

AS RUAS SÃO PARA DANÇAR: MAPAS, LABIRINTOS E CAMINHOS NO BAIXOCENTRO

Luane Araujo da Silva¹

RESUMO: Este artigo busca contar uma parte da história do Festival BaixoCentro, realizado nos anos de 2012, 2013 e 2014, no centro da cidade de São Paulo, visto como uma experiência única e sem precedentes de gestão cultural. O objetivo é entender como o modelo de gestão horizontal e em rede utilizado é sustentável e se transforma com o tempo, além de buscar juntar elementos para compreender em que medida as ações culturais desenvolvidas no âmbito do Festival puderam contribuir para uma nova visão do direito à ocupação do espaço público na visão de alguns de seus participantes.

PALAVRAS-CHAVE: gestão cultural; rede; colaborativismo; ocupação do espaço público; financiamento coletivo.

ABSTRACT: This article aims to tell part of the story of BaixoCentro festival, held in the years 2012, 2013 and 2014, in the city center of São Paulo, seen as unique and without precedent cultural management experience. It aims to understand how the model of horizontal management and network used, it is sustainable and changes over time, in addition to search join elements to understand to what extent the cultural activities carried out under the Festival could contribute to a new vision of right to occupy public space in the view of some of its participants.

KEYWORDS: cultural management; network; activism; occupation of public spaces; crowdfunding.

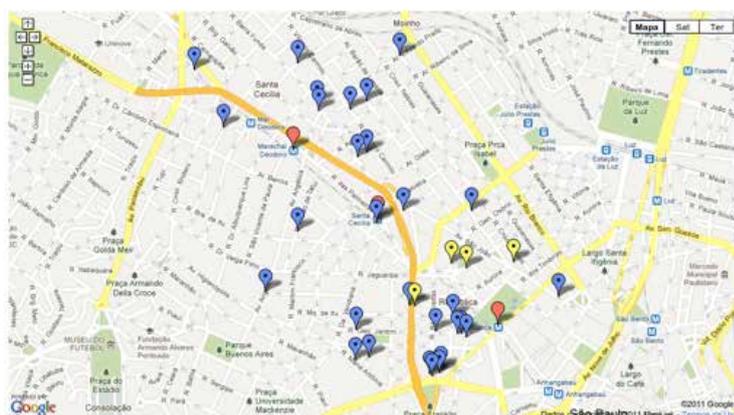
A relação entre o artista e seu público sempre foi foco de grande interesse no âmbito dos meus estudos e da minha vida profissional. Por me interessar pela mediação cultural, tenho me preocupado com a capacidade e a possibilidade de mediação do produtor e de como essa relação fomenta a criação, a fruição e o quanto isso pode influenciar a ação política e as políticas culturais.

O Festival BaixoCentro - BXC - apresenta-se como uma experiência inovadora de ocupação artística do espaço público na cidade de São Paulo por meio de suas ações culturais. Em três edições realizadas em 2012,

¹ É formada em Mediação Cultural pela Universidade Paris-Est Créteil Val de Marne e em Gestão Cultural pelo Centro de Pesquisa e Formação do SESC.

2013 e 2014, todas as atividades foram concretizadas de forma colaborativa, horizontal e autogestionada. Esse modelo de gestão, além de contribuir para a legitimação do financiamento coletivo - crowdfunding - como formato de viabilização de ações, pôde alcançar públicos diversos em espaços inusitados para propostas culturais, experiências artísticas ou fruição. Utilizando como palavra de ordem o mote “As ruas são para dançar”, o BXC viu a diversidade e quantidade de oferta cultural quintuplicar da primeira para a segunda edição, o que só foi possível graças à adesão dos artistas à proposta de se colocarem como proponentes e colaboradores. Desde o início, com o intuito de não pedir autorização para ocupação de ruas e praças, o Festival abriu precedente e foi mesmo o pontapé inicial para uma série de eventos, atividades e movimentos culturais na cidade a partir de 2012.

O Festival BaixoCentro sempre teve como premissa a informação transparente de suas ações para todos os participantes: produtores, artistas e público. Todas as reuniões decisórias do projeto tiveram atas abertas e colaborativas disponíveis na internet; toda a comunicação com os artistas se fazia através de um grupo de e-mails; o trabalho era realizado essencialmente em rede, sendo a internet (sites, grupos de e-mail, redes sociais) o instrumento escolhido para a elaboração do conceito, da tomada de decisões e das principais ações de visibilidade e comunicação do festival. Participei presencialmente de várias reuniões nas edições de 2012 e 2013. Orientei este trabalho no sentido de fazer uma coleta de dados na web através dos grupos de e-mails, redes sociais e atas de reuniões, realizei quatro entrevistas com integrantes do BXC, recolhi depoimentos de dois artistas participantes da primeira e segunda edição e contei com o meu próprio olhar e experiência vivida durante o evento. Meus entrevistados foram: Lucas Pretti, jornalista multimídia, produtor cultural e pesquisador de arte digital; Thiago Carrapatoso, jornalista, especializado em Comunicação, Arte e Tecnologia e mestre pelo Center for Curatorial Studies (CCS) da Bard College (NY); Evelyn Gomes, produtora, gestora e articuladora cultural; Malu Andrade, coordenadora de inovação, formação e acesso da Spcine e mestranda em patrimônio audiovisual na FAU/USP.



SOBRE MAPAS, LABIRINTOS E CAMINHOS

“A cidade como espaço de urbanidade está se desrealizando: os muros crescem, as guaritas proliferam, as ruas cedem lugar as pistas por onde transitam automóveis com vidros fechados, protegendo os passageiros contra os excluídos que assediam nos sinais de trânsito; o comércio abandona as calçadas refugiando-se no espaço asséptico e policiado dos templos de consumo; as praças e jardins vão sendo gradeados para impedir que os miseráveis neles se amontoem à noite - sobraram os viadutos as marquises, até que se generalize a arquitetura anti-mendigos que os expulsa com engenhosos dispositivos automáticos de agressão.”²

A sociedade contemporânea passa boa parte do seu tempo analisando o mundo do seu sofá. Nutridos e orientados pela televisão - esta janela pela qual o mundo entra no seu lar - os indivíduos que compõem a comunidade e as cidades elaboram o mundo moderno a sua volta. A mídia e a publicidade de nossos tempos se embebem de ícones, fantasmas e desejos, e, por meio de suas ferramentas, realimentam com o medo, a violência e o consumo e ainda oferecem ao nosso imaginário caminhos por labirintos pré-concebidos para que nunca saíamos deste espaço de “conforto e segurança” que é o nosso lar.

Dentro dessa ideia, a cidade percorrida cotidianamente por nossos olhos deixa de ser tela para a projeção dos nossos sonhos, para ser o mapa de um caminho habitual, constituído por obstáculos, lonjuras e violências das mais variadas. Passa a ser, também, tela de projeção de nossos pesadelos criados e redesenhados por esta “janela”: a TV/ mídia.

