



MULTICARTOGRAFIAS DE CENAS MUSICAIS DE SÃO PAULO E RIO DE JANEIRO¹

MULTICARTOGRAPHIES OF MUSICAL SCENES IN SÃO PAULO E RIO DE JANEIRO

Cintia Sanmartin Fernandes²;
Flavia Magalhães Barroso³;
Micael Herschmann⁴;
Simone Luci Pereira⁵

Resumo: Analisa-se alguns dos resultados da pesquisa interinstitucional realizada nos últimos dois anos nas cidades do São Paulo e Rio de Janeiro. Ao nos debruçar sobre práticas sonoro-musicais informais, marginais e/ou mesmo clandestinas procuramos principalmente problematizar as facetas menos visíveis das atuações destes grupos e/ou coletivos. Tratam-se de dinâmicas musicais subterrâneas que, em geral, envolvem iniciativas opacas e/ou fora do radar do poder público. Ao se construir multicartografias dessas urbes, buscou-se repensar o potencial de ressignificação dessas iniciativas musicais, especialmente no contexto do debate sobre cidades criativas, o qual vem mobilizando os atores no país nas últimas décadas. Assim, com o objetivo de se problematizar os impactos diretos e indiretos de certas tramas nos territórios, buscou-se avaliar principalmente as dinâmicas sociopolíticos, culturais e comunicacionais protagonizadas pelos sujeitos de pesquisa, os quais vêm possibilitando a construção de territorialidades sônico-musicais potentes nessas localidades.

Palavras-Chave: Comunicação; Música; Cidade.

Abstract: Some of the results of interinstitutional research carried out in the last two years in the cities of São Paulo and Rio de Janeiro are analyzed. When focusing on informal, marginal and/or even clandestine sound-musical practices, we mainly seek to problematize the less visible facets of the performances of these groups and/or collectives. These are underground musical dynamics that, in general, involve opaque initiatives and/or outside the public authorities' radar. By building multicartographies of these cities, we sought to rethink the potential for re-signification of

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Som e Música no 34º Encontro Anual da COMPÓS, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

² Doutora em Sociologia Política, Professora Associada do PPGCOM da UERJ, onde também é coordenadora do Grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Cidade (e-mail: cintiasan90@gmail.com).

³ Doutora em Comunicação, professora da ECO/UFRJ e pesquisadora associada do URBESOM/UNIP e CAC/UERJ (e-mail: flaviamagalhaesbarroso@gmail.com).

⁴ Doutor em Comunicação, Professor Titular do PPGCOM da UFRJ, onde também coordena o Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação (e-mail: micael.herschmann@eco.ufrj.br).

⁵ Doutora em Ciências Sociais, professora do PPGCOM da UNIP, onde também é coordenadora do Grupo de Pesquisa URBESOM. Atua como professora colaboradora do PPGCOM da UERJ (e-mail: simonelp@uol.com.br).

these musical initiatives, especially in the context of the debate on creative cities, which has been mobilizing actors in the country in recent decades. Thus, with the aim of problematizing the direct and indirect impacts of certain plots in the territories, we sought to evaluate mainly the socio-political, cultural and communicational dynamics carried out by the research subjects, which have been enabling the construction of powerful sonic-musical territorialities in these locations.

Keywords: Communication; Music; City.

1. Introdução

Ao analisar algumas tramas musicais (nem sempre monetizados e/ou apoiados pelo Estado) presentes nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro constatamos que muitas dessas iniciativas – ainda que não valorizadas por diversos setores sociais – apresentam-se como relevantes do ponto de vista territorial, cultural e comunicacional, produzindo benefícios socioeconômicos diretos e indiretos para as localidades (mesmo que, muitas vezes, estabeleçam tensionamentos com logicas urbanas e políticas públicas vigentes). Na pesquisa concluída há alguns meses, foi possível identificar que, a partir de alianças e “táticas/ astúcias” (DE CERTEAU, 1994) erigidas por esses atores, produziram-se articulações e tensões significativas nos espaços públicos e semipúblicos, que possibilitaram popularizar eventos (monetizados ou não) e negociar (reconhecimento, prestígio e a legitimidade) processos de atualização (e sustentabilidade) das suas respectivas cenas musicais (STRAW, 2006) nessas urbes.

Partimos do pressuposto de que em época marcada por conflitos, desigualdades e acirramentos políticos, as cidades emergem como espaços comunicantes de possíveis projetos coletivos e/ou heterotopias (HARVEY, 2014) onde a potência dos desejos em seguir (re)existindo na diferença torna-se crucial. Através de expressões e práticas sonoras-musicais recorrentemente os atores buscam (re)existir (ACHINTE, 2007) ressignificando (ainda que parcialmente) o cotidiano urbano e edificando brechas nas lógicas estruturais que se apresentam em dimensões urbano-espaciais e socioeconômicas. Podem-se perceber – em diferentes urbes latino-americanas – processos políticos e sociocomunicacionais em que os atores vêm ocupando e se apropriando de espaços urbanos e criando territorialidades sônico-musicais (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014) em que as práticas musicais se mostram articuladas e atuantes na (re)invenção das cidades e têm protagonismo na dinâmica (re)territorialização de espaços e nas formas de narrar e experimentar a vida urbana (PEREIRA; GHEIRART, 2023). Evidencia-se, assim, a dimensão política da música e seu papel como “força social movente” (FERNANDES; HERSCHMANN, 2023) ao se constituir como um

lócus central de enunciação colaborando com o trabalho de imaginação e construção de cenas urbanas de (re)existência (FERNANDES *et al.*, 2022) e intercâmbio cultural e sócio-comunicacional.

Nossa hipótese é a de que ao ir-se além dos dados públicos e estatísticos – ao se oferecer aos atores alguma visibilidade e valorizar suas iniciativas musicais informais, marginais e/ou mesmo clandestinas nos territórios – abre-se a possibilidade de que aspectos “menos visíveis das cidades” (CALVINO, 1990) venham emergir de alguma maneira. Assim, ao “rastrear os atores” (LATOUR, 2012), por um lado, foi possível constatar que, evidentemente, há processos de submissão às inúmeras esferas de “biopoder” (FOUCAULT, 2010) mais ou menos institucionalizadas em cada localidade; por outro, atesta-se que há possibilidades de os atores construírem dinâmicas de dissensos, práticas “artivistas” (FERNANDES *et al.*, 2022), agenciamentos criativos e processos de ressignificação relevantes – que eles praticam também a “biopolítica da multidão” (HARDT; NEGRI, 2005 e 2009) – no cotidiano dessas cidades.

Ao longo da nossa pesquisa, buscou-se repensar a relevância e riqueza das atividades musicais – de certos “ecotranssistemas musicais-midiáticos” (LACOMBE; HERSCHEMANN, 2024) subterrâneos ou menos visíveis, organizados principalmente em circuitos e cenas –, que, em geral, envolvem iniciativas fora do radar do poder público de diferentes localidades e que, em geral, são consideradas “danosas ao corpo social”, por setores conservadores da sociedade. Partiu-se do pressuposto aqui que, diferentemente do que se imagina e veicula em geral nas redes sociais e na grande mídia corporativa, essas atividades – mais ou menos opacas – que envolvem em geral a população local são vetores relevantes e que podem eventualmente ser capazes de contribuir para se alavancar o desenvolvimento local das principais metrópoles do país.

