

Analizando a música na cidade: ensaio metodológico nos bairros Catete e Glória, RJ

Analyzing music in the city: a methodological essay
in the Catete and Glória neighborhoods, Rio de Janeiro

Lucas Yudi MORIYA SAMPAIO [I]

Resumo

Este artigo objetiva a construção e aplicação de uma metodologia que possibilite a compreensão e análise de práticas musicais em suas facetas material e imaterial. Dois métodos, o passeio sonoro e a etnografia urbana, são aplicados conjuntamente e se valem de três instrumentos – uma ficha de campo, a gravação sonora e a cartografia – para descrever as práticas musicais em relação ao espaço que ocupa. O foco é a análise das relações e padrões que surgem justamente desta situação da música no espaço urbano, que são descritos a partir da tipificação das práticas musicais encontradas na Área de Proteção de Ambiente Cultural dos bairros Glória e Catete no Rio de Janeiro.

Palavras-chave: práticas musicais; passeio sonoro; etnografia urbana; paisagem sonora; cartografia georeferenciada.

Abstract

This article aims to develop and apply a methodology for understanding and analyzing musical practices in both their material and immaterial facets. Two methods, soundwalk and urban ethnography, are applied in conjunction and utilize three instruments – a field sheet, sound recording, and cartography – to describe musical practices in relation to the space they occupy. The focus is on analyzing the relationships and patterns that arise precisely from the situation of music in the urban space, and they are described through the typification of musical practices found in the Cultural Environment Protection Area of the Glória and Catete neighborhoods in Rio de Janeiro.

Keywords: musical practices; soundwalk; urban ethnography; soundscape; georeferenced cartography.



Introdução

Há uma construção no imaginário popular de que a cidade do Rio de Janeiro é extremamente musical. Pode-se traçar esta caracterização pelo menos desde o século XIX, quando “[...] era mesmo uma cidade propensa à sonoridade rotineira das bandas de música, da música dos teatros, das óperas, das igrejas, dos pianos, das violas das folias e de violões seresteiros” (Leme, 2006, p. 2 apud Requião, 2008, p. 70). No começo do século XX, este protagonismo da música na vida carioca é testemunhado por Rio (1908, p. 41), que relata a presença forte dos gramofones, realejos e, principalmente, dos músicos ambulantes nas ruas e nas bodegas, atestando que: “[...] esta cidade é essencialmente musical; era impossível passar sem os músicos ambulantes. A música preside à nossa vida, a música auxilia até a gestação”. Conforme Tinhorão (2013), os músicos ambulantes, artistas das ruas, surgem em conjunto ao processo de urbanização e diversificação social das grandes cidades brasileiras, atribuindo às próprias classes menos abastadas a formação de seus artistas, que performavam para elas, impedidas de acessar o lazer das elites, mas também estendendo suas proezas para as classes mais abastadas nas ruas, praças, restaurantes e botequins. Junto a eles, cantores de serenatas, pregoeiros, bandas militares e outros músicos e conjuntos traziam a música ao encontro da população nos espaços públicos (ibid.).

Enquanto a escuta de músicas nas ruas crescia com o aumento desses artistas, em 1900 se fundava a Casa Edison, na rua do Ouvidor, responsável pelas primeiras gravações mecânicas do País. Estas iniciaram a disseminação tanto dos gêneros de música popular urbana que surgiram no Rio para o resto do Brasil – o que sedimentou a cidade como sede da indústria fonográfica nacional (Zan, 2001) – quanto da reprodução mecânica, que passou a fazer parte da escuta

cotidiana dos brasileiros. Na época de ouro da música popular brasileira, que se inicia nos anos 1920, esta reprodução, que se torna elétrica, se expande vertiginosamente com o surgimento do rádio e de diversas gravadoras, principalmente no Rio e em São Paulo (Severiano, 2017), potencializando o empoderamento sonoro dos cidadãos e popularizando uma escuta cada vez mais esquizofônica (Schafer, 1994), na qual os sons se separam de seu contexto original.

Desde então, o acesso da população urbana à música mudou drasticamente ao longo do século XX, período de popularização da reprodução sonora. Os tempos atuais tornam-se marcados pela digitalização do som e da música (De Notaris e Savonardo, 2022), o *streaming* (Maasø e Hagen, 2020) e a democratização do acesso a dispositivos sonoros como fones de ouvido e alto-falantes devido a seu barateamento e portabilização, resultando em uma escuta praticamente ubíqua da música pela urbe (Kassabian, 2013). Por meio destes, qualquer pessoa pode exercer, sem muitas barreiras, uma agência sonora (DeNora, 2004; LaBelle, 2018) plena, com a garantia de uma capacidade de se expressar sonoramente, em específico, musicalmente, pelas cidades. Este empoderamento sonoro se faz presente em um momento de ressignificação dos espaços urbanos, desencadeado tanto por valores e tecnologias da pós-modernidade quanto por políticas urbanas que prezam o uso instrumental da cultura (Oliveira, 2008) como forma de qualificação do espaço (através de processos de revitalização, requalificação, renovação, reestruturação, reabilitação), refletindo-se na multiterritorialidade (Haesbaert, 2007) presente nestes espaços. Neles há camadas sobrepostas por espacialidades imateriais que conferem metageografias para as experiências múltiplas de cidade (Di Felice, 2009).

Nesse sentido, torna-se necessário analisar e discutir o papel das práticas musicais¹ na construção dos espaços urbanos, visto que não

só representam espacialidades imateriais que compõem o ambiente acústico urbano e a paisagem sonora de seus habitantes, mas também se apropriam materialmente do espaço da cidade em sua realização como prática sociocultural (Nettl, 2005; Small, 1998). Desta forma, constroem territórios e lugares que influenciam na dinâmica do espaço urbano e, principalmente, o espaço livre público. Neste sentido, deve-se ir além do valor estético-sonoro da música para tratar de seu papel na cidade, considerando, também, sua relação com os atores urbanos envolvidos e afetados em sua prática e com o espaço que a sedia.

A temática deste trabalho circunda, portanto, entre os campos da música, da paisagem sonora e da cultura urbana, centrada pela questão principal de como e quais práticas musicais estruturam e identificam os espaços urbanos. Há, motivando esta questão, uma lacuna epistemológica sobre música no campo da paisagem sonora e do controle de ruído, já que ambos se propõem a realizar intervenções acústicas e urbanísticas buscando melhor qualidade do lugar ao manipular seus “recursos” sonoros (Kang e Schulte-Fortkamp, 2016), mas tratam práticas musicais no espaço sem relacioná-las com suas dimensões extrassonoras, fundamentais para sua compreensão.

Nesse quadro geral, este artigo tem a natureza de um ensaio metodológico que pretende relatar os processos e instrumentos empregados nas primeiras incursões exploratórias do trabalho de campo feito para o meu doutoramento, realizadas em 2023. Neste sentido, o foco deste texto é destacar o desenvolvimento de um método para se analisar as músicas presentes nos espaços urbanos, reservando-se uma análise mais profunda e completa do observado para uma escrita futura. O recorte investigado corresponde à Área de Proteção de Ambiente Cultural (Apac)² dos bairros Catete e Glória,³ localizados na zona sul carioca, que possuem um amplo

sistema de espaços livres públicos intensamente apropriados no cotidiano. Os objetivos aqui buscados são inventariar e estruturar os diferentes tipos de práticas musicais ocorrentes nos espaços livres públicos do recorte e correlacioná-los com os tipos de espaços livres, observando sua estrutura formal, funcional e dinâmica urbana.

Metodologia

Buscando abordar a música em sua complexidade como prática sociocultural e elemento da paisagem sonora, pretende-se um caminho metodológico que possibilite contemplar suas diferentes facetas de forma ampla e integrada, centrada na experiência do pesquisador inserido no recorte de estudo. A necessidade do estudo em campo parte da premissa de que o papel da música na vida social não pode ser derivado somente da música – como material sonoro – estudada em laboratório, sendo portanto necessária uma avaliação *in situ* que observe seu contexto e suas relações com o social (DeNora, 2004). Tem-se, desta forma, uma abordagem que é essencialmente experiencial, ao passo que busca conhecer a realidade a partir de vivências da realidade limitada do próprio pesquisador. Este incorpora as interações pessoa-ambiente produzidas durante essas vivências, reconhecendo sua não neutralidade no espaço, e se vale do seu processo de percepção do meio para analisá-lo (Rheingantz et al., 2009).

