

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

CARLOS FELIPE CHRISTMANN STOLL

**CARTOGRAFIA DA MÚSICA DE RUA
DE PORTO ALEGRE - RS**

Porto Alegre
2018

Carlos Felipe Christmann Stoll

CARTOGRAFIA DA MÚSICA DE RUA DE PORTO ALEGRE - RS

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Geografia.

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Luiz Heidrich

PORTO ALEGRE

2018

CIP - Catalogação na Publicação

Stoll, Carlos Felipe Christmann
CARTOGRAFIA DA MÚSICA DE RUA DE PORTO ALEGRE - RS /
Carlos Felipe Christmann Stoll. -- 2018.
141 f.
Orientador: Álvaro Luiz Heidrich.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Geociências, Programa
de Pós-Graduação em Geografia, Porto Alegre, BR-RS,
2018.

1. Geografia. 2. Cultura. 3. Música. 4. Geografia
humana. 5. Geografia cultural. I. Heidrich, Álvaro
Luiz, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família pelo apoio em meus estudos. À minha mãe Lilian e meu irmão Roberto pelo que me motivaram, colaboraram e estiveram sempre presentes neste percurso.

Ao meu orientador Álvaro Luiz Heidrich, pela paciência e pela oportunidade de realizar este trabalho.

Agradeço à instituição Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Ao Instituto de Geociências e ao Programa de Pós Graduação de Geografia; bem como aos seus professores e funcionários.

Aos colegas que conheci e convivi durante esse importante período de aprendizado. Também aos amigos feitos 'fora da geografia'.

Um agradecimento ao colega geógrafo Mateus Gleiser Oliveira pela sua boa vontade na ajuda com a parte da cartografia desta pesquisa.

A realização deste trabalho deve um agradecimento e reconhecimento especial aos músicos que são 'conteúdo' fundamental na pesquisa e, além disso, são elementos culturais da cidade de Porto Alegre. Devo reconhecer a disponibilidade dos músicos que, mesmo com seus trabalhos e tarefas, cederam alguns minutos do seu tempo. Agradeço aos músicos da banda Beach Combers (Rio de Janeiro/RJ) que, mesmo não participando do recorte espacial foi solicitada à entrevista. Ao amigo, geógrafo e músico Iuri Barbosa (Canto dos Livres). Aos que me receberam em suas casas: Jean (Cartas na Rua), Júlio Paz (Gord's Love) e Márcio Petracco (Conjunto de Bluegrass Porto alegre). Aos amigos Alexandre 'Xandi' dos Santos (Naquele Tempo) e Marcos Saporiti que vieram até minha casa para realizarmos as entrevistas. E aos outros, que nos encontramos no parque, na rua, no café ou em outros lugares: Charles Busker, Luise Thomas Silva (Colado a Cuspe), Geraldo (Geraldo Show), Mauro Bruzza (Homem banda), Igor Citrangulo da Paz (Italva - RJ), Jackson Spindler (Petit Poá), Philippe Philippsen (Gaiteiro do Brique), Rafael Thompson, Pietro Noronha e Charles Busker.

RESUMO

Observa-se em Porto Alegre – Rio Grande do Sul, uma grande quantidade de músicos de rua, principalmente no centro expandido da cidade. Assim busca-se compreender a motivação que leva esta classe de trabalhadores informais realizarem suas atividades nas praças e calçadas, confeccionando uma cartografia referente tais atividades. Através de busca bibliográfica, entrevistas com músicos e realizando-se trabalhos de campo são identificados os locais – dentro do centro expandido da cidade – em que esses músicos apresentam-se. A partir desse reconhecimento procura-se entender o que leva os músicos a trabalhar na rua, e sua relação com o entorno numa escala de micro-espacos/tempo. São realizadas conversas com músicos e feitas observações de campo incluindo anotações, filmagens e fotografias das apresentações para a busca de dados. É verificado que existem locais de preferência para exercer seu trabalho/arte na rua, que são o Parque da Redenção e a Rua dos Andradas. Também é examinado que, apesar dos lugares, ainda influenciam outros fatores como: passagem de pedestres, existência de atividades econômicas próximas, tempo climático, *etc.* É percebido, enfim, que existe uma democratização do produto ‘apresentação musical’ ao tornarem públicos esses lugares. Portanto, busca-se compreender, através dos sons do meio urbano e das relações humanas, um pouco sobre a geografia da cidade.

Palavras-chave: geografia cultural, espaço público, elementos urbanos^[31], lugar, músicos de rua, música.

ABSTRACT

This research works to present the cartography of the street musicians' working class in Porto Alegre – Rio Grande do Sul (RS). Through bibliographic search, interviews with musicians and fieldwork were identified the places – inside the downtown of the city – where these musicians perform their show. After recognizing the places, it is tried to know about the reasons makes the musician perform at the streets, and its relation with the environment in a “microgeographical” scale. Talks are held with the musicians and field observations including notes, filming and photographs of the presentations. It is verified that there are places of preference to carry out their work/art in the streets, these are: Parque da Redenção and Rua dos Andradas. Also, It is examined

that despite the places still influence other factors such as: pedestrian crossing, existence of nearby economic activities, weather, *etc.* It is perceived, finally, that there is a democratization of the product 'musical presentation' when making these places public through presentation itself. Thus, it is sought to understand, through the sounds of the urban environment and human relations, a little about the geography of the city.

Keywords: cultural geography, publico places, urban elements ^[31], place, street musicians, music.

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Profissionais da música em números46

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 - Vias referenciadas nas canções.....	25
Mapa 2 – Bairros referenciados nas canções.....	26
Mapa 3 – Pontos nodais referenciados nas canções.	27
Mapa 4 – Limites do Centro Expandido de Porto Alegre/RS.....	61
Mapa 5 – Feiras realizadas na área do centro expandido.	65
Mapa 6 – Bairros representados em canções visitados.	94
Mapa 7 – Vias representadas nas canções visitadas.....	96
Mapa 8 – Pontos Nodais referenciados nas canções visitados.....	98
Mapa 9 – Elementos Urbanos citados nas músicas e visitados.	100
Mapa 10 – Locais de apresentação de músicos de rua.....	104
Mapa 11 – Planta do Parque da Redenção.....	109
Mapa 12 – Planta da Rua dos Andradas.....	123

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Elementos Urbanos e suas características.....	23
Quadro 2 – Músicas com elementos urbanos de Porto Alegre – RS.....	67
Quadro 3 – Artistas de rua observados e entrevistados.....	80
Quadro 4 – Apresetanções musicais no Parque da Redenção.	108
Quadro 5 – Apresentações musicais na Rua dos Andradas.	122

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Foto 1 - Cartas na Rua no Parque da Redenção.	90
Foto 2 – Creepy Tower no Parque da Redenção.	91
Foto 3 – Geraldo Show na ‘feira modelo’ (Largo Zumbi dos Palmares)	91
Foto 4 – Geraldo Show no Brique da Redenção.	92

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Trabalhadores ocupados (geral) e profissionais dos espetáculos e das artes e músicos.	72
Tabela 2 – Bairros visitados.	93
Tabela 3 – Vias visitadas.....	95
Tabela 4 – Pontos Nodais visitados.....	97

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 REFERENCIAL TEÓRICO	19
2.1 OS ELEMENTOS URBANOS	21
2.2 MAPAS MENTAIS.....	28
2.3 CULTURA	29
2.4 LUGAR.....	34
2.5 PAISAGEM SONORA E LUGAR	39
2.6 CIRCULARIDADE ENTRE PAISAGEM SONORA E MÚSICA	42
2.7 A RUA COMO ESPAÇO PÚBLICO E SOCIAL	44
2.8 MÚSICA	52
3 MÉTODOS.....	57
3.1 COLETA DE DADOS E INFORMAÇÕES	58
3.2 DEFINIÇÃO DOS ESPAÇOS ESTUDADOS	60
3.3 ACERVO MUSICAL	66
3.4 MAPEAMENTO.....	68
4 MÚSICOS, PÚBLICO E APRESENTAÇÕES.....	69
4.1 OS MÚSICOS	70
4.2 O PÚBLICO.....	73
4.3 AS APRESENTAÇÕES.....	76
4.4 MEMÓRIA DE CAMPO E ENTREVISTAS.....	79
5 INTERPRETAÇÃO	93
6 CARTOGRAFIA DA DAS APRESENTAÇÕES MUSICAIS	101
6.1 PARQUE DA REDENÇÃO (FARROUPILHA).....	105
6.2 RUA DA PRAIA (RUA DOS ANDRADAS)	116

6.3 O NÚCLEO CENTRAL DA CIDADE COMO ESPAÇO-FOCO.....	124
6.4 FATORES E MOTIVAÇÕES.....	126
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	130
REFERÊNCIAS	135
ANEXO	139

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho busca entender quais são os espaços públicos utilizados para apresentações musicais em Porto Alegre – Rio Grande do Sul (RS), ou o que leva os músicos a escolherem determinados espaços. Através de conversas com os músicos, da divulgação de apresentações e pesquisas de campo, procura-se compreender quais são os locais da cidade em que existem tais manifestações culturais e musicais, em seu processo e desencadeamento.

Segundo as estimativas populacionais do IBGE¹ para o ano de 2017, Porto Alegre é um município com cerca de 1.484.941 habitantes. A capital do Estado do Rio Grande do Sul faz parte da Região Metropolitana de Porto Alegre (RMPA), da qual é o principal núcleo urbano dentre mais de outros 30 municípios. É a quarta colocada tratando-se de tamanho populacional, entre as metrópoles brasileiras, com 3.958.985 habitantes, conforme Censo Demográfico realizado em 2010. Portanto, “pode ser considerada uma metrópole regional, assim como as cidades de Salvador, Curitiba, Recife e Fortaleza” (HEIDRICH, 2013, p. 78).

Com esse tema e contexto procura-se dar importância às apresentações musicais ao estudá-las como reprodução cultural da maneira de produção, manutenção e ao mesmo tempo difusão de cultura(s) como é sugerido pelos conceitos de *habitus* e *capital cultural*² cunhados por Pierre Bourdieu, onde “a análise do gosto, dos estilos, dos valores estéticos de um modo geral, têm um destaque especial na sua obra” (SILVA, 1995, p. 26). Ambos os conceitos são utilizados de maneira bastante abrangente pelo autor, e aqui entende-se o capital cultural como um sistema de símbolos, saberes e práticas atribuídas a determinada cultura. O *habitus*, por sua vez é a incorporação prática do capital cultural. Portanto, as observações sobre apresentações musicais fornecem, através de sua distribuição espacial, informações da relação entre um grupo de pessoas com seu meio, e assim propagação da cultura, ou de características de uma cultura multifacetada.

¹ Fonte: <ftp://ftp.ibge.gov.br/Estimativas_de_Populacao/Estimativas_2017/estimativa_dou_2017.pdf> Visitado em 24/07/2018.

² *Capital cultural* também pode ser entendido como estratégia, como uma forma de poder em que uma cultura torna-se hierarquicamente dominante em relação à(s) outra(s) em uma sociedade. Gilda Olinto do Valle Silva (1995) entende que, para Bourdieu, o *capital* cultural é “um mecanismo reprodutor das condições sociais reforçado pelas suas ligações com as outras formas de capital: o capital social, o econômico e o simbólico.

Outros autores³ também utilizam-se da música e/ou dos sons para desenvolver um estudo geográfico. Iuri Daniel Barbosa (2012) busca compreender a identidade territorial missioneira a partir da música originária dessa região. Enquanto em Panitz^[45] seu estudo contempla a música popular e as representações características do espaço platino nela presente. Em Panitz (2012) é contextualizada a questão da produção em geografia com temas musicais no mundo e no Brasil que começa a partir de 1991, com um crescimento mais significativo nos anos 2000. Dessa forma entende-se que “a música de um lugar pode oferecer ao estudo geográfico elementos para a leitura do compartilhamento e da construção da memória e dos símbolos nele existentes” (TORRES & KOZEL, 2010, p. 128).

Assunto já estudado anteriormente, a música é tratada neste trabalho como um elemento cultural geográfico de grande valor, e “é uma forma de comunicação em sociedade humana” (SEIBERT, 2010, p. 19). Em pesquisa anterior, por exemplo, buscou-se compreender quais os pontos da cidade de Porto Alegre são representados na música, quais os gêneros musicais que demonstram essa forma de representação e sua relação (dos músicos e compositores) com determinados espaços (STOLL, 2015). O que também retrata situações não apenas dos artistas, mas de distintos grupos habitantes dessa cidade.

Portanto, mostra-se necessário dar continuidade aos estudos de aspectos culturais através de seus produtos (neste caso, a música) que vêm contribuindo e enriquecendo o conhecimento geográfico. No que diz respeito à música, interessa sua distribuição espacial referente a apresentações musicais, ou seja, ao modo de reprodução cultural e musical no espaço da cidade e sua influência. Procurando a abordagem com prioridade por espaços e apresentações públicas dando atenção ao acesso cultural universalizados, no sentido de que sua apreciação não pressuponha a cobrança de entrada.

Desde “a passagem do século XIX para o XX, as bandas foram se incorporando cada vez mais no cenário urbano das várias cidades brasileiras” (COSTA, 2010, p. 116)^[12]. Em vista disso, busca-se compreender os espaços que se formam na cidade a partir das apresentações a partir do estudo cultural utilizando-

³ Ver em Dozena (2009)^[16]; Malanski (2017)^[32]; Malanski (*et al*) (2017)^[33]; Mello (1991)^[38]; Panitz (2008)^[45]; Panitz (2012)^[46]; Skulni (2017)^[58].

se da metodologia denominada *microgeografia*⁴ proposta por Paulo César da Costa Gomes (2001). Por assim entender as apresentações musicais de rua como manifestações socioculturais efêmeras (MOREAUX, 2013) que, do ponto de vista de Semprini (1999), comporiam o espaço sociocultural. Assim, “os artistas de rua propõem outros conteúdos e novas imagens da cidade, que integram o imaginário urbano do lugar e das pessoas que participam na intervenção” (MOREAUX, 2013, p. 19).

Para desenvolver o trabalho entende-se que devem ser encontrados os espaços onde ocorre a (re)produção da cultura através de apresentações musicais. Estabelecendo assim os espaços culturais musicais da cidade. Para isso deve haver a criação de um catálogo com os locais de realização das apresentações musicais, e a partir de então contribuir com as interpretações desses eventos hoje tão presentes nos espaços urbanos. Também levando em consideração sua relação com a representação das partes da cidade na música e a relação entre os artistas, público e espaço.

Determinados lugares, de acordo com suas particularidades, são formados pela multiplicidade de manifestações culturais e, portanto, diferentes práticas e materialidades, cenários e intenções, o que resulta em variegados tipos de paisagens ilustradas por suas práticas e diferentes formas de composição, quando uma interfere no surgimento da outra, como num ciclo. Ainda deve-se levar em conta que são inúmeras as formas de resultado em paisagem, multiplicando-se em diversas micropaisagens dentro do cenário urbano.

Cabe ressaltar que não são apenas marcas tocantes ao físico e ao material que diferem ao alterar-se a paisagem, mas também atributos concernentes ao som, por exemplo. A infinidade de sons pertencentes a um meio o caracterizam, da mesma forma que um conjunto de atributos imagísticos. Para um melhor entendimento de tais questões faz-se necessária a interpretação dessas configurações do meio pelo estudo da Paisagem Sonora (TORRES, 2010); (TORRES & KOZEL, 2010). São estas as qualidades quais deve-se observar no presente trabalho, pois “à geografia cabe a busca da compreensão de cada paisagem, não só pela aparência numa leitura estética mas na busca por desvendar

⁴ Microgeografia nesse trabalho refere-se ao conceito de Gomes (2001). Assim observamos as transformações no espaços ocasionadas por uma relação espaço-tempo micro, o que permite abordar pontos específicos dos lugares apresentados no espaço público.

os significados dos lugares e as relações neles e entre eles estabelecidos” (TORRES & KOZEL, 2010, p. 124). A estrutura de sons próprios de cada lugar também influencia na disposição dos músicos de rua pois, sua reprodução sonora precisa ser ouvida para a felicidade de suas apresentações. Por isso é de grande importância a compreensão e percepção da sonoridade concebida nesse meio.

Como objetivo deste trabalho propõe-se o levantamento dos locais de apresentações musicais e a compreensão de efeitos e relações por elas produzidas em Porto Alegre. É objetivado no presente trabalho, compreender se os espaços em que a manifestação musical é realizada tem relação (e qual a relação) com as praças, as ruas e os bairros, igualmente com os indivíduos circundantes desse meio.

Pretende-se apresentar a relação entre os indivíduos, espaço e sons de forma que se se possa estudar a geografia através deste produto artístico, que é a música. Para tanto são analisadas as relações socioespaciais a partir da perspectiva do espaço público apresentados por Paulo César da Costa Gomes (2001) e Andrea Semprini (1999) em ligação com os hábitos e comportamentos sociais do cotidiano (MAYOL, 2009). Por meio da compreensão da rua como espaço público e apropriação social busca-se estudar as características sonoras presentes no meio urbano durante os eventos. À vista disso, busca-se observar aspectos da dinâmica socioespacial presentes nos locais de apresentação, como infraestrutura local, os elementos urbanos, fluxo e afluxo de pessoas, enquadramento cênico, expressões estéticas e sonoridades.

Para a execução do trabalho, os objetivos específicos delineados levam em consideração identificar os pontos da cidade em que os artistas se apresentam e, qual sua relação com estes lugares; compreender a lógica pela qual as apresentações acontecem nos locais escolhidos (e não em outros lugares); identificar gêneros musicais presentes nas canções reproduzidas na cidade e como constituinte – pelo menos em parte – da cultura da capital gaúcha; compreender a influência da música no que diz respeito à paisagem sonora da cidade, bem como sua competição/disputa com outros veículos/fontes de som.

Para a localização dos espaços em que se realizam as apresentações utiliza-se de fontes bibliográficas, conversas com músicos conhecidos (e suas indicações) e o conhecimento prévio do autor da pesquisa na condição de cidadão porto alegreense. Na geografia, eu já havia trabalhado com o tema da música na cidade de

Porto Alegre em trabalho de conclusão de curso (STOLL, 2015). Assim entrando em contato com alguns músicos da cidade que não conhecia. Também sou guitarrista, violonista e compositor. Fui guitarrista de bandas amadoras de punk rock e hardcore em Porto Alegre, como a Living Deads [<https://livingdeads.bandcamp.com/>] e, hoje guitarrista de uma banda amadora chamada Wingsuit. Participo há 2 anos da Oficina de Choro do Santander Cultural em Porto Alegre [www.oficinadechoro.com.br/], onde toco violão de 6 (seis) cordas.

Outrossim, utiliza-se de dois tipos de dados organizados em pesquisa anterior (STOLL, 2015): [1] *músicas com representações de espaços de Porto Alegre* e [2] *mapas marcados com tais referências*. As músicas [1] citadas tratam de Porto Alegre fazendo menções sobre seus elementos urbanos (LYNCH, 2014) através dos mapas mentais (KOZEL, 2008) que os músicos/compositores têm da cidade. Os mapas [2] encontram-se na seção referente aos elementos urbanos (subcapítulo 2.1), e são resultado da análise dos elementos urbanos mencionados nas canções observadas em trabalho anterior (STOLL, 2015) evidenciando representações desta mesma cidade presentes em letras de músicas. “Visita-se” em saída de campo os elementos urbanos apontados nos mapas confeccionados e os caminhos relatados nos mapas mentais presentes nas letras de canções.

Leva-se em conta aqui os elementos urbanos como fortes representantes dos mapas mentais⁵ dos indivíduos, um meio para localizar-se na cidade. Músicos e público, assim como qualquer indivíduo, têm seu mapa mental da cidade, orientam-se, compreendem e identificam-se com a cidade fazendo sua utilização. A expressão musical nos espaços públicos da cidade vem a ser outra característica forte das imagens mentais, sendo um complemento e fornecendo material na forma de sons, imagens, experiências e significados para a composição dos mapas mentais (KOZEL, 2008) individuais e coletivos. Assim que podem tornar-se referência para fins de localização no meio urbano como o são os elementos urbanos de Lynch. As diferentes formas físicas dispostas no espaço fazem parte do nosso cotidiano. Tanto é, que está presente nas músicas, através da linguagem

⁵ *Mapa mental* é um conceito abordado por dois autores utilizados como base de referência teórica nessa pesquisa. O urbanista Kevin Lynch (2014) trata esse conceito pela lembrança que a materialidade urbana (edifícios, monumentos, pontes, praças, padrões ou singularidades estéticas produzem aos cidadãos. A autora Salete Kozel (2007) trata dos mapas mentais por um viés ligado com questões emocionais dos indivíduos (lembrança de determinados lugares e materialidades arquitetônicas da cidade associadas aos sentimentos ali vividos).

comunicada pelo artista, e pelo compositor da canção. Vários desses artefatos da cidade, não só produzem uma imagem mental baseada na forma, mas também proporcionam uma relação que vai além daquilo que é material, o significado.

Com o propósito de melhor compreender as atividades realizadas nas apresentações objetiva-se entrevistas com os músicos. Questões que permeiam o relacionamento entre músicos e o entorno (comerciantes / outras fontes sonoras), entre músicos e público, enfim são questionamentos que somente os próprios músicos podem contribuir.

A partir da identificação dos locais de apresentação musical, análise de entrevistas e observações de campo, são entrecruzados seus dados para realizar a confecção de mapas com o propósito de ilustração da sua distribuição nos respectivos pontos da cidade. Esta prática é elaborada com o desígnio de propiciar a análise de sua espacialização através do mapa, como ferramenta geográfica.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

O geógrafo tem seu interesse pelo estudo de abrangência cultural ampliado nos últimos cinquenta anos, fazendo a abordagem das representações, uma das ênfases da nova geografia cultural. Anteriormente o estudo das representações não era visto como um 'explorar' de ligações da emotividade e racionalidade entre a sociedade e o meio, mostrando apenas a limitação da racionalidade, como apresenta Paul Claval (2008).

Então, aqui tem-se uma interpretação das realidades culturais, seus mundos, onde aparecem os espaços culturais, vivências e representações. E é a partir dos anos 1970 que a investigação desses cenários culturais passam a ser admirados com mais intensidade pelos geógrafos, quando as "representações têm uma carga emotiva que as pesquisas começaram a levar em conta. (...) a dimensão simbólica das representações se torna significativa para todos os geógrafos humanos" (CLAVAL, 2008, p. 17).

Dessa forma, é dada importância aos valores e normas que constituem o funcionamento das sociedades, num âmbito cultural e de relações imbricadas na cultura, entre os indivíduos que dela compartilham e o mundo qual vivem. Assumindo uma complexidade simultaneamente material e subjetiva aos estudos espaciais.

No presente trabalho procura-se através de entrevistas, observações em campo, reconhecimento das músicas e sua respectiva análise entender um pouco mais da contribuição musical como fonte de conhecimento para as pesquisas na área cultural. A ideia trazida por Torres & Kozel (2010, p. 130) traduz as práticas da pesquisa nesse campo.

Para desvelar as relações existentes entre a música e a paisagem cultural, pode-se fazer uso de vários aportes metodológicos, como entrevistas, mapas mentais e análises de discursos. A paisagem sonora e a cultura local podem ser identificadas em análises de trechos de músicas levantadas em entrevistas, que servirão como subsídios para uma leitura das representações acerca do lugar estudado, e da dimensão que o elemento sonoro toma no contexto desse espaço pelos seus moradores.

Neste capítulo estão exemplificados os Elementos Urbanos sob a conceituação de Kevin Lynch (2014) e sua importância como referência de orientação na cidade e contribuição para a produção de mapas mentais (KOZEL, 2007). Os seres humanos criam mapas mentais a partir de formas materiais e experiências vividas na cidade revelando seus locais habituais, de convívio. Utilizando-se de um acervo de músicas organizado em pesquisa anterior⁶ são observados elementos urbanos e mapas mentais nas letras. Assim oferecendo pistas de locais habitados por artistas.

Define-se a ideia do som como importante elemento cultural e constituinte da Paisagem Sonora (TORRES, 2010); (TORRES & KOZEL, 2010). São abordados aspectos como produção/emissão do som; características do som; ligação entre o som e seu respectivo espaço. Ainda, em decorrer da produção de sons define-se a prática cultural fundamental para esse trabalho: a música. A partir dos conceitos utilizados pelo autor (também músico) Bohumil Med (1996) são estabelecidas as premissas primordiais da formulação musical: características e produção do som e características musicais.

É tratado nesse capítulo a ideia de *lugar* como conceito geográfico. Não apenas como referência de localização, esse conceito remete à questões da vivência e experiência nos espaços, bem como suas singularidades, que os tornam uma categoria distinta de espaço e lugar. O fato de estudar o comportamento humano faz esse conceito ganhar importância atualmente, “transcende em muito a ciência geográfica, permitindo diálogos e conexões com a teoria social, a filosofia, a arquitetura, a literatura, a psicologia, o cinema” (MARANDOLA Jr., 2012, p. XIV).

São trazidas concepções para a definição de espaço público através das propostas de Paulo Gomes (2001), Andrea Semprini (1999) e Pierre Mayol (2009), o que permite analisá-lo a partir das práticas culturais dos indivíduos. Examina-se modelos de racionalidades multiculturais diferentes e suas diretrizes; papel dos indivíduos, convivência e práticas sociais; papel do músico (artista) e da música (canção); aspectos que fazem do espaço social, público e/ou apropriado; diferenciação entre espaço público do fazer e institucional; escala de análise

⁶ Ver subcapítulo 3.3 ACERVO MUSICAL.

(microgeografias); propostas e metodologia para pensar e trabalhar o espaço público.

Enfim, são delineados os métodos e bibliografia utilizados para no desenvolver da pesquisa. Por último, são realizados apontamentos sobre as buscas de “espaços musicais”, coleta de dados, entrevistas, conceituação e contextualização da pesquisa.

2.1 OS ELEMENTOS URBANOS

Os elementos urbanos são materialidades produzidas pela arquitetura e distribuídas em cinco (Quadro 1) categorias. O urbanista estadunidense com formação em Planejamento Urbano no Massachusetts Institute of Technology (M.I.T.), Kevin Lynch (1918 – 1984), publica um de seus mais conhecidos livros, *A Imagem da Cidade* – em 1960 – quando revoluciona o modo de pensar a forma do meio urbano. Neste livro o autor cria a teoria dos Elementos Urbanos baseando-se em pesquisas práticas, realizando experimentos e entrevistas com os habitantes de três cidades estadunidenses (Boston, Jersey City e Los Angeles). Lynch percebeu que a forma da cidade é importante para a orientação e, mais do que isso, a imagem que se tem desse ambiente segue um padrão ordenado e estruturado entre os cidadãos. Conforme já exposto em trabalho anterior (STOLL, 2015):

Diferentemente de alguns especialistas anteriores e outros sendo seus contemporâneos, Lynch defende que os cidadãos sabem ler e interpretar a cidade. Cada indivíduo carrega consigo associações com (pelo menos) uma parte de sua cidade, montando uma imagem própria dotada de lembranças e significados.

Para que seja possível a construção da imagem da cidade, seja ela individual ou coletiva, o autor estabelece conceitos de interpretação das formas visuais dispostas no meio urbano. Os principais conceitos por ele utilizados são a Legibilidade e a Imaginabilidade.

A Legibilidade é uma qualidade visual que mensura a clareza aparente das cidades, dos fragmentos das cidades ou de formas específicas. Uma fisionomia clara e harmoniosa proporciona ao indivíduo segurança quanto à orientação. A

imagem clara do ambiente proporciona uma locomoção mais fácil e rápida ao seu possuidor.

A Imaginabilidade, outra terminologia utilizada pelo autor, é uma qualidade do objeto que tem o poder de criar uma imagem forte em um observador qualquer. Imaginabilidade e Legibilidade são indissociáveis, porém enquanto a Legibilidade está ligada à formação de uma imagem comum bem estruturada, a Imaginabilidade é uma peculiaridade aplicada aos objetos de maneira singular. Características como a forma, cor e/ou disposição dos objetos no espaço, é o que facilita ou dificulta a criação de uma imagem mental.

Cada pessoa produz um mapa mental próprio do meio por onde transita, com características particulares em sua descrição ou representação. Mas o que Lynch procura observar não são as particularidades, e sim as imagens de maior evidência. Os mesmos elementos (formas da cidade) compartilhados em diferentes mapas de diferentes pessoas. Em seus estudos, diversos indivíduos apresentaram compartilhar formas físicas do meio, formas que seguem um padrão de como percebem e organizam informações sobre o meio em que circulam e têm características facilmente distinguíveis.

A importância dos elementos urbanos para esse trabalho está relacionado com a busca pelos espaços nos quais se realizam apresentações musicais. Através de seu entendimento, pode-se perceber que existem pontos específicos do meio urbano com materialidades capazes de produzir uma forte imagem mental quais, conseqüentemente, tornam-se pontos pelos quais existe um tráfego intenso de pessoas. Ou seja, onde existe a concentração e fluxo de pessoas, e então, público.

Quadro 1 – Elementos Urbanos e suas características.

Elemento Urbano	Características
Bairros	São distintos conforme sua formação histórica, cultural e social e, por isso têm certa homogeneidade a ponto de facilitarem a orientação. Seções da cidade agrupadas por uma característica que, ao mesmo tempo, as distingue das outras.
Limites	São considerados limites, contornos perceptíveis que impedem a passagem do cidadão, por exemplo muros, a costa dos lagos, e margens de rios. Limites políticos não se enquadram nessa classificação.
Marcos	Sinais de forte contraste no ambiente. Objetos específicos que servem como ponto de referência. Um monumento pode ser um marco, assim como uma fachada específica ou uma calçada que – enquanto a maioria segue um padrão – diferencia-se por sua peculiaridade.
Pontos Nodais	Pontos específicos do meio urbano onde há convergência de pessoas. Praças, parques e cruzamentos (principalmente entre avenidas e ruas importantes) são exemplos deste Elemento Urbano.
Vias	Deste grupo fazem parte avenidas, ruas, estradas, ferrovias, calçadas e demais caminhos transitáveis.

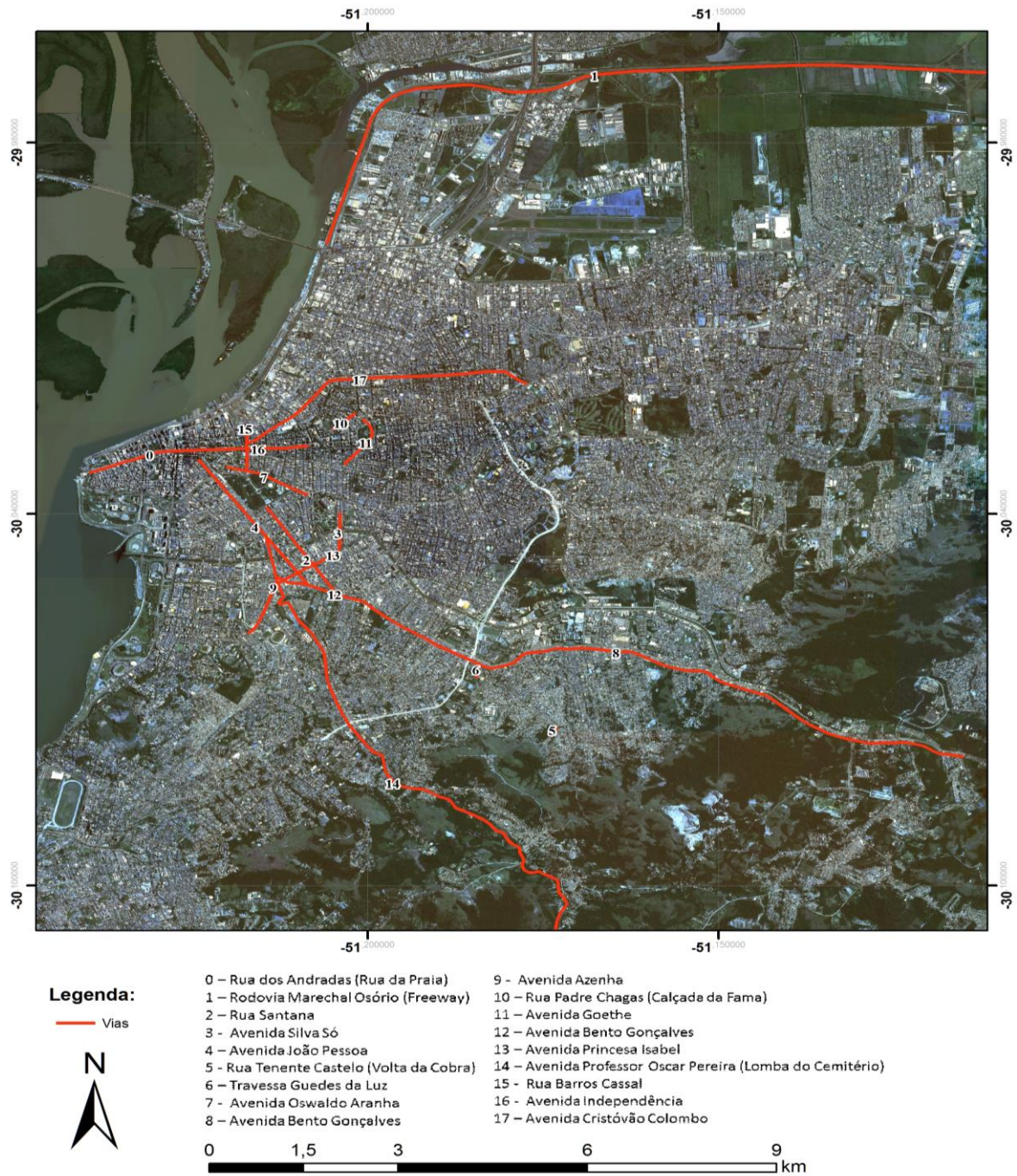
Fonte: Quadro de autoria própria⁷ com base na teoria de Elementos Urbanos de Lynch (2014).

⁷ Quadro remodelado a partir de quadro utilizado em pesquisa anterior. Original em Stoll (2015, p. 21)^[59].

Assim, pode-se dizer que os elementos urbanos, que são constituintes materiais (tratando-se de forma física) do espaço público, são referência de localização na cidade. Logo são referência para orientação dos locais de ocorrência de práticas espaciais, categoria em que inclui-se a música.

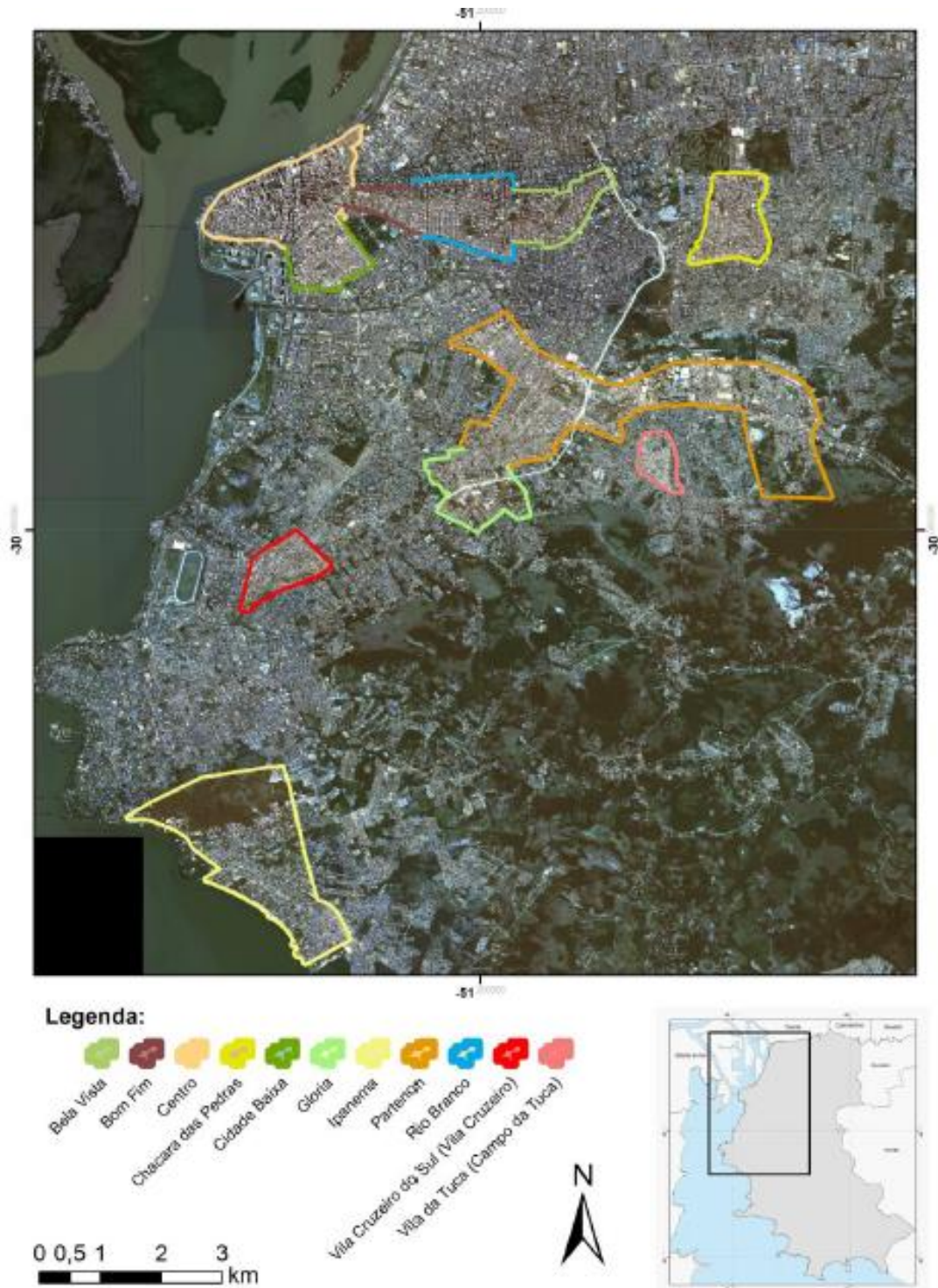
Além disso, o elemento urbano Ponto Nodal, por sua essência está atribuído a cruzamento de ruas, parques, ou, resumidamente, onde há intenso fluxo de pessoas. Essa característica reforça sua importância de investigação pois o fluxo de pessoas é imprescindível para a realização das apresentações. Dessa forma, busca-se pelos elementos citados em músicas (que abordam o espaço da cidade nas letras) e já referendados na forma de mapas estudo anterior (STOLL, 2015). Nos mapas 1, 2 e 3 (a seguir) estão ilustrados os elementos urbanos cujas particularidades os definem como vias, bairros e pontos nodais citados nas letras de um acervo de 26 (vinte e seis) músicas, quais constam no subcapítulo 3.3 ACERVO MUSICAL. Os mapas evidenciam possíveis locais de apresentação musical, já que são trazidos como espaços vividos pelos artistas.

