser produzidos pela própria prefeitura numa atitude de incentivo à arte de rua e suas características diversas e espontâneas.

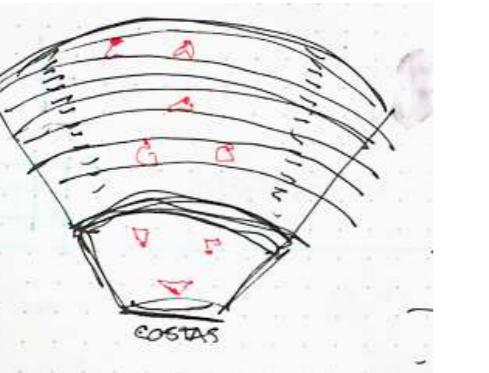
Ainda que pendente de um detalhamento e estudo de viabilidade, este ensaio, para além de suas características espaciais e concretas, tem como objetivo principal a legitimação das práticas musicais como produtoras de cidades mais vivas, assim como o incentivo para a continuidade e criação de políticas públicas relacionadas à cultura urbana e música nas ruas de São Paulo.

## REFERÊNCIAS CONCEITUAIS

Antes de partir para uma concepção formal do projeto, julgou-se necessário observar algumas das disposições espaciais nas quais as atividades musicais se desenvolvem tradicionalmente. Assim, observou-se três grandes categorias de espacialização: shows em forma de auditórios, no qual a dinâmica é “centrífuga”: um grupo artístico voltado para um público; shows em forma de arena, no qual a dinâmica é “centrípeta”, os artistas voltam-se para dentro do palco e o público os rodeia; e os shows em forma de trio elétrico, no qual a dinâmica se dá em movimento, tanto dos músicos quanto do público.

### AUDITÓRIOS - SHOW CENTRÍFUGO

- estático
- melhor acústica
- melhor visualização
- escala maior

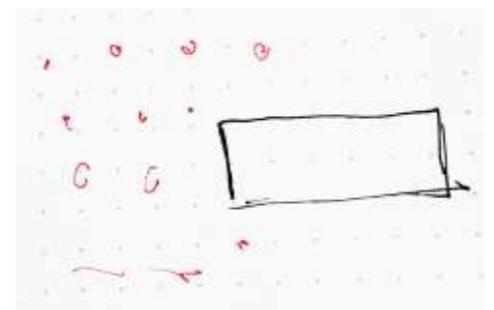


Fonte imagens:  
 1. Tania Ahlawat  
 2. Casa Abril  
 3. iStock  
 4. Buro Druzhba  
 5. Bahia Notícias  
 6. Visite o Brasil



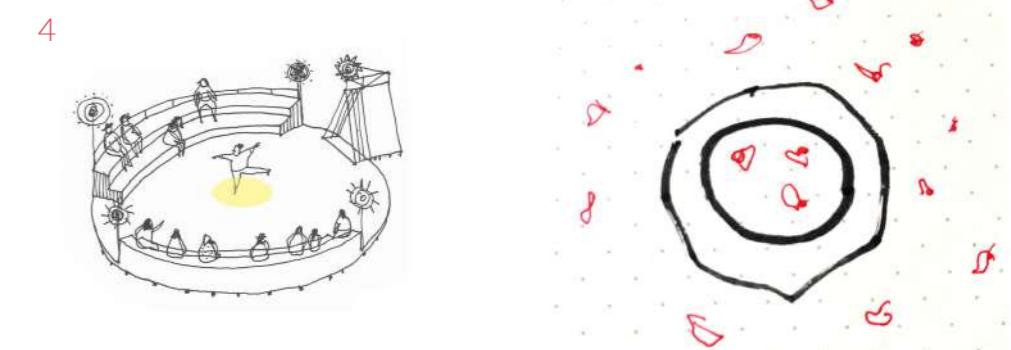
### TRIO ELÉTRICO - SHOW EM MOVIMENTO

- estrutura móvel
- precisa de vias públicas
- ativação efêmera da rua



### CORETO OU ARENA - SHOW CENTRÍPETO

- menos visualização
- mais compacto
- palco elevado
- liberdade de movimento

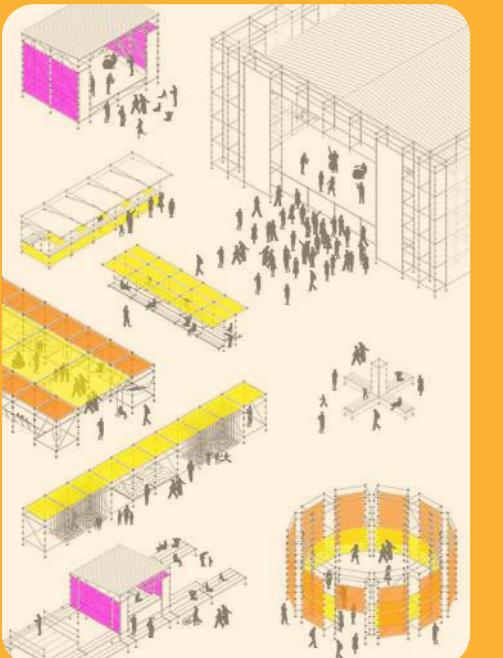


## REFERÊNCIAS PROJETUAIS

### OCUPAÇÃO CONEXIDADE

**Autores:** Estúdio Chão  
**Localização:** Rio de Janeiro  
**Ano:** 2018  
**Área construída:** 20.500 m<sup>2</sup>  
**Fonte das imagens:** Estúdio Chão

Intervenção temporária para a realização de um festival no centro do Rio de Janeiro, em que o espaço público e a cultura urbana serviram de nexo para a programação.



### FOOLY FOR A FLYOVER

**Autores:** Assemble Studio  
**Localização:** Londres  
**Ano:** 2011  
**Fonte imagens:** Assemble, Dezeen

Inspirada na tradicional arquitetura em tijolos londrino, o projeto transformou um baixio de autoestrada abandonado em um centro cultural temporário e, por 9 semanas, conformou um novo espaço público.



Projetado como um kit de construção gigante, permitiu que voluntários de qualquer nível de habilidade ou comprometimento se envolvessem na construção. As paredes, cortinas de tijolos de madeira reciclados doadas para o coletivo, puderam ser desmontadas e utilizadas ludicamente por uma escola da região.

## AULA ABIERTA TORRESOTO

**Autores:** Recetas Urbanas  
**Localização:** Jerez de la Frontera  
**Ano:** 2021  
**Área construída:** 50 m<sup>2</sup>  
**Fonte imagens:** Recetas Urbanas

Este projeto consiste em um espaço semi-coberto e aberto de aulas ao ar livre para 25 alunos e é parte de uma política de incentivo à permanência de crianças nas escolas da Andaluzia.

A arquibancada coberta no pátio da escola foi, portanto, coletivamente construída pelo coletivo Recetas Urbanas, professores e alunos de 8 a 10 anos e contava com um método construtivo simples e materiais reciclados e/ou de baixo custo. A metodologia “Aprender fazendo” incentiva a aprendizagem como um processo dinâmico e interativo e inspira um senso coletivo de comunidade nas crianças.

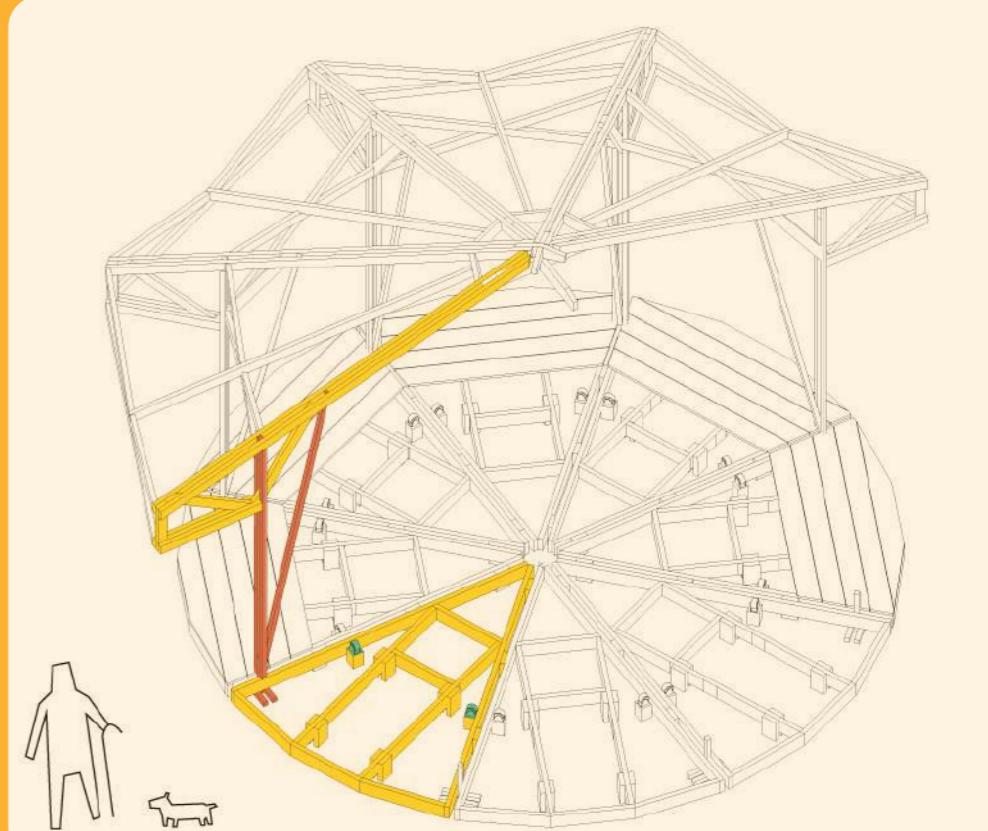


## MADE IN VITROLLES

**Autores:** Collectif etc  
**Localização:** Vitrolles  
**Ano:** 2013  
**Fonte imagens:** Collectif etc

O projeto do carrossel de construção modular e colaborativa em meio a uma rotatória no centro da cidade de Vitrolles, na França, é parte de uma iniciativa da prefeitura que tinha como objetivo mudar a imagem desta cidade, revelar

sus possibilidades e prefigurar um futuro urbano envolvendo moradores locais e serviços municipais. Assim, em conjunto com outros coletivos jovens, são pensadas intervenções urbanas a serem instaladas durante o período do verão para mostrar as possibilidades de sociabilidade e de construção coletiva do centro abandonado da cidade.

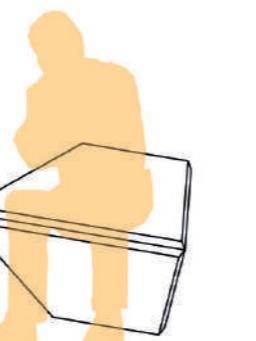
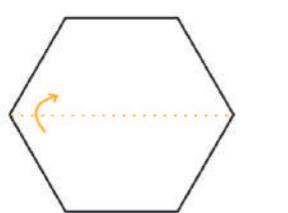
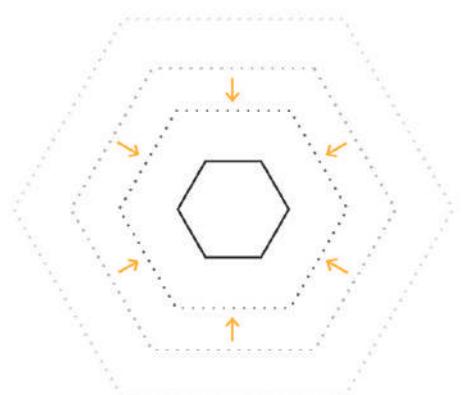


## MÓDULOS, PEÇAS E ENCAIXES

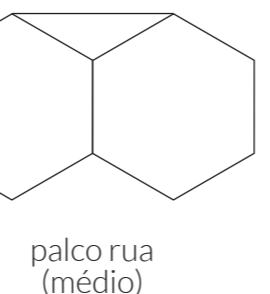
### MÓDULOS

O primeiro passo para a concepção do módulo que irá compor os diversos cenários possíveis para o projeto foi a definição de sua forma hexagonal. Optou-se pelo hexágono primeiro, por conta da sua aproximação com a espacialidade circular, que permite a configuração dos shows “centrípetos” e segundo, devido à sua estrutura regular, que permite fácil conjugação entre si. Isto permite a possibilidade de palcos mais lineares ou maiores para as outras dinâmicas de música. Estas possibilidades estão graficamente exemplificadas no diagrama ao lado.

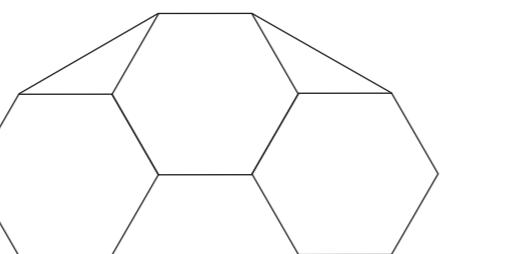
Definida a forma, o segundo passo para a elaboração do módulo foi o seu dimensionamento. Aproveitando-se mais uma vez de sua capacidade de aglutinação, o módulo de palco foi subdividido em peças hexagonais menores, dimensionadas para que pudessem ser, ao mesmo tempo placas, para palcos e paredes e, quando dobrados, bancos ou arquibancadas.



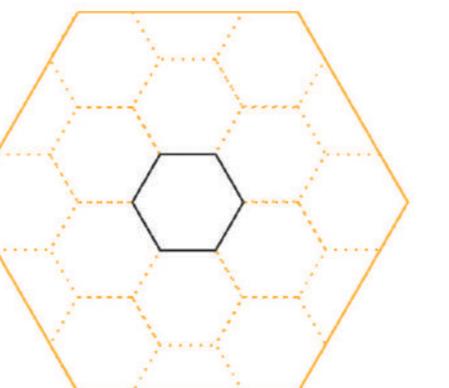
módulo de palco  
(arena)



palco rua  
(médio)



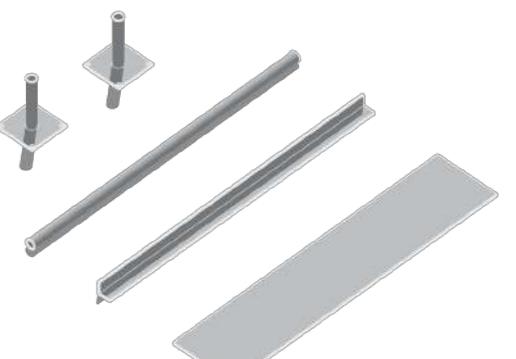
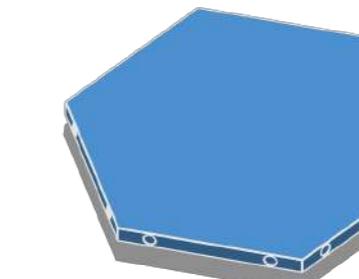
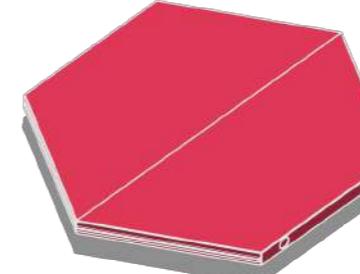
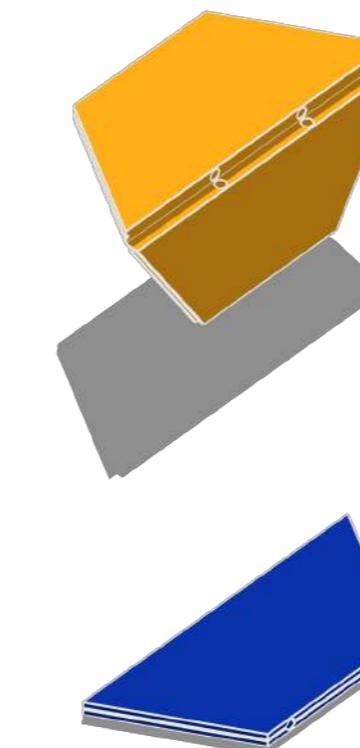
palco parque  
(grande)



cadeira em fibra de vidro



placas de madeirite plastificado



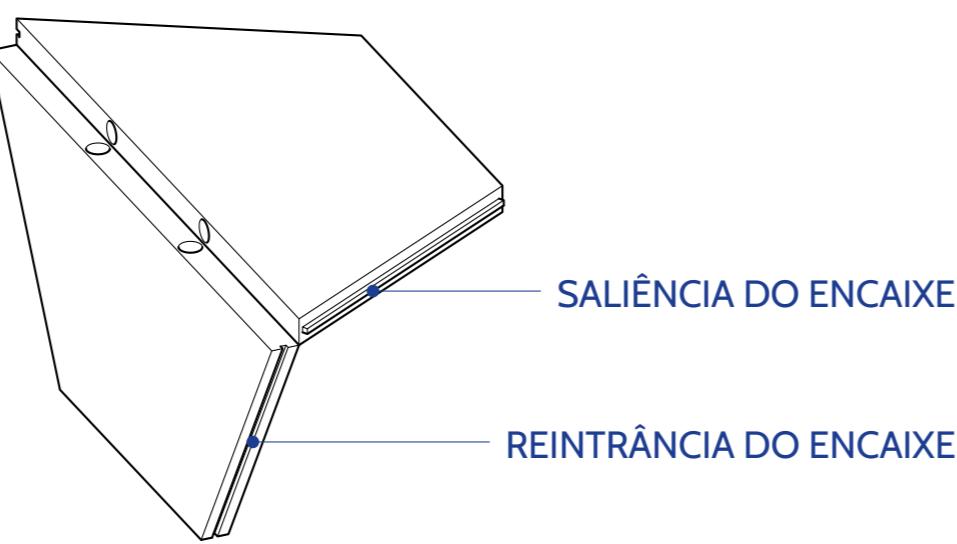
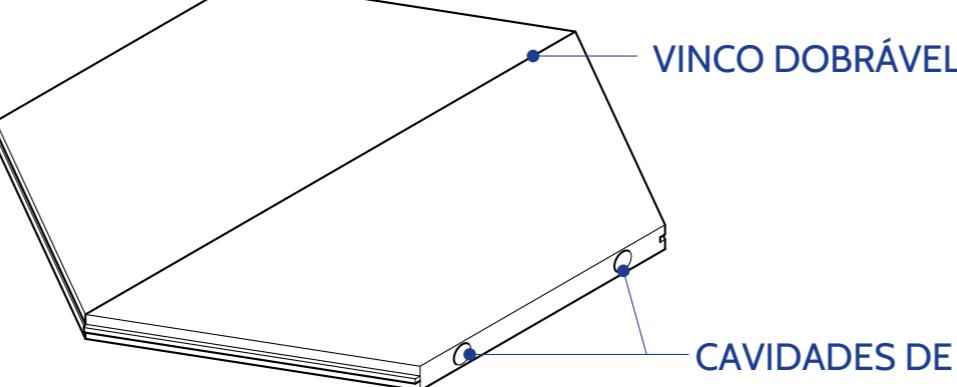
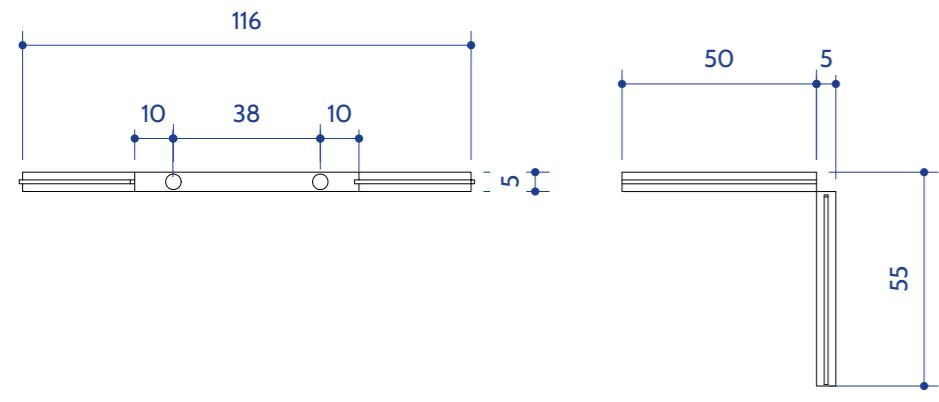
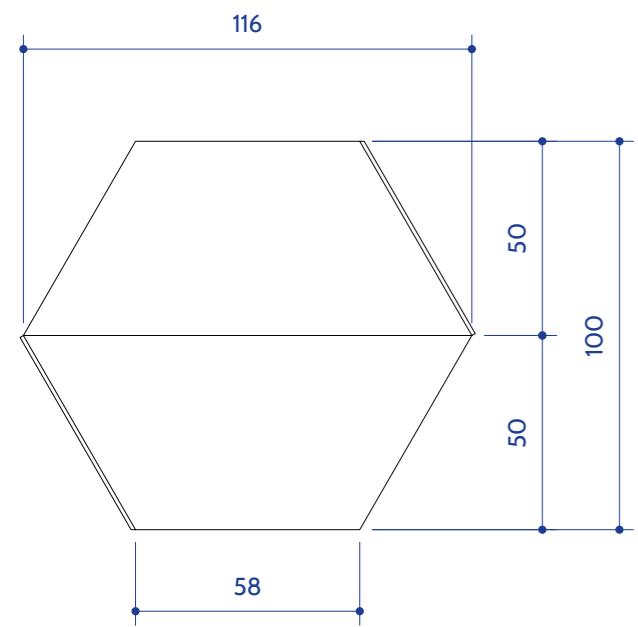
perspectiva geral das peças