Pretende-se atingir, desta maneira, uma estrutura metodológica horizontal na qual resultados de três diferentes instrumentos orientados por dois métodos se complementem em termos de resultados e eficiência, desde que a aplicação de cada um seja dosada e costurada de forma coerente e coesa. Os dois métodos propostos são: o passeio sonoro e a etnografia urbana, que, se valendo da gravação sonora, de

uma ficha de observação em campo e da análise cartográfica têm a intenção de promover uma leitura do complexo cenário de inserção das práticas musicais nos espaços urbanos. A seguir, descreve-se brevemente cada um dos métodos e instrumentos aplicados.

O passeio sonoro é um método flexível tradicionalmente utilizado para caracterizar a paisagem sonora através do movimento do pesquisador no espaço de estudo. Derivado de práticas de andança para apreciação e apreensão da cidade dos séculos XIX e XX, como o *flanêur*⁴ e a deriva situacionista,⁵ o passeio sonoro parte principalmente do método denominado *senswalking*, que surgiu entre as décadas de 1950 e 1960 para ser utilizado em diferentes disciplinas como forma de investigar o espaço com foco na informação sensória de um ou mais sentidos (Radicchi, 2017). O termo *soundwalk* surge no escopo do World Soundscape Project – WSP (Schafer, 1994; Schafer, Davis e Truax, 1977), nos anos 1970, como forma de investigar as paisagens sonoras europeias e canadenses, enfatizando a ação da escuta como meio de aumentar a consciência perceptiva e avaliativa da paisagem sonora (Radicchi, 2017). Westerkamp (1974, p. 18), integrante do WSP, define passeios sonoros como “qualquer excursão cujo propósito principal é escutar o ambiente” e como “expor nossos ouvidos a qualquer som que nos circunda, independentemente de onde estivermos”. O passeio/percurso também tem sido proposto e utilizado como forma de se analisar o espaço urbano e seus lugares. Lynch (2011) se valeu de passeios de observadores treinados para mapear elementos do urbano, valendo-se da percepção (principalmente visual) dos observadores para verificar a imageabilidade das cidades. Careri (2013, p. 32) traça um histórico do uso do caminhar para apreensão e transformação da cidade e o propõe como “[...] instrumento estético capaz de descrever e modificar os espaços metropolitanos que muitas vezes

apresentam uma natureza que ainda deve ser compreendida e preenchida de significados, antes de ser projetada e preenchida de coisas”.

Cruzando estas duas perspectivas, me apropriado de suas propostas e proponho uma análise descritiva da paisagem sonora realizada pelo pesquisador, mas com o processo de escuta ancorado nas práticas musicais percebidas durante o passeio, que correspondem a seus pontos de avaliação. Nestes pontos, analisa-se o recorte da paisagem em que se situam as práticas musicais, além dos eventuais sons que, de certa forma, influenciam ou são influenciados por elas. Tem-se, portanto, um processo de escuta direcionado que, diferentemente do passeio sonoro tradicional, não envolve um modo de escuta atento, ou em busca, segundo a nomenclatura de Truax (1984), durante todo o percurso, mas sim uma escuta em prontidão, que, ao se deparar com a música produzida ou reproduzida, torna-se atenta. Isto indica um processo de percurso semiestruturado, predefinido até determinado ponto, mas aberto a derivas se atraído pela música a partir da escuta.

O segundo procedimento metodológico envolve diretamente o emprego do método etnográfico adaptado ao estudo da cidade, o que Magnani (2002) denomina um olhar “de perto e de dentro” da etnografia urbana, que busca “apreender os padrões de comportamento, não de indivíduos atomizados, mas dos múltiplos, variados e heterogêneos conjuntos de atores sociais cuja vida cotidiana transcorre na paisagem da cidade e depende de seus equipamentos” (ibid., p. 17). Para a metodologia em questão, tem-se enfoque em investigar as interações entre atores urbanos permeados pelas práticas musicais, buscando compreender suas relações com o espaço orientadas pela música. Dada a natureza exploratória da pesquisa e o recorte espacial diversificado, não se foca em um grupo social específico. Assim, é necessária uma abordagem aberta às diferentes formas e situações nas quais

a música é utilizada no contexto urbano, mas que, ao mesmo tempo, possibilite uma observação dos padrões e relações entre atores-prática musical-espço. Busca-se, portanto, como afirma Laplantine (2003, p. 29), se “surpreender com aquilo que nos é mais familiar”, referente à imersão no cotidiano na qual as práticas musicais acontecem e à percepção de detalhes contados pela interação dos atores comigo, com as pessoas ao redor e com o ambiente.

Em relação aos instrumentos, com a gravação sonora pretende-se coletar tanto um registro das práticas musicais para posterior análise quanto um documento sonoro que possibilite reproduzir, para a escuta de outros, as relações entre prática musical e paisagem sonora naquele espaço e momento específico. Esta documentação é certamente importante pelo viés histórico, pois consiste em um registro das músicas e sonoridades encontradas, além de possibilitar futuras discussões sobre o objeto da pesquisa ao propiciar outras percepções por meio da escuta do material gravado. Já a análise cartográfica foi realizada através de uma cartografia georreferenciada, a qual possibilita posicionar a prática musical dentro do recorte espacial para orientar posteriores análises que correlacionem as práticas com seus entornos. É o caso de padrões de práticas que ocupam sempre o mesmo tipo de espaço ou da concentração de determinadas práticas em um lugar determinado do recorte. Este instrumento permite, também, representar graficamente as análises, evidenciando os resultados da pesquisa. Durante o campo, utilizaram-se aplicativos para celular que possibilitassem a manipulação de arquivos georreferenciados para, valendo-se do GPS, marcar os locais onde as práticas foram observadas. Estes dados eram posteriormente tratados em computador, onde a manipulação de informações geográficas é mais fácil.

Por fim, a ficha de campo, ilustrada na Figura 1, é um instrumento descritivo que se propõe preencher a cada prática musical observada. Seus itens predefinidos buscam facilitar a caracterização das práticas e do espaço urbano que a circunda, dividindo-se em três seções: cabeçalho, análise da prática musical e análise da paisagem. O cabeçalho contém um código de identificação da prática musical,⁶ a data e horário em que o percurso foi realizado. Os dois primeiros campos da seção sobre a prática musical são categorizações do ator musical, aquele que é responsável pela (re)produção musical, e se referem à sua organização e sua forma de (re) produção, conforme discutido em Moriya Sampaio (2024). O campo “fontes sonoras de (re) produção musical” serve para listar e descrever quais instrumentos são utilizados pelos atores musicais para se expressar sonoramente no espaço. Em seguida, há um campo destinado a descrever se há e quais são as atividades desempenhadas em conjunto com a prática musical, e outro para apontar, caso existam, reações e interações da prática musical com os atores afetados por ela. Por fim, um campo mais amplo serve para realizar uma caracterização geral da prática, mencionando elementos percebidos que não foram contemplados pelos campos anteriores e corroborando para sua contextualização.

Por último, a seção de análise da paisagem apresenta três subseções que buscam caracterizar: a morfologia do entorno da prática observada, os usos e apropriações do espaço adjacente e as outras fontes da paisagem sonora percebida. Na parte morfológica, busca-se delinear qual o tipo de espaço livre, como é o edificado contíguo a ele e se o espaço se insere na esfera privada ou pública. Na análise da paisagem sonora, também se dividem os sons percebidos em sons de fundo e sinais sonoros, conforme Schafer (1994).

Figura 1 – Ficha utilizada para registrar percepções do trabalho de campo

ID:		Gravação:		Horário:		
Análise da Prática Musical						
Formação e Representação		Indivíduo		Coletivo		
Produção sonora		Acústica		Eletroacústica		
Potencialidades observadas		Prazer estético		Integração social		
		Catalisador de estado emocional/corporal		Desagregação social		
		Meio para expressão identitária		Conformação e validação de normas e instituições sociais		
		Intensificação do poder semiótico		Outro:		
Fontes sonoras da (re)produção musical						
Música acompanha alguma atividade?				Se sim, qual?		
Observam-se respostas de outros atores afetados?				Se sim, quais?		
Descrição breve da prática musical						
Análise da Paisagem						
Morfologia	Tipo de Espaço	Fonte		Escuta		
		Edifício	Praça	Edifício	Praça	
		Rua	Parque	Rua	Parque	
		Calçada	Orla	Calçada	Orla	
		Largo	Outros	Largo	Outros	
	Esfera	Pública	Privada			
	Propriedade	Pública	Privada	Pública	Privada	
	Edificado contíguo	Unifamiliar		Resid. com térreo em pilotis		
		Sobrado até 2 pav.		Res./Térreo (portaria ou comércio)+Gar.		
		Residencial entre 3 e 4 pav.		Red./Térreo em platô (port. ou com.)+Gar.		
		Loja/Sobreloja+Resid.		Outros:		
	Elementos adicionais do EL					
	Caracterização do Entorno					
Usos e apropriações do EL						
Fontes sonoras	Fundo (Keynote)					
	Figura (Signals)					

Fonte: elaborado pelo autor, em 2023.

