UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

SONS DA QUEBRADA E DA CALÇADA COMO TERRITÓRIOS DA MÚSICA EM ARACAJU. OU SOBRE COMO A CIDADE DIZ ONDE CADA MÚSICA DEVE CIRCULAR

ALINE BRAGA FARIAS CONCEIÇÃO

SÃO CRISTÓVÃO (SE)
Outubro de 2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

SONS DA QUEBRADA E DA CALÇADA COMO TERRITÓRIOS DA MÚSICA EM ARACAJU. OU SOBRE COMO A CIDADE DIZ ONDE CADA MÚSICA DEVE CIRCULAR

ALINE BRAGA FARIAS CONCEIÇÃO

Dissertação apresentada do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe, como requisito para a obtenção do grau de mestra. Área de concentração: Comunicação e Sociedade.

Orientadora: Profª. Drª. Verlane Aragão Santos

SÃO CRISTÓVÃO (SE)
Outubro de 2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Conceição, Aline Braga Farias
C744s Sons da Quebrada e Calçada como territórios da música em Aracaju. Ou sobre como a cidade diz onde cada música deve circular / Aline Braga Farias Conceição ; orientadora Verlane Aragão Santos. – São Cristóvão, SE, 2021.
224 f. : il.

Dissertação (mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Sergipe, 2021.

1. Comunicação de massa e música - Aracaju. 2. Música. 3. Música – Aspectos sociais. I. Santos, Verlane Aragão, orient. II. Título.

CDU 659.3(813.7)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO – PPGCOM

ATA DA SESSÃO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO – UFS

Título do trabalho: "Sons da Quebrada e da Calçada como Territórios da Música em Aracaju"

Aluno (a): Aline Braga Farias Conceição

Data da defesa:

Às 10h00 (dez horas) do dia 28 (vinte e oito) do mês de outubro de 2021, o Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe realizou a defesa de dissertação de Mestrado da discente Aline Braga Farias Conceição intitulada: " Sons da Quebrada e da Calçada como Territórios da Música em Aracaju", conforme o que estabelece a resolução Nº 60/2014/CONEPE/UFS, que regula o funcionamento do PPGCOM/UFS. A banca examinadora foi realizada por videoconferência motivada pela necessidade de distanciamento social diante da pandemia de COVID-19. Composição da banca: Profa. Dra. Verlane Aragão Santos (PPGCOM-UFS) – presidente da banca e orientadora, Profa. Dra. Sonia Aguiar Lopes (PPGCOM-UFS) – avaliadora interna e Profa. Dra. Luciana Xavier Oliveira – avaliadora externa (UFABC). Após a discente apresentar seu trabalho, a banca fez os questionamentos e comentários referentes à pesquisa, os quais foram respondidos. Ao final, a banca se reuniu e considerou a discente APROVADA no Curso de Mestrado em Comunicação da UFS.

Cidade Universitária "Prof. José Aloísio de Campos", 28 de outubro de 2021

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Verlane Aragão Santos (PPGCOM-UFS) – **PRESIDENTE DA BANCA**

Profa. Dra. Sonia Aguiar Lopes (PPGCOM-UFS) – avaliadora interna
(participação à distância por videoconferência)

Profa. Dra. Luciana Xavier Oliveira (UFABC) – avaliadora externa
(participação à distância por videoconferência)

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
GABINETE DO REITOR

ANEXO I

DECLARAÇÃO DE PARTICIPAÇÃO REMOTA EM BANCA EXAMINADORA

Declaro que no dia 28/10/2021, às 10 horas participei, de forma remota com os demais membros deste ato público, da banca examinadora de defesa da dissertação de mestrado da discente ALINE BRAGA FARIAS CONCEICAO do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe – UFS.

Considerando o trabalho avaliado, as arguições de todos os membros da banca e as respostas dadas pelo(a) discente(a), formalizo para fins de registro, minha decisão de que o(a) discente está **Aprovada.**

Atenciosamente,

Profa. Dra. Verlane Aragão Santos
PPGCOM/UFS

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

GABINETE DO REITOR

ANEXO I

DECLARAÇÃO DE PARTICIPAÇÃO REMOTA EM BANCA EXAMINADORA

Declaro que no dia 28 de outubro de 2021, às 10h, participei de forma remota, com os demais membros deste ato público, da banca examinadora de defesa da dissertação da discente **Aline Braga Farias Conceição** , do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM-UFS) da Universidade Federal de Sergipe (UFS).
Considerando o trabalho avaliado, as arguições de todos os membros da banca e as respostas dadas pelo discente, formalizo, para fins de registro, minha decisão de que a discente está APROVADA.