## PEÇAS

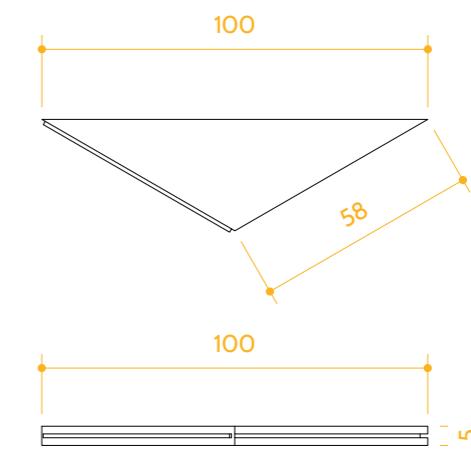
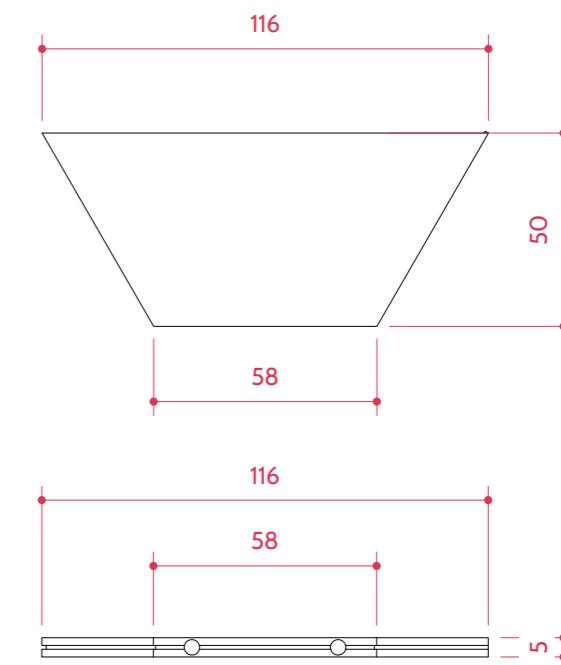
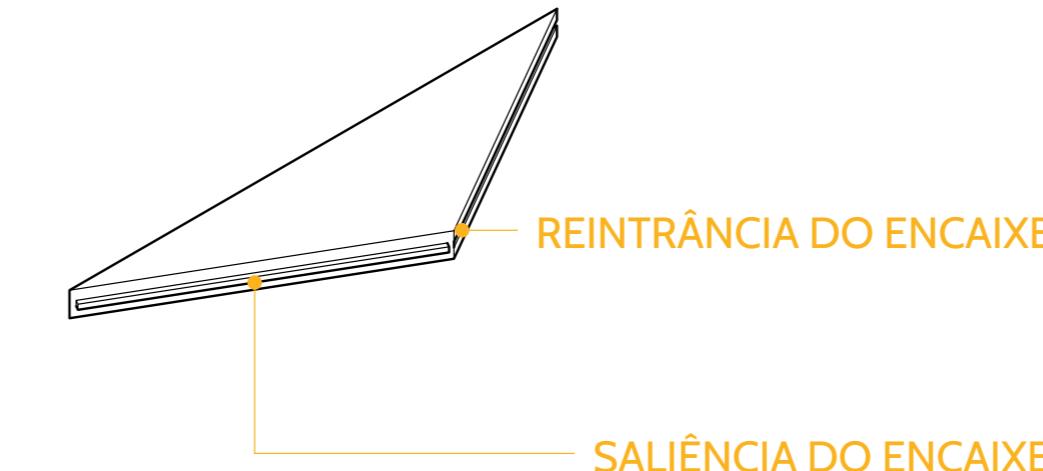
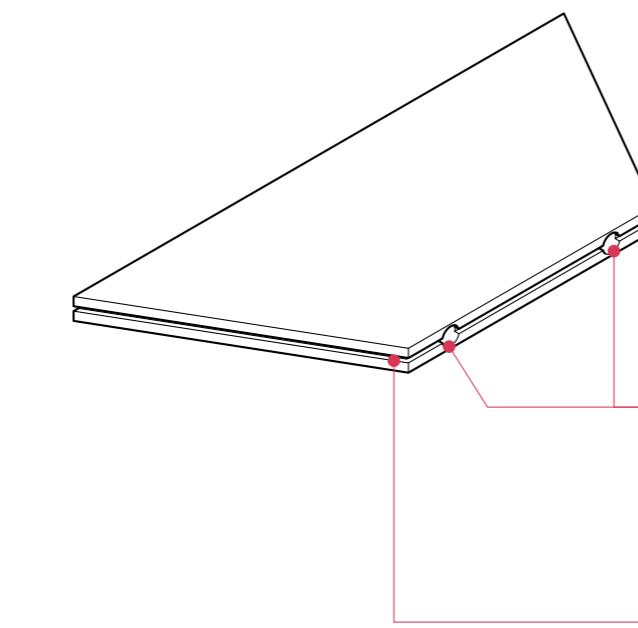
Assim, a peça principal do projeto é a placa rígida hexagonal que contém uma dobra em seu centro para que possa ser dobrada e duas cavidades para a passagem de estruturas tubulares metálicas de travamento. Com o intuito de garantir maior flexibilidade nos encaixes, foram desenvolvidas mais duas placas rígidas derivadas da primeira: uma em forma trapezoidal (metade da peça hexagonal) e um triângulo isósceles de mesmo lado do hexágono. Além destas, foram desenvolvidas também peças auxiliares para possibilitar o travamento das estruturas.

O detalhamento executivo apresentado nas seguintes páginas, assim como a definição de sua materialidade, teria ainda que passar por um refinamento projetual, todavia como possibilidade de materialidade por suas características rígidas, resistentes e leves foram consideradas as placas de madeirite plastificadas ou as estruturas em fibra de vidro.