Experiência de campo: aplicação e percepções

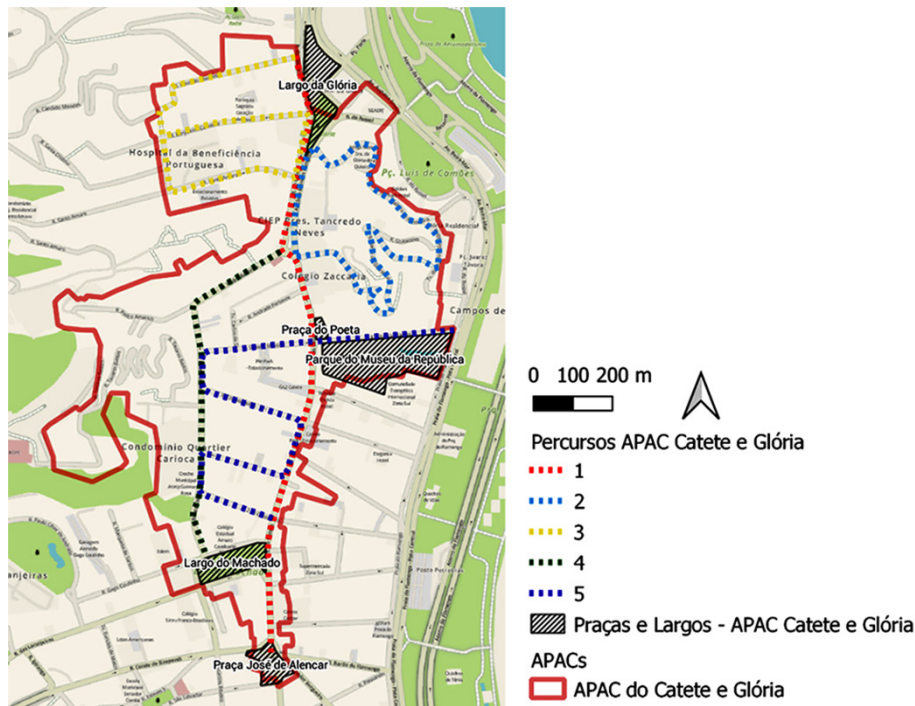
Valendo-se da proposta metodológica, buscou-se aplicá-la nos percursos planejados para a Apac Catete-Glória, indicados na Figura 2, e nos espaços livres de caráter predominante de permanência identificados como parques, praças e largos. Entre os percursos, o de número 1 é o que apresenta o maior número diferente de apropriações do espaço público, visto que corresponde à centralidade dos bairros e possui, portanto, forte fluxo de pedestres devido aos comércios e às conexões com modais importantes de transporte. Os outros percursos, 2 a 5, correspondem a trechos internos dos bairros: 2) referente ao morro do Outeiro da Glória; 3) às ruas da Glória que se conectam com o bairro de Santa Teresa; 4) às ruas Bento Lisboa e Pedro Américo; 5) às ruas internas do Catete, entre 1 e 4. Dos espaços livres de permanência, os de maior apropriação são o largo do Machado, com diferentes eventos e atividades comerciais e de lazer, e os jardins do Museu da República, o único parque do recorte que é também sede de eventos, principalmente aos finais de semana. O largo da Glória e a praça José de Alencar, apesar de sediarem eventos, apresentam menos apropriações de permanência no cotidiano, servindo mais para circulação. A praça do Poeta é o menor espaço livre de permanência da Apac, e serve de acesso a uma escola municipal, sendo um espaço gradeado apropriado para eventos específicos.

Três idas a campo foram realizadas, nos dias 12/9/2023, 14/9/2023 e 16/9/2023, contemplando diferentes períodos do dia. Cada ida a campo durou entre três e quatro horas, envolvendo alguns dos percursos delimitados e dos espaços livres de permanência. Durante tais andanças, registrei cada prática musical nos

instrumentos propostos a partir de um código, o qual elencarei cada vez que mencionar uma prática de forma a apresentar coesão entre as informações coletadas. O que proponho a seguir é relatar a experiência de campo destes três dias, suas repercussões na metodologia proposta, os dados obtidos e as potenciais análises que esta abordagem pode promover para pesquisas de música na cidade.

No primeiro dia de campo, munido de um celular, um gravador portátil, algumas fichas impressas presas em uma prancheta e uma caneta, adentrei a Apac no meio da tarde com intuito de realizar todos os percursos em sequência. Comecei pelo terceiro percurso, atravessando a zona predominantemente residencial da Glória, na qual me deparei com poucas práticas musicais. Somente um bar, na rua Santo Amaro, apropriava-se da calçada com algumas mesas (mas sem clientes) enquanto canções de música sertaneja transpassavam do interior do bar para a rua (230912_01_3_CG). Retornando ao percurso 1 pela rua Benjamin Constant, um mototaxista escutava músicas de seu celular enquanto aguardava por clientes em seu ponto (230912_02_3_CG). A estes devo as primeiras tentativas de gravação, frustradas, pois, no primeiro, faltou-me experiência em regular a sensibilidade do microfone e, no segundo, pegou-me a natureza evanescente do som, já que, quando preparei o gravador, o ator musical em questão já tinha parado com a música. Também serviu para minhas primeiras tentativas de preencher a ficha de campo que havia preparado, rendendo, inclusive, a interação com uma curiosa senhora que queria saber sobre do que se tratava a pesquisa e que, quando soube que se tratava de música, tentou emitir sua opinião reclamando sobre a falta de qualidade da música no rádio de hoje e terminou dizendo: “perguntei porque, se fosse sobre política, eu ia falar minha opinião”.

Figura 2 – Limites e percursos da Apac Catete-Glória



Fonte: elaborado pelo autor, em 2023.

A partir destas primeiras experiências e das que seguiram, passei a não só realizar ajustes na metodologia, mas também ajustes em como me comportava em campo, na ordem dos processos que realizava e sua prioridade e na forma que interagía não só com o ator musical pesquisado, mas também com o entorno, em questões como segurança, por exemplo. Durante estas três idas a campo, meu processo metodológico foi tomando forma. A gravação tornou-se minha prioridade número um, pois considero importante representar auditivamente as práticas cuja principal interação com a cidade é por meio da escuta. Em seguida, buscava fotografar ou, com menos frequência, gravar em vídeo, a prática musical em seu contexto, de forma a

facilitar o reconhecimento e apresentação dos tipos de práticas que gostaria de propor. Feitos estes processos de captação, partia para cartografar a prática no sistema georreferenciado e codificá-la de acordo com o sistema descrito na metodologia. Por último, preenchia com calma, em algum ponto próximo menos movimentado, a ficha de campo, refletindo sobre os itens que havia me proposto a descrever.

Outra questão relativa ao campo foi percebida logo em sequência a esta primeira experiência. Após o percurso 3, decidi investigar o percurso 2, correspondente ao morro do Outeiro da Glória. Este percurso era o único que não conhecia integralmente, pois só o havia percorrido até o Outeiro, marco arquitetônico da

região, ao passo que a proposta era um percurso circular pelas ruas do morro. Até o ponto conhecido, o percurso caminhava bem, inclusive me deparando com uma intensa música enquanto subia a ladeira da Glória proveniente do restaurante Bistrô da Casa, que, mesmo estando fechado para o público, ambientava a ladeira com um misto de jazz e bossa nova (230912_03_2_CG). Porém, passado o Outeiro, percebi que as ruas se esvaziavam e que as mesmas ruas que havia observado anteriormente, em imagens de satélite, e julgado serem ruas comuns, eram na verdade becos murados dos dois lados com nenhum fluxo de pedestres e veículos. Enfim, deparei-me cedo com a questão de não me sentir seguro em parte do percurso que me propus a estudar, fato que pode ocorrer nas explorações de campo, principalmente em regiões com as quais tenho menos familiaridade. No fim, optei por recortar o percurso para contemplar a região de maior movimento, considerando que o trecho rejeitado é essencialmente residencial e apresentava pouquíssima apropriação do espaço livre público. Marca-se, porém, que o trecho era de um silêncio incomum na região dos bairros estudados, que pelo intenso movimento de pedestres e veículos possuem normalmente uma paisagem sonora agitada e, até certo ponto, caótica (Axelsson, Nilsson e Berglund, 2010; Monteiro Antunes et al., 2023).