“Presentimos, é claro os efeitos perversos ou as distorções possíveis de uma informação cujas imagens são assim selecionadas: elas só podem ser, como se diz, manipuladas, como a imagem (que não passa de uma entre milhares de outras possíveis) exerce uma influência, possui um poder que excede de longe a informação objetiva da qual ela é portadora.”³

Mesmo que possamos presentir esse efeito, como salienta Augé, o fato é que a sensação de perigo de circulação na cidade, que nos é alardeado pela mídia, contribui para que os espaços públicos se desertifiquem de almas atentas e sofram um adensamento de corpos ociosos que andam por labirintos em velocidade contínua, sem olhar para os lados, sob pena de serem violados e arrancados de sua “realidade”. A cidade “desempenha um papel fundamental na constituição do imaginário contemporâneo”⁴ e

2 Santos, Laymert Garcia dos. A Arte na cidade: entre a deslocalização e o deslocamento. Coleção Arte/Cidade - A cidade e seus fluxos (livro com páginas não numeradas).

3 Augé, Marc- Não lugares- Introdução a uma antropologia da supermodernidade. p. 34.

4 Freire, Cristina - Além dos mapas - Os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. Referência geral a trechos e palavras-chave da obra.

se apresenta como um labirinto “com uma profusão de sinais e referências nos quais é possível se perder”⁵, mas se perder não é uma opção valorizada dentro de um contexto em que o tempo é considerado valor maior na sociedade do consumo. Diante de um contexto de “fragmentação do tempo, do trabalho e de homogeneização dos espaços”⁶, o mapa se apresenta como uma “operação reativa a essa perda de referências”⁷, ou seja, como uma alternativa ao labirinto. E no caso de São Paulo, essa topografia subjetiva não poderia ter como marco zero algo que não fosse o seu centro. A rua, no contexto dessa cidade, é espaço de transição, de trânsito e passa a ser vista e sentida na contemporaneidade como um “não lugar”, no sentido de Augé. “Vê-se bem que por ‘não lugar’ designamos duas realidades complementares, porém distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com estes espaços.”⁸

Paralelamente, em São Paulo e em grandes cidades do mundo, uma onda de movimentos e de ideias começa a circular no sentido de reapropriação desses “não lugares”. Pouco a pouco começa a se desenhar uma discussão mais profunda sobre os caminhos-labirintos aos quais as cidades e seus habitantes estão se enveredando e sobre a insatisfação que eles causam nos indivíduos que nela vivem. Nesse ponto, a arte e a cultura encontram terreno fértil no meio de tanto concreto, para plantar ideias de desenvolvimento de um “certo imaginário de cidade”⁹, cujos principais “jardineiros” podem ser os artistas em sua capacidade de captação da subjetividade, de mediação entre os diferentes interlocutores e de sua infinita possibilidade de criação, reflexão, transformação e tradução do simbólico.

A CIDADE SOB PRESSÃO

A região central de São Paulo no entorno do Minhocão (como é chamado o Elevado Costa e Silva), que abrange Santa Cecília, Campos Elíseos, Largo do Arouche, Vila Buarque, Luz e Barra Funda, e que faz parte da subprefeitura da Sé, foi a escolhida para a realização do Festival do BaixoCentro.

5 idem

6 idem

7 idem

8 Augé, Marc- Não lugares- Introdução a uma antropologia da supermodernidade. pg. 87

9 Freire, Cristina - Além dos mapas - Os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. Referência geral a trechos e palavras-chave da obra

O BXC surge a partir de um contexto político peculiar. A cidade de São Paulo passava por um longo período de proibições ou inibições da utilização do espaço público. Em 2011, penúltimo ano do governo Kassab (de um período total de 6 anos), muitas leis, projetos de lei e decretos havia impactado os paulistanos e dividido opiniões. Se, por um lado, a lei Cidade Limpa contribuía com a diminuição da poluição visual e a lei Antifumo ia na mesma linha de leis implantadas em cidades no mundo todo, uma lista de proibições e inibições foram se acirrando numa política, chamada por muitos defensores dos direitos humanos, de higienista, pois se dirigia prioritariamente a populações excluídas e grupos historicamente marginalizados. Havia a proibição do carnaval de rua e, no mesmo tom, projetos de lei proibindo o consumo de álcool em espaços públicos, como praças e quiosques. O uso de celular foi vetado dentro de agências bancárias. Os médicos foram proibidos de usar jaleco fora do hospital. Os ovos moles foram proibidos nos botecos da cidade. E mais: proibição do uso de câmeras fotográficas nos terminais de ônibus, proibição da venda de bananas por dúzia, proibição da distribuição gratuita de sopão para moradores de rua, proibição de distribuição gratuita de livros, proibição de andar de skate na Praça Roosevelt, proibição da doação de material reciclável para catadores. O que parecia uma tentativa de organização, finalmente excluía uma quantidade enorme de pessoas que trabalha por conta própria, pois as coletas só poderiam ser repassadas a cooperativas. As ações contínuas de “limpeza” atingiram a chamada Cracolândia (levando-se em conta que a Cracolândia não é uma região, mas um grupo de pessoas usuárias de crack que se movimentam na região da Luz) e foram executadas em conjunto com a Polícia Militar. A mais violenta delas foi realizada em janeiro de 2012, gerando inclusive quatro denúncias de violação dos direitos humanos feitas por ONGs atuantes na região a órgãos internacionais.

No período do governo Kassab, foram feitas cerca de 70 proibições. Havia pressão por mudança, por novas políticas de ocupação dos espaços públicos, por uma cidade mais aberta e mais moderna.



A ARTE É UMA ARMA CARREGADA DE FUTURO¹⁰

A Casa de Cultura Digital, a CCD, como é conhecida pelos seus frequentadores, encontra-se nos Campos Elíseos a algumas quadras das ruas da Cracolândia, em pleno Baixo Centro. É localizada numa antiga vila italiana, bem conservada com várias salas que são alugadas para diferentes coletivos, produtoras e empresas ligadas à cultura digital.”¹¹

Neste espaço de trabalho multidisciplinar se cruzam no cafezinho de sua cozinha jornalistas, produtores culturais, hackers, programadores etc. Assuntos como política, altermundialismo, a cidade, cultura hacker, software livre são cotidianos entre os frequentadores da casa. E justamente a cultura hacker e o software livre serão as maiores inspirações dos primeiros integrantes do BXC. Nas comunidades de software livre, há uma desestruturação voluntária, há amplitude de discussão, uma troca muito grande e descentralização. Para o entrevistado Thiago Carrapatoso, jornalista, especializado em Comunicação, Arte e Tecnologia, a ideia era “tentar aplicar esta metodologia de software livre para uma discussão de direito à cidade, transpor do mesmo jeito que eles fazem, mas para um movimento cultural.”

A motivação de cada um dos quatro entrevistados para fazer parte do BXC foi diversa, mas em comum havia a ideia de experimentação e de ocupação do espaço público.

