

Usos da cartografia nos estudos de comunicação e música

Uses of cartography in studies of communication and music

Cíntia Sanmartin Fernandes¹
Micael Herschmann²

RESUMO

A proposta neste artigo é a de repensar as potencialidades do emprego da cartografia como uma ferramenta interdisciplinar para os estudos de comunicação e música que vêm sendo desenvolvidos nos últimos anos no Brasil, especialmente no contexto urbano. Há uma tendência das cartografias recentes – que vêm sendo realizadas no campo da Comunicação (e das Ciências Sociais) – não só em rejeitar os mapas sínteses que foram frequentemente elaborados na modernidade, mas também de propor a construção de “guias de viagem” e mapas cognitivos (do tipo “arquipélago”).

Palavras-chave: comunicação, música, cartografia, espaço urbano.

ABSTRACT

The proposal in this article is to discuss the potential of the use of cartography as a tool interdisciplinary for communication studies and music that has been developed in recent years in Brazil, especially in the urban context. There is a tendency of recent cartography – which has been conducted in the field of Communication (and the Social Sciences) – not only in rejecting the synthesis maps which were frequently developed in modernity, but also to propose the construction of “travel guides” and cognitive maps (like a kind of “archipelagos”).

Keywords: communication, music, cartography, urban space.

¹ Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rua São Francisco Xavier, 524, Maracanã, 20550-900, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: cintia@lagoadaconceicao.com

² Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Av. Pasteur, 250, 22290-902, Urca, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: micaelmh@pq.cnpq.br

Cartografando a música tocada nas ruas no Rio de Janeiro

Na pesquisa realizada ao longo dos últimos anos no Centro da cidade do Rio de Janeiro, foi possível constatar que os encontros musicais organizados nos espaços públicos da cidade vêm promovendo uma transformação significativa dessas localidades, tendo como consequência a constituição de “paisagens sonoras” (Schafer, 1969). Nesses ambientes em que os corpos dos indivíduos relacionam-se entre si, com a arquitetura e com o lugar, é a estesia, as interações sensíveis, que conduz a sociabilidade movida pela música. Esta atua como o *élan social*, aquilo que amálgama e move as interações das diversas “neotribos” (Maffesoli, 2007) cariocas. Ouvir as diversas músicas, ou melhor, por meio do *sentire* com o corpo, experimenta-se o espaço com o olhar, tato e olfato, conduzindo os atores à concepção de ambientes que assumem “formas” (Simmel, 1967), a partir do jogo dessas possíveis interações.

Assim, quando se pesquisou as transformações locais (e globais) no mercado da música em curso na atualidade, os concertos executados nos espaços públicos foram se revelando cada vez mais – da perspectiva não só dos envolvidos, mas também de quem pesquisava – um objeto de estudo relevante e instigante, o qual deveria merecer maior atenção por parte das lideranças, artistas, autoridades e do meio acadêmico (Herschmann, 2010). Para além de rótulos desgastados, tais como *mainstream* ou *indie*, os atores indicavam que, no contexto atual de produção e consumo musical e de grande carestia do custo de vida (especialmente no Rio de Janeiro), a música tocada nas ruas apresentava-se cada vez mais como uma alternativa inovadora, capaz de mobilizar um público saturado de ofertas culturais e com poder aquisitivo limitado.

Ao mesmo tempo, foi possível constatar também que essa experiência estética coletiva – que constrói o que se denominou em trabalhos anteriores como sendo “territorialidades sônico-musicais” (Herschmann e Fernandes, 2014) – promovidas por grupos musicais e seus fãs, os quais ocupavam o espaço público e vinham ressignificando, ainda que pontualmente, o imaginário, ritmo e cotidiano dessa urbe. Essas territorialidades – mais ou menos temporárias –, pela sua regularidade, geram uma série de benefícios locais diretos e indiretos para o território (permitindo até o incremento das atividades socioeconômicas locais)³. Aliás, como sugerem alguns autores de *Sound Studies* (Labelle, 2010; Kittler, 1999), essas territorialidades são relevantes porque reconfiguram de alguma maneira os territórios e geram renovadas cartografias e mapas sônicos ou acústicos da cidade. Nessa valorização da espacialidade, é importante que se atente para o fato de que as apropriações e os agenciamentos que se produzem em diferentes localidades – que transformam espaços em “lugares” (Santos, 2002) – podem não ser exclusivos dos atores pesquisados. Em razão disso é que se utiliza o termo “territorialidade”, e não “território”: aliás, as noções de *territorialidade* ou até de *multiterritorialidade* (Haesbaert, 2010) parecem ser mais adequadas para analisar as dinâmicas que envolvem, de modo geral, os agrupamentos sociais em um mundo contemporâneo marcado por nomadismos e fluxos intensos.

É possível afirmar que se assiste (na década de 2010 do século XXI) a um momento particular da democracia brasileira: de explosão das manifestações de rua e de muito debate em torno das mesmas. O contexto atual do Rio de Janeiro talvez seja ainda mais delicado dentro do cenário nacional. A crescente ocupação do espaço público por parte dos atores ocorre em um contexto em que estão sendo implementadas inúmeras intervenções por parte do Estado (Herschmann e Fernandes, 2014).

O que se pode perceber nas práticas musicais pesquisadas é que há uma espécie de “ativismo”⁴ bastante

³ Localidades como Pedra do Sal, Castelo, Jardins do Museu de Arte Moderna, Lapa e Praça XV vêm sendo significativamente afetada pela realização regular desses concertos. Para mais informações, conferir Herschmann e Fernandes (2014).

⁴ Vale salientar que há algumas diferenças entre as formas de *ativismo* mais tradicionais e as que vêm emergindo na atualidade, marcadas por uma forte articulação com as redes sociais na *web* (são práticas híbridas que incluem rotinas de ciberativismo). Em geral, na atualidade, o ativismo não emerge com uma agenda claramente pré-definida (estruturada e organizada), não há claras hierarquias (porta-vozes dos movimentos), e os atores parecem se pautar sobre demandas objetivas e concretas relacionadas ao “comum” (Hardt e Negri, 2009). Além disso, há, no ativismo de hoje, em geral, uma dimensão estética e lúdica muito presente. A esse respeito, Szaniecki argumenta que, nas intervenções do ativismo contemporâneo, emprega-se a estética (e até expressões artísticas) para mobilizar o público, para criar dispositivos expressivos mais dialógicos, discursos mais polifônicos e, assim, deslocamentos de sentidos (que promovem *détournements*) importantes para construção de estratégias de luta “biopolítica” (Szaniecki, 2007).

inclusivo (aberto ao convívio de diferentes segmentos ou grupos sociais), ainda meio invisível e pouco compreendido tanto por pesquisadores do campo da comunicação como por produtores musicais, pelo poder público e pela crítica musical.