Em contraste a estes dois últimos percursos, segui para o percurso 1, que contempla a rua da Glória e a rua do Catete, as quais já sabia, por vivência, que eram intensamente apropriadas por diferentes práticas sociais, entre elas muitas musicais, como músicas vindas de comércios e artistas de rua. Nele comecei a perceber os primeiros padrões que considerei posteriormente como tipos, pois me deparei com diversos comércios que colocavam suas caixas de som na porta da edificação para atrair clientes⁷ (230912_04_1_CG; 230912_05_1_CG; 230912_06_1_CG; 230912_07_1_CG;

230912_08_1_CG; 230912_09_1_CG; 230912_13_1_CG), com comércios de rua que tinham caixas de som menores penduradas em suas barraquinhas (230912_10_1_CG; 230912_12_1_CG) e músicos de rua (230912_11_1_CG; 230912_15_1_CG) com diferentes instrumentos e repertórios.

Por outro lado, ao ter minha escuta confrontada por muitas práticas musicais em sequência, passei a me questionar sobre quais práticas eram realmente significativas para o registro e posterior análise. Algumas reproduções musicais eram, a exemplo de alguns comércios de rua, pouco audíveis, ainda mais em contextos de intenso fluxo rodoviário como no caso da rua do Catete. Dessa forma, poderia desconsiderá-las, já que o impacto na esfera pública do urbano seria mínimo. No entanto, se fizesse isto, estaria desprezando o caráter único de cada prática, que por meio daqueles atores, em um contexto urbano determinado, encontrou um uso para a música. Cheguei à conclusão que dificilmente conseguiria traçar um limiar do que seria relevante ou não para a pesquisa e decidi registrar todas as práticas que chegassem a minha escuta que minimamente impactassem, pelo som ou pela atividade desempenhada, o público ao redor. Isto leva a outra questão, referente à repetitividade de determinadas práticas e a necessidade de reaplicar todo o processo metodológico do campo a cada ocorrência. Ao longo do percurso 1, encontrei diversos comércios que apresentavam a mesma configuração de reprodução sonora dentro de um contexto urbano semelhante, o que me rendeu uma quantidade de fichas pouco diferentes entre si. Porém, anotar algumas particularidades de cada situação serviu posteriormente para notar padrões que considerei tipos diferentes. Neste ponto, os tipos podem se apresentar como elemento facilitador do processo, pois permitem sintetizar algumas características comuns. Uma alteração na ficha de campo poderia permitir identificar um tipo já

catalogado, permitindo somente descrever alguma particularidade que se sobressaia, evitando a repetitividade do processo.

Retornando, fiz um último percurso pelo largo do Machado, um dos espaços de permanência, não encontrando nenhuma prática musical no começo da noite. Por fim, neste primeiro dia de campo, com as fichas de campo esgotadas, retornei antes de realizar todos os percursos planejados, percebendo que levaria mais tempo do que pensava para todos eles, principalmente devido a percursos como o primeiro, que possuem muita atividade musical.

O segundo e terceiro dia correram com maior fluidez. Na segunda ida, tentei contemplar os outros espaços livres de permanência e os percursos 4 e 5, ainda não realizados, passando também novamente pelo percurso 1. Fui pela manhã, deparando-me com menos comércios com caixas de som do que no período de fim de tarde da ida anterior, observando o percurso 1 mais “silencioso” no quesito musical. No meio deste percurso, percorri os jardins do Museu da República, o qual apresenta regras explícitas quanto ao comportamento sonoro em sua entrada, indicando em uma placa: “Não é permitido som alto”. Realmente, não me deparei com nenhum indivíduo que estivesse (re)produzindo música, mas havia um coletivo de mulheres guiadas por um homem negro, na margem sul do parque, realizando uma prática corporal, que percebi como de exercício físico, com uma caixa de som reproduzindo, em repetição, uma gravação de voz e música(230914_02_MR_CG). Esta prática não impactava grande porção do parque devido à sua condição de campo aberto e vegetação, mas o suficiente para atrair olhares curiosos e afetar atividades infantis que aconteciam no espaço próximo.

Retornando ao percurso 1, realizei-o até o fim e depois retornei ao largo do Machado para iniciar os percursos 4 e 5. Novamente,

encontrei-o com pouca atividade musical, deparando-me somente com um homem branco idoso sentado ao lado da floricultura, escutando músicas de seu celular(230914_07_LM_CG). Os percursos 4 e 5 também não apresentaram, ao menos neste período do dia, muita atividade, sendo o percurso 5 predominantemente residencial com seus bares ainda sem muita atividade, e o 4 com apenas um comércio e um bar com caixas de som internas (230914_08_4_CG; 230914_09_4_CG). Retornando ao percurso 1 no sentido Glória, curiosamente encontrei uma pequena caixa de som na entrada de um sobrado com um pôster para o comércio, anunciando junto com um trecho de música eletrônica seus serviços, conforme ilustrado na Figura 3. Dois fatos me chamaram a atenção: o uso pleno da reprodução como forma de comunicação sem necessidade da presença humana e a tentativa de induzir as pessoas afetadas a não levarem a caixa de som deixada sozinha com um *pendrive* em formato de chave, simulando um tranca-mento (230914_10_1_CG).

A terceira ida a campo foi a única que se deu em um dia de final de semana e que apresentou atividade musical mais diversificada. Percorri, entre o meio da tarde e início da noite, o percurso 1, os espaços livres de permanência, o percurso 4 e parte do percurso 5. A primeira atividade musical com que me deparei no início da rua do Catete foi a única encontrada que sugeria a função da música de conformação e validação de normas e instituições sociais, conforme descrito por Merriam (1964). Encontrei um grande grupo, de aproximadamente 50 pessoas, homens e mulheres de todas as idades, cantando músicas religiosas em um grande coro acompanhado de violão, pandeiro e trompete (230916_01_1_CG). A prática musical pertencia à igreja evangélica Maratana e tinha a intenção de evangelizar pessoas no espaço público de forma itinerante. Encontravam-se

Figura 3 – Exemplo de prática musical esquizofônica, com caixa de som deixada para fora de um comércio



Fonte: acervo do autor, em 2023.

uniformizados e a música guiava os fiéis em formato de bloco; alguns iam ficando para trás para conversar, principalmente com passantes e comerciantes de rua.

Em seguida, outra prática musical relevante foi a apresentação de um cantor (230916_04_1_CG), um homem branco idoso que se apresentava com microfone e caixa de som reproduzindo a base para sua cantoria, na calçada oposta ao Museu da República, ponto em que, na primeira ida a campo, já havia encontrado um saxofonista performando. Certamente, esta recorrência de apresentações não era ao acaso, pois ali confluíam diversos fatores

que contribuíam para atividade do músico de rua: a calçada alargada, o alto fluxo de pedestres, a proximidade da entrada de um importante modal de transporte, o metrô Catete, e de um marco turístico da cidade, o mencionado Museu. Adicionalmente, percebi que os restaurantes de bares ao redor se aproveitavam desta prática musical como entretenimento, e o tempo de espera do semáforo era relativamente longo, propiciando um divertimento aos passantes enquanto o aguardavam. Outro fato interessante da apresentação deste cantor era o nível sonoro considerável de sua caixa de som, suficiente para ser escutado das quadras adjacentes e para

mascarar os sons de tráfego de veículos ao redor da apresentação, ou seja, representava uma alteração significativa na paisagem sonora dos que se encontravam no entorno.

