

Sons do Porto: para uma cartografia sónica da cidade vivida

PAULA GUERRA, LUIZA BITTENCOURT, DANIEL DOMINGUES

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* Nº12

Palavras-chave: cartografia sónica, cidades musicais, redes sociotécnicas, Porto.

Keywords: *sonic cartography, musical cities, socio technical networks, Porto.*

Cita recomendada:

Guerra, Paula; Bittencourt, Luiza; Domingues, Daniel. 2018. "Sons do Porto: para uma cartografia da cidade vivida". *Cuadernos de Etnomusicología*. Nº12. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es> ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

SONS DO PORTO: PARA UMA CARTOGRAFIA SÓNICA DA CIDADE VIVIDA

Paula Guerra

Luiza Bittencourt

Daniel Domingues

Resumo

Este artigo tem o foco numa pesquisa exploratória sobre o posicionamento da cidade do Porto sob a ótica da força da estrutura da cadeia produtiva envolvida na circulação da sua produção musical, considerando a relação dialógica e simbiótica entre territorialidades e música. Neste estudo serão debatidos o conceito de “cenas musicais”, de “cidades criativas” e de “cidades musicais”, a partir de uma análise da rede sociotécnica (Latour, 2012) do setor musical (em todos os seus segmentos) na cidade do Porto em Portugal. A metodologia envolvida é composta por uma revisão bibliográfica em torno da revisitação e da reequação do conceito de cena musical e do monitoramento de atividades realizadas na cidade, reatualizando e mapeando o levantamento dos recursos e dos ativos musicais em 2008 (Guerra, 2013 e 2010).

Palavras-chave: cartografia sónica, cidades musicais, redes sociotécnicas, Porto.

Abstract

This article has its focus on an exploratory research on the positioning of the city of Porto under the perspective of the strength of the structure of the production chain involved in the circulation of its musical production, considering the dialogical relationship between territorialities and music. In this study, the concept of “music scenes”, “creative cities” and “musical cities” will be debated, based on an analysis of the sociotechnical network (Latour, 2012) of the musical industry (in all its segments) in the city of Porto in Portugal. The methodology involved is a bibliographical review about the revisiting and re-alignment of the concept of music scene and the monitoring of activities performed in the city, reanalyzing and mapping the survey of resources and musical assets in 2008 (Guerra, 2013 and 2010).

Keywords: sonic cartography, musical cities, socio technical networks, Porto

Entrada

Nos últimos anos, o setor musical tem passado por um intenso processo de reconfiguração devido aos efeitos da cultura digital e da globalização, em que as relações com os territórios têm sido transformadas e novos agentes e modelos de negócios têm surgido, assim como as concomitantes redes e conexões. Levando em conta esse cenário, o presente estudo parte de uma análise das formas como a cadeia produtiva do setor vem sendo reestruturada de forma contínua, a fim de adaptar-se às inovações tecnológicas e às formas contemporâneas de sociabilidades entre a audiência, artistas e demais profissionais do mercado. Ademais, o estudo aborda como tais aspetos vêm gerando reflexos relacionados à organização das cenas musicais locais; bem como no tocante às sonoridades das territorialidades diante dos processos de globalização e hibridação cultural.

A partir desse contexto, é feito um exame do setor musical levando em conta o seu posicionamento diacrónico como um segmento dentro da “economia criativa”, que consiste num termo que vem sendo utilizado nas últimas décadas para identificar os produtos e serviços que possuem como origem a criatividade e inovação.

Frente a essa conjuntura, esse artigo vem analisar o conceito de “cidade criativa”, que vem sendo debatido por pesquisadores e organismos internacionais, como a UNESCO, que há 14 anos articula uma rede para promover a cooperação entre cidades que reconheceram a criatividade como um fator estratégico para o desenvolvimento urbano sustentável. Com base nessa abordagem, pretende-se discutir também a noção de “cidades musicais” levando em conta a necessidade de formação de um rede sociotécnica (Latour, 2012) de agentes conectados.

Assim, o objeto de estudo deste artigo será a rede formada segundo um mapeamento dos agentes da cadeia produtiva da música da cidade do Porto desenvolvido entre agosto de 2017 e maio de 2018 no *Google Maps*, a fim de investigar a participação e o envolvimento desses atores na produção e circulação musical na cidade, bem como identificar as principais estratégias das políticas públicas locais para fomento dessas atividades.

Trata-se, portanto, de uma pesquisa exploratória sobre o posicionamento

da cidade do Porto sob a ótica da força da estrutura da cadeia produtiva envolvida na circulação da sua produção musical e levando em conta a relação entre territorialidades e música. Cabe observar que este trabalho apresenta resultados parciais de pesquisas mais amplas, em andamento no Programa de Pós Graduação de Comunicação na Universidade Federal Fluminense e no Departamento e Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. A metodologia envolvida é composta por revisão bibliográfica e documental, a imersão na cidade para identificação de agentes e um processo de inspiração netnográfica (Hine, 2000) de monitoramento de atividades realizadas na cidade, re-atualizando e mapeando o levantamento dos recursos e dos ativos musicais (Guerra, 2018a) através da elaboração de uma cartografia musical do Porto.

Para uma cidade sónica

A revalorização social da cidade é correlativa de um outro processo de revalorização da temática urbana no seio da sociologia. Algumas das transformações sociais mais vastas não deixaram de imprimir a sua marca nas cidades. As cidades são cada vez mais palcos de visibilidade e concretização de mudanças sociais, mesmo que nos situemos sob o recorte específico das manifestações musicais. Os perfis urbanos modificaram-se drasticamente: com as recomposições da textura social, cultural e urbanística das metrópoles (como a gentrificação) emerge, em lugar da cidade de outrora, a cidade dos consumos e das fruições onde avulta o papel cada vez mais central da cultura (produção simbólica) no conjunto das atividades económicas e o surgimento de renovados estilos de vida (Fortuna & Peixoto, 2002; Guerra, 2010).

As transformações encadeiam-se: mudanças na “textura de práticas” e na “estrutura social da urbanidade”; mudança nas relações de poder; “novas interdependências e novos e mais complexos equilíbrios de poder entre os especialistas de produção simbólica, por um lado, e os especialistas da produção económica e da gestão e decisão política, por outro” (Rodrigues, 1999: 94).

É, pois, dentro deste contexto que assumem pertinência todo um conjunto de ofertas situadas no contorno da divulgação musical e artefactos correlatos

emanados de espaços situados na cidade do Porto como observou a socióloga Paula Guerra no final da primeira década do século XXI (Guerra, 2010). Tornam-se notórias, neste contexto, as apreciações acerca da dialética entre estetização do quotidiano e quotidianização das estéticas – de facto, o espaço urbano é simultaneamente constituído e constitutivo desta operação.

A cidade é duplamente mediadora por referência a estas dinâmicas culturais: meio em que elas se geram e tomam forma é também o meio pelo qual elas se realizam, fornecendo o conjunto infraestrutural que possibilita a sua emergência e oferecendo os lugares e os agentes que cultivam a cultura. A cidade reinventa-se e recompõe-se em meio capacitador por intermédio de muitos destes espaços que analisamos.