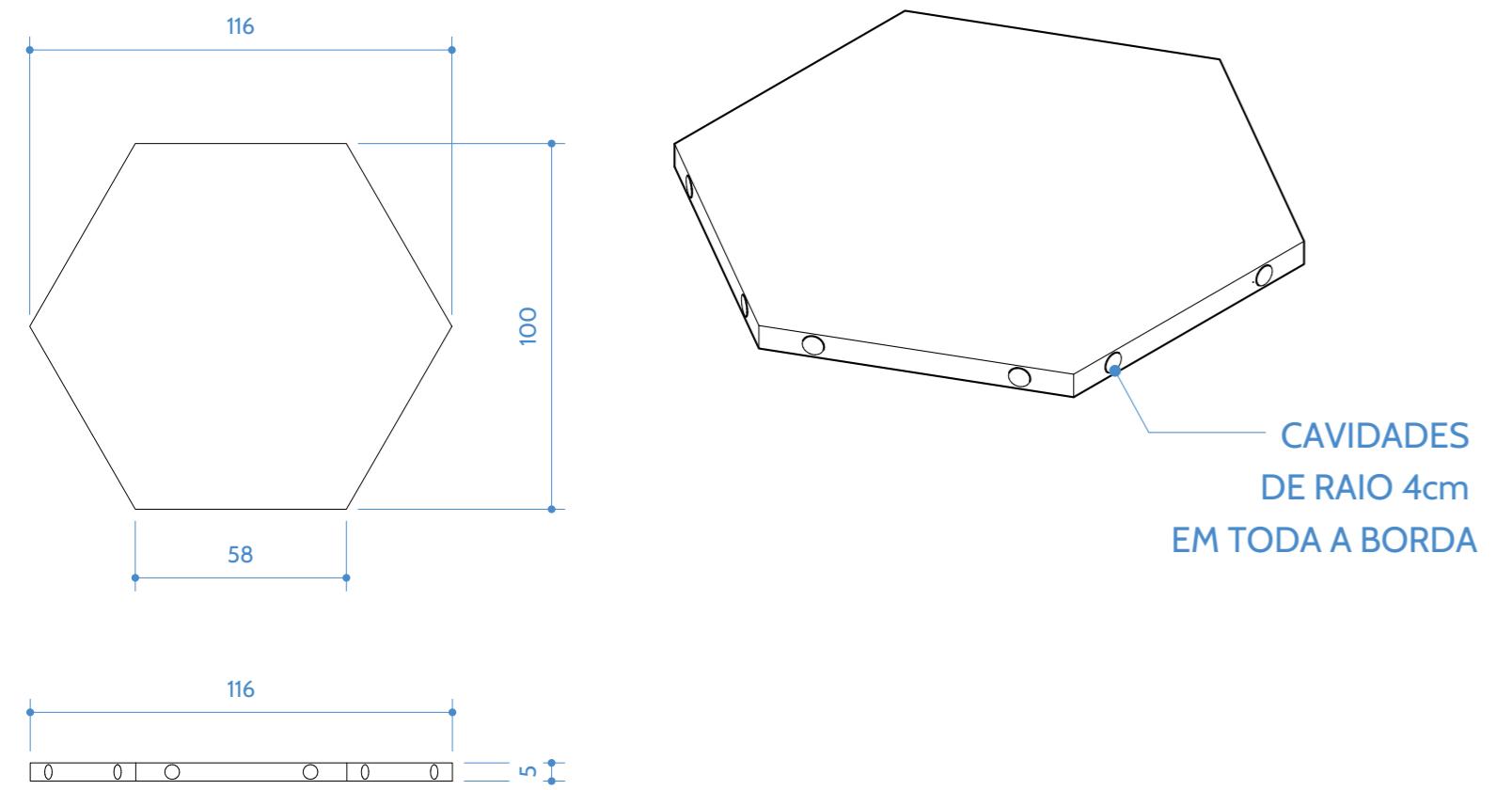
PEÇA 01 - HEXAGONAL



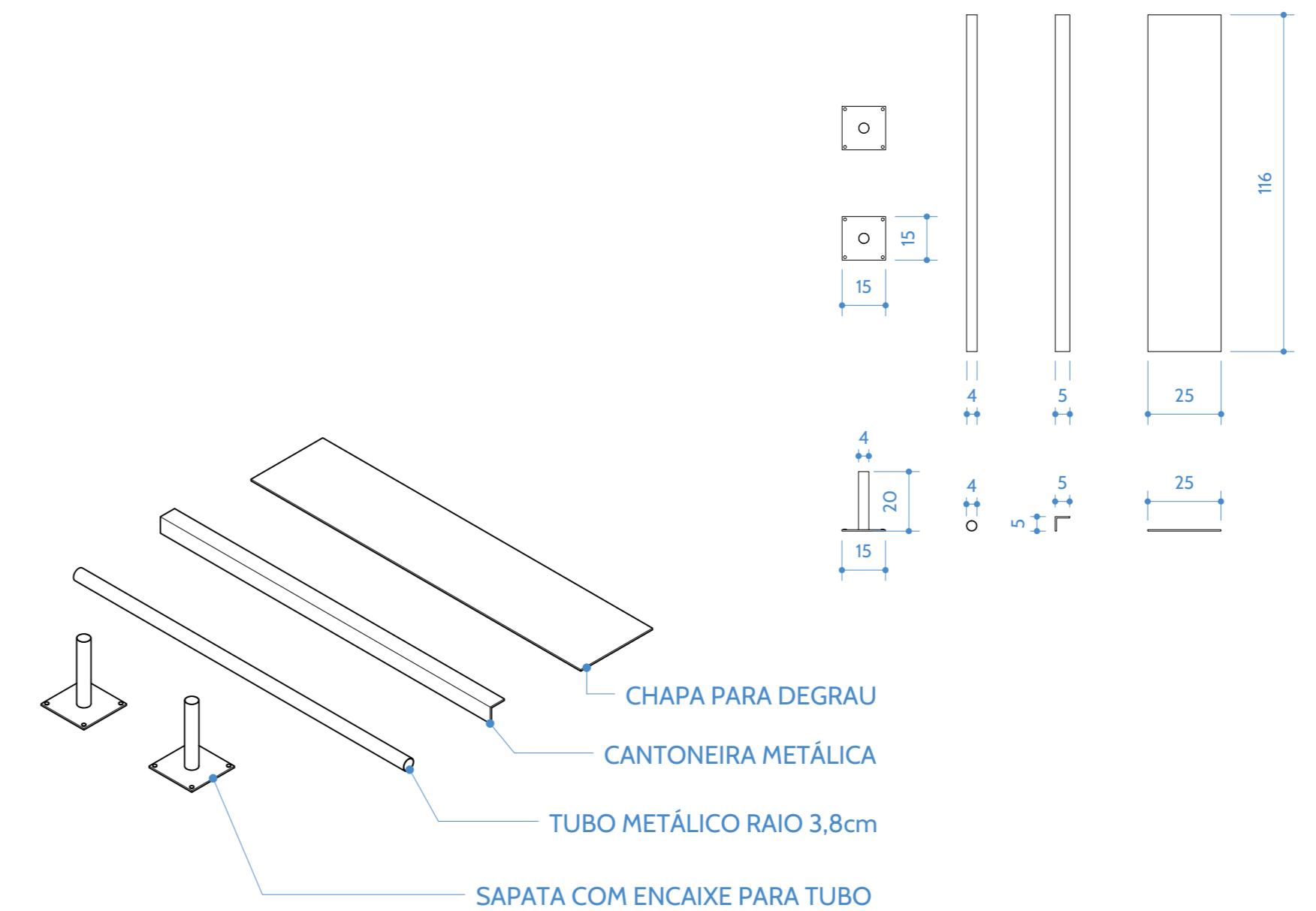
PEÇA 02 E 03 - TRAPÉZIO E TRIÂNGULO



PEÇA 04 - HEXÁGONO DE TRAVAMENTO



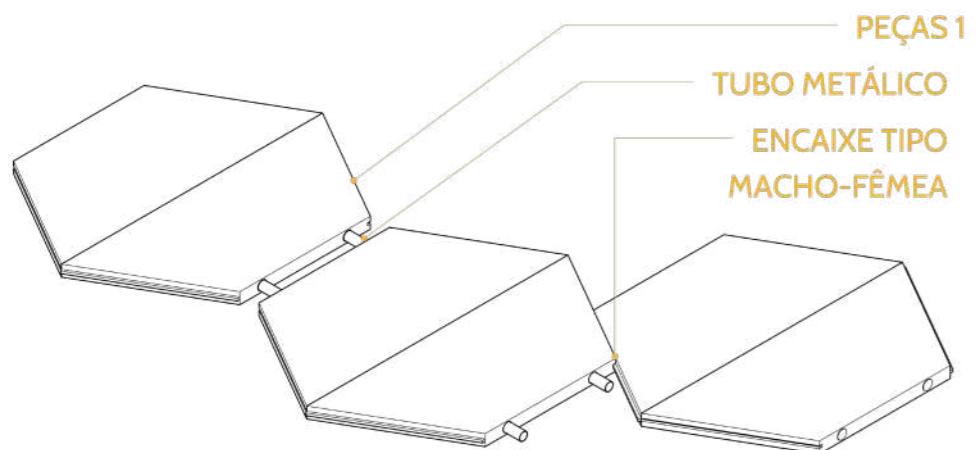
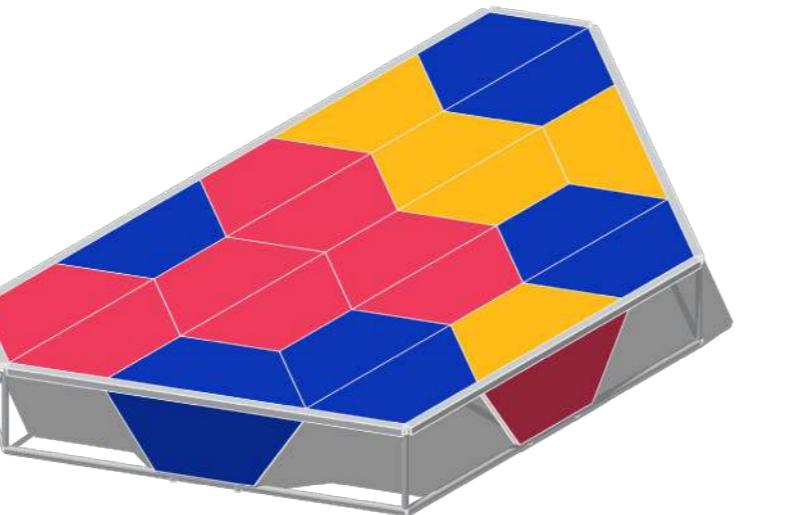
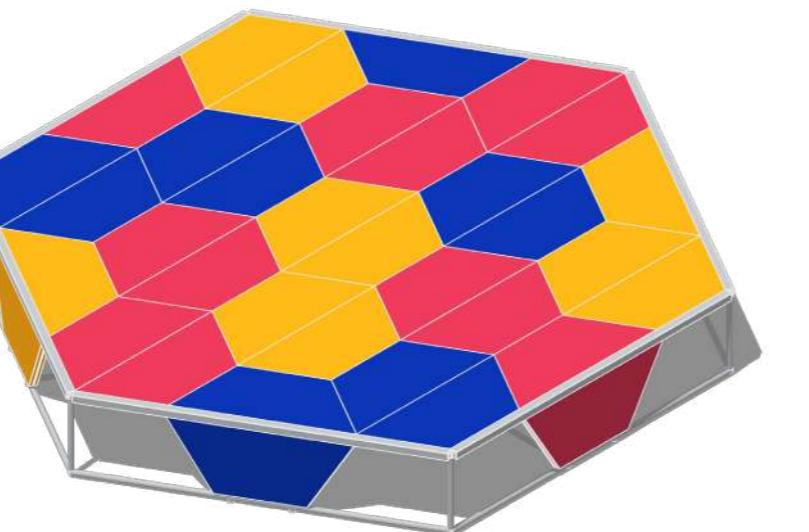
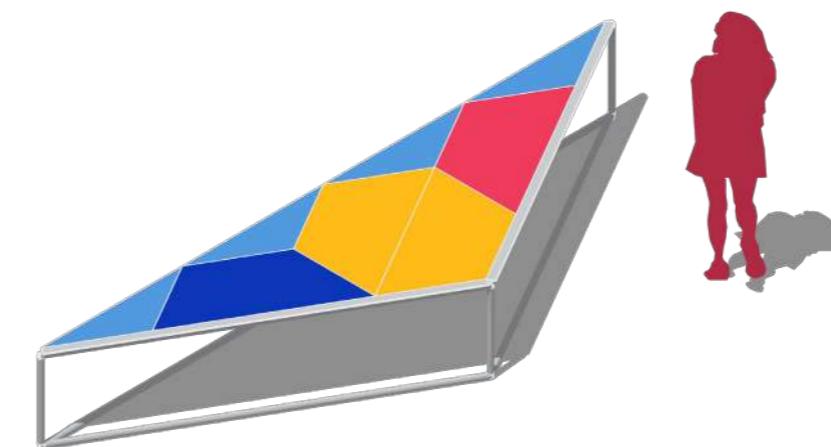
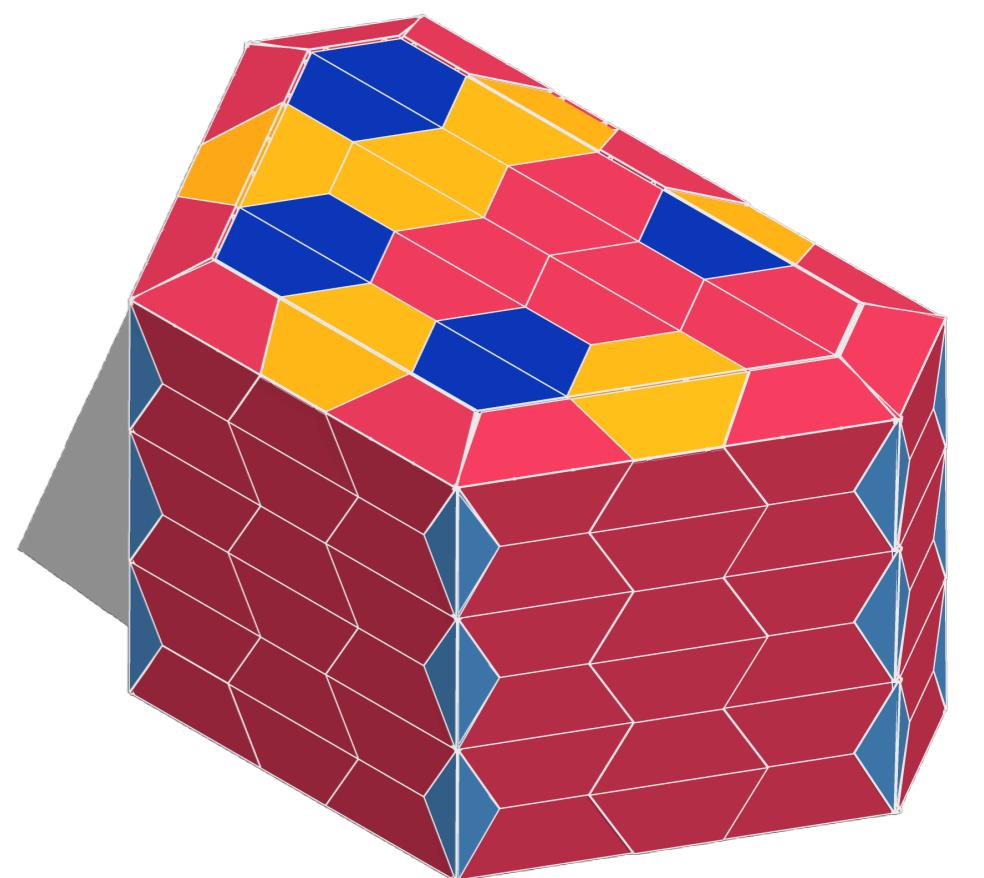
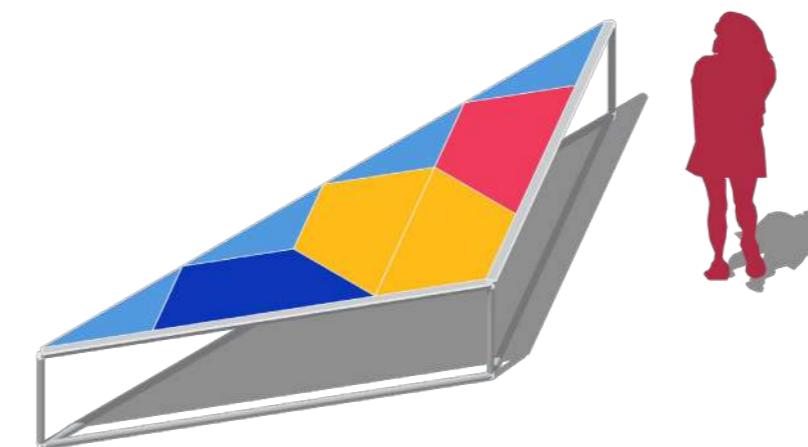
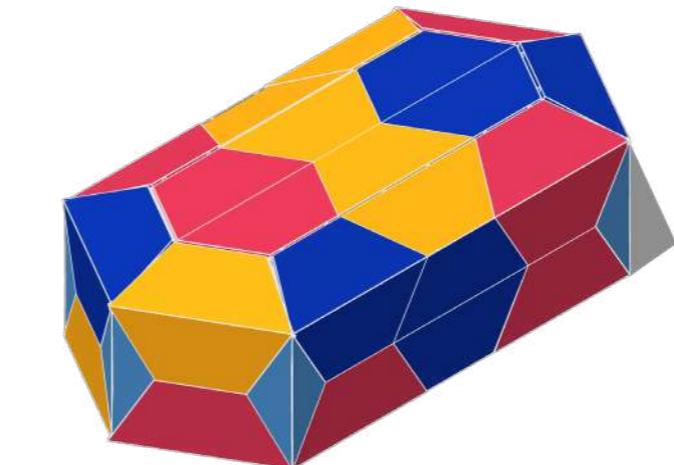
PEÇAS 05, 06, 07 E 08- ESTRUTURAS SUPORTE



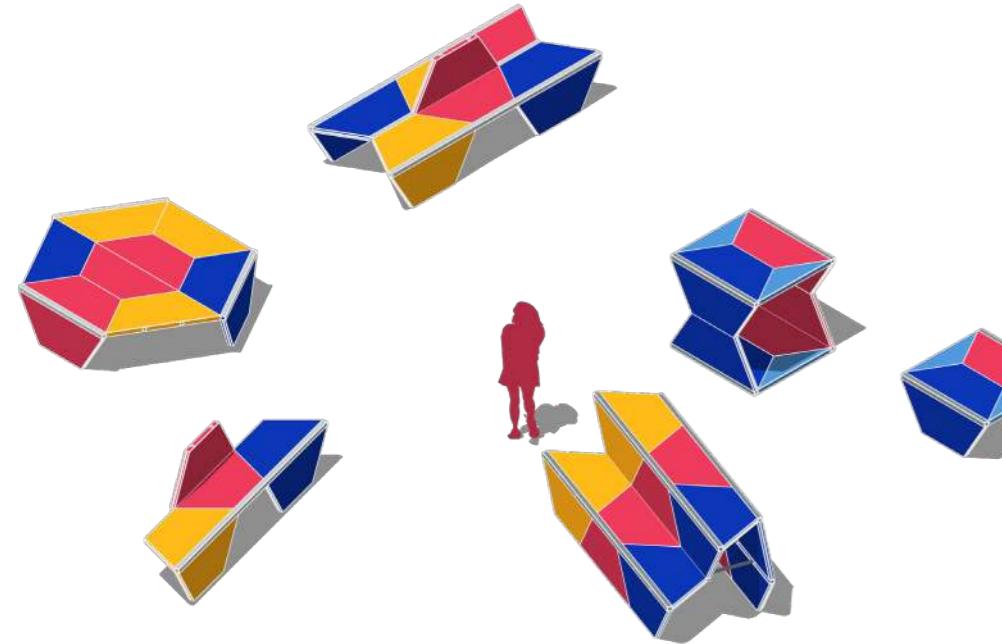
**ENCAIXES**

A conjugação das peças será realizada essencialmente a partir de dois encaixes: o primeiro no sentido longitudinal das placas, que serão atravessadas por dois tubos metálicos de espessura ligeiramente menor que as cavidades das peças; e o segundo, nas laterais das peças, que contarão com um encaixe tipo 'macho-fêmea' garantindo a estabilidade entre os elementos.

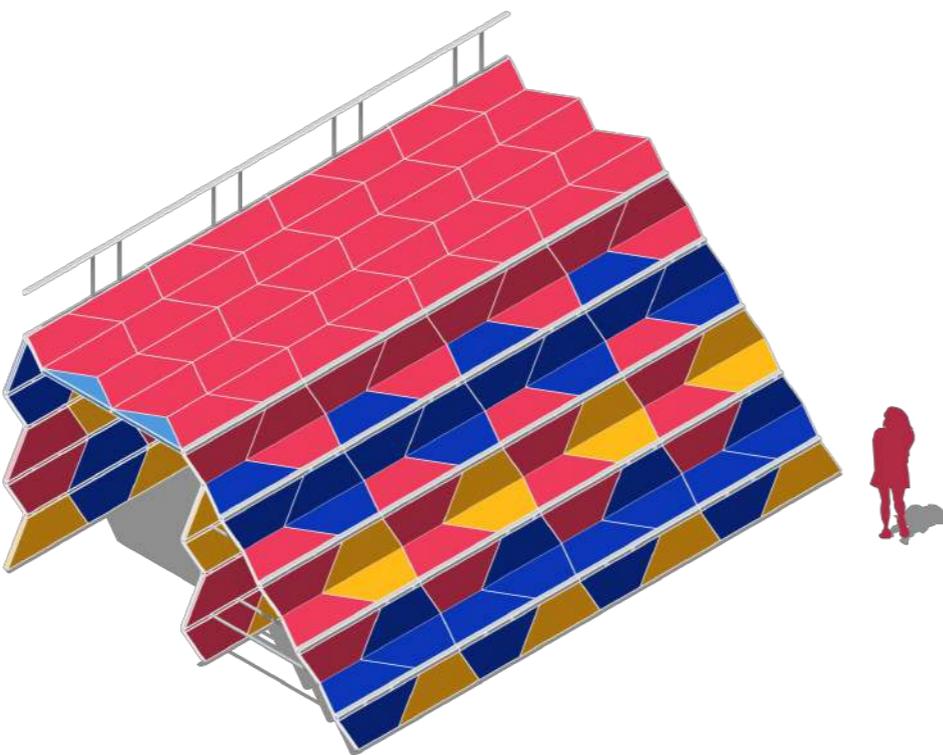
Com as peças definidas, foram desenvolvidos encaixes partindo dos espaços que compõem o programa variável a ser utilizado nas diversas situações de intervenção. A seguir, serão apresentadas possibilidades de palco, infraestrutura e mobiliário urbano. É importante ressaltar que estas não são as únicas conformações possíveis para as peças, tendo sido concebidas justamente para a livre experimentação de seus usuários.

**MEIO PALCO****PALCO****COMPLEMENTO PALCO TRIÂNGULO****INFRAESTRUTURA GRANDE****INFRAESTRUTURA PEQUENA**

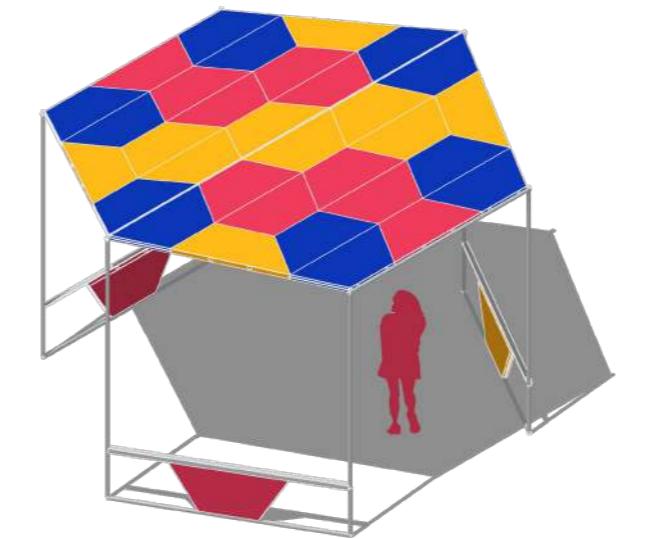
BANCOS



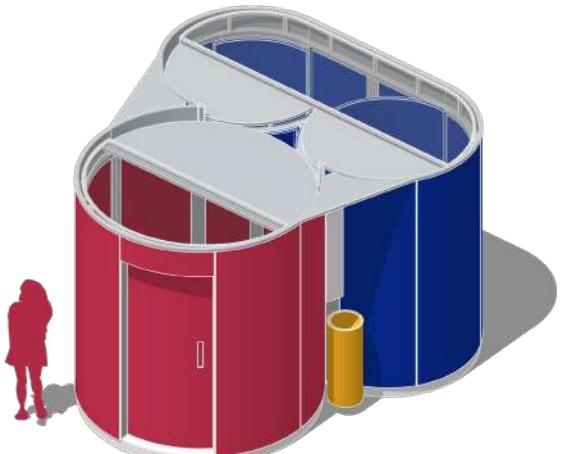
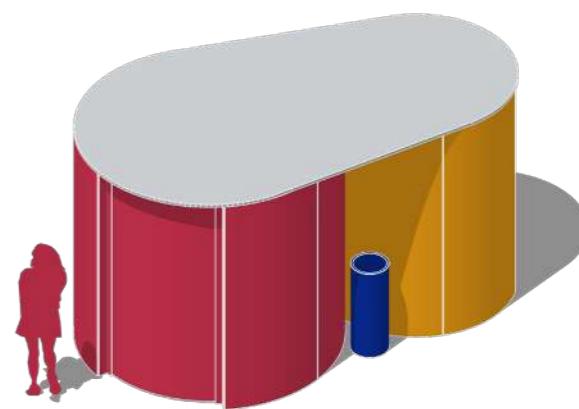
ARQUIBANCADA



COBERTURA



BANHEIROS



#### BANHEIRO PÚBLICO MODULAR

Os banheiros públicos utilizados neste trabalho, fundamentais para o bom funcionamento de um evento musical, são de elaboração própria em conjunto com Guilherme Okasaki de Freitas e foram apresentados para a disciplina AUP0183 - A Estrutura no Projeto do Edifício (disponível no link: [https://issuu.com/batirindadel/docs/aup0183\\_final\\_guilherme\\_anabeatriz](https://issuu.com/batirindadel/docs/aup0183_final_guilherme_anabeatriz)) como uma estrutura modular realizada em fibra de vidro. Entende-se que, como o presente trabalho trata de qualificar espaços públicos em geral, seria proveitoso utilizar-se de um projeto melhor elaborado do que de um simples banheiro químico.

## CONSTRUINDO SITUAÇÕES

Por fim, como forma de cruzar discussões teóricas, mapeamento e ensaio projetual, foram realizadas algumas possibilidades de disposições dos módulos em situações reais já previamente destrinchadas nos estudos de caso. Para tal, primeiramente identificou-se nas atividades musicais mapeadas alguns padrões de espacialidade e comportamentos de público e artista.

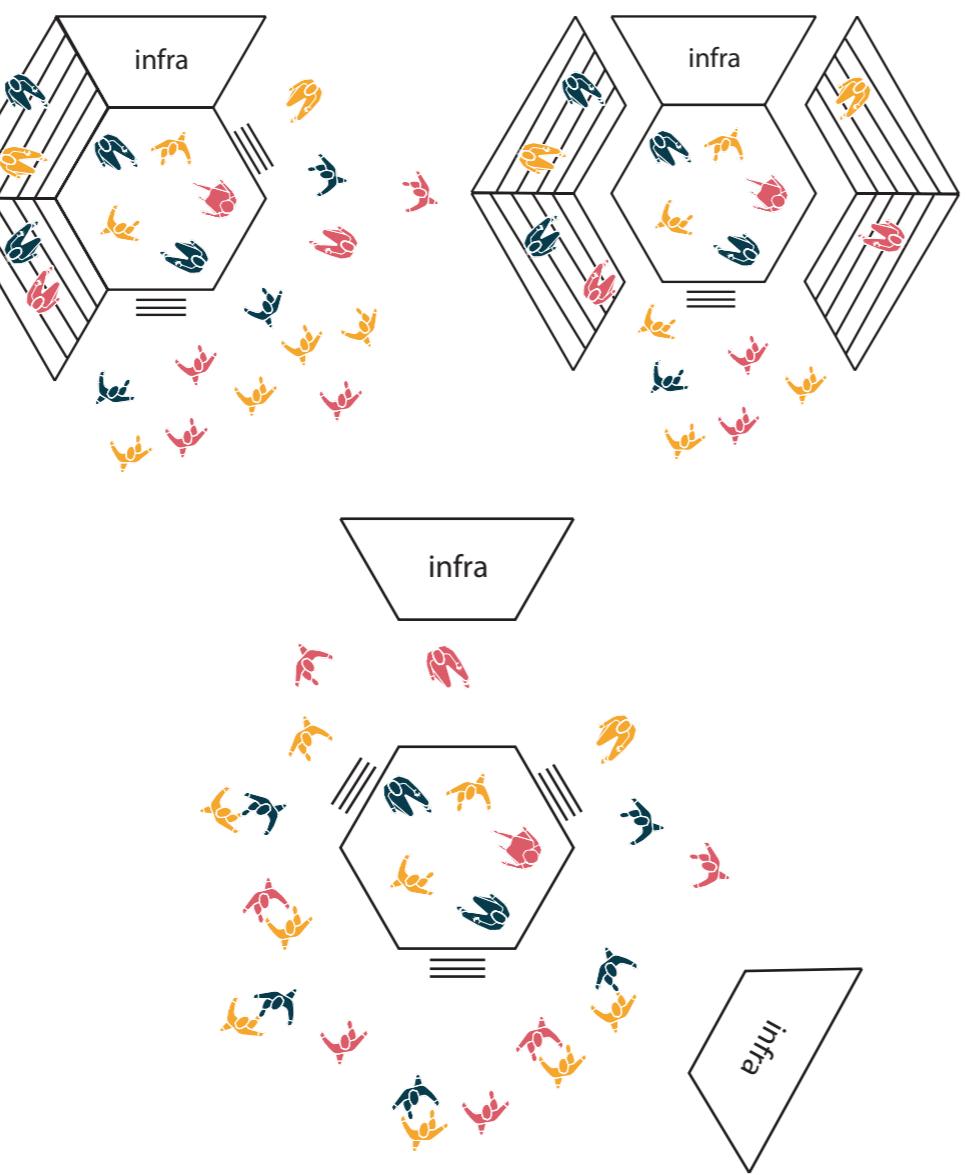
Retomando as referências conceituais utilizadas para a construção do módulo, pôde-se reconhecer quatro situações gerais que abarcam em cada uma delas algumas categorias do mapa. São elas: palco tipo coreto/ arena; palcos de show; palcos de festival; e festa de rua. Estas situações serão melhor explicadas esquematicamente nas próximas páginas. No entanto, os critérios que foram utilizados para dividi-las foram tanto as dinâmicas de show (centrípeta ou centrífuga), quanto tamanho de público e até quanto à reação do público à prática (dançar, assistir de pé, assistir sentado, ouvir como fundo da sociabilidade, “bater cabeça” etc).