Em todo caso, uma forte inspiração era o Provos, um “movimento que surgiu na Holanda da década de 1960. Segundo Matteo Guarnaccia em seu livro “Provos – Amsterdam e o nascimento da contracultura” de 1960, “Os Provos foram um dos elementos decisivos daquela estranha operação de alquimia que, por volta da metade dos anos 60, produziu uma deflagração de consciências”. Um dos preceitos nascentes dos Provos era a “não-violência e a provocação, sempre mais importante que o revide”. Ora, desde o início, isso era a base de pensamento dos integrantes do Baixo Centro, propor uma nova maneira de ocupar a cidade, provocar, sim, mas sem confronto. Esse livro e o filme espanhol “Noviembre” de Achero Mañas, que debate muito a questão da função da arte, foram extremamente inspiradores para o grupo naquele momento. Segundo Thiago, a pergunta que eles se faziam era “onde estão as pessoas na rua tentando entender os processos sociais que acontecem na rua?”. O Centro, além de ser um lugar de passagem de todos os paulistanos, é também o lugar onde moram muitos artistas e onde existem muitos espaços de cultura, companhias de teatro etc. O Festival funcionaria como uma plataforma, a ideia era “ativar artisticamente esta região”, se apropriar do espaço para discutir tudo que

10 Frase do Filme espanhol "Noviembre" dirigido por Achero Mañas de 2003

11 Fonte- Savazoni, Rodrigo - A onda rosa choque p. 30 da versão digital

estava acontecendo no seu entorno, fazer um festival das pessoas para as pessoas, da sociedade para a sociedade.

Segundo Raquel Rolnik, urbanista e professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Neil Smith foi o responsável por cunhar a expressão “gentrification” para designar os processos de valorização imobiliária e expulsão dos moradores originais nas experiências de renovação de áreas centrais. “Este fenômeno começou a ocorrer no final dos anos 1970, em várias cidades do mundo, no âmbito dos processos de globalização e de transformação da gestão das cidades na era neoliberal.”¹²

Para a entrevistada Malu Andrade, coordenadora de inovação, formação e acesso da Spcine, a gentrificação “Não era um tema a priori, mas sim a ideia era integrar quem faz cultura no Centro e trazer para a rua; experimentar novas formas de fazer cultura sem contar com o poder público, desde a autorização até o financiamento”. Porém, pouco a pouco e quase que naturalmente, essa palavra ia fazendo parte da discussão das pessoas que queriam organizar o Festival. Segundo Thiago, logo se notou, ao mapear a região, que o “Minhocão é uma barreira invisível” e que deveria funcionar durante o Festival como uma “Conexão com os bairros que conectam com o centro”. O foco sempre foi “a ocupação, a criação de espaços para pensar o direito à cidade”, e a arte poderia facilitar o pensamento e as discussões sobre essas questões. A ideia era “Misturar os mecanismos da arte: o curador, o produtor e o artista; aplicar para a sociedade e propor uma discussão.”

Desde o início, era consenso não pedir autorização ao poder público para essa ocupação. Foi então que se buscou entender a legislação para pensar no que poderia e não poderia realmente ser feito na rua. A partir dessa consulta jurídica, foram criados os primeiros “Passos para dança”.¹³ As ideias foram surgindo uma a uma, encadeadas organicamente.

“Somos um coletivo da Casa da Cultura Digital, em São Paulo, e propomos 10 eventos de rua, a experimentação tecnológica e a articulação entre núcleos culturais dos bairros em torno do Minhocão (Santa Cecília, Campos Elíseos, Barra Funda e Vila Buarque) para um mês de festival em março de 2012. Vamos desenvolver uma plataforma online para organizar a interação entre os cerca de 30 espaços do que chamamos BaixoCentro (veja o mapa: <http://g.co/maps/2gya4>) (e quem mais se interessar por fazer parte) e deixá-la aberta para cadastro de novos eventos com curadoria e organização colaborativas.”¹⁴

12 Fonte Blog da Raquel Rolnik - <https://raquelrolnik.wordpress.com/tag/gentrificacao/>

13 Passo a passo para artistas interagirem com as autoridades e conhecerem seus direitos de ocupação do espaço público

14 <https://www.catarse.me/pt/projects/437-baixocentro>

À medida que a campanha da Internet foi ganhando densidade, começaram a ver que havia mais pessoas preocupadas com o tema e dispostas a colaborar, e isso fez o grupo abrir as reuniões e a lista de e-mails. Outro entrevistado, o jornalista multimídia, produtor cultural e pesquisador de arte digital Lucas Pretti, conta que chegaram à seguinte conclusão: “As dez atividades não representavam mais o que somos, porque o que somos está em mutação, e faz sentido dar um significado público para isso, então vamos fazer uma chamada pública para o festival”.



DA CURADORIA À CUIDADORIA

A cuidadoria foi, a meu ver, um dos conceitos mais originais abordados pelo Festival BXC.

A ideia do festival nunca foi promover a cultura, os artistas ou linguagens artísticas. A ideia do festival nunca foi colocar em evidência o trabalho deste ou daquele integrante, valorizar especialmente a rede de um ou de outro. A ideia do festival nunca foi se caracterizar de modo a ser reconhecido por um estilo artístico ou por promover um certo tipo de erudição.

A proposta sempre foi discutir o espaço público por meio da ocupação artística e da arte, e para isso a diversidade de linguagens era fundamental. O único dado de definição era a espacial, o Baixo Centro. O resto, ou seja, quem participaria, não poderia ser delimitado nem em quantidade nem em qualidade.

A meta era propiciar aos artistas e ao público uma nova experiência de utilização do espaço público, e não de qualquer espaço, mas sim o centro da cidade, lugar pelo qual passamos inúmeras vezes e para o qual não olhamos, muito menos paramos ou dele desfrutamos. Esse “não lugar”. Como lembrado por Thiago, originalmente a palavra curador significava cuidar da arte/artista. E foi esse o papel que esses produtores, jornalistas etc. se propuseram a fazer: cuidar para que as atividades acontecessem.

Note-se bem que nem se utilizava a palavra produzir, pois, se curar significa escolher e criar conceito, de forma bem genérica, produzir significaria organizar as atividades, fazer a execução do projeto, e nenhuma das duas possibilidades eram as desejadas pelo grupo. Segundo Lucas, alguém falou a palavra cuidadoria. “Ela falou e ficou. Foi um momento raro de consenso total de um grupo aberto”. Um festival que se quer horizontalizado, independente, autogestionado e gratuito não entraria em sintonia com as lógicas vigentes. A proposta era realmente subverter a lógica de relação entre artistas e o espaço público, mas também entre artistas e organizadores de festivais; o artista passava a ser proponente e estar numa posição muito mais ativa dentro do jogo geral da ação cultural. Ele podia escolher o tempo, a hora e, em alguns casos, o local de apresentação. Tudo era conversado e discutido de modo a ser facilitado pelos cuidadores que só se comunicavam por e-mail com seus artistas e que, muitas vezes, só os conheciam no momento da execução da ação. No meu caso foi assim que aconteceu com os dois artistas cuja cuidadoria fiz no primeiro festival. Os dois já estavam habituados e propositores de ações no espaço público e engajados com o “pensar” a cidade.

Uma ação de performance de Luanah Cruz, no Minhocão, num domingo de manhã, discutia a questão da invisibilidade na cidade por meio de uma performance-cortejo que a artista realizava sozinha. Durante o trajeto, estimulada pela paisagem, a *performer* - que usava um vestido com uma cauda que formava um tapete de 30 metros, móvel e colorido - cantava músicas que de alguma forma estavam ligadas a sua memória e relação com o espaço urbano. Fazer a cuidadoria de Luanah significou para mim, em primeiro lugar, conhecer uma artista e sua proposta, acompanhá-la, carregar sua mala durante a performance, observar o público. Implicou, ainda, conversar com públicos diversos que sorriam ou estranhavam, que se questionavam e buscavam entender ou imediatamente criticavam; era tirar fotos, compartilhar e enviar para os colegas cuidadores e pela rede, comunicar; depois, trocar contatos e conversar sobre a experiência. Cuidar do trabalho da Luanah era discutir o espaço público por meio de uma ação artística. E aí, nesse lugar, o festival se fez. Esse trabalho se chama «A experiência da vida é a pergunta». E assim como foi para mim e para cada um dos 10 a 30 cuidadores que fizeram a cuidadoria de 120 atividades no primeiro festival, a experiência que se estava vivendo com cada artista era a pergunta e a resposta, uma resposta com múltiplas facetas, poucas certezas, mas com fruição de uma experiência única.