Aliás, as mudanças na paisagem arquitetónica (a “cidade-colagem”, que conserva e requalifica o património reinventando-o) vão de par com mudanças na orientação mais culturalista da economia dos “novos intermediários culturais”. A urbanização de novo tipo vai de par com uma “urbanização da consciência” que lhe corresponde.

Ocorre, portanto, uma “mudança de ênfase” nas cidades, com estas a competirem entre si no seio da divisão espacial do trabalho; no seio da divisão espacial do consumo (turismo, estilos de vida, consumo), com a cidade a ter que ser excitante e inovadora em termos de estilos de vida, alta cultura e moda, a promover investimentos em atividades culturais e de lazer; pelas funções de comando, disputando o controlo das atividades-chave da economia, pela eficiência e centralidade das redes de transportes e comunicações; e pela redistribuição (Harvey, 1985: 212-218).

Pelo menos desde Henri Lefebvre (1981) que é conhecida a interdependência e a intermediação entre “práticas espaciais materiais”, “representações do espaço” e “espaços de representação”. As três modalidades do espaço (*vécu, perçu, conçu*) coexistem na cidade para fazer dela um espaço poliédrico e pluridimensional. As práticas culturais materializam-se espacializando-se, mas participam da própria espacialização. É na intersecção destas dimensões que se poderão *ler* as novas configurações urbanas onde se situam os “novos” espaços de fruição musical e lúdica.

A mobilização do espetáculo e, essencialmente, os novos modos de produção de capital simbólico sedeados na cidade entrelaçam-se com a

reorganização urbana. O que Edward Soja resgata de Chambers pretende designar sobretudo o “novo modo de vida contemporâneo que se caracteriza por profundas e imutáveis continuidades com o passado” (2000: 147). Estes espaços apresentam-se como reactualizações presentes dos anteriores espaços de convivialidade e de lazer, desempenham funcionalidades idênticas, mas baseiam as suas ações numa nova materialidade correspondente ao campo de aspirações e universo de possíveis dos atores em presença, predominantemente jovens (pese embora a plasticidade e amplitude cada vez mais dilatada desta condição), portadores de recursos culturais, simbólicos, sociais e económicos de acesso à cultura na cidade

Na continuação da perspectiva de Pierre Bourdieu (2006) acerca dos modos de presença estrutural do capital cultural, é possível passarmos a identificar os agentes e os espaços que mais se destacam no estabelecimento ou na transformação do campo da produção de bens culturais e na estrutura de capitais (volume e espécie) detidos.

Algumas perspectivas (Feathestone, 1995 e 1991; Lash & Urry, 1994) apontam para um crescente esbatimento das oposições e das hierarquias simbólicas por efeito da pós-modernização do espaço cultural urbano. Outras falando numa “desclassificação” (cfr. DiMaggio, 1982), não deixam por isso de detetar a persistência de princípios de visão e de divisão do campo cultural. Outras ainda falam na emergência de novas linhas de fratura e no revestimento transmutado que outras adquiriram e que servem para as eufemizar ao mesmo tempo que são mantidas (Harvey, 1985; Jameson, 1991).

Não descurando as sempre omnipresentes diferenças estruturais e estruturantes de acesso à cultura, o espaço urbano constitui uma zona franca onde se tornam mais licenciosas as práticas culturais: mais frequentes, mais intensas, mais combinadas, mais pervertidas, mais inovadoras. Os espaços urbanos têm, como já se disse, um grau inflacionado de acessibilidade a públicos, a espaços de exposição e de performance, a apoios, etc. e de sensibilidade: consumidores mais propensos a aceitarem e a participarem de novas dinâmicas, maior tolerância à diversidade e à transgressão, etc.

Com Soja, a pós-metrópole pode ser vista como “uma variação distintiva dos temas da reestruturação gerada pela crise e do desenvolvimento geo-histórico desigual que têm configurado (e reconfigurado) os espaços das

ciudades desde as origens do capitalismo urbano-industrial” (Soja, 2000: 148). Ao mesmo tempo, “a metrópole pós-moderna, pós-fordista e pós-keynesiana representa algo significativamente novo e diferente, o produto de uma era de reestruturação intensiva e extensiva intensa” (Soja, 2000: 148): duplo movimento de desterritorialização e de reterritorialização. Serão estes espaços os novos *agoras*? Música, imagem, corpos e interações parecem estar no âmago destas “novas” territorialidades.

Objeto e espaço de disputas, a cidade parece disponível a tantas perspectivas quantos os pontos de vista que sobre ela existem. Mais do que contribuirmos para a dramatização desta disputa contribuindo ou defendendo uma ou outra definição, salientemos o carácter integrado que se desenvolve entre cidade e cultura.

Como nos diz Mike Featherstone, a cidade pós-moderna é “muito mais auto-consciente cultural e imagetivamente; ela é o centro tanto do consumo cultural como do consumo geral, sendo que este último não pode ser separado dos signos e imagens culturais, de modo que até os estilos de vida urbanos, a vida quotidiana e as atividades de lazer não podem deixar de ser influenciadas, em graus diferentes, pelas tendências de simulação pós-modernas” (Featherstone, 1995: 392).

O desenvolvimento de novos espaços de consumo (mais do que a desindustrialização), a recomposição social e o desenvolvimento de uma economia cultural na intersecção da iniciativa privada e das políticas públicas fizeram com que se modificasse a paisagem urbana e estes espaços têm uma boa quota-parte de responsabilidade nesse processo.

A maior estetização dos quotidianos dos *urbanitas*, o desenvolvimento de novos espaços de consumo e de lazer e a gentrificação que traz para os centros das cidades uma nova classe média, são vertentes deste processo. Em especial, o processo de gentrificação promove o desenvolvimento de espaços culturais no interior da cidade e a instalação de indivíduos provenientes de grupos sociais do interior da “nova classe média”, que são, em muitos casos, produtores, dinamizadores e consumidores de estilos de vida que abraçam a estilização da vida e possuem disposições que os fazem recetivos aos bens e experiências culturais pós-modernas. E é nesse ambiente das cidades que diversas artes, cadeias produtivas e cenas musicais se entrelaçam.

Uma reconfiguração sonora: Globalização, hibridações e cultura digital

A música reflete e compõe a identidade nacional, uma vez que apresenta ritmos, aborda temas e gera sonoridades que estão conectadas com a cultura característica de determinado território. Nesse sentido, ela se torna um importante ativo cultural que faz girar um mercado que movimenta enormes cifras em todo o mundo.

Levando em conta essa “dupla natureza” em que aparece tanto como uma “mercadoria” dentro de um sistema comercial, quanto como uma expressão artística, em que é portadora de identidades, valores e significados culturais (De Marchi, 2015), a música é abordada de diferentes perspectivas por vários campos de estudo. Nesse contexto, o presente artigo pretende direcionar um olhar multidisciplinar abordando debates e conceitos relacionados ao âmbito da sociologia, dos estudos culturais, da comunicação e da economia.