Atenciosamente,

Sonia Aguiar Lopes
PPGCOM-UFS

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
GABINETE DO REITOR

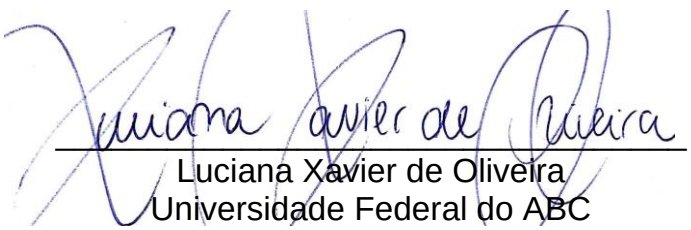
ANEXO I

DECLARAÇÃO DE PARTICIPAÇÃO REMOTA EM BANCA EXAMINADORA

Declaro que no dia 28/10/2021, às 10 horas participei, de forma remota com os demais membros deste ato público, da banca examinadora de defesa da dissertação de mestrado da discente ALINE BRAGA FARIAS CONCEICAO do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe – UFS.

Considerando o trabalho avaliado, as arguições de todos os membros da banca e as respostas dadas pelo(a) discente(a), formalizo para fins de registro, minha decisão de que o(a) discente está **Aprovada.**

Atenciosamente,



Luciana Xavier de Oliveira
Universidade Federal do ABC

Dedico este trabalho a todas as pessoas que
já ocuparam as ruas de Aracaju com arte
em nome de uma cidade mais justa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a mainha e painho, aos quais nunca tenho como agradecer o suficiente. Aqui, destaco e agradeço pela construção ética e humana que ensinam a partir de suas vivências, pelo apreço à arte e a valorização da vida coletiva. A Ethan por compreender os momentos de concentração e os objetivos com seu sorriso acolhedor de sempre.

Agradeço imensamente a todos as pessoas envolvidas nas manifestações aqui citadas pela disponibilidade de compartilhar informações para que esse trabalho se tornasse possível.

A Verlane por topar ser retaguarda desse processo de construção de uma dissertação e pela partilha de conhecimento.

Às amigas e amigos Ivan Kelleros e Gabriela Maia, por ter colaborado com carinho no anteprojeto. A Nilma Batista, minha amiga de todas as horas. Patrícia Horta, pela imensidão de humanidade na acolhida para impulsionar a continuidade dessa escrita. Priscila Viana, Laila Oliveira, Jomara Costa, Milene Migliano, grandes companheiras. Challini Torquatro por acolher sempre. Marcelo Rangel por todo o carinho e troca. Bruna Távora. Najara Lima pelo ouvido amigo e pela cumplicidade. A Antonio Lopes pelo carinho e incentivo. A Markus Trolleis e Marcelo Rangel. A Leno de Andrade por me incentivar enquanto pesquisadora e pelas conversas baseadas no compartilhamento desse ideário de potências contido na música.

Aos colegas de mestrado Alice Santos pela cumplicidade; a Naiara Arêdes, pelos vários diálogos sobre a vida acadêmica; a André por toda a troca que nos transformou em amigos; a Vitor e aos demais colegas da turma de 2019. Danilo, secretário do PPGCOM, por sua presteza e gentileza de sempre.

Aos professores do PPGCOM/UFS, em especial a Sônia Aguiar, que contribuiu principalmente para o entendimento de como olhar o espaço urbano. Também destaco a dedicação de Jean Cerqueira e o incentivo de Vitor Belém.

Aos coletivos e entidades dos quais participei em Aracaju e em Belo Horizonte e que me fizeram entender a cidade como casa coletiva dos nossos anseios e a arte como vida.