Talvez um olhar mais atento às inovações do universo da música (Herschmann, 2010) considere esse “ativismo musical de rua” – o qual está expresso na vitalidade das rodas, festas, concertos, *jam sessions* e fanfarras que estão sendo criadas nos últimos anos no Rio – uma mudança relevante. Ainda que não resolvam inteiramente o desafio da sustentabilidade no setor da música, essas iniciativas (que se concretizam por meio da ocupação musical das ruas) podem estar sinalizando um “caminho alternativo” para que alguns jovens possam encontrar: (a) mais realização no processo de produção e consumo musical atual; e (b) formas para dar vazão a um conjunto de “insatisfações” e demandas bastante presentes no cotidiano. Aliás, tendo em vista os depoimentos concedidos pelos atores à pesquisa realizada, os *encontros presenciais sônico-musicais* podem estar significando para eles a possibilidade de viver uma experiência urbana mais prazerosa e de ampliação da autonomia.

Assim, pode-se constatar, nesta cartografia (elaborada ao longo de dois anos), que os vinte grupos musicais (e seus fãs/consumidores) pesquisados – os quais tocam a maior parte do tempo e com destaque no Centro do Rio – estão não só preocupados em como garantir a sustentabilidade e a continuidade do seu trabalho, mas também estão mobilizados pelos desejos e afetos. Isto é, esses atores vêm empregando “estratégias alternativas” – que contemplam concorrer em editais públicos, pagamento de cachês ou mesmo a participação nos lucros das vendas de bebidas alcoólicas – ou passando o tradicional “chapéu”⁵.

Buscando dar conta do universo estudado, delimitou-se a pesquisa aos grupos musicais que atuam

na área central do Rio. Na realidade, todos esses agrupamentos têm o seguinte perfil: (a) realizam iniciativas dessa natureza com regularidade já há algum tempo; (b) gozam de relativa autonomia em relação aos empresários, produtores e comerciantes do território nos quais realizam os concertos; (c) mobilizam especialmente pelas redes sociais segmentos expressivos de fãs e frequentadores dos concertos (jovens⁶, em sua maioria, muitos deles em “moratória social”⁷); (d) não atuam de forma isolada, como os artistas de rua, reunindo músicos amadores, semiamadores e profissionais; (e) no seu repertório – identificado com “gêneros musicais” (Negus, 2005) como samba, choro, fanfarra, jazz, rock, jongo, coco e música black –, executam reinterpretações de trabalhos de autores consagrados, mas também algumas composições autorais; e (f) e, como já foi mencionado anteriormente, buscam a sustentabilidade por meio da prática de passar o chapéu e/ou estratégias de financiamento alternativas.

Jazz no Castelo e na Pedra do Sal

Apesar de a cartografia mencionada (elaborada entre 2012 e 2014) ter contemplado vinte grupos musicais que atuam no espaço público do Centro do Rio de Janeiro, em função das limitações de espaço deste artigo, analisaremos aqui brevemente apenas o caso de algumas bandas de *jazz* que vem atuando nas ruas de localidades estratégicas do Rio de Janeiro.

Grupos musicais como Bagunço (www.facebook.com/Bagunco), Tree (www.facebook.com/treemusica) e os liderados por Guga Pellicciotti (Jazz do Castelo e Jazz da Pedra do Sal, ambos fundados em 2013), que se propõem a

⁵ Assim, ao longo da investigação empreendida encontramos os seguintes grupos que utilizam em geral estratégias “não tradicionais”: Beliscando (choro), Cinebloco (fanfarra), Consciência Tranquila (música black), Dandalua (jongo/coco), Fanfarrada (fanfarra), Jazz da Pedra do Sal (jazz), Jazz do Castelo (jazz), Jongo da Lapa (jongo/coco), Orquestra Voadora, Os Siderais (fanfarra), Samba do Castelo (samba), Samba de Lei (samba), Samba da Pedra do Sal (samba), Samba da Ouvidor (samba) e Zanzar (jongo/coco). E aqueles que empregam recorrentemente a prática de “passar o chapéu” junto ao público: Astro Venga (rock), Bagunço (jazz), Beach Combers (rock), Dominga Petrona (rock) e Tree (jazz).

⁶ A noção de jovem e juventude é considerada aqui um construto sociocultural, distanciando-se de uma perspectiva apenas biológica (Margulis, 1996).

⁷ Margulis (e outros autores que trabalham com esta expressão) define a “moratória social” como um prazo concedido a certa classe de jovens, que lhes permite gozar de uma menor exigência enquanto completam sua instrução e alcançam sua maturidade social. Essa moratória permitiria prolongar a entrada na vida adulta e, conseqüentemente, a necessidade de esses atores assumirem várias responsabilidades (Margulis, 1996).

atuar nas ruas do Centro (de forma similar às rodas) e que, com suas apresentações regulares, mobilizam um número expressivo de pessoas a ir a Lapa, Praça Tiradentes, Praça XV, Largo da Carioca, Pedra do Sal e Castelo, indicam que a tradição de ocupação das ruas, praças e proximidades de bares para a realização de *jam sessions* inaugurada pelo grupo Nova Lapa Jazz, entre 2011 e 2013⁸, não foi apenas um caso isolado ou um modismo passageiro (Herschmann, 2012). A respeito da trajetória recente do jazz de rua no Rio de Janeiro, músicos e produtores que atuam na Jazz do Castelo e Jazz da Pedra do Sal dão os seguintes depoimentos elucidativos:

Considero o atual movimento de Jazz de Rua do Rio bem ousado. Claro que o grupo Nova Lapa Jazz desbravou um pouco o terreno, assim como muitos artistas que vieram antes deles também colaboraram para construir uma cena de jazz mais popular na cidade e no país. Acho muito bacana o esforço de grupos que se propõem a colocar música instrumental na rua e conseguem muitos adeptos e, em sua maioria, um público bem jovem. Músicos de grupos como Bagunço e Tree fazem um trabalho muito bacana e louvável. [...] Acho que o Jazz de Rua veio pra ficar e tende a cair cada vez mais no gosto do carioca. [...] Acredito na vida longa para os movimentos de música de rua como o do jazz e do samba. [...] No que diz respeito ao trabalho do baterista e parceiro Guga: ele é criativo não só quando toca, mas também quando realiza eventos como o da Pedra do Sal e do Castelo. É possível afirmar que, na atual conjuntura, ele é um dos principais responsáveis por impulsionar o Jazz de Rua carioca⁹.