Mapa 1 - Vias referenciadas nas canções.



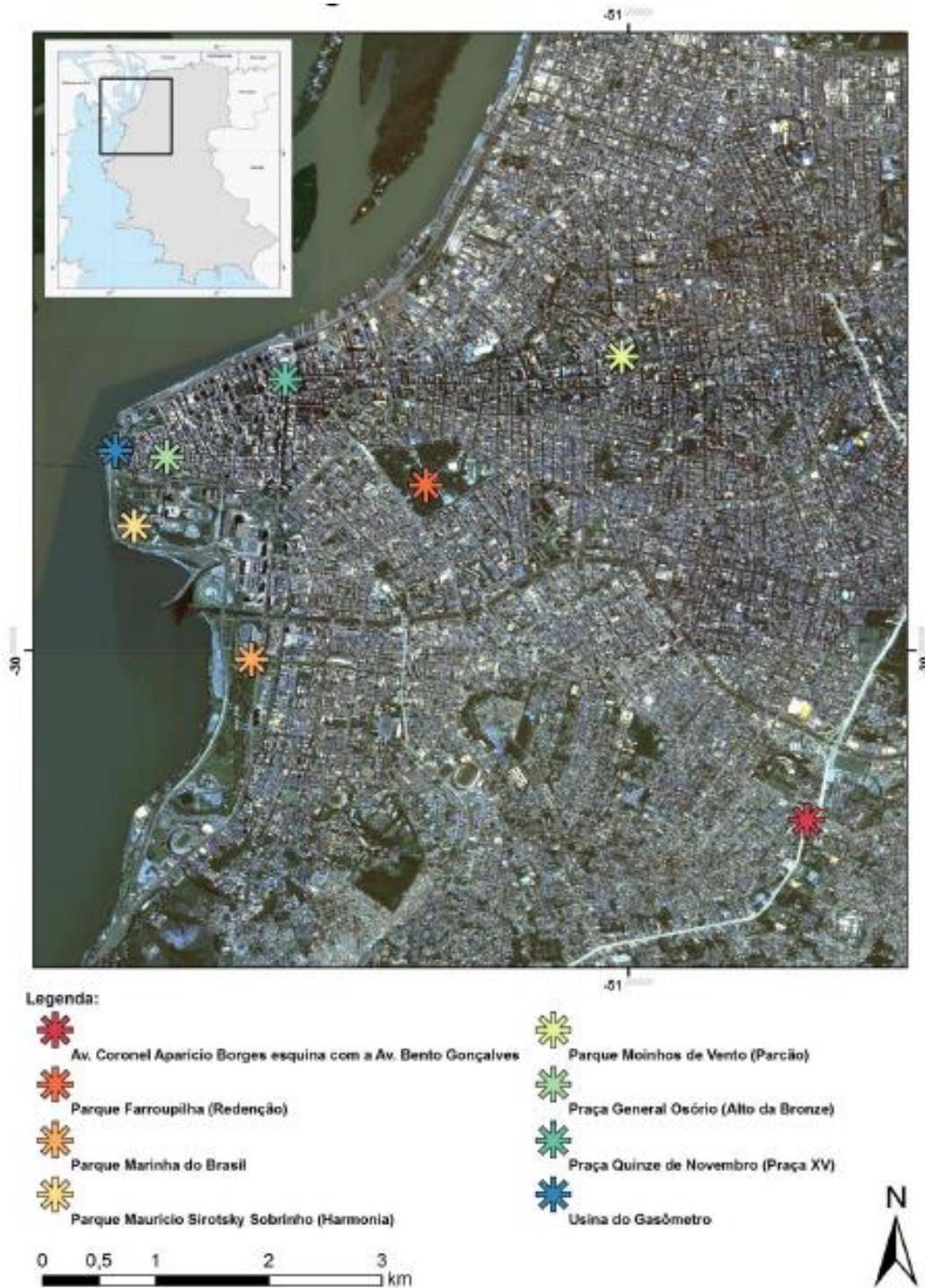
Fonte: (STOLL, 2015, p. 81) Elaborado por Mateus Gleiser de Oliveira com base na imagem de satélite da extensão basemap do ArcGIS.

Mapa 2 – Bairros referenciados nas canções.



Fonte: (STOLL, 2015, p. 72) Elaborado por Mateus Gleiser de Oliveira com base no shape da divisão territorial de bairros (HASENACK et al. 2008) e imagem de satélite da extensão basemap.

Mapa 3 – Pontos nodais referenciados nas canções.



Fonte: (STOLL, 2015, p. 79) Elaborado por Mateus Gleiser de Oliveira com base na imagem de satélite da extensão basemap do ArcGIS.

2.2 MAPAS MENTAIS

Para as Geografias Cultural e Humanista, os mapas mentais são de grande valor desde seu surgimento, na década de 1970. O campo de estudo cultural procura verificar esses tipos de imagem coletiva a fim de explicar comportamentos espaciais a partir da percepção dos ambientes. Neste campo, Salete Kozel (2007) de modo semelhante a Kevin Lynch⁸ (2014), relaciona a imagem como forma física ao mesmo tempo em que considera relações emocionais entre os indivíduos e os fragmentos da cidade.

A imagem que cada indivíduo produz do seu meio é captada pelos sentidos (recurso biológico humano) e a esta imagem são aferidos significados e valores decorrentes da sua experiência, em uma suposta ocasião, neste recorte geográfico. Os significados das experiências dão propriedade emocional ao entender de Espaço dos seres humanos. Portanto, ele não é apenas observado, no mesmo instante, também é vivido, sentido e ouvido; em interação com o sujeito. Por onde a pessoa passa a maior parte de seus dias, e tem uma interação como esta, considera-se mundo vivido. O mundo vivido é considerado onde o sujeito também aprecia e compartilha seus momentos,

o lugar é vivido a partir das experiências individuais e coletivas com os que partilham os mesmos signos e símbolos, é estruturado a partir dos contatos entre o eu e o outro, onde nossa história ocorre, onde encontramos as coisas, os outros e nós mesmos. (LIMA & KOZEL, 2009, p. 210).

O espaço não é somente apreendido através dos sentidos, ele referenda uma relação estabelecida pelo ser humano, emocionalmente de acordo com as suas experiências espaciais. Assim o espaço não é somente percebido, sentido ou representado, mas, também vivido. Como é colocado por Salete Kozel “as imagens que as pessoas constroem estão impregnadas de recordações, significados e experiências” (2007, p. 117).

Mapas mentais são representações com aspectos dotados de significado que podem ser transcritos e comunicados e por isso são considerados uma forma de linguagem que reflete o mundo vivido daqueles que o criam. É uma imagem do

⁸ Ver subcapítulo anterior, 2.1 ELEMENTOS URBANOS

mundo construída pelos seres humanos traduzido ao seu modo particular de enxergá-lo.

Os mapas mentais são compostos dos artefatos, objetos e formas dispostas no Espaço e a estes elementos incorpora-se o valor cultural de uma determinada sociedade. Entretanto, a diferença na interação dos lugares com os indivíduos no tocante a teoria de Kevin Lynch (2014), refere-se a orientação, diferente do conjunto de experiências vivenciadas pelo indivíduo.

Portanto, no que concerne ao campo da metodologia, os mapas mentais permitem, através da leitura de letras das músicas, ter noção do mundo vivido cujo os artistas interagem (STOLL, 2015). Nas letras em que trazem referências de seu cotidiano, dos lugares em que circulam pela cidade é possível reconstituir algumas das trajetórias feitas pelos músicos, e assim possibilita-se pensar também nos lugares em que realizam suas apresentações.

2.3 CULTURA

Aspecto bastante relevante para o desdobramento desta pesquisa, a cultura é, ao mesmo tempo, categoria de estudo e modo de compreensão de comportamento e dinâmica espacial. De maneira geral, o comportamento das sociedades está ligado à conceituação de cultura. Esta pesquisa enfatiza um recorte cultural composto pelos músicos, a música, e seu público, o entorno e algumas de suas características.

Costumes, normas, a arte e algumas produções de características materiais são complementos do todo que representa a cultura. Uma das primeiras considerações/definições registradas sobre estudos culturais na história está atribuída à Edward Tylor (1871, p. 1), que coloca sua preocupação com o conceito da seguinte maneira

Culture or Civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom and other capabilities and habits acquired by man as a member of society⁹.

⁹ Cultura ou civilização, tomada em seu amplo sentido etnográfico, é aquele todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, direito/lei, costumes e outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade.

Para Tylor, o conjunto que compõem a cultura reúne os seguintes campos: conhecimentos, crenças, artes, moral, leis, costumes capacidades e hábitos. Elementos básicos e, atualmente, quase de consenso universal sobre o que diz respeito a sua funcionalidade de complemento cultural. Para o autor, cada um desses elementos é adquirido pelo indivíduo da sua história como membro da sociedade.

O comportamento apresentado pelos indivíduos não está ligado à questões genéticas, tampouco geográficas como já foi equivocadamente pensado. Comportamento cultural dos indivíduos depende de um aprendizado, ou – como propõe Laraia (2014, p. 19 – 20) – “um processo que chamamos *endoculturação*”. Assim, na hipotética situação em que uma criança indígena é retirada da sua tribo, passará – com o decorrer do tempo – a apresentar um comportamento de traços culturais semelhantes aos dos habitantes metropolitanos, se for exposto à tais circunstâncias. É o processo da endoculturação.

Quanto ao que diz respeito à questão de condicionamento geográfica, sabe-se que não é fator que traz possibilidades ou impedimentos para um comportamento cultural, qualquer que seja. Laraia (2014, p. 23) reforça a ideia ao lembrar que

os xinguanos propriamente ditos (Kamayurá, Kalapalo, Trumai, Waurá, etc.) desprezam toda a reserva de proteínas existentes nos grandes mamíferos cuja caça lhes é interdita por motivos culturais, e se dedicam mais intensamente à pesca e caça de aves. Os Kayabi, que habitam o Norte do Parque são excelentes caçadores e preferem justamente os mamíferos de grande porte, como a anta, o veado, o caititu etc.

Portanto, o pensamento de que determinada localidade, com suas propriedades físicas, condicionam um comportamento em particular está equivocado. A condição cultural dispensa determinismo genético ou geográfico. As diferenças culturais se explicam e se manifestam através da história cultural de cada grupo social.

A identidade cultural, para Renato Ortiz (2000), é produzida em três camadas: local/regional em comparação com a nacional, como é o caso do gaúcho com vários hábitos que se desalinham com hábitos de outros brasileiros como o baiano, por exemplo. A identidade no campo nacional é a segunda camada em que é produzida, e o terceiro nível está atribuído ao diálogo, entre a mundialização e as trocas de

cultura, sendo algumas de mais fácil acesso e outras mais difícil, mais ou menos comercial, mais ou menos veiculada nas mídias.

Por conseguinte, uma identidade mundializada ou globalizada, também é formada de um diálogo entre identidades que percorre desde hábitos locais até comportamentos mais generalizados. Aquela cultura produzida num dado espaço nacional é formada, ao mesmo tempo, pelas várias – e diferentes – culturas locais e regionais que compõem tal território. Do entrecruzamento com o processo transversal da mundialização formam-se constantemente novas identidades.

Existe dessa forma uma articulação de características identitárias, surgindo, a partir do encontro, a transposição e diálogo entre as diferentes culturas. Assim, aspectos outrora estritamente locais, regionais e nacionais, são agora misturados com conhecimentos e costumes que se reproduzem em variados pontos da superfície terrestre, muito além do que pode-se chamar de uma cultura nacional ou mesmo global. A cultura pode conter de diferentes traços em indivíduos próximos e com identidade de grupo semelhante.

Já houve tempo em que acreditava-se que culturas eram unilaterais, estáticas e estáveis. Tal compreensão das culturas é explicada por Doreen Massey (2004, p. 16).

Primeiro, imaginava-se, as culturas (culturas regionais, nações etc.) surgiam e assim entravam em interação. As características de um lugar e sua 'cultura local' de algum modo eram concebidas como tendo brotado do próprio solo".

Entretanto, as teorias mais atualizadas colocam sua compreensão sobre as culturas de modo que na sociedades mais antigas as práticas e valores são repassadas desde os membros mais velhos do grupo para os mais jovens, incorporando por tradição à identidade, e repassada posteriormente para outros grupos através do encontro.

A cultura, desse modo, não é única nem sólida. Sua construção e sua troca são formadas a partir do encontro, "nenhuma cultura é uma ilha" (BURKE, 2003, p. 101). As trocas entre elementos materiais e imateriais entre os indivíduos oriundos de grupos sociais diferentes é que promove a manutenção cultural. Uma maneira mais tradicional de se conceber as possibilidades culturais.

Peter Burke (2003) trata o encontro como balizador do fluxo que modifica as culturas. Dois modelos culturais, ao entrarem em contato, produzem uma das quatro reações seguintes: Aceitação, rejeição, segregação e adaptação. Assim, um indivíduo – ou seu grupo – pode aceitar a cultura do(s) outro(s) e conviver na mesma área, rejeitá-la negando seu valor, segregá-la – que diferentemente da rejeição – tolera essa cultura em território alternativo, e ainda adaptar-se utilizando da ‘nova’ cultura como conhecimento para modelar o seu comportamento.

Quando há a reação de aceitação, os grupos sociais em interação vêm a conviver e respeitar-se mutuamente. Quando ocorre a rejeição, pode vir a existir o conflito ou apenas o distanciamento entre os grupos, diferente da segregação que permite que os grupos possam conviver num mesmo território – em uma cidade ou bairro, por exemplo – mas com a sobreposição de uma racionalidade cultural em relação a outra. Quanto ao caso da adaptação, sua consequência permite o aprendizado de características e práticas culturais a fim de serem utilizadas e incorporadas ao modelo cultural ‘original’ do grupo social.

Existem graus para as reações propostas por Burke (2003). Algumas circunstâncias podem levar determinado grupo a acolher mais facilmente um comportamento do que outro, “todas as formas culturais são mais ou menos híbridas” (BURKE, 2003, p. 102). Existem, como afirma Burke (2003, p. 68), “culturas com tradições fracas ou fortes¹⁰ (*sic*) de apropriação e adaptação (...). A cultura Hindu, por exemplo, tem uma propensão maior para incorporar elementos estrangeiros do que (digamos) o Islã”.

A cultura, através do encontro, conversa entre suas diversas variações, ora com rejeição, ora com adaptação, mas definitivamente ela experimenta o contato, a troca. Portanto, não cabe dizer que existam culturas homogêneas, nem em uma concepção local e, menos ainda mundializada ou global. Os atributos culturais são fluidos e transferíveis. Por vezes são mantidos durante décadas, às vezes são esquecidos, noutras oportunidades dissolvem-se entre variadas culturas. Assim, os modelos culturais não são únicos, tampouco são estáticos. Eles se reformulam, pois não estão isoladas umas das outras, mas são até mesmo uma forma de comunicação entre os povos.

¹⁰ Peter Burke aborda essas características como sendo ponto forte ou fraco de uma cultura. A ideia de fragilidade colocada pelo autor pode ser discutível pois características como o **intercâmbio** e a **permeabilidade** podem ser a força de certa cultura.

A formação híbrida das culturas deve ser considerada quanto aos elementos que a compõe. Se Renato Ortiz (2000) diz que as identidades são produzidas em camadas locais e nacionais, o conhecimento de culturas de outros lugares traz uma nova possibilidade, que complementa o hibridismo de Burke. Um indivíduo cidadão em Nova Iorque pode identificar-se e partilhar de uma cultura associada à música brasileira ou um brasileiro pode sentir-se representado por uma religião tradicionalmente oriental, o que garante que a identidade nem sempre está relacionada em todos seus aspectos com o espaço que a produz.

Historicamente cada identidade cultural foi formada pelo encontro e, embora hoje a mundialização permita o encontro muito mais facilmente e intensamente, ainda existem modelos culturais baseados em construções ligadas ao território local. A produção da identidade está fortemente relacionada ao espaço, sua produção e reprodução.

Devido a evolução do meio técnico-científico-informacional, promovido pelo advento da modernidade são encurtadas distâncias, e há maior rapidez na circulação de informação, bens e pessoas. Consequentemente, há a intensificação do encontro entre indivíduos, grupos e suas diferentes reproduções culturais. Há uma certa facilidade para que aconteça o encontro. Como observado por Burke (2003, p. 30 – 31) “Nos séculos XVI e XVII, por exemplo, aumentou o grau de mistura das línguas europeias entre si porque os contatos entre elas foram ficando cada vez mais numerosos” Ou seja, atravessamos um momento “marcado por encontros culturais cada vez mais frequentes e intensos” (BURKE, 2003, p. 2003). Essa nova racionalidade acelera as trocas de informação e o diálogo das culturas.

Outro aspecto característico no processo de formação cultural é a circularidade. Nesta situação, elementos culturais que já pertenceram a um grupo retornam a eles modificados. Tal efeito pode acontecer em diversos campos que a cultura compreende, na música, por exemplo, “compositores japoneses como Toru Takemitsu foram influenciados por compositores ocidentais como Pierre Boulez e John Cage, que por sua vez haviam sido influenciados pela música japonesa” (BURKE, 2003, p. 95). As ideias propostas por Peter Burke, tanto no que diz respeito a circularidade quanto ao hibridismo cultural, vêm de encontro com a consideração que Doreen Massey (2004, p. 17) faz sobre o dito *tradicional* ou *legítimo* chá inglês

(...) a "verdadeira" xícara de chá inglesa dependeu, para o seu aparecimento, de um colonialismo que se estendia da escravidão do açúcar no Caribe à Companhia das Índias Orientais e às guerras do ópio na China.

2.4 LUGAR

Lugar é uma das categorias de leitura do espaço utilizadas neste trabalho e a importância de seu conceito “está diretamente vinculada aos rumos da Geografia Humana e a dois de seus principais ramos, a Geografia Humanista e a Geografia Radical” (FERREIRA, 2000, p. 80). A primeira procura compreender a relação dos indivíduos com o meio através da subjetividade, percepção e significados; enquanto a busca compreender cada espaço na sua relação com o mundo em termos culturais, sociais e econômicos. Assim, existindo uma divisão entre correntes temáticas sobre o estudo de lugar, o que pode ser “sua maior riqueza pois está exatamente no desafio de se harmonizar estas diferenças a respostas a uma série de questões do mundo atual” (FERREIRA, 2000, p. 81), sendo assim articulador. Convém frisar o discernimento entre “*lugar e lugares*”¹¹, como sugere Edward Relph (2012), quando trata-se de lugares “se refere à descrição e comparação de diferentes partes específicas do mundo” (RELPH, 2012, p. 22), no tempo em que lugar propõe “esclarecer as maneiras como os seres humanos se relacionam com o mundo” (*ibid.*).

No senso comum, frequentemente utilizad-se o termo lugar como referência para localização. O que não é incorreto pois uma de suas características define-se por “uma porção da face da terra identificada por um nome” (SANTOS, 1978, p. 21), mas não abrange por completo a sua complexidade. Compreensões mais aprofundadas a respeito desse conceito surgem a partir da década de 1960, na geografia humanista, com o

¹¹ RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos sobre a essência de lugar. In: MARANDOLA Jr. Et. al. (orgs.). Qual o espaço do lugar. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 22.

surgimento de abordagens teóricas que procuravam enfatizar valores humanistas orientados pelas filosofias do espírito, dando atenção à diversidade, à heterogeneidade e à diferença (geografia humanista primeiramente, depois a geografia cultural). (MARANDOLA Jr., 2012, p. XIV).

Assim, lugar não é somente um ponto específico no espaço dado por coordenadas geográficas. Trata-se de uma porção de espaço logicamente, mas possui outros atributos que compõe sua essência. O lugar é parte do espaço experienciada e vivenciada pelo(s) sujeito(s), e essa experiência produz a conexão das indivíduos com o espaço, ora através da materialidade ora por meios simbólicos e subjetivos, aproximando essa definição do “mundo vivido” tratado por Salette Kozel (2008). Portanto um dos fundamentos que pressupõe o conceito de lugar é a interação e convívio da(s) pessoa(s) com determinado espaço. Falar, habitar e a coexistência são algumas das práticas que tornam dão sentido aos espaços tornando-os lugares, como sugerido por João de Mello:

Símbolos, referenciais, significados e permanência contribuem para forjar o sentido de lugar. As brincadeiras no espaço coletivo, a respeitabilidade e a convivência em endereços diversos despertam um profundo sentimento de bairrofilia, sensação essa de apego, pertencimento, desenvoltura, filiação e bem-estar. (MELLO, 2012, p. 39).

Nesse sentido, a produção do(s) espaço(s) ‘lugarizados’ se dá à medida que os indivíduos neles vivenciam. Os lugares das pessoas estão relacionados com suas rotinas, experimentos, saberes, percepções e sensações, “os filósofos fenomenologistas têm aprofundado o sentido de lugar enquanto essência da experiência geográfica (ser-no-mundo)” (MARANDOLA Jr, 2012, p. XV).

O cotidiano é uma condição repleta de elementos responsáveis pela projeção (do sentido) de lugar, “as rotas, a casa, o bairro, bem como os seus componentes mais diversos, como as pedras do caminho, integram a expressão e a alma dos lugares” (MELLO, 2012, p. 40). O diálogo que suscita da interação subjetiva – como o (des)apego e (des)afeição – entre indivíduo e cada um desses elementos citados por Mello (a casa, o bairro, etc.) é o que configura os lugares. Assim sendo, lugar e sujeito tornam-se interdependentes por meio da experiência.

O lugar referido no presente trabalho está atribuído aos espaços em que realizam-se apresentações musicais. Entretanto não são apenas essas atividades que qualificam os lugares. Anteriormente à existência das apresentações é possível

– e provável – que exista sentido de lugar (da parte dos indivíduos) nos espaços observados. Observa-se então a apresentação musical como constituinte dos lugares, constituinte da(s) paisagem(ns), onde há uma diversidade de relações com o mundo vivido de seu entorno. Dessa forma, cada conjunto musical (e seu fazer espacial) é parte do lugar, emprestando características suas aos espaços, tornando-os particulares. De acordo com Edward Relph (2012)

diferentes lugares só podem ser feitos por quem vive e trabalha neles, pois são tais pessoas que conseguem entender de forma conjunta as construções, atividades e significados. (RELPH, 2012, p. 26)

A questão das particularidades que envolve características dos lugares também é responsável pela relação existente entre os pólos local-global. Como pode ser observado em Luiz Ferreira (2000):

O conceito de lugar (...) tem se destacado, recentemente, como uma das chaves para a compreensão das tensões do mundo contemporâneo. Articulando, entre outras, as questões relativas a globalização *versus* individualismo (FERREIRA, 2000, p. 65)

Então, o sentido de lugar é comparativo das individualidades. Pois torna-se um parâmetro, quando correlacionadas suas propriedades peculiares (distintos traços culturais, formas da arquitetura, arte, falas/dialetos) às globais-universalizadas. Neste quadro, existe a dialética entre o local e o global em que entende-se a escala dos lugares evidenciando singularidades e a escala global relativa a homogeneidade, ao mesmo tempo em que estão ligadas. Segundo a ideia de Milton Santos (1996) há um sistema em que o lugar, como porção do global, funciona à sua maneira em interação e sob influência do todo através de certas regras e determinações sem deixar de ser, ao mesmo tempo, “teatro insubstituível das paixões humanas” (SANTOS, 1996, p. 258).

Assim, característica de sentido de lugar envolvendo local-global diz respeito ao modo como ajusta-se a interpretação dos seres humanos com o mundo em que vivem. Os valores e experiências percebidos nesse espaço da vivência conduzem a inter-relação dos indivíduos com o mundo. As ações e modos de vida dos lugares repercutem no entendimento do que existem além desses espaços, como afirma Relph (2012)

Lugar é um microcosmo. É onde cada um de nós se relaciona com o mundo e onde o mundo se relaciona conosco. O que acontece aqui, neste lugar, é parte de um processo em que o mundo inteiro está de alguma forma implicado. (RELPH, 2012, p. 31)

A característica de “lar” também confere qualidade aos lugares. Uma vez que tais espaços são produzidos através da experiência dos indivíduos, há com eles uma ligação de familiaridade, semelhantemente à ligação subjetiva que existe com o lar. Essa particularidade não atribui-se somente a casa, apartamento e moradia. De uma maneira mais ampla, o lugar como lar abrange espaços cotidianos, onde nos reconhecemos e compartilhamos características e práticas culturais. O lugar projeta sentimento de lar da mesma forma que o país ou a cidade, por conseguinte “onde vivemos, nossa residência, nosso bairro inteiro, se tornam um lugar para nós. A própria pátria, vista como nosso lar, afetivamente se torna um lugar” (OLIVEIRA, 2012, p. 11).

A partir da compreensão da consistência de lar proporcionada pelo lugar, manifesta-se sua prática: o habitar. Ou seja, para a existência desse entendimento (sentimento de lar) são necessárias uma série de comportamentos que conduzam seu desabrochar. As atividades exercidas pelos indivíduos em determinados espaços é também orientado pela convivência com outras pessoas, na interação. Para Paul Claval, habitar não trata-se de “apenas dispor de um lugar onde se resguardar da sociedade e onde viver sozinho ou em família. É também encontrar pessoas, levar uma vida social” (CLAVAL, 2014, p. 41). O autor complementa sua definição de habitar por “se inserir em um ambiente cujos aspectos físicos e os componentes sociais rapidamente se tornam familiares” (*id.*, p.43). Para Edward Relph, *habitar* é a “metáfora” (RELPH, 2012, p. 30) que melhor exemplifica a interação entre o sujeito e o ambiente em que vive, levando-se em consideração o experienciar do lugar através dos sentidos:

A metáfora que ressoa de forma mais forte com lugar e geografia é o ‘habitar’. Estar na terra significa morar, relacionar-se com lugar por meio da existência, estar ciente da própria mortalidade, falar com os outros, encontrar com as coisas não humanas, ter experiências de lugar que são transcendentais e inexplicáveis. (*ibid.*)

O processo de repetição das atividades atribuídas e realizadas no espaço, eventualmente resultando em cotidiano, faz evidente o habitar, e cria as 'familiaridades'. Assim produz-se sentido e significado "a este ou àquele (o meu, o seu ou nosso lugar), são pensadas em termos geográficos a partir da experiência, do habitar, do falar e dos ritmos e transformações". (OLIVEIRA, 2012, p. 15). As experiências dos seres humanos, os detalhes e as minúcias das quais podem lembrar-se que fazem dos espaços habitados lugar.

Na medida em que o indivíduo traça laços com o *seu* ambiente, cria uma identidade com tal/tais espaços. O sentido de lar, o processo de habitar, sua conseqüente familiaridade e produção de cotidiano tornam suas práticas e valores culturais atributos presentes na composição de sua identidade. Assim, para Ferreira "o lugar seria um centro de significações insubstituível para a fundação de nossa identidade como indivíduos e como membros de uma comunidade, associando-se, desta forma, ao conceito de lar" (FERREIRA, 2000, p. 68). Cabe ressaltar que, neste contexto, são múltiplas as possibilidades de identidade vinculadas ao lugar, assim como são variadas – e multifacetadas – as possibilidades culturais. Embora existam valores compartilhados pelos indivíduos que vivenciam um lugar em comum, cada um desses indivíduos carrega uma bagagem e uma interpretação do mundo ao seu modo. Os lugares, assim como "pessoas não possuem uma identidade única. A identidade dos lugares é mais bem explicada no plural pois lugares possuem diversas identidades e estão repletos de relações com meio mundo" (*id.*, p. 75).

Logo, utiliza-se neste trabalho, a categoria de lugar como uma produção que parte dos indivíduos e sociedade. Uma criação de normas, valores e práticas a partir da vivência e experiência em determinados espaços. Assim, a realidade do lugar surge "a partir da nossa familiaridade com o espaço, não necessitando, entretanto, de ser definido através de uma imagem precisa, limitada" (*id.*, p. 67).

O lugar não pressupõe de forma específica ou de uma forma geral, não pode ser definido como "uma forma nem uma matéria, aristotelicamente falando. Também não é um intervalo ou um vazio espacial que pode ser sucessivamente ocupado por diferentes corpos físicos e por si mesmo. (OLIVEIRA, 2012, p. 4 – 5). Todos os lugares, na sua múltipla variedade, têm formas e são compostos também por matéria. Cada lugar apresenta materialidade particular (formados em decorrência dos processos históricos pelos quais passou), mas "devem ser diferenciados não

somente por seu ambiente físico mas também pelas diferentes respostas humanas às oportunidades e limitações apresentadas pelos ambientes” (FERREIRA, 2000, p. 72). A questão da materialidade não é definitiva para o lugar ao mesmo tempo em que não é dispensável, como afirma João Mello (2012)

O lugar transcende a materialidade, mas não está dissociado desta, pois aos objetos os homens atribuem significados que são construídos na vivência individual ou dos grupos. Assim, as marcas e as formas espaciais não se limitam unicamente à aparência física do objeto, visto que essa visibilidade 'é meramente um veículo de significado em potencial. (MELLO, 2012, p. 64 – 65)

Assim, a qualidade do lugar não pode ser julgada em metros, talvez nem mesmo se possa traçar seus limites de uma maneira bem definida, mas sim conforme sua dimensão em termos de valor e relevância para os indivíduos. A qualidade do lugar é conferida pela dinâmica das relações, e não simplesmente pelo *locus* específico ou pelas coordenadas geográficas. Então, sem desprender-se de seus atributos físicos, e sem restringir sua classificação à matéria,

o lugar é uma construção social e deve ser compreendido tanto como uma localização quanto como uma configuração de "permanências" relativas internamente heterogênea, dialética e dinâmica contida na dinâmica geral de espaço-tempo de processos sócio-ecológicos. Ou seja, processos específicos contidos e expressos dentro do processo global. (FERREIRA, 2000, p. 71)

Por isso o lugar carrega diversos sentidos na sua definição. É, ao mesmo tempo, forma de localização, centro de significados, lar, produtor de identidade e familiaridade naqueles que o vivenciam. Apresenta particularidades físicas mas somente torna-se de fato lugar a partir de seu habitar. O lugar é o campo em que as práticas sociais são vividas, é onde situa-se a vida cotidiana, é o habitar, é perceber “o espaço” e perceber-se “no espaço”, enfim é o espaço praticado.

2.5 PAISAGEM SONORA E LUGAR

A paisagem é uma categoria de análise referente à geografia e permite que, a partir dela, seja feita uma leitura do espaço. Há muito tempo há o interesse da ciência por essa categoria, sendo que umas das primeiras insinuações feitas por

Alexander Von Humboldt, qual realizava representações através de desenhos caracterizando os lugares por onde viajava (TORRES & KOZEL, 2010).

Há de se considerar toda a especulação sobre os aspectos físicos compreendidos através do sentido da visão. São, possivelmente, os detalhes aos quais se deu importância num primeiro momento. O senso comum e conhecimento popular e informal também credita à paisagem suas características imagísticas.

Porém, nem só de imagens constitui-se tal categoria. Na obra 'Metamorfoses do espaço habitado', Milton Santos (1996, p. 61) já trazia importante colocação ao definir aspectos da paisagem ao dizer que ela não configura-se "apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, etc". E, ao tratar-se dos sons dos lugares, Marcos Torres (2010, p. 50) completa o raciocínio quando diz que eles "compõem suas paisagens sonoras, que são, por sua vez, integrantes de suas paisagens. São ainda portadores de valores culturais, como, por exemplo, o toque do sino de uma igreja". Portanto, impressões do mundo externo captadas pelos outros sentidos dos seres humanos também são levados em considerações, bem como particularidades não palpáveis, físicas ou visíveis. As relações e significados atribuídos aos lugares pelos indivíduos também precisam ser levados em consideração, como completam Torres e Kozel (2010, p. 124), "o estudo da paisagem na geografia deve ir além dos aspectos visuais, e isso pressupõe considerar sua dimensão subjetiva".

Normalmente pode-se verificar a comparação entre as paisagens a partir de suas qualidades de imagem. Em uma conversa, principalmente à parte do meio acadêmico geográfico, comparações entre os diferentes lugares implicam na distinção da forma, porém também são válidas no caso sonoro. Basta imaginar os sons produzidos em uma paisagem urbana, e percebe-se que há diferenças entre os sons que produz-se numa paisagem rural. Existe uma clara diferença entre o barulho de uma construção civil se comparada com as ondas sonoras reproduzidas em uma propriedade de produção agrícola, um sítio, ou numa floresta.

Em comunidades rurais, os sons que compõem suas paisagens sonoras são outros, uma vez que os sons produzidos pelo homem e suas técnicas aparecem em menor intensidade que na cidade, proporcionando que os sons da natureza – como o canto dos pássaros ou os sons dos rios e do vento – sejam mais perceptíveis". (TORRES & KOZEL, 2010, p. 125)

Os lugares, todos quantos possam existir, apresentam diferenças elementares entre si, “todo som (falas, ruídos, músicas, etc.) e todo cheiro (perfumes, plantas, esgotos, etc.) têm uma origem que está diretamente relacionada ao lugar” (TORRES & KOZEL, 2010, p. 125). O mesmo se faz válido para qualidades absorvidas através dos outros sentidos. Lugares apresentam características físicas: arquitetura, relevo e formas naturais que as definem e distinguem; também são caracterizados por atributos não físicos como sons, gostos e cheiros. Todos os aspectos dos lugares são captados pelos indivíduos que ali vivem, circulam, passam ou o experimentam de modo que sua condição possa ser concebida de tal modo que o identifique, e permite também às pessoas que identifiquem-se com os lugares. Do mesmo jeito é a relação com as qualidades do som.

As paisagens sonoras concedem identidades aos lugares, e agem direta e constantemente em seus moradores na contribuição à perpetuação das falas e sotaques, dos gostos musicais, e na evocação de paisagens do passado, o que reforça valores existentes em cada indivíduo, que pode contribuir para sua fixação em lugares distintos, e à criação do sentimento do pertencimento a eles , pelo fato de apresentarem sonoridades que concedem familiaridade na paisagem”. (*ibid.*)

Os sons que compõem a paisagem sonora são advindos de diversas fontes, ou corpos. Existem sons produzidos voluntariamente, como a voz humana, outros são consequências de atividades realizadas pelos seres humanos. Há uma infinidade de sons presentes no meio, e talvez seja impossível catalogá-los todos. Como é abordado por Torres e Kozel (2010), algumas das possibilidades são os dos seres humanos (falar ou correr) e outros animais, dos fenômenos da natureza (vento e chuva), sons produzidos em consequência da utilização de ferramentas ou meio de transporte.

2.6 CIRCULARIDADE ENTRE PAISAGEM SONORA E MÚSICA

Do mesmo modo que ocorre com elementos das culturas, a circularidade (termo utilizado por Peter Burke na obra *Hibridismo cultural*) também envolve música e paisagem sonora. No sentido que existem sons singulares de cada paisagem que influenciam na criação de canções, e estas, por sua vez, vêm a tornar-se componentes da paisagem no instante em que ressoam através daqueles que num primeiro momento foram por ela inspirados.