RESUMO

A suposta dicotomia registrada nas denominações Som de Calçada e Som de Quebrada, objetos da análise aqui proposta, enseja reflexões e tensões sobre a relação entre música e espaço público na capital sergipana, Aracaju. À revelia do que as denominações dos movimentos podem suscitar, a saber: uma suposta rivalidade entre os coletivos que realizam essas apropriações, os termos "calçada" e "quebrada" denunciam uma lógica de construir cidades e disputar formas de vida. Nossa hipótese é a de que, enquanto movimentos musicais estabelecidos em territorialidades no espaço público urbano, esses fenômenos poderiam demonstrar de que forma a lógica capitalista de produção está presente nas duas dimensões suscitadas pelo Som de Quebrada e Som de Calçada, a da indústria cultural e da urbanização. Em ambas as dimensões, calçada e quebrada, enquanto categorias, são símbolos de uma hierarquia das diferenças utilizada na segregação da música e da cidade. Nosso percurso de pesquisa para investigar essa hipótese, se inicia com as observações de campo. Foram realizadas também entrevistas, uma enquete e produção de mapas conceituais pelos participantes do Som de Quebrada e de Calçada. O olhar direcionado aos fenômenos será guiado pelo método dialético do materialismo histórico, partindo do entendimento de que os fenômenos devem ser analisados em sua dimensão de historicidade, totalidade e contradições. No presente texto, trazemos no capítulo 1 a discussão sobre a música, atrelada à indústria cultural, fundamentada nos estudos da Economia Política da Comunicação e da Cultura, na perspectiva latinoamericana. No capítulo 2, destinado a sonoridades e espaço urbano, trazemos a discussão sobre territorialidades e dados a respeito da urbanização da cidade de Aracaju. No capítulo 3, destinado à análise do corpus de pesquisa a partir das discussões realizadas nos capítulos anteriores, apresentamos como os sons de calçada e de quebrada se inserem no espaço da cidade e trazemos os mapas conceituais produzidos pelos participantes, que registram suas trajetórias musicais na cidade, tendo como referência essas apropriações do espaço público, e que revelam como a cidade de Aracaju, da forma que hoje é construída, diz de forma segredadora onde cada música deve circular.

Palavras-chave: Música; Som de Quebrada; Som de Calçada; Aracaju; territorialidades urbanas.

ABSTRACT

The supposed dichotomy registered in the names Som de Calçada and Som de Quebrada, objects of the analysis proposed here, gives rise to reflections and tensions about the relationship between music and public space in the capital of Sergipe, Aracaju. In spite of what the denominations of the movements can give rise to, namely: an alleged rivalry between the collectives that carry out these appropriations, the terms "calçada" and "quebrada" denounce a logic of building cities and disputing forms of life. Our hypothesis is that, as musical movements established in territorialities in the urban public space, these phenomena could demonstrate how the capitalist logic of production is present in the two dimensions raised by the Som de Quebrada and Som de Calçada, the cultural industry and the urbanization. In both dimensions, pavement and quebrada, as categories, are symbols of a hierarchy of differences used in the segregation of music and the city. Our research path to investigate this hypothesis begins with field observations. Interviews, a survey and production of concept maps were also carried out by Som de Quebrada and Calçada participants. The gaze directed at the phenomena will be guided by the dialectical method of historical materialism, based on the understanding that the phenomena must be analyzed in their dimension of historicity, totality and contradictions. In this text, we bring in chapter 1 the discussion about music, linked to the cultural industry, based on studies of the Political Economy of Communication and Culture, from a Latin American perspective. In chapter 2, dedicated to sounds and urban space, we bring the discussion about territorialities and data about the urbanization of the city of Aracaju. In chapter 3, aimed at analyzing the research corpus as from the discussions carried out in the previous chapters, we present how the sounds of calçada and quebrada are inserted in the city space and we bring the conceptual maps produced by the participants, who record their musical trajectories in the city, having as reference these appropriations of public space, and that reveal, in a segregating way, how the city of Aracaju says where each music should circulate.

Keywords: Music; Som de Quebrada; Som de Calçada; Aracaju; urban territorialities.

SUMÁRIO

Introdução.....**10**

Capítulo 1 - A Música

1.1 O contexto, os números da música e a indústria cultural.....**19**
1.2 Música popular e massiva e a questão do gênero musical.....**42**
1.3 Gêneros musicais e os números da indústria.....**53**

Capítulo 2 - O espaço urbano

2.1 Apropriações e dominações do espaço urbano.....**59**
2.2 Som e poder na cidade.....**70**
2.3 Segregação na mapografia social de Aracaju.....**79**

Capítulo 3 - A música e os territórios da calçada e da quebrada

3.1 As territorialidades da música na zona sul e na norte.....**86**
3.2 Trajetórias da música local.....**115**
3.3 Calçada e quebrada como mapografia alternativa da música em Aracaju.....**151**