Salienta-se que essa investigação interinstitucional⁶ realizada apresentou dois importantes resultados: os artigos que foram reunidos nos dois volumes da coletânea *Cidades Musicais (In)visíveis* (HERSCHEMANN *et al.*, 2024) e a elaboração de uma plataforma digital (multi)cartográfica – com os materiais audiovisuais, informações, dados e documentos coletados que foram construídos e analisados ao longo desta pesquisa – intitulada

⁶ É relevante salientar que a pesquisa da qual os autores deste artigo participaram intitula-se “Identificando potencialidades nas cenas locais e subsidiando Políticas Culturais renovadas para as principais Cidades Musicais do país” e contou com financiamento do CNPq (Edital Pró-Humanidades). Foi um trabalho em rede interinstitucional que envolveu seis importantes universidades do país (UFRJ, UFF, UERJ, UNIP, UFPE e UFRB) e foi realizada em quatro cidades: Recife, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, entre os anos de 2023 e 2024.

“Multicartografias Musicais das Cidades Musicais”.⁷ O nosso intento é que essa plataforma possa ser recorrentemente utilizada por pesquisadores, especialistas e gestores públicos e se torne uma ferramenta de acesso público para gestores, artistas, pão profissionais do setor cultural e ativistas de movimentos socioculturais minoritários.

Ao mesmo tempo, esse artigo busca contribuir com a discussão sobre o uso da cartografia como instrumento epistêmico, metodológico e político para compreender melhor dinâmicas de iniciativas musicais pouco visíveis, ignoradas e/ou deslegitimadas pelos poderes hegemônicos. Procurou-se trabalhar uma noção cartografia que envolveria as dimensões conflituosas dos espaços e o trabalho de campo nos territórios, acompanhando processos e não apenas apreendendo estados de coisas pré-determinadas, considerando dessa maneira o caráter processual de qualquer investigação e produção do conhecimento (PASSOS *et al.*, 2009). Assim, buscou-se analisar aqui alguns resultados das cartografias realizadas em duas cidades: São Paulo e Rio de Janeiro. Ainda que a pesquisa nestas metrópoles tenha envolvido diferentes localidades urbanas e diversas cenas, circuitos, gêneros e estilos musicais, o esforço foi o de trazer alguns elementos que se mostraram relevantes na investigação, articulados e compreendidos a partir da postura e o enfoque cartográfico assumidos.

Vale destacar que a nossa proposta ao revisitar também essas cenas e circuitos musicais – questionados e invisibilizados por diferentes motivos nos enunciados jornalísticos e por segmentos conservadores do país – não seria tanto percorrer caminhos inéditos, mas sim retomar alguns sendeiros já conhecidos, construindo reflexões em cima de temáticas, as quais já estariam aparentemente avaliadas e superadas. Em resumo, ainda que a proposta seja pesquisar algumas territorialidades sônico-musicais (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014) dessas cidades: teve como objetivo não a construção de um mapeamento, mas sim o de refletir a partir das questões relevantes indicadas pelos atores humanos e não humanos que atuam tendencialmente nessas localidades (LATOUR, 2012). Buscamos assim nessas multicartografias das controvérsias, através de práticas de derivas, corpografias e registros

⁷ De modo geral, o intento com essa plataforma digital intitulada “Multicartografias das Cidades Musicais” (disponível em: <https://multicartografias.com.br>) foi a de oferecer um website – composto de farto material audiovisual – no qual o usuário poderá acessar as corporeidades, as “ambiências” (THIBAUD, 2015) sonoras-musicais e os depoimentos dos atores, conhecendo assim as atividades e eventos que são com certa regularidade concretizados nessas localidades. Ao oferecer este rico material, a nossa apostila é a de que o público (ao acessar esses conteúdos variados) seja capaz de compreender melhor o potencial mobilizador das iniciativas musicais nesses territórios, isto é, reflita sobre a contribuição dessas atividades culturais (muitas delas opacas) na promoção de novos patamares de desenvolvimento local (KRONEMBERGER, 2017).

diversos – documental, imagéticos e sonoros – identificar “arquipélagos”, colocando assim luz sobre um conjunto de tramas urbanas específicas estudadas e não necessariamente articuladas entre si (FERNANDES *et al.*, 2024).

2. Muito além do debate sobre Cidades Criativas

À esta altura, sublinha-se que evidentemente o debate da implantação de *cidades criativas* no Brasil desde os anos 2000 (DE MARCHI, 2018) tangencia o nosso trabalho de pesquisa. Nesse sentido, gostaríamos de maneira resumida salientar que este conceito foi empregado aqui de forma um pouco distinta da noção de “cidades criativas” (REIS, 2012), tal como foi formulada pela UNESCO, na qual há uma tendência em se considerar as cidades criativas como centros de excelência institucionalizados. Isto significa que a noção de cidades criativas foi utilizada para designar localidades que possuem territorialidades musicais informais, opacas e/ou clandestinas significativas que, pela ação ao longo do tempo, promovem expressivas modificações no imaginário e cotidiano urbano, podendo potencialmente representar também “riquezas locais” que virão a ser posteriormente exploradas (HERSCHMANN; FERNANDES, 2023).

Ao mesmo tempo, é importante destacar que a construção de *cidades criativas* – gostemos ou não – é parte hoje de uma espécie de “ativismo municipal emergente” que busca acionar um conjunto de estratégias que visam tornar as localidades mais bem preparadas para enfrentar a competição interurbana em um mundo globalizado e mais comprometido, pelas forças das circunstâncias, com a questão ambiental e a necessidade de agenciamento de recursos menos esgotáveis, incorporando uma lógica mais sustentável.

A grande questão hoje é como tirar as cidades de um quadro de marasmo ou de decadência industrial e torná-las territórios mais atraentes e dinâmicos. Outra temática interligada e fundamental vale também ser mencionada com destaque: ao tornar as cidades mais competitivas não têm sido contemplados também medidas e política renovadas que possibilitem a construção de territórios mais equilibrados e democráticos (SELDIN, 2016). De qualquer modo, o que se nota é que, a despeito das inúmeras críticas pertinentes que têm sido feitas aos projetos de construção de “distritos criativos” (que se confundem com alguma frequência com as estratégias de marketing territorial empregadas nas localidades), é que seria

necessário ao mesmo tempo se reconhecer que esses têm adquirido relevância crescente nas agendas de políticas públicas em inúmeras regiões do globo.

Nesse sentido, salientamos também que, ao se apostar no desenvolvimento desta pesquisa interinstitucional, procuramos construir “cartografias das controvérsias” dessas urbes que levassem em conta as principais polêmicas e praticando uma “Lento-ciologia” (LATOUR, 2012) muito atenta as “astúcias e táticas urbanas” (DE CERTEAU, 1994) dos atores locais. Parte-se da convicção de que essa estratégia metodológica possibilitou superar não só a miopia de muitas avaliações territoriais mais esquemáticas, mas também identificar – evidentemente, de maneira ética (reconhecendo o “direito dos atores à opacidade” das suas atividades nos territórios) – iniciativas dos atores que, de certa maneira, estão mais ou menos “invisíveis” por diferentes razões.