Após esta nova categorização de situações típicas para a prática musical na urbe, serão apresentados alguns ensaios projetuais - alguns com maior profundidade de desenvolvimento do que outros - em que se propõe a utilização dos módulos desenvolvidos para a potencialização e suporte de atividades musicais em curso na cidade de São Paulo.

Apesar do agrupamento metodológico realizado, é sempre válido ressaltar que valoriza-se as individualidades e especificidades de cada atividade musical, assim como de seus agentes produtores, consumidores e até do próprio contexto sócio-espacial em que estão inseridos. Portanto, os ensaios projetuais aqui apresentados são meras sugestões de espacializações. Em um cenário ideal esta dispersão sobre o território seria realizada pelos próprios agentes produtores e consumidores destas atividades, garantindo assim a sociabilidade e o caráter participativo e democrático desta intervenção.

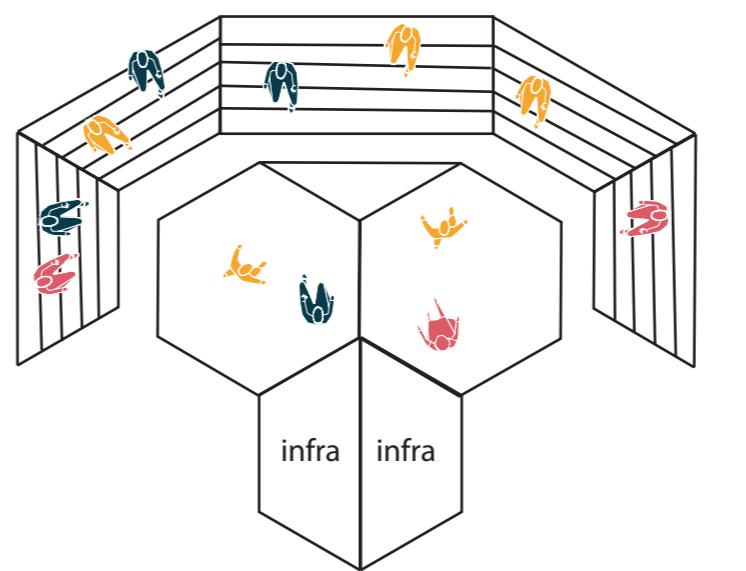
## SITUAÇÃO 1 – CORETO/ARENA

- **referência conceitual:** show centrípeto
- **categorias mapeamento:** rap, forró e samba
- **escala:** rua/praca
- **locais de implantação:** roosevelt, largo da batata, Rua 13 de maio
- **programa:**
  - . palco tipo arena
  - . infraestrutura energia
  - . banheiros
  - . áreas de permanência/descanso



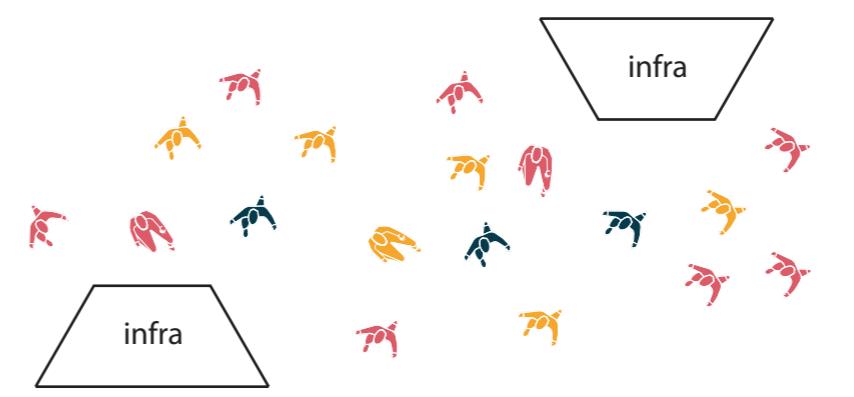
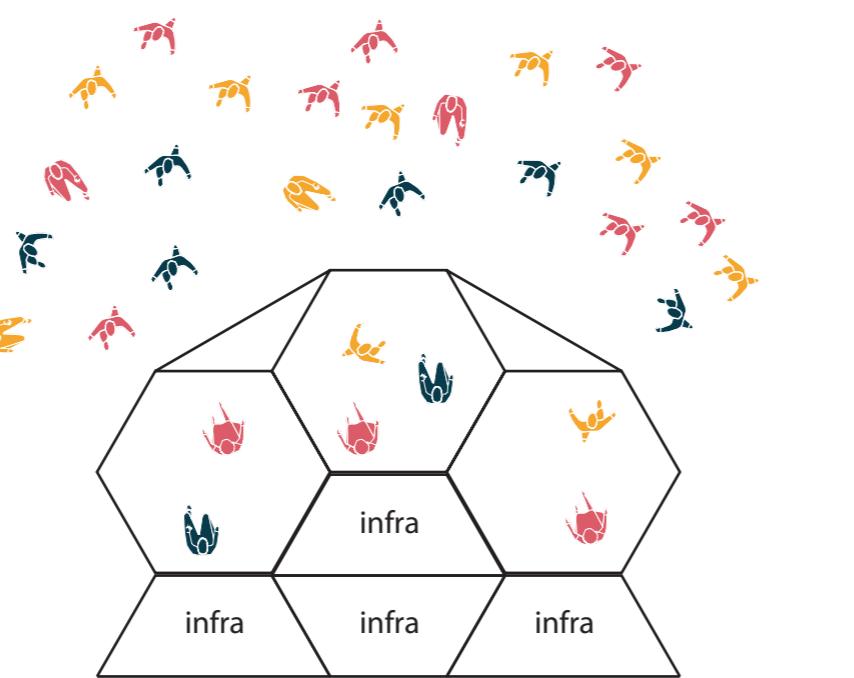
## SITUAÇÃO 2 – PALCO SHOW

- **referência conceitual:** show centrífugo
- **categoria:** nova mpb, indie, rock
- **escala:** rua/avenida
- **locais de implantação:** minhocão, paulista, rua dos pinheiros, praça dom orione
- **programa:**
  - . palco pequeno
  - . arquibancada
  - . infraestrutura energia
  - . área de permanência
  - . banheiro
  - . lojinha



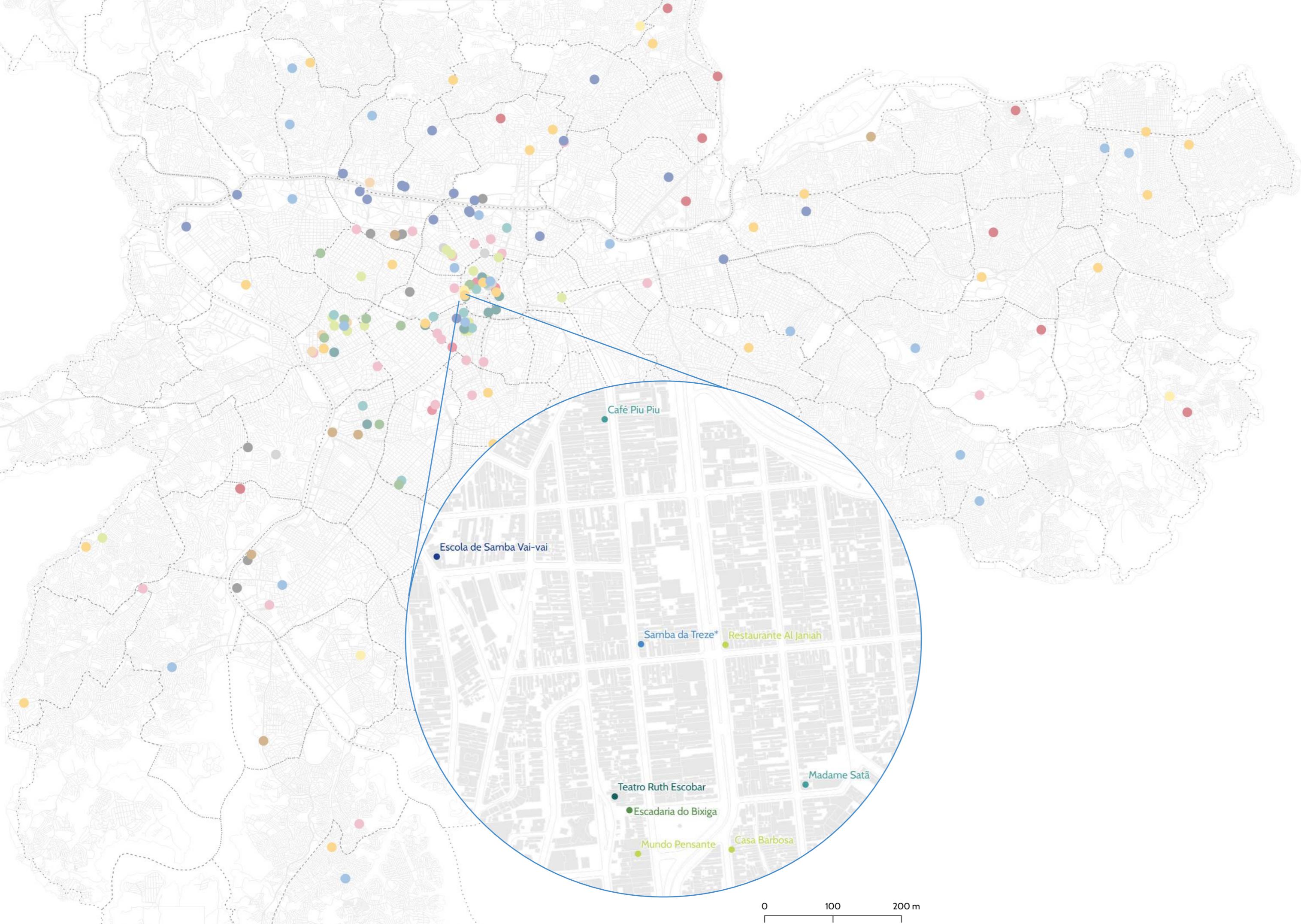
## SITUAÇÃO 3 – PALCO FESTIVAL

- referência conceitual: show centrífugo
- categorias mapeamento: mpb, clássico, setanejo
- escala: parque/avenida
- locais de implantação: vale anhangabaú, parque ibirapuera (parques urbanos em geral)
- programa:
  - palco grande
  - infraestrutura de energia, som e luz
  - banheiro
  - camarim/cochia
  - área de descanso
  - área de projeção
  - arquibancada\*



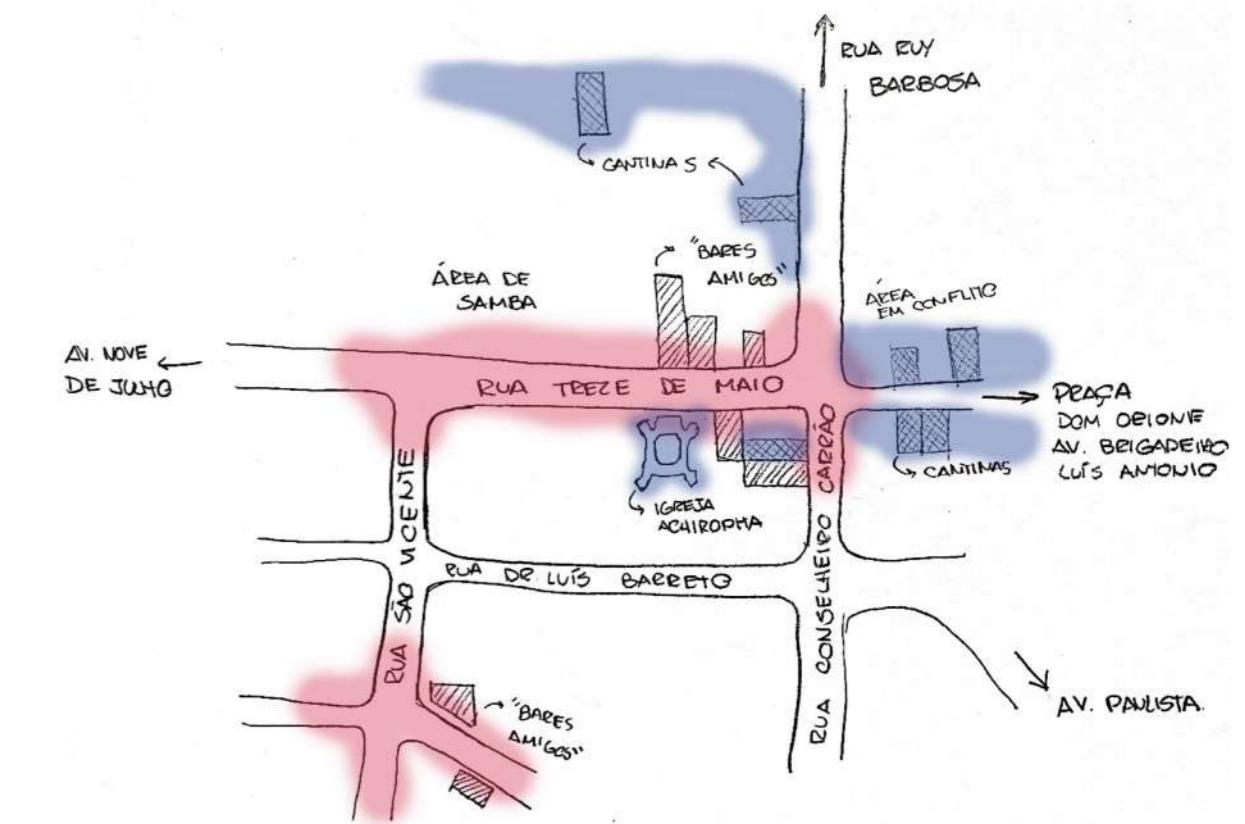
## SITUAÇÃO 4 – FESTA DE RUA

- referência conceitual: movimento
- categorias mapeamento: funk, eletrônica
- escala: rua/avenida
- locais de implantação: ruas de bairro
- programa:
  - infraestrutura de energia e som
  - banheiro
  - área de descanso
  - cobertura\*
  - área de permanência



## SAMBA DA TREZE

- escala: rua
- categoria: roda de samba
- localização da implantação: Rua 13 de maio, Bixiga
- periodicidade: semanalmente
- programa:
  - . palco tipo arena
  - . banheiro + lixo
  - . bancos
  - . mesas



A disposição da infraestrutura de suporte para o Samba da Treze foi pensada especialmente para fomentar sua sociabilidade enquanto prática que reúne um público diverso na pequena rua do Bixiga. Por isso, conta com vários pontos de bancos e mesas que podem estar associadas aos comercios da rede de apoio da roda de samba ou simplesmente receber seus espectadores de maneira gratuita.

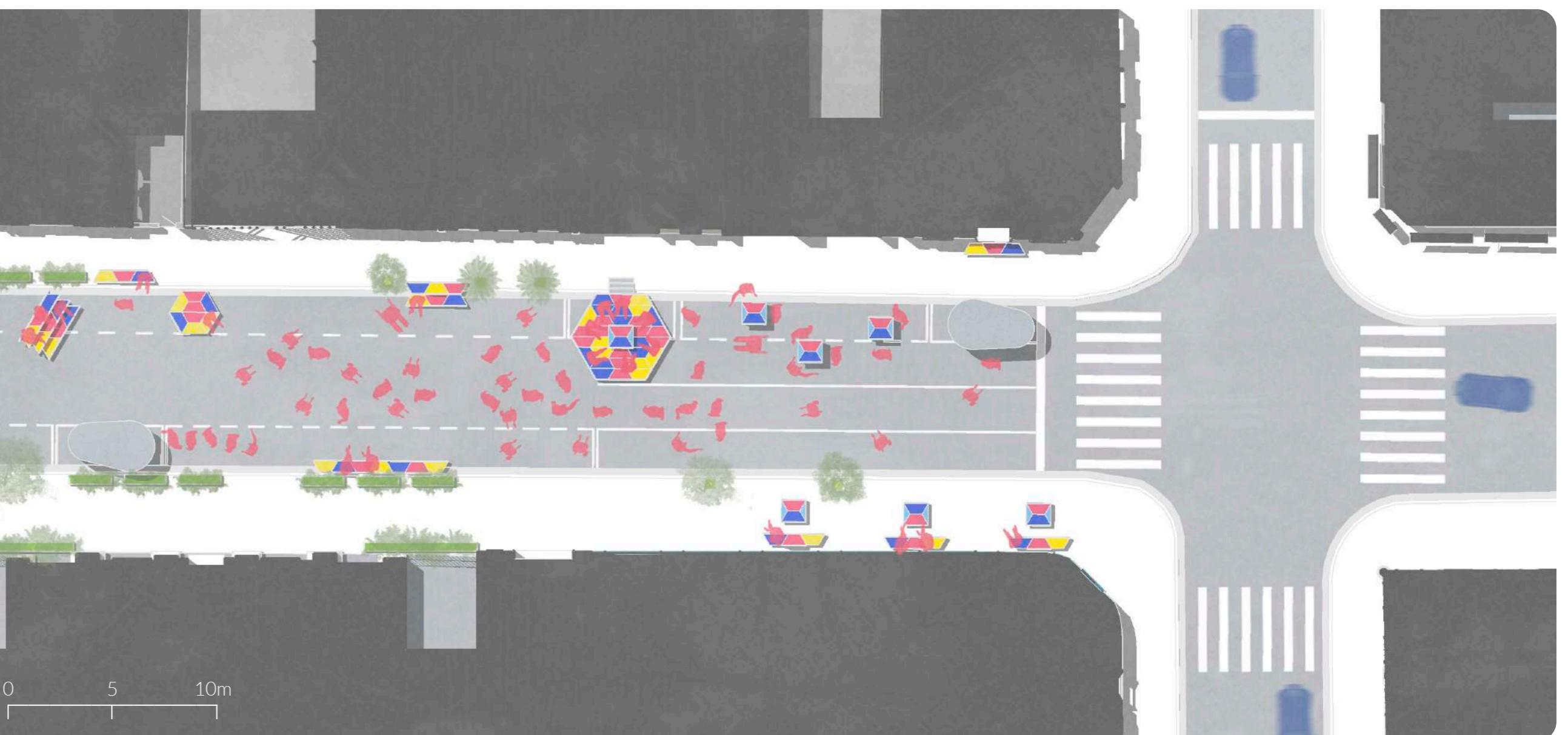
Além disso, a implantação de dois banheiros públicos, que cabem em uma vaga de automóvel cada, favorece a democratização desta atividade e garante a manutenção da limpeza deste trecho da rua mesmo diante de um grande público.