Em 10 dias, muitas ações, muitos artistas, possibilidades de troca e discussão com públicos bem diversos se fez. Pessoas habituadas a andar pelo Minhocão, moradores, moradores de rua, usuários de droga, polícia, comerciantes, vendedores ambulantes, artistas locais, enfim, os atores costumeiros lidando com intervenções inesperadas de todo gênero. O

experimento de ser ponte de uma intervenção assim não era a experiência de curar ou produzir, era mesmo a experimentação de fazer cuidadoria. E, claro, de subverter uma lógica.

Atualmente artistas em várias áreas estão totalmente subjugados ao conceito de curadoria (quando não ao departamento de marketing de uma empresa), seja ator, músico, bailarino, ou artista plástico, estão sempre em diálogo com processos hierárquicos de escolhas que se refletem de um modo ou de outro em sua produção artística. Por isso o processo do Festival era paradigmático. Para Malu, a cuidadoria «Ia além do não escolher e acolher a todos». Havia o aspecto de o próprio “produtor”, sendo cuidador, se deparar com a falta de estrutura, com a necessidade de diálogo com o entorno, e por à prova sua capacidade de comunicação com os artistas. Se havia exemplos como o de Luanah que estava totalmente integrada na proposta do festival, havia alguns artistas que não tinham entendido o conceito e esperavam alguém que os produzisse, que não tinham captado na proposta o sentido de colaboração que estava implícito e explícito. Era uma proposta radical para 2012, como continua sendo para 2016, existe por isso uma grande chance de que muitos artistas não tenham percebido o potencial político de suas ações naquele ano.

A COMUNICAÇÃO E AS REDES

Pela própria origem da Casa de Cultura Digital, desde o início, o BXC tem em seu DNA a comunicação por meio de redes. A CCD já tinha uma rede ativada de pessoas que se interessavam por cultura digital, inovação, direito à cidade, software livre em 2011. Todas essas redes podiam se conectar com a proposta do festival e ativar novas, pela abrangência da proposta, desde redes de colegas de trabalho e amigos que se conectam e se encontram por terem objetivos em comum, até redes de pessoas que estão em outros países e se conectam pela internet por terem visões de mundo parecidas. Esse foi o caso da minha aproximação e de algumas outras. Havia as reuniões presenciais na CCD que eram importantes, mas este é, sem dúvida, um festival cuja comunicação se fez muito nas redes e pelas redes.

Havia uma clara proposta de transparência na comunicação. Desde a construção do discurso, a resolução dos conflitos, a coordenação das ações, o compartilhamento de instrumentos de gestão, tudo isso era feito pela rede. Rede, nesse caso, era um termo utilizado tanto no sentido digital, por ser instrumento escolhido para comunicar e divulgar as ações e processos, como no sentido do capital de conhecimento e conexões de cada integrante do grupo, baseados na capacidade de aumento e densidade da conectividade por conta do engajamento gerado. A comunicação para o público no primeiro festival BXC foi totalmente digital com a criação de um

blog, de um site (em Wordpress), com a utilização do Facebook de forma intensa, com posts atualizados continuamente, tentando sempre buscar a provocação como mote e tirar o público de suas “caixinhas de pensamento” e trazê-lo para o engajamento da proposta.

O primeiro festival teve uma cobertura midiática muito interessante, ainda que não tenha havido nenhuma assessoria de imprensa. Foi capa de dois dos jornais mais importantes da cidade (a Folha e o Estado) entre outras tantas reportagens, na mídia escrita, digital e na TV. Embora houvesse jornalistas no grupo e alguns deles, como Lucas, ter trabalhado em alguns desses grandes meios, havia uma clara vontade de não se comunicar com essas mídias. Não foi feito release, não se fez follow-up com jornalistas, não se buscou em nenhum momento tal caminho. A comunicação foi feita pelos meios digitais e se viralizou. Na opinião da entrevistada e produtora, gestora e articuladora cultural Evelyn Gomes, a chamada grande mídia não entendeu a “subversão” da proposta e isso contou a favor do Festival. “Só isto pode explicar que tenhamos tido tanto espaço e sido capa da Folha no mesmo dia da morte do Chico Anísio.”



O FINANCIAMENTO COLETIVO E AS REDES

2011 foi primeiro ano do site de crowdfunding Catarse, e a ideia desse tipo de financiamento não era ainda muito difundida no Brasil. O primeiro grande projeto que, por meio do Catarse, tinha sido viabilizado foi o “Cidade para pessoas”, organizado pela jornalista Natália Garcia, arrecadando 25 mil reais. Segundo Lucas, “Neste momento percebeu-se que era possível fazer alguma coisa grande através desta forma de financiamento; com um pensamento coletivo que resolvia todos os nossos problemas naquele momento, ética e esteticamente”.

O *crowdfunding* é uma modalidade de financiamento que supõe em si o acionamento de redes, ou seja, só pode acontecer porque existem redes e porque a comunicação flui. Mas ele foi mais que uma escolha de

financiamento, o BXC em si nasceu dessa possibilidade. Lucas conta que “A ideia foi se formando em torno disso”. Embora os integrantes do grupo soubessem escrever projetos e estivessem habituados com os trâmites e mecanismos das leis de incentivo, não foi por ativismo e negação desse sistema que não se recorreu a ele, mas sim porque o crowdfunding respondia naturalmente a todas as ideias de fazer um festival de pessoas para pessoas sem ter de dialogar com o poder público vigente naquele momento em São Paulo. Notou-se que o financiamento coletivo teve uma influência preponderante em cada um dos festivais, por ser etapa-chave da comunicação da ideia do festival, divulgação das ações, engajamento do público e dos artistas.

Esse tipo de financiamento tem a grande vantagem de criar densidade na rede, gerando camadas diferentes de comunicação. Existem tanto os que nunca tinham pensado no termo ‘ocupação da cidade’ e passaram a apoiar, como os que concordam com que haja mais arte na rua e se apropriam dessa bandeira a partir do momento que financiam um festival. Existem aqueles que já refletem sobre o assunto e que, por terem participado do financiamento, passam a seguir a página no Facebook, a participar do grupo do Facebook e da lista de e-mails. Além disso, o *crowdfunding* é uma forma favorável de exposição para os artistas por ser inovadora e estar ligada a um certo tipo de engajamento com a arte, permitindo a divulgação do trabalho. Torna-se valioso para um artista participar de um festival grande (120 atrações) que, pela natureza próxima ou distante de seu próprio trabalho, pode incrementar novas redes e criar novas camadas na comunicação da sua proposta e do festival. O financiamento coletivo não só ajuda a ter o dinheiro para execução das atividades, mas também a ter maior divulgação em rede, ativação na mídia e consequentemente mais público.