Inicialmente, cabe apontar que, enquanto teve início o período de reconfiguração da indústria fonográfica, acontecia também um processo de transição da valorização do setor industrial para o criativo, motivado pela globalização e a disseminação da cultura digital, que colaboraram para a ampliação da comunicação entre as pessoas; a variação na estruturação econômica e um movimento de mundialização da cultura com a formação de uma memória internacional-popular (Ortiz, 1994).

Nesse cenário, as diversas misturas socioculturais provocaram intensas conexões culturais, promovendo uma reconfiguração no modo de interação entre o global e o local (Hall, 2003), que unida à descentralização do poder econômico levou a uma desterritorialização que possibilitou um processo de hibridação das culturas (Martin-Barbero, 2006) que gerou efeitos principalmente em iniciativas relacionadas com os setores criativos, como a música.

Essa fase de valorização da informação e conhecimento é conhecida como era pós-industrial e já possuiu diversos tipos de nomenclaturas, tais como “sociedade da informação” (Castells, 2003; Lévy, 1996); “sociedade da inteligência” (Gorz, 2005) e “sociedade do conhecimento” (Crawford, 1994). Tais propostas tinham em comum a desterritorialização e a dinamização dos

fluxos de informação e de contato entre as pessoas por meio dos avanços tecnológicos. Como propõe Castells, nesse momento “a mente humana passou a ser considerada uma força produtiva direta e não apenas um elemento decisivo do sistema de produção” (2003: 7).

Vale ainda ressaltar o cenário de reconfigurações no setor musical que tem ocorrido nas últimas décadas, que através da cultura digital levou a mudanças nos seus meios de produção, divulgação, distribuição, circulação e, principalmente, consumo (conforme orientam estudos de Pereira de Sá, 2006; Guerra, 2010; Herschmann, 2010; Vicente, 2006; Freire Filho & Fernandes, 2007).

Assim, foi nesse ambiente que houve o desenvolvimento de um viés económico ligado à valorização da informação e do conhecimento, que fomentou os segmentos incluídos sob a classificação da “economia criativa”, um setor em que a criatividade é o elemento-chave para gerar propriedade intelectual e, assim, transformá-la em valor económico (Ibias & Anjos, 2015).

Essa expressão começou a ser utilizada em 2001, inspirada no título do livro “The Creative Economy: how people make money from ideas” de John Howkins (2001), baseado na proposta de que as pessoas detentoras de ideias tinham mais poder do que as que trabalhavam com máquina e as donas destes equipamentos.

A escolha desse vocábulo foi baseada no termo “Indústrias Criativas”, que ganhou relevância no Reino Unido com a formação do “Creative Industries Task Force” (CITF), isto é, uma força tarefa responsável por mapear e criar indicadores e análises sobre o setor criativo e o desenvolvimento local. A partir daí foram estabelecidas políticas públicas para esse mercado, que cresceu consideravelmente, o que colaborou para levar o tema a ser debatido em outros países. A popularização desse assunto acabou por ampliar as abordagens relacionadas a esse setor e é assim que teve início o uso da proposta de “Cidades Criativas”.

Tratam-se, portanto daquelas localidades que consideram como prioritários os setores da criatividade e a inovação para promover o seu desenvolvimento local, gerando impactos sociais, culturais e económicos na cidade. Como pontua Reis (2011), essas cidades baseiam-se em conexões (de ideias, pessoas, regiões, intra e extraurbanas, com o mundo, entre público e

privado, entre áreas de saber) e têm na cultura (identidade, fluxo de produção, infraestrutura, ambiente, circulação e consumo) grande fonte de criatividade e diferencial social, económico e urbano. Ou seja: focam na construção de narrativas locais ligadas a setores como música, artesanato, design, audiovisual, gastronomia, literatura e artes mediáticas para envolver a população local e atrair turistas e novos moradores motivados por esse contexto. Afinal, a expansão das cidades, o processo de globalização e as diferentes formas de conexão desterritorializadas, têm estimulado uma concentração geográfica da criatividade, como propõe Costa (2002). Houve também uma reconfiguração nos hábitos do público de forma geral e não só relacionada à esfera musical.

A possibilidade de acesso a inúmeras opções de entretenimento sem sair de casa através de plataformas de *streaming* de audiovisual e de *games*, por exemplo, mudou a rotina de muitos consumidores. Da mesma forma, questões relacionadas à (falta de) mobilidade e segurança nas cidades também têm interferido nas lógicas de apropriação do espaço público.

Com as transformações das cidades, com o aumento da insegurança e com a redução de espaços públicos de convívio, o desfrute cultural deslocou-se para os domicílios, o que foi facilitado pelas tecnologias de comunicação de massa e, mais recentemente, pelas tecnologias fechadas, como Internet e microinformática. Nessas circunstâncias, a classe criativa passou a se deslocar para lugares que “reúnem condições associadas a uma vida social estimulante e a amenidades que favorecem a variedade de gostos e interesses da classe criativa durante as várias fases da vida” (Cruz, Costa & Marques, 2016: 129), tais como vida noturna, segurança, recursos naturais, bom clima, mobilidade urbana e saúde.

E mais: como essas cidades constroem fortes infraestruturas sociais e culturais, tornam-se atrativas para investimentos devido às suas bem estabelecidas estruturas artísticas e culturais (Conceição Costa, 2015). Em suma: a procura por essas cidades é motivada pela busca por uma experiência (Pine & Gilmore, 1999) relacionada à música, que gera uma vantagem competitiva frente às demais que gera um sentimento de valorização do espaço que atrai tanto novos moradores, quanto turistas.

Atualmente, 64 cidades de 44 países possuem o “selo” de “cidade criativa” pelo programa da UNESCO que estabeleceu uma *Rede de Cidades Criativas*, visando estimular a cooperação entre locais que têm a criatividade como um fator estratégico de desenvolvimento urbano sustentável. Em Portugal existem 5 cidades assim classificadas: Braga (Artes Midiáticas), Barcelos (Artesanato e Arte Popular), Amarante (Música), Óbidos (Literatura) e Idanha-a-Nova (Música). Todavia, cabe alertar que não é porque uma cidade não possui essa chancela da UNESCO que ela não possui peculiaridades que possam caracterizá-la como “criativa”. Afinal, esse setor gera um grande impacto económico em diversas cidades, que desenvolvem políticas públicas específicas voltadas para dinamizar tais segmentos e muitas vezes fazer parte dessa rede da UNESCO está mais ligada a uma questão de estratégia política do governo dessa cidade - que vai precisar organizar um dossiê e apresentar uma candidatura defendendo a existência dessa narrativa local - do que à efetiva existência de uma estrutura criativa. O mesmo ocorre ao analisarmos de forma individual a atuação desses setores nessas cidades.

Quer dizer: de acordo com a UNESCO as cidades de Amarante e Idanha-a-Nova são consideradas como cidades criativas pela música, ou seja, podem ser apresentadas como “cidades musicais”. No entanto, isso não faz nem com que outros locais do país não possam também ser assim considerados, tampouco impõe que seja preciso que outras cidades possuem exatamente a mesma narrativa e estrutura do setor que estas, como se verifica a seguir.