Claro que o pessoal da banda Nova Lapa Jazz foi muito importante para a cena de jazz carioca atual. Assisti a vários shows deles, bem no começo, no estacionamento da Rua Taylor, na Lapa, antes de se mudarem para a Praça Tiradentes [...]. Eles demonstraram que era possível atingir um público jovem com música instrumental tocada na rua. [...] Acredito muito no jazz tocado na rua, acho que é

uma maneira de retomar suas raízes populares. [...] Tenho já 17 anos de estrada, estive na organização também do grupo do Trio do Sobrado, que também foi bastante atuante nos últimos anos. A diferença que vejo de antes para agora é que tanto o público quanto o Estado estão mais receptivos com os eventos de rua. [...] A proposta dos meus dois eventos de rua foi se organizando de forma muito espontânea, tive apoio dos parceiros que organizam a programação nestas localidades e fui convidando músicos para tocar comigo. Os shows ganharam muita força neste último ano, muita gente tem frequentado para assistir e tem sido muito gratificante [...]. O pessoal do Tree e do Bagunço tem dado também a sua contribuição para a cena¹⁰.



Figura 1. “Ataque” do Bagunço nos arredores da Praça XV.
Figure 1. “Attack” by Bagunço on the surroundings of Praça XV.

Fonte: Acervo dos autores.

⁸ O grupo cessou de realizar concertos de rua no Centro em meados de 2013, mas segue realizando algumas apresentações esporádicas em casas de espetáculo. Segundo Iuri Nicolovsky, depois da saída de alguns membros da formação original, vem sendo difícil dar prosseguimento ao trabalho do Nova Lapa Jazz (NLJ) (entrevista com Iuri Nicolovsky, saxofonista do grupo Nova Lapa Jazz, concedida aos pesquisadores em 26/06/2014).

⁹ Entrevista com Rodrigo Furtado, VJ e produtor cultural do Castelo, concedida à pesquisadora, em 10/05/2014.

¹⁰ Entrevista com Guga Pellicciotti, baterista dos grupos Jazz do Castelo e Jazz da Pedra do Sal, concedida à pesquisadora em 07/07/2014.

Se não houve, propriamente, uma explosão de grupos de *jazz* na rua, ao mesmo tempo, é possível afirmar que há um circuito de *jazz* nas casas de espetáculos da cidade, especialmente as localizadas no Centro (Muggiati, 1999; Calado, 2007; Labres e Santos, 2011, Herschmann, 2012). Ao mesmo tempo, alguns consumidores afirmam com alguma recorrência que desenvolveram o costume de consumir *música nas ruas* com o *jazz*.

Comecei a curtir música de rua com as apresentações do grupo Nova Lapa Jazz na Praça Tiradentes. Os shows eram uma delícia, com música de qualidade¹¹.

Descobri que os concertos de rua podiam ser um programa bacana para fazer com a galera com as apresentações do pessoal do grupo Nova Lapa Jazz. Muita gente ficou de certa maneira órfã quando os shows pararam de acontecer na Praça Tiradentes. Ainda bem que a música de rua está firme e forte no Rio, inclusive com bandas de jazz de alto nível¹².

Assim, pode-se atestar que a produção e o consumo do *jazz* vêm se capilarizando pela cidade, seja em eventos públicos (em concertos de rua, festivais ou *shows* em quiosques da orla na zona sul da cidade) ou nos espaços privados (especialmente das casas noturnas), mobilizando, assim, crescentemente, os profissionais das mídias tradicionais e os usuários das redes sociais. Os concertos de *jazz* vêm ocupando espaços significativos: não só algumas casas de espetáculos da Lapa, mas também a Pedra do Sal¹³ e um *point* na área do Castelo¹⁴, bem como em “ataques” sonoros musicais que provocam *detournement* no cotidiano das ruas da cidade.

Aliás, alguns grupos – como o Tree e o Bagunço – organizam concertos meio “relâmpagos”, os quais invadem com a música importantes espaços funcionais da cidade (grandes “artérias” de circulação da população), ampliando

os sentidos para os mesmos, isto é, com a experiência sensível que envolve a música, esses grupos alteram, ainda que pontualmente, o regime de sentidos, os hábitos e as rotinas dos transeuntes. Como salientam alguns consumidores e artistas desta cena carioca:

É ótimo ter essa opção de ouvir jazz também na Pedra do Sal. Aqui é um lugar mágico para ouvir música na rua com a galera. Aqui, no passado, tocaram grandes mestres da música brasileira. Vinha para assistir às rodas de samba e agora acompanho também as rodas de jazz do Guga [Pellicciotti]. Já tinha assistido a algumas jam sessions em casas de espetáculos na Lapa, mas na rua é mais espontâneo, mais gostoso¹⁵.



Figura 2. Concerto do Jazz do Castelo e projeções do VJ Dagama.

Figure 2. Jazz do Castelo concert and projections by VJ Dagama.

Fonte: Acervo dos autores.

¹¹ Entrevista com R.R.A. (estudante, 21 anos), concedida à pesquisadora em 31/05/2014.

¹² Entrevista com A.A.S. (estudante, 24 anos), concedida à pesquisadora em 31/05/2014.

¹³ Reconhecida como localidade histórica de encontro de grandes sambistas do passado (vale sublinhar que esta localidade ocupa um lugar especial na mitologia do samba: seus bares eram locais de encontro de músicos importantes, tais como Donga, João da Bahiana e Pixinguinha, entre outros), nos últimos anos, a Pedra do Sal foi convertida em um importante anfiteatro natural, no qual são realizados com grande êxito concertos de rua não só de samba, mas também de *rock*, *black music*, *jazz* e fanfarras.

¹⁴ Outra área da cidade na qual a *música nas ruas* – inclusive rodas de samba – vem ganhando relevância é o Castelo. Localizado na Rua Churchill (em frente à Praça Ana Amélia), este lugar está se tornando uma nova referência na cidade. Idealizado pelo produtor Rodrigo Furtado (que atua também como VJ, conhecido pelo público como DVJ Dagama) – em parceria com os empresários do boteco São Quim (que vende as bebidas nos eventos) – vem organizando com grande êxito ali a roda Samba do Castelo e o Jazz do Castelo (a cada 15 dias realiza-se uma dessas atividades alternadamente).

¹⁵ Entrevista com C.B.A. (designer, 31 anos), concedida à pesquisadora em 05/04/2014.