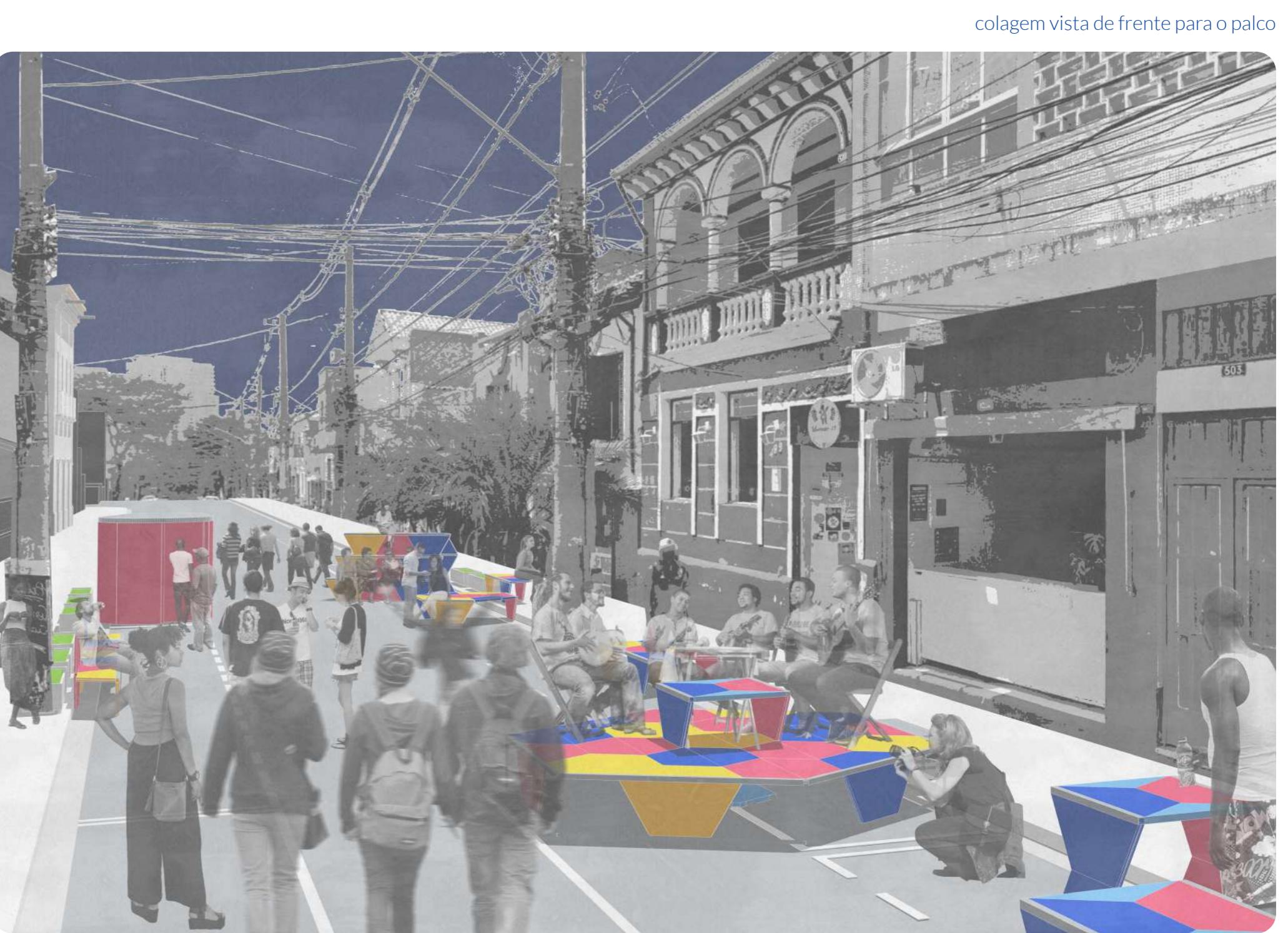
O palco, na posição em que costuma acontecer a roda de samba, é grande o suficiente para caber uma roda de samba completa, porém, ainda assim, foi dimensionado para que coubesse em apenas duas faixas de rolagem da rua.

Como o Samba da Treze possui uma boa rede de apoio entre os comerciantes locais, não julgou-se necessário um módulo de infraestrutura, pois considera-se que a alimentação de energia possa continuar sendo concedida pelos “bares amigos”.

A reivindicação do espaço público é parte fundamental dessa disposição e, por isso, o mobiliário ocupa diversos pontos da rua, numa imposição lúdica e viva da rua como palco e não como passagem.

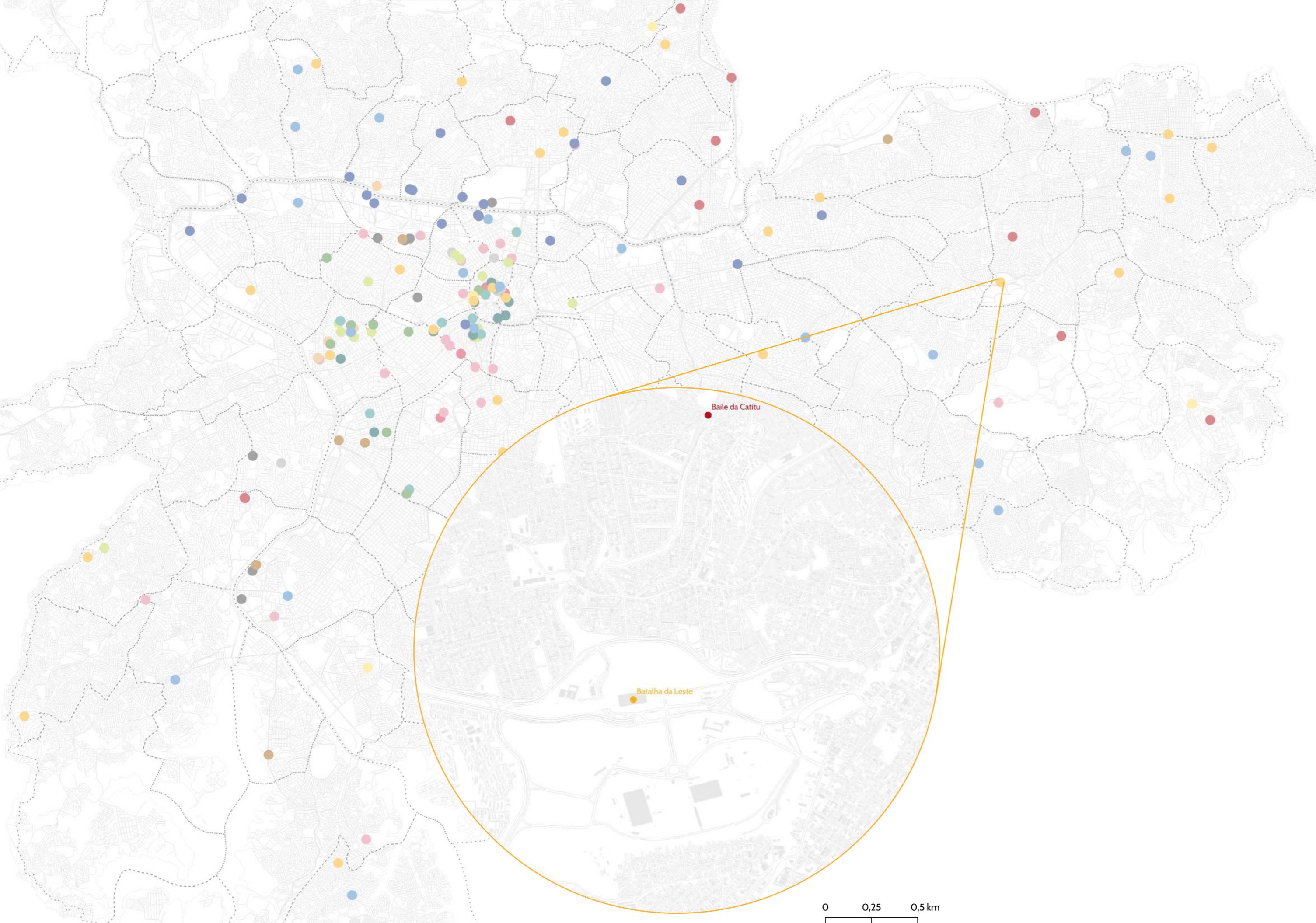
planta de disposição dos módulos





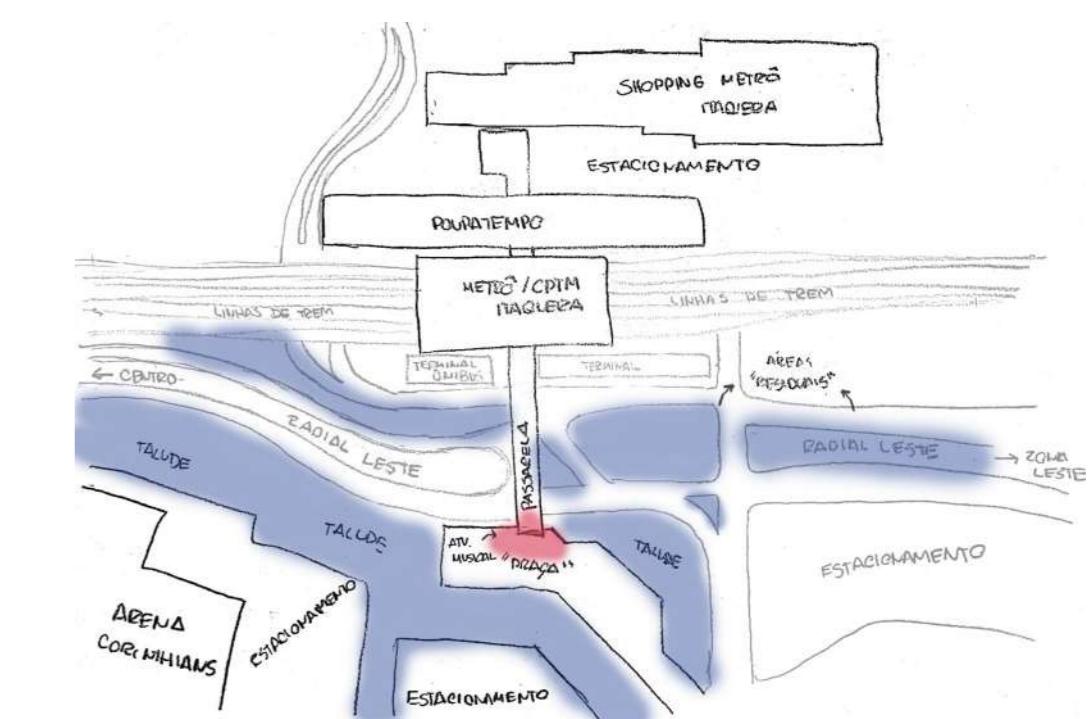
colagem vista da esquina





## BATALHA DA LESTE

- escala: praça
- categoria: batalha de rap
- localização da implantação: Metrô Itaquera
- periodicidade: semanalmente
- programa:
  - . palco tipo arena
  - . infraestrutura de som e energia
  - . banheiro
  - . arquibancada pequena



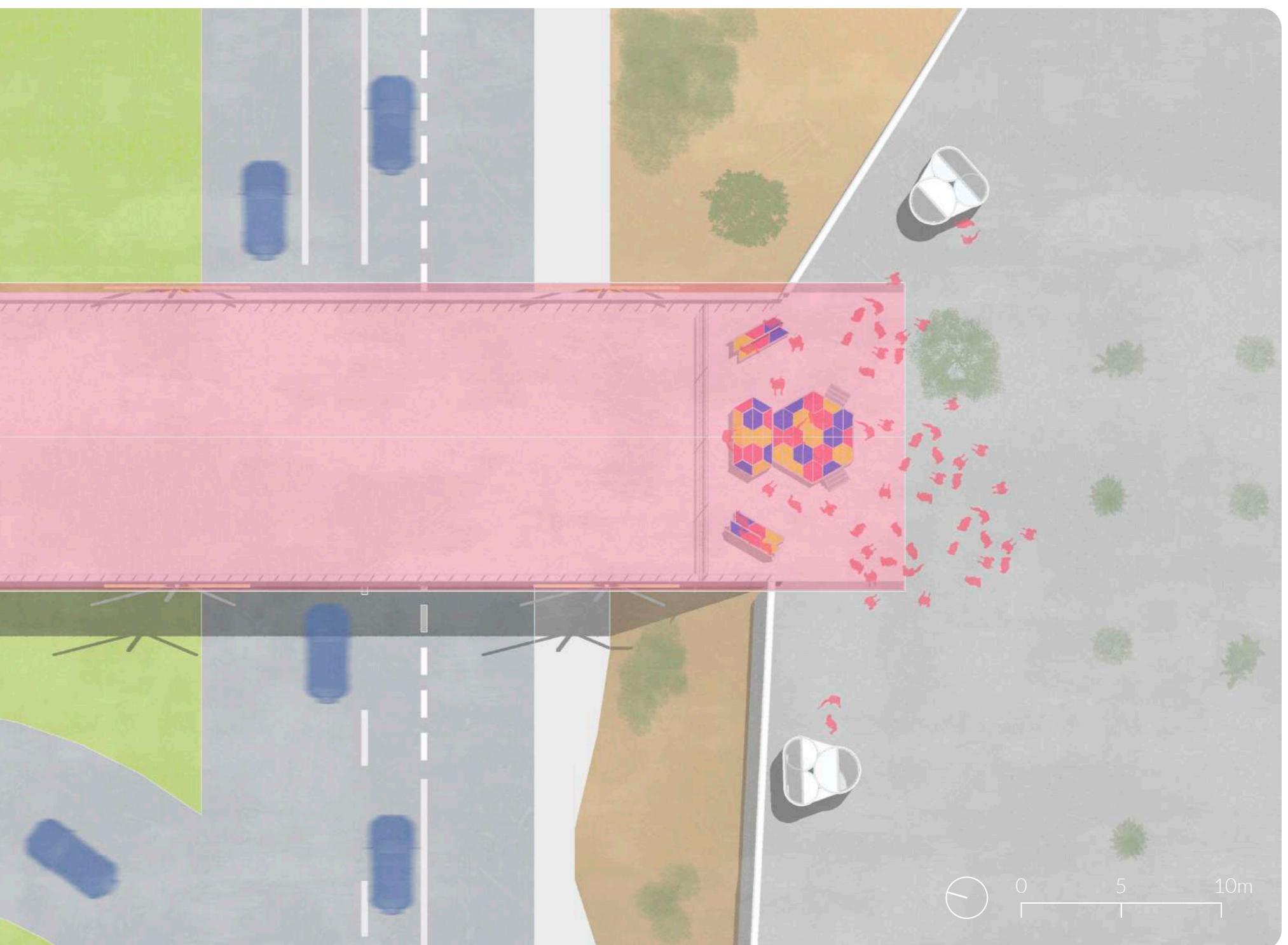
Para a Batalha da Leste, foi pensada uma intervenção menor e mais simples, dado o caráter mais compacto desta atividade. Toda a organização dos módulos foi inspirada nos próprios “mobiliários de suporte” que já são utilizados atualmente, com palco e infraestrutura de som.

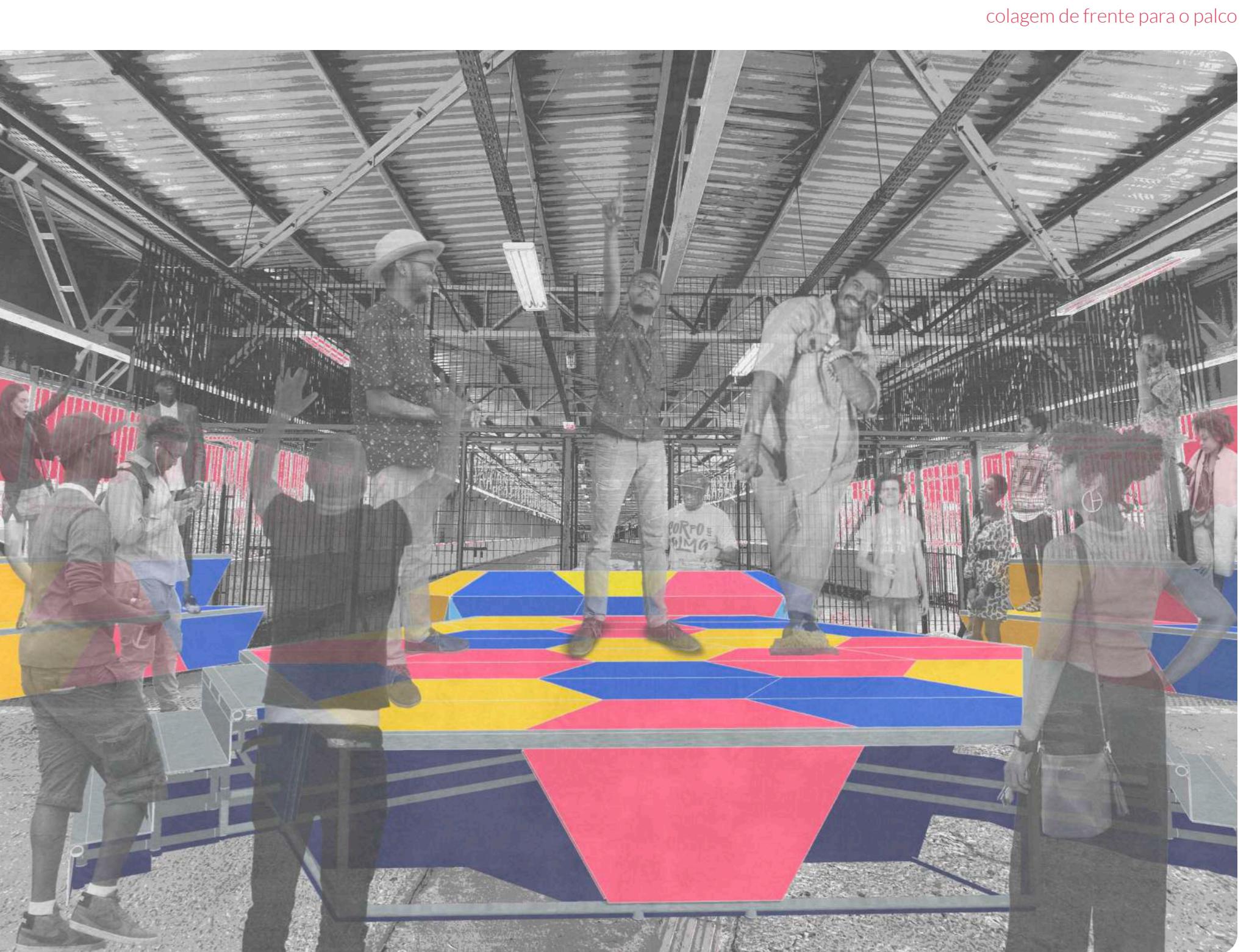
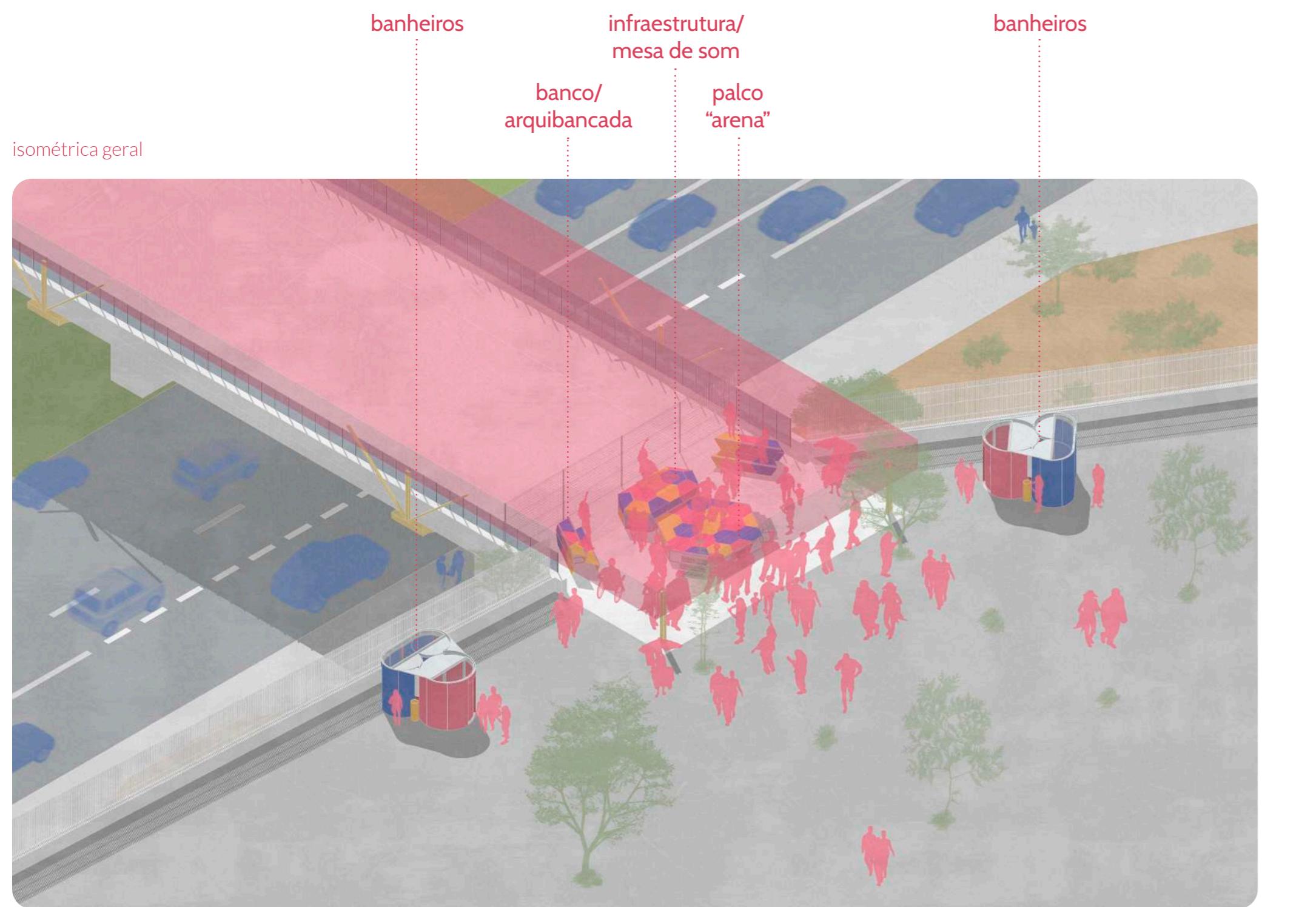
A disposição do palco foi pensada como um “ringue de luta” com duas escadas voltadas para o público para garantir a mobilidade entre plateia e MC's. Associado a ele, está um encaixe pequeno de infraestrutura que poderia servir para guardar equipamentos e também como uma mesa para os DJ's da batalha.