Assim espera-se colocar em pauta também o debate sobre certas riquezas locais menos detectáveis, possibilitando que se contribua assim para que algumas interpretações minoritárias – do que seria relevante coletivamente para essas cidades – sejam também contempladas na hora de se repensar renovados projetos urbanos. Assim, parte-se da convicção de que seja possível estudar as várias camadas palimpescas das cidades, vivenciando a experiência sensível do corpo na trama urbana (corpograficamente e de maneira encarnada) e dando visibilidade aos atores envolvidos em certas iniciativas musicais pouco conhecidas (HERSCHMANN; FERNANDES, 2023), desde que os pesquisadores resistam a tentação de tomar “atalhos”: Latour sugere que sigam realizando as suas atividades de rastreio, de forma lenta e cuidadosa (LATOUR, 2012).

Pode-se dizer que o nosso objetivo foi menos apresentar alternativas ou saídas para as localidades: a nossa intenção foi a de “seguir com o problema” (HARAWAY, 2019) e investir no fazer-com (HERSCHMANN; FERNANDES, 2023), promovendo assim a ampliação do *diálogo* e o *envolvimento* com os atores nos territórios. A contribuição que temos a oferecer nos debates que se colocam é a de tentar avançar de maneira desacelerada, esforçando-nos para ir além dos repertórios e interpretações mais usuais, que em geral consideram essas cidades como territórios caracterizados fundamentalmente pela funcionalidade e velocidade, pelo medo e pela lógica do espetáculo globalizado. Assim, o nosso investimento concentrou-se em apostar em densas derivas urbanas, corpografias e cartografias como forma de se gerar conhecimentos transdisciplinares, para além dos dados mais públicos e informações disponíveis. Em outras palavras, enfatiza-se a dimensão complementar deste trabalho, com o

qual não se ambiciona construir ou trabalhar com totalidades; ou seja, temos buscado trazer para discussão aquilo que não aparece em geral nas análises estatísticas, buscando colocar luminosidade sobre um “arquipélago” de iniciativas que estão presentes também nesses territórios, trazendo à tona tópicos e reflexões sobre algumas fabulações dos atores, as quais sugerem imaginários dissensuais ou dinâmicas urbanas consideradas inicialmente como marginais e/ou sem grande importância (FERNANDES *et al.*, 2024). No desenvolvimento desta agenda de pesquisa há implícita a apostila em uma perspectiva mais colaborativa, participativa e, ao mesmo tempo, transdisciplinar que está alinhada com diversos preceitos dos pensamentos elaborados no Sul Global: provendo assim, dentro do possível, uma descolonização epistêmica e um desaprendizado dos “métodos extrativistas e exógenos” (SOUZA LEITÃO, 2023) ao se analisar as dinâmicas presentes nas localidades.

3. Cartografando as Cidades Musicais Invisíveis

Alicerçando-se em aportes conceituais que se referem às maneiras de cartografar fenômenos, experiências e imaginários dos sujeitos analisados: assumiu-se aqui uma perspectiva do inacabamento ou de uma metodologia não fechada, que remete a quadros amplos e conclusivos (LOPES, 2018). Assume-se, ainda, a precariedade e a subjetividade envolvida no trabalho de pesquisa, buscando captar menos as certezas, e mais o que está em ebulação, em emergência ou ainda não completamente definido.⁸

Em diálogo com estas noções, a cartografia nos estudos de comunicação e música, poderia ser encarada “como um caminho metodológico que traça um mapa inacabado do objeto de estudo a partir do olhar vigilante, aliado às percepções e observações do pesquisador-cartógrafo, que são únicas” (ROSARIO; COCCA, 2018, p.35). E esta postura, ainda que não seja engessada ou rígida, mas sim aberta aos imprevistos envolvidos na dimensão processual da produção de conhecimento, não prescinde de rigor teórico-conceitual e metodológico. Rosario e Cocca (2018) asseveram, ainda, que a “cartografia (sendo um mapa em constante

⁸ Sublinha-se que no âmbito da Filosofia e da Psicanálise, autores como Deleuze e Guattari consideram a cartografia como um antimétodo na busca por repensar o fazer científico. Na tentativa de uma sistematização possível das noções de Deleuze e Guattari, Passos *et al.* (2009) apresentam algumas pistas para um método cartográfico que se centraria em: estudar processos acompanhando movimentos, mais do que apreendendo estruturas e estados de coisas; reconhecer o caráter processual da investigação e a consequente postura aberta do pesquisador a todo momento; assumir a produção e intervenção inscrita em qualquer pesquisa. Segundo Passos *et al.* (2009), o sentido da cartografia estaria no “acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes ou rizomas.” (p. 10).

atualização) pode revelar diferentes cenários sociais, trocas simbólicas ou mesmo fluxos comunicacionais” (*idem.*, p. 38), construindo panoramas construídos *com* os sujeitos de pesquisa e não *sobre* os sujeitos de pesquisa.

Ressalta-se, assim, uma abordagem que considera a não dualidade sujeito-objeto – e sim numa perspectiva crítica entre sujeito-sujeitos – em que os atores e grupos pesquisados são partícipes e colaboradores das reflexões efetuadas, da construção do conhecimento produzido, bem como da atribuição de sentidos dados aos fenômenos experimentados e forjados (Pereira *et al.*, 2023a). Cartografia, assim, assumida como um processo de pesquisa compartilhado, intersubjetivo e não-hierarquizado no intuito de acompanhar processos e não apenas apreender estados de coisas pré-determinadas - tentando escapar de uma lógica que recomenda métodos de representação de objetos pré-existentes - mas abrindo-nos para aquilo que muitas vezes escapa aos conceitos e nomeações prévias, considerando a dimensão processual da produção do conhecimento (PASSOS *et al.*, 2009).

O “ofício de cartógrafo”, portanto, é tomado aqui como uma ferramenta relevante para pesquisar a dinâmica sociocultural e política dos atores (especialmente no contexto urbano), de forma mais plural e menos estanque. Aliás, a cartografia vem sendo crescentemente adotada nos estudos de comunicação e música elaborados no Brasil nos últimos anos (AMARAL, 2008; MONTEIRO, 2011; HERSCHEMANN; FERNANDES, 2014; PEREIRA; SANTIAGO, 2014; SÁ, 2014). Isso demonstra a sua relevância para este (sub)campo de estudos da área da comunicação (Herschmann *et al.*, 2014); ou melhor, indica a capacidade deste instrumental em subsidiar significativamente os pesquisadores a enfrentar certos desafios quando desenvolvem pesquisas de natureza empírica. Mesmo na literatura internacional especializada, já não é raro encontrar cartografias musicais (BATES, 2010; FINN; LINKBEAL, 2009; REVILL, 2012). Poder-se-ia considerar o crescente emprego das cartografias como ferramentas pelos pesquisadores de comunicação como mais um indício da condição “convergente” e interdisciplinar do campo da comunicação.