Rumo às cidades musicais

Nos últimos anos, diversas cidades têm utilizado a música como uma ferramenta para o desenvolvimento local, uma vez que gera impacto nas esferas económica, social, cultural e, conseqüentemente, turística. Para tanto, têm aplicado estratégias inovadoras para estimular o setor e potencializar as dinâmicas e sociabilidades relacionadas a ele, gerando novos negócios nesse mercado e promovendo a sua sustentabilidade. E isso pode ser realizado de diferentes maneiras. Enquanto algumas cidades focam em apresentar uma narrativa envolvendo seu histórico com a música (como é o caso de muitas “cidades criativas”); outras optam por fortalecer alguns agentes desse setor

(como as casas de shows, por exemplo) a fim de criar novos postos de trabalho principalmente entre os jovens; e umas miram no fomento à realização de eventos e festivais. Por conta disso, existem diversos casos de cidades que implementam medidas para incentivar esse setor, como Austin (EUA), Adelaide (Austrália), Amsterdão (Holanda) e Melbourne (Austrália).

Analisando o contexto brasileiro a partir dos estudos de caso das cidades de Rio das Ostras, Conservatória e Rio de Janeiro, Herschmann e Fernandes aplicam o termo “cidades musicais” para identificar localidades que possuem “territorialidades sónico-musicais” significativas que “pela recorrência da sua presença, intensidade dos afetos suscitados, pluralidade e pela sua multiplicação em diversas áreas – acabam produzindo efeitos significativos em partes da cidade ou na urbe como um todo” (2016: 38). Nesse sentido, para tais autores, essas cidades são capazes de “abrigar – especialmente em função da articulação dos atores locais – ‘cenas musicais’” (Straw, 2006) significativas no seu território”.

Conforme os estudos elaborados, estas cidades destacam-se, respetivamente, pela realização de um grande Festival de Jazz e Blues em Rio das Ostras (Herschmann, Oliveira & Fernandes, 2017); a ocorrência de apresentações gratuitas de seresteiros nas ruas e espaços de Conservatória (Herschmann, 2011); e a ocupação das ruas do Rio de Janeiro por Herschmann e Fernandes (2014). Como se vê, essa proposta das “territorialidades sónico-musicais” está muito ligada à criação de “paisagens sonoras” (Schafer, 2001) nas cidades, que possuem ambientes marcados pelas sonoridades. Nesses exemplos, mesmo estabelecendo circuitos e fazendo parte das cenas musicais locais, tais atividades possuem um caráter temporário de atuação.

Porém, no que diz respeito a esse estudo pretende-se, sem desconsiderar esses entendimentos anteriores relacionados às concepções de “cidades criativas” e às “territorialidades sónico-musicais”, direcionar o olhar para uma estrutura da cadeia produtiva musical local, a fim de destacar a relevância da presença - e manutenção - de uma rede mais estável de agentes integrados e atuando de forma contínua para que o mercado musical seja capaz de efetuar a circulação de seus serviços e produtos, gerando negócios na região e fomentando a sustentabilidade do setor.

Em outras palavras: pretende-se identificar como cidade musical aquela que se desenvolve a partir da consolidação de uma rede sociotécnica (Latour; 2012) de agentes conectados, formada por uma imensa variedade de agentes do setor.

Essa proposta está também relacionada com o conceito de cena musical que vem sendo debatido nos últimos anos. Will Straw foi o primeiro pesquisador a propor uma sistematização acadêmica acerca das cenas musicais (1991, 1997, 2006), em que levava em consideração “as esferas circunscritas de sociabilidade, criatividade, e conexão que tomam forma em torno de certos tipos de objetos culturais no transcurso da vida social desses objetos” (Straw *in* Janotti Jr., 2012: 9). A partir desse primeiro entendimento, esse termo passou a ser discutido por estudiosos em diversas áreas.

Avaliando a aplicação desse conceito no âmbito da comunicação, a professora Pereira de Sá ao debater sobre os argumentos de Straw, combinou o reconhecimento de uma cena musical a partir da presença dos seguintes pressupostos: a) um ambiente local ou global; b) marcado pelo compartilhamento de referências estético comportamentais; c) que supõe o processamento de referências de um ou mais gêneros musicais, podendo ou não dar origem a um novo gênero; d) apontando para as fronteiras móveis, fluidas e metamórficas dos agrupamentos juvenis; e) que supõem uma demarcação territorial a partir de circuitos urbanos que deixam rastros concretos na vida da cidade e de circuitos imateriais da cibercultura, que também deixam rastros e produzem efeitos de sociabilidade; f) marcadas fortemente pela dimensão mediática (Pereira de Sá, 2011: 157).

Uma cidade, portanto, pode incluir um entrelaçado de diversas cenas musicais, relacionadas com diferentes gêneros musicais. E a atuação dos agentes dentro dessas cenas vai também afetar os serviços e bens culturais circulantes pela cadeia produtiva do setor. Todavia, há que se levar em conta que nem só de cenas musicais vive uma cidade. Afinal, existem também outros agrupamentos que têm a música como o seu elemento conector, mas cujas características não chegam a corresponder à de cena. É o caso, por exemplo, dos circuitos musicais e das territorialidades sônicas.

Como propõe Herschmann (2010), as cenas musicais se caracterizam por serem mais instáveis, nas quais é possível notar um maior protagonismo

dos atores, que se envolvem nela a partir de gostos, prazeres e afetividades. Já nos circuitos, apesar de os afetos ainda serem relevantes, o autor esclarece que existe um maior grau de institucionalidade e monetarização, caracterizado por uma dinâmica híbrida formada por formalidades e por sociabilidades. Somando esse entendimento ao proposto por Luci Pereira (2014: 4), partimos do ponto de vista que os circuitos distanciam-se das cenas ao passo que envolvem as práticas dos atores na cidade em espaços não contíguos localizados em trechos diferenciados e até distantes da cidade. Isso ocorre, por exemplo, no circuito de espetáculos de fado, como será apresentado.

Já no que diz respeito às territorialidades sónicas, Herschmann e Fernandes pretendem conferir valor às sonoridades presentes no cotidiano das cidades para os processos de reterritorialização que vêm sendo realizados pelos atores nesses espaços (2016: 48). Nesse tocante, para os autores, muitas vezes a decisão da área que será ocupada com música leva em conta não só a circulação dos atores, mas também o fluxo e a intensidade dos fluxos sónicos do local. Tais territorialidades se caracterizam por sua temporalidade e por gerarem benefícios para o local, promovendo uma reconfiguração do território. É o caso, por exemplo, de alguns festivais, como será visto a seguir.

Portanto, tendo em vista todo o exposto acima, o que se propõe neste estudo é que uma cidade para ser considerada como “musical” é preciso que apresente um fluxo nesse setor local, sendo necessária a existência de uma variedade de agentes da cadeia produtiva da música que sejam capazes de formar uma rede capaz de dar seguimento a todas etapas da cadeia produtiva até chegar ao consumidor final; bem como a introdução de políticas públicas direcionadas para o fortalecimento desse setor. Nesse sentido, uma “cidade musical” irá envolver os agentes da cadeia produtiva local e abranger as cenas musicais, circuitos e territorialidades sónicas estabelecidas em uma determinada região; além de diversos outros agentes autónomos a tais conglomerados, mas que se conectam na rede sociotécnica musical daquele território. Como parâmetro para essa pesquisa, será levado em conta o caso da cidade do Porto, em Portugal.