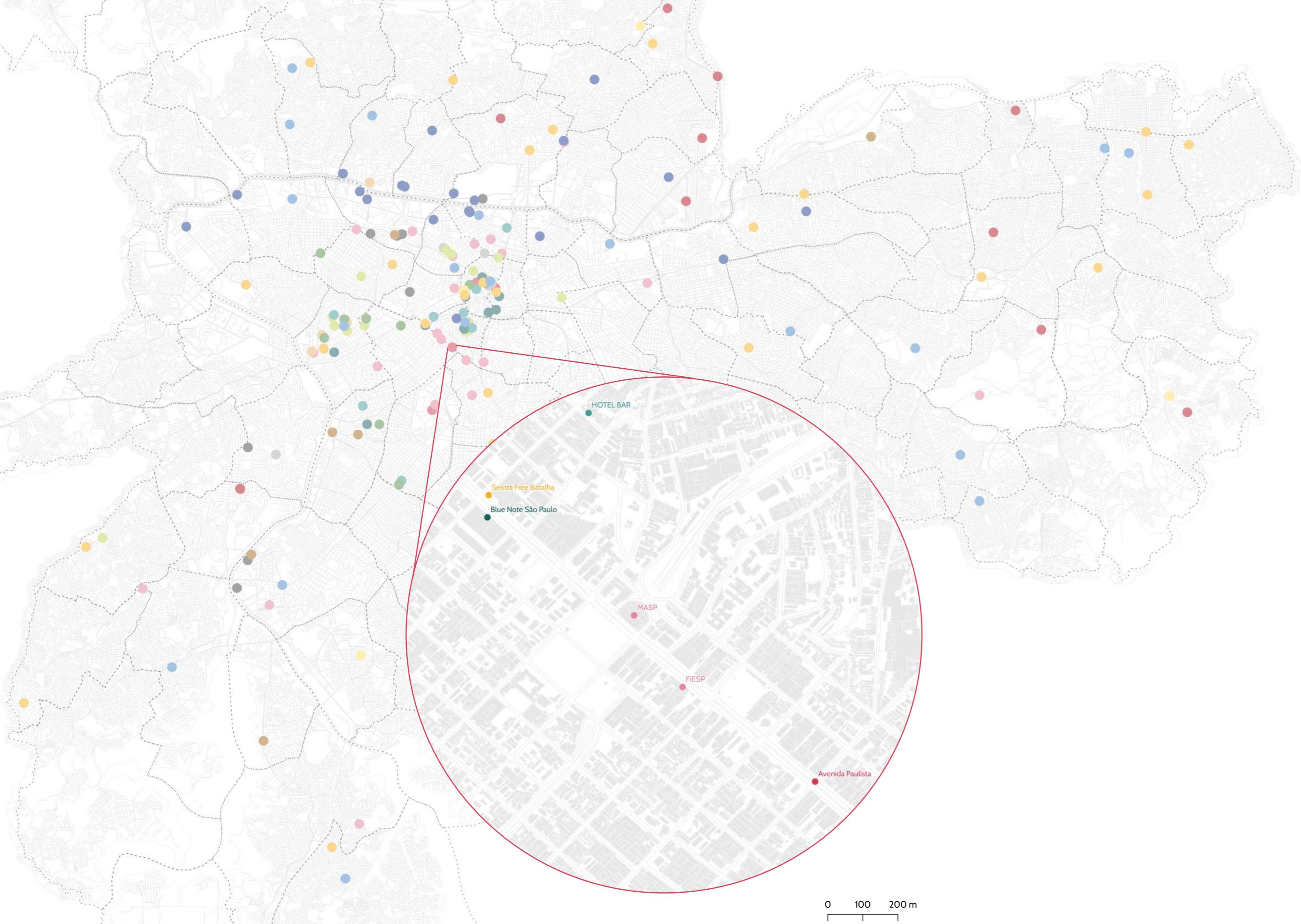
Para o público, que costuma se aglomerar euforicamente em torno do palco, são propostas duas pequenas arquibancadas com o objetivo de aumentar a visibilidade da atividade sem que seja necessário subir nas grades do metrô.

Os banheiros públicos desta situação, por estarem em uma área ampla e desocupada da cidade, foram propostos em uma conformação maior, que pode atender confortavelmente tanto aos frequentadores da batalha, como aos eventuais transeuntes da região.

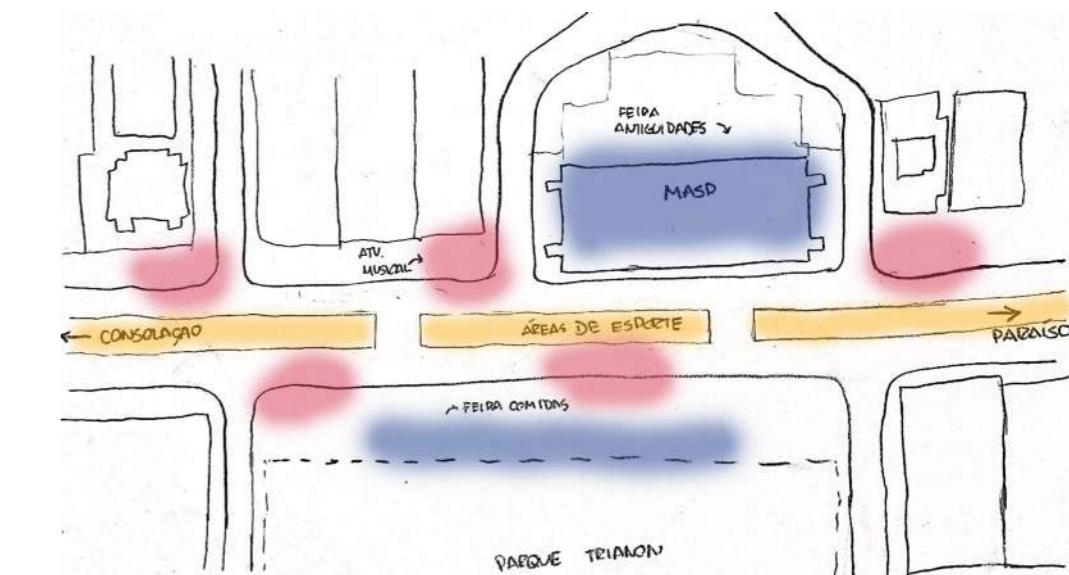
planta de disposição dos módulos







- escala: avenida
- categorias: espaços públicos; alternativo/independente;
- localização da implantação: Avenida Paulista
- periodicidade: semanalmente
- programa:
  - . palcos diversos
  - . infraestrutura de som e energia
  - . banheiros
  - . bancos
  - . coberturas



Na Paulista Aberta, buscou-se valorizar sua característica mais potente: a diversidade. Assim, os módulos e encaixes foram dispostos de maneira a criar um grande festival livre e público de música de rua.

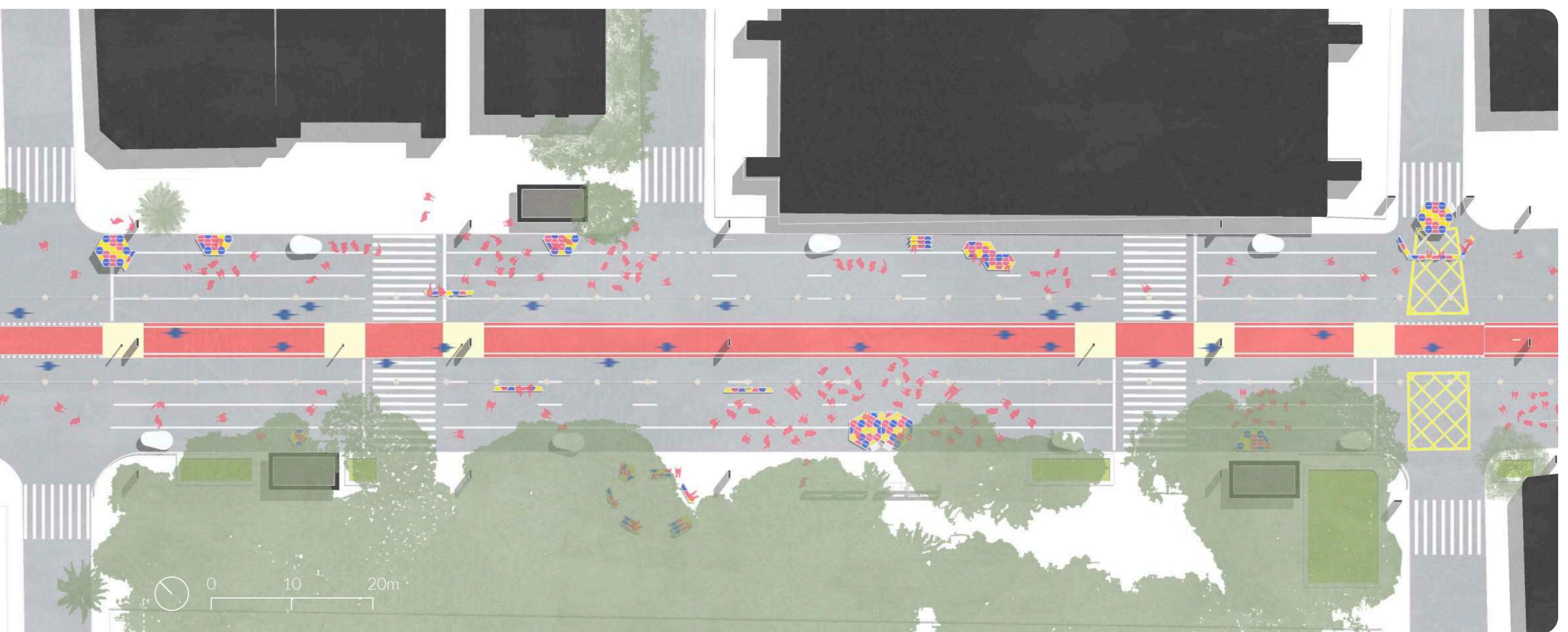
Para fins metodológicos, optou-se por realizar a intervenção em apenas em seu trecho mais emblemático (quadra do MASP). Entretanto, entende-se que a variabilidade proposta permite que estes pequenos organismos musicais poderiam se replicar em toda a sua extensão.

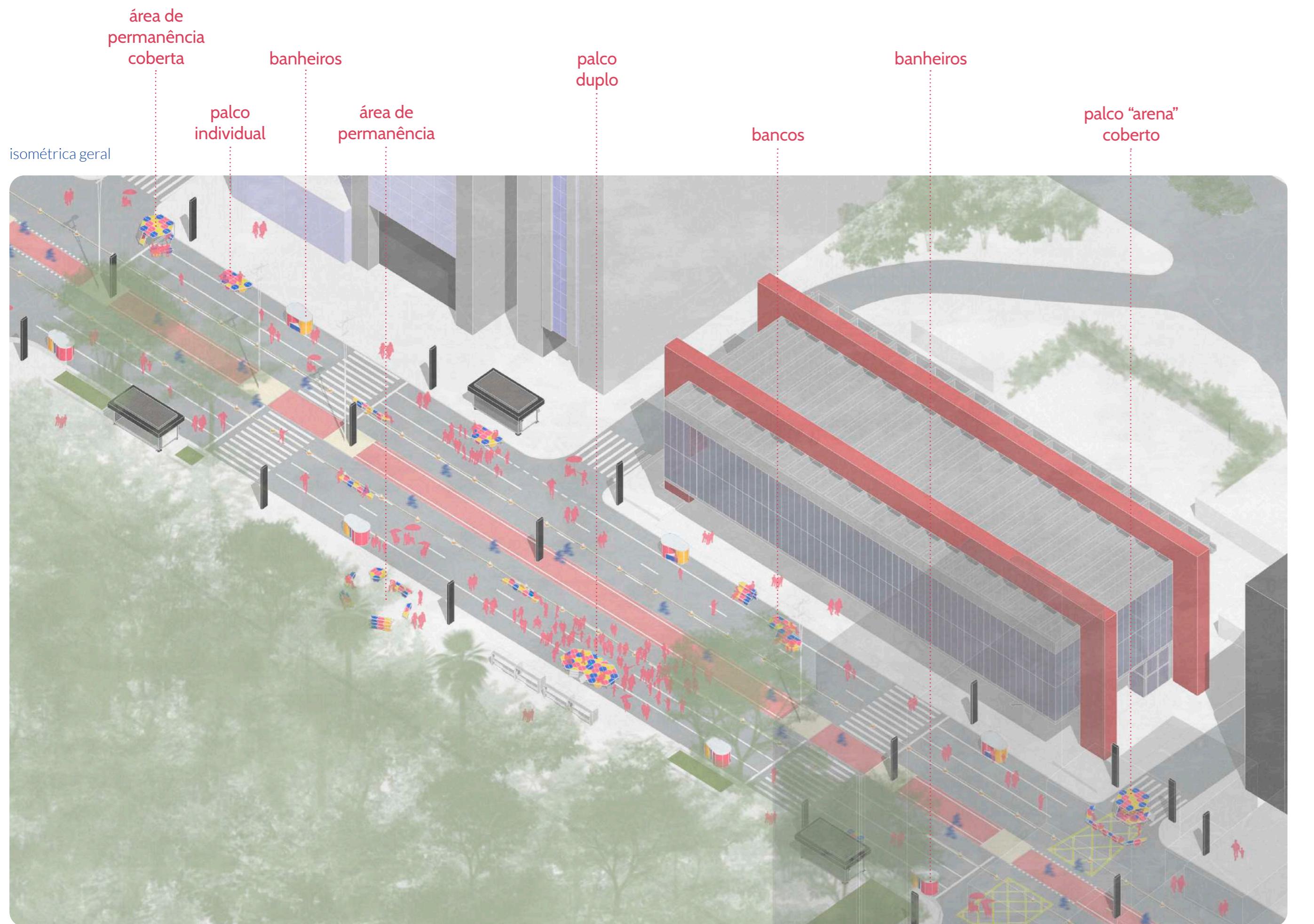
Assim, o exemplo de intervenção apresentado conta com alguns “meios-palcos” (para as muitas atividades individuais e em dupla), um palco duplo (para grupos maiores e/ou com mais equipamentos) e até um palco coberto (para atividades mais tranquilas e com um aspecto mais íntimo com o público).

Novamente, optou-se pelo módulo menor de banheiro, para que os mesmos pudessem ser distribuídos em abundância para as atividades. Conjugados a estes banheiros, imagina-se também a presença de alguns bebedouros que possam servir o público em dias mais quentes.