Um dia estava com uns amigos vagando pela Cine-lândia, meio sem destino. Tínhamos tentado comprar ingressos para um show no Rival, mas a casa estava lotada. Saímos meio desconsolados para tomar um chopinho pelas redondezas e demos de cara com a banda do Jazz do Castelo fazendo um showzaço. A rua estava animada e lotada! Foi uma grande lição para a gente. Descobrimos que é possível fazer um programa maneiro sem gastar muita grana! Foi um happy hour inesquecível. Encontramos vários amigos que nem sabíamos que gostavam de jazz. Hoje em dia ficamos antenados para este tipo de opção de programa na internet. Aliás, sites como o Catraca livre dão dicas geniais¹⁶.

A gente gosta de tocar aqui no Centro. [...] A gente usa a teatralidade e a música como forma de se conectar com o público. É muito bacana ver como as pessoas, mesmo com todos os compromissos do dia a dia, param por curiosidade e acabam assistindo a boa parte do nosso



Figura 3. Guga Pellicciotti em ação no concerto do Jazz da Pedra do Sal.

Figure 3. Guga Pellicciotti playing during *Jazz da Pedra do Sal* concert.

Fonte: Acervo dos autores.

show. Acho que a gente consegue trazer um pouco de poesia para a rotina dessas pessoas e acaba mostrando ao mesmo tempo nosso trabalho¹⁷.

Em suma, é inegável que esse ativismo rizomático vem potencializando a possibilidade da edificação de um novo conjunto de práticas que passa a gravitar o entorno do jazz. Ao mesmo tempo, pode-se verificar também que a tradicional experiência musical nas ruas do Rio de Janeiro reveste-se de uma relevância sociopolítica, colaborando de forma significativa para a construção de um *ethos* (Maffesoli, 2001) de um cotidiano mais democrático nessa megalópole contemporânea.

O ofício do cartógrafo e o campo da comunicação

Em linhas gerais, o objetivo deste artigo é repensar o “ofício de cartógrafo” como uma ferramenta relevante para pesquisar a dinâmica sociocultural e política dos atores (especialmente no contexto urbano), de forma mais plural e menos estanque. Aliás, a cartografia vem sendo crescentemente adotada nos estudos de comunicação e música elaborados no país nos últimos anos (Amaral, 2008; Monteiro, 2011; Herschmann e Fernandes, 2014; Pereira e Santiago, 2014; Sá, 2014), o que vem demonstrando a sua relevância para esse (sub) campo de estudos da área da comunicação (Herschmann *et al.*, 2014), ou melhor, provavelmente indica a capacidade desse instrumental em subsidiar significativamente os pesquisadores a enfrentar certos desafios quando desenvolvem pesquisas de natureza empírica. Mesmo na literatura internacional especializada, já não é raro encontrar cartografias musicais (Bates, 2010; Finn e Linkbeal, 2009; Revill, 2012). Poder-se-ia considerar o crescente emprego das cartografias como ferramentas pelos pesquisadores de comunicação como mais um indício da condição “convergente” e interdisciplinar do campo da comunicação.

Os aspectos sociotécnicos que ganharam relevância na dinâmica da vida moderna vão ser importantes para que a Comunicação venha emergir como um “campo”

¹⁶ Entrevista com F.S.S. (bancário, 33 anos), concedida à pesquisadora em 05/04/2014.

¹⁷ Entrevista com David Gonçalves, guitarrista do Bagunço, concedida à pesquisadora em 05/04/2014.

(Bourdieu, 2007) do saber dentro do âmbito das Ciências Sociais¹⁸. Alguns teóricos, como Mattelart e Mattelart (1999), Lopes (1999, 2001, 2004), França (2008), Martino (2008) e Jensen (2008), seguem esta linha de argumentação e vêm sublinhando em seus estudos que o objeto da comunicação segue em discussão. Mais do que isso: alguns deles indagam provocativamente se existe propriamente um objeto próprio desse campo disciplinar e sugerem que a especificidade e a riqueza da Comunicação estão fundamentadas na interdisciplinaridade que caracterizaria a área.

Além disso, o entendimento de que não há separação entre comunicação e cultura desencadeou um conjunto de processos investigativos nesse campo (Bourdieu, 1983, 2007), os quais passaram a enfatizar que não se podem pensar os problemas da comunicação

sem considerar os vetores relacionados: às sociabilidades e identidades, à produção material, às políticas institucionais, aos círculos de informação, às matrizes culturais, aos modos de organização político-econômica e às todas as “mediações” que emergem dessas relações complexas (Martín-Barbero, 2003). Assim, poder-se-ia afirmar que analisar a comunicação enquanto um campo teórico significa debruçar-se sobre um campo híbrido e transdisciplinar, que, na atualidade, dialoga inclusive com outros campos da ciência cognitiva e biotecnologia (além dos já assinalados anteriormente). Como argumenta Morin (2005) em seus estudos sobre complexidade, refletir sobre quaisquer aspectos teóricos exige que se leve em conta outras teorias que não necessariamente estão naturalizadas como endógenas em um campo disciplinar específico¹⁹.

¹⁸ A possível distinção da área ocorrerá a partir do advento histórico de transformação dos modos e meios de se comunicar socialmente: não mais sustentados pela oralidade, mas na escrita e, especificamente, no desenvolvimento de técnicas comunicativas como o pergaminho, o papel, o códex e, posteriormente, com a revolução proporcionada pela imprensa de Gutemberg (com a introdução dos tipos móveis). Os processos comunicativos são expandidos de uma comunicação localizada para uma comunicação “globalizada” após a disseminação do conhecimento pelos meios proporcionados pela imprensa, logo em seguida, pelo advento da eletricidade – com a invenção do telégrafo, telefone, rádio e fotografia – os meios de comunicação assumem um estatuto importante e de grande “funcionalidade” dentro da ordem social vigente. Assim, o estudo dos meios enquanto “veículos de informação” passam a fazer parte da agenda dos centros de pesquisas. Esses centros – especificamente os norte-americanos – eram formados por um quadro de investigadores oriundos de diversas áreas do conhecimento científico, como sociologia, antropologia, ciência política, ciência da informação, psicologia e biologia. Desse modo, as primeiras teorias e métodos que surgem enquanto Teoria da Comunicação emergem de um profícuo campo de discussões e investigações “entre campos” precisamente interessados em discutir as questões da relação emissor/receptor e qualidade e qualidade dos canais de informação. Os meios de comunicação de massa, em estudos dos meios ganham fôlego a partir de discussões filosóficas, sociológicas e psicológicas que se questionavam sobre a potencialidade e as consequências desses novos meios tecnológicos de informação, que permitiam a produção de conteúdo de um determinado destinador e a emissão desse conteúdo e distribuição ampla e veloz para uma larga quantidade de indivíduos que recebiam essa informação de modo homogêneo. Essas as questões passaram a ser mais ampliadas a partir das I e II Guerras Mundiais, especialmente diante do advento da “cultura de massa” (intrinsecamente relacionadas com os meios de comunicação de massa) e a ascensão dos totalitarismos nesse período. Para os frankfurtianos, a experiência da cultura de massa inverteu e tornou predominantemente negativo todo o processo de liberdade conquistado pelos homens a partir dos preceitos Iluministas. Para Adorno, a comunicação, o processo comunicativo massivo originado dos meios massivos do século XX, estava a serviço do processo de produção industrial capitalista e serviam como máquinas de formação de clientes, e não de sujeitos. A comunicação passa a ser objeto central do Centro de Pesquisas como o de Frankfurt – cujos maiores expoentes são: Adorno, Horkheimer, Benjamin, Marcuse e Habermas (segunda geração). Outros grupos de investigadores como os Estudos Culturais (Hall, Williams) e a Escola de Toronto (Innis e McLuhan), entre outros, elegeram a comunicação enquanto objeto investigativo a partir de um olhar interdisciplinar (Mattelart e Mattelart, 1999).