O mapa musical do Porto e os sons do Porto

Para dar início à presente análise é preciso elucidar três questões. O primeiro tópico diz respeito à abrangência territorial da pesquisa, que tem como foco o Porto (cidade e concelho), em Portugal. Situada na região norte do país, trata-se de um dos destinos turísticos mais antigos da Europa e que é constituído por uma forte e diversa expressão cultural. A cidade conta com museus, casas de concertos, teatros, festivais, cinemas, vários centros culturais, bem como diversos eventos nos seus espaços públicos, principalmente durante o período do verão. Além de ser Património Mundial desde 1996; em 2001 foi eleita a Capital Europeia da Cultura; em 2008 foi considerada um “cidade global” de acordo com a pesquisa “The World According to GaWC 2008”¹; e já recebeu diversas vezes o *World Travel Awards* como melhor destino europeu. Não obstante o seu forte posicionamento cultural, o Porto possui ainda diversas características consideradas relevantes para atração de cidadãos criativos, seja como moradores ou turistas querendo consumir uma experiência na cidade, a saber: um clima bom, mobilidade urbana com uma malha metroviária ampla, complementada por uma grande frota de autocarros e comboios; segurança; gastronomia reconhecida pela excelência; vida noturna; recursos naturais (como o Rio Douro) e uma saúde pública de referência.

Fora toda essa perspectiva cultural e seu ecossistema, o Porto é também a segunda cidade e o quarto município mais populoso de Portugal, o que colabora para sua inserção na rota dos principais concertos e festivais de música do país. Aliás, essa tendência tem vindo a manifestar-se desde finais dos anos 1970 (Guerra, 2010). Por tais motivos tornou-se uma cidade interessante para ser tomada como objeto deste estudo. Sobre esse aspeto cabe apenas destacar que esse mapeamento envolveu a cidade do Porto e não a sua região (Grande Porto ou Grande área Metropolitana do Porto) ou distrito (que incluiria também as áreas de outros 17 municípios).

O segundo ponto a ser observado é que a cartografia tem sido empregada como uma importante ferramenta metodológica interdisciplinar para os estudos de comunicação e música (Herschmann & Fernandes, 2014;

¹ Disponível em: <http://www.lboro.ac.uk/gawc/world2008.html>. Acesso em 20 de junho de 2018.

Pereira de Sá, 2014; Fernandes e Herschmann, 2016), uma vez que funciona não só como uma relevante fonte de informações durante essa etapa de coleta de dados, mas também produz um importante banco de dados que pode ser utilizado para consulta pelos profissionais do setor musical a fim de fomentar novos negócios e circulações na região.

Concomitantemente, o terceiro aspecto aproxima essa cartografia de uma cena musical. A partir dos anos 90 do século XX, o conceito de cena começou a ser assumido dentro da análise sociológica e não só, como sendo apropriado para os estudos sobre música e mais adequado do que o conceito de subcultura para expressar a existência de práticas expressivas e rituais em torno da música. Esta emergência conceptual ficou a dever-se substancialmente a Will Straw (1991) e a Barry Shank (1994), que fizeram a apologia do conceito no estudo do *indie rock* e sobre a cena *rock'n'roll* em Austin, no Texas, respetivamente. Will Straw defende a cena como um espaço de concomitância de várias práticas musicais conservando graus diversos de distinção entre si, isto é, “é um espaço cultural em que um conjunto de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação e de acordo com diferenciadas trajetórias de mudança e fecundação cruzada. Dentro de uma cena musical, o mesmo objetivo é articulado dentro dessas formas de comunicação através das quais a construção de alianças musicais e o desenho de fronteiras musicais tem lugar” (1991: 6). Convém notar que este autor distingue uma cena musical de uma comunidade musical, já que esta última implica um conjunto de pessoas portadoras de um perfil sociográfico fixo envolvidas na prática musical face a várias linguagens, sendo tributárias de uma memória coletiva comum musical enraizada no tempo e no espaço e onde o objetivo articulado dentro de uma comunidade musical normalmente depende de um vínculo afetivo entre os dois termos: práticas musicais contemporâneas, por um lado, e o património musical, que é visto tornando esta atividade contemporânea adequada a um determinado contexto, por outro lado (Guerra, 2010).

Já o quarto aspecto a ser definido é o que engloba o termo “cadeia produtiva da música”. De acordo com investigação conduzida pelo Núcleo de Estudos da Economia da Cultura do Instituto Gênesis (PUC-Rio), pelos pesquisadores Luiz Carlos Prestes Filho e Marcos do Couto Cavalcanti (2004),

essa expressão foi introduzida como um “complexo híbrido, constituído pelo conjunto de atividades industriais e serviços especializados que se relacionam em rede, complementando-se num sistema de interdependência para consecução de objetivos comuns artístico, económico e empresarial” (2004: 29). Acompanhando essa orientação, a análise desse artigo parte da noção de que a cadeia produtiva da música é aquela que envolve todos os agentes que participam dos diversos estágios, desde a pré-produção até o consumo final pelo público. E seguindo esse entendimento, coadunamos com a proposta de Janotti Jr. e Pires (2011: 12), que para compreender a formação de uma cena é necessário reconhecer a participação dos atores sociais envolvidos na cadeia produtiva da música, desde a sua composição e gravação até ao seu consumo final, analisando uma série de implicações.

Sendo assim, foi realizado um levantamento de agentes para produzir uma análise tendo em conta a aplicação da TAR - Teoria Ator-Rede (Latour, 2012) de modo a identificar as redes sociotécnicas associativas híbridas e heterogêneas, formadas por atores humanos e não-humanos. Inclusive, ao debater a aplicação da TAR, Pereira de Sá afirma que tal teoria pode ser proveitosa em estudos sobre música, já que busca eliminar possíveis hierarquias entre atores humanos e não-humanos e “possibilita o reconhecimento dos artefactos técnicos como coatores em qualquer rede estabelecida com humanos” (Pereira de Sá, 2014: 540). Trata-se, portanto, de entender as relações entre sujeitos e objetos como redes construídas coletivamente, o que Latour (2012) denomina de redes sociotécnicas.

Nesse estudo em específico, é possível elaborar o traçado dessa rede a partir do desenho da cadeia produtiva da música exposto acima. Ou seja, nessa primeira etapa de pesquisa foram identificados os seguintes atores humanos envolvidos nessa rede: músicos; produtores; equipe técnica; *luthiers*; gestores de salas de concertos; representantes de salas de ensaios e estúdios de gravação; vendedores de lojas de instrumentos musicais e lojas de discos; gestores de selos e gravadoras; jornalistas especializados no setor (mídia impressa e virtual); e editoras musicais.