A cultura, a paisagem e o lugar concedem as bases para a construção musical, que em diferentes contextos assimilou os sons presentes no espaço, chegando, em certos casos, a forma de pensar e fazer música. (TORRES & KOZEL, 2010, p. 128)

Graúna (o ano é impreciso), composição de João Pernambuco, que talvez tenha ficado mais conhecida popularmente pelos violões 7 cordas de Raphael Rabello e de Dino 7 cordas (Raphael Rabello & Dino 7 cordas, 1991, faixa 10) ou através da releitura feita por Antônio Adolfo e o conjunto Nó em *Pingo D'Água* (João Pernambuco, 1983, faixa A4), é um desses exemplos. *Graúna* (*Gnorimopsar chopi*¹²) é um pássaro que ocorre em território brasileiro e também é conhecido por Pássaro-Preto. É a mesma ave que empresta à *Iracema* (de José de Alencar) a descrição para a cor de seus cabelos na passagem “*Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna*” (ALENCAR, p. 27). Em alguns trechos da canção, a melodia parece imitar o canto do pássaro, o que reforça a ideia de que “cada paisagem é produto e produtora da cultura” (TORRES & KOZEL, 2010, p. 124).

Em tempo, Panitz (2008) ao tratar das representações do espaço platino nas canções faz a associação que permite exemplificar a ocorrência da circularidade entre a paisagem e a música. Quanto à imagem está relacionada tudo que possa remeter à temperatura fria que suscita o som da milonga com características sutis e sinuosas, como o som reproduzido pelo vento. Sobre essa questão, há até mesmo um entendimento consciente do próprio compositor

¹² BirdLife International. 2016. *Gnorimopsar chopi*. The IUCN Red List of Threatened Species 2016: e.T22724277A94857840. Disponível em < <http://dx.doi.org/10.2305/IUCN.UK.2016-3.RLTS.T22724277A94857840.en>> Acesso em 17/04/2017.

Vitor Ramil, compositor brasileiro, publicou um ensaio denominado *A estética do frio* (RAMIL, 1993) onde realiza algumas reflexões da sua própria criação musical e uma tentativa de sistematizar essas reflexões e criar uma concepção tipicamente gaúcha dentro da música brasileira (PANITZ, 2008, p. 36)

Ainda pode-se citar uma vasta lista de canções que incitam essa reflexão. Dominginhos e Yamandu Costa, no seu álbum em conjunto *Lado b* (2010), dentre tantas releituras e homenagens a outros músicos, realizam também a interpretação de *Noites Sergipanas* (2010, faixa 2), de autoria do próprio Dominginhos. Muito próximo desta exibição, inclusive no título, é a canção *Noites Cariocas* (1967, faixa B1) de Jacob do Bandolim, ambas músicas instrumentais e animadas.

Os artistas Yamandu Costa e Caetano Veloso também compartilham uma canção homônima, chamada *Sampa*. Não são músicas semelhantes em termos sonoros, mas o que as conecta é o fato de reverenciar a cidade de São Paulo – que é conhecida pela alcunha Sampa – através da identidade e ligação que têm com ela. A música de Yamandú Costa (2003, faixa 05) é instrumental, ao passo que Caetano Veloso (1978, faixa B2) declara na letra o sentimento que tem pela cidade.

Alguma coisa acontece no meu coração
Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João
É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi
Da dura poesia concreta de tuas esquinas
Da deselegância discreta de tuas meninas.

Por vezes as músicas trazem referências aos sons do meio, como em Graúna ou canções de Vitor Ramil que retratam a paisagem e suas múltiplas nuances. Podem ser homenagens ao meio cujo os músicos/compositores identificam-se. Mas de qualquer forma existe a interação circular do artista e da música com o lugar e a paisagem, “cada cultura, segundo os valores nela construídos no decorrer do tempo apropria-se da natureza e dos elementos presentes no meio onde habita e transforma-os, o que é expresso na paisagem” (TORRES & KOZEL, 2010, p. 125). Dessa forma, os sons, imagens e demais possibilidades de percepção e experiência da paisagem tornam-se parte das composições, e voltam para a paisagem em forma de música, seja em forma de letra ou melodia.

2.7 A RUA COMO ESPAÇO PÚBLICO E SOCIAL

Para o presente trabalho, a música de “rua” também acontece na calçada, na esquina, na praça ou em movimento. Não somente onde trafegam pessoas e automotores, o termo rua é aqui utilizado de modo a estender sua abrangência para as apresentações que realizam-se a céu aberto, e também com “os lados abertos” pois sem paredes para distinção entre o dentro e fora. Portanto a “rua” nesse caso diferencia-se da elucidação em Lynch (2014) que a trata como elemento urbano com a finalidade de orientação. Desse modo são distintos o uso de suas terminologias aqui de forma a utilizar-se a rua como via sempre acompanhada de sua denominação (ex.: Rua dos Andradas) e, sem nome próprio quando trata-se de espaços não privados.

As apresentações musicais aqui visadas devem acontecer no espaço público, não em casas de espetáculo/*shows*, bares etc. Procurando assim pela música reproduzida em local aberto aos cidadãos na intenção de abordar a música de acesso universal ou, pelo menos, sem que haja a cobrança de ingressos.

Para a caracterização do espaço público, a definição de Paulo César da Costa Gomes é apontada por duas possibilidades, que se complementam. Existe, nesse caso, uma compreensão composta do espaço público institucional e jurídico, ao mesmo tempo em que também é formado a partir das práticas sociais, construídas pelas próprias pessoas, a partir de sua ocupação.

(...) por um lado, um espaço definido por um estatuto igualitário e democrático e, por outro, aquele no qual praticamos uma certa atitude e um certo comportamento social que o identificam com uma vida pública e democrática (GOMES, 2001, p. 96).

Portanto, o Espaço público é dado através de duas práticas diferentes. Um é regulamentado e institucionalizado, enquanto o outro se produz a partir de seu próprio uso, como coloca Rosiéle Melgarejo da Silva (2013, p. 53) “A existência de um espaço público implica necessariamente em uma apropriação coletiva e democrática”.

Para o entendimento de espaço público deve-se observar o fazer espacial de modo a torná-lo público. Andrea Semprini (1999) traz observações pertinentes sobre perspectivas do papel multicultural na caracterização desses espaços. O autor

descreve através de quatro modelos existentes (e suas práticas) algumas possibilidades – bem como as deficiências – de cada um de modo a estabelecer-se diretrizes para pensar e fazer o espaço público. Os modelos, conforme Semprini, são [1] *político liberal clássico* (SEMPRINI, 1999, p. 135), [2] *modelo liberal multicultural* (*id.*, 1999, p. 137), [3] *modelo multicultural maximalista* (*id.*, 1999, p. 139) e [4] *modelo do multiculturalismo combinado* (*id.*, 1999, p. 140). O primeiro se assemelha daquele definido através de um estatuto igualitário da descrição de Gomes (2001), estipulando espaços voltados para o uso comum, na qual é feita “uma distinção básica entre as esferas pública e privada da vida coletiva” (SEMPRINI, 1999, p. 135). Por mais necessária que seja uma concepção de espaço para fins de uso comunitário, esse modelo relega a manifestação de culturas que não a dominante.

As diferenças não são negadas. Elas são confinadas no interior de um espaço privado que seria de algum modo o complemento, embora secundário do espaço público. O aspecto particular da vida pessoal – suas decisões morais, crenças religiosas, orientação sexual, comportamentos, preferências – fica relegado à esfera privada de sua vida e constitui, por acumulação, a dimensão privada da vida social (SEMPRINI, 1999, p. 135).

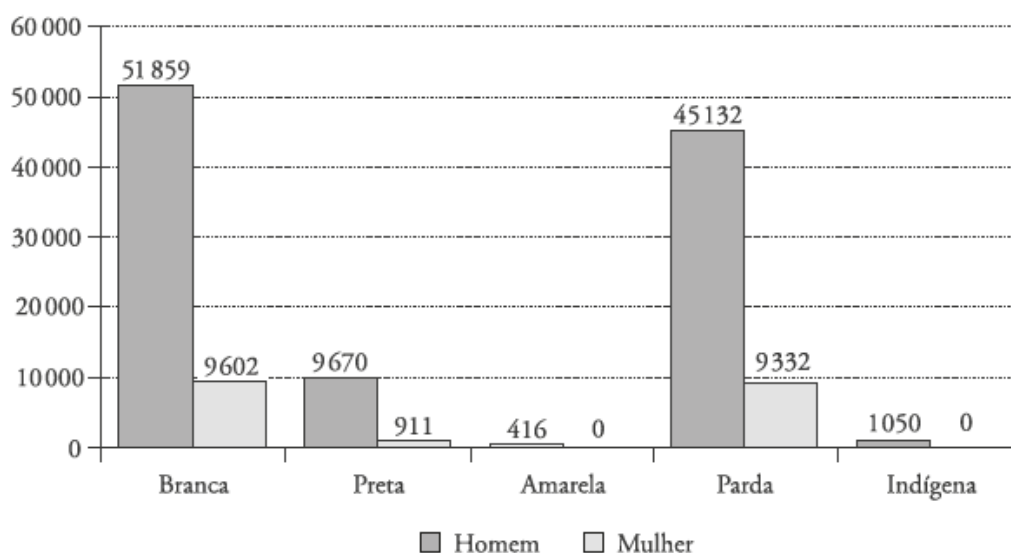
Compreende-se dessa forma que, conforme esse modelo de espaço público tradicional, minorias étnicas, religiosas e etc. tem o “direito” de frequentarem os mesmos espaços públicos (legalmente sistematizados) mas sem a possibilidade de expressarem-se frente a uma cultura hegemônica, sem terem efetivamente autonomia sobre os espaços.

No modelo seguinte [2], aspectos particulares da vida pessoal podem até surgir no espaço em forma de manifestação, mas “mesmo que se reconheçam formas de autonomia a certos grupos, continua subsistindo uma zona onde os grupos participam de uma esfera comum” (*id.*, 1999, p. 137). Essa estrutura caracteriza um espaço público central e polarizado em que uma cultura dominante “aceita” as demais variedades etno-culturais, mas não as integra.

alguns grupos conquistaram alguns direitos particulares. Os Amish, por exemplo, têm o direito de educar seus filhos da maneira tradicional em vez de enviá-los à escola pública. Outros grupos religiosos e tribos indígenas têm conquistado direitos semelhantes. O modelo liberal multicultural propõe o reconhecimento do papel central das dimensões étnicas e culturais na formação do indivíduo enquanto ser moral e cidadão. A relação entre esferas pública e privada altera-se. Enquanto que no modelo clássico ela passava por cada indivíduo, distinguindo entre cidadania e vida particular, aqui ela se transfere para o nível das fronteiras do grupo” (*id*, 1999, p. 137).

Assim, por mais que os indígenas tenham seus saberes – como condição de educação – reconhecidos, ainda existe uma forma de resistência quanto ao convívio e de compartilhamentos materiais e imateriais (espaço físico e valores) por parte da cultura hegemônica. Da mesma forma, o samba (que tem raízes na música negra africana) é declarado mundialmente como um ícone – ou símbolo, em termos culturais – da cultura brasileira, enquanto que a maioria dos músicos atuantes no Brasil é branco, como é apresentado no Gráfico 1.

Gráfico 1 - Profissionais da música em números



Fonte: SEGNINI (2014, p.80). Gráfico elaborado pela autora com base nos dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio – PNAD realizadas nos anos de 2003, 2005, 2007 e 2011.

A análise do Gráfico 1 mostra que existe uma incidência maior, em primeira instância, de homens brancos (40,52% do total). É visível uma dominância cultural por parte do grupo dos homens (84,49%). Há também uma forte concentração entre homens e mulheres brancos (48,02) na relação com o total. Existe portanto uma

cultura dominante no que se refere aos músicos como trabalhadores, entretanto a música produzida por outros tipos de cultura é possível no espaço, mas “dividido em uma zona central ‘monocultural’, em que participam, em graus variados, todos os grupos, e em uma quantidade de zonas periféricas, onde cada grupo é autônomo.” (SEMPRINI, 1999, p. 137 – 138). Esse processo se dá de maneira semelhante à reação de segregação¹³ resultante do encontro proposta por Peter Burke (2003).

O modelo seguinte [3] acredita que a religião e identidade estão em um grau superior e é isso que conecta o indivíduo com o grupo, negando um espaço de convivência comum, e o estado como elementos culturais de identificação de um indivíduo com determinado grupo; “este modelo prevê um espaço multicultural ‘pós-moderno’ ou ‘pós nacional’” (SEMPRINI, 1999, p. 139). O que não faz desse modelo unificador ou de interação e experimentação das culturas, mas cria bolhas de culturas em um espaço fragmentado e dividido pelo limite de cada modelo cultural. Assim, para Semprini (1999, p. 140) não se apresenta “uma solução ideal para o problema da diferença, mas antes multiplica, pela criação de tantos espaços monoculturais quanto os grupos reivindicando uma identidade específica”. Deve-se lembrar que existem graus de aceitação de novas práticas culturais por parte dos indivíduos conforme sua situação cultural, como observado por Burke (2003).

O último modelo [4] é criticado por Semprini (1999, p. 140) por tratar-se de uma tentativa de integralização em que a pressão multicultural vem ‘da base’. Essa concepção age de modo a buscar que modelos culturais distintos coexistam, mas a partir do ponto de vista hegemônico, traz a “coexistência introjetada no espaço sociocultural pela ‘classe dominante’, e não reivindicado pela ‘parte de baixo’, pelas próprias minorias” (SEMPRINI, 1999, p. 142). Utilizando-se da multiculturalidade, por exemplo, como conteúdo de mercadologia, Semprini (1999) cita empresas como Coca-Cola e IBM como que promovessem a diversidade etnocultural como “*argumento de venda*” de modo que o “cosmopolitismo, a diferença, os grupos étnicos tornam-se desse modo mercados, formas culturais compatíveis com a economia capitalista em seu atual processo de globalização” (SEMPRINI, 1999, p. 141).

¹³ Exemplo da relação entre as culturas Islã e Hindu à respeito da aceitação de outros elementos culturais presentes em culturas exógenas. Ver em subcapítulo 2.3 ‘Cultura’.

Percebe-se que nesses modelos, há uma problemática associada com questões da utilização dos espaços – forma como é utilizado e por quem. Apesar de culturas coexistirem formando um cenário multicultural, existe uma lógica que predomina fazendo-se necessária uma apropriação de fazer dos espaços, uma transformação em termos de autonomia.

A transformação de um espaço público tradicional – monocultural, político, nacional ou esferas privada e pública estão claramente separadas – em espaço multicultural não poderia ser constituído por simples aumento mecânico de sua taxa de diferença. A extensão dos limites do espaço social provoca necessariamente uma mutação qualitativa em sua estrutura interna” (SEMPRINI, 1999, p. 143 – 144)

Assim o que está em xeque com as possibilidades de discussão acerca do espaço público não é tanto a questão espacial (área e limites comuns), mas sim a questão do caráter público e social. Já que existe uma definição política para a delimitação e caracterização de um espaço comum público, é a prática, o acesso, o uso e o fazer desse/nesse espaço que são questionadas. Novas possibilidades de expressão, uso e interações a partir de uma múltipla variedade cultural étnica e social que devem restituir seu significado.

É impossível conceber um espaço multicultural sem considerar o papel crescente exercido pelas instâncias individuais (realização pessoal, interioridade, subjetividade), pelos fatores socioculturais (valores, estilos de vida, esfera privada) e pelas reivindicações identitária (necessidade de reconhecimento, afirmação de especificidade) (*id.*, p. 146).

As diferentes possibilidades culturais tem suas necessidades de expressão, validação e reconhecimento prático. Não na forma de dados, ou no sentido de sentirem-se “enxergadas” por uma cultura que predomina. Tampouco como meio de criar-se publicidade, mas como uma forma de imprimir seus costumes, hábitos, e *práxis* num espaço efetivamente multicultural que “é antes de tudo um *espaço de sentido*, uma semiosfera onde a circulação dos símbolos é pelo menos tão importante quanto a circulação dos bens e outros benefícios materiais” (*id.*, 1999, p. 146). Assim considerando essencial e indispensável a produção e “modelização”¹⁴

¹⁴ Termo utilizado pelo autor (SEMPRINI, 1999, p. 147) como modo de criação de um modelo cultural, e de concepção cultural.

dos espaços multiculturais com a participação e “perspectiva das personagens envolvidas” (*id.*, p. 147).

Pode-se enxergar uma variedade de espaços multiculturais. não apenas um único, pois “são diferentemente apropriados por variadas dinâmicas e se inserem de maneira diversa na vida pública” (GOMES, 2001, p. 96). Por isso, aqui é dado crédito para o espaço a partir da ótica dos indivíduos que o utilizam em vez de buscar por um modelo pré-programado. Procura-se compreender a concepção espacial a partir do fazer, sob a ótica do músico como indivíduo e grupo.

Num contexto multicultural, não existe ‘um’ espaço social, mas tantos espaços quantas percepções os diferentes grupos tenham do mesmo. As atitudes e os comportamentos dos indivíduos dependem muito da sua interpretação do espaço social. (SEMPRINI, 1999, p. 146 – 147).

Outro elemento urbano proposto na teoria de Lynch (2014) como recurso de orientação no meio urbano precisa ser explorado nesta seção: o Bairro. Existem de fato traços da sua materialidade que caracterizam e distinguem de outras formas urbanas, mas para além disso também há um modo particular que diz respeito a sua função espacial (o seu uso). O Bairro não apenas é visto dada particularidade de seu desenho, também representa o modo de agir conforme a identificação e cultura dos indivíduos.

O bairro é o espaço de uma relação com o outro como ser social, exigindo um tratamento especial. Sair de casa, andar pela rua, é efetuar de tudo um ato cultural, não arbitrário: inscreve o habitante em uma rede de sinais sociais que lhe são preexistentes (os vizinhos, a configuração dos lugares etc.) (MAYOL, 2009, p. 43).

Trata-se de um campo em que as pessoas reconhecem a si mesmos na relação com o(s) outro(s), com os símbolos e as materialidades ali presentes. Existe uma lógica pela qual a materialidade está disposta no espaço “porém a teia de ações que se desenvolve em torno desta organização gera um novo produto, resultado desta relação entre a organização física e as práticas sociais que aí têm lugar” (GOMES, 2001, p. 94). A convivência produz uma rede de relações a partir do uso contínuo desse espaço e “constitui para o usuário uma parcela conhecida do espaço urbano na qual, positiva ou negativamente, ele se sente reconhecido” (MAYOL, 2009, p. 40). De um conjunto de relações existentes no bairro – formadas

em função da proximidade – torna-se relativizado o caráter público que ele teria, gerando “um domínio do ambiente social” (*ibid.*). Dessa maneira, o convívio entre as pessoas e a intimidade com o local, criada pelas experiências dos moradores ou usuários do bairro produzidas pelo seu fazer/habitar cotidiano, apropria-se de uma fração pública do espaço. Não é incomum ouvir das pessoas no dia a dia as expressões “na *minha* rua”, “no *meu* bairro”, “na *minha* quadra” quando referindo-se ao lugar em que mora, trabalha e/ou convive.

Pode-se portanto apreender o bairro como esta porção do espaço público em geral (anônimo, de todo mundo) em que se insinua pouco a pouco um *espaço privado particularizado* pelo fato do uso quase cotidiano desse espaço. A fixidez do habitat dos usuários, o costume recíproco do fato da vizinhança, os processos de reconhecimento – de identificação – que se estabelecem graças à proximidade (MAYOL, 2009, p. 40).

O estudo dos bairros pelo seu caráter que vivências continuadas, através das práticas cotidianas, é embasado sob um modelo de regulação por parte dos indivíduos. Nesse contexto, Pierre Mayol propõe que a análise seja executada entre o diálogo de uma “*sociologia urbana do bairro*” (MAYOL, 2009, p. 37) – que considera dados referentes à arquitetura, topografia e materialidades – com a *socioetnografia* das práticas do cotidiano – que contempla os fazeres por parte das culturas – “que enfeixa desde as pesquisas eruditas dos folcloristas e dos historiadores da ‘cultura popular’” (*ibid.*). O fator que regula as interações que permeiam as convivências diárias, para Mayol, é a “*conveniência*” (MAYOL, 2009, p. 39), que

representa, no nível dos comportamentos, um compromisso pelo qual cada pessoa, renunciando à anarquia das pulsões individuais, contribui com sua cota para a vida coletiva, com o fito de retirar daí benefícios simbólicos necessariamente protelados. Por esse ‘preço a pagar’ (saber ‘comportar-se’, ser ‘conveniente’), o usuário se torna parceiro de um contrato social que ele se obriga a respeitar para que seja possível a vida cotidiana” (MAYOL, 2009, p. 39).

A conveniência traz certas premissas a serem seguidas pelos freqüentadores do bairro que são determinadas por hábitos e costumes que identificam os sujeitos (na relação indivíduo – indivíduo e indivíduo – espaço). Mayol assume que existem duas premissas responsáveis por a regulação da conveniência: “Os *comportamentos*” e “Os *benefícios simbólicos que se espera obter*” (MAYOL, 2009,

p. 38). O modo de vestir e de falar são elementos da conveniência que segue a premissa de comportamento cumprida no meio social do bairro, permitindo assim que as pessoas saibam quem pertence ao lugar ou não. A segunda premissa é atribuída às relações e o “consumo” dos espaços conforme a maneira como é feita. Isso implica na retribuição que os indivíduos esperam em troca de um “bom comportamento”, faz assim do espaço um “teatro de certas práticas e como um terreno investido de uma vivência social” (GOMES, 2001, p. 96).

Por seguir essa característica de “uso habitual, o bairro pode ser considerado como a privatização progressiva do espaço público” (MAYOL, 2009, p. 42). O que não significa tornar esse espaço uma mercadoria passível de compra e venda, mas implica na apropriação de um determinado grupo sociocultural, trazendo um ponto de vista importante para os termos de público e privado sobre o espaço, na raiz de seu fazer.

O público e o privado não são remetidos um de costas para o outro, como dois elementos exógenos, embora coexistentes; são muito mais, são sempre interdependentes um do outro, porque, no bairro, um não tem nenhuma significação sem o outro (MAYOL, 2009, p. 43).

Utiliza-se a rua, o bairro, a cidade e o espaço público com a intencionalidade de trabalhar cada fenômeno a partir da sua própria escala. Pois em cada fenômeno, em cada situação e cada processo são apresentadas suas singularidades, “a trama dos elementos circundantes é diversa e própria” (GOMES, 2001, p. 106) e, portanto são únicos quanto ao seu quadro referencial.

Utilizando o olhar geográfico na escala local. Podemos relacionar cidadania a determinados comportamentos sociais que guardam relações com a ideia de direitos e deveres. Este comportamento se revela no que concerne a espaços públicos. Assim, a observação de certos comportamentos espaciais sobre determinados logradouros públicos é indicativo da vivência da cidadania, de sua variedade, de sua intensidade e de sua afirmação ou negação (GOMES, 2001, p. 105).

A microgeografia se torna uma opção adequada para os estudos propostos neste trabalho de modo a observar uma escala que seja capaz de conectar as práticas sociais existentes na rua e no bairro com o entorno. É considerado que cada fazer musical (prática social no espaço público), cada apresentação, assim

como a dinâmica que engendram são singulares, portanto apresentam características próprias.

Pode-se dizer que as as apresentações artísticas que ocorrem no espaço público são elementos constituintes de uma conformação de microespaços-tempo: por conta de sua dimensão e abrangência e pelo período de tempo da apresentação, vistas como práticas (de apropriação) espaciais. Portanto atenta-se aqui aos espaços enquanto características físicas e, ao mesmo tempo, sobre uma concepção de relação. Ambos, localização e práticas são consideradas de suma importância para o desvelar da produção cultural através da música de rua em Porto Alegre. Para isso a interação entre músicos e entorno é considerada fundamental pensando-se nas diversas expressões de possibilidades culturais da cidade. Deve-se atentar para: locais em que ocorrem; horários em que ocorrem; relação com público; relação com outros trabalhadores (feirantes, comércio e etc.); influência de sons com origens distintas e suas consequências; modelos culturais explicitados. Tudo isso em busca de uma melhor compreensão sobre o espaço social, espaço público, cultura, identidade, bem como a sonoridade que envolve e é envolvida nesse meio a partir dos indivíduos que o constituem.

2.8 MÚSICA

Existem várias compreensões de música boa ou ruim, cada indivíduo com sua própria sentença pode-se dizer. Existe a possibilidade de algumas pessoas identificarem como arte certo tipo de música, ao mesmo tempo em que a mesma música pode não ser agradável para outrem.

A música como ciência também é composta de regras, leis, fundamentos, ferramentas e linguagem. Alguns elementos, ordenados conforme os conhecimentos musicais produzirão música mais agradável ao ouvido, enquanto outros modelos de reprodução musical, com menos conhecimento técnico e prático da música, não soam tão adequadamente.

Existem diferentes formas de expressão artística, o autor Bohumil Med (1996, p. 9) coloca que existem artes dividindo-as em três tópicos: Artes Sonoras, Artes Visuais e Artes Combinadas. Portanto, a primeira é percebida através da audição e sua matéria é a música, a segunda presume de uma percepção visual (pintura) e a

terceira envolve a percepção através de sentidos combinados, como o caso do teatro, por exemplo.

A arte, para Bohumil Med (*ibid.*) é definida como “a revelação do belo”(sic)¹⁵ e ainda, a música seria a “arte de combinar sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção, dentro do tempo” (MED, 1996, p. 11). É escrita pelo compositor, ouvida pelo ouvinte e intermediada pelo intérprete.

A música é produzida por sons conforme sua disposição num espaço/intervalo de tempo. O som, como define Med (*ibid.*). “é a vibração dos corpos elásticos. Uma vibração põe em movimento o ar em forma de ondas sonoras que se propagam em todas as direções simultaneamente”. Ainda, explica Bohumil Med, podem existir vibrações regulares e irregulares, o primeiro tipo representado pelo som do piano e o segundo pelo som dos aviões, por exemplo – podem ser compreendidos por barulho estes últimos.

A música, para que seja executada de forma agradável, segue alguns princípios com características fundamentais: [1] Melodia, [2] Harmonia, [3] Contraponto e [4] Ritmo. Estão explicadas por Med (1996, p. 11) de forma que [1] é o conjunto de sons dispostos em ordem sucessiva; [2] é o conjunto de sons dispostos em ordem simultânea; [3] conjunto de melodias dispostas em ordem simultânea; [4] ordem e proporção em que estão dispostos os sons que constituem melodia e harmonia.

Identificadas as partes ou características da música, também é fundamental a avaliação das características do som, por serem constituintes da música. Então, são definidos também em quatro partes: Altura, Duração, Intensidade e Timbre. Altura tem relação com a frequência em que se dá a vibração, “quanto maior for a velocidade, mais agudo será o som” (*id.*, p. 11 – 12) e o contrário é recíproco. A duração é medida pelo período de tempo que o som é projetado, “extensão de um som, é determinado pelo tempo de emissão das vibrações” (MED, 1996, p. 12). Intensidade é o popularmente conhecido volume, “é determinado pela força ou pelo volume do agente que as produz. É o grau de volume sonoro” (*ibid.*). Por último, o timbre está diretamente ligado com o emissor, a vibração em diferentes corpos produz diferentes sons, cada um com suas particularidades, é a “combinação de vibrações determinadas pelo agente que as produz” (*id.*, 1996, p. 12).

¹⁵ A definição de arte pode ter muitas interpretações. Sabe-se que esta não é regra nem a única.

As características atribuídas ao som, influenciam diretamente quando executa-se a música. Conforme Med (1996, p. 12) a disposição das notas de diferentes *alturas* quando alternadas produzem a melodia, e quando produzidas simultaneamente existe a harmonia. O ritmo está ligado com *duração* das notas, e é constituído da “alteração de notas de durações diferentes” (MED, 1996, p. 12). A intensidade – volume – das diferentes sons emitidos pelas diferentes fontes é responsável pela *dinâmica* da música, “a alternância de notas de intensidades diferentes resulta em *dinâmica*” (*ibid.*). O timbre caracterizado pelos diferentes corpos emissores é o que gera a *instrumentação*, na música, para Med (1996, p. 12) “a alteração e combinação de diferentes timbres resulta em *instrumentação*”. A instrumentação é, como pode ser visto em conjuntos musicais, o produto da mescla de diferentes instrumentos (corpos emissores): uma guitarra e um piano podem emitir um som na mesma altura (Dó 3 – ou Dó central – por exemplo) e, mesmo assim, a característica do som particular de cada instrumento – timbre – que cada um produz é distinta entre eles.

Independente de qualquer julgamento – música, som ou barulho –, ondas sonoras somente podem ser reproduzidas vinculadas ao espaço e ao tempo. Pois os corpos que, ao vibrar, permitem sua dissipação, fazem parte e também só existem através do espaço e tempo. Logo, diferentes sons são correspondentes e interligados à paisagem conforme as variadas culturas, e a música – conjunto de sons marcada por intervalos de silêncios – “quando executada integra-se à paisagem sonora tornando-se um de seus elementos” (TORRES & KOZEL, 2010, p. 128).

É mister ressaltar que a música ou os artistas aqui abordados não necessariamente tem formação específica ou são reconhecidos através de uma instituição. O que é levado em consideração é, por sua vez, o conhecimento musical prático que lhes permite executar as canções conforme os parâmetros musicais definidos. Como acontece no caso do *choro*, um dos primeiros gêneros musicais legitimamente¹⁶ brasileiro, qual é formado ao mesmo tempo por componentes –

¹⁶ Diz-se ‘legitimamente’ brasileiro por ser marcado por uma maneira comum de se fazer música no Brasil, que começou há mais de um século com artistas consagrados mundialmente como Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros e Pixinguinha. Porém sabe-se que o próprio gênero musical *choro*, admite em sua composição outros gêneros estrangeiros como *Schottish* (xotes), valsa e polca.

musicais e humanos – diversificados, podendo observar-se no comentário de Hermano Vianna (1998, p. 9)

O que penso ser o traço mais interessante de tudo aquilo de vital que aconteceu e acontece na cultura carioca e brasileira: nem o quintal, nem o Municipal. O melhor acontece “entre”, na possibilidade de ultrapassar as fronteiras rígidas que separam os vários mundos culturais, na tradução entre várias linguagens musicais, na genial atuação de mediadores (entremundos, entre-linguagens) como Pixinguinha ou Radamés Gnatalli, nos lançamentos mais recentes de um Nó em Pingo D’Água, de um Paulo Moura (com sua sintomática confusão urbana, suburbana e rural).

Uma racionalidade que está de encontro com a proposta de Doreen Massey, ao tratar definições espaciais – objeto de pesquisa geográfica. A autora coloca em três diretrizes, elementos fundamentais para a compreensão do espaço que são [1] o espaço como produto de inter-relações, constituído através de interações; [2] espaço como esfera da existência e possibilidade da multiplicidade; e [3] o espaço nunca finalizado, num processo aberto, em constante devir (MASSEY, 2004, p. 9). O som e a música que são produzidos pela vibração da matéria e propagados no espaço são, portanto, inerentes ao espaço. Logo, suas características têm semelhança. Se o espaço é a esfera da multiplicidade e possibilidade, a composição dos sons do meio urbano e a música não foge dessa característica, tanto na interação entre os tipos de sons como nos indivíduos que os produzem.

Assim, a música entre os seus variados estilos e suas mais variadas possibilidades forma-se de complementos. Questões como o erudito e o popular interagem e coexistem, sem deixar suas características essenciais de lado. A analogia ‘*Quintal e Municipal*’ utilizada por Hermano Vianna e Henrique Cazes (1998) tem esse efeito de reflexão entre o popular e o erudito, respectivamente. Assim, surge o exemplo de características e acontecimentos que marcam o começo da formulação do que viria a ser *choro* até os dias de hoje

a banda de Anacleto de Medeiros já apresentara uma seleção de temas de *Il Guarany*, Villa-Lobos já freqüentara as rodas de choro da casa do pai de Pixinguinha; e o pioneiro do violão chorista, Sátiro Bilhar (...), tocara também música clássica”. (VIANNA, 1998, p. 9)

Então, para este trabalho, a música qual atenta-se não é necessariamente profissional no sentido burocrático. O que conta como música está mais relacionado

aos conceitos conforme colocados por Bohumil Med (1996), independente de ser folclórica, popular ou erudita. Se a música é tocada na rua ou em câmara o que as caracteriza são melodia, ritmo, harmonia e dinâmica produzidas por elementos espaciais e difundidos no espaço.

3 MÉTODOS

Para assimilação desejada do presente estudo, a pesquisa procura apoiar-se na geografia cultural como modo de abordagem do estudo, e não como disciplina ou vertente/linha de interesse temático pertencente à geografia como uma ciência maior. Este tipo de abordagem tem por interesse certos temas

como o simbolismo das paisagens, o estudo de percepções e representações do espaço, as identidades territoriais, estudos de gênero, religiões e festas, microterritorialidades, geografias na literatura, cinema e música, problemas culturais associados à mundialização etc. (HEIDRICH, 2016, p. 20).

O que demonstra que esse tipo de abordagem de estudo também prioriza por elementos culturais como possibilidades temáticas como meio de compreensão socioespacial. Assim, os caminhos utilizados para a leitura do espaço, sob a ótica da geografia cultural, são tomados como modelos de referência para execução desse trabalho.

A pesquisa com enfoque cultural tem caráter qualitativo. Quer dizer, busca o entendimento – do espaço, no caso da geografia – através do reconhecimento de dados nem sempre objetivos. Assim, o dado “precisa ser trazido a partir de diálogos, de compreensões e vivências de pessoas e grupos, espaços vividos e práticas” (*id.*, 2016, p. 16). Diferenciando-se do modelo quantitativo, a abordagem de cunho qualitativo procura a “compreensão das relações substanciais e de conexão” (*id.*, p. 24), enquanto o primeiro busca “relações formais e de similaridade” (*id.*, p. 24). Ainda, conforme Heidrich, a pesquisa qualitativa pode ser compreendida como

prática ou conjunto de procedimentos voltados à coleta de informações que envolvem o uso da linguagem, em geral objetivadas para a captura de subjetividades e/ou significados contidos nos textos produzidos no levantamento em trabalho de campo (*id.*, p. 22).

Para tal desenvolvimento de pesquisa dá-se atenção para duas práticas em especial: a observação/descrição de campo e entrevistas a partir de estudo dirigido “chamados levantamentos (ou questionários) *semiestruturados*” (*ibid.*) a fim de buscar-se “informações objetivas básicas sobre a população pesquisada ou tratar de alguns aspectos materiais do problema ou contexto estudado” (*ibid.*). Já a observação de

campo ou leitura de campo contempla o método de pesquisa qualitativo de modo a “gerar uma interpretação que destaque aspecto, o relevo de alguma qualidade que tenha resultado do diálogo, do registro, da articulação de nossos valores referenciais (*id.*, p. 27 – 28). Para executar-se entrevistas é priorizado o diálogo, em vez de perguntas diretas, a fim da possibilidade do surgimento de nova(s) informação(ões) – “conteúdos-surpresa” (*id.*, p. 28) – e, portanto, essas “questões de pesquisa não são elaboradas para os sujeitos entrevistados ou envolvidos no levantamento responderem diretamente. É recomendável que sejam perguntas-guia, para serem lembradas durante uma discussão num grupo focal” (*ibid.*).

Ainda como considerações sobre o estudo de enfoque qualitativo, cabe o apontamento de que a abordagem cultural não é a própria metodologia: “qualquer uma das modalidades delineadas neste texto não é completa em si mesma como meio de se construírem explicações. Necessitamos de cartografias, descrições, trabalhos de campo” (*id.*, p. 31). Assim, não somente entrevistas/diálogos e leitura de campo fazem parte do pesquisa cultural, mas é complementado por bibliografias teóricas, mapas e estudos de casos semelhantes.

3.1 COLETA DE DADOS E INFORMAÇÕES

Para que seja possível a coleta de informações sobre os locais de apresentação utiliza-se de conhecimento pessoal prévio e observação em campo dos pontos destacados nas canções e mapas. Além disso, procura-se conversar com os músicos diretamente. Nesse caso existem alguns artistas com trabalho de longa data, sendo assim reconhecidos e lembrados no imaginário do cidadão de Porto Alegre, como são os casos de Conjunto de Bluegrass Porto Alegrense, Zé da Folha e o Homem-banda. Com o mesmo intuito são observados trabalhos realizados anteriormente sobre a reprodução musical referente à cidade de Porto Alegre, como nas pesquisas de Rosiéle da Silva (2013) e Thais Aragão (2017).

Outras possibilidades de diálogo para a busca das apresentações musicais são as comunidades do facebook “Festival de Artistas de Rua”, “Arteiros da Rua – POA” e “Associação dos Músicos da Cidade Baixa - AsoM CB”. A última em destaque por se tratar de uma associação de músicos que não necessariamente

tenham residência no bairro Cidade Baixa, mas que ali apresentem-se. A importância é devido ao bairro apresentar uma área com características musicais, ou um espaço de (re)produção de música, “reconhecemos aqui como o lugar de música por excelência em Porto Alegre, onde música é continuamente apresentada e ouvida por pessoas que ali se reúnem” (ARAGÃO, 2017, p. 3). O bairro Cidade Baixa dispõe de uma grande quantidade de bares, restaurantes, casas de festa, casas de apresentações, onde “operam cerca de duzentos estabelecimentos comerciais” (SILVA, 2014 *apud* ARAGÃO, 2017, p. 13). Esse bairro também é tradicional por receber festas de carnaval e blocos de rua, conforme Thaís Aragão “o carnaval também foi usado por foliões da Cidade Baixa e territórios negros vizinhos como momento para a cidade reconhecer seus talentos e capacidade de organização” (2017, p. 8). A cidade baixa ainda guarda o reconhecimento de ter sido o lugar onde nasceu e viveu Lupicínio Rodrigues (ARAGÃO, 2017). Embora, sabe-se que muitas das apresentações musicais executadas¹⁷ nesse bairro ocorrem em espaços particulares (e não públicos) a comunidade virtual reúne um grande número de músicos, alguns que também apresentam-se na rua, como exemplo de integrantes do grupo musical *Canto dos Livres* e *Conjunto de Bluegrass Porto Alegrense*, porque são artistas que também apresentam-se em nos estabelecimentos que existem no bairro.