¹⁹ Este autor parte do pressuposto de que se vive, na atualidade, uma nova revolução paradigmática – em que a complexidade se instala como um novo modo de compreender e organizar os saberes e as práticas do (universo social, cultural, político, físico, biológico, químico, etc.) – e que, portanto, somente uma episteme complexa (inter/trans/disciplinar) dará conta de compreender os processos comunicativos presentes no mundo atual. As barreiras entre os campos científicos, assim como a dicotomia entre razão/sensível, homem/natureza, sujeito/objeto parecem estar se diluindo nas teorias que emergiram a partir da década de 1970 do século XX. Teóricos como Morin (2005), Maffesoli (1985, 1996, 2001) e Latour (2012) problematizam essa condição complexa contemporânea em suas pesquisas. Tendo em vista os trabalhos e as investigações atuais, parte-se do pressuposto aqui que o “campo da comunicação” deve sua proficuidade por se configurar enquanto uma área que se fundou e segue se estabelecendo prioritariamente (mas não se forma exclusiva) como caracterizada pela interdisciplinaridade. Apesar de se estar alinhado aqui com os argumentos de autores como Morin, Maffesoli e Latour, é preciso destacar que os debates sobre o desenvolvimento de teorias e métodos específicos do campo seguem ocorrendo e mobilizando debates acalorados nos principais congressos realizados no país e no exterior, os quais mobilizam não só aqueles pesquisadores que apostam uma especificidade da comunicação, mas também aqueles que sublinham os aspectos híbridos e transdisciplinares do campo. Para mais informações, sugere-se visitar o *site* da INTERCOM e da COMPÓS e verificar os artigos apresentados nesses eventos nos GTs de Epistemologia nas últimas décadas. É relevante sublinhar também que todo esse debate vem avançando consideravelmente no contexto ibero-americano, especialmente contando com as valiosas contribuições de inúmeros pesquisadores filiados a diversas correntes dessa área. Sem oferecer uma lista de referências exaustiva, poder-se-ia destacar a obra dos seguintes autores: Martín-Barbero (2003, 2004), Fuentes Navarro (1999), Rivera (1986, 1997), Moragas (1997), Reguillo (2012), Reguillo *et al.* (2011), Reguillo e Feixa (2004), Reguillo e Laverde (1998).

Potencialidades das Cartografias

Partindo-se do pressuposto já assinalado anteriormente – de que a “potência” do campo da comunicação advém da sua interdisciplinaridade –, busca-se aqui analisar em que medida a iniciativa de cartografar pode se constituir em uma metodologia fecunda para o desenvolvimento de investigações que privilegiam os processos comunicativos. Vale salientar também a esta altura que há um número expressivo e crescente de pesquisadores interessados em elaborar propostas de mapeamentos e cartografias. Sem oferecer uma lista exaustiva, poderia mencionar alguns trabalhos bastante instigantes, críticos e propositivos que foram elaborados no Brasil na última década no campo das ciências sociais, tais como os de Lemos (2011, 2014); Regis e Fonseca (2012); AcseIrald (2008); Silva (2011); Ribeiro *et al.* (2011) (além dos estudos de comunicação e música já mencionados anteriormente).

Talvez uma das pistas relevantes para entender o potencial dessas iniciativas seja oferecida por Martín-Barbero. No livro *Ofício do cartógrafo*, esse autor propõe uma metodologia que rejeita os “mapas sínteses” (bastante comuns na modernidade) e que é capaz de construir um mapa cognitivo do tipo “arquipélago”:

Atravessando duas figuras modernas – a do universo de Newton e dos continentes (da história) de Marx e a do inconsciente de Freud –, nossos mapas cognitivos chegam hoje à outra figura, a do arquipélago, pois, desprovido de fronteira que o una, o continente se desagrega em ilhas múltiplas e diversas, que se interconectam (Martín-Barbero, 2004, p. 12).

Para Martín-Barbero, o método cartográfico tem como meta a realização – no limite – de uma espécie de “mapa noturno” que seja provocativo, que não perca de vista a sua aplicação política, ou seja, que esteja comprometido com os problemas enfrentados no contexto no qual o pesquisador está inserido (Martín-Barbero, 2004, p. 17):

[...] [Em outras palavras, o mapa noturno seria capaz de] indagar a dominação, a produção e o trabalho, mas a partir do outro lado: o das brechas, o do prazer. Um mapa não para a fuga, mas para o reconhecimento da situação desde as mediações e os sujeitos, para mudar o lugar a partir do qual se formulam as perguntas, para assumir as margens não como tema, mas como enzima. Porque os tempos não estão para síntese, e são muitas as zonas da realidade cotidiana que estão ainda por explorar, zonas em cuja exploração não podemos avançar senão apalpando [...]. (Martín-Barbero, 2004, p. 18).

Portanto, boa parte desses “novos cartógrafos” vem assumindo a precariedade do trabalho e as subjetividades envolvidas. Muitos deles consideram a cartografia como uma espécie de “guia de viagem” (Latour, 2012)²⁰, uma tentativa de “tradução” (Sousa Santos, 2006; Bhabha, 2007). Em vez de se chegar a argumentos que explicariam inteiramente a diversidade das experiências sociais, a tendência nas novas cartografias – ao acompanhar os movimentos de “reagregação dos actantes” (Latour, 2012) – é valorizar o que é considerado em princípio com “menor, residual e/ou sem credibilidade ou importância” (Sousa Santos, 2010; Herschmann e Fernandes, 2014), como, por exemplo, a música que é executada nos espaços públicos do Rio.