A GESTÃO HORIZONTAL E O TRABALHO COLABORATIVO - PROCESSOS DECISÓRIOS “UMA UTOPIA POSSÍVEL”¹⁵

Nas entrevistas, pela minha própria experiência no grupo e olhando para as listas de e-mails, noto que realmente havia conectividade, disponibilidade e afinidade suficientes para que os processos decisórios fossem levados a sério e contava-se com a rede para que isso fosse feito.

Para além da autogestão e da independência, havia, desde o embrião, os conceitos de horizontalidade e colaborativismo, inspirados na cultura hacker e nas redes, mas isso podia gerar muitas vezes uma discussão extenuante até que todos estivessem confortáveis com a proposta final.

¹⁵ Frase utilizada por Malu, na entrevista, para designar o BXC.

Nunca houve a ideia de se utilizar a votação como processo decisório, a escolha sempre foi valer-se do consenso. Para isso, a disponibilidade para o outro é fundamental. Todos tinham o direito de falar, mas também tinham que ouvir. Enquanto o argumento contra uma proposta não fosse diluído pelas diferentes argumentações, a discussão continuava e podia ser bem comprida e exaustiva. Questões como os prós e os contras de o crowdfunding ser nesta ou naquela plataforma podiam gerar contendas de horas e às vezes até de mais de uma reunião. O foco não era no encaminhamento e na praticidade das decisões, mas no quanto essa decisão impactava na raiz do que se buscava. Claro que tinha que haver alguma metodologia. Lucas conta: “a partir do momento que em uma discussão se chegue a um lugar, não dá mais para voltar, por exemplo, quando se define que vai se fazer a ação X, a próxima decisão é o lugar. Não dá para voltar e mudar a ação decidida.”

Certamente, o que se busca no caso de um coletivo nem sempre é o mesmo para cada indivíduo, inclusive nas quatro entrevistas que me foram concedidas, nota-se uma motivação diversa de cada um, porém todas estavam regadas de muita utopia. E utopia no seu melhor termo, como diz Galeano : “A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar.”¹⁶

No primeiro festival, a ideia de que tudo deveria ser discutido por todos estava muito arraigada. Os meios eram presenciais (semanal na CCD), pela lista de e-mails, por skype; havia também as atas que eram elaboradas de forma colaborativa e online. E como naquela realidade paralela e utópica, tempo não era dinheiro, visto que o objetivo não era financeiro, o tempo da discussão ou da briga por uma ideia era, muitas vezes, o tempo do limite de disponibilidade de cada um, física, mental, emocional ou material. Material porque o aspecto financeiro estava, sim, presente na vida de todos, todos ali trabalhavam freelancers ou não, tinham responsabilidades e desejos e participavam dos processos decisórios em seus tempos livres da “vida real”.

Não estávamos em um coletivo de artistas – do qual tive a oportunidade de participar algumas vezes – e no qual se privilegia uma conectividade mais ligada à subjetividade para que o fazer artístico se sobreponha. Havia nesse grupo de jornalistas, produtores etc. (e até alguns artistas) um senso prático. Embora isso seja paradigmático, havia uma necessidade de ação e existiam ferramentas muito claras para viabilizar as ideias. Todos ali sabiam escrever projetos, comunicá-los, prestar contas, interagir

16 Fernando Birri citado por Eduardo Galeano in 'Las palabras andantes' - p. 310, de Eduardo Galeano, José Borges - Publicado por Siglo XXI, 1994.

com o sistema de cultura vigente, porém estavam optando por não seguir os mapas, mas sim pegar o caminho do labirinto.

Uma das particularidades de intensidade do grupo era que, para além de uma proposta de transformação do olhar para a cidade por meio do que a arte e a cultura propunham intrinsecamente, ocorria uma mudança de olhar para si mesmo através de seus processos decisórios. Cada pessoa presente em cada reunião ou a cada discussão de e-mail saía invariavelmente transformada, pois não estava somente defendendo uma opinião, uma ideia, uma utopia; estava questionando sua própria forma de ouvir e de se comunicar com o outro por conta da diversidade de olhares e experiências de cada um do grupo.

Eu estava de retorno ao Brasil após 14 anos, de volta a esta cidade que é a minha. Essa volta estava imbuída de muitas emoções e de muita incerteza. O BXC representava, de certo modo, estar próxima de uma visão utópica de cidade, e era muito bom estar em ação e perto de um grupo tão radical – pois isso me permitia vislumbrar as possibilidades de participação que podia ter na construção da cidade em que eu queria viver.

Questionei em minhas entrevistas alguns pontos sobre a horizontalidade desses processos, baseada na minha participação e na minha sensação enquanto indivíduo, o qual, embora tendo a possibilidade de colocação, não se sentia fazendo parte de algumas decisões. Durante processos decisórios em grupo que não incluem a votação, o consenso só é atingido após muita discussão, pois quando um argumento era colocado, inclusive pela natureza de diversidade do grupo, havia sempre um contraponto. Nem todos tinham repertório para falar das diferentes linguagens abordadas - tecnologia, comunicação, produção cultural, urbanismo, ocupação, espaço público; se alguns dominavam esses temas por estudo ou prática profissional, outros ainda se aproximavam somente por interesse ou curiosidade. Ora, sendo os níveis de repertório diferentes, contava muito a questão do carisma na hora de convencer do seu argumento e de diluir o contraponto.

Lucas comenta: “Concordo que o carisma conta muito, claro que tem processos mais ou menos abertos e mais ou menos confortáveis, mas tem uma coisa que é política. No limite você sabe o seu quórum, você primeiro dá uma ideia numa conversa com duas ou três pessoas”. Para Malu, “Deu para ver na prática que horizontalidade é possível, mas que tem sempre quem puxa, alguém que consegue ver o todo e além disso toma a dianteira para ação. Tomar iniciativa não quer dizer tomar a decisão mas jogar a questão para o grupo e articular a discussão. Não seria melhor com votação; o tempo não é perdido, foi importante como processo de aprendizado e de gestão”. Para Evelyn, esse é um ponto importante a ser tocado “Eu vivia brigando e eu era sempre a quarta ou a quinta pessoa que falava, brigando para outras pessoas falarem. Mas me colocando o espelho eu estava igual à minha crítica, porque sempre eu quem contrapunha. Era horizontal? Era.

Qualquer um podia entrar ou sair quando quisesse, e se colocar quando quisesse, mas esta construção do discurso em grupo era a base de muito suor e muita gente desistiu por isso”. Para Thiago, “Isso era muito bom, mas agora, três anos depois, é questionável o sistema, porque você dá mais voz à pessoa que tem maior persuasão”. Essa era também a minha percepção na época. Eu que estava justamente numa posição de ter menos repertório para entender a cena da produção e da gestão cultural na cidade e menos ainda do contexto de ocupação do espaço público e dos contextos políticos de proibição, emitia timidamente algumas de minhas ideias surgidas de minhas experiências culturais e andanças profissionais de 14 anos fora do Brasil e de recém (1 mês) retornada à cidade.

Nota-se que era importante nesse grupo a questão da individualidade, da história e o percurso de cada um. Era um grupo feito de afinidades e utopias, costuradas por ideias e por ações.



ARTISTAS, AS RUAS SÃO PARA DANÇAR!