Outros dois pontos-chave também caracterizaram a dinâmica de fim de semana, se comparadas com as idas a campo anteriores: as apresentações musicais em eventos nos espaços livres de permanência e a presença de músicos se apresentando em bares. Tanto os jardins do Museu da República quanto o largo do Machado apresentavam dinâmica completamente diferente devido a eventos que sediavam. No primeiro, ocorria o “Festival do Café”, que trazia um intenso movimento por entre barraquinhas, além do intenso uso para permanência no gramado. Neste, havia o “Lounge Agricultura Familiar”, que consistia em uma grande tenda com mesas, cadeiras e um palco no qual tocavam quatro músicos, em formação de violão, cavaquinho, pandeiro e flauta transversal amplificados (230916_06_MR_CG), tocando alguns clássicos do samba e da bossa nova. A tenda se encontrava próximo ao limite do parque e, como a apresentação era eletroacústica, ligada a uma grande caixa de som, era audível de uma grande porção do parque e, provavelmente, dos edifícios residenciais que o margeiam, contrastando com a regra contra “som alto” mencionada anteriormente. Mais próximo ao Museu em si, outra prática musical na forma de performance acontecia, com um conjunto de idosos cantando e tocando canções para uma plateia numerosa sentada em cadeiras de plástico e em pé (230916_05_MR_CG). Esta não parecia vinculada ao evento, mas certamente se aproveitava de seu público, mesmo dispondo de impacto acústico muito menor, já que não era eletrificada. Descobri, posteriormente, que esta prática correspondia às serestas que ocorrem semanalmente neste espaço, relatadas em detalhe por Versiani (2020). No largo do Machado, outro

evento, “Aqui tem – largo do Machado”, tomava conta de sua porção central, que além de um palco estruturado com apresentação do conjunto Samba Delas (230916_08_LM_CG) possuía tenda com cadeiras para o público e diversas barracas de comes e bebes no entorno, que serviam de limites para o território da apresentação. O interessante é que a prática acabava se estendendo para além destes limites, já que diversas pessoas se sentavam no chafariz, posicionado atrás do palco, para escutar, e pessoas em situação de rua que permaneciam embaixo das árvores também escutavam com afinco a música tocada, levantando-se, às vezes, para adentrar o território físico formado pelas tendas e barracas para dançar.

A presença de músicos “de barzinho” foi especialmente notada nos percursos 4 e 5 (230916_09_4_CG; 230916_10_5_CG; 230916_12_1_CG), que previamente haviam apresentado pouca atividade musical. Nestes se encontraram alguns bares que contratavam músicos, principalmente no formato voz e violão amplificados, para tocarem na porção apropriada da calçada. Tal prática é especialmente significativa para regiões como a contemplada pelo percurso 5, que compreende ruas predominantemente residenciais, apresentando mudança drástica no ambiente acústico do entorno. Percebe-se, desta forma, que a dinâmica urbana desta Apac se estrutura, no fim de semana, através de eventos vinculados tanto à esfera pública quanto à privada, servindo como polos de territorialidades musicais.

Por fim, as três idas a campo realizadas permitiram ajustes finos na estruturação do processo metodológico e na percepção de alguns fatores de influência na dinâmica musical da Apac. Apesar de uma análise mais profunda do recorte demandar maior amostragem das práticas que ocorrem nos diferentes espaços livres e percursos, os dados obtidos forneceram um

conjunto de dados que permitem uma primeira proposta de análise visando aos objetivos propostos, a qual desenvolvo a seguir.

Tipologia musical e espacial: potenciais resultados

A partir das fichas de campo e gravações coletadas, transcrevi minhas percepções sobre as práticas musicais e seus entornos urbanos em um único quadro, que buscava dispor discretamente cada fator observado em campo. Mais do que transcrever o já anotado durante os percursos, o quadro também serve como documento que comunica, através do código atribuído a cada prática encontrada, o relatado com os pontos cartografados de forma georreferenciada a serem utilizados em Sistema de Informação Geográfica (GIS) para estruturar as análises realizadas. Com isto em mente, os campos preenchidos no quadro apresentam configuração um pouco diferente da ficha de campo, com os campos da ficha marcados com “x”, sendo então substituídos por “1” ou “0”, correspondendo à lógica booleana lida por programas de computador. Dois campos adicionais buscam sintetizar a informação de data e horário, diferenciando, respectivamente, entre dia de semana ou fim de semana e o período do dia entre manhã, tarde ou noite. Adicionalmente, organizaram-se as gravações captadas, das quais as melhores foram selecionadas, editadas para melhor clareza e disponibilizadas através da plataforma Soundcloud.⁸ As faixas correspondem aos códigos dados às práticas, e a escuta é sugerida conforme a leitura do texto, pois indico à que prática me refiro com o código em parênteses.

A primeira etapa de análise corresponde à identificação de padrões nos tipos de práticas encontradas. Esta é também facilitada pela estrutura de quadro e foi feita observando-se as

características dos atores musicais, da fonte de produção sonora e do contexto de sua apropriação da música linha a linha. Considerando a experiência do campo e as percepções anotadas, categorizava-se cada prática como um novo tipo ou algum já classificado, resultando nos tipos mostrados no Quadro 1. Estes foram organizados em três colunas para codificação, estruturados de acordo com a natureza do ator musical responsável pela produção sonora em: indivíduo (I), quando somente um ator age sobre as fontes sonoras; coletivo (C), quando dois ou mais se apropriam de fontes para articulação sonora e representativos de estruturas maiores; (R), quando não se observa agência direta de atores determinados na prática, representando, dessa forma, uma instituição ou organização. Em seguida, descrevo e exemplifico brevemente cada tipo encontrado durante o campo.

Na categoria de indivíduo, quatro padrões foram encontrados. O tipo I1 corresponde ao ator que se vale de uma reprodução sonora esquizofônica para estruturar alguma atividade determinada, como se distrair/entretê-lo em um momento de pausa (230912_02_3_CG; 230914_07_LM_CG; 230916_03_1_CG) ou atividades corporais como caminhada (230914_04_1_CG) e ciclismo (230916_11_1_CG). Normalmente se vale de uma caixa de som portátil que, nos casos de atividades que envolvam traslado, é carregada pelo próprio ator. É principalmente apropriada pela função de catalisadora de estado emocional/corporal (Merriam, 1964). Os padrões I2 e I3 correspondem ao indivíduo que se apresenta como músico de rua, ou seja, que oferece uma performance em troca de doações e/ou venda de algum produto, além da divulgação de sua imagem como músico em locais do espaço público não preparados para sua performance. Em ambos os tipos encontrados, os indivíduos tocavam instrumentos melódicos acompanhados de faixas pré-gravadas reproduzidas por

caixas de som transportáveis. Em I2, o musicista tocava o instrumento acusticamente, correspondendo, portanto, a instrumentos de maior projeção, como o violino (230912_11_1_CG) e o saxofone (230912_15_1_CG). Em I3, o instrumento utilizado é amplificado pela mesma caixa de som, permitindo instrumentos de menor projeção, como no caso do cantor, que canta microfonado (230916_04_1_CG). Por último, I4

corresponde ao indivíduo que performa eletroacusticamente, mas de forma vinculada a um determinado espaço privado, como um bar ou restaurante. É o caso do “músico de barzinho” (230916_10_5_CG; 230916_12_1_CG), que frequentemente se apresenta cantando e se acompanhando com um instrumento harmônico como violão ou teclado.

Quadro 1 – Tipos de práticas musicais identificados durante o trabalho de campo, organizados por caráter do ator musical responsável pela (re)produção sonora

Indivíduo		Coletivo		Representativo	
Indivíduo – desempenhando atividade determinada – valendo-se de fonte sonora de produção esquizofônica	I1	Coletivo – desempenhando atividade determinada – valendo-se de fonte sonora de produção acústica	C1	Representativo – de espaço edificado privado – com fonte sonora interna de produção esquizofônica	R1
Indivíduo – músico de rua – apresentando-se com fontes sonoras de produção acústica , acompanhado por fonte de produção esquizofônica	I2	Coletivo – desempenhando atividade determinada – valendo-se de fonte sonora de produção esquizofônica	C2	Representativo – de espaço edificado privado – com fonte sonora de produção esquizofônica no limite público/privado	R2
Indivíduo – músico de rua – apresentando-se com fontes sonoras de produção eletroacústica , acompanhado por fonte de produção esquizofônica	I3	Coletivo – em ensaio – com fontes sonoras de produção acústica	C3	Representativo – de espaço edificado privado – com fonte sonora de produção eletroacústica – voz amplificada – acompanhada de fonte esquizofônica no limite público/privado	R3
Indivíduo – vinculado a um espaço privado – apresentando-se com fontes sonoras de produção eletroacústica	I4	Coletivo – músicos de rua – apresentando-se com fontes sonoras de produção acústica	C4	Representativo – de comércio de rua – com fonte sonora de produção esquizofônica	R4
		Coletivo – em evento musical no público – se apresentando com fontes sonoras de produção acústica	C5		
		Coletivo – em evento musical no público – se apresentando com fontes sonoras de produção eletroacústica	C6		
		Coletivo – vinculado a um espaço privado – se apresentando com fontes sonoras de produção eletroacústica	C7		

Fonte: elaborado pelo autor, em 2023.