Já no que diz respeito aos atores não-humanos destacam-se os instrumentos musicais, equipamentos e a Internet e suas plataformas digitais que estão incluídas no que diz respeito a divulgação, distribuição e

sociabilidades. Com base nesses dados e a fim de compreender a estrutura da cadeia produtiva do Porto durante essa pesquisa, o mapeamento identificou nessa primeira etapa da investigação alguns agentes considerados como fundamentais pelos agentes culturais locais para a produção e circulação musical nas etapas citadas acima, a saber: salas de ensaio e estúdios de gravação; festivais de música; salas de concertos e espaços de concertos; lojas de instrumentos musicais; e lojas de discos, somando mais de 80 itens mapeados. Por tratar-se de um mapeamento que leva em conta espaços físicos, não foram considerados agentes da cadeia produtiva da música relacionados ao ambiente virtual, tais como blogs, sites e outras plataformas digitais.

Os dados obtidos nessa primeira etapa da pesquisa já estão disponibilizados no site www.mapamusicaldoporto.com (Figura 1) e foram resumidos no formato: Nome do local, Tipo de Agente, Endereço e Site (os que tinham). As fontes utilizadas incluem monitoramento virtual de sites e redes sociais, solicitação de indicações de agentes culturais diretamente, além de observação presencial na cidade.

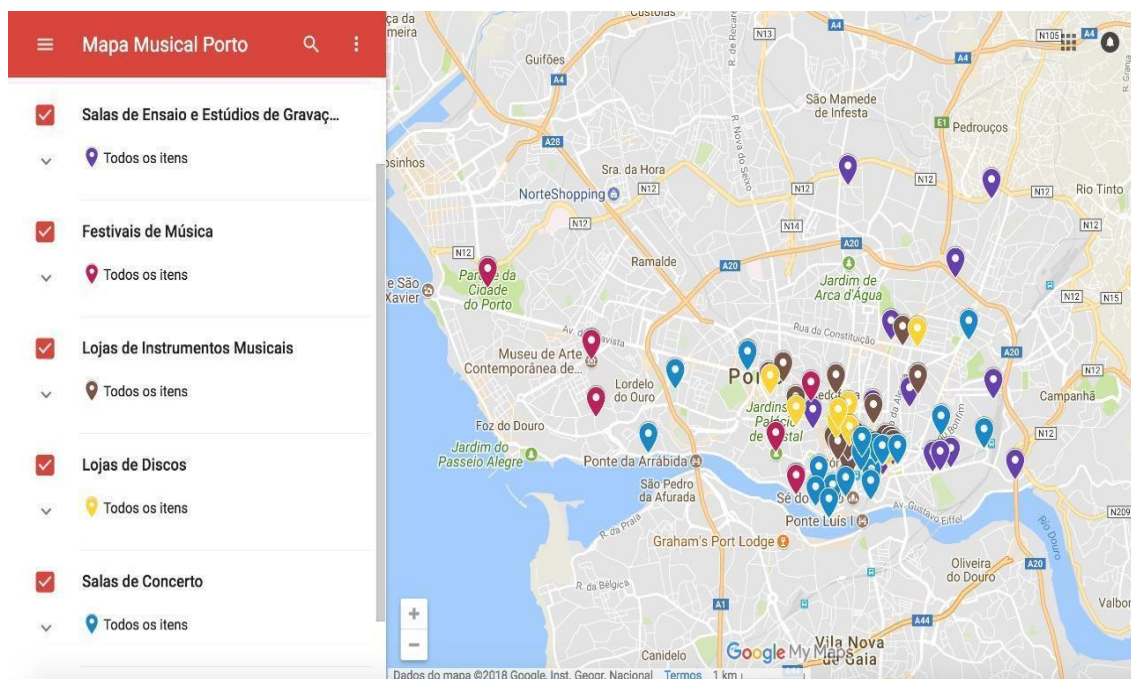


Figura 1

Ao primeiro olhar é possível já perceber a concentração de pontos mapeados na região da central da cidade. Tal aspeto se justifica uma vez que é a região em que possui a maior circulação de pessoas ao longo do dia. Inclusive, trata-se da área que é cercada pela principal rodovia da cidade (o que garante muita movimentação rodoviária) e possui uma extensa malha metroviária (com mais de 10 paragens), bem como duas estações de trens. Além disso, trata-se de uma região com muito fluxo turístico, onde a segurança é sempre reforçada.

No que diz respeito às salas de ensaio e estúdios de gravação foram identificados 19 pontos no mapa. Um fato interessante é que trata-se de um item que encontra-se um pouco mais espalhado pela área da cidade, o que é compreensível, já que a proximidade com os músicos facilita na frequência de manutenção dos ensaios, além de facilitar a gravação. E mais: não são atividades que dependem da ida do público ao local, logo, não tem a necessidade de se instalar em áreas mais movimentadas e, provavelmente, com aluguéis mais caros.

Outro aspeto importante que a quantidade dessas salas e estúdios demonstra é que existe um interesse de profissionalização dos músicos da cidade. Afinal, se existe esse número de espaços destinados a ensaios e gravações é que há uma demanda por concertos ao vivo e consumo desses fonogramas. Sobre esse item cabe destacar o Centro Comercial Stop, que fica em Heroísmo, e é considerado por alguns como a “verdadeira Casa da Música”² da cidade. Inaugurado no final dos anos 80, foi um dos primeiros centros comerciais da cidade e um dos maiores, onde ficavam além de lojas 2 cinemas e uma danceteria com capacidade para até 1500 pessoas. O Stop entrou em crise na década seguinte, com o surgimento de outros espaços comerciais, lojas mais modernas e diversos centros comerciais. Com a redução na frequência, diversas lojas começaram a fechar. O que salvou a manutenção do espaço foi a música, uma vez que as lojas começaram a ser alugadas para esse público. Com isso, em cerca de 20 anos, 104 das 131 lojas do Stop tornaram-se estúdios de gravação e salas de ensaio com uma circulação de

² Em contraponto à Casa da Música que abriga salas de ensaio e concertos de música clássica e objeto de uma canonização muito elevada.

300 bandas por lá, que tocam, principalmente, rock e jazz. Os aluguéis pagos pelos músicos sustentam o Stop e ajudam a pagar o emprego do Horácio, vigilante do local desde 2001.

Quanto aos festivais de música, vale inicialmente informar que Portugal possui 272 festivais de música em seu território, que movimentam um público estimado em 2,5 milhões de espectadores em Portugal, com dimensões que variam entre grande (12,6%); médio (30,2%); e pequeno (57,2%). Trata-se de um setor em crescimento e que está diretamente ligado à intensa procura turística que o país tem tido nos últimos anos, concentrando-se principalmente nas cidades de Lisboa e Porto. De acordo com dados da APORFEST - Associação Portuguesa de Festivais de Música, entre 2015 e 2018 o número de festivais e de público tiveram um acréscimo de 30%. Por conta dessa conexão com o turismo, os festivais realizados no Porto possuem, em geral, *line ups* compostas de músicos de *rock*, *pop* e eletrônico, voltados para atingir um público jovem. No que diz respeito aos espaços ocupados, estes variam entre áreas abertas (como o Parque da Cidade onde ocorre o Nos Primavera Sound e o Parque da Pasteleira em que é realizado o festival Elétrico) e locais fechados (por exemplo a Alfândega do Porto, que recebeu o RPMM Festival e a última edição do North Music Festival) (Ver Guerra, 2018b).