Alguns cartógrafos estão considerando o ato de cartografar, portanto, como um conjunto de procedimentos de pesquisa por meio dos quais se busca contemplar e conferir destaque às diferentes narrativas presentes (considerando inclusive as fabulações que alimentam os imaginários locais), isto é, como um protocolo de investigação que promove a polifonia e que tenta investir na enorme riqueza social presente nos diferentes contextos (a qual quase sempre não é encarada com muita credibilidade pelos membros da academia). Tomando como referência a sugestão de Sousa Santos, realizou-se um duplo movimento (invertendo a tendência da produção científica mais conservadora): por um lado, procurou-se praticar uma *sociologia das ausências* e, com isso, expandir o presente; e, por outro lado, por meio de uma *sociologia das emergências*, buscou-se contrair o futuro (Sousa Santos, 2006)²¹.

²⁰ De acordo com Latour, esse tipo de pesquisador é consciente da limitação da sua atividade de pesquisa: segundo ele, construir cartografias é traduzir, produzindo “relatos de risco”. Para o autor, a tarefa do pesquisador é seguir os atores, rastrear e descrever associações, tecendo a própria rede. Sempre lembrando que, para ele, a rede não está lá, ou seja, a rede não é o que está sendo descrito, ela é uma ferramenta, ou seja, constitui-se no próprio método (Latour, 2012).

²¹ Sousa Santos afirma que busca assim colocar em xeque a Razão Ocidental (que ele considera indolente), pois é responsável pelo imenso desperdício da experiência social. Em outras palavras, ele busca – por meio deste método que propõe a inclusão de mais experiências e acontecimentos – desenvolver, em última instância, outra racionalidade: capaz de dar conta da diversidade epistemológica do mundo (Sousa Santos, 2006).

Poder-se-ia afirmar que a obra de De Certeau, Martín-Barbero e Latour têm se constituído em significativas fontes de inspiração para esse tipo de investigação no (sub)campo da comunicação e música. De Certeau, por exemplo, chega a afirmar sugestivamente que, “[...] onde o mapa *demarca*, as narrativas fazem a *travessia*” (De Certeau, 1994, p. 209). Já Latour salienta a relevância de tomar o “mundo social como plano”, da perspectiva da “formiga”, atuando muito próximo aos coletivos e redes, acompanhando o cotidiano dos atores (Latour, 2012). Esse autor postula que a missão do “pesquisador-cartógrafo-formiga” seria a de construir uma paisagem totalmente diferente para poder viajar através da mesma. Para isso, no entanto, segundo ele, seria preciso se colocar “à deriva” e perder-se na cidade (Latour, 2012).

Colocando-se à deriva e construindo Cartografias

A proposta de se colocar “à deriva” não é aleatória, correspondendo a um método adotado por alguns pesquisadores – com o intuito de entender a cidade como um espaço dinâmico que se atualiza cotidianamente a partir das interações inteligíveis e sensíveis – e que pode alicerçar a construção das cartografias.

Para Jacobs – conhecida pela publicação de *Morte e vida das grandes cidades* –, o termo *deriva* representa a concepção de que as cidades são sistemas abertos que se constituem empiricamente, à medida que avançam, que recebem constantes infusões de matéria e energia e, ao longo do caminho, deparam-se com imprevistos. São sistemas que, apesar de se apresentarem frequentemente como muito organizados e bem estruturados, precisam lidar com as interferências e incertezas do acaso no cotidiano (Jacobs, 2000).

Desse modo, a *deriva* apresenta-se como uma abordagem não linear, que permite compreender, na configuração comunicativa da cidade, múltiplos fenômenos de identificação sociocultural. Assim, na pesquisa realizada, buscou-se observar as interações da cidade não somente como um aparato programado e planejado pelos urbanistas, mas como um espaço de comunicabilidades dinâmicas que se dobram e desdobram infinitamente, construindo espaços comunicantes de diversas, múltiplas ou “inter” culturas.

Assim, Jacques (2012) salienta que a prática da *deriva* proposta pelos situacionistas em “Introdução a uma crítica da geografia urbana”, texto publicado por Debord nos *Lèvres Nues* (anterior ao seu livro seminal intitulado *A sociedade do espetáculo*), propunha uma experiência sensorial com a cidade, isto é, uma “psicogeografia”, com caráter lúdico e experimental (na cidade). A partir de um comportamento tipicamente labiríntico (e, segundo Debord, de uma experiência de abandono da atividade produto-consumista), esse autor argumentava que se colocar à *deriva* é se deixar levar pela desorientação da cidade, pela fruição, entregando-se às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a se encontrar (Debord, 1997, 2003). Conforme sublinha Jacques:

A deriva situacionista não pretendia ser vista como uma atividade propriamente artística, mas sim como uma técnica urbana situacionista para tentar desenvolver na prática a ideia de construção de situações através da psicogeografia. A deriva é um tipo específico de errância urbana, uma apropriação do espaço urbano pelo vivenciador através do andar sem rumo. A psicogeografia estudava o ambiente urbano, sobretudo os espaços públicos, através da deriva, e tentava mapear os diversos comportamentos afetivos diante dessa ação, basicamente do errar pela cidade. Aquele “que pesquisa e transmite as realidades psicogeográficas” era considerado um psicogeográfico. E este seria “o que manifesta a ação direta do meio geográfico sobre a afetividade” [...] A psicogeografia seria então uma geografia afetiva, subjetiva, que buscava narrar, através do uso de cartografias e mapas, as diferentes ambiências psíquicas provocadas pelas errâncias urbanas que eram as derivas situacionistas (Jacques, 2012, p. 214-215).

É justamente nos processos de interação sensível dos corpos com os espaços das cidades – marcados por várias imprevisibilidades – que se pode de alguma forma traçar esboços das mesmas. Convergindo com os situacionistas, Canevacci faz o seguinte comentário sobre os processos interativos urbanos:

Um edifício se comunica por meio de muitas linguagens, não somente com o observador, mas principalmente com a própria cidade na sua complexidade: a tarefa do observador é tentar compreender os discursos bloqueados nas estruturas arquitetônicas, mas vividos pela mobilidade das percepções que envolvem numa interação inquieta os vários espectadores com os di-

ferentes papéis que desempenham. [...] Existe uma comunicação dialógica entre um determinado edifício e a sensibilidade de um cidadão que elabora percursos absolutamente subjetivos e imprevisíveis (Canevacci, 1993, p. 22).