Partimos do pressuposto de que a iniciativa de cartografar pode se constituir em uma metodologia fecunda para o desenvolvimento de investigações que privilegiem os processos comunicativos e práticas musicais nas cidades. Vale mencionar também que há um número crescente de pesquisadores interessados em elaborar propostas de mapeamentos e cartografias. Apenas para citar alguns, mencionamos alguns trabalhos instigantes, críticos e propositivos que foram elaborados no Brasil na última década no campo das Ciências Sociais, tais como,

Lemos (2011 e 2014), Regis e Fonseca (2012), Acselrald (2008), Silva (2011), Ribeiro (2011), além dos estudos de comunicação e música já mencionados.

Talvez uma das pistas relevantes para entender o potencial destas iniciativas seja oferecida por Martín-Barbero (2004). No livro *Ofício do cartógrafo* este autor propõe uma metodologia que rejeita os “mapas sínteses” (bastante comuns na modernidade) e que é capaz de construir um mapa cognitivo do tipo “arquipélago”, conferindo destaque às diferentes narrativas presentes e fazendo emergir um conhecimento que interconecta o diverso. Um panorama cartográfico se forma na medida em que o campo vai se constituindo aos olhos/ouvidos do cartógrafo, a partir das conexões potentes engendradas pela heterogeneidade e pela multiplicidade observada e sentida, revelando diferentes cenários sociais, trocas simbólicas e materiais, fluxos políticos, subjetivos, comunicacionais e culturais. Sem perder de vista as dimensões e os condicionantes estruturais da urbe, atenta-se para as brechas e fissuras abertas pelos sujeitos no cotidiano. Para o autor, o método cartográfico tem como meta a realização – no limite – de uma espécie de “mapa noturno” que seja provocativo, que não perca de vista a sua aplicação política, ou seja, que esteja comprometido com os problemas enfrentados no contexto no qual o pesquisador está inserido (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 17).

Portanto, boa parte desses “novos cartógrafos” vem assumindo a precariedade do trabalho e as subjetividades envolvidas. Muitos deles consideram a cartografia como uma espécie de “guia de viagem” (LATOUR, 2012), ou uma tentativa de “tradução” (BHABHA, 2007). Ao invés de se chegar a argumentos que explicariam inteiramente a diversidade das experiências sociais, a tendência nas novas cartografias – ao acompanhar os movimentos de “reagregação dos actantes” (LATOUR, 2012) – é valorizar o que é considerado a princípio com “menor, residual e/ou sem credibilidade ou importância” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014) como, por exemplo, a música que é executada em alguns espaços públicos e semipúblicos do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Trata-se, portanto, de um conjunto de procedimentos de pesquisa através dos quais se busca contemplar e conferir destaque às diferentes narrativas presentes (considerando inclusive as fabulações que alimentam os imaginários locais), isto é, como um protocolo de investigação que promove a polifonia e que tenta investir na enorme riqueza social presente nos diferentes contextos.

Pode-se afirmar que a obra de De Certeau, Martín-Barbero e Latour têm se constituído em significativas fontes de inspiração para este tipo de investigação no (sub)campo da comunicação e música. De Certeau, por exemplo, chega a afirmar sugestivamente que “(...) onde o mapa *demarca*, as narrativas fazem a *travessia*” (DE CERTEAU, 1994, p. 209). Já Latour salienta a relevância de tomar o “mundo social como plano”, da perspectiva da “formiga”, atuando muito próximo aos coletivos e redes, rastreando o cotidiano dos atores (LATOUR, 2012). Nesse sentido, Herschmann e Fernandes (2014) propõem uma cartografia que busca perceber as ideologias e as dimensões estruturais do poder nos planos urbanísticos e nas regulações da cidade, mas sem perder de vista as brechas abertas pelos sujeitos no cotidiano. Isso se coloca como chave para auscultar e compreender indícios, pistas, rastros dos atores pela cidade, em suas múltiplas formas de ação e afetos, bem como em suas práticas de resistência e re-existência dinâmicas e negociadas cotidianamente. Dessa forma é que se torna imprescindível uma postura aberta aos imprevistos e ambiguidades que a perspectiva cartográfica pode trazer, atentando para a necessidade de redefinir esquemas, trajetos, protocolos, instrumentos e reflexões sempre que necessário.

Compreendemos, portanto, que a cidade não é um espaço acabado, mas se materializa e atualiza nas práticas, afetos e expressões dos sujeitos, sendo resultado de diversos sistemas de práticas acumulados no tempo e no espaço (CRUCES, 2016), e colocando luz nas práticas emergentes e imprevistas dos sujeitos nas cidades e nas suas formas de artivismos, de estar juntos e fazer eventos musicais.

4. Cartografando o bairro do Bixiga em São Paulo

As pesquisas realizadas nos últimos anos pelas cenas/circuitos musicais em São Paulo têm permitido perceber movimentações e dinâmicas nas lógicas alternativas de entretenimento, lazer, socialidades e vida noturna na cidade, possibilitando entrever alguns fluxos, trajetórias e mudanças nas territorialidades urbanas ligadas a estas atividades. O Bixiga, junto a outras regiões mais centrais da cidade, tem ganhado destaque nos lazeres e circuitos musicais não-hegemônicos (PEREIRA *et al.*, 2023A; PEREIRA, 2017).

No que diz respeito a São Paulo, debruçamo-nos na análise do território do Bixiga. Trata-se de uma região dentro do distrito da Bela Vista (zona central), reconhecido no mapa mental da cidade e pelos moradores por esta designação. Majoritariamente lembrado como

espaço de teatros, de feiras de antiguidade, de casarios antigos, berço de famosa escola de samba da cidade e pelas cantinas italianas. A região possui um histórico de constituição/ocupação multiétnica ao longo de século XX e XXI: negros estabelecidos em um quilombo urbano desde o século XIX; imigrantes italianos desde a virada do século XIX/XX; migrantes oriundos do nordeste do Brasil a partir dos anos 1960/70; e imigrantes/refugiados da Palestina e do continente africano mais recentemente. Nesta paisagem é possível perceber as complexidades das convivências, tensões, alianças e disputas na cidade, em dimensões interculturais que se articulam de maneira tensa e negociada.

Na atualidade, esse ambiente vem passando por transformações que envolvem discussões e práticas de consumo e sentidos de economias/cidades criativas (em seus limites e possibilidades); o uso da cultura como recurso (YUDICE, 2002) por grupos migrantes (em que se conjugam aspectos de exotismo mas também formas de autorrepresentação/visibilização destes sujeitos); bem como um crescente debate sobre silenciamentos históricos dos grupos subalternizados do local em torno da nomenclatura de “bairro italiano”. Uma noção de território/territorialidade (HAESBAERT, 2010) nos auxilia na compreensão dos lugares da cidade que vão sendo vividos na contraditória dinâmica entre poderes e resistências, apropriações materiais e simbólicas que são dinâmicas e se atualizam a todo momento (PEREIRA *et al.*, 2023b), como no caso do Bixiga.