Considerações finais.....**170**

Referências.....**172**

Apêndice.....**179**

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Dados do mercado da música entre 2001 e 2018.....27
Figura 02 – Som de Quebrada e Som de Calçada na mapografia social de Aracaju.82
Figura 03 - Percurso simulado do Som de Quebrada ao Som de Calçada.....96
Figura 04 – Aglomeração na região do Som de Calçada.....98
Figura 05 – Antiga Sorveteria Cinelândia na Praia de Atalaia.....99
Figura 06 – Avenida Euclides Figueiredo na Zona Norte.....107
Figura 07 – Público e palco do Som de Quebrada.....108
Figura 08 - Vista área do Calçadão do Porto Dantas.....110
Figura 09 – Publicidade de empreendimento imobiliário no Porto Dantas.....114
Figura 10 - Resultado Enquete 'Musica na rua em Aracaju' – Som de Quebrada...115
Figura 11 - Resultado Enquete 'Musica na rua em Aracaju' – Som de Calçada.....116
Figura 12 – Mapa conceitual de Wesley dos Santos (Pardal).....122
Figura 13 – Registro de Pardal no Som de Quebrada.....128
Figura 14 – Mapa conceitual de Anderson Passos (Hot Black).....131
Figura 15 – Mapa conceitual de Tâmara Santos.....136
Figura 16 – "Palco" do Som de Calçada.....138
Figura 17 – Disputa de espaço no Calçadão da Cinelândia.....141
Figura 18 – Comércio informal durante realização do Som de Calçada.....142
Figura 19 – Mapa conceitual produzido por Adam Santos.....148
Figura 20 – Mapa Cultural de Aracaju: Espaços cadastrados com localização.....152
Figura 21 – Mapa Cultural de Aracaju: Agentes cadastrados com localização.....153

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Mapografia Social de Aracaju e as regiões do Som de Quebrada e do Som da Calçada.....84

Quadro 2 – Características: Som de Quebrada e Som da Calçada.....109

Introdução

Assim como vidas, famílias, empregos e perspectivas de vida, essa dissertação também foi atravessada pela pandemia da Covid-19 no Brasil, que exigiu o distanciamento social a partir de março de 2020. Tratar de apropriações do espaço público que têm a arte e a cultura, principalmente a música, como via de diálogo, se tornou um desafio quando a palavra "aglomeração" passou a significar diretamente contaminação e possibilidade de perder a vida por conta da disseminação do novo coronavírus. É sabido que a prática de isolamento variou muito de lugar a lugar, casa a casa, bairro a bairro, capital a capital, de centros urbanos a cidades mais interioranas.

Ainda assim, a proibição de aglomerações nas ruas fez com que nosso *corpus* de pesquisa simplesmente deixasse de existir da forma como o conhecíamos, reunindo pessoas que cantam, tocam, se abraçam e, acima de tudo, desenvolviam juntas, aglomeradas, em presença física a construção de movimentos no espaço público da cidade de Aracaju. Permanece, claro, em ideia e desejo de retorno, ou até mesmo continuaram a existir de forma virtual, por parte dos coletivos ou de seus integrantes individualmente, com transmissões ao vivo em plataformas como Instagram, Facebook e You Tube, numa tentativa de continuidade de seu fazer artístico e suas mensagens. No entanto, sua associação com o espaço público, a rua em sentido amplo da palavra, mudou de forma abrupta e radicalmente.

Quando e como voltarão ainda é uma incógnita. O que se sabe e se vê durante a pandemia é que as disputas pelo espaço público e pelo direito à cidade e a produção do espaço urbano, mesmo com a rua embargada, não cessam. Durante a pandemia, a desigualdade social aumentou. Para as pessoas de classe social mais abastada, o mercado imobiliário se reorganiza em meio a uma ressignificação do que é estar ou ficar em casa e pautas que já eram reivindicações antes, como políticas públicas contra a pobreza, a fome, a habitação precária e para a mobilidade urbana passaram a ser problemas ainda mais evidentes e intrínsecos das cidades – uma consequência da forma como elas se desenvolvem por padrão, até então, de uma lógica capitalista mundial.