Já no que diz respeito à parte financeira existem festivais com grandes patrocinadores (como o NOS Primavera Sound, por exemplo) e bilhetes pagos, enquanto há também outros que atendem à modalidade gratuita e que utilizam outras estratégias para conseguir verba, como ocorre com o Festival Feminista do Porto, que lançou uma campanha de *crowdfunding* e fez alguns eventos para angariar fundos (Nogueira, 2009).

Outro ponto interessante que foi possível notar é que os festivais não ficam só na parte mais central da cidade e ocupam também outras regiões, como o Parque da Cidade, o Parque da Pasteleira e o Museu de Serralves. Vale ainda observar que durante a realização desses eventos a cidade é tomada temporariamente por uma audiência que se desloca de diversos pontos (inclusive de fora) para participar dessa experiência. Esses festivais constituem territorialidades sónico-musicais (Herschmann e Fernandes, 2014) temporárias que geram “paisagens sonoras” (Schafer, 2001) na cidade.

Mesmo com a grande quantidade de produtos vendidos *online*, ainda foi

possível encontrar quase 20 lojas de músicas no Porto e 12 lojas de discos. Com uma concentração no seu centro histórico - o que facilita a pesquisa de preços -, é possível identificar 2 perfis dessas lojas. No caso dos instrumentos, o primeiro perfil possui um carácter mais tradicional e possui também serviços de *luthier* (com concerto e construção), como por exemplo o “A Casa da Guitarra” e a “Oficina de Violinos”. Já o segundo está ligado a uma venda de instrumentos menos “artesanais”, como a “FNAC de Santa Catarina” e a “Ludi Music”. Semelhante situação ocorre com as lojas de discos, que se contrapõem entre uma proposta mais comercial (como o da “FNAC Santa Catarina” e outros espaços mais clássicos e com ambientes acolhedores aos fãs que gostam de descobrir discos, como ocorre na “Muzak”, na “Louie Louie” e na “Matéria Prima”.

Por último, foram identificadas nessa primeira etapa da pesquisa 21 salas de concertos na cidade. A categorização dessas pode ser feita através do perfil dos músicos que compõem sua programação. Enquanto espaços como o “Coliseu do Porto” e o “Teatro Rivoli” recebem artistas relacionados ao *mainstream* musical, locais como o “Maus Hábitos” e o “Barracuda Clube de Roque” estão ligados ao consumo segmentado, principalmente com as cenas musicais que envolvem o rock. Já a “Casa da Música” consegue estabelecer uma programação que abarca os dois tipos, uma vez que possui projetos especiais, principalmente durante o verão. Tratando sobre gêneros é possível também estabelecer uma classificação que inclui, por exemplo, espaços voltados para o jazz (“Hot Five Jazz & Blues” e “Mirajazz”) e outros direcionados para o circuito de Fado (como a “Taberna Real do Fado” e “A Casa do Fado”, que estão muito relacionado ao turismo, uma vez que é o principal tipo de música portuguesa.

A partir do acompanhamento de alguns concertos durante essa primeira análise foi possível observar a relevante participação de algumas salas de concertos e de alguns festivais como importantes agentes inseridos em algumas cenas musicais da cidade, como é o caso do gênero rock. Sarah Cohen esteve particularmente interessada nos rituais de performance da música, na sua ocupação simbólica de um território local e na sua organização em vínculos e laços sociais. Sarah Cohen (1991) a partir do seu estudo da cidade de Liverpool constata a efetiva relação entre música e identidade local,

contrariando determinismos mais ortodoxos da lógica pós-moderna segundo a qual a globalização é responsável por uma cultura pop desenraizada do espaço e do tempo. O estudo de Sarah Cohen consolida toda uma analítica que tem vindo a ser desenvolvida em torno do *pós-punk* e da *new wave* inglesa nas cidades de Leeds, Manchester, Liverpool ou Londres demonstrando as especificidades artísticas, estéticas e sociais que estão por trás de projetos especificamente localizados em cidades sob um rótulo opaco de *new wave* ou *pós-punk* (Guerra, 2018a). Ainda no contexto acima descrito, há que se salientar que têm sido também identificados alguns circuitos musicais (Herschmann, 2010), como é o caso das casas de fado, que estão diretamente conectadas ao potencial turístico da cidade.

Por fim, cabe destacar que tais pontos identificados possuem importantes participações na manutenção da estrutura musical do Porto como um todo e que é dessa maneira que é possível fazer com que o mercado musical local gire de forma contínua, de modo a garantir a sustentabilidade desse setor e a fim de colaborar com o desenvolvimento turístico local.

Espirais sónicas urbanas finais

Como exposto acima, a relação entre cultura, criatividade e desenvolvimento territorial tem sido alvo de atenção quer por parte de um conjunto alargado de abordagens científicas, quer por parte das políticas públicas (Silva, Babo & Guerra, 2015), que são capazes de amplificar o potencial transformador das indústrias criativas e culturais no território, impactando o seu crescimento económico, bem como contribuindo com o fortalecimento da cultura e da identidade local.

É, portanto, com base nessa investigação com fontes virtuais e uma observação presencial pelo Porto que foi possível observar a existência de circuitos (Herschmann, 2010), cenas musicais (Straw, 1991, 1997, 2006; Guerra, 2010, 2013) e territorialidades sónico-musicais (Herschmann e Fernandes, 2014) e, como consequência, identificar a relevância de uma estrutura da cadeia produtiva da música composta por uma variedade de agentes da cadeia produtiva da música que estão conectados em uma rede sociotécnica, permitindo a circulação de serviços e bens culturais na cidade.

Nesse sentido, o presente artigo propôs a necessidade de estimular a formação de uma rede sociotécnica (Latour, 2012) de agentes conectados que estimule a consolidação de uma estrutura para circulação de bens e serviços locais e colabore no desenvolvimento do território e no fomento à criação de uma cultura política na cidade de participação na cultura que ambicione por novas políticas, formando, deste modo, um círculo que se retroalimenta.

Bibliografia

- Bourdieu, Pierre. 2006. *As estruturas sociais da economia*. Lisboa: Campo das Letras.
- Castells, Manuel. 2003. *A galáxia da Internet: Reflexões sobre a Internet, os negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Cohen, Sara. 1991. *Rock culture in Liverpool: popular music in the making*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Conceição Costa, Daniela Maria. 2015. *Lisboa Cidade Criativa, Preparação de uma candidatura à Rede de Cidades Criativas da UNESCO*. Lisboa: Escola Superior de Comunicação Social do Instituto Politécnico de Lisboa.
- Costa, Pedro. 2002. *As actividades da cultura e a competitividade territorial: o caso da Área Metropolitana de Lisboa*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa.
- Cruz, Ana Rita; Costa, Pedro; Marques, João Filipe. 2016. Indústrias culturais e criativas em destinos turísticos: comparando quatro regiões da Europa. *Revista Brasileira de Desenvolvimento Regional*, 4 (1): 127-164.
- De Marchi, Leonardo 2015. *Inovação nas indústrias culturais na era digital: Um estudo de caso das empresas eletrônicas da indústria fonográfica brasileira*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais.
- DiMaggio, Paul. 1982. Cultural capital and school success: the impact of status culture participation on the grades of U.S. high school students. *American Sociological Review*, 47(2): 189 – 200.
- Featherstone, Mike. 1991. *Consumer culture and postmodernism*. Londres: SAGE Publications.