Nesse palimpsesto urbano, disputas de sentido, memória e presença, alianças em rede, interculturalidade e dinâmicas urbanas cosmopolitas da atualidade entram em jogo. Em meio a um contexto urbano e social ainda mais complexo, nos últimos anos o Bixiga tem vivido novas disputas, com a presença de um circuito de produção e consumo material e cultural que conta com a presença de espaços de música e cultura mais independentes e ligados a um circuito cultural/musical mais alternativo da cidade (PEREIRA, 2017), que reúne bares secretos, teatros de bolso, ateliês de coworking, estúdios, locais de festas, casas noturnas e centros culturais africanos, palestinos e “latinos” (PEREIRA, 2015 e 2021). Aciona-se, assim, uma emergente cena de musicalidades afrodispóricas (GILROY, 2001; GONZÁLEZ, 1988; PEREIRA *et al.*, 2024a), feitas por atores em aliança e colaboração – com maior ou menor institucionalização e financiamento de políticas públicas ou privadas de cultura - como músicos, produtores, donos de espaços musicais e bares, moradores, ativistas da região e frequentadores, em torno de causas urbanas, musicais, étnicas e outras.

Esta ambiência artivista já vista em atuações mais perenes como as rodas e espaços de samba e capoeira e da escola de samba Vai-Vai - entre outras atividades culturais de longa duração (teatros, blocos históricos de carnaval, lavagem da escadaria do bairro no dia 13 de maio, entre outros) - mostra-se presente nos últimos anos em projetos audiovisuais que valorizam historias negras da região (projeto *Negros do Bixiga*); cineclubes e trabalho de formação audiovisual em ruas populares (coletivo CineQuebrada); ocupações artísticas e de moradia (Ocupação Nove de Julho); recuperação de áreas degradadas da região através da ocupação por via das práticas musicais (Escadaria do Jazz); atuações de coletivos ligados à recuperação de nascentes de rios e preservação de áreas verdes de mananciais (coletivo Salve Saracura, a luta pelo parque do Bixiga); trabalho de institutos de pesquisa histórica com cursos, oficinas, aulas públicas, caminhadas pela cidade (Instituto Bixiga); projetos de comunicação alternativa e/ou comunitária (Portal do Bixiga, coletivo e podcast B13) realizadas no território para ultrapassar narrativas hegemônicas e estigmatizantes da região; movimentações em torno da construção de nova estação do metrô (coletivo Saracura Vai-Vai) que encontrou vestígios arqueológicos do antigo quilombo; disputas pela legitimação de memórias coletivas silenciadas com a construção de memoriais/museus geridos pelas pessoas da região. Todas estas ações no Bixiga se articulam aos antigos e novos circuitos/cenas musicais, no agenciamento e consolidação de novos questionamentos políticos e de cidadania articulados aos gêneros musicais que ali se apresentam: samba e expressões regionais tradicionais como forró e samba de coco; samba, rock e música latina; estéticas diáspóricas contemporâneas que mesclam brasiliidades, latinidades e africanidades; sonoridades do *underground* e da música eletrônica; jazz e música instrumental, entre outras.

As culturas afroatlânticas diáspóricas (GILROY, 2001) encontradas no Bixiga inviabilizam noções essencialistas de cultura, uma vez que são construídas a partir do trânsito e da criatividade dos cruzamentos e interstícios e por uma grande diversidade de atores. A categoria político-cultural de amefricanidade (GONZÁLEZ, 1988) enfatiza especificidades historicamente forjadas nas Américas (Latina, em particular), sublinhando as conexões entre as experiências de resistências dos povos originários e os da diáspora, numa noção não essencialista (ligada ao autêntico, natural e estável). Assim, sentidos de ancestralidade negras presentes, por exemplo, nas rodas de samba, nas latinidades elaboradas em diversos locais da região, bem como nas musicalidades africanas do Centro Cultural Afrika, se mostram articulados às expressões contemporâneas, midiáticas e híbridas; redes de alianças

afroatlânticas/ameféricanas ali se constroem, tendo os circuitos musicais do Bixiga como nó de muitos fluxos, e destacando uma noção espiralar (MARTINS, 2021) do tempo que evoca sentidos de origem, mas aciona conectividades propiciadas pelos trânsitos globais midiáticos contemporâneos (PEREIRA et al., 2024a).

Na contramão da perda ou desaparecimento de territórios/territorialidades, notamos que o tempo contemporâneo conduz a processos complexos e contínuos de reterritorialização – neste caso, agenciado pelas dinâmicasônico-musicais no Bixiga. Em concordância com Haesbaert (2005, 2014) argumentamos que a desterritorialização fatalista de migrantes, culturas e sentidos de origem seria uma espécie de “mito”, incapaz de reconhecer o caráter imanente da (multi)territorialização na vida dos indivíduos e dos grupos sociais. Mais do que a desterritorialização desenraizadora, identificamos que os circuitos musicais do Bixiga fazem aparecer processos de reterritorialização espacialmente descontínuos (por caracterizar-se pela mobilidade de espaços, sujeitos e suas redes midiáticas de cooperação) e extremamente complexos (marcados por intensos rachas, disputas e violências entre actantes de fora e dentro das redes de agregação musical).

Os processos de desterritorialização de festas, grupos e cenas musicais no Bixiga são marcados por uma geometria do poder complexa em que se somam as diásporas do passado e do presente, as dinâmicas de gentrificação e verticalização, a precarização do setor musical independente, as políticas públicas de cultura e as violências étnico-raciais. Argumentamos, contudo, que estes processos de desterritorialização são acompanhados incansavelmente pelo ato de “territorializar-se”. Assumem, portanto, a complexidade das multiterritorialidades, onde os actantes reavaliam constantemente os usos, funções e disputas em torno da apropriação de territórios.

Destacam-se, assim, ações de colaboração em teias de relação (HARAWAY, 2019) edificadas em torno de redes de produção cultural mais amplas e da cadeia de música ao vivo e de festas itinerantes, evidenciando os dinâmicos e por vezes contraditórios processos de “agregação e reagregação” dos atores (LATOUR, 2012) em forma de cooperações e associações. Tratam-se de articulações formadas e dinamizadas por arranjos reticulares de produção cultural independente e, em alguma medida, pela ambiência ativista gestada e já presente no território (PEREIRA et al., 2024b).

5. Cenas musicais do Centro do Rio de Janeiro

Tendo em vista a enorme dificuldade em desenvolver um estudo que abarcasse muitas áreas da cidade do Rio de Janeiro, optou-se nessa cartografia por analisar o que vem ocorrendo no cotidiano nos últimos anos nas emblemáticas regiões da Zona Portuária e do Centro desta metrópole.

Aliás, no que se refere ao Porto do Rio: trata-se de uma localidade na qual o poder municipal vem investindo significativamente neste início do século XXI como área estratégica e icônica do projeto de conversão da cidade em um território criativo. Inicialmente nomeada como “Porto Maravilha”, consideramos bastante significativo que, durante as obras que antecederam a realização das Olimpíadas no Rio, foi anunciado em 2015 pelo poder público municipal a criação ali de um distrito criativo. Em 2022, a prefeitura tem buscado incrementar o dinamismo local (e reverter assim a sensação de que não se desperdiçou recursos na construção de “elefantes brancos” na região), atraindo, por exemplo, grandes produtoras de megaeventos e empresas de alta tecnologia. O que salta aos olhos nesse processo (em que poder público busca induzir o desenvolvimento local) é que a gentrificada Zona Portuária – que teve a sua reforma inspirada na cidade de Barcelona quando essa urbe abrigou as Olimpíadas em 1992 – ainda não alcançou o dinamismo esperado, mas mesmo assim segue ocupando certa centralidade no conjunto das estratégias de marketing territorial que vem sendo implementado até o momento na cidade pelo poder público municipal.