No âmbito da categoria dos coletivos, encontrei sete padrões distintos ao longo do trabalho de campo. C1 e C2 correspondem a práticas musicais que se valem da música para estruturar uma atividade específica, sendo semelhantes à I1. A diferença é no tipo de fonte utilizado, que, no caso de C1, é acústica, como no caso do grupo religioso (230916_01_1_CG); e em C2 é esquizofônica, como no grupo de prática corporal no parque do Museu da República (230914_02_MR_CG). O tipo C3, que caracterizei como “em ensaio”, refere-se ao caso de musicistas que estudam algum repertório no espaço público. Durante o trabalho de campo, encontrei este tipo somente em um trio (230916_13_1_CG) que, sentado à mesa de um restaurante na calçada, tocava acusticamente alguns choros, sem se preocupar se era escutado pelos passantes, mas atraindo olhares e comentários. O padrão C4 corresponde a músicos de rua como I2 e I3, mas, no caso encontrado, (230916_14_1_CG) apresentavam-se acusticamente, sem o reforço esquizofônico, o que é facilitado pelo fator coletivo. C5 e C6 dizem respeito a coletivos que se apresentam, em performance, de forma vinculada a um evento musical sediado no espaço público e pertencente à esfera pública, já que é de livre acesso. Ambos os tipos foram encontrados somente no final de semana nos espaços livres de permanência, nos casos já descritos anteriormente para os jardins do Museu da República e o largo do Machado, que ocorrem de forma acústica (230916_05_MR_CG), correspondente a C5, e eletroacústica (230916_06_MR_CG; 230916_08_LM_CG). O tipo C7 é semelhante ao I4, referente a musicistas com apresentação vinculada a um espaço privado com fontes sonoras eletroacústicas, como o duo musical de voz/violão e cajon encontrado no percurso 4 (230916_09_4_CG).

Por último, quatro tipos foram delimitados para atores representativos, sendo R1 correspondente ao espaço privado cuja fonte

sonora esquizofônica é posicionada no interior de uma edificação, atingindo o público por meio da sua permeabilidade acústica, muitas vezes intencionalmente, pela apropriação do público pelo privado, como nas mesas no caso do bar da rua Santo Amaro (230912_01_3_CG) e da rua Pedro Américo (230914_09_4_CG). Outros casos encontrados sem apropriação do espaço público possuem sonoramente menos impacto neste espaço, como a tabacaria da rua Bento Lisboa (230914_08_4_CG), ou tanto impacto como o do restaurante fechado na ladeira da Glória (230912_03_2_CG). Os padrões R2 e R3, correspondem aos espaços privados com caixas de som esquizofônicas em seu limite com o espaço público, normalmente posicionadas logo em seu local de acesso (Figura 4). Estes foram os tipos mais frequentemente encontrados, principalmente devido ao intenso comércio no percurso 1, totalizando, juntos, 34% das práticas musicais encontradas. A diferença entre os dois tipos é que, enquanto em R2 há somente a caixa reproduzindo determinada *playlist* de um gênero musical determinado, como sertanejo (230912_07_1_CG), pop (230912_13_1_CG; 230914_05_1_CG) ou pagode (230914_03_1_CG), ou alguma rádio (230912_06_1_CG; 230912_14_1_CG; 230916_02_1_CG), em R3 encontra-se, juntamente à reprodução musical, um locutor com microfone,⁹ ou seja, uma fonte eletroacústica que em determinados momentos interage com a música, valendo-se de seu ritmo ou melodia (230912_04_1_CG), ou somente a sobrescrevendo, anunciando produtos e o comércio em questão (230912_08_1_CG). Por fim, R4 se assemelha aos tipos anteriores, mas é vinculado ao comércio de rua ou informal, que já se apropria fisicamente do espaço público com barraquinhas desmontáveis (230912_10_1_CG; 230912_12_1_CG; 230912_12_1_CG) ou estruturas fixas como chaveiros (230914_01_1_CG) ou bancas de jornal (230916_07_1_CG). Observa-se que aqueles que fazem uso de uma

Figura 4 – Tipos R2 e R3, correspondentes a espaços privados com fontes esquizofônicas no limiar público/privado, encontradas ao longo do percurso 1



Fonte: acervo do autor, em 2023.

estrutura menor e desmontável possuem um impacto sonoro relativamente pequeno sobre o público, mas o caso da banca de jornal, que possui maior infraestrutura, já apresenta um impacto maior.

Elencadas as diferentes formas nas quais os atores se expressam musicalmente no espaço, é também parte deste trabalho perceber suas relações com as variadas formas e usos dos espaços públicos nos quais são escutadas, ob-

servando como estes padrões de atividade musical se correlacionam com padrões espaciais. A variação mais evidente no espaço considerado é referente ao tipo morfológico. Na Apac Catete-Glória, foi possível distinguir três tipos: (1) o parque, correspondendo unicamente aos jardins do Museu da República, inserido na malha urbana, circundado de residências e comércios, utilizado principalmente para lazer; (2) as ruas, que podem ser ainda diferenciadas entre predomi-

nantemente residenciais e predominantemente comerciais; (3) as praças e os largos, espaços livres de permanência adjacentes à malha urbana, como o largo do Machado, o largo da Glória, a praça do Poeta e a praça José de Alencar.

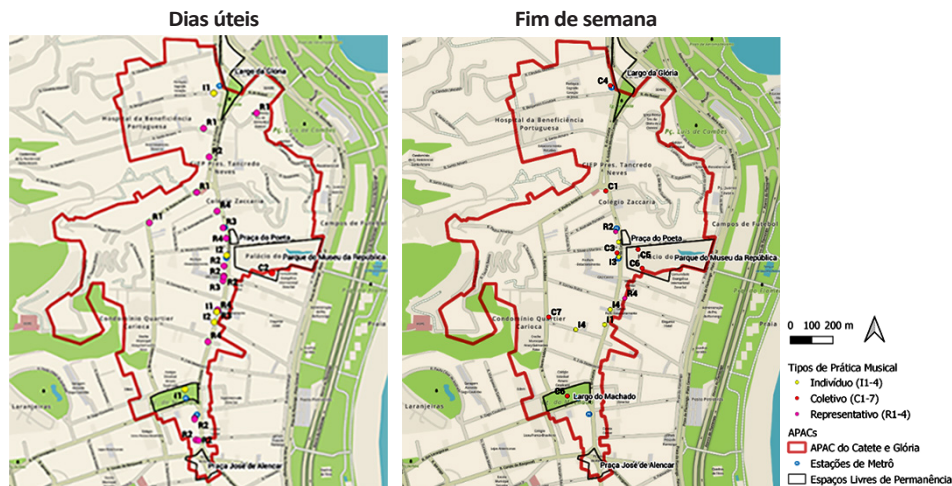
Entre estes espaços, perceberam-se alguns fatores de influência significativa nas práticas musicais neles presentes. O primeiro é a presença próximo ao comércio do maior grupo de atores reprodutores do recorte, como já elucidado anteriormente. A apropriação majoritária do espaço e suas possibilidades devido à presença/ausência de mobiliário urbano é também outro fator. Espaços que possibilitam maior permanência – ora com espaços privados que se apropriam da calçada e da rua como bares e restaurantes, ora por possuírem bancos, muretas, marquises, arborização, entre outros elementos urbanísticos, arquitetônicos e paisagísticos que promovam condições de conforto para permanência – são evidentemente mais suscetíveis à presença de práticas musicais que envolvam produções sonoras (como os músicos de rua ou locutores de comércio). Lugares de quase exclusiva circulação apresentaram significativamente menos atividade musical.