_____. 1995. *Undoing culture: globalization, postmodernism and identity*. Londres: SAGE Publications.

Fortuna, Carlos & Peixoto, Paulo. 2002. "A recriação e reprodução de representações no processo de transformação das paisagens urbanas de algumas cidades portuguesas". *Projecto e circunstância. Culturas Urbanas em Portugal*, eds. Carlos Fortuna & Augusto Santos Silva, 17 - 63. Porto: Edições Afrontamento.

Freire Filho, João & Fernandes, Fernanda Marques. 2007. *Reinvenções da Resistência Juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano*. Rio de Janeiro: Mauad X.

Gorz, Andre. 2005. *O imaterial: conhecimento, valor e capital*. São Paulo: Annablume.

Guerra, Paula. 2010. *A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de Doutoramento em Sociologia.

_____. 2013. *A instável leveza do rock. Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Edições Afrontamento.

_____.2018a. Uma cidade entre sonhos de néon. Encontros, transações e fruições com as culturas musicais urbanas contemporâneas. *Sociologia & Antropologia*, V.08 (02): 375–400.

_____.2018b. "Ceremonies of Pleasure: An Approach to Immersive Experiences at Summer Festivals". En *Trends, Experiences, and Perspectives in Immersive Multimedia and Augmented Reality*, ed. Emília Simão & Celia Soares, 122-146. Hershey: IGI Global.

Hall, Stuart. 2003. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Harvey, David. 1985. *The urbanization of capital*. Oxford: Blackwell.

Herschmann, Micael & Fernandes, Cíntia Sanmartin. 2014. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo: INTERCOM.

_____.2016. Comunicação, música e territorialidades: repensando a relevância das cidades musicais do Rio de Janeiro. *Revista LOGOS*, 45 (23), No 02, 2o semestre.

Herschmann, Micael. 2010. *Indústria da música em transição*. São Paulo: Ed. Estação das Letras e das Cores.

_____. 2011. "Ruas que cantam: ativismo seresteiro e desenvolvimento local em Conservatória". En *Nas bordas e fora do mainstream musical. Novas tendências da música independente no início do século XXI*, 235-266. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora.

Herschmann, Micael; Oliveira, Indira & Fernandes, Cíntia Sanmartin. 2017. Rio das Ostras, cidade do jazz. Contribuição da música para o bem-estar e desenvolvimento local alcançados neste território. *RECIIS - Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde*, v. 11, n. 2.

Hine, Christine. 2000. *Virtual Ethnography*. London: Sage.

Howkins, John. 2001. *The Creative Economy: how people make money from ideas*. Michigan: Allen Lane.

Ibias, Marcos Vinícius Guterres & Anjos, Luciana Peters dos. 2015. Indústria criativa: a busca de novos mercados e crescimento econômico por meio da inovação. *Negócios e Talentos*, v. 14, n. 1 (2015): 4-14.

Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism or the cultural logic of the late capitalism*. Londres: Verso.

Jannoti Jr., Jeder & Pires, Victor de Almeida Nobre. 2011. "Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais". En *Dez anos a mil: Mídia e música popular massiva em tempos de internet*. eds. Jeder Jannoti Jr.; Tatiana Rodrigues Lima & Victor de Almeida Nobre Pires, 8-22. Porto Alegre: Simplíssimo.

Jannoti Jr., Jeder. 2012. Entrevista - Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. *Revista E-compós*, 15(2): 1 -10.

Lash, Scott & Urry, John. 1994. *Economies of signs and spaces*. Londres: Sage Publications.

Latour, Bruno. 2012. *Reagregando o social – Uma introdução à teoria ator-rede*. Salvador, UFBA.

Lefebvre, Henri. 1981. *La production de l'espace*. Paris: Éditions Anthropos.

Lévy, Pierre. 1996. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34.

Luci Pereira, Simone. 2014. Circuitos, cenas, cosmopolitismos: Cartografias da latinidade em São Paulo. *Anais do COMUNICOM*. Disponível em: http://www3.espm.br/download/Anais_Comunicom_2014/gts/gt_cinco/GT05_PEREIRA.pdf. Acesso em 10 de novembro de 2018.

Martin-Barbero, Jesus. 2003. Dos meios às mediações. *Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

Nogueira, Bruno. 2009. A nova era dos festivais: Cadeia produtiva do rock independente no Brasil. *Revista Ícone*, 11 (1): 1-12.

Ortiz, Renato. 2003. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense.

Pereira de Sá, Simone. 2006. *A nova ordem musical: notas sobre a noção de “crise” da indústria fonográfica e a reconfiguração dos padrões de consumo*. Niterói: UFF – PPGCOM.

_____. 2011. “Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade”. *Comunicação e estudos culturais*, orgs. Jeder Janotti Jr. & Itânia Gomes, 147-162. Salvador: EDUFBA.

_____. 2014. Contribuições da teoria ator-rede para a ecologia midiática da música. *Revista Contemporânea*, 12(3): 1-16.

Pine, B. Joseph & Gilmore, James. 2001, *O espetáculo dos negócios*. Rio de Janeiro: Campus.

Prestes Filho, Luis Carlos & Cavalcanti, Marcos do Couto (org.). 2004. *Cadeia produtiva da economia da música*. Rio de Janeiro: Instituto Gênesis-PUC/RJ.

Reis, Ana Carla Fonseca. 2011. *Cidades Criativas: Análise de um conceito em formação e da pertinência de sua aplicação à cidade de São Paulo*. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo.

Rodrigues, Walter. 1999. Globalização e gentrificação: teoria e empiria. *Sociologia – Problemas e Práticas*, 29: 95 - 125.

Schafer, R. Murray. 2001. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP.

Shank, Barry. 1994. *Dissonant Identities: The rock'n'roll scene in Austin, Texas*. Hanover, N. H.: Wesleyan University Press.

Silva, Augusto Santos; Babo, Elisa Pérez & Guerra, Paula. 2015. Políticas culturais locais: contributos para um modelo de análise. *Sociologia, Problemas e Práticas*. N.º 78: 105-124.

Soja, Edward W. 2000. *Postmetropolis. Critical studies of cities and regions*. Oxford: Blackwell.

Straw, Will. 1991. Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communication in *Popular Music, Cultural Studies*, 5(3): 368-388.

_____. 1997. "Communities and scenes in popular music". En *The Subculture Reader*, 221-249. Londres: Routledge.

_____. 2006. Scenes and Sensibilities, *E-Compós*, 6: 1-16.

Vicente, Eduardo. 2006. A vez dos independentes: um olhar sobre a produção musical independente do país. *e-compós. Brasília: Revista eletrônica da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós)*, Dezembro de 2006 – 19/19.