Uma das minhas hipóteses iniciais era de que o festival teria contribuído para mudar o paradigma da relação dos artistas participantes não só com o espaço público, mas também com as relações hierárquicas de curadoria, produção cultural e mostrado que eles podiam ser proponentes e não só se subjugarem à lógica de mecenato, departamentos de marketing, editais e leis de incentivo, pelo menos não em todos os seus processos criativos. Também teria contribuído para que eles soubessem que podiam, vez ou outra, sair do *modus operandi* vigente no mercado cultural. Essa hipótese partia da minha expectativa pessoal na época em que participei do festival. Interessava-me muito ver o artista de um modo tão amplo: proponente, realizador, em contato com o público de forma tão direta e sem intermediação, em posição de troca e escuta. Infelizmente este artigo não pôde abranger a dimensão do artista nem a do público como desejado, porém, posso fazer uma breve análise baseada na visão dos entrevistados, na minha própria, e nos depoimentos de duas artistas.

É preciso se dizer que havia muitos tipos de artistas. Linguagens variadas como teatro, dança, circo, música, audiovisual, performance, entre outros, e artistas com diferentes abordagens. Havia os artistas que estavam mais acostumados a trabalhar na rua, no espaço público, a lidar com o público neste contexto e com situações adversas ou inesperadas, mas que tinham ao mesmo tempo vontade de estar no guarda-chuva do BXC, sobretudo naquele contexto proibitivo que a cidade vivia no primeiro festival; como também havia os que se interessaram em simplesmente fazer parte de um festival cultural, sem se aprofundarem especialmente na questão da ocupação ou da relação com aquele público específico.

Tudo isso era válido de acordo com as regras estabelecidas. Embora não seja consenso entre os entrevistados, para Lucas “Quem participou da chamada pública sabia onde estava. Havia um espírito de mutirão, e a ideia de fazer acontecer pairava entre os artistas”. Evelyn comentou: “A gente se preparou muito e a gente tinha cartilhas prontas, passos prontos para a dança, mas não sei se a gente soube se comunicar”. Para Malu, não era só o financiamento coletivo um novo paradigma para os artistas, “Mas a possibilidade de integrar trocas entre os artistas, emprestar material, equipamento, criar interação era muito interessante também”.

Do primeiro para o segundo festival, muita coisa mudou no que se refere aos artistas na opinião de todos os entrevistados. Alguns voltaram em 2013, porém como conta Thiago “Houve muitos problemas com os artistas que não entenderam a metodologia e a proposta. Apesar de haver muita informação no site houve um real problema de comunicação.”

O Festival havia sido capa da Folha de São Paulo e do Estado de São Paulo em duas edições e esse “prestígio” gerou inscrições de pessoas e grupos que não necessariamente tinham entendido que a proposta era colaborativa e autogestionada, que não havia uma grande estrutura por trás e deveria haver um esforço para a divulgação não só do festival, mas como também do crowdfunding. Houve muita desistência por não haver a estrutura esperada de um festival cultural nos moldes em vigor.

Alguns artistas se sentiram desamparados no modelo de cuidadoria, outros como os do coletivo Metanol se juntaram ao grupo e hoje protagonizam ações na rua, coisa nunca feita antes da participação no festival. Há ainda outros que participaram por terem uma penetração política em sua ação artística, mas que não se restringem a este universo e dialogam com outros atores da vida cultural da cidade; este é o caso de artistas que participaram em 2014 da exposição Cidade Gráfica no Itaú Cultural com um vídeo sobre uma performance de dança realizada no BXC em 2012. Isto é muito interessante, para Thiago “No Brasil há uma dificuldade de se pensar tanto em espaço público para ativismo artístico, como em espaço público para arte”.

Acredito que, para os artistas que participaram, o festival não tenha contribuído especificamente para que eles concluíssem que podiam ocupar as ruas, mas sim para inscrevê-los numa discussão coletiva e maior de ocupação da cidade



OS PÚBLICOS

O público, ou os públicos do Festival BXC, permanece sendo a maior incógnita quando o assunto é mencionado aos meus entrevistados, o tema sobre o qual menos se tem hipóteses ou opiniões. Embora no início do processo deste trabalho essa fosse minha maior curiosidade, vi que eu não teria nem tempo nem ferramentas para investigar adequadamente o impacto do festival no público. Esse assunto me interessaria especialmente, pois partia da hipótese de que muitas pessoas que assistiram ao festival não teriam hábitos culturais relacionados a algumas das linguagens propostas, e que talvez o BXC tivesse sido a primeira oportunidade de entrar em contato com um espetáculo de dança, por exemplo. Seria interessante perceber se, para o público, o fato de conhecer novas linguagens aliando duas variáveis - uma descoberta fora de um contexto institucional de lugar cultural e o fato de essa descoberta ser no seu espaço de passagem cotidiano - impactaria seus futuros hábitos culturais de alguma forma. Embora esse encontro ou descoberta não fosse o objetivo do BXC, a meu ver, fomentar o relacionamento com a arte, os artistas e o conhecimento de novas possibilidades de se estar no mundo contribui inevitavelmente para a vida urbana e para a possibilidade de refletir, questionar, se inserir e ser um cidadão mais inteiro, ocupando seu espaço na cidade. Mesmo que o Centro de São Paulo seja recheado de espaços culturais muitas vezes gratuitos, ainda permanece uma aura de erudição que impede muitas

peças de se aproximarem de algumas atividades culturais.¹⁷ Pareceu-me algo que saltava aos olhos no festival e que era importante para a cidade tanto quanto a ocupação, sendo inclusive pontos intrinsecamente ligados. Esse não foi um assunto que veio à tona nas entrevistas, não que não houvesse interesse, mas para todos, inclusão e diversidade estavam essencialmente ligadas, estavam no cerne da ação, era um consenso tão profundo, que imbuía todas as propostas e não precisava sequer entrar na discussão. A rua é diversidade. Ocupar com diversidade é incluir, está implícito, explicitar seria levantar uma bandeira e não era o objetivo do BXC.

Parece-me claro que o público veio, que ele era diverso e que interagiu uns com os outros e com os artistas - em várias ocasiões se pôde observar, pessoas de diferentes universos trocando impressões, endereços nas redes sociais, sorrisos e copos de cerveja. Malu conta um momento no Largo do Arouche narrado por um dos cuidadores. “Havia públicos diferentes: o craqueiro, o jovem, o velhinho. Acredito que mais que um impacto nos hábitos culturais, houve um impacto na ocupação dos espaços por onde o BXC passou a partir de 2012”.

Houve, porém, conflitos com a vizinhança de algumas regiões sobretudo por conta do barulho. No Minhocão havia essa divisão, porém predominava os que iam para as janelas e saíam de seus televisores para assistir algo sem mesmo precisar sair de casa com uma alegria que se percebia pelos sorrisos estampados e por algumas mensagens deixadas nas janelas, com a inscrição “Voltem Sempre”. Existia também o público que vinha de outras regiões e que nunca tinha pisado no centro da cidade. Para Evelyn, porém, em um dado momento se percebeu, no segundo festival, que “Virou um serviço, as pessoas tinham a mesma atitude de estar numa balada, comentavam que ‘não tinha comida, não tinha banheiro, o som estava ruim’, as pessoas não entenderam nada, estavam esperando um produto. Não era um serviço, era política, era outra discussão: Por que você não está aqui em outros dias? Por que você tem medo de estar no centro?”. Lucas acredita que, em termos de paradigmas de ideias, “Falamos para os nossos amigos, para os nossos pares, não quebramos a barreira”. Claro que essa questão é sem consenso, como outras, e restará a subjetividade da opinião de cada um. Existe hoje em dia mais pessoas no Minhocão e arredores circulando e assistindo a espetáculos, animações etc., existe mais ocupação em termos visuais de quantidade e esse processo foi iniciado em 2012 com o festival, porém saber se isso mudou a discussão desse espaço para o público é algo que este artigo infelizmente não conseguirá concluir.