Curiosamente, o que foi possível constatar na pesquisa é que até o momento o investimento em grandes equipamentos culturais e a aposta no potencial transformador e movente dos megaeventos – inclusive os grandes festivais de música e de artes (que passaram a ser realizados nos antigos armazéns de carga da área do porto) – não vêm garantindo a tão esperada ressignificação desta região do Centro do Rio de Janeiro (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014; FERNANDES; HERSCHEMANN, 2018). É preciso sublinhar que as experiências urbanas de diversas localidades têm demonstrado de forma categórica que nem sempre investir em megaeventos e obras monumentais traduzir-se-ia no final do processo em grandes resultados que seriam revertidos para o bem coletivo ou comum. Nesse sentido, por um lado, poderia se mencionar o fato de que a localidade passou a contar com um museu construído pelo renomado arquiteto espanhol Calatrava; e, por outro, que o processo de gentrificação realizado na área do Porto (nas primeiras décadas do século XXI) destruiu na

reforma parte da memória afro-brasileira local.⁹ Infelizmente, o caso da metrópole do Rio de Janeiro indica que há com frequência um distanciamento e/ou tensões entre os interesses da população pobre local e as políticas públicas (mesmo em relação a algumas, supostamente mais progressistas) que, de modo geral, vêm sendo implementadas no país.

Portanto, ao pesquisar as dinâmicas de “reagregação social” dos atores (LATOUR, 2012) no Porto e no Centro – com suas “táticas” e “artes de fazer” (DE CERTEAU, 1994) – constatou-se que a *pièce de resistance* que vem garantindo um dinamismo nessas regiões seriam muito mais os pequenos eventos musicais organizados por músicos e suas redes de fãs, os quais seguem ofertando regularmente a população opções de lazer e entretenimento. São esses microeventos que vêm atraindo regularmente milhares de pessoas de todos os segmentos sociais para essas áreas (apesar de não terem muita visibilidade na mídia tradicional, são amplamente conhecidos pelo público, especialmente através das redes sociais). Portanto, são esses pequenos concertos gratuitos e festas regulares que, em boa medida, que seguem atraindo jovens e artistas para essa região, dinamizando este território.

Assim, na cartografia realizada nessas localidades centrais da cidade, identificamos nas nossas corpografias e derivas realizadas a presença de iniciativas mais opacas e até clandestinas que envolvem: *jam sessions* e festas de *black music* (nas quais se mesclam esses gêneros musicais com ritmos mais tradicionais e locais) de rua com a participação decisiva de atores oriundos das periferias e favelas da região; crescimento das rodas de samba em praças e becos cada vez mais protagonizadas por mulheres; e festas de *ballroom* (nas quais se pratica intensamente performances de dança *vogue*) organizados por redes de grupos transsexuais (FERNANDES; HERSCHEMANN, 2024) que ocupam áreas de museus e centros culturais da região. A grande maioria desses eventos tem uma grande capacidade de mobilização popular vem colocando em pauta uma espécie de “artivismo musical urbano” (FERNANDES *et al.*, 2022) e uma agenda política progressista, que trata de temas sensíveis do universo cultural LGBTQIA+.

Portanto, pode-se dizer que as territorialidades acústicas construídas pelos atores pesquisados vêm ressignificando parcialmente o cotidiano e imaginário dessa urbe (BILLET, 2024). No trabalho de campo realizado na cidade do Rio, vale sublinhar que se identificou a presença de alguns grupos e coletivos musicais (articulados com suas redes de fãs) que atuam

⁹ Sobre a relevância não só desses sítios arqueológicos destruídos com a gentrificação dessa área do Centro, mas também sobre o esforço de preservação de parte dessa memória, sugere-se a leitura de BAZILA, 2021.

com regularidade especialmente nos happy hours realizados em áreas da Lapa, Largo da Prainha, Praça Harmonia, Morro do Pinto, Cinelândia e da Praça XV. Tem-se atestado nas investigações realizadas, que os coletivos e redes têm agenciado diversos gêneros musicais muito populares – tais como samba, choro, jongo, música eletrônica, funk, trap, hip hop, MPB, rock, jazz, fanfarras e música black – e se estruturado não só em torno rodas e festas de rua, mas também concertos realizados em casas de espetáculo de pequeno e médio porte. Esses eventos têm mobilizado recorrentemente um contingente significativo de pessoas, principalmente nos finais de semana (HERSCHMANN e FERNANDES, 2014 e 2023), construindo territorialidades caracterizadas por uma efervescência cultural, que muitas vezes exploram com grande êxito o período mais acessível do happy hour.¹⁰

De modo geral, esses coletivos musicais e/ou redes de produtores e fãs que gravitam em torno da música nessas zonas boêmias da cidade mencionadas vêm construindo relevantes processos de reterritorialização (HERSCHMANN e FERNANDES, 2014 e 2023) que alteram o ritmo das tramas da cidade, afetando a dinâmica da funcionalidade urbana. Assim, a experiência de desaceleração, a sociabilidade dos “homens lentos” (SANTOS *et al.*, 1994) nos happy hours tem criado pausas significativas na dinâmica da cidade programada contemporânea, operando muitas vezes entre os “imaginários dos regimes diurno e noturno” (DURAND, 1969).

Analisando a cartografia da cidade do Rio de Janeiro construída, constata-se que boa parte das lideranças locais e o poder público municipal seguem apostando em um projeto de construção de uma metrópole globalizada com um *branding* territorial fortalecido, o qual de modo geral não leva em consideração algumas iniciativas culturais presentes neste território: especialmente os “ecotranssistemas musicais-midiáticos” existentes, pequenos, de pouca visibilidade e/ou pouco institucionalizados (LACOMBE; HERSCHEMANN, 2024), os quais proporcionam aos atores (inclusive visitantes) a vivência de experiências potentes e mais

¹⁰ Como sugere a literatura de cultura urbana (STRAW, 2017), o agenciamento da música no happy hour tem evidentes resultados socioeconômicos, inclusive para além da economia formal, gerando sustentabilidade também para as atividades informais de ambulantes, artistas independentes, artesãos, produtores culturais, entre outros. Outro aspecto relevante a ser destacado é a constatação de que o happy hour possibilita maior acesso à vida cultural e lazer na cidade, especialmente em países pobres e com grandes desigualdades sociais, pois os interessados, de modo geral, não têm recursos ou dispõem de meios de transporte barato e de qualidade para circular e acessar estas atividades programadas para o período noturno. Aliás, diversos frequentadores e fãs das atividades musicais (que foram entrevistados) mencionam a questão da segurança como outro fator importante e que inibe frequentemente o deslocamento de diferentes públicos: isto é, vários deles reafirmam que seguem lutando pelo seu “direito à cidade” (LEFÈBVRE, 2015), mas também advertem que, com regularidade, sentem-se mais seguros (e com mais condições de acesso), participando de atividades que começam no final da tarde.

inclusivas neste território. Chama-nos a atenção o fato de que, a despeito das estatísticas sinalizarem grandes riscos sociais e do imaginário negativo amplificado e associado a cidade, a vida noturna local segue sendo de certa maneira muito valorizada.¹¹

6. Considerações finais

Como foi possível constatar neste artigo, considerou-se as práticas musicais estudadas como importantes vetores que possibilitam a ressignificação do cotidiano dos atores, alterando-se nas suas territorialidades ritmos e imaginários urbanos.