Para levantamentos de campo são realizadas observações e anotações, com a finalidade de estabelecer material de memória de campo. Assim analisar a dinâmica e configuração espaço-temporal em cada caso, bem como suas relações correntes. Também é de grande importância realizar-se entrevistas os músicos que realizam esse tipo de trabalho, buscando compreender :

- Como os músicos encontram locais e público/plateia/espectadores.
- Quem é o público para o qual os músicos se apresentam.
- Qual a relação com esses espaços onde tocam.

¹⁷ “(...) a variedade de opções é notável. Numa lista incompleta podemos citar do samba às mais variadas vertentes do rock, passando por tchê music, forró, axé, jazz, blues, música tradicionalista, nativista, funk carioca, pagode, chorinho, rap, sertanejo, MPB, tango, diversos estilos de música erudita, sucessos radiofônicos em performances de voz e violão, bailes de terceira idade e festas com DJs com grande repertório de estilos, incluindo a miríade eletrônica” (ARAGÃO, 2017, p. 13).

- Vivem próximos dos locais de apresentação ou dirigem-se à determinado ponto como local de trabalho.
- Onde apresentam-se além desses locais.
- Quais dias e que horários do dia apresentam-se
- Qual sua relação com o entorno.

3.2 DEFINIÇÃO DOS ESPAÇOS ESTUDADOS

Os espaços observados nesse trabalho levam em consideração as dinâmicas presentes nas metrópoles, quais avalia-se a relação que os indivíduos têm com cada tipo de espaço e e seu respectivo uso na cidade. Em pesquisa sobre a compreensão da apropriação e/ou evitação de determinados espaços, Heidrich (2015, p. 63) faz uma “observação para situações de encontro das pessoas como cidadãos, buscando analisá-las como lugares de consumo, evento e passeio”, o que também é considerado na presente pesquisa. Dessa forma observando a área do centro da cidade como espaço de consumo, as feiras como espaços de consumo e eventos, as feiras como espaços de consumo, e feiras realizadas em parques podem ser classificadas como espaços que reúnem as três atividades.

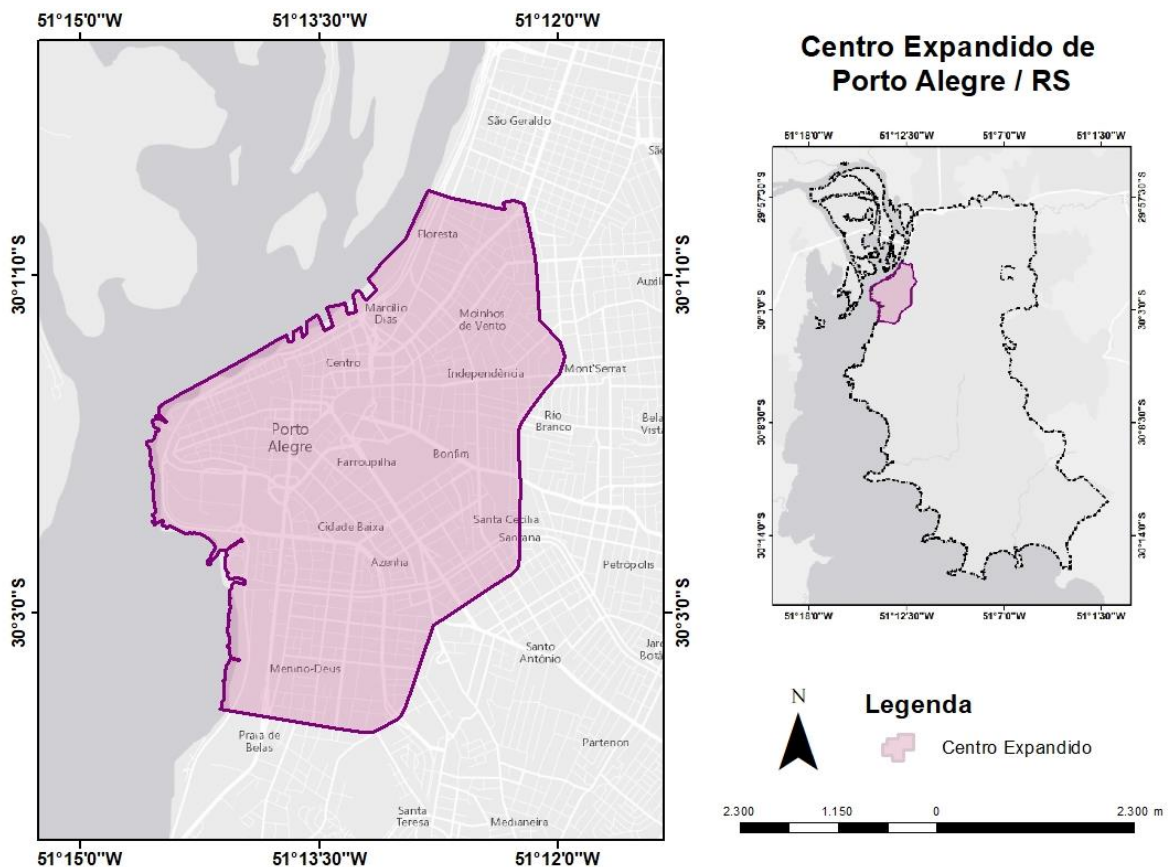
Por esse motivo, a observação do trabalho é definida pelo centro expandido de Porto Alegre, visto que

o lugar da prática do consumo na cidade é aquele que possui o atributo da centralidade, o local que possui maior concentração de atividades, um espaço de atração. Pode ser entendido também como área que gera e mantém fluxos, de pessoas, capitais, mercadorias, informações, etc. (HEIDRICH, 2015, p. 65 – 66)

Na referida cidade, o centro expandido concentra grande quantidade de diversos tipos de feiras, comércio (formal e informal), praças e parques. Esses são fatores que contribuem para a configuração de tais espaços como lugares de passeio, consumo e evento, como sugere Heidrich (2015, p. 66) “a função central de nossas cidades tem sido palco tradicional da geração de renda por meio da informalidade”. Esse tipo de consideração referentes a estes espaços caracteriza-os pela circulação de pessoas e dinheiro, ao envolver o consumo.

O centro expandido de Porto Alegre foi definido com a elaboração do 1º (primeiro) Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano de Porto Alegre (PPDUA). Na época “a cidade já contava com 900.000 habitantes e sua urbanização extrapolava os limites do anel periférico planejado em 1959” (BIANCHI, 2011, p. 58). A partir de então cria-se o termo Perimetrais para círculos viários responsáveis pela interligação dos bairros de Porto Alegre e são previstos a criação de 4 (quatro) “anéis” de tráfego de veículos nesse modelo: 1ª (primeira) Perimetral – contorna o centro histórico; 2ª (segunda) Perimetral – contorna o centro expandido ; 3ª (terceira) Perimetral – Traçado de contorno estabelecido no Plano Urbanístico de 59 (1959); 4ª (quarta) Perimetral – Contorno do Município (ainda não foi definido) (BIANCHI, 2011). Este trabalho aborda a área circundada pela segunda perimetral, o Centro Expandido, que é definido, segundo a Empresa Pública de Transportes e Circulação (EPTC) pelas seguintes vias: José de Alencar, Azenha, Princesa Isabel, Silva Só, Mariante, Goethe, Félix da Cunha e Farrapos, como observado no Mapa 4, a seguir.

Mapa 4 – Limites do Centro Expandido de Porto Alegre/RS.



Fonte: autoria própria.

Levando-se em consideração os espaços por onde exista o tráfego de pedestres dentro do centro expandido, busca-se também por eventos de feira, quais geram esse movimento da parte dos indivíduos da cidade. Existem outros tipos de evento “próprios da cidade, pode-se classificá-los em: esportivos, culturais e artísticos, religiosos, feiras e festas” (HEIDRICH, 2015, p. 68), entretanto, nessa pesquisa são observados apenas as feiras que compõem o cotidiano por considerar-se os artistas que realizam apresentações de forma voluntária combinadas com esse tipo de evento. Festas, eventos artísticos, culturais e religiosos muito provavelmente oportunizam a reprodução musical de artistas, porém são realizações sistematizadas, com temáticas e intenções voltadas ao evento, sendo assim não fazem parte do foco de observação do trabalho.

Diferentemente, observa-se aqui feiras realizadas com regularidade semanal na cidade. Estas criam condições para apresentações musicais sem uma associação temática ou institucional em relação aos músicos de rua e suas manifestações.

Conforme as determinações da Secretaria Municipal de Indústria e Comércio (SMIC) as feiras em Porto Alegre são categorizadas em três grupos: Feiras de Artesanato e Antiguidades, Feiras Ecológicas (Orgânicas) e Feiras Modelo. Para as observações de músicos de rua desse trabalho são levantadas as feiras ocorrentes dentro da área do centro expandido com base na própria distinção e localização da SMIC.

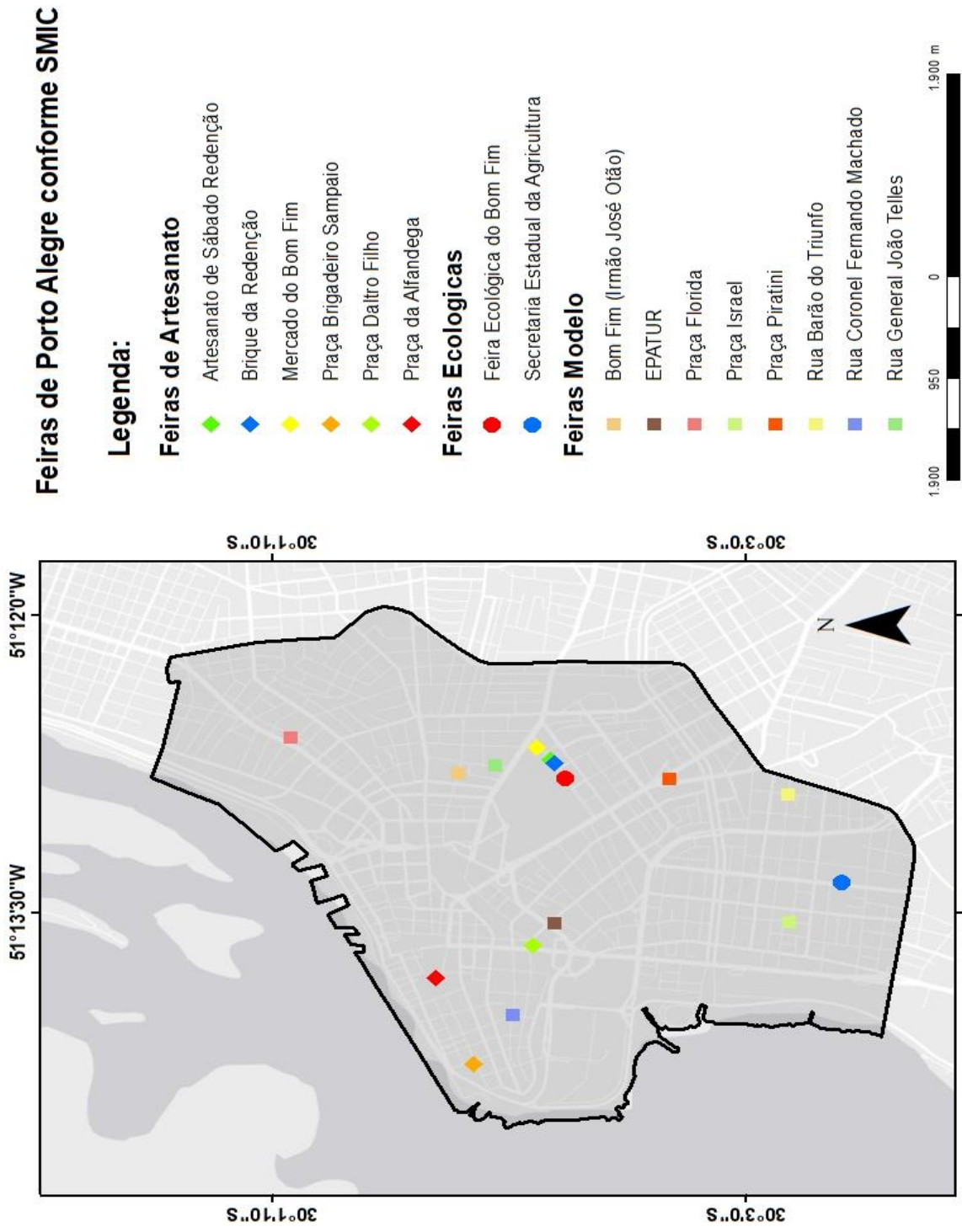
As feiras de artesanato e antiguidades são: Brique de Sábado que reúne antiquários, artes plásticas, gastronomia e artesanato e ocorre na avenida José Bonifácio aos sábados, das 9 às 17h; Feira do Artesanato do Mercado do Bom Fim que acontece ao lado do Mercado do Bom Fim (avenida Osvaldo Aranha) próximo da feira ecológica na avenida José Bonifácio nas mesmas datas e horários (sábados, das 9 às 17h); Feira da Praça da Alfândega, no centro histórico da cidade (rua da Praia) de segundas à sábados, entre 9 e 18 horas; Feira de Antiguidades da Praça Daltro Filho que acontece todos os sábados das 10 às 17 horas e está localizada entre as ruas José do Patrocínio, Coronel Genuíno e avenida Borges de Medeiros; Brique da Praça Brigadeiro Sampaio, que ocorre aos domingos entre 9 e 17 horas e fica ao lado do Museu do Trabalho (rua dos Andradas, 230).

As feiras ecológicas reúnem produtores hortigranjeiros e de alimentos agroindustrializados de Porto Alegre e cidades distantes em até duzentos quilômetros (200 km). Os alimentos comercializados são orgânicos (sem pesticidas, agrotóxicos ou substâncias sintéticas). Dentro da área do centro expandido, esse tipo de feira ocorre nos seguintes endereços: No pátio da Secretaria Estadual da Agricultura (av. Getúlio Vargas, 1250), nas terças feiras à tarde (entre 13h e 19h) e aos sábados pela manhã (de 7h às 12:30h); No canteiro central da rua José Bonifácio (em frente ao Parque da Redenção) aos sábados pela manhã, entre 7 e 13 horas.

As feiras modelo são itinerantes e acontecem semanalmente de terças-feiras aos domingos. Com exceção da feira do Largo da Epatur (Largo Zumbi dos Palmares), no bairro Cidade Baixa, que acontece duas vezes na semana em um mesmo endereço, as outras acontecem uma vez em cada local. Conforme a SMIC, atualmente existem atualmente 39 feiras dessa categoria em todo o município de Porto Alegre e nela são comercializados produtos hortigranjeiros (e produtos agroindustrializados), leite, carne e derivados. Conforme os dias da semana, as Feiras Modelo que ocorrem no centro expandido de Porto Alegre são: Terças-feiras: Rua General João Telles (entre av. Osvaldo Aranha e rua Henrique Dias no bairro Bom Fim) entre 7h e 12h; Largo da EPATUR (Largo Zumbi dos Palmares) das 15h30 às 20h30 (bairro Cidade Baixa); Praça Florida (na esquina da Rua São Carlos com Comendador Azevedo) entre 15h30 e 20h30, no bairro Floresta. Quintas-feiras acontece na Praça Israel (bairro Menino Deus) do lado da rua Vicente Lopes Santos, o horário é entre 15:30 e 20:30. Nas sextas-feiras acontece a feira modelo na rua Barão do Triunfo na esquina com rua Vinte de Setembro (bairro Azenha) entre 7 e 12 horas. Nos sábados acontecem três feiras dentro da área do centro expandido, que são: Feira Modelo do Bom Fim entre 15h30 e 20h30, realizada na rua Irmão José Otão, 438 (desde a rua João Telles até a rua Santo Antônio); Feira da rua Fernando Machado (no Centro, esquina com a rua General Bento Martins) das 7h até 12h; Feira da Epatur (Largo Zumbi dos Palmares, na Cidade Baixa) entre 7h e 13h. No domingo acontece uma única feira Modelo no centro expandido, na Praça Piratini (bairro Azenha) entre as avenidas da Azenha e João Pessoa, desde 7:30h até 12:30.

As observações de apresentações musicais são feitas nas feiras referidas acima e estão situadas na área correspondente ao centro expandido. No Mapa 5 pode-se verificar a localização das feiras conforme sua distinção categórica.

Mapa 5 – Feiras realizadas na área do centro expandido.



Fonte: Autoria Própria com base nas informações da Secretaria Municipal de Indústria e Comércio.

3.3 ACERVO MUSICAL

Para encontrar alguns dos lugares de apresentações musicais, procura-se por elementos urbanos em que os músicos compartilham sua vivência. Nas letras de suas canções onde retratam experiências próprias e compartilhadas do seu dia a dia, revelando o mapa mental que cada um tem da cidade. Parte-se do princípio que os compositores das canções têm seu mapa mental particular com elementos urbanos como referência para própria orientação. Esses elementos e mapas podem ser particulares ou comuns com outros indivíduos, seja consciente ou inconscientemente.

Pelo fato de terem escrito músicas que referem-se aos elementos urbanos da cidade de Porto Alegre, e esses são utilizados para localização, entende-se que são locais pelos quais os artistas circulam, e que talvez sejam do seu cotidiano. Dessa forma, devem ser investigados quanto à possibilidade de existir apresentações artísticas musicais nesses pontos da cidade.

Assim, através de um acervo musical organizado em pesquisa recente (STOLL, 2015), é confeccionado um quadro (Quadro 2) com canções que trazem referências da cidade. As músicas são analisadas com o intuito de encontrar lugares da cidade rastreando elementos urbanos, quais existe a possibilidade de que hajam apresentações musicais.

Quadro 2 – Músicas com elementos urbanos de Porto Alegre – RS.

Artista	Música	Gênero	Ano
Alberto Bastos do Canto	Rua da Praia	Samba canção	1954
Armandinho	Reggae das ' <i>Tramanda</i> '	Reggae / pop	2002
Bataclã F.C.	A balada certa	Rock	2002
Bataclã F.C.	Pode chegar	Rock	2006
Bataclã F.C.	Quem é ' <i>dusmeu</i> '	Rock	2002
Bataclã F.C.	Subidinha da Barão	Rock	2002
Bidê ou Balde	Me envergonha	Rock	2000
Da Guedes	Jogo da vida	Rap	2004
Da Guedes	Passe livre	Rap	2002
Elaine Geissler	Horizontes	Balada / MPB	1983
Elis Regina	Porto dos casais	MPB	1975
Graforrêia Xilarmônica	Amigo Punk	Rock	1995
Juli Manzi	Rua da Praia	MPB	1995
Kleiton e Kledir	Deu pra ti	MPB	1981
Nego Ghilbert	'Bá, Tchê' Porto Alegre	Rap	2008
Nei Lisboa	Berlim, Bom Fim	MPB	1987
Nei Lisboa	Festa do Kafu S.	MPB	2006
Nelson Coelho de Castro	Rasa calamidade	MPB	1978
Noel Guarany	Entre o Guaíba e o Rio Uruguai	Missioneira	1978
O Bando	Pela Rua da Praia	MPB	1969
Rotentix	Barros Cassal	Rock / Punk	2008
S. Neto y los Misionerotrónicos	Nos Buracos da Bordini	Rock	2013
Trincadones	Osvaldo Aranha	Rock / Punk	2001
Vitor Ramil	Tango da Independência	Música Platina	1997
Vitor Ramil	Ramilonga	Música Platina	1987
Wander Wildner	O Guaíba tá podre	Rock / Punk	1999

Fonte: Autoria própria.

3.4 MAPEAMENTO

Ao final da análise propõe-se realizar o mapeamento da espacialização e distribuição das apresentações de músicos de rua no meio urbano de Porto Alegre.

Procedimentos metodológicos de confecção dos mapas:

Materiais:

Para a confecção da série cartográfica serão utilizados os dados espaciais encontrados no Diagnóstico Ambiental do Município de Porto Alegre (HASENACK et al. 2008). Afim de identificar as apresentações musicais através dos elementos urbanos (Vias, Limites, Bairros, Pontos Nodais e Marcos), os dados utilizados são referentes aos shapes de:

- Sistema viário;
- Rede hidrográfica;
- Divisão territorial de bairros;
- Limite municipais de Porto Alegre e região metropolitana.

Como carta base será utilizada a extensão do ArcGIS basemaps, apresentando imagens de satélite da área de estudo referida.

Os mapas são criados como forma de orientação sobre os lugares quais acontecem as apresentações musicais. São fundamentais para o presente trabalho. Além disso podem demonstrar informações relevantes sobre os lugares e apresentações em si. Os mapas foram elaborados com dados coletados em trabalho de campo e entrevistas com músicos. Também foram confeccionados plantas das ruas, com menor escala e maior detalhamento para observação dos locais de apresentação.

4 MÚSICOS, PÚBLICO E APRESENTAÇÕES

Ao procurar analisar as apresentações musicais no espaço através da música, faz-se necessário a compreensão entre os envolvidos nessas práticas. A produção musical, independente de sua localização ou proporção (área de atuação ou alcance/repercussão) é uma prática social pois envolve diretamente os indivíduos e a interação pois “o ritmo é um produto da vida em sociedade. Sozinho, o indivíduo não poderia inventá-lo” (HALBWACHS, 2006, p. 207 *apud* TORRES & KOZEL, 2010, p. 131).

Para a criação da música, além do ritmo (que a conduz) existem três “modalidades centrais do fazer musical: composição, apreciação e performance” (FRANÇA & SWANWICK, 2002, p. 7). Pelo fato de atentar-se aos espaços públicos e apresentações musicais serão evidenciados no presente trabalho a apreciação (por parte do público) e a performance (pela parte do artista) embora sabe-se que as três modalidades em conjunto “são os processos fundamentais da música enquanto fenômeno e experiência, aqueles que exprimem sua natureza, relevância e significado” (*id*, 2002, p. 8). Não significa de qualquer modo que as composições tenham menor relevância mas, salvo casos de improviso ou exceções, a composição já apresenta-se completa durante o ato da performance musical.

Entende-se também a música como um processo e não como uma finalidade, como um produto. No mundo ocidental, e isso muito em função de questões mercadológicas, a música é comumente abordada a partir de uma racionalidade que a considera um produto, esquecendo-se do fazer musical, a execução. Essa compreensão das “músicas como produto, ao invés de processo, representava um tipo de hegemonia colonizadora, uma afirmação dos valores de uma arte superior sobre uma arte inferior” (COOK, 2006, p. 6), que está relacionado às perspectivas de modalidades de visão multicultural por apresentadas por Semprini (1999). Assim, a música como produto contribui negativamente para a multiculturalidade e autonomia dos indivíduos em termos espaciais, pois permite uma hierarquização musical por parte de uma cultura dominante que pode classificar gêneros musicais como superior ou inferior, “a melhor música” ou “o disco do ano” de acordo com seus critérios.

Compreender música enquanto performance significa vê-la como um fenômeno irredutivelmente social, mesmo quando apenas um indivíduo está envolvido (pode-se fazer aqui uma comparação com o ritual religioso, que envolve a reprodução de formas de expressão socialmente aceitas, mesmo quando conduzidas na privacidade) (COOK, 2006, p. 11).

Portanto, cabe neste capítulo a realização de alguns apontamentos e asserções sobre os elementos constituintes das práticas musicais: os músicos, o público e as apresentações. Para isso são trazidas definições e conceitos de forma a caracterizar tais atributos do fazer musical tornando possível a compreensão desses componentes que são elementos de análise do trabalho.

4.1 OS MÚSICOS

Os músicos são aqui contextualizados em dois aspectos. Primeiramente, o artista é considerado a partir da sua atuação e práticas como meio de realizar a música, como performer. Em segundo lugar, mas com igual importância, são expostos dados a respeito da profissão do músico no Brasil.

O músico basicamente necessita de seu corpo para realizar as performances musicais e, claro, do instrumento musical. Isso quando o instrumento não for a voz, pois aí necessário de fato somente o corpo. Sendo essa a condição primária para a expressão na forma musical valida-se a afirmativa que “o corpo é o artista” (FRÓES, 2007, p. 5) e “pode ser o articulador entre e as suas ideias, as suas palavras (faladas ou não), e o ouvinte” (FRÓES, 2007, p. 4). Ademais, o corpo de todos os indivíduos apresentam características particulares que possibilitam o reconhecimento uns dos outros, é nesse sentido que

o corpo pode ser visto como uma espécie de carteira de identidade: o olhar, a voz, o tônus muscular, os gestos, o andar. O corpo do homem dá informações sobre esse ser e singulariza o indivíduo. As reações do corpo ao mundo são a maneira de o indivíduo *estar no mundo* (FRÓES, 2007, p. 5).

O corpo é assim primordial para todos os indivíduos pois permite que realizem tarefas, coloque pensamentos e ideais em prática. Para Pierre Mayol (2009, p. 55) “ele [o corpo] manifesta, pelo jogo das atitudes de que dispõe, a efetividade da inserção no bairro, a técnica aprofundada de um saber-fazer que

sinaliza a apropriação do espaço”. Destarte afirma-se que o uso do espaço para o músico se dá na prática musical por intermédio de seu corpo.

Além da condição indispensável do corpo, o músico deve ter noção dos conhecimentos musicais, seja teórico, prático ou ambos. De modo a executar a música com suas características corporais (tom de voz e gestos) mas também realizar não a leitura, e sim uma atuação da prática musical “é necessário que o performer seja capaz de interpretar uma idéia musical” (COSTA, 2010, p. 22)^[11].

Sobre o trabalho do artista da música no Brasil, já foi elucidado através do Gráfico 1 (Profissionais da música em números) que a maioria das pessoas que trabalha nessa atividade é do sexo masculino e de cor de pele branca (40,5% homens brancos, 48% homens e mulheres brancos somados e 84,4% somente de homens). O trabalho quanto a sua condição (formal/informal) pode ser observada na Tabela 1 – Trabalhadores ocupados (geral) e profissionais dos espetáculos e das artes e músicos. De um total de 93.493.067 trabalhadores ocupados (conforme dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio – PNAD realizada no ano de 2013), 127.972 (0.13%) são músicos, e apenas 4% praticam o trabalho através de um vínculo formal (carteira assinada ou contrato).

Tabela 1 – Trabalhadores ocupados (geral) e profissionais dos espetáculos e das artes e músicos¹⁸.

Posição na ocupação	Ocupados no Brasil	%	Profissionais dos espetáculos e das artes	%	Músicos	%
Formal	42.923.215	46	57.845	8	5.661	4
Autônomos	33.680.691	36	615.196	87	119.728	94
Sem carteira	14.015.804	15	112.985	16	30.841	24
Conta própria	19.664.887	21	502.211	71	88.887	70

Fonte: (SEGNINI, 2014, p. 79). Tabela elaborada pela autora com base nos dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio – PNAD (IBGE) realiza no ano de 2011.

Ainda, quanto ao trabalho formal “a docência no ensino superior público e o trabalho em orquestras também públicas constituem as principais possibilidades” (SEGNINI, 2014, p. 79) para quem atua na área musical. Outra estimativa a considerar-se é que o número de “profissionais dos espetáculos e das artes” vêm crescendo numa proporção maior do que cresce a população ocupada (SEGNINI, 2014). Aconteceu entre os anos de 1992 e 2003 (PNAD, 2004), quando o grupo das artes aumentou em 67%, e o total de ocupados cresceu 16% no mesmo intervalo de tempo. A mesma lógica ocorre entre 2003 e 2011, porém com uma diferença menor 22% (para profissionais das artes) e 17% (para o total da população ocupada) (SEGNINI, 2014).

¹⁸ Alguns dados da tabela são intercruzados. Por exemplo, existem trabalhadores nas condições “formal” e “sem carteira” ao mesmo tempo. Da mesma forma “autônomo”, “conta própria” e “sem carteira” podem ser reincidentes. Conta Própria é uma categoria na qual o entrevistado trabalha sem carteira ou contrato. Os músicos “conta própria” podem ter um tratado na base da confiança com uma casa de espetáculos ou bar, assim realizando apresentações freqüentes (o que não os inclui na categoria “formal”). Os conhecimentos são baseados em experiência própria, pois durante os anos de 2012 e 2014 tive a oportunidade de trabalhar na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (PNAD) do IBGE, em Porto Alegre – RS.

4.2 O PÚBLICO

Por vezes é pode-se ter a impressão de que ‘público’ e ‘plateia’ sejam sinônimos, o que em certo ponto está correto. Entretanto, esses conceitos podem ser aplicados em diferentes situações. Apesar de ‘plateia’ sugerir uma alternativa para ‘espectadores’, também é um conceito utilizado no sentido de expressar um local, uma posição da arquitetura de teatros e câmaras destinada aos espectadores. Enquanto isso a definição de público refere-se à relação artista-espectador. Segundo o minidicionário Aurélio (FERREIRA, 2001, p. 575), as definições para plateia são “1. Num teatro, pavimento entre a orquestra ou o palco e os camarotes. 2. Os espectadores”, essa configuração [pavimento entre orquestra ou palco e os camarotes] não é comumente encontrado nas apresentações de rua. Ao passo que a definição do dicionário da língua portuguesa Aurélio (FERREIRA, 1986, p.1414) define ‘público’ como

(...) **8.** Conjunto de pessoas que lêem, vêem, ou ouvem, uma obra literária, dramática, musical, etc.: *o público de um autor, de um músico.* **9.** Conjunto de pessoas que assistem efetivamente a um espetáculo, a uma reunião, a uma manifestação; assistência, audiência, auditório: *o público das corridas, do congresso médico, de uma sessão de cinema, de um concerto.* **10.** *P. ext. Irôn.* Conjunto de pessoas que dão atenção ao que alguém faz, diz, etc.: *Para onde ele vai carrega o seu público.* **11.** Conjunto de pessoas às quais se destina uma mensagem artística, jornalística, publicitária, etc. **12.** *Sociol.* Agregado ou conjunto instável de pessoas pertencentes a grupos sociais diversos, e dispersas sobre determinada área, que pensam e sentem de modo semelhante a respeito de problemas, gostos ou movimentos de opinião. [Cf. *publico*, do v. *publicar*.]

Desta maneira, a opção pela ênfase na utilização do termo ‘público’ é devida ao fato de que por vezes a plateia é entendida como parte arquitetônica da câmara onde ficam os espectadores/público enquanto que a definição para ‘público’ apresenta uma relação mais aproximada entre os espectadores e a arte, em vez de distância entre público e artista ou uma sessão das casas de espetáculos.

O público é diferenciado de formas diferentes para apresentações na rua ou apresentações de câmara e casas de espetáculos. No primeiro caso, dependendo da condição do indivíduo, se está apressado, se o teor da apresentação lhe interessa. Já em apresentações sistematizadas e formais geralmente há o interesse prévio por parte do espectador, muito provável tenha comprado ingresso com antecedência, está preparado para assistir à apresentação.

A diferença entre público e platéia é significativa. O fato é que, na arte de rua, o público é soberano: não é obrigado a assistir o que está acontecendo, pode ir embora quando quiser. Ademais, a apresentação gratuita, sua contribuição é bem vinda, mas de nenhuma maneira é obrigatória (MOREAUX, 2013, p. 119).

Plateia, espectador ou público (no sentido de consumidor de arte) representam papéis da convivência baseados na conveniência de suas atitudes como proposto por Mayol (2009). Os indivíduos quando agem conforme determinado contexto: durante o trabalho há um comportamento, na vida cotidiana e com conhecidos existe outro. Ao assistir apresentações musicais permite-se comportamentos diferenciados:

ele poderá se sentir mais “livre” para explorar com ousadia o repertório variado de papéis sociais e, assim, expressar, sem receio, as suas emoções, chorar, gargalhar, agir com irreverência, gritando, assoviando alto, etc.; ou, ainda, ser instigado a “conversar consigo mesmo”, a “parar” e refletir sobre as relações de poder e dominação (SILVA, 2005, p. 50)^[57].

Situações que, segundo observações em campo, realmente acontecem, principalmente quando já há um conglomerado de de pessoas. Os indivíduos espectadores conversam entre si, conversam com os músicos, cantam junto e assobiam a melodia das músicas que conhecem “pois o ator social, na posição de platéia, é levado a assumir outros papéis diferentes dos que habitualmente desempenha nas interações sociais da vida cotidiana” (*id.*, p. 50). Conquanto, na maioria das vezes sua participação não é estimulada pelos músicos, o “público tem a possibilidade, espontaneamente ou não, de atuar e interagir com a intervenção proposta” (MOREAUX, 2013, p. 117). Pelo menos não são estimulados de maneira particular e/ou enfática, se não pela própria música ou pela performance. Esse é um fator pertinente porque no momento em que o indivíduo cede à apresentação, atribui-se ao sucesso da performance do artista, como reitera Seibert (2010, p. 46) “a meta é uma conexão entre o músico e a ouvinte. Encontra-se o efeito da performance na avaliação pelo ouvinte das relações representadas”.

O público, estabelece conexão com a apresentação a partir daquilo que percebe e conclui da performance e segundo Costa.(2010, p. 29)^[11] ela “consegue perceber todo tipo de informação transmitida pelo performer, de seus movimentos corporais à sua aparência (...) além de, é claro, dos sons musicais produzidos”. Isso

exige do artista um envolvimento do que concerne, além da parte performática, ao repertório musical:

Se o músico vai ao encontro do ouvinte, as performances se diferenciam para públicos diferentes. Por exemplo, o músico constrói o seu discurso para aficionados das obras escolhidas, para críticos ou bancas de concursos, ou para um público que não costuma ouvir o repertório. (SEIBERT, 2010, p. 43).

Marcos Saporiti, músico entrevistado, toca em sua maioria canções de gêneros tradicionais argentinos, dentre eles *zamba*, *chamamé*, *milonga* e *chacarera*. Ao realizar as apresentações (Rua da República, Parque Farroupilha e Praça da Alfândega) constatou que existem músicas que atraem mais determinado tipo de público. Quando são executadas canções mais antigas, geralmente atrai público de mais idade, alguns vindos da fronteira do Rio Grande do Sul com Argentina, inclusive fazem comentários dizendo que ouviam a canção na sua cidade. Quando as peças tocadas exigem uma técnica desenvolvida atrai também o público mais jovem.

Outro músico, Gord's Love, que toca dentro dos ônibus coletivos de Porto Alegre, procura apresentar canções populares, como alguns temas de Tim Maia, por exemplo. São escolhidas canções de reconhecimento consolidado, nesse caso. Por isso, principalmente na rua, é correto afirmar que “para estimular a participação da plateia, precisa-se de um repertório especial, obras que fogem do gênero sinfônico padronizado” (SEIBERT, 2010, p. 43).

4.3 AS APRESENTAÇÕES

As apresentações musicais no espaço público já tem pelo menos dois séculos de história. Mesmo num sentido não institucional, a música de rua se faz presente como forma de manifestação cultural e popular. Fazendo desse meio um local de interação e de possibilidades multiculturais.

Ao longo de todo o século XIX as bandas civis passaram a desenvolver uma música para as grandes massas, através das apresentações em praças públicas, sem vinculação direta com as festas oficiais, disseminando desta forma, um tipo de música acessível a um grande público. Foi justamente nas ruas das cidades, que as práticas das bandas de música permitiram manifestações visíveis do que foi o entrecruzamento de várias tradições culturais. (COSTA, 2010, p. 116)^[12]

Com grande importância para o convívio urbano, as apresentações musicais transformam o cotidiano e a convivência dos grupos sociais presentes, “é a existência deste espaço e a renovação permanente de seu uso sob a forma de civilidade que definem uma verdadeira cultura pública” (GOMES, 2001, p. 97). Tornando o espaço social, de encontros e trocas ao mesmo tempo em que o próprio fazer musical, através de sua prática se traduz na apropriação dos espaços em que é realizado.

Essas sociedades musicais se apresentam como lugares onde se articulam idéias e imagens, ritos e práticas que exprimem a via escolhida pelo grupo para a sua inserção na sociedade, melhor dizendo, elas constroem espaços de sociabilidade, afirmando uma determinada cultura e identidade. (COSTA, 2010, p. 116)^[12]

Para o estudo cultural, a partir da metodologia da microgeografia (GOMES, 2001), as apresentações apresentam características espaço-tempo efêmeros, e sincronicamente consolidadas quando tornadas habituais. Asseguram, pelo menos por um período e em um determinado espaço a possibilidade de manifestações e autonomia. Gerando, através das práticas culturais, a expressão de símbolos, crenças, desejos e anseios. A criação desse tipo de conformação espaço-temporal também “garante a construção de um lugar temporalizado assegurando os encontros e a comunhão das pessoas, onde o sentimento de festa será ainda mais forte quando junta uma diversidade de pessoas” (MOREAUX, 2013, p. 99).