Outro fator de alta influência nas práticas musicais é a proximidade a um modal de transporte de alto fluxo, como a entrada do metrô, e a proximidade a um marco da paisagem urbana, como, no caso, o Palácio do Catete, que atrai atividades como turismo e eventos. Essas condições criam possibilidades para que, principalmente, músicos de rua atinjam um público maior; observou-se que estes atores são plenamente conscientes dessas condições do espaço. A coletividade das práticas é também relacionada diretamente à coletividade sugerida pelo espaço. Espaços naturalmente de permanência, como o parque, as praças e os largos abrigam a maior parte das práticas coletivas, enquanto as ruas abrigam a maior parte das práticas individuais e representativas.

A análise cartográfica facilita a visualização dos padrões espaciais discutidos. A partir do quadro e dos códigos mencionados, é possível se valer de sua localização georreferenciada marcada durante o estudo de campo para produzir cartografias como a da Figura 5. Nela foram separados os tipos de práticas percebidos em dias úteis e no final de semana, sendo possível perceber alguns padrões, como a concentração de práticas musicais na Rua do Catete, se comparado com os outros percursos, devido a sua condição de rua predominantemente comercial, de alto fluxo de pedestres, com acesso a modais de transporte e de abrigar pontos turísticos da cidade. Enquanto manifestações de cunho representativo são encontradas em todos os percursos menos o 5, nota-se certas tendências para os outros tipos, já que indivíduos se concentram principalmente na Rua do Catete entre o Museu da República e o largo do Machado e coletivos se encontram na maior parte nos espaços livres de permanência e em seus arredores. Percebe-se também a maior quantidade de manifestações representativas em dias úteis comparada ao fim de semana, no qual por outro lado se encontrou um número considerável a mais de manifestações coletivas, se comparado com os dias úteis. Percebe-se também uma concentração de práticas em ruas predominantemente comerciais, principalmente nos pontos com maior possibilidade de permanência.

Duas outras cartografias de análise são mostradas nas Figuras 6 e 7, que ilustram o potencial no cruzamento de dados através da incorporação do quadro no GIS. No primeiro caso, é possível observar quais tipos de prática ocorreram em cada período do dia, correlação que, com maior amostragem, pode oferecer informações interessantes sobre a relação da música com a dinâmica temporal da cidade. Desta forma, é possível cruzar as práticas encontradas com outros dados, como dia da semana e fontes sonoras utilizadas.

Figura 5 – Tipos de práticas musicais encontrados em dias úteis e no final de semana com suas respectivas localizações cartografadas em GIS



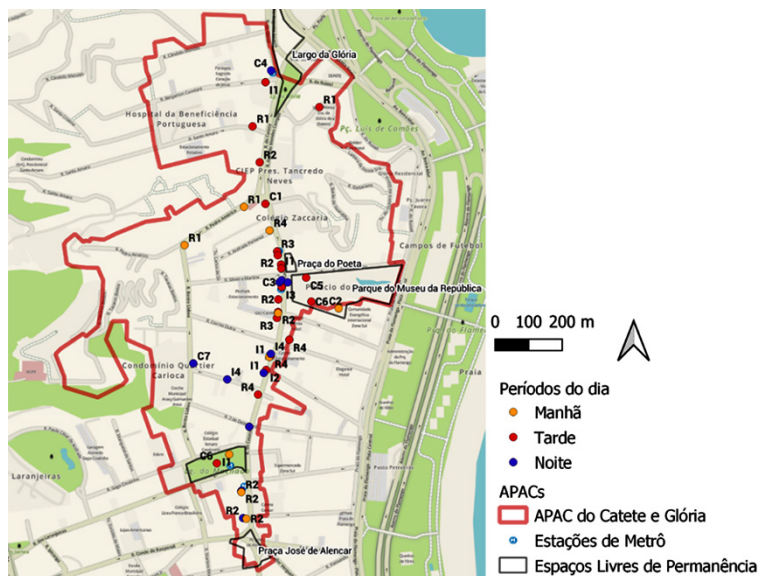
Fonte: elaborado pelo autor, em 2023.

No segundo caso, pode-se verificar os tipos de fonte sonora de cada prática dispostos no mapa. A questão, neste tipo de cartografia, é que determinada prática pode não corresponder unicamente a um tipo de fonte, podendo ser, ao mesmo tempo, acústica e esquizofônica, como no caso dos tipos I2 ou I3, por exemplo. Neste parâmetro específico, do tipo de fonte, propus uma hierarquização na cartografia, preferindo mostrar a esquizofonia à frente de fontes eletroacústicas e, por último, as acústicas. Desta forma, os tipos I2 e I3 aparecem como fontes esquizofônicas ao invés de acústicas ou eletroacústicas. Essa questão é significativa, pois não necessariamente a fonte esquizofônica possui maior impacto no ambiente acústico do que o instrumento solista, que corresponde a uma fonte acústica ou eletroacústica. Porém, pode ser que produzir três cartografias diferentes, correspondendo a cada tipo, ou criar diferentes categorias correspondendo a cada combinação diferente (que, neste caso, são sete) complique

mais ainda a análise. De qualquer forma, para o caso das fontes, percebe-se uma hegemonia, em que são somente, ou também, esquizofônicas, principalmente ao longo da centralidade da rua do Catete. Poucas manifestações são essencialmente acústicas, e as eletroacústicas acontecem unicamente em apresentações de eventos ou de músicos em bares.

Outros tipos de análise cartográfica também são possíveis, como mapas de Kernel, que verificariam a concentração de práticas no espaço, contribuindo para a posterior identificação de lugares com intensa atividade musical que poderiam ser caracterizados. Vejo, portanto, muito potencial para a colaboração entre uma análise cartográfica, permitindo um olhar macro sobre o território das Apacs, e a observação etnográfica do trabalho de campo, que, registrada, permite a posterior consulta e investigação de por que determinadas práticas se concentram ou privilegiam determinados lugares.

Figura 6 – Cruzamento de dados entre tipos de prática musical, período do dia e suas localizações



Fonte: elaborado pelo autor, em 2023.

Figura 7 – Tipos de fonte sonora para cada prática percebida – hierarquizados no sentido esquizofônico (1º), eletroacústico (2º) e acústico (3º)



Fonte: elaborado pelo autor, em 2023.

Considerações finais

Por fim, percebe-se que a Apac Catete-Glória apresenta intensa atividade musical, principalmente em eixo estruturante correspondente ao percurso 1, que não somente corresponde a ruas de maior apropriação e centralidades dos bairros, mas também a ruas que ligam o sistema de espaços livres da Apac e os principais modais de transporte. Por um lado, essa intensidade da apropriação do espaço livre público para práticas culturais como a música e sua relação com espaços edificados e livres de alto valor para a vida social e o patrimônio urbanístico constata que a escolha das Apacs como recorte espacial é relevante para a pesquisa, pois condensa diferentes formas e relações dos atores urbanos com a esfera musical e os espaços. Por outro lado, se considerarmos o contexto urbanístico do entorno das Apacs, deve-se estar ciente de que ele recorta, por exemplo, regiões de vulnerabilidade social, como as favelas presentes no Catete. É imprescindível ter em mente que o recorte espacial não é hermético e que, mesmo que não se estude fisicamente estes territórios adjacentes, os atores sociais que se expressam no território abordado podem ter relações com estes e até outros territórios da cidade do Rio de Janeiro. Desta forma, é importante, no

andamento da pesquisa, fazer estas conexões urbanas entre territórios que são diversos e distantes (espacialmente, economicamente, culturalmente), mas que se amarram dentro dos fluxos do mesmo município.

Não almejo, neste ponto da pesquisa, pressupor que a aplicação metodológica, até então, possa descrever o cenário musical na Apac em questão em sua completude. Para tal, restam mais idas a campo, com maior variabilidade, em dias diferentes da semana e períodos do dia distintos, promovendo uma leitura mais completa do cenário musical do recorte pesquisado. Mesmo assim, na limitada amostragem coletada até então, percebe-se o potencial do método proposto, pois ele evidencia algumas questões, como a ausência de práticas musicais nos tradicionais espaços livres de permanência, em situações de eventos, em porções da rua que borbulham com vida musical, principalmente nas proximidades de transportes e marcos. Aprofundar este tipo de observação é fundamental na sequência da pesquisa, o que se torna possível através da continuação da aplicação contínua do método para buscar maior amostragem e seu redesenho, visando atender os objetivos da pesquisa. A partir disto, almeja-se, então, poder traçar correlações que possibilitem uma leitura dos atravessamentos entre música e cidade.