Como sugere Massey (2005), os espaços (urbanos) emergem como dimensão que interfere em nossas cosmologias, políticas, entendimentos e atitudes frente ao outros, bem como se refere à construção de lugares e territórios nas urbes. Nesse sentido, importante problematizar a relação entre territorialidades urbanas, dimensões sonoro-musicais e as formas de construir cartografias que escapem aos mapeamentos que se querem instrumentos para estratégias de controle e poder (VAL, s/d), mas que possam ser construídos processualmente e de maneira plurivocal, podendo visibilizar e potencializar zonas, articulações e redes existentes, em suas potências e necessidades.

Assim, buscou-se problematizar aqui o uso da cartografia como instrumento epistêmico, metodológico e político para compreender melhor as dinâmicas de cenas musicais pouco visíveis, ignoradas e/ou deslegitimadas pelos poderes hegemônicos. Nesse sentido, buscamos repensar aqui um “ofício cartográfico” que envolveria: 1) o caráter processual de qualquer investigação e produção do conhecimento; 2) a construção de mapas “noturnos” e “moventes” – que não se pretendem conclusivos ou reforçadores de poderes e sentidos hegemônicos – que deem a ver formas micropolíticas, emergentes e até insurgentes do agir coletivo musical nas cidades; 3) um enfoque nas relações e redes conflituosas – mas também negociadas em torno de alianças – construídas entre os atores nos circuitos musicais analisados; 4) e, finalmente, um fazer coletivo com os sujeitos de pesquisa (e não sobre eles) durante o trabalho de campo nos territórios.

¹¹ Segundo a revista britânica *Time Out* a cidade do Rio de Janeiro foi eleita a localidade com a melhor vida noturna do mundo. Noticiado no Caderno Rio Show, **O Globo**, Rio de Janeiro, 16.08.2024 (disponível em: <https://oglobo.globo.com/rioshow/noticia/2024/08/16/rio-de-janeiro-e-eleita-a-cidade-com-a-melhor-vida-noturna-do-mundo-veja-ranking.ghml?fbclid=IwY2xjawH8ZTJleHRuA2FlbQIxMQABHd0Hm9awdkVGclJNw3LfV6xymtRLytFfcQFuHnjCqcIAK20lKbL6D0wVA_aem_rI_t6p4fCrYpshXRG81EEw>. Acesso em: 10 de janeiro de 2025).

De certa maneira, retomamos a proposição de Santos (2003), quando este autor afirma que a cidade é um espaço dinâmico e nunca finalizado, pois fruto de um conjunto indissociável de relações sociais e materialidades e resultado da imbricação de diversos sistemas de práticas acumulados no tempo e no espaço. Em resumo, a nossa aposta foi a de que as territorialidades construídas em localidades das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro possibilitem que levemos em conta nas nossas análises: não só a certas tramas emergentes (algumas dessas imprevisíveis e/ou até dissidentes) dos sujeitos, mas também de conferir relevo as formas dos atores de estarem juntos e de (re)construírem o seu dia a dia.

7. Referências

- ACHINTE, A.A. **Prácticas creativas de re-existencia.** Buenos Aires: Del Signo Ed, 2007.
- ACSERLAD, H. **Cartografias sociais e território.** Rio de Janeiro: UFRJ/IPPUR, 2008.
- AMARAL, A. Subculturas e ciberculturas. **FAMECOS**, n. 37, 2008.
- BATES, E. The World Map of Music. **The Society for Ethnomusicology**. v. 54, n. 3, 2010.
- BAZILA, M. B. **Arquitetura e memórias da escravidão e lutas.** Brasília: UNB, 2021.
- BHABHA, H. **O local da Cultura.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- BILLET, Alexander. **Abalar a cidade:** música, capitalismo, espaço e tempo. São Paulo: Sabinfluencia Edições, 2024.
- CALVINO, Ítalo. **Cidades Invisíveis.** São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CRUCES, F. (coord.). **Cosmópolis.** Barcelona: Gedisa, 2016.
- DE CERTEAU, M. **A Invenção do cotidiano.** Petrópolis: Vozes, 1994.
- DE MARCHI, L. Políticas públicas para as Cidades Musicais do Brasil. In: FERNANDES, C.; HERSCHEMANN, M. (orgs). **Cidades Musicais.** Porto Alegre: Sulina, 2018.
- DURAND, G. **Les Structures Antropologiques de L'imaginaire.** Paris: Dunod, 1969.
- FERNANDES, C. *et al.* (orgs). **Artivismos Urbanos.** Porto Alegre: Sulina, 2022.
- FERNANDES, C.; HERSCHEMANN, M.; (orgs). **Cidades Musicais.** Porto Alegre: Sulina, 2018.
- FERNANDES, C.; HERSCHEMANN, M. Emergência de corpos disfóricos na cidade do Rio de Janeiro nas territorialidades sônico-musicais construídas pela Cena Ballroom Carioca. In: HERSCHEMANN, M. *et al.* (orgs). **Cidades Musicais (In)visíveis.** Porto Alegre: Sulina, 2024. Vol. 2.
- FERNANDES, C. *et al.* Cidades Arquipélagos. In: HERSCHEMANN, M. *et al.* (orgs.). **Cidades Musicais (In)visíveis.** Porto Alegre: Sulina, 2024. Vol. 1.
- FINN, J.; LUKINBEAL, C. Musical Cartographies. In: JOHANSSON, O.; BELL, T. (eds). **Sound, Society, and the Geography of Popular Music.** Burlington: Ashgate, 2009.