As diferentes apresentações possíveis também são qualitativamente diversificadas. Aquelas que acontecem no espaço aberto são guiadas conforme uma lógica à parte das apresentações realizadas em casas específicas para espetáculo. Considera-se aí questões como o público frequentador de cada um desses exemplos em questão de identidade, classe econômica, faixa etária, etc.

Um concerto de música erudita provavelmente não comunique os mesmos conceitos de relações que um concerto de música popular por causa das diferenças nas interações sociais entre os participantes e nos tipos de sons feitos e possíveis diferenças nas relações entre os participantes e o espaço da performance. (SEIBERT, 2010, p. 96)

Questões criadas pelas práticas sociais, como autonomia comportamento (MAYOL, 2009) são variados de um espaço para o outro. As casas de espetáculo não são exatamente apropriadas pelo público da mesma forma que na rua, e há um modelo para agir esperado que é contrastante com o que se espera no meio público de relações. Por isso, as apresentações realizadas na rua, pelos indivíduos que vivem nesses espaços provocam uma noção de vivido, em vez de orientar-se conforme um modelo institucional ou de mercado, que prevê certa ordem quanto às práticas sociais e uso do espaço. As apresentações na rua, ao contrário, quebram esse modelo, trazem a possibilidade de reintegrar às pessoas a cidade.

Focamos nessa idéia de obra efêmera, pois ela remete ao surgimento do vivido no cotidiano através da obra. A obra se concretiza a partir de uma prática criativa, que nós assimilamos a uma prática urbana, pois busca instaurar o urbano, notadamente através do encontro e da restituição do uso. Chamamos essas práticas de criativas, pois necessitam uma preparação bastante consciente e desenvolvida, por parte das pessoas que realizam a intervenção. (MOREAUX, 2013, p. 117)

Ainda sobre as apresentações públicas existem duas considerações a se fazer que exemplificam a questão comportamental dos indivíduos envolvidos. A primeira diz respeito a forma de arrecadação dos músicos e a segunda está relacionada com a questão sonora dos lugares.

Em Pierre Mayol (2009) é proposto que há na conveniência um modelo de regulação em relação ao comportamento dos indivíduos e o que esperam receber em troca. Nessa continuidade a arrecadação por parte dos músicos de rua é diferenciada das performances do tipo sistematizado, já que o público não é

obrigado e contribuir. Mayol (2009, p. 39) trata a “conveniência” comparando-a à “caixinha” ou “vaquinha”¹⁹. Algo semelhante acontece no meio musical público, porém é mais conhecido pela expressão “passar o chapéu”²⁰. Segundo as observações em campo, geralmente existem três práticas: (1) *quando os músicos tocam em um ponto fixo*, então é deixado o estojo do instrumento (também conhecido por *case*), chapéu, caixa como forma de recolher a contribuição do público; (2) *quando o músico toca em distintos pontos*. Nesse caso é apresentado um número “n” de músicas, depois os artistas recolhem a contribuição vão para outro ponto, realizar nova apresentação; (3) *quando o músico toca ao caminhar*. Em alguns casos, se o músico já está executando seu(s) instrumento(s) utilizando as mãos – e não pára buscando arrecadações – opta por prender ao corpo ou ao(s) instrumento(s) um objeto (caixa, chapéu) com essa função.

Esses três modelos são verificados em Porto Alegre. Na Rua da praia (Centro), a maioria dos músicos toca parado (como nos casos do Conjunto de Bluegrass Porto Alegrense, Canto dos Livres e Som Central). Já no caso de Gord’s Love, primeiro é executado um repertório com algumas canções, depois recolhe-se as contribuições. O Homem-banda, por sua vez, leva o chapéu preso ao seu equipamento.

Quanto à questão sonora, os espaços de apresentação dispostos de certa forma que os músicos são condicionados a alocar-se conforme as fontes sonoras exógenas. A paisagem sonora definidas em Torres (2010) e Torres & Kozel (2010) é produzida em decorrência da produção/emissão de sons referentes a determinado lugar. Nos centros das cidades em geral, e em Porto Alegre (especificamente para o presente trabalho) há uma confluência de sons e barulhos diversos, causados por inúmeras fontes: sons dos veículos automotores, músicas tocando em alto falantes de lojas, propagandas e promoções de lojas por vias de áudio etc. Todos esses fatores são determinantes para a escolha do posto a ser tomado para a apresentação musical. O “palco” do música no espaço público é assim subordinado

¹⁹ A vaquinha ou caixinha são termos populares que se define pela contribuição espontânea em virtude de buscar-se algo para um bem comum, seja para comprar algo para o grupo ou um presente para alguém. Assim, torna conveniência reguladora do comportamento dos indivíduos em função dos benefícios simbólicos esperado pelos indivíduos em retribuição pela de recompensa de seu “bom comportamento”. Passar o chapéu para o músico é semelhante: em troca da música que se está usufruindo, espera que seja feita uma contribuição.

²⁰ Para os próprios músicos do Conjunto de Bluegrass Porto Alegrense, em vez de “passar o chapéu” é o “café da manhã”.

aos de outras fontes, de forma que a dimensão sonora influencie a disposição espacial.

4.4 MEMÓRIA DE CAMPO E ENTREVISTAS

Os músicos observados e/ou entrevistados como amostra para fins de análise do estudo podem ser verificados no Quadro 3 – Artistas de rua observados e entrevistados. Também são descritas informações obtidas a partir dessas duas formas de contato com os artistas. A partir dos dados são feitas considerações sobre as apresentações (quando e onde ocorrem; apontamentos), contextualização dos artistas (gênero musical, quem são e como fazem).

Quadro 3 – Artistas de rua observados e entrevistados.

Artista	Gênero musical	Observado	Entrevistado
Beach Combers	Surf music	Através de vídeos	X
Canto dos livres	Chamamé / Milonga / Tango	X	X
Cartas na Rua	Folk / Bluegrass	X	X
Charles Busker	Folk / Rock clássico	X	X
Colado a Cuspe	Samba / MPB	X	X
Conjunto de bluegrass porto alegre	Bluegrass	X	X
Creepy Tower	Rock	X	
Geraldo (Geraldo Show)	Música brasileira (choro, samba, MPB) e internacional instrumental	X	X
Gord's Love (Júlio Paz)	Variado / MPB / Rock		X
Homem banda	Improviso, Autoral, ' <i>Clown music</i> '	X	X
Igor Citrangulo da Paz	Choro	X	X
Leonardo Frodo	Reggae, MPB, Cumbia, Improviso	X	
Luís Arnobio	Tradicional gaúcha, popular missioneira, nativista	X	
Marcos Saporiti	Chacarera, zamba, milonga	X	X
Naquele Tempo	Choro	X	X
Petit Poá	World music / Chanson / Jazz / Blues	X	X
Philippe Philippsen	Pop	X	X
Rafael Thompson	Variadas (Rock / MPB / Samba)		X
Pietro Sergio Noronha	Variado / Improviso	X	X
Som central	Reggae	X	

Fonte: Autoria própria com base em dados coletados a partir de entrevistas e observações em campo das apresentações.

A banda Beach Combers é a única dentre as listadas que não apresenta-se em Porto Alegre. A banda foi identificada através de uma passagem na televisão e posterior contato através de e-mail. O trio é formado por Lucas Leão (Bateria), Paulo Madeira (Contrabaixo) e Bernar Gomma (Guitarra) e se apresenta em diferentes bairros do Rio de Janeiro – RJ (Botafogo, Lapa e Méier, Praia do Arpoador em Ipanema, por exemplo), cidade em que residem. Além de fazerem apresentações em casas de *show* (Imperator e Circo Voador, por exemplo), eventos gastronômicos, casamentos, aniversários e cervejarias. O conjunto toca desde 2009, e em 2014 começou a tocar na rua. Os Beach Combers tocam uniformizados (todos usam a roupa igual como identidade da banda) e vendem discos (CDs e LPs) durante a apresentação.

A banda Canto dos Livres é composta por Iuri Barbosa (baixo e voz), Vinícius Braun (Gaita ponto) e Lucas Dellazzana (Bateria). Os lugares em que tocam são distintos em função do dia da semana e as apresentações não são regulares. Sábados e domingos tocam na Avenida José bonifácio em frente ao Parque Farroupilha junto da feira orgânica e do “brique” que acontecem nos respectivos dias. Na Rua dos Andradas, a apresentação ocorre nos dias de semana, em frente à Praça da Alfândega. Os músicos têm outro(s) trabalho(s) no ramo da música, o que envolve outras bandas e apresentações (não necessariamente na rua).

O Cartas na Rua – ou Projeto Cartas na Rua – é um grupo que já iniciou suas atividades como banda de rua. Chegaram a tocar dois *shows* por mês [pouca frequência, para o músicos] e até pagavam pra tocar. A banda é formada por Jean Kartabil (mandolin, violão e voz), Marcelo da Luz (ukulele, slide, violão e voz), Neimar da Silva Machado (banjo, violão, harmônica e voz) e Pedro Ourique (baixo e voz) e sua música transita entre os gêneros de *folk*, *blues*, *bluegrass*, *rock and roll*. Atualmente existem dois CDs de áudio da banda gravados quais são vendidos durante suas apresentações, e ainda há um terceiro disco em processo de gravação. O conjunto já fez duas viagens para apresentar-se em São Paulo e, na última delas, foram até o Rio de Janeiro/RJ, na volta passando pra tocar em Florianópolis/SC. Em Porto Alegre, hoje a banda também realiza apresentações nos bares: London Pub e Bistro (Rua José do Patrocínio, 964) e Céu – Bar + Arte (Rua Lima e Silva, 1487), ambos no bairro Cidade Baixa e, na zona sul da cidade, apresentam-se eventualmente no Espaço Maestro (Rua Doutor Barcelos, 570), no

bairro Tristeza. Na Foto 1, página 91, pode-se observar a banda tocando no parque da Redenção num registro feito da perspectiva de trás da banda, no domingo 19 de novembro de 2017.

Charles Busker é nascido em Canguçu/RS e começou a desenvolver seu lado artístico em um grupo de teatro da escola onde estudou, daí desenvolveu sua vontade de trabalhar com arte. O artista mora em Porto Alegre desde o ano 2000, e veio em busca de trabalho. Entre os anos de 2000 e 2007 trabalhou como técnico em eletrônica consertando geradores como funcionário de uma empresa. Tocou em uma banda de rock psicodélico chamada Non Sense. Em janeiro de 2008 começou a tocar na rua (na Praça da Alfândega) porque não tinha repertório de duas ou três horas para tocar em bar, e desde então, toca até hoje. O artista toca violão [com cordas] de aço e também canta com amplificação. As músicas são, em grande parte, clássicos do *rock*, principalmente das décadas de 1960 e 1970. Charles Busker tem três discos (CDs) e, além da rua, apresenta-se em aniversários, casamentos, festas ligadas ao rock, grupos de motociclistas e eventos de automóveis antigos.

A banda 'Colado a cuspe' deu início em suas atividades com apresentações de rua. Todos os integrantes têm outras ocupações além do grupo, que é formado por Antônio Nunes (saxofone) que é bancário; Dimitri Corrêa (violão sete cordas e arranjos) jornalista, músico e professor de música; Fábio Rodrigues (cavaquinho) empresário; Luise Thomas (voz) professora de canto, inglês e tradutora; Maicon Paquetá (percussão e produtor) músico, professor de música e produtor; Paulo Miguel (pandeiro) examinador de provas do Detran. A banda começou em 2015, toca os gêneros de samba, MPB, samba canção e apresenta-se quinzenalmente no Parque da Redenção. Em casas de *show* porto alegrenses, já apresentaram-se no Espaço 900 (Rua José do Patrocínio, 900) no bairro Cidade Baixa, e no Bar do Nito (Rua Lucas de Oliveira, 105) no bairro Auxiliadora. Ainda não vendem CDs de áudio porque está em processo de produção.

O Conjunto de Bluegrass Porto Alegrense existe desde 2007 (tocando na rua desde então) e teve modificações no grupo. A formação atual conta com Márcio Petracco (Bandolim e voz), Heine Wentz (violino e voz), José Baronio (baixo e voz) e Ricardo Sabadini (violão e voz). Suas apresentações na rua acontecem geralmente na Rua dos Andradas esquina com General Câmara e no Parque

Farroupilha (Redenção). Mas os artistas também tocam em festas institucionais, aniversários, etc. Todos também tem outros trabalhos paralelos envolvendo música.

Creepy Tower é um 'duo' de *rock* formado por Celso Zanini (guitarra e voz) e Carlos (Caco) Gressler (bateria e voz). A banda existe desde 2016 e é recente nas apresentações de rua (mais ou menos um ano) e seu repertório contém clássicos do *rock*, bem como músicas autorais nesse mesmo estilo. Na época desta pesquisa a banda tocava na rua para arrecadar dinheiro e, assim, gravar o primeiros disco (muito possível hoje já finalizado). Creepy Tower também apresenta-se em casas de *show*, como Espaço cultural 512 (Rua João Alfredo, 512) no bairro Cidade Baixa, por exemplo. Na Foto 2, página 92, pode-se observar um registro do *duo* realizado numa apresentação no Parque da Redenção enquanto acontecia a feira orgânica, no sábado 16 de dezembro de 2017.

Geraldo Show: Geraldo é músico há 58 (cinquenta e oito anos), destes 15 (quinze) toca na rua e há 5 (cinco) apresenta-se no brique da redenção, onde foi incentivado por um amigo para tocar. O artista também realiza *shows* como músico contratado, em festas de final de ano e eventos musicais. Toca guitarra e canta às vezes sozinho e às vezes acompanhado e, embora não tenha uma banda, as pessoas gostam de juntar-se para tocar. Esse artista tem um vasto repertório que varia entre samba, MPB, *rock* e clássicos populares (Simon & Garfunkel e Roberto Carlos, por exemplo); Geraldo toca a mesma música de diferentes maneiras: versões instrumentais, fazendo a melodia (originalmente da voz) na guitarra, toca em diferentes ritmos e estilos (se a música é MPB ele pode tocar uma versão *jazz* ou *reggae*, por exemplo), além das versões originais/tradicionais. Vende seus CDs durante as apresentações. Seu equipamento é uma guitarra, cabos, dois aparelhos Roland Mobile Cube de 15 watts em que liga guitarra, microfone e um simulador de bateria/percussão. Cada um desses amplificadores é alimentado por 6 pilhas do tipo AA e duram aproximadamente 3 horas. Na foto 3, página 92, pode-se observar a apresentação de Geraldo na feira modelo do Largo Zumbi dos Palmares, no sábado 09 de dezembro de 2017; na Foto 4, página 93, pode-se observar o registro do artista tocando no Brique do Parque da Redenção, no domingo 10 de dezembro de 2017.

Gord's Love (nome artístico de Júlio Paz) é mais um artista que realiza apresentações em movimento tocando violão e cantando. A ideia desse artista é

tocar dentro dos ônibus e no trem. A proposta dele, segundo as próprias palavras “é buscar o público em vez de esperar que as pessoas parem para prestar atenção. Vou na direção delas!”. Sobre as linhas de ônibus quais já realizou apresentações, Júlio diz que “são várias: T1, T7, T11, Juca Batista, Restinga, Pinheiro, CEFER e Santa Tereza (...) vou naquela que o cobrador e o motorista deixarem”. O artista. Além de tocar dentro dos ônibus e no trem, também faz apresentações em festas infantis e aniversários. Júlio já tocou em outras cidades também, percorrendo o litoral do Rio Grande do Sul parando em diversas cidades. Esse artista toca geralmente nas partes da manhã e tarde.

O Homem Banda (também Mauro Lauro Paulo) é interpretado por Mauro Bruzza. O artista carrega diversos instrumentos que somam cerca de vinte quilos (20kg) e executa todos sozinho. Nas mãos toca o acordeon²¹, nas costas leva uma bateria improvisada com ligações nas pernas, fazendo com que soe o instrumento conforme se move, e ainda leva uma gaita harmônica mais uma série de apitos e instrumentos de sopro diversos. Assim, as apresentações do artista ocorrem em movimento por dois motivos: primeiro porque é condição indispensável para que possa executar os instrumentos e, em segundo lugar porque não fica num único lugar, mas caminha pela cidade, passando por alguns pontos específicos²². Faz apresentações de três maneiras: em um único lugar com espécie de palco e equipamento extra para apresentação (Parque da Redenção nos domingos e Parque Moinhos de Vento aos Sábados); apresenta-se caminhando, principalmente quintas-feiras, sextas-feiras e sábados à noite nas ruas General Lima e Silva e Rua da República (no bairro Cidade Baixa) e na Rua Padre Chagas (bairro Moinhos de Vento); outro modo que esse artista tem para apresentar-se é tocando nos bares com mesas na rua (prática conhecida pelos artistas como terraças ou ‘terrazas’), nesse tipo de apresentação, toca-se duas ou três músicas, passa o chapéu e segue para o próximo bar.

O flautista Igor Citrangulo da Paz é natural da cidade de Itaúva/RJ e, de passagem por Porto Alegre, tocou na Praça da Alfândega, na feira da EPATUR, na feira orgânica da Secretaria Estadual da Agricultura e, principalmente nos vagões do trem e em ônibus. Seu repertório é de choro (chorinho) e geralmente apresenta-se

²¹ Acordeão, sanfona, gaita.

²² Para visualizar esse tipo de apresentação, ver em <https://goo.gl/W1bXrb>

sozinho. Além de ser músico que realiza apresentações, Igor também dá aulas de música e flauta, tendo realizado *workshops* no Rio de Janeiro/RJ, Porto Alegre e Rosário (Argentina). Quando viaja o artista procura levar o instrumento e tocar na cidades em que passa.

Leonardo Frodo é um artista com diversos projetos, sempre atuando com variados músicos. Uma de suas realizações musicais mais conhecidas é com a banda porto alegreense Brilho da Lata [<https://soundcloud.com/BRILHODALATA>]. O artista canta, toca violão, escaleta, teclados dentre outros. Os estilos musicais mais presentes em seu repertório são *reggae*, samba, MPB e cumbia. Realiza apresentações próximo da feira orgânica de sábados que acontece no canteiro central da avenida José Bonifácio próximo do Parque da Redenção. Frodo também trabalha como músico contratado tocando em casas de *show* ou eventos.

Luis Arnobio toca violão e canta, principalmente em dois lugares da Rua dos Andradas (Rua da Praia): em frente à praça da Alfândega próximo da Rua Caldas Júnior, entre o prédio da Caixa e o Rua da Praia Shopping, ou senão na esquina com a Rua General Câmara (Rua da Ladeira). Interpreta versões de músicas de outros compositores e músicas próprias, inclusive vende seus discos na apresentação, que realiza sozinho. É um do artistas com apresentações mais regulares em termos de frequência, muito provável que escolhendo-se um dia aleatório da semana para ir à R. dos Andradas, ele estará por lá.

Os instrumentos musicais de Marcos Saporiti são violão e voz, fazendo apresentações sem companheiros de banda. Seu repertório tem canções instrumentais e cantadas. Apresenta-se no Parque Farroupilha nos finais de semana próximo do “brique” e da feira orgânica respectivamente. Na Rua dos Andradas sua apresentação ocorre em frente à Praça da Alfândega nos dias de semana, onde já tocou junto da Feira do Livro. Também tocou uma vez na Rua da República de maneira imprevisível: estava, em momento de lazer, com seu equipamento na presença dos amigos, e como já havia um grande movimento de pessoas resolveu fazer. Fez apresentações em outras cidades, fora do Brasil: Argentina e Austrália. O artista também toca em bares.

O grupo de choro Naquele Tempo já existe desde 2014 passando por diferentes formações e há um ano é composto por Alexandre “Xandi” Santos (violão 7 cordas), Eduardo Rukat (cavaquinho/bandolim), João Aquino (violão de 6 cordas),

Maicon Ouriques (surdo/pandeiro/percussão) Stefânia Colombo (flauta), Thayan (pandeiro) e “Vorô” Silva (cavaquinho). Esse é basicamente um grupo para tocar na rua em que todos os músicos têm projetos/musicais/bandas e atividades em paralelo.

Petit Poá é uma banda que homenageia as músicas cantadas em francês e existe desde novembro de 2016 e apresentam-se tanto na rua como contratados. Quando tocam na rua é sempre ‘duo’ (dueto) de piano e voz. Quando apresentam-se como contratados pode ser duo ou com quatro integrantes (soma-se bateria e contrabaixo). Dentre os gêneros musicais que compõem o repertório da banda estão *jazz*, *world music* e *chanson*. Seu equipamento de rua é teclado, caixa, microfone e caixa de voz. O grupo é formado por Jackson Spindler (teclado e piano) que já é músico profissional desde 2003, Kézia Borges (voz e escaleta) que realiza seu trabalho musical com a banda, Pedro Ourique (baixo) que também toca com a Cartas na Rua (outra banda que apresenta-se na rua em Porto Alegre/RS) e Eduardo Figueredo (bateria). O ‘duo’ apresenta-se no Parque da Redenção aos domingos junto do Brique da Redenção e já passou por cidades como São Paulo/SP, Criciúma/SC e Canela/RS. Com a formação completa apresentam-se em algumas casas especializadas em apresentações da cidade como Café Fon Fon (Rua Vieira de Castro, 22), London Pub e Bistro (Rua José do Patrocínio, 964), Quintal Bar e cultura (Rua Luiz Afonso, 549) e Von Teese Bar (Rua Bento Figueiredo, 22).

Philipe Philippsen é um artista que produz músicas essencialmente “híbridas” (BURKE, 2003). Toca sozinho seu acordeão e canta um repertório do gênero musical “pop” das naturezas mais variadas: Madonna, Lady Gaga, Michel Teló. Suas apresentações acontecem geralmente na R. dos Andradas algum dia da semana e no Parque Farroupilha (aos Domingos). Na Rua da Praia as apresentações desse artista não são tão regulares em relação à frequência, elas acontecem em maior número no Parque Farroupilha.

Pietro Sergio Noronha toca guitarra nas ruas desde 2012, sentado no chão ou em cima do amplificador. As músicas são criadas na hora, de improviso, quando em entrevista perguntado sobre esse tema o músico falou “curto muito freestyle. Como rap, mas no instrumento”. Apresenta-se sozinho ou, eventualmente, com algum amigo companheiro não fixo. Toca na durante os dias de semana na Rua dos

Andradas em distintos pontos: perto da Praça da Alfândega, próximo da esquina com a Avenida Borges de Medeiros. É um artista com frequência de apresentações bastante regulares, tem uma banda com quem também toca e apresenta-se em casas de *show*. Já fez apresentações internacionais na rua em Buenos Aires (capital Argentina) e cidades do Paraguai, também em cidades dos estados do Paraná e Santa Catarina.

Hoje a Som Central, que realiza apresentações nas ruas desde 2013, é Pablo Seea Rasta (voz, teclado e violão), Thiago Fejão (bateria) e William Artuso (baixo), mas já passou por outras formações. Tocam, assim como Luis Arnobio e Pietro Noronha, com bastante regularidade na Rua dos Andradas (Rua da Praia no entroncamento com o “calçadão” da Rua Uruguai) nos dias de semana. Tocam também aos domingos na Avenida José Bonifácio próximo do “brique”, geralmente no lado oposto do Parque Farroupilha e dentro do próprio parque, no corredor central. Já tocaram em outros pontos da Rua dos Andradas (esquina com a Rua Marechal Floriano Peixoto) e do Centro (Avenida Borges de Medeiros esquina com Avenida Salgado Filho e no Largo Glênio Peres – entre o Mercado Público e a Praça XV). Já tocaram também em outras capitais do Brasil, como São Paulo, Rio de Janeiro e Florianópolis, geralmente no centro. Também vendem discos (CDs) e apresentam-se em casas de *shows*.

Cabe ainda alguns apontamentos gerais sobre os artistas. Nenhum dos músicos entrevistados têm vínculos institucionais de trabalho (carteira assinada ou contrato) ou seja, pertencem às categorias de “conta própria” e “autônomos” (conforme PNAD/IBGE) dos músicos ocupados no Brasil (SEGNINI, 2014). Todos músicos entrevistados tocam também em bares ou casas específicas para apresentações (Luis Arnobio e Som Central não foram entrevistados mas fazem parte desse grupo. Sabe-se que realizam apresentações dessa natureza através da divulgação feita em suas páginas de Facebook).

Todas as apresentações desse modelo que visa o espaço público como “palco” acontecem nos horários correspondentes a parte do dia (geralmente entre 10 e 19 horas), com a exceção do Homem Banda qual foi observado tocando no bairro Cidade Baixa na parte da noite, e uma apresentação específica e incomum de Marcos Saporiti na Rua da República, também à noite.

Há uma diferença na disposição do público quando relacionadas *apresentações realizadas regularmente nos mesmos espaços e apresentações eventuais*. No primeiro caso não é tão comum a conformação em “roda” para a apreciação da apresentação, já quando o artista aparece como “novidade” a disposição em forma de “roda” é mais contumaz. A recorrência de público em forma de roda também é verificada com mais incidência nas apresentações feitas nos finais de semana. Assim também está relacionado com a dinâmica do cotidiano ou do uso de determinados espaços e suas características (MAYOL, 2009) visto que as apresentações realizadas nos finais de semana estão ligadas com o Parque Farroupilha enquanto as apresentações de dias de semana são atribuídas ao espaço correspondente ao Centro.

Pode-se perceber que o Centro por estar ligado à muitas atividades comerciais e prestação de serviços atrai um fluxo mais numeroso de pessoas durante os dias em que essas atividades funcionam (“horário comercial”). Enquanto que o Parque Farroupilha, por se tratar de um local em que seu uso, o fazer espacial está atribuído ao lazer, agrupa mais indivíduos nos finais de semana. Esse fator também interfere no comportamento dos indivíduos, que no caso dos finais de semana parece ter mais tempo para assistir às apresentações, ao passo que nos dias de semana muitos estão aparentemente mais apressados.

O público das respectivas apresentações também tem características variadas quanto à faixa etária e classe econômica, o que é verificado tanto nas observações quanto através das entrevistas: crianças, jovens, adultos e idosos param para assistir. Os artistas entrevistados comentam que é muito diversificado seu público. Márcio Petracco (Bandolim em Conjunto de Bluegrass Porto Alegrense) diz que “o público para qual o conjunto toca, na rua, varia. Desde o catador de latinha até o engravatado. Fazer esses dois estereótipos pararem um do lado do outro é muito interessante”. No caso do Canto dos Livres, em entrevista responderam à esse tema da seguinte forma: “participam desde pessoas mais humildes, ou menos favorecidas economicamente, até os mais abastados. Já aconteceu de morador de rua fazer contribuição”. A banda Beach Combers (Rio de Janeiro/RJ) que começou tocando apenas em casas específicas para apresentações e só depois de certo tempo foi às ruas, comenta de modo semelhante:

Principalmente depois que fomos pras ruas, nosso público se tornou bem abrangente. Pessoas de todas as classes sociais e de todas as idades curtem nosso trabalho. Tanto que somos convidados a tocar em eventos de diversos tipos. (Beach Combers)

Outra questão bastante pertinente quando à questão das apresentações é sobre a disposição das bandas em relação às outras. Mesmo existindo uma grande concentração de músicos diferentes realizando apresentações na Rua dos Andradas e no Parque Farroupilha, eles não ficam conglomerados, toma-se distância para não interferir no som do outro, causando cacofonia, Iuri Barbosa (Contrabaixo - Canto dos Livres) comentou que “quem chega primeiro, escolhe o lugar”. Márcio Petracco (Bandolim – Conjunto de Bluegrass Porto Alegre) também pontuou sobre a disposição que projetam suas apresentações: “tocamos na Rua da Praia porque na voluntários [R. Voluntários da Pátria] não dá, tem carros passando e o som dos alto-falantes das lojas. Aí não ajuda porque a aparelhagem que a gente leva não é tão equipada”. Nesse sentido é interessante pensar que o som externo ao artista influencia na escolha pontual do lugar em que vão utilizar para apresentação, ou seja há assim o condicionamento sobre a dispersão no espaço causada por motivos sonoros. Ou se preferir, pode-se dizer que há a preponderância do som originário de uma ou diversas fontes que, pela alta potência de “intensidade” (MED, 1996, p. 12), subjuga, determina a posição espacial do músico de rua, que geralmente é uma fonte sonora de menor potência comparado com o som de uma via com alto tráfego de veículos automotores, uma obra, reforma, construção ou potentes alto-falantes.

Por último, nas entrevistas dois artistas reconheceram suas práticas como apropriação do espaço público (exatamente com essas palavras), do mesmo modo que Mayol (2009) e Semprini (1999) consideram as práticas espaciais. Os Beach Combers (RJ) responderam que existem dois motivos que os levam a tocar na rua: [1] a renovação constante do público e [2] a ocupação do espaço público, “fazer uma ocupação artística”. O entrevistado do Conjunto de Bluegrass Porto Alegre, comentou sobre esse aspecto:

tocamos na rua pra preservar o espaço público, pra reclamar um espaço que é nosso. Também pra tornar a rua mais segura, porque quando a gente tá na rua, ela é mais segura. Tu conhece o cara do mercadinho, as pessoas que tão na rua. Quando ninguém sai pra rua isso não acontece. (Márcio Petracco, Conjunto de Bluegrass Porto Alegre)

Portanto pode-se perceber características gerais sobre as apresentações musicais de rua. Existem determinados lugares de maior incidência desse tipo de apresentação, e, da mesma forma, essa relação com o fator temporal. O que não quer dizer que são os únicos espaços-tempo em que essa prática realiza-se como regra geral.

A forma comportamental na disposição do público é diferente também em relação às apresentações tradicionais, em casas especializadas. Há grande diversidade tratando-se do público que as assiste, o que faz das apresentações na rua espaços mais democráticos de produção e consumo cultural. Vale ressaltar que a interação entre público e artista é mais próxima nos casos de rua.

Os conjuntos musicais também operam sobre uma lógica de disposição no espaço que leva em conta o fluxo de pessoas e tipos de som que constituem a paisagem sonora dos lugares, caracterizando-os elementos essenciais para condição de realização das apresentações. Sendo o último (paisagem sonora) uma forma de competição por um espaço sonoro, ou ao menos uma competição por espaço físico (material) com questões concernentes aos sons externos aos produzidos pelo artista.

Foto 1 - Cartas na Rua no Parque da Redenção.



Fonte: Acervo Pessoal.

Foto 2 – Creepy Tower no Parque da Redenção.



Fonte: Acervo Pessoal.

Foto 3 – Geraldo Show na 'feira modelo' (Largo Zumbi dos Palmares)



Fonte: Acervo pessoal.

Foto 4 – Geraldo Show no Brique da Redenção.



Fonte: Acervo Pessoal.

5 INTERPRETAÇÃO

MAPEAMENTO CONFORME SAÍDAS A CAMPO

Nesta seção são destacados os mapas com apresentações de músicos de rua de Porto Alegre – RS produzidos a partir das observações em campo e conversas com os artistas. Os mapas são elaborados conforme a proposição de buscar-se por apresentações musicais a partir das representações da respectiva cidade em canções; resultados obtidos através de pesquisa anterior^[59](STOLL, 2015).

A cartografia é dividida em quatro mapas. Os três primeiros são oriundos da classificação da materialidade das cidades por elementos urbanos em Kevin Lynch (2014), são os Bairros (mapa 6), Vias (mapa 7) e Pontos Nodais (mapa 8). O quarto mapa – dessa seção – mostra a articulação entre os três diferentes elementos urbanos percorridos.

Bairros

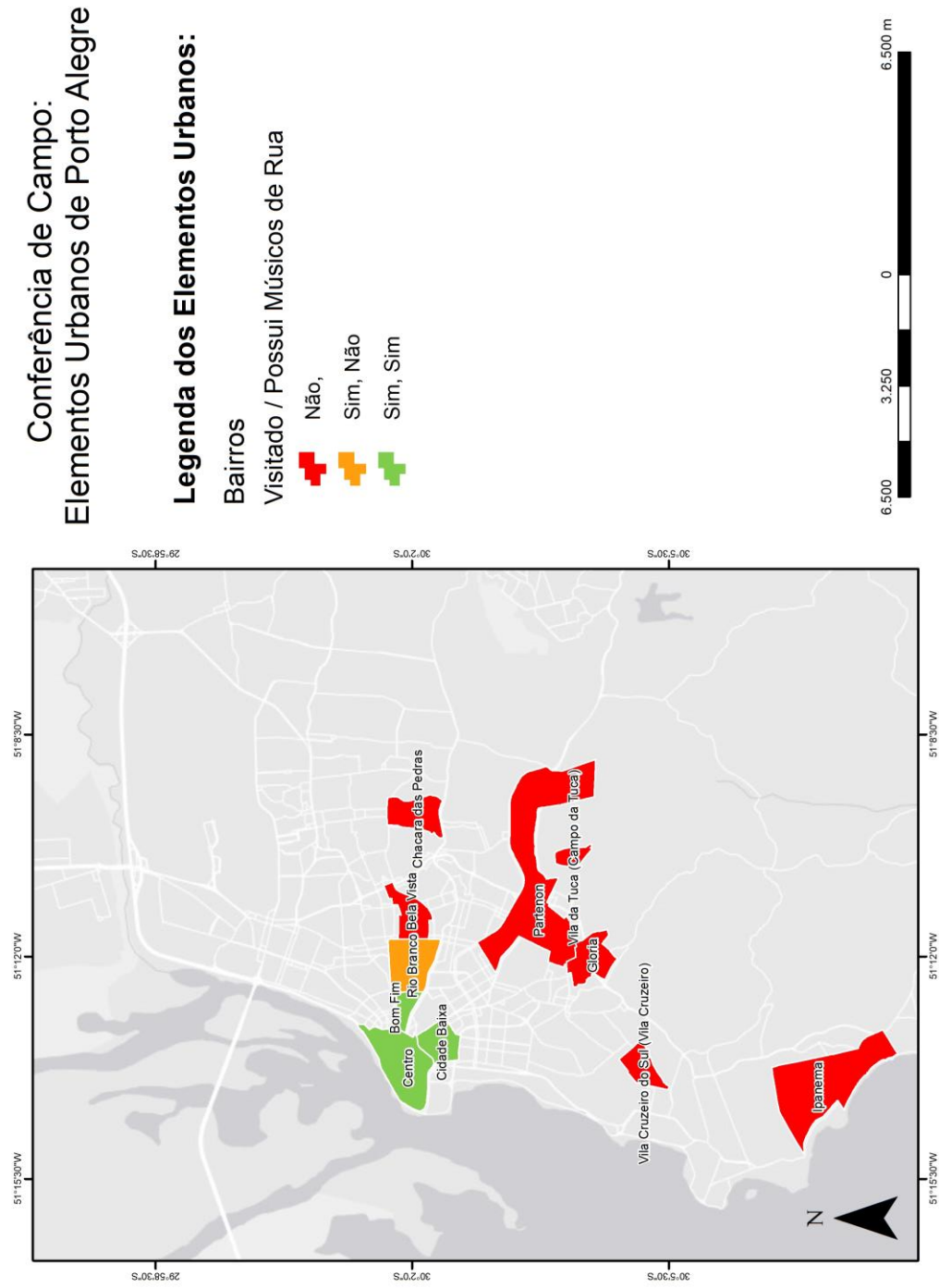
Dentre os onze bairros citados nas músicas (Bela vista, Bom fim, Chácara das Pedras, Cidade Baixa, Glória, Ipanema, Partenon, Rio Branco, vila Cruzeiro do Sul e vila da Tuca) foram visitados cinco: Bela Vista, Bom Fim, Centro, Cidade Baixa, e Rio Branco. Dos quais apenas os três primeiros foram encontradas apresentações de músicos de acordo com os quesitos do trabalho (Tabela 2). Conforme representado no mapa seis (Mapa 6 – Bairros representados em canções visitados).

Tabela 2 – Bairros visitados.

Elemento Urbano: Bairros	Visitado	Músico de Rua
Bela Vista	Sim	Não
Bom Fim	Sim	Sim (Redenção)
Centro	Sim	Sim
Cidade Baixa	Sim	Sim
Rio Branco	Sim	Não

Fonte: Autoria própria. Elaborado com base em trabalhos de campo.

Mapa 6 – Bairros representados em canções visitados.



Fonte: Autoria própria com base nos bairros citados em canções^[59] e visitados. Elaborado por Carlos Stoll e Mateus Oliveira.

VIAS

As vias quais os artistas fazem menção em suas canções (STOLL, 2015) são: Rua dos Andradas, Rodovia Marechal Osório (Freeway), Rua Santana, Avenida Silva Só, Avenida João Pessoa, Rua Tenente Castelo, Travessa Guedes da Luz, Avenida Osvaldo Aranha, Avenida Bento Gonçalves, Avenida da Azenha, Rua Padre Chagas (Calçada da Fama), Avenida Goethe, Rua Santana, Avenida Princesa Isabel, Avenida Oscar Pereira, Rua Barros Cassal, Avenida Independência e Avenida Cristóvão Colombo.