O desenho da cidade, para os situacionistas, deve surgir a partir das experiências praticadas onde o *detournement*, ou desvio, era essencial na prática criativa de organização e apreensão dos fenômenos. Assim, as produções de sentido vividas no cotidiano – baseadas no movimento nômade – possibilitariam “novas cartografias”, acesso a outros “imaginários”, para além do estabelecido pelos projetos majoritariamente implementados na modernidade. A partir dessa proposta (de se colocar *à deriva*), os espaços das cidades passam a ser observados e mapeados como um sistema de zonas que também estão integradas não só pelo planejamento, mas também por fluxos e vetores alicerçados nas ações, nos movimentos e desejos dos atores. Interessante notar que a prática do *detournement* é apropriada recorrentemente pelos agrupamentos sociais, pois *desviam* por meio de “estratégias estéticas os sentidos programados” (Szaniecki, 2007) dos espaços urbanos.

Considerações finais

Como foi possível constatar aqui (no caso das bandas de *jazz* que atuam no espaço público do Centro do Rio), as cartografias que vêm sendo realizadas no âmbito dos estudos de comunicação e música e das Ciências Sociais não conformam, propriamente, um campo de estudos homogêneo. Como já foi mencionado, tomou-se aqui como importante referência a Teoria do Ator-Rede, a qual considera o pesquisador como uma espécie de “cartógrafo” que produz narrativas que são, no seu conjunto, uma espécie de “guia de viagem” (Latour, 2012). Em sua crítica à sociologia tradicional (e inspirado em uma corrente de investigação Tardiana), Latour propõe que o pesquisador acompanhe o cotidiano dos atores sociais²²: buscando

“[...] explicar a realidade social pelos feitos menores (e não maiores), ou seja, tentando interpretar a parte (o particular) pelo todo” (Latour, 2012, p. 32-33). Assim, a meta do “pesquisador-cartógrafo-formiga”, portanto, “seria a de desconstruir [ou pelo menos rever os mapas existentes] [...] porque a tarefa diante de nós não é a de ir a lugares distantes” (Latour, 2012, p. 237). Ele sugere – provocativamente e de forma inspiradora – que o pesquisador realize essa trajetória “a pé” (lentamente), interagindo o máximo possível com os atores e, especialmente, evitando qualquer tipo de “recurso” (conceitual e metodológico) que acelere o percurso (da pesquisa)²³.

Finaliza-se este texto não só reiterando a relevância instrumental das cartografias para os estudos de comunicação e música, mas também se destaca a dimensão política das atividades do cartógrafo. Aliás, para Latour, o “pesquisador-cartógrafo-formiga” é consciente de que desempenha um papel que, se, por um lado é limitado, por outro, é ativo no contexto no qual se debruça. Afinal, cartografar implica, em última instância, a escolha de “como viver” a eleição de critérios a partir dos quais os grupos sociais se reinventam continuamente. Em outras palavras, cartografar diz respeito à escolha de “novos mundos”, sua prática é, portanto, intrinsecamente política (Rolnik, 2011).

Referências

- ACSELRAD, H. 2008. *Cartografias sociais e território*. Rio de Janeiro, UFRJ/IPPUR, 169 p.
- AMARAL, A. 2008. Subculturas e ciberculturas: para uma genealogia das identidades de um campo. *Revista Famecos*, 37:38-44.
- BATES, E. 2010. The World Map of Music: The Edison Phonograph and the Musical Cartography of the Earth. *The society for Ethnomusicology*, 54(3):541-543.
- BHABHA, H. 2007. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 441 p.
- BOURDIEU, P. 2007. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo, Zouk, 506 p.

²² Para esse autor, a sociologia mais tradicional costuma incorrer em algumas “armadilhas”, isto é, recorrentemente, esses estudiosos “[...] flutuam como anjos, imbuídos de um poder e capacidade de grandes ilações (e conexões), quase de modo desencarnado. Ao mesmo tempo, o especialista da Teoria do Ator-Rede tem que se esforçar como uma formiga, carregando equipamento pesado para realizar pequenas conexões e reflexões” (Latour, 2012, p. 45).

²³ É possível acessar um exemplo das pesquisas cartográficas proposta por Latour visitando o Projeto Paris Ville Invisible no *site*: www.bruno.latour.name (último acesso: 14/08/2014).