Além disso, foram criados alguns espaços de permanência para que se possa disfrutar desta atividade sem a necessidade de estar em trânsito constante, estimulando a troca e sociabilidade entre seus diversos frequentadores.

planta de disposição dos módulos

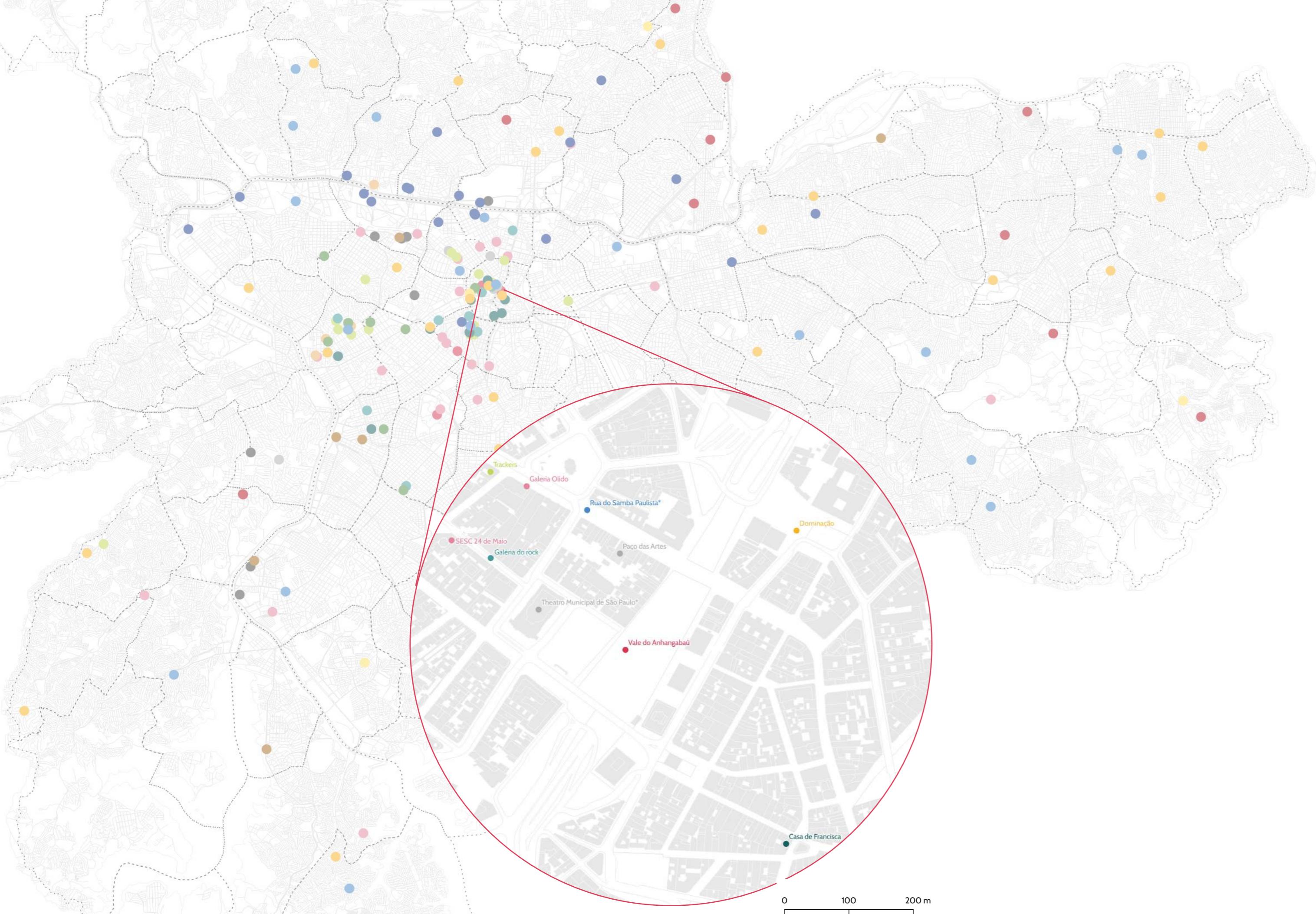






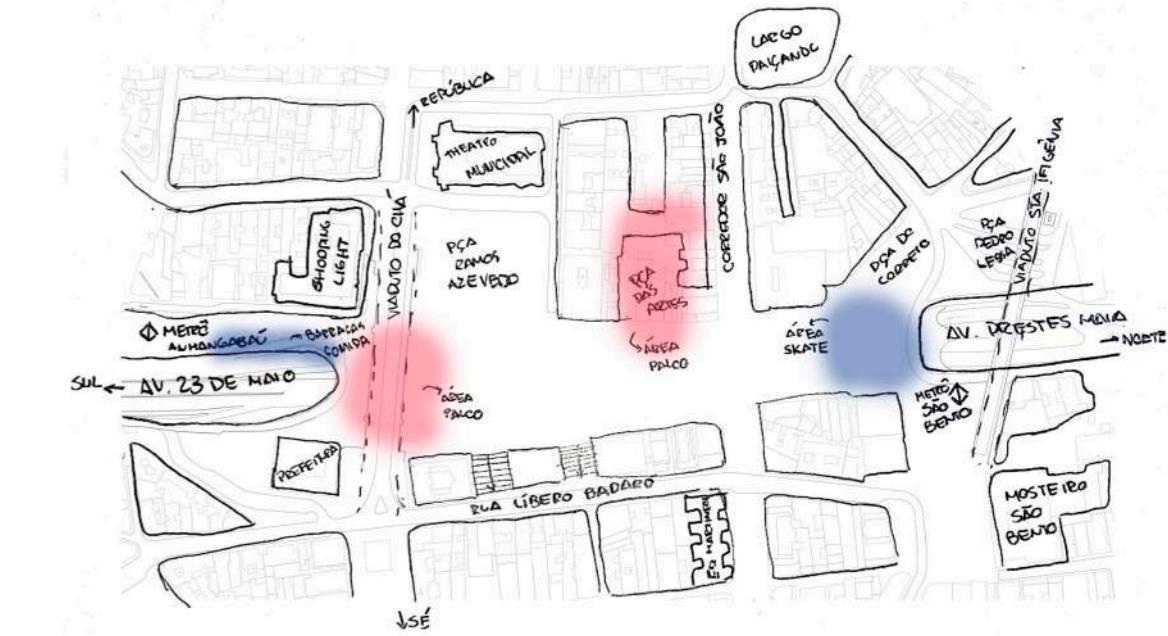
colagem palco individual





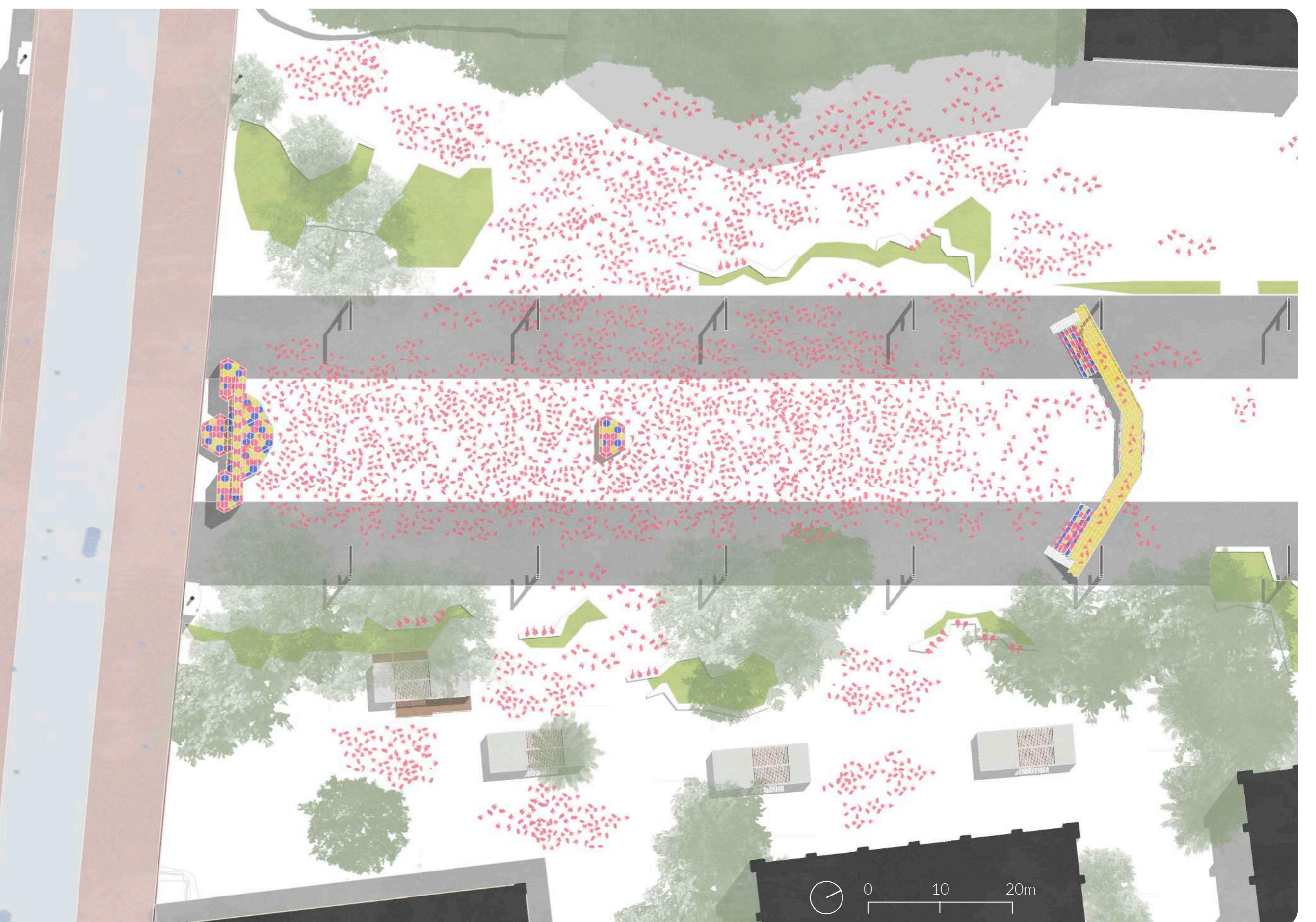
# SHOW NO VALE ANHANGABAÚ

- **escala:** parque
  - **categorias:** espaços públicos; blockbusters;
  - **localização da implantação:** Vale do Anhangabaú
  - **periodicidade:** ocasionalmente
  - **programa:**
    - . palco grande
    - . infraestrutura de som, luz e energia
    - . camarim/cochia
    - . banheiros
    - . arquibancada





planta de disposição dos módulos



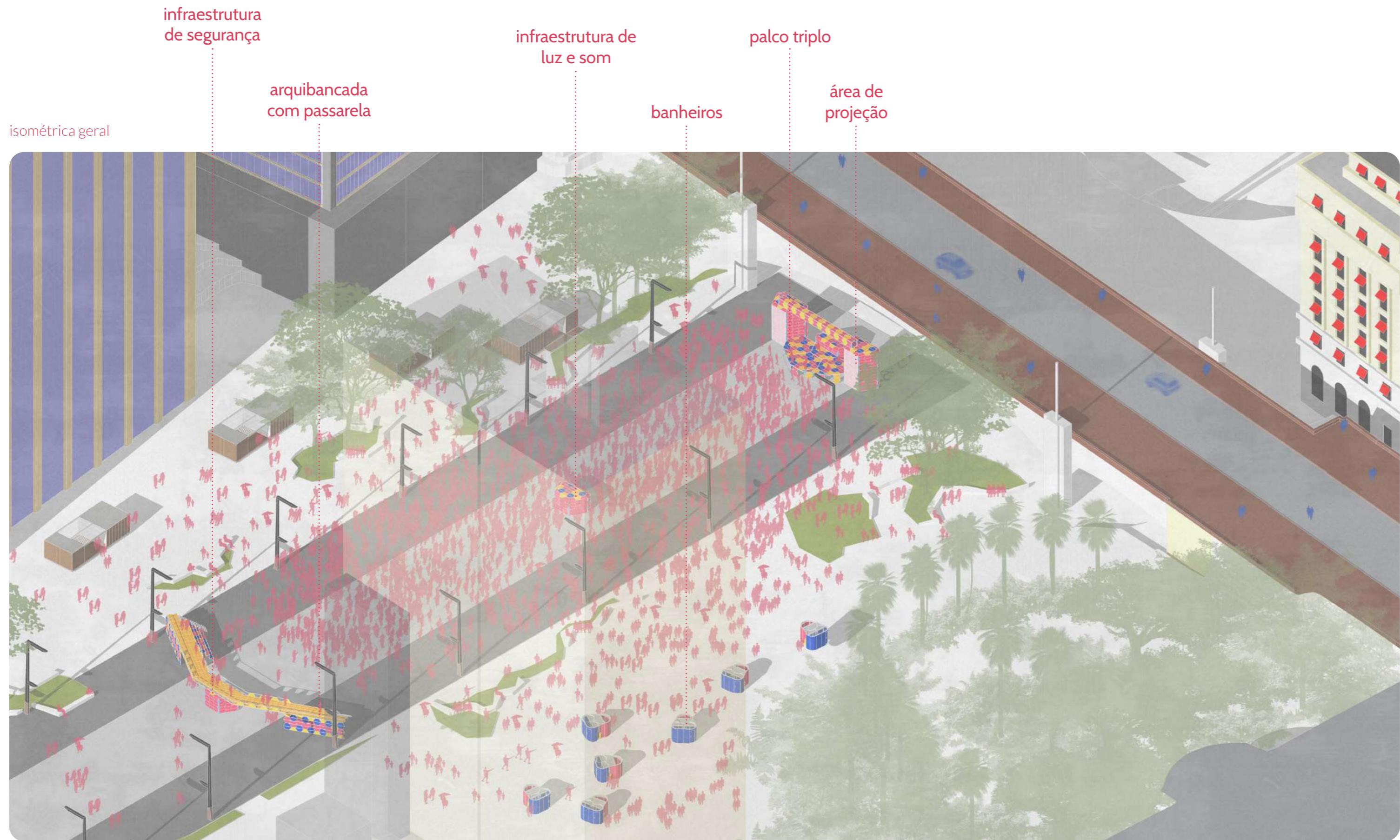
A última aplicação dos módulos que foi desenvolvida acabou por se apresentar quase como um projeto cenográfico, como uma estrutura de show de grande porte.

Aplicada no Vale do Anhangabaú, é voltada para o encontro de um grande público. O palco é conformado pela associação de três módulos tipo arena em frente ao viaduto do chá e está associado a duas áreas de projeção para melhor visualização do show. Além disso, propõem-se dois módulos de infraestrutura: o primeiro de frente para o palco para o controle cenográfico do show e, mais afastado, um último bloco fechado de logística, no qual apoia-se uma arquibancada com passarelas.

As arquibancadas foram pensadas para que se pudesse ganhar alguma altura para a visualização do show a uma longa distância, entretanto, conta com vãos de passagem em suas esquinas para que estas não sejam uma barreira para os fluxos do Vale.

Como o próprio projeto do Novo Vale do Anhangabaú já conta com um grande número de estruturas de serviço e mobiliários urbanos que possibilitam o descanso e permanência, não julgou-se necessária a implementação de bancos e coberturas. Todavia, por se tratar de um grande número de pessoas, optou-se pela complementação dos banheiros existentes com alguns módulos de banheiros triplos.

É evidente que esta conformação estaria ainda pendente de uma análise estrutural mais aprofundada, entretanto, o que se pretende demonstrar é a capacidade de variabilidade de escalas que o projeto pode apresentar.





colagem de frente para o palco



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*"Eu fico com a pureza das respostas das crianças:  
É a vida! É bonita e é bonita!"*

*Viver e não ter a vergonha de ser feliz,  
Cantar, e cantar, e cantar  
A beleza de ser um eterno aprendiz*

*Eu sei  
Que a vida devia ser bem melhor e será,  
Mas isso não impede que eu repita:  
É bonita, é bonita e é bonita!"*

- Gonzaguinha

Hoje, a vida em grandes cidades é permeada por contradições: acordos e conflitos, belezas e angústias, encontros e desencontros. Todos os dias, as notícias apontam para uma sociedade violenta e opressora que tenta neutralizar subjetividades individuais e definir de antemão como, onde e o que viveremos. Entretanto, o que se pretendeu demonstrar nesta pesquisa é a capacidade de reinvenção da vida pública através das práticas sociais associadas às atividades musicais.

A música está espalhada por todo o território urbano e se desenvolve abarcando e traduzindo toda essa complexidade da vida citadina. Apresenta-se como uma força das ruas, fomentando o encontro e convidando os corpos a ocupar de forma potente e lúdica os espaços da cidade.

O espaço público de São Paulo existe e resiste e cabe a nós usá-lo para dançar, cantar e festejar.



## BIBLIOGRAFIA

### LIVROS

- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Org. Raúl Antelo. 1<sup>a</sup> Ed. 7<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- FERNANDES, Cíntia. HERSCHEMANN, Micael. *Cidades Musicais: Comunicação, territorialidade e política*. Porto Alegre: Sulina, 2018.
- TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. 2<sup>a</sup> ed., rev. e ampl. São Paulo: Editora 34, 2006.
- PERAN, Martí. *Post-it city: Cidades ocasionais*. Barcelona: CCCB, 2008.

### ARTIGOS

- WISNIK, G. T. . "Pólis cósmica e caótica: cosmopolitismo em Caetano Veloso". Revista Caramelo 7, FAUUSP, São Paulo, p. 1 - 5, 03 mar. 1994.
- WISNIK, Guilherme . *Sou baiano e estrangeiro: a urbanidade em Tom Zé, Caetano Veloso e Raul Seixas*. In: RISERIO, Antonio; CARDIA, Gringo. (Org.). Cidade da música da Bahia. 1ed.Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador, 2020, v. 1, p. 413-426.
- WISNIK, Guilherme. *A cidade apropriada: o ativismo e o valor de uso do espaço público*. Folha de S. Paulo. São Paulo. 2015.

REIA, Jhessica. A cidade como palco: artistas de rua e a retomada do espaço público nas cidades midiáticas. *Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 24, p. 33-48, dez. 2014.

**PEREIRA, S. L.; RETT, L.; BEZERRA, P. M.** *Músicas e sons que ecoam pelas ruas da cidade: o evento Paulista Aberta*. E-Compós, [S. l.], v. 24, 2021. DOI: 10.30962/ec.2267. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2267>. Acesso em: 11 jul. 2022.

SANTOS, Daniela Vieira dos. ‘Sonho Brasileiro’: Emicida e o novo lugar social do rap. NAVA, vol. 7, nº 1 e 2. Juiz de Fora, UFJF, ago. 2018 e 2019, p. 265-277. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/32093/21269>. Acesso em: 30 setembro 2021.

MACEDO, Márcio. **Hip-Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013)**. In: KOWARICK, Lúcio; FRÚGOLI JR., Heitor (org.). Pluralidade urbana em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos sociais. São Paulo: Fapesp, 2016. p. 23-53

SÃO PAULO. Movimento dos Artistas de Rua e Secretaria Municipal de Cultura. Arte na rua. **Um guia ilustrado sobre a legislação da cidade de São Paulo para artistas de rua**. São Paulo, 2014.

# **ENDEREÇOS ELETRÔNICOS**

**OLIVEIRA, Sibele.** ‘**Esquina musical de SP**’ tenta resistir ao tempo no centro da cidade. Tab Uol, São Paulo, 12 set. 2021. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2021/09/12/antigas-casas-musicais-tentam-resistir-ao-tempo-no-centro-de-sp.htm>. Acesso em: 1 jan. 2021.

**FERREIRA, Mauro. São Paulo faz 467 anos com trilha sonora tão diversificada e interessante quanto a cidade.** G1, Rio de Janeiro, 25 jan. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2021/01/25/sao-paulo-faz-467-anos-com-trilha-sonora-tao-diversificada-e-interessante-quanto-a-cidade.ghtml>. Acesso em: 1 jan. 2022.

PIRES, Silvana. **São Paulo, cidade musical.** Jornal da USP, São Paulo, 27 jan. 2017. Disponível em: <https://jornal.usp.br/?p=66241>. Acesso em: 01 jan. 2021.

COSTA, Franklin. 5 festivais internacionais que ocupam as ruas das cidades onde acontecem. Projeto Pulso, São Paulo, 28 ago. 2019. Disponível em: <https://projetopulso.com.br/festivais-que-ocupam-a-cidade/#.YsygY-naZ0O1>. Acesso em: 1 jan. 2022.

ALVIM, Mariana. 'Não existe amor em SP'? Perguntamos ao Criolo sobre a cidade que completa 466 anos. BBC News Brasil, São Paulo, 24 jan. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-51231201>. Acesso em: 01 jan. 2022.

ASSEF, Claudia. Com festas de dub a techno, SP na Rua comprovou que São Paulo pode ser a cidade mais legal do mundo. Music Non Stop Uol, São Paulo, 11 set. 2016. Disponível em: <https://musicnonstop.uol.com.br/com-festas-de-dub-a-techno-sp-na-rua-comprovou-que-sao-paulo-pode-ser-a-cidade-mais-legal-do-mundo/>. Acesso em: 1 jan. 2022.