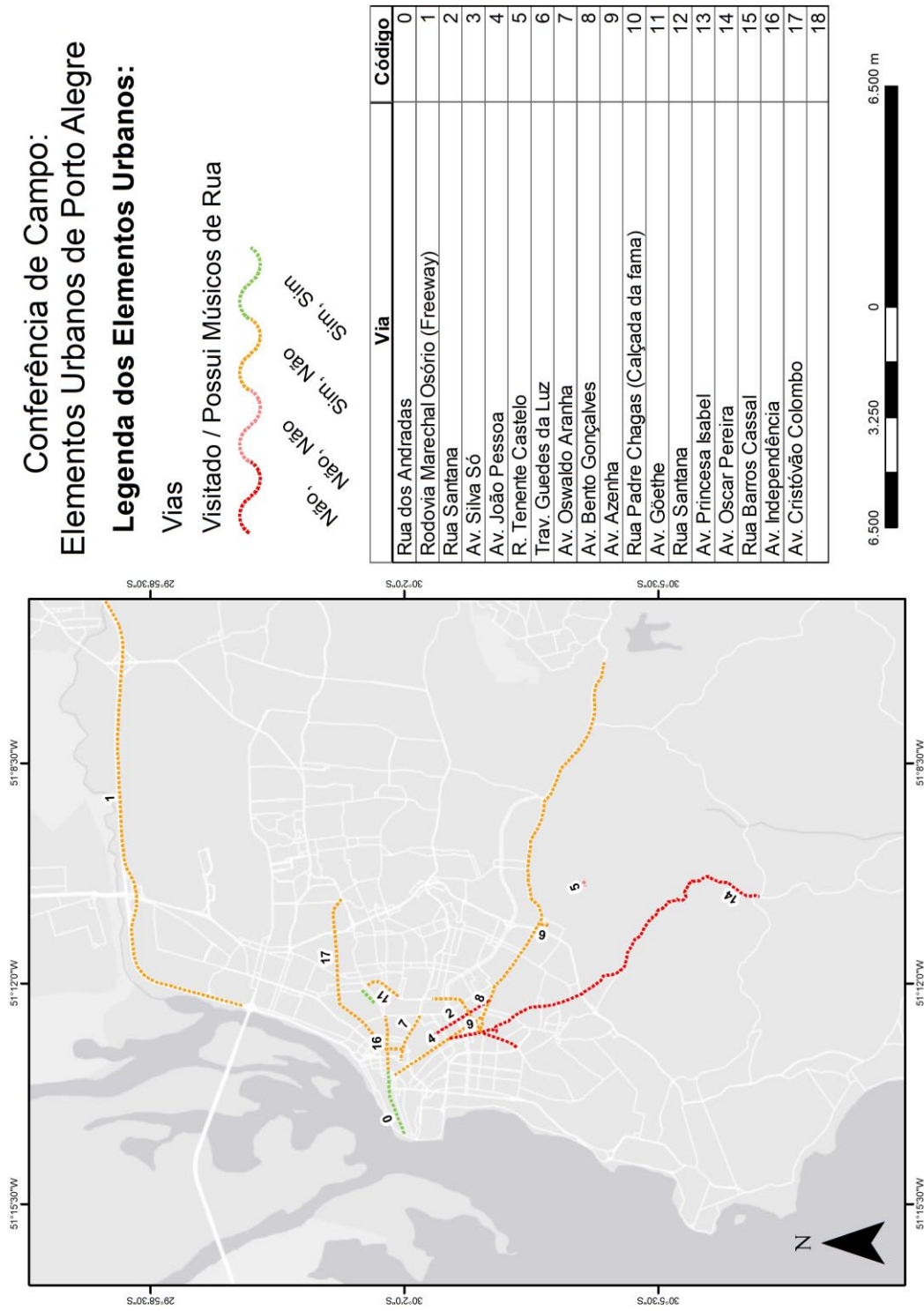
Todas as vias foram visitadas (Tabela 3). A existência de apresentação de músicos de rua dá-se somente em parte da Rua dos Andradas e Rua Padre Chagas, como observa-se no Mapa sete (Mapa 7 - Vias representadas nas canções visitadas). Ainda existem apresentações de músicos de rua nas vias Avenida José Bonifácio, Rua General Lima e Silva e Rua da República, no entanto essas não são citadas em canções, e sua descoberta foi revelada a partir da conversa com os músicos e observações em campo.

Tabela 3 – Vias visitadas.

Elemento Urbano: Vias	Visitado	Músicos de Rua
Rua dos Andradas	Sim	Sim
Rua Marechal Osório (Freeway)	Sim	Não
Rua Santana	Sim	Não
Avenida Silva Só	Sim	Não
Avenida João Pessoa	Sim	Não
Rua Tenente Castelo (Volta da Cobra)	Sim	Não
Travessa Guedes da Luz	Sim	Não
Avenida Osvaldo Aranha	Sim	Não
Avenida Bento Gonçalves	Sim	Não
Avenida Azenha	Sim	Não
Rua Padre Chagas (Calçada da Fama)	Sim	Sim
Avenida Goethe	Sim	Não
Avenida Princesa Isabel	Sim	Não
Avenida Professor Oscar Pereira (Lomba do Cemitério)	Sim	Não
Rua Barros Cassal	Sim	Não
Avenida Independência	Sim	Não
Avenida Cristóvão Colombo	Sim	Não

Fonte: Autoria própria. Elaborado com base em trabalhos de campo.

Mapa 7 – Vias representadas nas canções visitadas.



Fonte: Autoria própria com base nas vias citadas em canções^[59] e visitadas.

PONTOS NODAIS

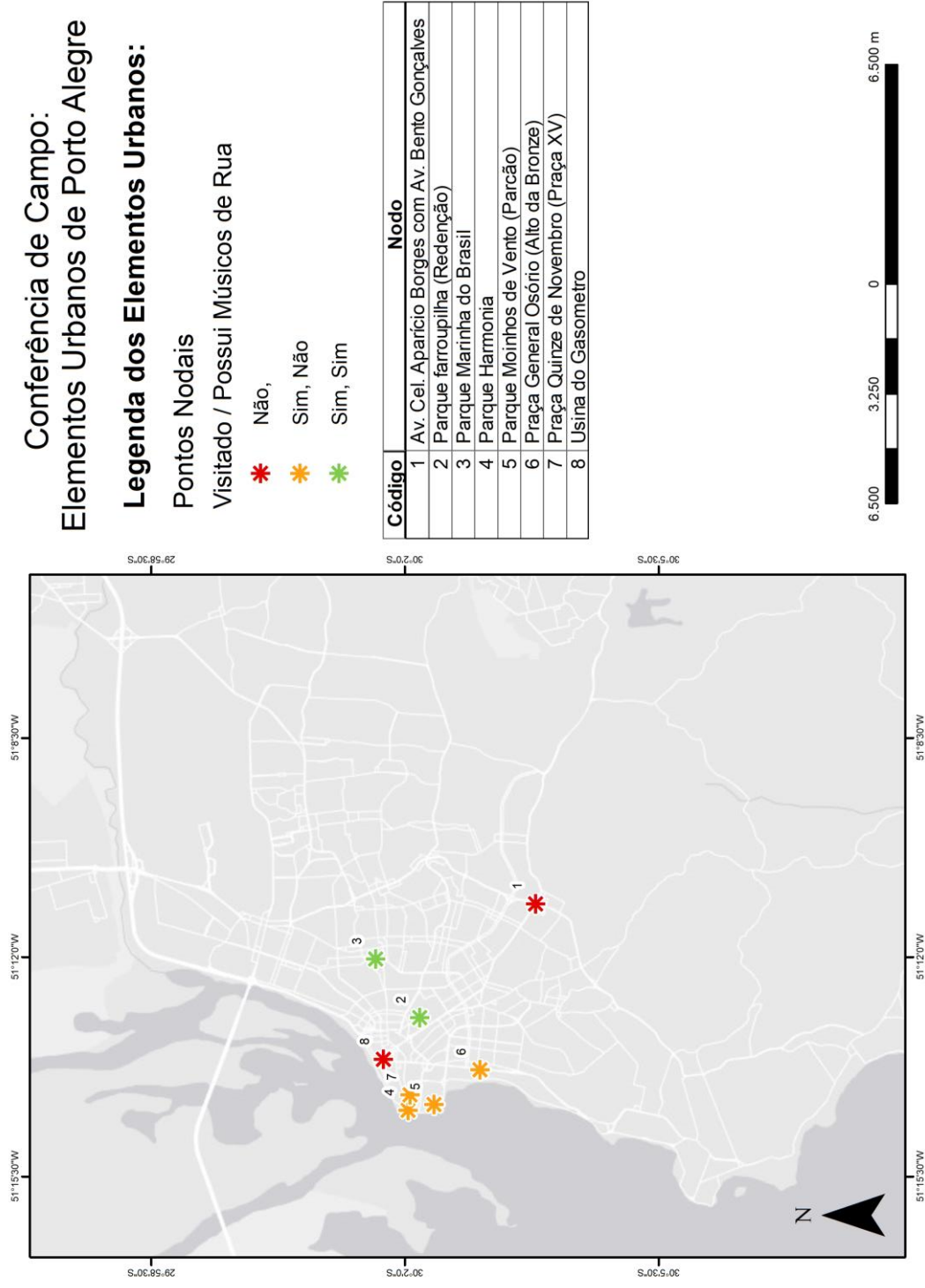
Os Pontos Nodais citados nas canções são Avenida Coronel Aparício Borges com a Avenida Bento Gonçalves, Parque Farroupilha, Parque Marinha do Brasil, Parque Harmonia, Parque Moinhos de Vento (Parcão), Praça General Osório (Alto da Bronze), Praça Quinze de Novembro (Praça XV) e Usina do Gasômetro (Tabela 4 – Pontos Nodais visitados). Todos foram visitados. São dois os pontos nodais em que encontra-se apresentação de músicos de rua: Parcão e Parque Farroupilha (Redenção) – como representado no mapa oito (Mapa 8). Foi observado que músicos (profissionais ou não) tocam em outros lugares, como o Parque Marinha do Brasil, por exemplo. Mas não acontece apresentação, com regularidade, elaboração, e com os estojos dos instrumentos virados para o público como se objetivasse uma performance.

Tabela 4 – Pontos Nodais visitados.

Elemento Urbano: Ponto Nodal	Visitado	Músico de rua
Av. Cel. Aparício Borges com Av. Bento Gonçalves	Sim	Não
Parque Farroupilha (Redenção)	Sim	Sim
Parque Marinha do Brasil	Sim	Não
Parque Maurício Sirotsky Sobrinho (Harmonia)	Sim	Não
Parque Moinhos de Vento (Parcão)	Sim	Não
Praça General Osório (Alto da Bronze)	Sim	Não
Praça Quinze de Novembro (Praça XV)	Sim	Não
Usina do Gasômetro	Sim	Não

Fonte: Autoria própria. Elaborado com base em trabalhos de campo.

Mapa 8 – Pontos Nodais referenciados nas canções visitados



ARTICULAÇÃO

O mapa nove (Mapa 9 – Elementos Urbanos citados nas músicas e visitados), apresentado na página seguinte, remonta os três tipos de elementos urbanos representados nas canções: Bairros, Vias e Pontos Nodais. A partir dessa articulação pode-se ter uma noção da relação de distâncias entre cada um dos elementos; também é possível observar onde encontram-se os elementos urbanos representados nas canções e em quais destes existe apresentação musical na rua. Ainda há uma noção sobre os limites municipais da cidade e a concentração de apresentações de músicos de rua na área mais central.

6 CARTOGRAFIA DA DAS APRESENTAÇÕES MUSICAIS

As observações de músicos realizadas em trabalhos de campo, bem como entrevistas feitas com os músicos de rua de Porto Alegre possibilitam verificar a distribuição dos músicos de rua em lugares específicos da cidade. Da mesma maneira, percebe-se estruturas socioeconômicas que conectam as apresentações e o contexto urbano desta cidade.

Pretende-se aqui, demonstrar os espaços escolhidos pelos músicos para a realização de suas apresentações buscando compreender os motivos que os levam para determinados lugares da cidade, e motivos que os levam para os espaços da rua. Também são analisadas relações e características entre os músicos/apresentações e esses lugares.

Portanto, é dada a importância para os espaços centrais com características de afluxo e fluxo de pessoas. Primeiro, os lugares de afluxo porque são lugares em que as pessoas chegam para realizar variadas atividades (como trabalho, estudo, consumo de serviços ou produtos). Assim, essas áreas centrais são locais na cidade em que as pessoas chegam todos os dias com origens de diversos lugares, seja dentro da própria Porto Alegre ou oriundas de outras cidades da região metropolitana. Como relatado por Iuri da banda Canto dos Livres *“os músicos pensam num espaço em que exista a circulação de pessoas, e onde o público possa parar para assistir à apresentação”*. Para Pietro Sergio Noronha

São lugares de acesso, de mais circulação de gente. *E na rodoviária, por exemplo, que também tem bastante circulação?* Na rodoviária é proibido qualquer tipo de arte. Já fui! Seria massa quem está esperando o ônibus pra viajar, curtir um som ou alguma arte visual, mas lá não deixam! *Alguém chama a polícia lá na rodoviária? Quem não deixa?* Tem uns seguranças que tiram você de lá, dizendo que lá é uma área privada.

Da mesma forma, é colocado por Luise Thomas que canta na Colado a cuspe *“levamos em conta a passagem de pessoas”*. Jackson Spindler, tecladista da Petit Poá reitera a ideia quando lembra *“o Pedro²³ já tocava e nos incentivou bastante, é um espaço de passeio das pessoas o que facilita a coisa de parar pra*

²³ Pedro é baixista da banda Cartas na Rua e toca com a Petit Poá quando em apresentações realizadas em lugares fechados (casas de *show*, bares, e outros especializados).

ouvir alguém tocar". Mauro Bruzza, O Homem banda, realiza sua escolha a partir de *"um local que tenha bastante gente passando"*. Alexandre dos Santos (Xandi 7 cordas) também afirma *"escolhemos locais onde passa mais gente caminhando"*. Então, são considerados os lugares de fluxo de pedestres, pois somente assim torna-se possível o público deste tipo de artista, por isso muitas vezes há "escolha do calçadão pelos músicos de rua, devido à predominância dos pedestres e a possibilidade do contato direto nas performances" (SKULNI, 2016, p. 663).

Quando trata-se da escolha dos espaços da cidade para realizar-se apresentações, parece existir uma convenção. Da mesma forma que ocorre com os músicos em Porto Alegre também é semelhante na cidade de Curitiba/PR, como pode ser observado no estudo de Élcio Skulni,

(...) há uma concentração destes músicos no centro da cidade e em espaços específicos, como calçadões, principalmente a rua XV de Novembro, pontos turísticos, praças e a feira do Largo da Ordem. Permitindo assim a construção de uma representação destas performances, para melhor se compreender a espacialização destes músicos relacionando suas intervenções e influências na paisagem cultural e sonora da cidade. (SKULNI, 2016, p. 658)

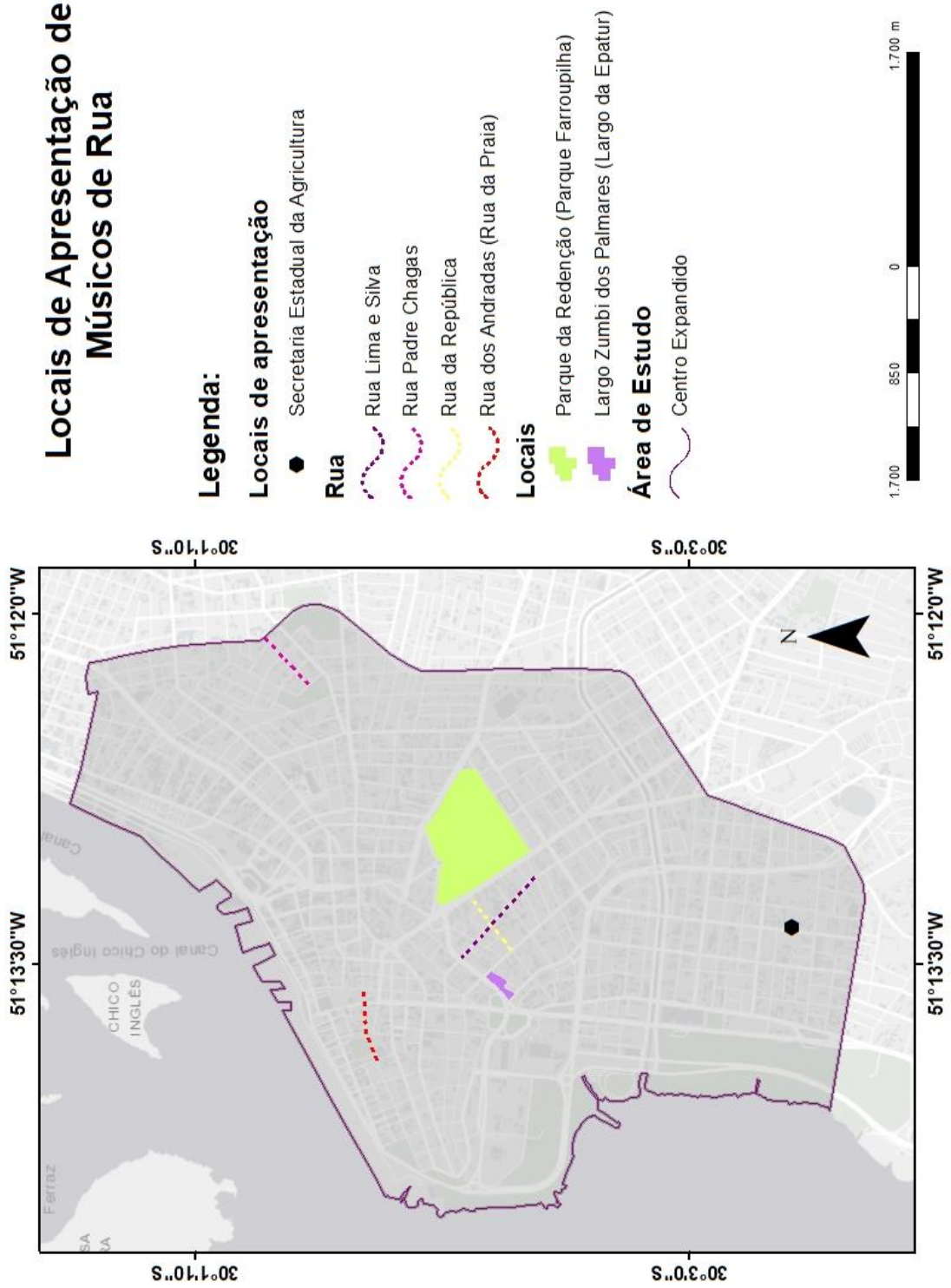
Foi verificado que existem lugares preferidos pelos artistas para realizarem suas apresentações em Porto Alegre. Alguns com maior quantidade de artistas e em um número maior de frequência, outros são eventuais e utilizados por um número menor de artistas. O espaço mais comumente utilizado pelos músicos é o Parque da Redenção (Parque Farroupilha), depois a Rua da Praia (Rua dos Andradas) e Praça da Alfândega que encontra-se nessa via. Além destes, os músicos apresentam-se junto da Feira Modelo realizada aos sábados no Largo Zumbi dos Palmares (Largo da Epatur, no Bairro Cidade Baixa) e na Feira Orgânica/Ecológica que acontece no pátio da Secretaria Estadual da Agricultura (Bairro Menino Deus). Dois dos músicos (um artista solo e outro grupo) que contribuíram com a pesquisa apresentam-se dentro de ônibus municipais.

De modo semelhante, as apresentações musicais ocorrem nestes mesmos tipos de elementos urbanos^[31] na cidade de Curitiba/PR. A pesquisa realizada por Élcio Skulni^[58] observa as paisagens sonoras compostas pelos músicos de rua no "(...) calçadão da Rua XV de Novembro ou o Largo da Ordem em Curitiba. (SKULNI, 2016, p. 668)".

Dentre os quinze (15) músicos entrevistados que realizam (ou pelo menos alguma vez realizaram) apresentações na rua em Porto Alegre, onze (11) costumam tocar no Parque da Redenção, dez (10) tocam na Rua da Praia e Praça da Alfândega. Deve ser levado em consideração que alguns dos músicos realizam apresentações em mais de um espaço e, sendo assim, oito (8) desses músicos realizam apresentações em ambos os espaços (Parque da Redenção e Rua da Praia). Ainda existem três artistas que não se apresentam (ou, pelo menos, até então não realizaram apresentação) nem no Parque da Redenção, nem na Rua da Praia. São os casos de músicos que realizam apresentações em linhas de ônibus, e um (1) artista de fora que foi entrevistado durante sua passagem por Porto Alegre.

Cabe a lembrança que existem três (3) músicos reconhecidos em campo que não foram entrevistados mas realizam apresentações no Parque da Redenção e na Rua da Praia. São os casos de Leonardo Frodo (toca na feira orgânica da Redenção), Luís Arnobio (apresenta-se na Andradas e, com menos frequência, na Redenção) e Som Central (o conjunto toca no brique da Redenção e na Andradas). Abaixo, no Mapa 10, pode-se verificar em destaque os locais de apresentação contidos na área do centro expandido da cidade.

Mapa 10 – Locais de apresentação de músicos de rua



Fonte: Autoria própria. Mapa baseado em trabalhos de campo e entrevistas.

6.1 PARQUE DA REDENÇÃO (FARROUPILHA)

A Praça da Redenção (ou Parque Farroupilha) – elemento urbano: ponto nodal^[31] – é marcado, como observado nesta pesquisa como o espaço mais visado pelos músicos de rua para realizarem suas apresentações (ver Quadro 4). Essas apresentações não são diárias, elas acontecem geralmente ligadas aos eventos com feira que ocorrem principalmente no canteiro central da avenida José Bonifácio nos finais de semana (sábados e domingos), qual é interditada nos domingos para a passagem dos carros²⁴. Pode-se observar no Mapa 11 – Planta do Parque da Redenção. A disposição espacial entre músicos e feirantes nos finais de semana.

No entender dos músicos existem razões para que estes acontecimentos se estabeleçam nos finais de semana. Jean Kartabil, da banda Cartas na Rua, afirma que é um momento de lazer ao mesmo tempo que existe, por parte do público, uma busca pessoal pela arte; para Charles Busker esse é um momento de lazer, diversão.

Eu acho que tem muito a ver com o lazer. A galera acaba buscando, em algum momento de suas vidas, uma relação com a cultura, com a arte, né. E aí eu acho que esse momento acaba acontecendo no fim de semana. Acho que tá muito relacionado ao lazer, assim. A galera vai pro brique e tem aquele tempinho pra poder parar e ouvir o som, ou ver uma estátua viva, ou ver um teatro, uma apresentação. É o domingo, né, a galera pode se dar o luxo, não tem trabalho, não tem nada pra fazer. (Jean Kartabil, Cartas na rua).

Lá no brique da Redenção o pessoal já tá passeando, o pessoal para mais, forma roda, pede música. Tem gente que senta ali com o chimarrão, fica curtindo. Depende muito do horário e do local”. (Charles Busker)

Esse trecho da entrevista do artista também vai de encontro com a ideia do autor Roberto Da Matta (1997, p. 33), ao afirmar que “Sábados e Domingos são tempos muito mais internos, da casa e da família, ao passo que os ‘dias comuns da semana’ são vividos como tempos externos marcados pelo trabalho”. Relatos que caracterizam os finais de semana como tempos/temporalidades voltadas para o lazer e para a família. Neste sentido, Mauro Bruzza (Homem Banda) também comenta que o Parque da Redenção, já faz parte do seu cotidiano, sente-se parte do parque também:

²⁴ Nos sábados a avenida não é interditada para a passagem dos automóveis.

O brique da redenção é uma grande família. Já faz mais de dez anos que eu me apresento ali então eu conheço todos os artesãos, conheço quem frequenta o parque, conheço os moradores de rua. Me relaciono com todo mundo do parque. Algumas vezes durante a semana eu vou pro parque também, pra me divertir e pra ter os meus momentos de lazer com a minha família. Ali, o brique é uma grande família mesmo. Eu comecei a trabalhar no brique da redenção. Quando eu tinha 16, 17 anos eu comecei me apresentando ali no brique e estou ali até hoje. Então o brique é como se fosse a minha segunda casa. Eu estou bastante atento a tudo que acontece, eu sei como funciona, é um organismo né?! o Parque. Já vivi diversos momentos lá, já trabalhei de diversas formas. (Mauro Bruzza, Homem Banda)

Ao apresentar essa característica mais ‘familiar’, os frequentadores também são parte do seu público. Quando perguntado sobre os locais que busca para tocar respondeu:

Um local que tenha bastante gente passando. Locais que as pessoas estão sempre pro lazer é melhor (...) Os melhores locais sempre são: algumas feiras, aonde o pessoal está indo já pra desfrutar o dia, pra passar a tarde com a família. Sempre busco locais em que a família está presente. Então é através disso que eu encontro o lugar pra trabalhar (...) Sempre busco um ambiente familiar. Onde a família esteja. Pra mim é muito mais interessante a família. (Mauro Bruzza, Homem Banda)

As feiras, que acontecem numa das avenidas (José Bonifácio) que circunda o parque, estão previstas no calendário da cidade, e são divulgadas pela Secretaria Municipal da Indústria e Comércio (SMIC) em seu *site* oficial. Nos sábados pela manhã acontece a feira ecológica²⁵ (ou orgânica) de hortifrutigranjeiros, podendo ser observada em Heidrich (2015, p. 74) quando diz que “a Rua José Bonifácio aos sábados pela manhã é microterritorialidade de consumo agroecológico. O usuário desse espaço pode ser aquele que de algum modo ou instante de seu cotidiano porta identidade com esse universo”. os domingos é realizado o brique²⁶, composto por artesãos, comerciantes de artesanato, de objetos comerciantes de antigos e comerciantes de artigos colecionáveis.

A feira orgânica ocorre no canteiro central da avenida, começando às sete horas (7h) e estende-se até às treze (13h). A feira existe há quase três décadas e não é apenas um espaço de consumo de produtos ecológicos, mas também um

²⁵ http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smic/default.php?p_secao=206

²⁶ http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smic/default.php?p_secao=200

ambiente de convívio, aprendizado e troca de ideias, como colocado por Heidrich (2015, p. 74)

A feira teve início em 1989 e vem se mantendo em crescimento não apenas de consumidores, mas também em termos de espaço-tempo já característico da cidade. Além de local de consumo, é também de encontro, de bate-papos em frente às bancas, que incluem troca de saberes em relação a práticas de cultivo, uso de ervas medicinais ou temperos, preparo de alimentos, leituras e ideias de sustentabilidade. Por isso, a Feira combina evento, prática de consumo e passeio.

No Quadro 4 e Mapa 11, a seguir, pode-se observar características dos acontecimentos e a planta do parque considerando quando há apresentações musicais no Parque da Redenção. Como já visto anteriormente²⁷ pode-se confirmar no Quadro 4 que – no parque da Redenção – as feiras e músicos ocorrem em conjunto, nos sábados e domingos. Ainda pode-se identificar quais os artistas apresentam-se neste parque e quais elementos urbanos (LYNCH, 2014) próximos. Quanto a paisagem sonora²⁸ (TORRES & KOZEL, 2010); (TORRES, 2010) deve-se ressaltar que em cada apresentação o gênero musical complementa – durante determinado espaço-tempo – um complemento de outras sonoridades que já são comuns do parque, da feira, do lazer. Nesse sentido podemos identificar o som das pessoas no sotaque como uma característica regional (ou da cidade), o choro das crianças, gritos, conversa, gargalhadas, corredores, ciclistas, vendedores que anunciam seus produtos (água, refrigerante, cerveja, algodão doce, etc.). Ainda nos sábados há o barulho do trânsito (motores, alarmes, buzinas)²⁹. No Mapa 11 apresenta-se a disposição do parque nos finais de semana com uma localização aproximada da distribuição dos músicos nos finais de semana, lembrando que os músicos não podem ficar muito próximos para não interferir no alcance da propagação de som (MED, 1996) do outro. Ainda estão referenciados os elementos urbanos conforme a ideia de Kevin Lynch (2014).

²⁷ Ver nos subcapítulos 3.2 ‘Definição dos espaços estudados’ e 4.4 ‘Memória de campo’

²⁸ Buscou-se apresentar um pouco do que compõe o momento das apresentações na coluna ‘Paisagem Sonora’ do Quadro 4. P.S.: Não foi possível a obtenção em vídeo de todos os artistas.

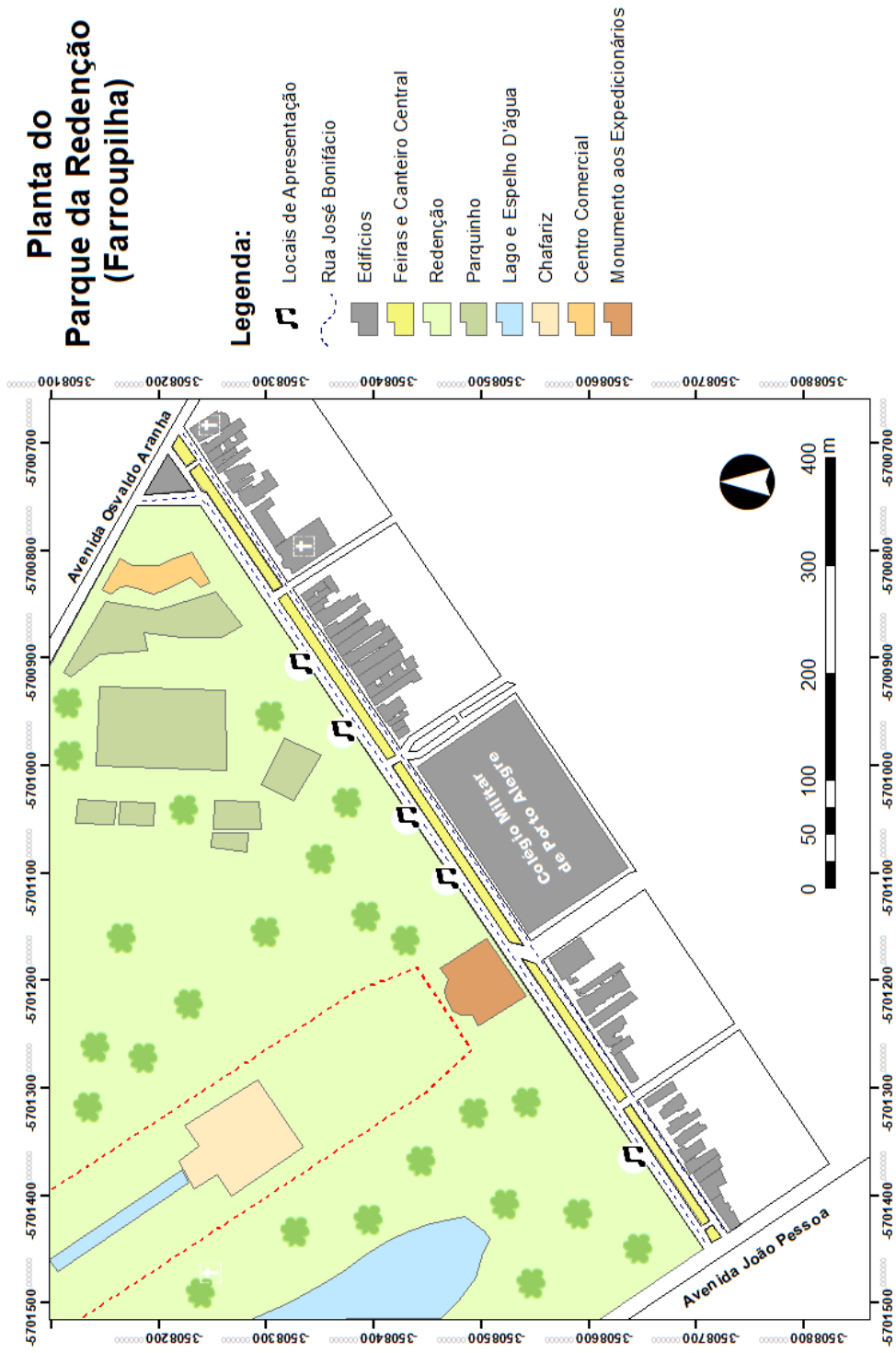
²⁹ Ver no link disponível na coluna ‘Paisagem sonora’ do Quadro 4 da apresentação de Leonardo Frodo em que os artistas tocam ao mesmo tempo em que soa o alarme de um automóvel estacionado.

Quadro 4 – Apresetações musicais no Parque da Redenção.

Músico/Banda	Apresentação Local e acontecimento	Público (plateia)	Lugar	Paisagem Sonora Circularidade e música
Canto dos Livres	Feira Orgânica (Sábados)	Frequentadores do parque, brique e feira orgânica. Feirantes e trabalhadores dos arredores, praticantes de esportes, moradores próximos, amigos dos músicos e turistas. Variadas classes econômicas e etárias.	Elementos urbanos; Espaço Público; Espaço social	Parque, Feira, Chamamé, Milonga, Tango
Cartas na Rua	Brique (Domingos)		Parque da Redenção, Feira Orgânica, Av. José Bonifácio	Parque, Feira, Folk, Blues, Rock clássico, https://goo.gl/G12Z2y
Charles Busker	Brique (Domingos)		Parque da Redenção, Brique, Av. José Bonifácio	Parque, Feira, Clássicos do Rock (décadas de 1960, 1970) https://goo.gl/34p6hX
Colado a Cuspe	Brique (Domingos)		Parque da Redenção, Brique, Colégio Militar de Porto Alegre, Trenzinho, Av. José Bonifácio	Parque, Feira, Samba, MPB, https://goo.gl/MNFIWp
C. Bluegrass Porto alegreense	Brique (Domingos)		Parque da Redenção, Brique, Monumento aos Expedicionários (arco da redenção)	Parque, Feira, Bluegrass, https://goo.gl/GcF1Jq
Creepy Tower	Feira Orgânica (Sábados)		Parque da Redenção, Feira Orgânica, Av. José Bonifácio	Parque, Feira, Rock, Folk, Blues, https://goo.gl/JQinas
Geraldo Show	Brique (Domingos)		Parque da Redenção, Brique, Av. José Bonifácio	Parque, Feira, MPB, Samba, Rock, Músicas popularmente conhecidas, https://goo.gl/e9DJNp
Homem Banda	Brique (Domingos)		Parque da Redenção, Brique, Av. José Bonifácio	Parque, Feira, 'Clown music', https://goo.gl/6ioaAB
Leonardo Frodo	Feira Orgânica (Sábados)		Parque da Redenção, Feira Orgânica, Av. José Bonifácio	Parque, Feira, MPB, Reggae, Cumbia, Samba, https://goo.gl/qMnDjM
Luis Ambio	Brique (Domingos)		Parque da Redenção, Brique, Av. José Bonifácio	Parque, música tradicional gaúcha e popular missioneira, https://goo.gl/82PwPa
Marcos Saporiti	Brique (Domingo)		Parque da Redenção, Brique Av. José Bonifácio	Parque, Feira, Chacarera, Milonga
Naquele Tempo	Brique (Domingos)		Parque da Redenção, Brique, Monumento aos Expedicionários (arco da redenção), Av. José Bonifácio	Parque, Feira, Choro, https://goo.gl/fq4m8D
Petit Poá	Brique (Domingos)		Parque da Redenção, Brique, Av. José Bonifácio, Av. João Pessoa, Rua Santana.	Parque, Feira, Chanson, Jazz, Blues (Músicas cantadas em francês).
Philippe Phillipsen	Brique (Domingos)		Parque da Redenção, Brique, Av. José Bonifácio	Parque, Feira, Acordeon, Música POP, https://goo.gl/PJozqR
Som Central	Brique (Domingos)		Parque da Redenção, Brique, Av. José Bonifácio, Rua Vieira de Castro, Colégio Militar de Porto Alegre	Parque, Feira, Reggae, https://goo.gl/ZzwBnK

Fonte: Autoria própria com base em trabalhos de campo e entrevistas com os artistas.

Mapa 11 – Planta do Parque da Redenção



Fonte: Mapa criado com base em trabalhos de campo e entrevistas com músicos. Elaboração por Mateus Gleiser Oliveira e Carlos Stoll.

No sentido da avenida João Pessoa para avenida Osvaldo Aranha e feira reúne, nessa ordem, os vendedores de artesanato e antiguidades: caixas de madeira, gibis, agendas, bijuterias, trabalho em crochê, balanços e cadeiras para crianças, bonecas de pano, CDs e LPs. A feira de produtos orgânicos começa a partir da esquina com a rua Vieira de Castro (após o Colégio Militar de Porto Alegre – CMPA) até a avenida Osvaldo Aranha. Nessa parte da feira as tendas são posicionadas dos dois lados do canteiro, formando um novo corredor no canteiro³⁰. Assim, os feirantes expõem seus produtos voltados para o lado de dentro do canteiro ficando de costas para a rua. Por esse motivo, o espaço utilizado pelos músicos é do outro lado da rua, na área pertencente ao próprio Parque.