- BOURDIEU, P. 1983. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 325 p.
- CALADO, C. 2007. *O espetáculo do jazz*. São Paulo, Perspectiva, 440 p.
- CANEVACCI, M. 1993. *Cidades polifônicas*. São Paulo, Studio Nobel, 294 p.
- DEBORD, G. 1997. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 132 p.
- DEBORD, G. 2003. Teoria da deriva. In: P.B. JACQUES (org.), *Apologia da deriva*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, p. 30-41.
- DE CERTEAU, M. 1994. *Invenção do cotidiano*. Petrópolis, Vozes, 259 p.
- FINN, J.; LUKINBEAL, C. 2009. Musical cartographies: los ritmos de los barrios de la Habana. In: O. JOHANSSON; T. BELL (eds.), *Sound, Society, and the Geography of Popular Music*. Burlington, Ashgate, p. 50-59.
- FUENTES NAVARRO, R. 1999. La investigación de la comunicación en América Latina: condiciones y perspectivas para el siglo XXI. *Diálogos de la Comunicación*, 56:52-68.
- FRANÇA, V. 2008. O objeto da comunicação/a comunicação como objeto. In: A. HOHLFELDT; L. MARTINO; V. FRANÇA, *Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis, Vozes, p. 20-31.
- HAESBAERT, R. 2010. *O mito da desterritorialização: do fim dos territórios à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 166 p.
- HARDT, M.; NEGRI, A. 2009. *Commonwealth, el proyecto de una revolución del comun*. Barcelona, Akal, 331 p.
- HERSCHMANN, M. 2010. *Indústria da música em transição*. São Paulo, Ed. Estação das Letras e das Cores, 179 p.
- HERSCHMANN, M. 2012. Nova Orleans não é aqui? *E-Compós*, 15(2):1-17.
- HERSCHMANN, M.; SÁ, S.; TROTTA, F.; JANOTTI JR., J. 2014. Consolidação dos Estudos de Música, Som e Entretenimento no Brasil. In: O. MORAIS (org.), *Ciências da Comunicação em Processo*. São Paulo, Ed. Intercom, p. 436-458.
- HOHLFELDT, A.; MARTINO, L.; FRANÇA, V. 2008. *Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis, Vozes, 310 p.
- JACOBS, J. 2000. *Morte e vida das grandes cidades*. São Paulo, Martins Fontes, 528 p.
- JACQUES, P.B. 2012. *Elogio aos errantes*. Salvador, EDUFBA, 331 p.
- JENSEN, K.B. 2008. Teoria e filosofia da comunicação. *Matrizes*, 2(1):1-22.
- <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v2i1p31-47>
- KITTLER, F. 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford, Stanford University Press, 360 p.
- LABRES, J.; SANTOS, R.F. 2011. Jazz-bands no Brasil. In: Simpósio Nacional de História, XXVI, São Paulo. *Anais...* São Paulo, ANPUH, p. 1-13.
- LABELLE, B. 2010. *Acoustic Territories/Soud Culture/and Everyday Life*. Nova York, Continuum, 230 p.
- LATOURET, B. 2012. *Reagregando o social*. Salvador, EDUFBA, 400 p.
- LEMOS, A. 2011. Ciborgues, cartografias e cidades. *Revista Comunicação e Linguagens*, 36:277-294.
- LEMOS, A. 2014. *A comunicação das coisas*. São Paulo, Annablume, 240 p.
- LOPES, M.I.V. 2001. Por um paradigma transdisciplinar para o campo da comunicação. In: L. DOWBOR; O. IANNI (orgs.), *Os desafios da comunicação*. Petrópolis, Vozes, p. 66-80.
- LOPES, M.I.V. 1999. La investigación de la comunicación: cuestiones epistemológicas, teóricas y metodológicas. *Diálogos de la comunicación*, 56:12-27.
- LOPES, M.I.V. 2004. Pesquisa de Comunicação. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, 1:15-32.
- MAFFESOLI, M. 1985. *La Connaissance Ordinaire*. Paris, Méridiens-Klincksieck, 240 p.
- MAFFESOLI, M. 1996. *Eloge de la raison sensible*. Paris, Grasset, 278 p.
- MAFFESOLI, M. 2001. *A conquista do presente*. Natal, Argos, 215 p.
- MAFFESOLI, M. 2007. *O ritmo da vida*. Rio de Janeiro, Record, 190 p.
- MARGULIS, M. 1996. *La Juventud es más que una palabra*. Buenos Aires, Biblos, 241 p.
- MARTÍN-BARBERO, J. 2004. *Ofício de cartógrafo*. São Paulo, Editora Loyola, 289 p.
- MARTÍN-BARBERO, J. 2003. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 360 p.
- MARTINO, L. 2008. Interdisciplinaridade e objeto de estudo da comunicação. In: A. HOHLFELDT; L. MARTINO; V. FRANÇA, *Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis, Vozes, p. 44-68.
- MATTELART, A.; MATTELART, M. 1999. *História das teorias da Comunicação*. São Paulo, Loyola, 220 p.
- MONTEIRO, T.J.L. 2011. Alfama chorou: elementos para uma cartografia da presença musical brasileira em Portugal. *Logos*, 18(2):55-71.
- MORAGAS, M. 1997. Las ciencias de la comunicación en la "sociedad de la información". *Diálogos de la Comunicación*, 49:1-8.
- MORIN, E. 2005. *O Método*. Porto Alegre, Ed. Sulina, 6 vols.
- MUGGIATI, R. 1999. *O que é jazz?* São Paulo, Brasiliense, 116 p.
- NEGUS, K. 2005. *Géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona, Paidós, 328 p.
- PEREIRA, S.L.; SANTIAGO, S. 2014. Circuitos, cenas, cosmopolitismos: Cartografias da latinidade em São Paulo. In: COMUNICON, IV, São Paulo, 2014. *Anais...* PPGCOM/ESPM, p. 1-16.
- REGIS, V.M.; FONSECA, T.M.G. 2012. Cartografia: estratégias de produção do conhecimento. *Fractal*, 24(2):16-32.
- <http://dx.doi.org/10.1590/s1984-02922012000200005>

- REGUILLO, R. 2012. *Culturas juveniles*. Buenos Aires, Siglo XXI, 380 p.
- REGUILLO, R.; MONSIVÁIS, C.; MARTÍN-BARBERO, J. (eds.) 2011. *El Laberinto, el conjuro y la ventana*. Guadalajara, ITESO, 411 p.
- REGUILLO, R.; FEIXA, C. (coords.) 2004. *Tiempo de híbridos*. México, Instituto Mexicano de la Juventud/Generalitat de Catalunya, 450 p.
- REGUILLO, R.; LAVERDE, M.C. (eds.) 1998. *Mapas Nocturnos*. Bogotá, Universidad Central/ Editorial Siglo del Hombre, 225 p.
- REVILL, G. 2012. Landscape, music and the cartography of sound. In: P. HOWARD; I. THOMPSON; E. WATERSON (eds.), *Companion to Landscape Studies*. Londres, Routledge, p. 231-240.
- RIBEIRO, A.C.; CAMPOS, A.; ANTONIA, C. (orgs.). 2011. *Cartografia da ação social e movimentos da sociedade*. Rio de Janeiro, Lamparina, 431 p.
- RIVERA, J. 1997. *Comunicación, medios y cultura: líneas de investigación en la Argentina*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 296 p.
- RIVERA, J. 1986. *La investigación en comunicación social en la Argentina*. Buenos Aires, Puntosur, 327 p.
- ROLNIK, S. 2011. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre, Sulina, 248 p.
- SÁ, S.P. de. 2014. Contribuições da teoria ator-rede para a ecologia midiática da música. *Contemporânea*, 12(3):1-16.
- SCHAFFER, R.M. 1969. *The new soundscape*. Vancouver, Don Mills, 310 p.
- SILVA, C.A. da. 2011. Cartografia da ação e a juventude na cidade: trajetórias de método. In: A.C. RIBEIRO; A. CAMPOS; C. ANTONIA (orgs.), *Cartografia da ação social e movimentos da sociedade*. Rio de Janeiro, Lamparina, p. 25-40.
- SIMMEL, G. 1967. A metrópole e a vida mental. In: O. VELLOSO (org.), *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, p. 97-122.
- SANTOS, M. 2002. *A natureza do espaço*. São Paulo, EDUSP, 236 p.
- SOUSA SANTOS, B. 2006. *Gramática do tempo*. São Paulo, Cortez, vol. 4, 512 p.
- SZANIECKI, B. 2007. *Estética da multidão*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 162 p.

Submetido: 07/08/2015

Aceito: 15/09/2015