17 Referência - Botelho, Isaura Centros culturais e a formação de novos públicos. Percepções, Cinco questões sobre políticas culturais. Itaú cultural. 2010

ENTRE O PRIMEIRO E O SEGUNDO FESTIVAL, A CIDADE FERVE

Em julho de 2012 nasceu um filhote do festival, a festa Junina no Minhocão. Uso esse termo por achar que se em muitos pontos o evento continha os mesmos ideais do festival BXC. Embora seu embrião tenha sido gerado nas reuniões da CCD e tenha contado com o apoio da lista de e-mails do Festival na comunicação e captação via *crowdfunding*, na verdade, ela contava com um grupo diferente de pessoas organizando o que entendia ser pertinente à escolha das atividades que ocorreriam na festa. A festa estava circunscrita somente ao Minhocão e a um tema e, embora houvesse em comum o aspecto da ocupação do espaço público, e que claro, festa junina faça indiscutivelmente parte da vida cultural do brasileiro, ela não está necessariamente ligada a linguagens artísticas. Era sem dúvida uma ação fruto do festival, e fruto da “contaminação” de um grupo de pessoas que tinha percebido que nas ruas se podia dançar entre outras tantas possibilidades. Numa sociedade em que “existe o espaço do consumo” e “o consumo do espaço”¹⁸, a festa contribuiu para várias reflexões interessantes, pois como não havia as tradicionais barracas de vendas de produtos e comestíveis, as pessoas eram incentivadas a levarem seu alimento para compartilhar num piquenique coletivo, e isso em si criava questionamento no passante desavisado e em muitos participantes do *crowdfunding* também.

A campanha de Fernando Haddad para a prefeitura de São Paulo, no meio de 2012, estava num de seus momentos decisórios, Russomano subia nas pesquisas e a esquerda se articulava contra a possibilidade de um candidato ainda mais reacionário que Kassab ganhar as eleições. Colaboradores de Haddad se aproximaram nesta época do BXC querendo entender como era o funcionamento e buscando um diálogo. O grupo, entre muitas discussões de prós e de contras, optou por não se aproximar, pois sendo apartidário, se visse um candidato, teria que ver todos. Percebeu-se mais tarde que havia um desejo dos próximos de Haddad de que o BXC articulasse o que veio a ser o #Existe amor em SP. Ainda que não tenha participado do movimento, o BXC é citado no livro de Savazoni como uma rede de ativismo inspiradora dessa reunião de coletivos:

18 Citação a Sabrina Duran do Projeto jornalístico Arquitetura da Gentrificação

“Esse processo (BXC) também teve início na Casa da Cultura Digital, e partia da inquietação de alguns dos integrantes de nossa rede, em especial dos produtores culturais, com o cerceamento as expressões livres nas ruas da cidade, em especial na região central, onde se encontra nossa sede. Esse grupo propôs então à criação de um festival nas imediações do Minhocão, uma via elevada que corta alguns bairros centrais, e esse festival acabou se tornando uma rede de ativismo pelo direito à cidade, que inclusive pode ser considerada um dos embriões e inspiradores do #ExisteAmoremSP.”¹⁹

Em 2013 - ano do segundo festival - com a eleição de Haddad como prefeito da cidade de São Paulo, havia muita especulação sobre os rumos que a cidade iria tomar.

Havia da parte de alguns a expectativa de que o festival se tornasse um movimento, que pautasse políticas públicas, que se tornasse uma nova forma de ativismo para militar pela arte e pela produção cultural. Da parte de outros, que houvesse mais ocupação, que se voltasse a discutir o espaço público no próprio espaço público. Para o segundo festival, houve uma organização melhor do trabalho, uma melhor estruturação e objetividade. A começar pela própria metodologia que, se em 2012 fez o *crowd-funding* primeiro para depois fazer a chamada pública aos artistas - o que foi apontado por muitos como “um erro”-, em 2013, fez o inverso, chamada pública e consequente financiamento coletivo a partir das necessidades.

O que parecia ser o mais coerente era paradigmaticamente o caminho mais rápido para se separar da utopia e entrar na realidade por um labirinto intrincado. O que parecia ser um mapa de ação lógica foi, para muitos, “um tiro no pé” que impedia de caminhar.

Naquele ano mais de 560 atividades se inscreveram para o festival. Espantados olhávamos para as inscrições subindo no site. Era esperado o dobro de atividades, nunca o quántuplo.

Se esse dado poderia demonstrar uma grande adesão dos artistas a uma proposta colaborativa e de autogestão, quando se percebeu que mais de 50 % dos inscritos eram bandas de música, buscou-se uma reflexão mais profunda sobre a comunicação e a metodologia empregadas. Para Malu, “Isso é uma questão de hábito cultural, as pessoas estão habituada a que na rua o que acontece é música”. Havia inscrições de pequenas bandas desconhecidas, mas também artistas que já tinham prestígio e queriam fazer parte do guarda-chuva do festival, como a banda Eddie e a Gretchen. Termos como horizontalidade, colaborativismo e financiamento coletivo não eram decifrados por alguns proponentes que pediam equipamentos e estruturas como se estivessem num festival tradicional de música. Mesmo assim, mais de 400 atividades aconteceram entre 5 e 14 de abril de 2013, sendo metade das intervenções de música e o restante das

19 Savazoni, Rodrigo - A onda rosa choque. p. 34 da versão digital

mais diversas linguagens. Via crowdfunding foram arrecadados cerca de 72 mil reais, dos 62 mil pedidos na campanha.

Foi-se percebendo, no processo de distribuição da programação nos locais, que era inviável a mistura de linguagens e a circulação da cuidadora; as tarefas foram divididas e quem estava na sala de programação, como eu, não participou da discussão do orçamento ou da comunicação. Havia duas possibilidades diante desse impasse: ou entrar na lógica dos produtores da vida real, que vão encarar os problemas de forma mais prática e considerar que, em termos de logística, o ideal é juntar o mesmo tipo de atividade artística num só local; ou cair na lógica de mercado, que é a escolha ou curadoria, ou seja, diminuir o número de atividades para manter a metodologia de diversidade de linguagens em cada local e circulação dos cuidadores intermediando o diálogo. “Caiu-se na lógica do produtor, mas não sem frustração”, apontou Thiago. Então, no segundo festival, não só a metodologia de financiamento foi mudada como também a de curadoria. Não existia mais a figura do cuidador do artista, ou da atividade, havia o cuidador do espaço, Largo do Arouche, Santa Cecília, Praça Marechal etc. Havia uma “convocação” à eficiência, à realização de tudo, e daí vinha a frustração, pois nessa conjuntura o mundo real batia à porta e não havia mais possibilidade de experimentação.