As bandas se apresentam em frente aos brinquedos do parque de diversões, ao lado do mercado do Bom Fim, nas proximidades da avenida Osvaldo Aranha. Desde essa parte do parque até o Arco da Redenção (Monumento ao Expedicionário), se posicionam os expositores/vendedores de mel e produtos derivados (não ficam no canteiro central como os expositores hortifrutigrangeiros).

Na data de dezoito (18) de dezembro de 2017 (sábado) foi realizado trabalho de campo com registros fotográficos e em vídeo da feira orgânica e dos músicos que ali apresentavam-se. Na data haviam dois pontos com artistas se apresentando: Creepy Tower, em frente do Colégio Militar de Porto Alegre e Leonardo Frodo, próximo do parque da redenção, ao lado do mercadinho do Bom fim. A primeira banda conta com uma bateria além de um violão (cordas de aço) e duas vozes, todos amplificados. É uma banda que toca músicas próprias e versões de outros artistas, sendo grande parte *rock* ou tipos de músicas que influenciaram o *rock* (*blues* e *folk*, por exemplo) como e *Got my mojo working* (Muddy Waters) *Folsom prison blues* (Johnny Cash). Essa banda ainda não vende CDs pois ainda não possui e, inclusive, um dos motivos de estarem tocando na rua, na ocasião, é para arrecadar dinheiro para a gravação de seu primeiro disco, fato que é comunicado pelos músicos no intervalo entre as músicas. O outro artista, Leonardo Frodo, toca violão e canta ao mesmo tempo em que é acompanhado por um baterista um clarinetista quais tocam músicas de diversos gêneros, praticando também o improvisado (criação instantânea dentro de uma harmonia). Dentre os gêneros identificados estão MPB, Samba, *Reggae* e *Cumbia*, e as músicas tocadas são

³⁰ A disposição dos feirantes pode ser observada no vídeo: <https://goo.gl/8TEKRj>

Samba da minha terra (Dorival Caymmi), *Natural Mystic* (Bob Marley), *Mambo de Machahuay* (Luis Abanto Morales). O violão e a voz são amplificados e, no intervalo entre as músicas, são anunciados os CDs da banda como uma possibilidade de presente para Natal, que está próximo. O músico também comenta sobre o consumismo impulsionado pelas mídias e pelo comércio, característicos dessa época do ano, sugerindo ao público que em vez de dar presentes, estejam presentes.

Em nenhuma das apresentações chega formar-se uma grande roda de público para assistí-los, mas as pessoas param sozinhas ou em pequenos grupos, escutam um par de canções e retomam sua caminhada, outras pessoas escutam algumas canções mais e gravam com o celular. Boa parte do público já estava na feira orgânica, pode-se deduzir pois carregam produtos ali adquiridos.

As pessoas que frequentam a feira nesse dia são das mais variadas idades e andam empurrando carrinhos de feira. Estão sozinhas, levam junto crianças ou em grupos familiares ou de amigos. No outro lado da rua, na área do Parque da Redenção, as pessoas caminham tomando mate, andam de bicicleta e correm.

Manifesta-se o caso de hibridismo cultural (BURKE, 2003); (CANCLINI, 1998) no contexto interno dos conjuntos musicais, no sentido em que reproduzem diferentes estilos musicais, por vezes juntando características de cada um de deles para criar o seu próprio estilo. Também existe cultura híbrida formada no contexto da feira em relação com o parque e as apresentações musicais, no sentido que reflete características cada vez mais comuns nas diferentes sociedades modernas, onde

(...) uma mesma pessoa pode participar de diversos grupos folclóricos, é capaz de integrar-se sincrônica e diacronicamente a vários sistemas de práticas simbólicas: rurais e urbanas, suburbanas e industriais, microssociais e do *mass media* (CANCLINI, 1998, p. 220)

Assim, existe a possibilidade da pessoa identificar-se e participar de diferentes grupos, com temáticas diferentes. Este é o caso do público que ao mesmo tempo frequenta a feira de produtos orgânicos e assiste a uma apresentação de *Rock*, ou *MPB*, ou *Rock e MPB*. Também é questão da formação de culturas híbridas a relação das pessoas ligadas ao parque pelos mais diversos motivos, seja para a prática de esportes ou para desfrutar de momentos de lazer. Esses

frequentadores do parque que apreciam a feira e/ou as apresentações musicais têm sua identidade cultural composta por todos esses elementos.

Aos domingos, a feira que ocorre em frente ao parque da Redenção, na avenida José Bonifácio, é o brique. O local de organização dos feirantes, assim como na feira orgânica dos sábados, é no canteiro central da Avenida José Bonifácio. Ali, entre as avenidas Santana e Osvaldo Aranha (extensão de três quadras), vende-se artesanato em crochê, couro, madeira e metais; cuias de chimarrão, cestos de palha e de vime, tapetes, cintos, vasos de flor, roupas e acessórios (pulseiras, colares e anéis) feitos de diversos materiais.

No sentido oposto, entre as avenidas Santana e João Pessoa (nordeste – NE para sudoeste – SO) o fluxo e concentração de pessoas é menor se comparado com o outro lado do parque (desde o Arco até a avenida Osvaldo Aranha). Nesse lado em que passam menos pessoas é possível encontrar os mais diversos artigos colecionáveis como brinquedos antigos, vinis (LPs), CDs, DVDs, livros e videogames usados, *buttons (pins)*, selos e moedas; além disso conta com antiguidades para casa como porta-retratos, talheres, copos, taças, xícaras, pratos e etc.

Os indivíduos que vão para a feira, para o parque desfrutar de momento de lazer são também público das apresentações de rua. Inclusive os feirantes somam-se a este grupo. Existe além de uma relação de público – artista, uma relação de proximidade entre as pessoas que fazem do parque seu local de trabalho. Como já citado anteriormente, Iuri Barbosa (Canto dos Livres) e Márcio Petracco (Conjunto de Bluegrass Porto Alegre) destacam uma integração entre feirantes e artistas, pode-se observar esse fator também na passagem de Pierre Mayol (2009, p. 39)

O bairro aparece assim como o lugar onde se manifesta um 'engajamento' social ou, noutros termos: uma arte de conviver com parceiros (vizinhos, comerciantes) que estão ligados a você pelo fato concreto, mas essencial, da proximidade e da repetição

Foram realizados registros no domingo em três datas diferentes (19 e 26 de Novembro e 10 de Dezembro de 2017). Na data de 26 de novembro, o dia era nublado com precipitação de garoa esporadicamente, o que resultou em um

domingo sem músicos de rua no Parque Farroupilha. Nas outras duas datas foram registradas (fotos, vídeos e caderno de campo) as apresentações dos músicos Cartas na Rua, Homem banda e Geraldo Show.

A banda Cartas na Rua apresenta-se dentro da área do parque nas proximidades do parquinho público, voltado para a avenida José Bonifácio. A banda vende CDs por quinze reais (R\$15,00) anunciados no intervalo entre as canções, momento em que os músicos lembram ao público sobre a contribuição espontânea que pode ser feita depositando-se dinheiro na caixa do banjo, localizada em frente ao grupo. Nestes registros realizados para o trabalho, a banda contava, além de sua formação tradicional com baixo, banjo, dois violões, com Maneco tocando *washboard*³¹.

Durante as observações da banda, 40 (quarenta) ou 50 (cinquenta) pessoas assistem a apresentação formando uma roda em frente à banda. Algumas das músicas que tocam são *Harvest moon* (Neil Young), *Emoções* (Roberto Carlos), *Paint it black* (Rolling Stones), *New train river* (Norman Blake & Toni Rice), *Steam powered aereoplane* (John Hartford), além de suas músicas autorais.

O Homem banda apresenta-se na forma de teatro, da mesma forma que apresenta-se musicalmente como ‘banda de um homem só’, a apresentação teatral é reproduzida somente por ele mesmo, com o nome de “Cia1péde2”. Para a apresentação existe toda uma estrutura, montada pelo próprio artista, com palco, amplificação de som e paletes dispostos em forma de roda para que o público possa sentar ao assistir.

A apresentação acontece dentro do parque da redenção, em frente à esquina entre a avenida José Bonifácio e a rua Vieira de Castro. Forma-se grande roda com público de diversa faixa etária: crianças de pouca idade (aparentam ter entre dois e quatro anos) junto de seus, pais e avós, por exemplo. Cerca de duzentos e cinquenta (250) pessoas formam o público do *Cia1péde2* dentre sentados nos paletes (montado pelo artista), em cadeiras (trazidas pelo próprio público) ou mesmo em pé. A apresentação dura quarenta minutos (40 min.).

³¹ Tradução literal do inglês para ‘tábua de lavar’. Não podendo ser diferente, trata-se de instrumento de percussão criado sobre uma tábua de lavar – qual fica presa no peito de quem toca – com adicionais como prato (de bateria), apitos, dedeira de costura, utensílios e ferramentas domésticas. Muito utilizado no gêneros musicais de *Country*, *Bluegrass*, *Folk*, *Blues* e *Jazz*.

As Apresentações de Geraldo Show acontecem ao lado de uma árvore específica, isto porque as raízes da árvore que estão acima do solo formam um “banco” para os músicos que o acompanham. O local da apresentação é em frente ao campo de areia de futebol (próximo da rua Vieira de Castro), e os músicos tocam de frente para o brique. Os músicos e público mais regulares ainda trazem bancos ou cadeiras particulares para instalarem-se.

Nas apresentações de Geraldo Show, ele é o único que sempre está presente, enquanto os outros músicos alternam-se. Alguns que participam das apresentações mais frequentemente e outros mais inusuais. Nas ocasiões em que foram feitos registros por meio de vídeo e fotografia haviam entre 6 e 7 músicos o acompanhando com cavaquinho, pandeiro (às vezes mais de um) e outros diferente tipos de percussão, como, tantans e rebolo, por exemplo.

O grupo toca músicas internacionais instrumentais e nacionais cantadas. As músicas internacionais são rock ou algum gênero aproximado, enquanto as nacionais são basicamente sambas, pagodes e MPBs. Algumas das canções executadas são: *Stairway to heaven* (Led Zeppelin), *Mrs. Robinson* (Simon & Garfunkel), *Amantes* (Ara Ketu), *Oceano* (Djavan), *Não deixe o samba morrer* (Alcione), *A minha menina* (Jorge Ben Jor), *Zazueira* (Jorge Ben Jor), *Brasileirinho* (Waldir Azevedo), *Final feliz* (Jorge Vercillo), *Jeito felino* (Raça Negra), *Matriz ou filial* (Nelson Gonçalves).

Geraldo vende seus discos por 10 reais (R\$ 10,00) dos quais somente ele participa das gravações, e seu público assiste em pé, parados com suas bicicletas, nos bancos do parque, e em cadeiras dobráveis particulares. Alguns sentam-se nos troncos ou raízes de árvores. Dificilmente se enxerga crianças ou adolescentes por perto. A maioria do público parece ser composto por pessoas com mais de trinta (30) anos. O público toma mate e consome produtos vendidos pelos ambulantes do parque como refrigerantes, água, cerveja, churros e pipoca, além de carregarem consigo outros artefatos comprados no parque (artesanato, antiguidades, roupas e calçados por exemplo). Cerca de sessenta (60) pessoas acompanham a apresentação, desde amigos dos músicos sentados numa roda mais próxima até pessoas em pequenos núcleos de dois, três ou quatro indivíduos mais afastados do grupo.

Perto de 17h diminui consideravelmente o número de pessoas em torno da apresentação. O público é mais ou menos a metade, contando com cerca de 30 pessoas agrupadas próximas da banda. Normalmente Às 17:30h Geraldo é o único músico que segue apresentando-se no Brique da Redenção. Nessa hora cerca de 20 pessoas assistem ao *show* em volta do grupo formado em torno do artista, e muitos dos expositores do brique (no canteiro central da avenida José Bonifácio) desmontam suas tendas/barracas.

Pode-se perceber que a música de rua compõe a paisagem sonora^{[58][59]} do parque, principalmente na parte do brique. Entretanto, cada um dos músicos, ou grupo não apresenta-se durante o dia todo, mas por blocos.

Domingos na redenção (...) Normalmente a gente toca do meio-dia às três horas da tarde. No brique, a gente chega ali onze horas da manhã e começa de tocar onze e meia e tocamos até umas três e saímos dali pelas quatro [da tarde]. (Jean Kartabil, Cartas na Rua).

Tentamos sempre chegar entre 11h, 11:30h e ficar no máximo até às 14h. (Jackson Spindler, Petit Poá).

No brique da Redenção também tem vários horários, das 10h ao meio-dia. Do meio-dia às 2h da tarde é outro público, depois das 4 horas da tarde é outro público diferente. Então, se o cara tem disposição, disponibilidade e bateria na caixa de som e energia pra tocar, o cara pode ficar o dia inteiro tocando. (Charles Busker).

No Brique da Redenção [Parque Farroupilha], domingos, chego perto de 9h e fico até 16h, 17h. (Geraldo, Geraldo Show).

No brique da redenção é o mesmo horário da Rua da Praia, entre 10h e 14:30h. (Márcio Petracco, Conjunto de Bluegrass Porto Alegrense).

Na redenção a gente toca só no domingo, no brique. Quase sempre o mesmo horário, de 11h - 14h. É porque depois a gente faz o Cisne Branco. (Alexandre dos Santos, Naquele tempo).

No Brique faço duas apresentações de uma hora e meia. Começando às 11h e às 13h. (Philippe Phillipson, Gaiteiro do Brique³²).

Cada apresentação cria, durante certo período, uma intervenção no espaço-tempo. Existe nesse período a conformação de espaço que se faz público pelo uso dos indivíduos, conforme colocado por Paulo César da Costa Gomes (2001)³³.

À parte das apresentações, muitas pessoas andam acompanhadas como casais ou em grupos. Pessoas andam de bicicleta e caminham com cachorros. As

³² Não é nome artístico oficial, mas ele mesmo diz que as pessoas o reconhecem assim.

³³ Ver subcapítulo 2.7 'A rua como espaço público'.

peças são de mais variadas idades, desde bebês empurrados pelos pais nos carrinhos até idosos. Algumas pessoas que passam pelas apresentações cantam junto do músico a canção da vez, mesmo quando não param para assistir.

A maioria das pessoas são senhores e senhoras que apreciam músicas mais antigas como as que tocamos. (Luise Thomas, Colado a cuspe)

O público é bem diversificado. Principalmente porque na rua está tocando para quem passa, não existe um filtro. Mas geralmente as pessoas que param são adultos e pessoas de mais idade. (Geraldo, Geraldo Show)

Na rua é tudo muito variado. Mas pela página do face da banda da pra ver que nosso público é 65% mulheres de 24 a 35 anos. (Jackson Spindler, Petit Poá)

Toco para famílias. Pais e/ou mães com crianças, casais. Em relação classes economicas, toco tanto para moradores de rua como outros mais favorecidos. Segundo as curtidas do Facebook, a maioria das fãs são mulheres, nem muito jovens, nem idosas. (Philippe Phillipson, Gaiteiro do Brique)

Portanto, existe no parque – e no brique – a presença de uma diversidade de frequentadores, como pode ser visto em Roberto Da Matta “(...) nas nossas cidades, então, e agora quero me referir especialmente às cidades ibéricas e brasileiras, a praça abre um território especial, uma região teoricamente do ‘povo’” (DA MATTA, 1997, p. 41). Logo, o público dos artistas é variado, entre classes sociais e faixas etárias. Devido ao gênero musical de alguns artistas, são apreciados por pessoas com mais idade e que conhecem as músicas. Com o destaque nas redes sociais, qual a maioria das simpatizantes de dois artistas (Philippe Phillipson e Petit Poá) são mulheres.

6.2 RUA DA PRAIA (RUA DOS ANDRADAS)

Outro elemento urbano (LYNCH, 2014) que está em destaque no campo das apresentações dos músicos de rua é a Rua dos Andradas (ou Rua da Praia, como também é conhecida). As apresentações, observadas nesta pesquisa, acontecem entre segundas e sextas-feiras, em horários próximos ao meio-dia. A localização, ou os ‘pontos’ dos artistas também não podem ser resumidos a qualquer parte da rua,

pois existe nela há um segmento qual é preferencial. É possível observar no Mapa 12 que a distribuição dos artistas evidencia um trecho da Rua da Praia que se estende desde a rua Marechal Floriano Peixoto até a rua Caldas Júnior, na Praça da Alfândega. Esta área está representada no Mapa 12 por ‘passo de pedestres’, que é uma secção da rua caracterizada pela não trafegabilidade de veículos automotores. Nos nossos países vizinhos Argentina e Uruguai chama-se a esse tipo de via por *peatonal*, que seriam ruas/calçadas largas onde somente trafegam os pedestres (o que talvez seria ‘calçadão’ no Brasil), como exemplos a *Calle Florida* em Buenos Aires (Argentina) e a Sarandí em Montevideo (Uruguai), onde não por acaso, também pode-se encontrar a presença de músicos de rua.

Certa vez já foi mais comum encontrar músicos de rua em toda a parte da referida rua correspondente ao “calçadão”. Porém durante os trabalhos de campo realizados foi possível perceber que atualmente os músicos diminuíram e preferem se instalar desde a esquina democrática (esquina entre a Avenida Borges de Medeiros e Rua dos Andradas). Três entrevistados comentaram sobre a questão de diminuir a frequência de apresentações na Rua da Praia:

A gente já foi mais pra Andradas, mas hoje tem uma certa disputa com os vendedores informais que aumentaram bastante nesses últimos dois anos. Quando a SMIC não tá, eles colocam a banca deles não *tão* nem aí. Uma vez a gente estava tocando e os fiscais [da SMIC] foram embora e um desses vendedores chegou e colocou a banca dele na nossa frente e disse que aquele era o lugar dele. (Jean Kartabil, Cartas na Rua).

Já fiz mais apresentações na Rua da Praia, mas hoje é mais raro. Hoje é uma exceção. (Geraldo, Geraldo Show).

Agora tenho desistido um pouco da Rua da Praia porque não possibilita a formação de roda e não me divirto tanto. (Philippe Phillippsen, Gaiteiro do Brique).

Nos trabalhos de campo para registro de fotos, vídeos e relatos de observações, era comum não encontrar-se músicos desde o início do “calçadão” (Rua Marechal Floriano Peixoto com rua dos Andradas) até a esquina com a Rua General Câmara (Rua da Ladeira), onde fica a Praça da Alfândega. Nesse trecho, anterior a praça existem vendedores ambulantes que comercializam fones de ouvido, relógios, bermudas, calças, cestos, copos feitos de garrafa de cerveja, *pendrives*, capas e películas protetoras para celular, entre outros.

Ainda na Rua da Praia, mas a partir da Rua General Câmara (onde inicia a Praça da Alfândega) distribuem-se mais vendedores ambulantes, porém com uma temática voltada para a produção de acessórios artesanais: esculturas, colares e anéis. Produtos feitos com linha, couro, pedras e sementes.

Em observação de campo com data de primeiro de dezembro de 2017 (1/12/2017) foi possível observar e descrever algumas características dos artistas Geraldo Show e Charles Busker (nesta data não houveram outras apresentações). Eles chegam à praça da Alfândega em horários aproximados do meio dia, 10:30 e 11h, respectivamente. O horário do final da manhã até o meio da tarde é mais procurado pelos músicos, muito devido aos intervalos para almoço dos trabalhadores próximos, inclusive outros artistas comentam sobre o horário das apresentações.

Vou ficar aqui na Rua da Praia até 14 horas por aí [são 11h]. (Geraldo, Geraldo Show).

Nos dias de semana, quando possível, nos apresentamos na Praça da Alfândega (...) em horários próximos ao almoço, desde o final da manhã até a tarde. (Iuri Barbosa, Canto dos Livres).

Na Andradas era um pouquinho menos tempo que na Redenção, a gente chegava lá às onze [11h] e saía de lá às duas [14h]. (Jean Kartabil, Cartas na Rua).

(...) mas os horários de pico, assim, digamos é das 11:30h até as 2h da tarde, e depois no final do dia ali, das 4:30h, 5h, até umas 6h, 6:30h (...) é quando tem bastante fluxo de pessoal. (Charles Busker).

A gente tocava terças e sextas na Rua da Praia entre 11h e 14h. Mas agora só vamos na sexta, quando vamos. Em função do horário do pessoal da banda. (Alexandre dos Santos, Naquele tempo).

Além de tudo o que envolve as questões referentes ao comércio, economia e centralidade, a Rua da Praia é uma grande via de acesso às suas adjacentes e por todos esses fatores, traz uma grande diversidade (cultural, social, etária e econômica) dos indivíduos que por ali passam. Pessoas em trajes sociais ou trajados simplesmente. Mulheres e homens de variadas faixas etárias também circulam por essa região, que é também um local de fluxo e afluxo³⁴ com muitos fins

³⁴ A rua da praia é um lugar onde muitas pessoas desembarcam e também onde trafegam caminhando. Uma característica que favorece a circulação de pessoas. Ver no subcapítulo 3.2 'Definição dos espaços estudados'.

de linha do transporte coletivo. Assim a variedade do público torna-se diversificada, como relataram alguns músicos:

Tocamos para todo o tipo de público. Todo tipo mesmo. O público mais fiel é aquele pessoal mais humilde. Pessoas mais velhas conhecem mais as músicas. Algumas pessoas tem as músicas como memória de alguém da família ou amigo, alguém que tocava ou ouvia as músicas (...) tem um motorista da Carris³⁵ que já assistiu a gente algumas vezes. Eu sei que é da Carris por que tava de uniforme. Tem a vendedora do Diário Gaúcho³⁶ lá da esquina que já conhece a gente também. (Alexandre dos Santos, Naquele tempo)

O público que eu toco cara, na verdade ele se autodefine a partir do momento que eu começo a tocar. Quando o cara tá tocando na rua passa todo mundo ali sabe?! Passa o bebezinho e o velhinho, o ancião. Passa o empresário e o morador de rua, sabe?! Não tem classe social definida. No meu caso, eu toco clássicos do rock, então o que define o meu público, no fim das contas, é o meu estilo musical. Então as pessoas que param ali é por afinidade musical, independente da idade, classe social e tudo mais. (Charles Busker)

Quanto ao estrato social é bem heterogêneo. É bem variado mesmo, desde morador de rua até pessoas que o cara não imagina que foi produtor de programação da TV Manchete nos anos 1980, 1990, como aconteceu lá em São Paulo/SP, quando a gente tocou na [Avenida] Paulista. Então o cara nunca sabe, assim, diferente de tu tocar num bar de classe média-alta, por exemplo. Tu sabe que a galera que tá ali a maioria vai ter grana. Na rua até o cara que tem grana, tu não sabe. Ele tá ali, mais uma pessoa no meio da multidão. Tocar na rua é sempre um grande mistério, quem tu vai encontrar, relações que acontecem, pessoas que gostam, pessoas que não gostam, pessoas que acham que tu é músico, que acham que tu não tá trabalhando. (Jean Kartabil, Cartas na Rua)

Não são muito jovens, e muitas pessoas do interior que conhecem a música argentina pois consegue sintonizar na rádio. Depende da música/repertório. Embora grande parte das músicas sejam antigas e talvez por isso os mais novos não as conheçam, outras músicas mais técnicas atraem o público em geral, incluso os mais jovens. Não é necessário o público conhecer essas canções de caráter mais técnico, elas atraem as pessoas naturalmente. (Marcos Saporiti)

No mesmo trabalho de campo (realizado em 1/12/2017) foi observado como existe uma relação entre o músico e o cenário da Praça da Alfândega. Geraldo que chega pelas onze horas (11h) trazendo todo seu equipamento numa bolsa conhece as pessoas, os vendedores informais, alguns transeuntes, chegando a vender discos antes mesmo de iniciar a apresentação. Não forma-se uma roda, mas as pessoas passam e, sem cessar a caminhada, contribuem com a apresentação depositando certa quantia de dinheiro na caixinha que fica em frente ao músico. Durante o

³⁵ Empresa de transporte público (ônibus) de Porto Alegre.

³⁶ Jornal.

intervalo das canções chegam amigos (alguns também são músicos) para conversar. As pessoas o conhecem pelo nome e alguns aproximam-se fazendo pedidos: “*Claro, claro, vamo tocar*”, responde Geraldo. Percebe-se os artistas quase como elementos desse cenário, sentem-se à vontade, semelhante à análise de Roberto Da Matta, quando diz que “a rua pode ter locais ocupados permanentemente por categorias sociais que ali ‘viverem’ como ‘se estivessem em casa’” (DA MATTA, 1997, p. 51). Os músicos não ‘viverem’ na praça literalmente, mas são tão presentes que aos outros reconhecem e por eles são reconhecidos. Charles Busker também é um artista que criou fortes laços com a Rua da Praia e, principalmente Praça da Alfândega:

Foi ali [Praça da Alfândega] que eu conheci a pessoa que se tornou a minha esposa. Nesse período eu conheci muita gente que, realmente, modificou, minha vida pra um sentido muito mais amplo que eu podia imaginar. Aquela praça ali realmente modificou a minha percepção do mundo. As tardes que eu ficava tocando ali. De manhã, de tarde, de noite, toquei em todos horários ali, né cara. E as pessoas que trabalham no cotidiano ali, artesãos, pessoal que expõe ali, ambulantes, sabe?! O pessoal que trabalha na região ali, a gente acaba criando um vínculo de amizade, conhece muita gente. O pessoal ali, alguns se tornam realmente amigos pra vida, outros acabam sendo pessoas passageiras, mas que deixam a marca sabe?! Então eu tenho uma relação muito interessante com a praça e toda vez que eu vou ali realmente eu me sinto como numa extensão da minha casa. Me sinto muito à vontade ali pra tocar (Charles Busker)

São os lugares que eu trabalho. Como já faço tanto tempo essas apresentações e nos mesmos lugares, já são do meu convívio. Onde encontro pessoas que já conhecia e amigos novos. (Geraldo, Geraldo Show)

A paisagem sonora referente à Rua da Praia tem características de centro urbano: barulho da conversa das pessoas; obras; anúncios de lojas com alto-falantes, músicas reproduzidas com aparelho dos vendedores tanto nas lojas (farmácias e lojas de calçados, etc) quanto na informalidade e trânsito, embora área da rua está relativamente afastada dos barulhos dos motores. Trabalhadores anunciam “almoço por dez reais”, “fotos três por quatro”, “compro ouro” e “*piercing e tatuagem*”. Estes sons são mesclados com a música que toca Geraldo Show, por exemplo: em um primeiro momento o artista toca um bloco de músicas em versão instrumental (somente guitarra, sem voz) dentre elas *Have you ever seen the rain?* (Creedence Clearwater Revival), *Pedacinho do céu* (Dilermando Reis), *Stairway to Heaven* (Led Zeppelin), *Garota de Ipanema* (Tom Jobim), *Samba de uma nota só*

(Tom Jobim), *Brasileirinho* (Waldir Azevedo), *O Milionário* (Os Incríveis), *The pink panther* (Henry Mancini). Alguns dos temas que fazem parte do bloco das músicas cantadas são *Como uma onda* (Lulu Santos), *Meu bem querer* (Djavan), *Maluco beleza* (Raul Seixas), *Não deixe o samba morrer* (Alcione), *Garota de Ipanema* (Tom Jobim). Encerrando a apresentação por volta de 14:30h³⁷.

No Quadro 5 e Mapa 12, abaixo, pode-se observar características dos acontecimentos e a planta da Rua da Praia e Praça da Alfândega considerando quando há apresentações musicais nestes espaços. O Quadro 5 ilustra os artistas que apresentam-se no trecho da rua estudado e quais os dias da semana em que tocam. Ainda pode-se identificar quais elementos urbanos (LYNCH, 2014) estão próximos. Distinguindo através da Praça da alfândega os músicos que realizam suas atividades na praça daqueles que se posicionam em outro ponto da rua. A coluna que destaca paisagem sonora (TORRES & KOZEL, 2010); (TORRES, 2010) apresenta informações características de cada apresentação. Lembra-se que em cada apresentação o gênero musical complementa – durante determinado espaço-tempo – um complemento de outras sonoridades que já são comuns da Rua da Praia, do centro urbano. Assim classifica-se parte dessa paisagem sonora os sons emitidos/produzidos pelas pessoas, conversa (sotaques), risadas, o caminhar, os enunciadores(as) mesclados com a música das apresentações (link com vídeo na coluna do 'paisagem sonora' do quadro 5). No Mapa 12 apresenta-se em disposição a localização aproximada dos músicos nos dias de semana (segundas à sextas-feiras), quando há apresentação.

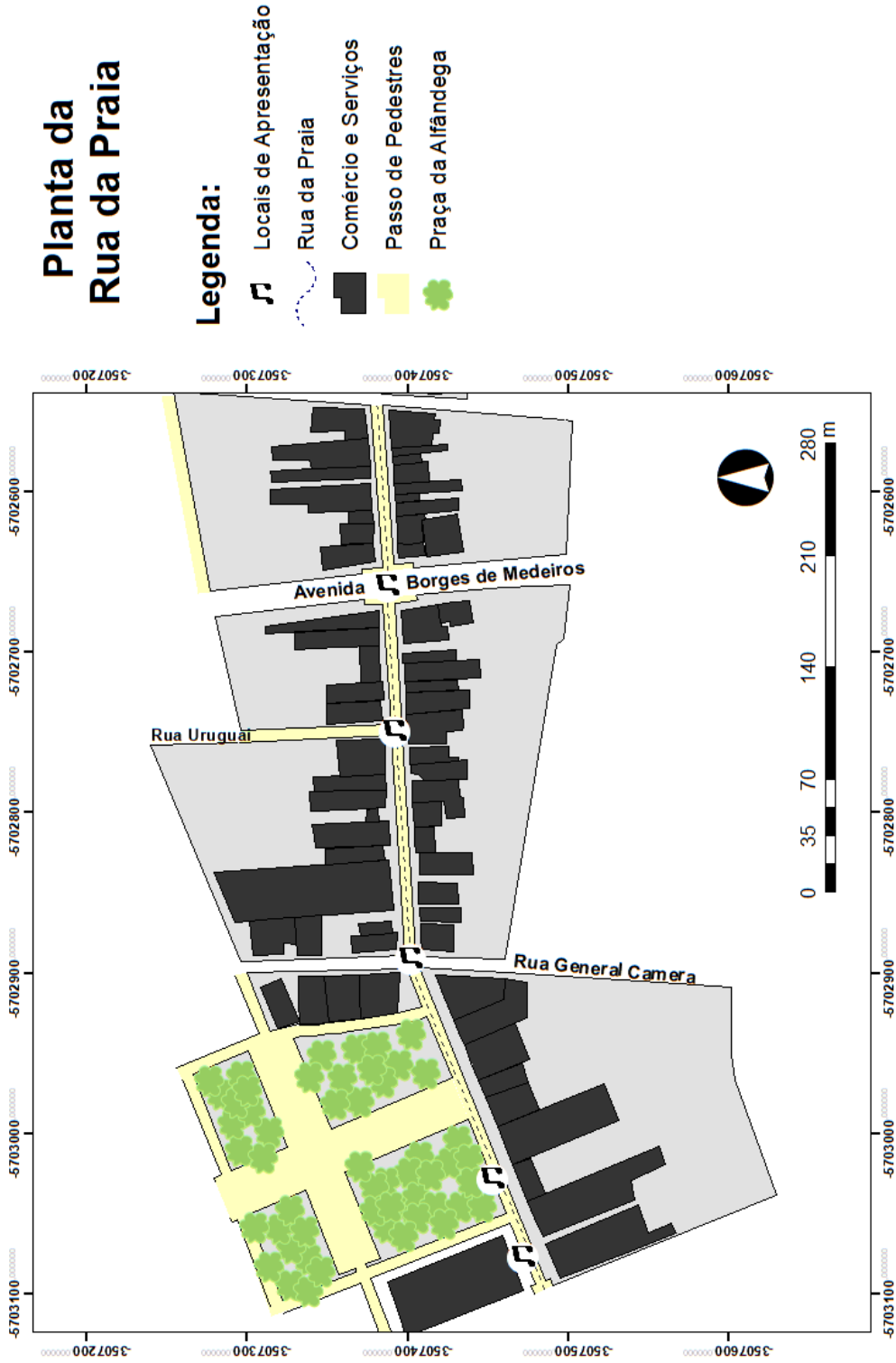
³⁷ Músicas, relatos e horários referentes a apresentação de Geraldo Show na Praça da Alfândega do dia 01/12/2017.

Quadro 5 – Apresentações musicais na Rua dos Andradas.

Músico/Banda	Apresentação Local e acontecimento	Público (plateia)	Lugar Elementos urbanos; Espaço Público; Espaço social	Paisagem Sonora Circularidade e música
Canto dos Livres	Rua dos Andradas (Rua da Praia) [Segundas – Sextas]	Transeuntes, trabalhadores do entorno, moradores, frequentadores da Praça da Alfândega. Variadas classes econômicas.	Praça da Alfândega, Rua da Praia	Praça, Centro urbano, Milonga, Tango.
Cartas na Rua			Praça da Alfândega, Rua da Praia	Praça, Centro urbano, Folk, Blues, Rock clássico, https://goo.gl/E2HHWm
Charles Busker			Praça da Alfândega, Rua da Praia	Praça, Centro urbano, Clássicos do Rock (décadas de 1960, 1970), https://goo.gl/L8bq3
C. de Bluegrass Porto Alegre			Esq. entre Rua da Praia e Rua General Câmara	Centro urbano, Bluegrass, https://goo.gl/PdPb8T
Geraldo Show			Praça da Alfândega, Rua da Praia	Praça, Centro urbano, MPB, Samba, Rock, Músicas popularmente conhecidas (famosas), https://goo.gl/SXar3N
Homem Banda			Em movimento, Rua da Praia	Praça, Centro urbano, 'Clown music', https://goo.gl/mkUuCu
Luis Arnobio			Esq. entre Rua da Praia e Rua General Câmara	Centro urbano, música tradicional gaúcha e popular missioneira, https://goo.gl/7ZTohU
Marcos Saporiti			Praça da Alfândega, Rua da Praia	Centro urbano, Chacarera, Milonga
Naquele Tempo			Esquina entre Rua da Praia e Av. Borges de Medeiros	Centro urbano, Choro, https://goo.gl/ANqL1U
Philippe Phillipsen			Praça da Alfândega, Rua da Praia	Praça, Centro urbano, Acordeon, Música POP, https://goo.gl/dDZJve
Pietro Noronha	Praça da Alfândega	Praça, Centro urbano, Improviso, jazz, rock, https://goo.gl/gAQUis		
Som Central	Esq. entre Rua da Praia e Rua Uruguai.	Centro urbano, Reggae, https://goo.gl/g7xCbo		

Fonte: Autoria própria com base em trabalhos de campo e entrevistas com os artistas.

Mapa 12 – Planta da Rua dos Andradas



Fonte: Mapa criado com base em trabalhos de campo e entrevistas com músicos. Elaboração por Mateus Gleiser Oliveira e Carlos Stoll.

6.3 O NÚCLEO CENTRAL DA CIDADE COMO ESPAÇO-FOCO

Conforme relatos de moradores “em situação” de rua recolhidos por Igor Robaina (2015) durante sua tese de doutorado, o centro (nesse caso, no Rio de Janeiro) é para esses sujeitos “o lugar do dinheiro”. Onde eles conseguem de alguma maneira autonomia para organizar sua vida. O Centro representa para esses moradores (*id.*) possibilidades. É onde conseguem dinheiro para transporte ou alimentação mais facilmente do que bairros com concentração social mais favorecida economicamente, como Tijuca ou Copacabana. Os moradores “em situação de rua” entrevistados por Robaina

apontam que a vida no centro seria mais *fácil*. De fato, ainda que a ideia de facilidade se desdobre em diferentes percepções sobre a vivência cotidiana, ela esteve presente nas falas de 56,5% (61) entrevistados. Um dos elementos vinculado à *facilidade*, segundo parte desta população, se relaciona às convergências econômicas da área central em relação à obtenção de recursos (ROBAINA, 2015, p. 121).

Ou seja, sem querer fazer uma comparação entre as situações dos moradores de rua com os músicos de rua, os relatos recolhidos por Robaina (no Rio de Janeiro/RJ) e os relatos de músicos de rua em Porto Alegre para esta pesquisa se assemelham num sentido de mostrar como a centralidade está também relacionada com circulação de dinheiro. É um espaço de oferta de serviços e de produtos, enfim, de movimentação de dinheiro. Conforme Philippe Phillipsen, o gaitero do brique, os lugares bons para tocar

são lugares em que há circulação de turistas e ambientes familiares. **Onde movimenta mais dinheiro.** *Peatonais*, pontos turísticos. (Philippe Phillipsen, Gaitero do Brique)

Então, são espaços aos quais um número maior de pessoas destina-se a consumir, se comparado com outros bairros e regiões da cidade. O que existe, portanto, é uma similaridade na motivação da busca por esses espaços pelos dois grupos (moradores de rua e músicos). Charles Busker, quando sai em viagem para tocar, busca por pontos mais centralizados de uma cidade qualquer, por mais que não a conheça

Quando eu tô viajando pro interior, alguma cidade por aí, e entre um *show* e outro no interior eu resolvo tocar na rua, eu vou e procuro a praça central, entendeu?! Onde eu acho que tem mais movimento, dou uma analisada ali no ambiente e monto o equipamento e saio tocando. (Charles Busker)

Outro ponto que coloca a área central da cidade em evidência na busca de um espaço alvo para que os músicos possam exercer suas atividades também é a acessibilidade. Igor Robaina (2015) destaca essa característica dos centros em sua pesquisa:

Além da grande variedade de meios de transporte que garantem os deslocamentos, a própria localização da área central e a sua proximidade com outros setores da cidade se apresenta como mais um elemento que valoriza este recorte”. (ROBAINA, 2015, p. 124).