**REIS, Sté. Samba do Bixiga ganha autorização para fechar a Treze de Maio toda sexta.** Asfalto Uol, São Paulo,, 29 mai. 2018. Disponível em: <https://asfalto.blogosfera.uol.com.br/2018/05/29/samba-do-bixiga-ganha-autorizaccao-para-fechar-a-treze-de-maio-toda-sexta/>. Acesso em: 1 abr. 2022

PETROCILLO, Carlos. MENON, Isabella. **Tradicional no Bexiga, Samba da Treze causa ‘declaração de guerra’**. Folha, 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2022/03/tradicional-no-bexiga-samba-da-treze-causa-declaracao-de-guerra.shtml>. Acesso em: 25 maio 2022.

FREITAS, Clayton. Samba da Treze, em atividade desde 2009 no Bixiga, é barrado pela subprefeitura. Veja SP, 2022. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/samba-da-treze/>. Acesso em: 25 maio 2022.

GARCIA, Cecília. **Samba da 13 e as disputas pelo espaço público no território do Bixiga (SP)**. Uol, 2019. Disponível em: <https://portal.aprendiz.uol.com.br/2019/07/05/samba-da-13-e-disputas-pelo-espaco-publico-territorio-bixiga-sp/>. Acesso em: 05 dezembro 2021.

**MALTA, Jairo. Do charme ao funk, música negra dá o tom de festas e shows no centro de SP; veja agenda.** Guia Folha, São Paulo, 18 nov. 2021. Disponível em: <https://guia.folha.uol.com.br/bares-e-noite/2021/11/do-charme-ao-funk-musica-negra-da-o-tom-de-festas-e-shows-no-centro-de-sp-veja-agenda.shtml>. Acesso em: 1 jan. 2022.

ROCHA, Camilo. Qual a importância da música para as cidades, segundo este livro. Nexo, São Paulo, 27 fev. 2018. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/02/27/Qual-a-import%C3%A2ncia-da-m%C3%BAsic-a-para-as-cidades-segundo-este-livro>. Acesso em: 1 jan. 2022.

PEREIRA, Vitor; VASCONCELOS, Viviane. À deriva pelas ruas: as transformações cariocas nas crônicas de João do Rio. Páginas em Movimento, São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <http://www.paginasmovimento.com.br/as-transforma%C3%A7%C3%B5es-cariocas-nas-cr%C3%BCnicas-de-jo%C3%A3o-do-rio.html>. Acesso em: 1 jan. 2022.

**ANDRADE, Malu.** Baixo Centro: o que foi o festival, o que é o movimento. Atelie 397, 2012. Disponível em: <https://atelie397.com/baixo-centro/>. Acesso em: 15 dezembro 2021

CARRAPATOSO, Thiago. Humanização Urbanística. Atelié 397, 2012. Disponível em: <https://atelié397.com/baixo-centro/>. Acesso em: 15 dezembro 2021.

**NOGUEIRA, Renata. Virada Cultural: Show de Luísa Sonza lotado tem confusão por transfobia.** Splash Uol, São Paulo, 29 maio 2022. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/05/29/luisa-sonza-lota-o-anhangabau-e-interrompe-show-apos-confusao-no-publico.htm>. Acesso em: 1 jan. 2022.

PAGNAN, Rogério; BRÊDA, Lucas. **Virada Cultural no centro de SP tem arrastões, roubos e ao menos seis esfaqueados**. Folha de São Paulo, São Paulo, 30 mai 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/05/virada-cultural-no-centro-de-sp-tem-serie-de-arrastoes-roubo-e-homem-esfaqueado.shtml>. Acesso em: 1 jan. 2022

PESCARINI, Fábio. Vale do Anhangabaú é reaberto com banheiro sujo e quiosques fechados. Folha de São Paulo, São Paulo, 6 dez. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/12/vale-do-anhangabau-e-reaberto-com-banheiro-sujo-e-quiosques-fechados.shtml>. Acesso em: 01 jan. 2022.

CARDOSO, William. **Baixo Augusta lota o Anhangabaú no Carnaval no 1º grande evento após reforma.** Folha de São Paulo, São Paulo, 24 abr. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2022/04/baixo-augusta-lota-o-anhangabau-no-carnaval-no-1o-grande-evento-aos-reforma.shtml>. Acesso em: 1 jan. 2022.

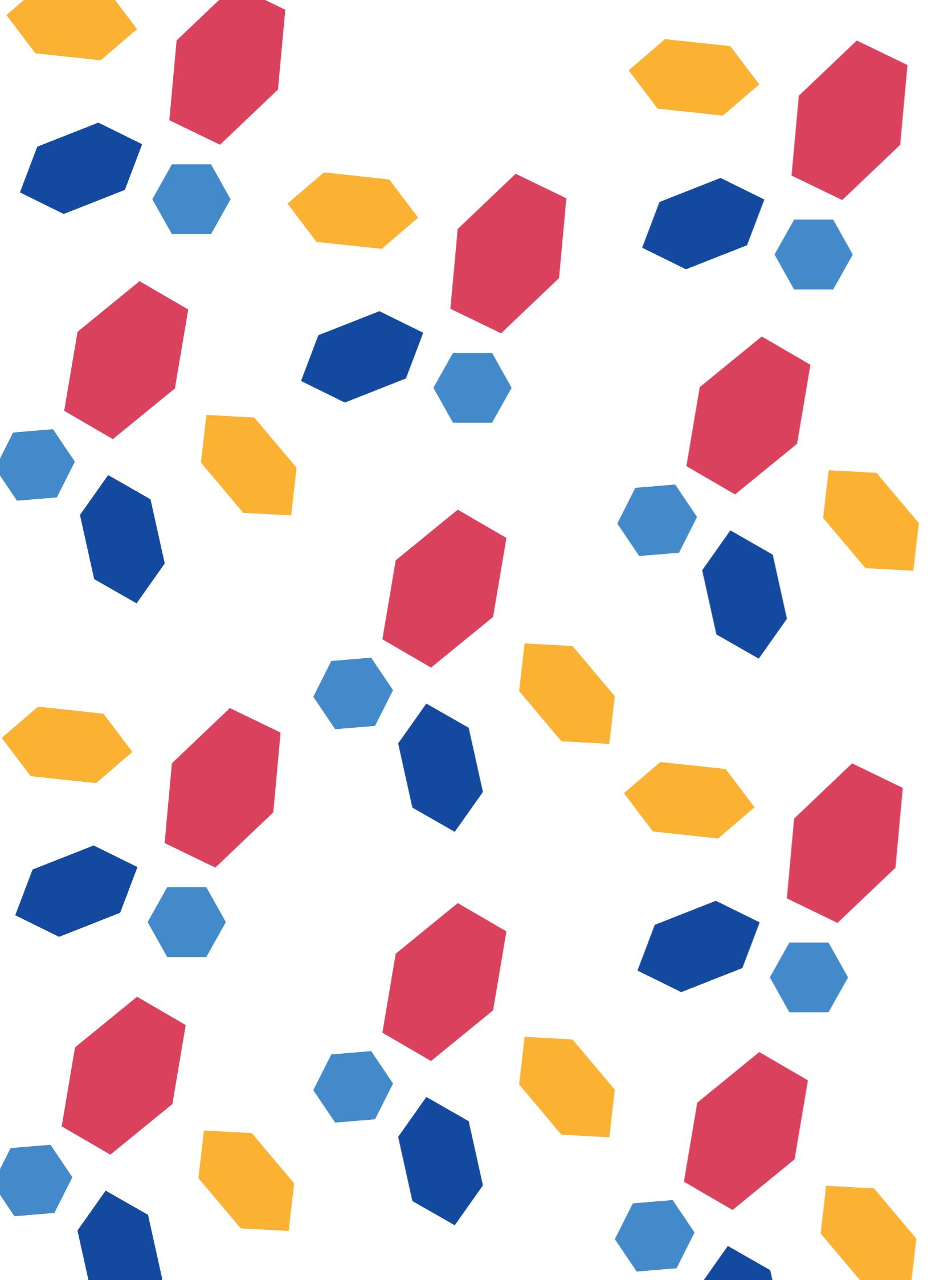
AZEVEDO, Desirée. **Vale do Anhangabaú**. Memorial da Resistência, São Paulo,[s.d.]. Disponível em: <http://memorialdaresistenciasp.org.br/lugares/vale-do-anhangabau/>. Acesso em: 1 jan. 2022.

**Vale do Anhangabaú.** Cidade São Paulo, São Paulo,[s.d]. Disponível em: <https://cidadedesampaolo.com/atrativos/vale-do-anhangabau/?lang=pt#:~:text=Origem%20e%20hist%C3%B3ria,-sob%20o%20asfalto%20no%20vale>. Acesso em: 1 jan. 2022

OTERO, Guido. Novo Anhangabaú: apagamento e elitização custando caro aos cofres públicos. Labcidade, São Paulo, 11 ago. 2020. Disponível em: <http://www.labcidade.fau.usp.br/novo-anhangabau-apagamento-e-elitizacao-custando-caro-aos-cofres-publicos/>. Acesso em: 1 jan. 2022

BONDUKI, Nabil. **O ocaso da concepção original da Virada Cultural**. Folha de São Paulo, São Paulo, 29 mai 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/nabil-bonduki/2022/05/o-ocaso-da-concepcao-original-da-virada-cultural.shtml>. Acesso em: 1 jun. 2022.





## FONTES DO MAPEAMENTO

### SAMBA

DURVAL, Nathalia. **Saiba o que encontrar nas quadras das 14 escolas de samba do Grupo Especial de SP.** Folha de São Paulo, São Paulo, 30 jan. 2020. Disponível em: <https://guia.folha.uol.com.br/passeios/2020/01/saiba-o-que-encontrar-nas-quadras-das-14-escolas-de-samba-do-grupo-especial-de-sp.shtml>. Acesso em: 20 jun. 2022.

**Liga independente das escolas de samba de São Paulo.** Liga-SP, c2020-2021. Página Inicial. Disponível em: <https://ligasp.com.br/>. Acesso em 15 abr. 2022

**G1. Carnaval 2022: veja as notas da apuração em SP.** G1, São Paulo, 26 abr. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/carnaval/2022/noticia/2022/04/26/carnaval-2022-veja-as-notas-da-apuracao-em-sp.ghtml>. Acesso em: 30 abr. 2022.

**G1. Carnaval 2020: veja as notas da apuração em SP.** G1, São Paulo, 25 fev. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/carnaval/2020/noticia/2020/02/25/carnaval-2020-veja-as-notas-da-apuracao-em-sp.ghtml>. Acesso em: 30 abr. 2022.

**RODRIGUES, Rodrigo. Estrela do Terceiro Milênio é campeã do Grupo de Acesso do carnaval de SP; Independente Tricolor fica em 2º e também sobe.** G1, São Paulo, 26 abr. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/carnaval/2022/noticia/2022/04/26/estrela-do-terceiro-milenio-e-campea-do-grupo-de-acesso-do-carnaval-de-sp-independente-tricolor-fica-em-2o-e-tambem-sobe.ghtml>. Acesso em: 30 abr. 2022.

TAVARES, Waldir. SP – Conheça a história das escolas de Samba de São Paulo. Cn1, São Paulo, 22 out. 2019. Disponível em: <https://cnlbrasil.com.br/conheca-a-historia-das-escolas-de-samba-de-sao-paulo/>. Acesso em: 30 abr. 2022.

Guia traz quase 30 rodas de samba em São Paulo; veja lista. G1, São Paulo, 06 ago. 2015. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/blog/o-que-fazer-em-sao-paulo/post/guia-traz-quase-30-rodas-de-samba-em-sao-paulo-veja-lista.html>. Acesso em: 30 abr. 2022.

FAEL, Fernanda. Comunidade Samba Jorge, uma roda de samba que nasceu como missão em SP. Bol Uol, São Paulo, 25 jul. 2016. Disponível em: <https://www.bol.uol.com.br/entretenimento/2016/07/25/comunidade-samba-jorge-uma-roda-de-samba-que-nasceu-como-missao-e.htm>. Acesso em: 30 abr. 2022

REDAÇÃO. Projeto Rua do Samba Paulista acontece todo último sábado do mês no Centro. Catracalivre, São Paulo, 24 out. 2014. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/arquivo/projeto-rua-do-samba-paulista-acontece-todo-ultimo-sabado-do-mes-no-centro/>. Acesso em: 30 abr. 2022.

REDAÇÃO SAMBANDO. 8 rodas de samba de São Paulo que você precisa conhecer. Sambando, São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <https://www.sambando.com/8-rodas-de-samba-de-sao-paulo-que-voce-prefere-conhecer>. Acesso em: 30 abr. 2022.

DINALLI, Yuri. 15 rodas de samba para curtir de graça em São Paulo. Soulart, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-1, 2 ago. 2017. Disponível em: <https://soulart.org/eventos/15-rodas-de-samba-para-curtir-de-graca-em-sao-paulo>. Acesso em: 30 abr. 2022.

PERIFERIA EM MOVIMENTO. Pagode da 27: o samba resiste há 14 anos nas ruas do Grajaú. Periferia em Movimento, São Paulo, 20 set. 2019. Disponível em: <http://periferiaemmovimento.com.br/pagode-da-27-o-samba-resiste-ha-14-anos-nas-ruas-do-grajau/>. Acesso em: 30 abr. 2022.

## RAP

SARTORI, Ugo. Demos um rolê por 5 batalhas de rap em SP para sacar as dinâmicas de cada uma. Vaidapé, São Paulo, 15 mar. 2017. Disponível em: <http://vaidape.com.br/2017/03/5-batalhas-de-rap-em-sp/>. Acesso em: 5 maio 2022.

As Batalhas de Rap se multiplicam na grande São Paulo. Revista Arruá, 14 mar. 2018. Disponível em: <https://casperlibero.edu.br/revista-arruaca/as-batalhas-de-rap-se-multiplicam-na-grande-sao-paulo/>. Acesso em: 30 mai 2022.

LANDIN, Lucas. Batalhas de rap se espalham pela Grande SP e chegam a Itaquaquecetuba. Agência Mural, São Paulo, 18 jun. 2019. Disponível em: <https://www.agenciamural.org.br/batalhas-de-rap-se-espalham-pela-grande-sp-e-chegam-a-itaquaquecetuba/>. Acesso em: 5 maio 2022.

FERNANDES, Janaíne. 5 Batalhas de rima pra você frequentar em São Paulo. Kondzilla, São Paulo, 10 mar. 2022. Disponível em: <https://kondzilla.com/batalhas-de-rima-sp/>. Acesso em: 5 maio 2022.

CPBMC.#CPMBC2022, c2022. Seletivas de Rua. Disponível em: <https://cpbmc.com.br/#page-content>. Acesso em: 05 mai. 2022.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. Casas de Cultura. Disponível em: [https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/casas\\_de\\_cultura/](https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/casas_de_cultura/). Acesso em: 05 mar. 2022.

SP CULTURA. Casa do hip hop Perus. Disponível em: <https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/espaco/3805/>. Acesso em: 05 mar. 2022.

SP CULTURA. SP Cultura. Homepage. Disponível em: <https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/busca>. Acesso em: 05 mar. 2022.

## FUNK

FAVELA BUSINESS. Como surgiu o Baile da DZ7? Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QH9pWluct3Q>. Acesso em: 17 mar. 2022.

LIMA, Beá. “Tirando um lazer” no fluxo de Paraisópolis, o maior baile funk de São Paulo. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/12/17/politica/1545066776\\_191881.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/12/17/politica/1545066776_191881.html). Acesso em: 17 fev. 2022.

DESENROLA E NÃO ME ENROLA. O Baile da Dz7 é um patrimônio cultural da juventude periférica. Disponível em: <https://desenrolaenaomenrola.com.br/panorama/editorial-o-baile-da-dz7-e-um-patrimonio-cultural-da-juventude-periferica>. Acesso em: 03 dez. 2021.

INSTAGRAM. dz7oficial. Disponível em: <https://www.instagram.com/dz7oficial/?hl=pt-br>. Acesso em: 06 mar. 2022.

INSTAGRAM. Baile do Helipa. Disponível em: <https://www.instagram.com/bailedohelipa.ofc>. Acesso em: 06 mar. 2022.

INSTAGRAM. Baile da Invasão. Disponível em: <https://www.instagram.com/bailedainvasao/>. Acesso em: 06 mar. 2022.

INSTAGRAM. Baile do Elisa. Disponível em: <https://www.instagram.com/bailedoelisa/>. Acesso em: 06 mar. 2022.

INSTAGRAM. Bailes de SP. Disponível em: [https://www.instagram.com/bailedesp\\_oficial/](https://www.instagram.com/bailedesp_oficial/). Acesso em: 06 mar. 2022.

G1. O mundo funk paulista. Disponível em: <http://especiais.g1.globo.com/sao-paulo/o-mundo-funk-paulista/>. Acesso em: 28 abr. 2022.

GQ, Redação. Baile de Favela: onde ficam as comunidades citadas na música. Disponível em: <https://gq.globo.com/Cultura/Musica/noticia/2021/07/baile-de-favela-onde-ficam-comunidades-citadas-na-musica.html>. Acesso em: 12 mar. 2022.

## NOVA MPB E JAZZ

ICASSATTI, Miguel. Um bar, uma mesa de sinuca e o primeiro show de Elis Regina em São Paulo. Disponível em: <https://boteclando.blogosfera.uol.com.br/2020/11/02/um-bar-uma-mesa-de-sinuca-e-o-primeiro-show-de-elis-regina-em-sao-paulo/>. Acesso em: 28 mar. 2022.

INSTAGRAM. Cine Joia. Disponível em: [https://www.instagram.com/cine\\_joia/](https://www.instagram.com/cine_joia/). Acesso em: 05 mar. 2022.

OLIVEIRA, Sibele. ‘Esquina musical de SP’ tenta resistir ao tempo no centro da cidade.. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2021/09/12/antigas-casas-musicais-tentam-resistir-ao-tempo-no-centro-de-sp.htm>. Acesso em: 27 mar. 2022.

VIAGEM E GASTRONOMIA. Seis lugares para ouvir um bom jazz em São Paulo. Disponível em: <https://viagemegastronomia.cnnbrasil.com.br/lifestyle/seis-lugares-para-ouvir-jazz-sao-paulo/>. Acesso em: 28 jan. 2022.

CATRACA LIVRE. Onde ouvir jazz em São Paulo? A gente conta pra você! Disponível em: <https://catracalivre.com.br/agenda/onde-ouvir-jazz-em-sp/>. Acesso em: 18 dez. 2021.

GUIA DA SEMANA. 7 lugares pra lá de interessantes para curtir um bom jazz em São Paulo. Disponível em: <https://www.guiadasemana.com.br/na-cidade/noticia/bares-para-curtir-o-melhor-do-jazz-em-sao-paulo>. Acesso em: 28 abr. 2022.

FOLHA DE SÃO PAULO. No Dia do Jazz, saiba quais bares de SP recebem boas bandas do estilo. Disponível em: <https://guia.folha.uol.com.br/bares-e-noite/2022/04/no-dia-do-jazz-saiba-quais-bares-de-sp-recebem-boas-bandas-do-estilo.shtml>. Acesso em: 17 mar. 2022.

G1. Escadaria do Bixiga, em São Paulo, é palco de festival de jazz e blues. Disponível em: <https://g1.globo.com/globonews/jornal-globonews/video/escadaria-do-bixiga-em-sao-paulo-e-palco-de-festival-de-jazz-e-blues-7834155.ghtml>. Acesso em: 19 dez. 2021.