- FOUCAULT, M. **Nascimento da Biopolítica.** Lisboa: Edições 70, 2010.
- GILROY, P. **O Atlântico Negro.** São Paulo: Editora 34, 2001.
- GONZALEZ, L. A Categoria Político-Cultural de Amefricanidade. **Tempo Brasileiro.** Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, 1988.
- HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- HAESBAERT, R. **Da Desterritorialização à Multiterritorialidade.** Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina – 20 a 26 de março de 2005 – Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal10/Teoriaymetodo/Conceptuales/19.pdf>.
- HAESBAERT, R. **Viver no limite.** RJ: Bertrand, 2014.
- HARAWAY, D. **Seguir con el problema.** Bilbao: Consonni, 2021.
- HARDT, M.; NEGRI, A. **Commonwealth.** Barcelona: Akal, 2009.
- HARDT, M.; NEGRI, A. **Multidão.** Rio de Janeiro: Record, 2005.
- HARVEY, D. **Cidades Rebeldes.** São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- HERSCHMANN, M; FERNANDES, C. **A Força Movente da Música.** Porto Alegre: Sulina, 2023.
- HERSCHMANN, M; FERNANDES, C. **Música nas Ruas do Rio de Janeiro.** São Paulo: Ed. Intercom, 2014.
- HERSCHMANN, M. *et al.* (orgs). **Cidades Musicais (In)visíveis.** Porto Alegre: Sulina, 2024, vols. 1 e 2.
- HERSCHMANN, M. *et al.* Consolidação dos Estudos de Música, Som e Entretenimento no Brasil. In: MORAIS, O. (org). **Ciências da Comunicação em Processo.** São Paulo: Ed. Intercom, 2014.
- KRONEMBERGER, D. **Desenvolvimento Local e Sustentável.** São Paulo: SENAC, 2017.
- LACOMBE, F.; HERSCHEMANN, M. Empregando a Noção de Ecotranssistemas Musicais-Midiáticos às Complexas Dinâmicas das Urbes. In: HERSCHEMANN, M. *et al.* (orgs). **Cidades Musicais (In)visíveis.** Porto Alegre: Sulina, 2024. Vol. 1.
- LATOUR, B. **Reaggregando o Social.** Salvador: EDUFBA, 2012.
- LÉFÈBRE, H. **O direito à cidade.** São Paulo: Centauro, 2015.
- LEMOS, A. Ciborgues, Cartografias e Cidades. In: **Comunicação e Linguagens.** Lisboa: Relógio d'Água, 2011.
- LOPES, M.I.V. de. A Teoria Barberiana da Comunicação. **Matrizes,** São Paulo, v. 12, n. 1, p. 39-63, 2018.
- MARTIN-BARBERO, J. **Ofício de Cartógrafo.** São Paulo: Editora Loyola, 2004.
- MARTINS, L.M. **Performances do tempo espiralar.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MASSEY, D. **For Space.** London: Sage, 2005.

MONTEIRO, T. Alfama Chorou: Elementos para uma Cartografia da Presença Musical Brasileira em Portugal. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, 2011.

PASSOS, E *et al.* (orgs). **Pistas do Método da Cartografia**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2009.

PEREIRA, S.L. Que latino? Juventudes, música e dinâmicas históricas Brasil/ América Latina Hispânica. In: BORELLI, S.; VALENZUELA, J.M (orgs). **Jovens latino-americanos: necropolíticas, culturas políticas e urbanidades**. Buenos Aires: CLACSO, 2021, p. 291-319.

PEREIRA, S.L. Circuito de festas de música “alternativa” na área central de São Paulo. **FAMECOS – mídia, cultura, tecnologia**. v.24, n.2, p. 1-18, 2017.

PEREIRA, S.L. Consumo e escuta musical, identidades, alteridades. Reflexões em torno do circuito musical “latino” em São Paulo/ Brasil. **Chasqui**, n.128, p. 237-251, 2015.

PEREIRA, S.L.; GHEIRART, O. The Independent Electronic Music Party Scene/Circuit in São Paulo. **LAP- Latin American Perspectives**, California, v. 50, n. 3, p. 118-133, 2023.

PEREIRA, S.L. *et al.* Apropriações da Cidade em Práticas Musicais Juvenis em São Paulo. In: Alvarado, S.; Jaramillo,O. (orgs). **Violencias, Contra-Hegemonías y Re(ex)istencias en Clave de Niñeces y Juventudes Latinoamericanas**. Manizales, Colombia: CINDE/CLACSO, 2023a. p. 223-276.

PEREIRA, S.L. *et al.* Usos da cultura, dinâmicas de produção/consumo solidário e ativismos: tensões e diálogos no Bixiga/São Paulo. **E-Compós**. v.26, p. 1-21, 2023b.

PEREIRA, S.L. *et al.* Musicalidades afroatlânticas no Bixiga. In: HERSCHEMANN, M. et al. (orgs). **Cidades Musicais (In)visíveis**. Porto Alegre: Sulina, 2024a. Vol. 1.

PEREIRA, S.L. *et al.* Uma cena latina no Bixiga? In: HERSCHEMANN, M. et al. (orgs). **Cidades Musicais (In)visíveis**. Porto Alegre: Sulina, 2024b. Vol. 2.

PEREIRA, S.L.; SANTIAGO, S. Circuitos, Cenas, Cosmopolitismos. **Anais do IV COMUNICON**. São Paulo: PPGCOM/ESPM, 2014.

REGIS, V.M.; FONSECA, T.M.G. Cartografia: Estratégias de Produção do Conhecimento. **Fractal**, Niterói, v. 24, n. 2, 2012.

REIA, J. Coabitando a Noite Urbana. In: FERNANDES, C.S. et al (orgs). **Arte, Comunicação e (Trans)política**. Belo Horizonte: UFMG, 2021.

REIS, A.C. **Cidades Criativas**. São Paulo: Editora SESI-SP, 2012.

REVILL, G. Landscape, Music and the Cartography of Sound. In: HOWARD, P.; THOMPSON, I.; WATERSON, E. (eds). **Companion to Landscape Studies**. London: Routledge, 2012.

RIBEIRO, A.C. et al (orgs). **Cartografia da Ação Social e Movimentos da Sociedade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2011.

ROSÁRIO, N.M.; COCA, A.P. A Cartografia como um Mapa Movente para a Pesquisa em Comunicação. **Comunicação e Inovação**, v. 19, n. 41, p. 34-48, 2018.

SÁ, S.P. de. **Música Pop Periférica**. Rio de Janeiro: Appris, 2021.

SÁ, S.P. de. Contribuições da Teoria Ator-Rede para a Ecologia Midiática da Música. **Contemporânea**. v. 12, n. 3, 2014.

SANTOS, M. **A Natureza do Espaço.** São Paulo: Edusp, 2003.

SANTOS, M. *et al.* (orgs.). **Território:** globalização e fragmentação. São Paulo: Hucitec, 1994.

SELDIN, C. A Cidade Criativa como um Novo Paradigma nas Políticas Urbano-Culturais. In: CALABRE, L. et al (ed.). **Anais do VII Seminário Internacional de Políticas Culturais**, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2016.

SILVA, C.A. Cartografia da Ação e a Juventude na Cidade. In: RIBEIRO, A.C et al (orgs). **Cartografia da Ação Social e Movimentos da Sociedade.** Rio de Janeiro: Lamparina, 2011.

SOUSA LEITÃO, C. (org). **Criatividade e Emancipação nas Comunidades-Rede.** São Paulo: Itaú Cultural, 2023.

STRAW, W. Scenes and Sensibilities. **E-Compós.** Brasília: COMPÓS, n. 6, agosto de 2006.

STRAW, W. Cenas visíveis e invisíveis. In: AMARAL, A. *et al.* (orgs.). **Mapeando cenas da música pop.** João Pessoa: Marca de Fantasia, 2017.

THIBAUD, J.P. **En quête d'ambiances.** Genebra: Metis Presses, 2015.

VAL, A.P. do. **Percursos Metodológicos de um Mapeamento na Zona Sul de São Paulo – Brasil.** s/d. Disponível em: https://ceapg.fgv.br/sites/ceapg.fgv.br/files/ana_paula_do_val_-percurso_metodologico_de_um_mapeamento_zs.pdf Acesso em 13 nov. 2024.

YUDICE, G. **El recurso de la cultura.** Barcelona: Gedisa, 2002.