Dessa forma conclui-se que a zona central da cidade é um espaço foco não somente para os músicos, mas também para vendedores ambulantes e do mercado informal por três características principais que são [1] acessibilidade, devido às numerosas linhas de ônibus, [2] tráfego intenso de pedestres e [3] circulação do dinheiro.

Deve-se considerar que além dos principais dois pontos de apresentações musicais já vistos (que são Parque da Redenção e Rua da Praia), existem apresentações musicais em número bastante reduzido nas ruas Lima e Silva e República no bairro Cidade Baixa e na Rua Padre Chagas (Calçada da Fama) no bairro Moinhos de Vento (ambos elementos urbanos referenciados no Mapa 10) em forma de *terrazas*, que são realizadas pelo Homem Banda. Outros músicos, como Rafael Thompson e Gord's Love apresentam-se dentro dos ônibus, mas nem sempre são linhas centrais. Por último, existiram duas apresentações em feiras que são singulares: as apresentações de Geraldo Show aos sábados na Feira Modelo da Epatur; e o flautista Igor da Paz (Italva/RJ) que esteve de passagem por Porto Alegre/RS, apresentou-se na feira orgânica que acontece na Secretaria Estadual da Agricultura (Av. Getúlio Vargas, 1384) e nos vagões do trensub (também referenciados no Mapa 10, com exceção do trensub).

6.4 FATORES E MOTIVAÇÕES

Aqui observa-se alguns dos fatores e motivos que levam os músicos a tocar na rua e escolhas pelos locais de modo a colocarem-se de tal maneira em seu 'palco'. Os fatores principais para a escolha dos lugares onde os artistas realizam suas apresentações são [1] presença de público ou tráfego de pessoas [2] tempo climático [3] distância entre outras fontes sonoras (podendo ser outros músicos) [4] sentir-se confortável e ter liberdade para tocar.

Pra mim existem 3 critérios importantes. O primeiro é: não pode ter barulho, carro de som. Não sou uma máquina para competir. O segundo critério é o movimento de pessoas. E o terceiro critério, não sei se posso dizer assim, mas é a aceitação das pessoas. (Igor Citrangulo da Paz, flautista)

Então em primeiro lugar é necessário que haja público para o artista realizar sua performance, caso contrário de nada vale o seu esforço e o seu empenho. João Mello comenta esse fator da seguinte maneira

Alçado à categoria de lugar, o palco – transitório ou eterno – necessita do artista e da plateia. À primeira vista, o artista é o centro das atenções. No entanto, sem a plateia, o palco não se constitui em lugar, exceto para o ator ou cantor. (MELLO, 2012, p. 43)

Os artistas entrevistados concordam com essa colocação como regra. Alguns depoimentos relembram a passagem da música *Nos bailes da vida* (NASCIMENTO, 1981) que diz “Todo artista tem de ir aonde o povo está”.

Depois começamos e levar a sério essa história de que **o artista tem que ir aonde o povo está**. Fomos tocar nas ruas por vários motivos inclusive pra alcançar um público mais abrangente. (Beach Combers)

A proposta é buscar a plateia. Em vez de esperar que as pessoas parem pra prestar atenção, vou na direção delas. (Júlio Paz, Gord's Love)

Um dos motivos é o fluxo de pessoas. Normalmente nas ruas fechadas, onde não passe carro. (Jean Kartabil, Cartas na Rua)

Levamos em conta a passagem de pessoas. Sabíamos que a redenção teria esse tipo de apresentação musical. (Luíse Thomas, Colado a Cuspe)

Nos trabalhos de campo não foi observada intervenção de músicos de rua quando fazia chuva. Algumas datas em que o tempo estava desfavorável não foram encontrados artistas. Portanto questões relacionadas ao tempo climático[2] também interferem e influenciam na distribuição dos músicos no espaço e frequência das apresentações. Os relatos dos músicos sobre questões do tempo são relevantes

Onde tenha sombra de preferência também, porque a gente toca de meio-dia, normalmente, nos lugares. (Jean Kartabil, Cartas na Rua)

As questões climáticas que eu te falei (...) Acontece, de vez em quando, de ter que mudar de lugar porque começa a bater muito sol (Charles Busker)

Na Rua da Praia, já tocamos na esquina com a General Câmara, mas saímos de lá, porque o nosso som é bem alto. Dali fomos pra esquina com a Borges, ali nós perdemos um pouco [de público] pro sol. Mas tem que cuidar, **quando as pessoas tomam sol direto é mais difícil elas pararem**, então a gente observa isso também. (Alexandre dos Santos, Naquele Tempo).

Ter sol, ou sombra, ou chuva influenciam muito sim. Talvez isso possa ser um quarto critério pra encontrar os lugares pra tocar. (Igor Citrangulo da Paz, flautista)

Sobre agenda: sempre que estou em Porto Alegre, estarei aos domingos na redenção de 11h às 18h. Sobre bares [*terrazas*] geralmente quinta, sexta ou sábado depende da disponibilidade e **clima**. (Mauro Bruzza, Homem Banda).

Com chuva nem saímos de casa (risos) a questão do sol é importante. **Sombra pro público** em primeiro lugar, senão ninguém para pra escutar. E sombra pra nós sempre que possível. (Jackson Spindler, Petit Poá)

Além disso, o que foi colocado como terceiro fator [3] para seleção dos lugares, é o espaço, ou a distância que se mantém de outros emissores sonoros para uma convivência harmoniosa. Em trabalho de campo realizado no Parque da Redenção (Farroupilha) na data de 19/11/2017 a banda Cartas na Rua revezava o espaço-tempo das apresentações com o Homem Banda pois a distância que havia entre eles era de aproximadamente vinte metros (20m.). Assim, se as apresentações fossem realizadas simultaneamente poderiam interferir entre si em termos de som. O que configuraria uma espécie de ‘disputa sonora’, ‘disputa pelo som’ ou uma disputa por espaço (território) em razão de um objetivo comum: a propagação do som, que dizer, “o espaço multicultural é antes de tudo um *espaço de sentido*, uma semiosfera onde a circulação dos símbolos é pelo menos tão importante quanto a circulação dos bens e outros benefícios materiais” (SEMPRINI, 1999, p. 146). Nesta

oportunidade os artistas entraram em acordo para que realizassem uma apresentação de 40m (quarenta) minutos cada. O motivo desse revezamento é que ao ter chegado 'em seu lugar de costume', a banda Cartas na Rua depara-se com outro músico: o uruguaio Alejandro Gabriel já estava ali estabelecido e tocando boleros no seu violão amplificado por duas caixas.

(...) a gente vai ter que mudar, porque tá difícil conseguir lugar pra tocar. Esse último domingo, por exemplo, a gente não conseguiu lugar pra tocar porque já tinha um uruguaio lá tocando. Domingo que vem provavelmente a gente vai mais cedo. (Jean Kartabil, Cartas na Rua)

Mas não é apenas entre os músicos que pretende-se certo distanciamento. Existem outras fontes emissoras de som que 'brigam' pelo mesmo espaço que os artistas: anúncios de lojas, trânsito, obras. Há também preocupação por parte dos artistas em não perturbar o entorno e os trabalhadores, afinal as apresentações supostamente devem ser agradáveis.

Tem lugares, na Voluntários (Rua Voluntários da Pátria, Centro) ali. Eu toquei na Voluntários perto do camelódromo (PopCenter), eu experimentei tocar ali. Tem uma circulação enorme de pessoas, entendeu?! Mas não adianta, porque as pessoas que são passando ali, são numa correria, numa atucanação, é uma barulheira naquela volta ali que as pessoas realmente não vão conseguir curtir a *vibe* do *show*, do som. Então tem tudo isso também, não adianta eu querer tocar meu som num lugar onde as pessoas não vão conseguir curtir o suficiente. Então numa praça, num parque ou numa rua mais dessas de passeio assim é bem mais fácil de atingir o público.(Charles Busker)

o centro é o local mais concorrido às vezes eu chegava ali e não tinha como tocar. Já tinha gente tocando naqueles espaços ou muito barulho, alguma coisa assim, alguma obra, aí saía atrás de um outro canto pra tocar (...) Mas a questão de como eu escolho o local: eu tento achar um lugar que seja mais, digamos assim, silencioso, que eu coloque meu som e não atrapalhe a vizinhança, as lojas em si, o comércio local. (Charles Busker)

Então tem que ter toda essa consciência também de não interferir muito no ambiente. Mas basicamente a gente vai procurar um local onde a música seja melhor aceita, entendeu?! (Charles Busker)

O item quarto [4] da 'cartilha' não tanto um fator mas desponta como motivações que influenciam os músicos a levar sua arte e trabalho para a rua. Então entram questões como a liberdade no sentido de autonomia enquanto profissional da área da música; a liberdade de expressão; a experiência desse trabalho para quem antes já era músico, mas ainda não conhecia a prática na rua; por vezes, uma

necessidade de tocar que acabou por tornar-se um trabalho. Nesse sentido, os entrevistados responderam

A música, pra nós, antes disso, era um lazer, um hobby. Era um sonho, né. A gente queria que fosse realidade, mas a realidade era outra. Todo mundo tinha seu emprego. Eu fazia faculdade, fazia uns outros *freela* [*freelance*, bicos] por aí. Os guris tinham carteira assinada, trabalhavam em outras coisas até que largaram. (Jean Kartabil, Cartas na Rua)

Em 2014 eu saí pra viajar sem dinheiro no bolso, só com a flauta e falei 'vou testar esse negócio' [apresentar-se na rua]. E aí não parei. Me achei tocando na rua. Além de dar um retorno financeiro, me sinto mais feliz na rua do que no palco. Esse contato direto com o público. (Igor Citrangulo da Paz, flautista)

Eu tinha vontade de experimentar como é tocar na rua. Eu já era fã de músicos de rua, o Zé da folha e o Geraldo. Uns amigos viajavam e contavam boas experiências de tocar na rua. Eu entrei pro Naquele Tempo quando já existia a banda. Eu já tocava mas nunca na rua, queria provar a experiência. (Alexandre dos Santos, Naquele Tempo)

Por muito tempo, cara, quando eu tinha um expediente mais constante ali na praça, eu cansei de recusar convites pra tocar em bar porque, realmente, eu preferia tocar na rua, sabe? Mesmo que não fosse tanta grana quanto num bar, mas é a liberdade de tu poder tocar e curtir ali. (Charles Busker)

Começamos a tocar na rua por ser uma experiência nova pra mim mesmo. Eu já sou músico há 15 anos mas nunca tinha tocado na rua. A Kézia é a primeira experiência musical profissional. (Jackson Spindler, Petit Poá)

Comecei quando morava em Nova Iorque [E.U.A.] em 2012, e precisava trabalhar. Em 2013, quando voltei pra Porto Alegre, trouxe a apresentação pra cá. Existem outros motivos também: Gosto de tocar na rua, me sinto bem junto com o público. Na rua o artista tem acesso às pessoas. Isso abre uma janela para dizer coisas que penso, contra homofobia por exemplo. Também para ocupar o espaço público, porque se não formos ocupar vai virar shopping center. (Philippe Phillipsen, Gaiteiro do Brique)

Assim pode-se verificar que os artistas também tem muitas motivações e interesses nas apresentações de rua. Alguns buscam novas experiências, outros conseguiram realizar um sonho de viver de música no Brasil, coisa que não é tão simples pois, como vimos na Tabela 1 de Segnini (2014), a situação do músico é quase que dependente do trabalho informal, no qual 96% da classe atua.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cabe, antes de tudo, reconhecer que este estudo contempla uma parcela de artistas e de lugares da cidade nos quais as apresentações são mais evidentes. O estudo trabalha com determinada amostra, o que não anula a existência de outros tipos de apresentações, de outros músicos e em outros lugares da cidade, ainda que dentro do recorte de área proposto. Mais do que isso existe a consciência de outros músicos e tipos de apresentação e de sua importância no cenário musical, artístico e cultural da cidade. Um desses exemplos é o Zé da Folha³⁸, um músico que inclusive serve de influência para outros aqui abordados, talvez um dos artistas de rua mais conhecido e tradicional de Porto Alegre. Os músicos foram entrevistados a fim de descobrir os lugares que tocam, que horários do dia, dias da semana que se apresentam, relação com o público e entorno, afinal “diferentes lugares só podem ser feitos por quem vive e trabalha neles, pois são tais pessoas que conseguem entender de forma conjunta as construções, atividades e significados” (RELPH, 2012, p. 26).

A lista de músicos abordados nesta pesquisa que compõe (ou em alguma oportunidade compuseram) o cenário artístico urbano pelo menos no que se refere a área do centro expandido da cidade é: Canto dos Livres, Charles Busker, Colado a Cuspe, Conjunto de Bluegrass Porto Alegrense, Creepy Tower, Geraldo Show, Gord's Love (Júlio Paz), Homem banda (Mauro Bruzza), Igor Citrangulo da Paz, Leonardo Frodo, Luís Arnobio, Marcos Saporiti, Naquele Tempo, Petit Poá, Philippe Philippsen (Gaitero do Brique), Rafael Thompson e grupo, Pietro Sergio Noronha e Som Central.

A variedade de artistas que tocam pela cidade sugere também variedade no quesito gênero musical. Em síntese, pode-se ouvir nas ruas de Porto Alegre os estilos *Bluegrass*, *Blues*, *Chacarera*, *Chamamé*, *Chanson*, *Choro*, *Cumbia*, *Clown music*, *Folk*, *Jazz*, *Milonga*, *Música popular brasileira (MPB)*, *Música popular missioneira e tradicional gauchesca*, *POP*, *Reggae*, *Rock*, *Samba*, *Tango*, *Zamba*. Além de improvisos realizados na hora pelos artistas e composições autorais. Por

³⁸ O músico costumava apresentar-se na Rua da Praia tocando violão ao mesmo tempo em que produzia melodias com uma folha de árvore. Esse artista não foi encontrado e até mesmo os outros músicos, quando entrevistados, questionavam sobre ele.

vezes misturando os tipos de música em um hibridismo cultural (BURKE, 2003); (CANCLINI, 1998).

Identificados alguns dos artistas e gêneros musicais cabe a localização geográfica das apresentações musicais e suas características conforme verificado em trabalho de campo, bibliografia e entrevistas com artistas. Aqui apresentam-se com maior destaque o Parque da Redenção (também conhecido por Parque Farroupilha) e Rua da Praia (também conhecida por Rua dos Andradas). Pois é onde existe maior concentração das atividades deste tipo. Deve-se lembrar que, em paralelo, ocorrem apresentações musicais nos ônibus e na forma de *terrazas* nas ruas Lima e Silva e República, no bairro Cidade Baixa e na Rua Padre Chagas (também conhecida por Calçada da Fama), no bairro Moinhos de Vento. Assim temos estes como espaços culturais e musicais públicos da cidade.

Embora seja difícil quantificar, em número ou porcentagem, a pesquisa possibilitou a observação de que muitas apresentações são vinculadas à eventos de feira, seja feira de artesanato, de antiguidades, produtos ecológicos e orgânicos. Também pode-se observar grande parte das apresentações associadas a algum modelo de comércio. As apresentações na rua ocorrem muito comumente ligadas às proximidades do setor terciário da economia. Isto é, o tráfego de pessoas/público não parece ser originado diretamente pelos *shows* realizados na rua, mas sim consequência de um modelo de interação sociocultural e econômico de dada porção de espaço. As feiras demonstram essa característica e fazem parte desse ciclo econômico-cultural-artístico.

A grande concentração de apresentações musicais de rua acontece no Parque da Redenção. É onde existe o maior número de artistas apresentando-se (dentro do perímetro contemplado pela presente pesquisa) no mesmo período de tempo (mais comumente aos Domingos entre 10h e 17h). Também é o endereço em que as apresentações são mais regulares num sentido de certeza da ocorrência das apresentações. Por consequência é onde estão as maiores feiras da área de estudo.

Mesmo ao analisar a situação dos músicos que realizam apresentações na Rua da Praia é possível identificar a presença de uma feira 'fixa' de artesanato que acontece de segundas-feiras a sábados em um dos corredores da Praça da Alfândega, o que acaba por conectar todas as apresentações (exceto em ônibus e aquelas nas quais os artistas apresentam-se em movimento) com alguma feira. As

proximidades dessa praça são buscadas frequentemente pelos músicos para realização das apresentações. Talvez essa relação seja uma característica que acontece somente nesta cidade, na área estudada. Porém existe uma associação com a circulação de pessoas que, se não está ligada às feiras, é atribuída à circulação de dinheiro e espaços de consumo. A Rua da Praia, onde está localizada a Praça da Alfândega, é central e histórica na cidade, lugar onde predomina o setor de comércio e serviços. Fator que propicia o trânsito de pedestres (condição de público para os artistas) e circulação de dinheiro. Assim pode-se dizer que as atividades artísticas estão relacionadas com as atividades econômicas de seu entorno ou, talvez, somente sobrevivam por conta desse ‘mutualismo’.

Os elementos urbanos (LYNCH, 2014) são de grande importância, principalmente quando trabalhando-se com microgeografia. Os acontecimentos de espaço-tempo detalhados em planta com pequena escala, como foi o caso dessa pesquisa, são mais facilmente reconhecido com a referência desses arranjos arquitetônicos. Poderia ainda arriscar, mas sem embasamento, que alguns músicos com seus pontos servem de referencial para orientação no espaço de outras pessoas, assim como os elementos urbanos.

Um ‘Calçadão’, ou *peatonal* como dizem alguns artistas, qualquer é um elemento urbano caracterizado por ‘via’ – conforme a teoria de Kevin Lynch (2014) – na qual trafegam apenas pedestres. Aqui ele surge como um local/elemento em destaque quando se trata das apresentações musicais, principalmente pela trafegabilidade de pessoas e porque não há necessidade de competir em intensidade sonora (MED, 1996) com os automotores das ruas. Isso pôde ser confirmado na Rua da Praia em Porto Alegre, nesta pesquisa, e em outras cidades como Curitiba, como sugere o trabalho de Élcio Skulni (2017). Além de ‘calçadões’ os outros elementos em evidência tratando-se da ocorrência de apresentações musicais são praças, largos e ‘vias’ no geral, pois é bastante abrangente.

Existem nas apresentações musicais em Porto Alegre uma validação do espaço público através do seu uso (GOMES, 2001) pelos artistas e público, assim dando significado a esses espaços que tomam características de lugar, como pode-se conferir em João Mello “uma torrente de lugares traça seu sulco no íntimo das pessoas por intermédio de comemorações festivas, no dia a dia, em meio aos dramas vividos ou mesmo por intermédio de uma obra de arte” (MELLO, 2012, p.

47). E confirma-se ainda na passagem de Livia Oliveira “Lugar é um mundo de significados organizados, a um tempo estático e a outro dinâmico; são caminhos que se tornam lugares significativos”. (OLIVEIRA, 2012, p. 12). Por isso são ‘lugares’ onde existem as apresentações, são dados significados e importância, cria-se relações nesse espaço social. Existe relação de proximidade entre artistas e públicos, artistas e feirantes, sendo que um consome o produto do outro e, por vezes, criam ligações mais próximas, tanto entre si quanto com os lugares. Talvez exista a possibilidade que os espectadores (não entrevistados na pesquisa), o público que frequenta os espaços de apresentação musical também crie laços com os lugares em virtude de sua experiência, aliás é assim que produzimos os mapas mentais (KOZEL, 2007).

A música na forma de apresentação de rua torna-se também um ato mais democrático em relação às apresentações sistematizadas (casas de *show*, bares, câmaras). Isto é, cidadãos pertencentes a classes econômicas que não teriam acesso a modelos de apresentações mais tradicionais (em lugar fechado/privado, com cobrança de entradas e poltronas individuais) podem participar das intervenções artísticas realizadas pelos músicos de rua e, conforme reportado pelos próprios músicos, essas pessoas inclusive contribuem para o ‘*chapéu*’.

A paisagem que se configura nas apresentações musicais são micropaisagens em que as apresentações musicais trazem elementos a complementar uma paisagem anteriormente existente nos parques, feiras, calçadões/*peatonais*. A música na rua complementa a paisagem sonora dos diferentes espaços: feiras, ruas, praças com a música executada. Assim que cada momento de apresentação, em cada ponto, tem seu valor específico ao gerar experiências para os transeuntes, como colocado por Andrea Semprini (1999, p. 147) “um espaço multicultural nasce e se desenvolve *in vivo* nesse imenso laboratório que é a sociedade”. Também é produzida uma composição particular de paisagem sonora, qual só existe no momento da apresentação, e pela apresentação é alimentada. É uma intervenção que não alcança – em termos de intensidade sonora – longas distâncias e são efêmeras, por isso tratado como microgeografia (GOMES, 2001).

Por último deve-se ressaltar que as diversas culturas existentes se encontram e interagem durante as apresentações de feiras ou nos calçadões. Coexistem no

mesmo parque e na mesma rua grupos musicais de distintos estilos, bem como o público também é formado por variegadas classes. Conforme Andrea Semprini “não existe apenas um, mas diversos modelos de espaço multicultural” (SEMPRINI, 1999, p. 134) e em cada apresentação musical de rua pode-se observar isto.

REFERÊNCIAS

- [1] ALENCAR, José de. Iracema. Brasília : Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2013. 183p. – (Série prazer de ler; nº 4). Disponível em <http://bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/11854/iracema_alencar.pdf?sequence=1> Acesso em 17/04/2017.
- [2] ARAGÃO, Thaís A. Cidade Baixa e a produção de um lugar de música em Porto Alegre. In: XVII Enanpur- Encontro Nacional da ANPUR, 2017, São Paulo. Anais do XVII ENANPUR, 2017. v. 17.
- [3] BARBOSA, Iuri D. Os Troncos Missioneiros e a construção da identidade missioneira a partir da música. *Revista Para Onde*. Porto Alegre, v. 6, n. 2, 2012. p. 171 – 177.
- [4] BIANCHI, I. M. A microacessibilidade em vias urbanas estruturais: o caso da 3ª perimetral de Porto Alegre. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento de Estudos Urbanos e Regionais (PROPUR), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. 172p.
- [5] BITTENCOURT, Jacob. Época de ouro. Rio de Janeiro. RCA Camdem, 1967. 1 Disco de áudio (LP).
- [6] BURKE, Peter. Hibridismo cultural. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003. 116p.
- [7] CANCLINI, Néstor G. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução por Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998. 392p.
- [8] CLAVAL, Paul. Introdução: Uma, ou algumas, abordagem(ns) cultural(is) na geografia humana. In: SERPA, A. (org). Espaços culturais: vivências, imaginações e representações. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 13 – 29.
- [9] CLAVAL, Paul. Terra dos homens: A Geografia. São Paulo: Contexto, 2014. 1ªEd., 1ª Reimpressão. 143p. Tradução: Domitila Madureira.
- [10] COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p. 05 – 22. Tradução: Fausto Borém. Disponível em <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/num14_cap_01.pdf> Acesso em 18/04/2017.
- [11] COSTA, José R. F. da. O corpo na Performance musical: movimentação cênica como parte do recital violonístico. Dissertação de Mestrado. PPG Música. UFPR, Curitiba, 2010. Disponível em <<http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24126/Corpo%20na%20Performance%20Musical.pdf?sequence=1>> Acesso em 03/03/2017
- [12] COSTA, Manuela A. Música e história: as interfaces das práticas de bandas de música. *Caderno Caminhos da História* (Universidade Severino Sombra); v. 06, 2010. p. 109 – 120.
- [13] COSTA, Yamandu; DOMINGUINHOS. Lado b. Rio de Janeiro. Biscoito fino, 2010. Disco de áudio (CD).
- [14] COSTA, Yamandu. Yamandu ao vivo. São Paulo. ABGI, 2003. Disco de áudio (CD).
- [15] DA MATTA, Roberto A. A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. 5ª edição. Editora Rocco. Rio de Janeiro, RJ, 1997. 152p.
- [16] DOZENA, Alessandro. As territorialidades do samba na cidade de São Paulo. 2009. Tese (Doutorado em Geografia Humana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

- [17] FERREIRA, Aurélio B. de H. Dicionário da língua portuguesa. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986. 1838p.
- [18] FERREIRA, Aurélio B. de H. Mini Aurélio século XXI: o minidicionário da língua portuguesa. 5ª Ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro, RJ. Editora Nova Fronteira, 2001.
- [19] FERREIRA, Luiz Felipe. Acepções recentes do conceito de lugar e sua importância para o mundo contemporâneo. Território, Rio de Janeiro, v. 9, 2000. p. 65 – 83. <disponível em: http://www.revistaterritorio.com.br/pdf/09_5_ferreira.pdf> Acesso em 16/08/2017.
- [20] FRANÇA, Cecília C.; SWANWICK, Keith. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. *Em Pauta* (UFRGS), Porto Alegre, v.13, n.21. dez. 2002. p. 5 – 41. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/8526/4948>>. Acesso em 15/04/2017.
- [21] FRÓES, Roberto. O músico e o seu corpo: a interferência corporal no recital camerístico. In: I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap. Curitiba, 2007. 9p. Disponível em <<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/eventos/froes.pdf>> Acesso em 07/04/2017.
- [22] GOMES, Paulo C. Da C. A cultura pública e o espaço: desafios metodológicos. In: ROSENDAHL, Z. Religião, identidade e território. Rio de Janeiro: EdUERJ. 2001. p. 93 – 114.
- [23] HASENACK, Heinrich. (*et al*). Diagnóstico ambiental de Porto Alegre. 1. ed. Porto Alegre: Secretaria do Meio Ambiente, 2008. 87p.
- [24] HEIDRICH, Álvaro L. Compartilhamento e microterritorialidades do espaço social metropolitano. *Revista cidades*. vol.10 nº17. São Paulo. 2013. p. 76 – 106. Disponível em <<http://revista.fct.unesp.br/index.php/revistacidades/article/view/33236/2760>> Acesso em: 14/02/2017.
- [25] HEIDRICH, Alvaro L. Método e metodologias na pesquisa das geografias com cultura e sociedade In: HEIDRICH, A. L. & PIRES, C. L. Z. (orgs.). *Abordagens e práticas da pesquisa qualitativa em Geografia e saberes sobre espaço e cultura*. Porto Alegre: Editora Letra1, 2016.
- [26] HEIDRICH, Álvaro L. O jogo entre apropriação e evitação na produção dos lugares da metrópole. *Revista Terr@ Plural*. v. 11, n. 1. 2017. p. 61 – 77. Disponível em <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/tp/article/view/10618/pdf>> Acesso em 13/01/2018.
- [27] KOZEL, Salete. Mapas mentais – uma forma de linguagem: perspectivas metodológicas. In: KOZEL, S. (*et al*) (org). Da percepção e cognição à representação: Reconstruções teóricas da Geografia Cultural e Humanista. São Paulo. Editora Terceira Margem, 2007. p. 114 – 138.
- [28] KOZEL, Salete. Representação e ensino: Aguçando o olhar geográfico para os aspectos didático-pedagógicos. In: SERPA, A. (org). Espaços culturais: vivências, imaginações e representações. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 74 – 76.
- [29] LARAIA, Roque B. Cultura: um conceito antropológico, 26ª edição. Zahar: Rio de Janeiro, 2014. 117p.
- [30] LIMA, Angélica M. L.; KOZEL, Salete. Lugar e mapa mental: uma análise possível. *Geografia* - v. 18, n. 1, jan./jun. 2009 – Universidade Estadual de Londrina, Departamento de Geociências. p. 207 – 231.
- [31] LYNCH, Kevin. A imagem da cidade (1960). 3. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014. 227p.
- [32] MALANSKI, Lawrence M. O interesse dos geógrafos pelos sons: alinhamento teórico e metodológico para estudo das paisagens sonoras. *Revista Ra'e Ga* (UFPR) , v. 40. 2017. p. 145 - 162.

- [33] MALANSKI, L. M. ; RAPACCI, M. M. Q. ; BELTRANE, L. F. . Sons do Calçadão de Londrina: cotidiano e diversidade cultural. In: XXXIII Semana da Geografia da Universidade Estadual de Londrina, 2017, Londrina. XXXIII Semana da Geografia da Universidade Estadual de Londrina, 2017. v. 26. p. 1191 – 1195.
- [34] MARANDOLA Jr, Eduardo. Sobre ontologias. In: MARANDOLA Jr. E. (*et al*) (orgs.). Qual o espaço do lugar. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. XIII – XVII.
- [35] MASSEY, Doreen. Filosofia e política da espacialidade: algumas considerações. *GEOgraphia*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 12, 2004. p. 7 – 23. Tradução: Rogério Haesbaert.
- [36] MAYOL, Pierre. Primeira parte: Morar. In: CERTEAU, M.; GIARD, L.; MAYOL, P. A invenção do cotidiano. 9ª ed. Petrópolis, RJ. Editora Vozes, 2009. 376p. Tradução de Ephraim Ferreira Alves e Lúcia Endlich Orth.
- [37] MED, Bohumil. Teoria Musical. 4 ed. Brasília: Musimed, 1996. 420p.
- [38] MELLO, João B. F. de. O Rio de Janeiro dos compositores da música popular brasileira (1930 - 1989): Uma interpretação geográfica. Rio de Janeiro, UFRJ: 1991 Dissertação de mestrado em geografia.
- [39] MELLO, João B. F. de. O triunfo do lugar sobre o espaço. In: MARANDOLA Jr. Et. al. (orgs.). Qual o espaço do lugar. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 33 – 68.
- [40] MOREAUX, Michel P. Expressões e impressões do corpo no espaço urbano: estudo das práticas de artes de rua como rupturas dos ritmos do cotidiano da cidade. 2013. Disponível em <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open-1&arqtese-1112010_2013_Indice.html> Acesso em 08/03/2017.
- [41] NASCIMENTO, Milton. Faixa 08: Nos bailes da vida In: Caçador de mim. Brasil. Ariola Records, 1981. Disco de áudio (LP).
- [42] NÓ EM PINGO D'ÁGUA. João Pernambuco – 100 anos. FUNARTE, 1983. Disco de áudio (LP).
- [43] OLIVEIRA, Livia. O Sentido de lugar. In: MARANDOLA Jr. *Et. al.* (orgs.). Qual o espaço do lugar. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 3 – 16.
- [44] ORTIZ, Renato. Um outro território : ensaios sobre a mundialização. São Paulo: Olho d'Água, 2000. 142p.
- [45] PANITZ, Lucas M. A representação do espaço na música popular platina. Trabalho de graduação. Porto Alegre. UFRGS. Departamento de Geografia. 2008. 87p.
- [46] PANITZ, Lucas M. Por uma geografia da música: um panorama mundial e vinte anos de pesquisas no Brasil. *Para Onde!?* (UFRGS) v. 6, 2012. p. 1 – 10. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/paraonde/article/viewFile/36474/23889>>. Acesso em 05/03/2017.
- [47] RABELLO, Raphael; DINO 7 CORDAS. Raphael Rabello & Dino 7 Cordas. Rio de Janeiro. Kuarup Discos, 1991. Disco de Áudio (CD).
- [48] RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos sobre a essência de lugar. In: MARANDOLA Jr. Et. al. (orgs.). Qual o espaço do lugar. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 17 – 32.
- [49] SANTOS, Milton. Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia. São Paulo: Hucitec, 1996.

- [50] SANTOS, Milton. Por uma Geografia Nova: da crítica da Geografia a uma Geografia Crítica. São Paulo, HUCITEC, 1978.
- [51] SEGNINI, Liliana R. P. Os músicos e seu trabalho: diferenças de gênero e raça. *Revista Tempo Social*, v. 26, nº 1, junho de 2014. São Paulo: USP, FFLCH, p. 75 – 86. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v26n1/06.pdf>> Acesso em 08/04/2017.
- [52] SEIBERT, Carla J. A performance musical como interação: dialogismo, significados e sucesso. 2010. 110 f. Dissertação de mestrado – UFMG. Belo Horizonte, 2010. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/AAGS-8ADFR4/seibert___a_performance_musical_como_intera___o.pdf?sequence=1> Acesso em 20/03/2017.
- [53] SEMPRINI, Andrea. Multiculturalismo. Bauru, SP. EDUSC, 1999. 178p. Tradução de Laureano Pelegrin.
- [54] SILVA, Gilda Olinto. Do V. Capital cultural, classe e gênero em Bourdieu. *INFORMARE - cadernos de Pós Graduação em Ciências da informação*. v. 1, n. 2, 1995. p. 24 – 36. Disponível em <<http://ridi.ibict.br/bitstream/123456789/215/1/OlintoSilvaINFORMAREv1n2.pdf>> Acesso em 14 de agosto de 2018.
- [55] SILVA, Jones L. da. Conheça a Ilhota, primeira morada de Lupicínio. Zero Hora, Porto Alegre, 16 set. 2014. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2014/09/conheca-ailhota-primeira-morada-de-lupicinio-4597594.html> Acessado pela autora em: 6 de Novembro 2017. Acesso em setembro de 2014.
- [56] SILVA, Rosiéle M. da. Conflitos socioespaciais no uso dos espaços públicos de Porto Alegre: o caso do Largo Glênio Peres. *Revista GeoUECE - Programa de Pós-Graduação em Geografia da UECE*. Fortaleza/CE, v.2, nº1. 2013. p. 50 – 64.
- [57] SILVA, Rubens A. Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n. 24, jul./dez. ano 11. 2005. p. 35 – 65. Disponível em <https://performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/rubens_alver_nocao_performance.pdf> Acesso em 05/04/2017.
- [58] SKULNI, É. Músicos de rua e a composição da paisagem sonora em Curitiba: Contribuições da Geografia Cultural e Humanista em Ernst Cassirer. In: Christian Dennys Monteiro de Oliveira; Lucas Bezerra Gondin; Luiz Raphael Teixeira Silva; Ivna C. Bezerra Machado; Tiago Vieira Cavalcante. (Orgs.). *Os Outros, Nós Somos - NEER (2006-2016)*. 1ed. Timburi: Editora Cia do Ebook, 2017, v.1 , p. 656 – 680.
- [59] STOLL, Carlos F.C. Porto Alegre cantada: a representação da cidade de Porto Alegre na música. Trabalho de Graduação. Porto Alegre. UFRGS. Departamento de Geografia. 2015. 90p.
- [60] TORRES, Marcos. A. Da paisagem sonora à produção musical: Contribuições geográficas para o estudo da paisagem. *Revista Geografar*. Curitiba, v.5, n.1, Jan. /jun. 2010 p. 46 – 60.
- [61] TORRES, M. A.; KOZEL, S. Paisagens sonoras: possíveis caminhos aos estudos culturais em geografia. *Ra'e ga (UFPR)*, v. 20, 2010. p. 123 – 132.
- [62] TYLOR, Edward B. Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom (Vol. I). Londres: J. Murray. 1871. 528p.
- [63] VELOSO, Caetano. Muito – Dentro da estrela azulada. Rio de Janeiro. CBD Phonogram (Phillips), 1978. Disco de áudio (LP).
- [64] VIANNA, Hermano. Prefácio In: CAZES, Henrique. Choro: Do quintal ao municipal. Editora 34. São Paulo, SP: Brasil. 1998. 224p.

ANEXO

Páginas oficiais e contatos dos músicos participantes da pesquisa

Beach Combers

Site oficial: <http://osbeachcombers.tnb.art.br/>

Facebook: www.fb.com/ninguemseguraosbeachcombers/

Canto dos Livres

Facebook: www.fb.com/cantodoslivres/

Cartas na Rua

Facebook: www.fb.com/projetocartasnarua/

Charles Busker

Facebook: www.fb.com/CharlesBuskerClassicRock/

Colado a cuspe

Facebook: www.fb.com/grupocoladoacuspe/

Conjunto de Bluegrass porto alegre

Facebook: www.fb.com/BluegrassPOA/

Creepy Tower

Facebook: www.facebook.com/creepytower/

Geraldo Show

Facebook: www.fb.com/Geraldo-Show-Man-501825233215382/

Gord's Love

Facebook: www.fb.com/julio.gordslove/

Homem banda

Site: www.cia1pede2.com/

Facebook: www.fb.com/homembanda/

Igor Citrangulo da Paz

Facebook: www.fb.com/igorcitranodapaz/

Leonardo Frodo

Facebook: www.fb.com/frodoleonardo/

Luís Arnóbio

Facebook: www.fb.com/luisarnobiooficiodecantador

Marcos Saporiti

Facebook: www.fb.com/marcossaporitioficial/

Naquele Tempo

Facebook: www.fb.com/gruonaqueletempo/

Petit Poá

Site: <http://petitpoamusique.com/>

Facebook: www.fb.com/PetitPoaMusique/

Rafael Thompson

Possui apenas conta pessoal do Facebook

Philippe Philippsen

Facebook: www.fb.com/gaita.ph/

Pietro Noronha

Possui apenas conta pessoal do Facebook.

Som Central

Facebook: www.fb.com/somcentral/