[1] <https://orcid.org/0000-0002-6300-7766>

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura. Rio de Janeiro, RJ/Brasil.
lucas.sampaio@fau.ufrj.br

Nota de agradecimento

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) – Código de Financiamento 001, número do processo: 88887.661461/2022-00.

Notas

- (1) Prefiro utilizar o termo “prática musical” ao termo “música”, como de costume na Etnomusicologia, para evidenciar sua natureza de prática sociocultural realizada por atores sociais com o tradicional entendimento de música como obra artística.
- (2) As Apacs são ferramentas da legislação urbanística do Município do Rio de Janeiro, definidas primeiramente no Plano Diretor de 1992, que se dedica à preservação e proteção da paisagem cultural do território delimitado, de sua identidade e da memória. Foram escolhidas como recorte por sua intenção de valorizar sua ambiência e sua relação histórica com os que habitam e identificam o espaço, além de envolverem diferentes tipos de espaços livres. Para mais detalhes, ver Carlos (2008).
- (3) A Apac Catete e Glória foi criada pelo Decreto n. 25.693 de 23 de agosto de 2005, com sua delimitação complementada pelo Decreto n. 28.222 de 26 de julho de 2007.
- (4) Caracterizado por Rio (1908, pp. 2-3) como “ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem”, “ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população” e “é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico”.
- (5) Método empregado pelos integrantes do movimento Internacional Situacionista que consiste no “andar sem rumo” de forma a apreender a cidade, alinhada com a filosofia do movimento em que a sociedade e a vida cotidiana devem reger a arquitetura e o urbanismo, e não o contrário (Jacques, 2003).
- (6) O código de identificação (ID) representa de forma única cada prática musical encontrada para possibilitar a organização do arquivo produzido e a correlação com os dados coletados pelos outros instrumentos. Sua estrutura segue o padrão: AAMMDD_NN_PC_AP, no qual AAMMDD é ano, mês e dia; NN é o número da prática encontrado no dia, começando em 01; PC é o código do percurso, preestabelecido com números para cada trecho e com siglas para os espaços livres de permanência; e AP é o código predefinido da Apac investigada.
- (7) A crença no poder da música para atrair clientes era unânime entre os vendedores da região, com muitos mencionando que observavam a aprovação do material musical por verem os clientes “dançarem” ao som da música.
- (8) <https://on.soundcloud.com/539bX>.
- (9) Relataram-me, em conversas durante o estudo de campo, que em determinados comércios, quando há locutor, é ele quem comanda as músicas que tocam durante sua locução.

Referências

- AXELSSON, Ö.; NILSSON, M. E.; BERGLUND, B. (2010). A principal components model of soundscape perception. *The Journal of the Acoustical Society of America*, v. 128, n. 5, pp. 2836-2846.
- CARERI, F. (2013). *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo, G. Gili.
- CARLOS, C. A. S. L. (2008). *Áreas de proteção do ambiente cultural (APAC): da idealização à banalização do patrimônio cultural carioca*. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- DE NOTARIS, D.; SAVONARDO, L. (2022). The digitalization of sound: how the consumption of music changed from vinyl to hybrid experiences. *Italian Sociological Review*, v. 12, n. 1, pp. 159-183.
- DENORA, T. (2004). *Music in everyday life*. Cambridge, Cambridge University Press.
- DI FELICE, M. (2009). *Paisagens pós-urbanas: o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar*. São Paulo, Annablume.
- HAESBAERT, R. (2007). Território e multiterritorialidade: um debate. *GEOgraphia*, v. 9, n. 17, pp. 19-46.
- JACQUES, P. B. (2003). Breve histórico da Internacional Situacionista – IS. *Arquitextos*, v. 3. Disponível em: [https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696#:~:text=Os situacionistas chegaram a uma,a arquitetura e o urbanismo](https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696#:~:text=Os situacionistas chegaram a uma,a arquitetura e o urbanismo. Acesso em: 6 fev 2024). Acesso em: 6 fev 2024.
- KANG, J.; SCHULTE-FORTKAMP, B. (2016). *Soundscape and the built environment*. Boca Raton, CRC Press.
- KASSABIAN, A. (2013). *Ubiquitous Listening: affect, attention, and distributed subjectivity*. Berkeley, University of California Press.
- LABELLE, B. (2018). *Sonic agency: sound and emergent forms of resistance*. Londres, Goldsmiths Press.
- LAPLANTINE, F. (2003). *Aprender Antropologia*. São Paulo, Brasiliense.
- LYNCH, K. (2011). *A imagem da cidade*. São Paulo, Martins Fontes. Disponível em: http://www.academia.edu/download/36841750/kevin_lynch_the_image_of_the_city.pdf%0Ahttps://books.google.com/books?hl=en&lr=&id=_phRPWsSpAgC&oi=fnd&pg=PA1&dq=kevin+lynch+image+of+the+city&ots=jHD46g4ylj&sig=EmklPRW0l8o5h5hbLbL11LOEc9U#v=onepage&q=kevin+lynch. Acesso em: 6 fev 2024.
- MAASØ, A.; HAGEN, A. N. (2020). Metrics and decision-making in music streaming. *Popular Communication*, v. 18, n. 1, pp. 18-31. DOI 10.1080/15405702.2019.1701675. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/15405702.2019.1701675#abstractDOI>. Acesso em: 30 mar 2026.
- MAGNANI, J. G. C. (2002). De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 49, pp. 11-29.
- MERRIAM, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press.
- MONTEIRO ANTUNES, S. et al. (2023). A European and Brazilian cross-national investigation into the Portuguese translation of soundscape perceptual attributes within the SATP project. *Applied Acoustics*, v. 211.
- MORIYA SAMPAIO, L. Y. (2024). Entre atores musicais, (re)produções e disputas urbanas. *Paranoá*, v. 17, n. e42411, pp. 1-15.
- NETTL, B. (2005). *The study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Urbana, University of Illinois Press.
- OLIVEIRA, A. L. de (2008). *Música e vida urbana: encontros e confrontos na cidade do Rio de Janeiro (1990-2008)*. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- RADICCHI, A. (2017). A pocket guide to soundwalking. Some introductory notes on its origin, established methods and four experimental variations. *Atmosphere and Perception*, pp. 70-73.

- REQUIÃO, L. P. de S. (2008). *“Eis aí a Lapa...”: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa*. Universidade Federal Fluminense.
- RHEINGANTZ, P. A. et al. (2009). *Observando a qualidade do lugar: procedimentos para a avaliação pós-ocupação*. Rio de Janeiro, Coleção Proarq.
- RIO, J. do (1908). *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro.
- SCHAFER, R. M. (1994). *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester, Vermont, Alfred Knopf, Inc.
- SCHAFER, R. M.; DAVIS, B.; TRUAX, B. (1977). Five village soundscapes. *The Music of the environment series*, n. 4, p. 84.
- SEVERIANO, J. (2017). *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo, Editora 34.
- SMALL, C. (1998). *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middletown, Wesleyan University Press.
- TINHORÃO, J. R. (2013). *Os sons que vêm da rua*. São Paulo, Editora 34.
- TRUAX, B. (1984). *Acoustic communication*. Norwood, Ablex Publishing Corporation.
- VERSIANI, M. H. (2020). *Meu coração bate feliz: seresta do museu*. Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Museus.
- WESTERKAMP, H. (1974). Soundwalking. *Sound Heritage*, v. 3, n. 4, pp. 18-27.
- ZAN, J. R. (2001). Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS Revista Científica*, v. 3, n. 1, pp. 105-122.

Contribuição de autoria

Lucas Yudi Moriya Sampaio: administração de projetos; análise formal; aquisição de financiamento; conceitualização; curadoria de dados; investigação; metodologia; recursos; redação—rascunho original; redação—revisão e edição; software; supervisão; validação; visualização.

Declaração de disponibilidade de dados

O conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Editores: Lucia Bógus e Luiz César de Queiroz Ribeiro

Organizadores deste número: Thiago Canettieri, Luciana Teixeira de Andrade, Luís Renato Bezerra Pequeno

Texto recebido em 6/fev/2024
 Texto aprovado em 2/ago/2024