Diante de um contexto de extremo desgaste do segundo festival, de estresse e cansaço relatados pelos entrevistados, havia muita reticência para a realização de um terceiro festival. Numa iniciativa voluntária, colaborativa e sem fins lucrativos, se não houver satisfação para os participantes, não há por que ser feito simplesmente. Havia no ar uma falta de encantamento. Um provável crescimento do número de inscritos em uma terceira edição parecia apontar para inviabilização do festival, pois os cuidadores que eram voluntários não aumentavam em número proporcional aos artistas, pelo contrário, muitas pessoas se desligaram do grupo nesse período. Essas questões foram então levantadas via lista de e-mails e em reuniões presenciais, e as constatações levantadas encaminharam as pessoas para uma terceira mudança de metodologia.

A MORTE DO CUIDADOR

A proposta do terceiro festival era de que não se entrasse nem como produtor nem como cuidador. Para Thiago, “Se foram 2 anos tentando mostrar para o artista que ele pode ocupar o espaço público, por que então no terceiro não se tentar demonstrar isso? Se 500 atividades se cadastraram no segundo, é porque uma parte dos artistas já tinha entendido a ideia”. Outra proposta era não fazer financiamento coletivo e chamada

pública. O *crowdfunding* era utilizado sobretudo para compra de equipamentos e vista a quantidade adquirida no festival anterior, não seria sequer necessário. O festival então funcionaria como uma plataforma digital em que os proponentes se inscreveriam, situando-se em termos de espaço e de tempo, se posicionaria para o empréstimo dos equipamentos, funcionando igualmente como um guarda-chuva, centralizando a comunicação e a divulgação.

Morria o cuidador, conceito que era o coração do festival, em minha visão. Malu, sobre o assunto, comentou: “Não sei se a gente chegou a esse ponto, é interessante radicalizar o processo, a experimentação é válida, mas só daqui a 10 anos daria para fazer isso, é um processo de longa duração”. Para Thiago, “Foi emblemático, mas não funcionou”. Acredito que no segundo, de certa forma, já se tinha experimentado a morte do cuidador (não na teoria, mas na prática) que tinha a função da montagem de equipamentos em um ritmo frenético de produção, sem momentos para acompanhar as atividades. Na terceira edição do festival BXC, houve 30 atividades inscritas e cerca de 14 a 17 aconteceram efetivamente; somente uma solicitou equipamento. Houve menos divulgação por conta de não haver financiamento coletivo e pouca cobertura da mídia, o que gerou também muito menos público e conseqüentemente menos ocupação.



CONCLUSÃO

Cada um dos meus entrevistados tem uma visão ligeiramente diferente do que mudou na cidade depois do BXC. Acredito que porque façam uma conexão direta com suas histórias de vida, e, portanto, caminhem pelo lugar da subjetividade. Nisso há consenso, em termos pessoais, foi um divisor de águas para cada um deles. Outro consenso é o de que há mais ocupação do espaço público por meio de movimentos, grupos e coletivos. Para Malu, a partir do BXC, as pessoas se perguntaram “Por que não? Movimentos latentes explodiram como a Batata precisa de você, o Parque

Augusta, movimentos de agricultura urbana, #Existeamor emSP, Festa Jjunina no Minhocão... Foi no momento da virada de gestão, e a gestão nova endossou os movimentos”.

Acredito que, mesmo se a experiência em todas as suas possibilidades tenha ficado muitas vezes restrita ao âmbito de quem a viveu, foi muito intensa e inegavelmente circulou pela cidade, pois muitos dos integrantes estão envolvidos em outros movimentos atualmente ativos em São Paulo, não somente pelo centro. Malu afirma: “O BXC é minha utopia possível porque ele não faz concessões. Não tinha cachê para os artistas, o dinheiro era pouco, mas era pensado para ocupação, era um movimento. Talvez não precise ter o festival todo ano, ele se diluiu e tudo bem, o interessante são as relações criadas.”

Embora as nomenclaturas movimento, *grupo*, coletivo (de produtores, articuladores, agitadores) sejam rejeitadas por uns e abraçadas por outros, o fato é que, ainda que não se tenha criado uma narrativa própria, em muitos casos houve influência. Observa-se, não só no impulso de novos movimentos, na circulação dos integrantes em espaços diversos para palestrar sobre o assunto, mas também na influência em algumas políticas públicas. A Virada Cultural de 2014, por exemplo, recebeu a instalação dos balanços feita no Minhocão na edição de 2013 do Festival. Para Evelyn, o edital Redes e Ruas “mostra bem isto”; em outro âmbito, Evelyn comenta que o edital Rumos do Itaú Cultural se modificou também (“Em 2013, o Rumos Itaú Cultural apresentou mudanças profundas e estruturais em seu conceito, fruto do diálogo entre artistas, produtores, pesquisadores, cientistas e gestores da instituição.”)²⁰.

Atualmente o desejo de grande parte dos participantes é o da realização colaborativa de um livro contando a experiência, inclusive com os artistas. Hoje em dia o BXC tem funcionado como uma plataforma que empresta os equipamentos, que são de todos, para realização de atividades gratuitas na rua.

«O Festival BaixoCentro demonstra que a vida cultural urbana não é feita apenas de instituições. Nosso intuito foi o de exemplificar que as leis já garantem o direito de ocupação, que não é necessário pedir autorização para órgãos públicos para organizar uma oficina de estêncil, um cinema ao ar livre ou um show em horário comercial em uma praça pública. 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.”²¹

20 trecho do edital - Fonte - <http://rumositaucultural.org.br/como-funciona>

21 Trecho de um texto de Thiago intitulado 'Humanização Urbanística' para o site do Ateliê 397 em setembro de 2012. - <http://ateli397.com/baixo-centro/>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mario. *Poesias Completas. Lira Paulistana. Quando eu Morrer*. Círculo do Livro, São Paulo, s/data
- AUGÉ, Marc. *Não lugares- Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Papyrus. 9ª edição. 2012
- BOTELHO, Isaura. *Centros culturais e a formação de novos públicos*. Percepções, Cinco questões sobre políticas culturais. Itaú cultural. 2010
- BOTELHO, Isaura. *Os públicos da cultura: desafios para as políticas culturais*. Revista Observatório Itaú Cultural numero12. 2011.
- FREIRE, Cristina - *Além dos mapas - Os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. Sesc /Annablume. 1997
- MORENO, Julio. *O futuro das cidades*. Senac São Paulo. 2ª edição. 2001
- SANTOS, Laymert Garcia. *A Arte na cidade: entre a deslocalização e o deslocamento*. Coleção Arte/Cidade - *A cidade e seus fluxos*. Marca d'Água. 1994
- SAVAZONI, Rodrigo. *A Onda Rosa Choque - Reflexões Sobre Redes, Cultura e Política Contemporânea*. Azougue Editorial. 2013

WEB

- www.atelie397.com
- www.baixocentro.org
- www.baixacultura.org
- www.carolvelasquezamerica.blogspot.com.br
- www.catarse.me
- www.correiodobrasil.com.br
- www.femininaintuicao.com.br
- www.noticiasbr.com.br
- www.rumositaucultural.org.br
- www.raquelrolnik.wordpress.com