É nesse contexto que uma pesquisa como a que propomos nesta dissertação de mestrado toma forma, enquanto os grupos e coletivos se recolheram da rua para preservar

vidas. Esse é também o contexto que colocou o trabalhador cultural em destaque como inserido em um dos grupos mais afetados pelo isolamento, tendo em vista que suas atividades e geração de renda foram paralisadas sem previsão de retorno para essa categoria. E aqui vale a ressalva de que, mesmo num mundo em que tudo parece caber no virtual sem prejuízos de fruição – ou assim se quer fazer parecer, dando a entender que a vida no espaço físico é complementar – a ida de vários artistas para as plataformas virtuais desde o início da pandemia, por contra própria ou mesmo para divulgar produtos dos editais governamentais ou de instituições, tem funciona durante a pandemia como um paliativo frente à precarização das relações de trabalho no mercado da música. Precarização essa já existente no período pré-pandêmico, que afeta a geração de renda e, consequentemente, a sobrevivência desses trabalhadores.

Nosso ponto de partida são duas apropriações no espaço público: uma realizada na zona norte e outra na zona sul da capital sergipana, respectivamente, Som de Quebrada e Som de Calçada[1]. O Som de Calçada acontece na Passarela do Caranguejo, na parte do calçadão da zona litorânea denominada Praia da Cinelândia, que integra a Orla de Atalaia – área sob forte cuidado do Estado, com estrutura física de uma região pensada para ser foco de lazer e de intensa e intencional atratividade para o turismo. Uma área comercialmente privilegiada dentro da zona urbana, para onde a especulação imobiliária atraiu parte de uma classe média em ascensão econômica. Com periodicidade semanal, o Som de Calçada reunia, até antes da pandemia[2], músicos e o público em geral nas noites de domingo, com início no final de tarde, geralmente das 17 às 22 horas. Seu perfil no Instagram, em abril de 2020, agregava mais 11 mil seguidores. Na descrição do perfil na referida mídia social, aparece o slogan "Várias tribos num só lugar", remetendo à preocupação ou à capacidade de reunir e ser expressão de uma diversidade de gostos e

[1] Durante o texto, podem ser encontradas duas grafias dos termos calçada e quebrada. Quando grafadas com letras iniciais maiúsculas, estaremos nos referindo às iniciativas propriamente ditas. Quando grafadas em letras minúsculas, estaremos nos referindo ao que elas representam enquanto símbolo ou territorialidades, em consequência de suas características – e que pode ser associado, inclusive, a outras manifestações, que estariam dentro dessa mesma categoria.

[2] Apesar de estarmos usando aqui o tempo no passado para descrever essas manifestações, em nenhum momento depois o início da pandemia seus organizadores decretaram o fim das iniciativas. Ao contrário, como poderemos observar em alguns relatos, o movimento é apenas de espera de um momento seguro e legalmente autorizado para a retomada das atividades. O tempo no passado usado durante o texto marca o rompimento e sinaliza que o formato até então conhecido pode não ser o mesmo adotado nesse pretendido retorno.

pessoas. Entre os gêneros musicais lá executados, destacamos reggae, Música Popular Brasileira (MPB) e pop rock.

Já o Som de Quebrada acontecia mensalmente, geralmente também das 17 às 22 horas, no calçadão da orla do bairro Porto Dantas. Obra prometida e aguardada pelos moradores da região, o calçadão, localizado na avenida Euclides Figueiredo, foi entregue à população no mês de abril de 2018. Realizado pelo grupo Nação Hip Hop Brasil e identificado como um evento do movimento hip hop sergipano, o Som de Quebrada programa, para cada edição, apresentações de diferentes artistas, em sua maioria com trabalho autoral. Na maior parte das edições, os shows de abertura são mais diversificados no que se refere ao critério "gênero musical" e abrigam também músicos que estão iniciando suas carreiras[3]. Os shows podem acontecer intercalados por intervenções poéticas. Na internet, os eventos são divulgados na mídia social Instagram por meio do perfil '@calcadaodazonanorteoficial' (Calçadão da Zona Norte Oficial), que em abril de 2020 contava com mais de 1200 seguidores. As edições são divulgadas também nos perfis pessoais do principal organizador do evento, Anderson Hot Black, no Instagram (@anderson.hotblack) e no Facebook (Anderson Passos).

A interrupção das atividades do Som de Quebrada e do Som de Calçada se deu aproximadamente sete meses depois de iniciada a pesquisa de campo quando as aglomerações não somente em espaços públicos, mas também privados, foram proibidas[4]. Após quase seis meses da primeira proibição de aglomerações, no dia 25 de setembro de 2020, pequenos shows ao vivo "de voz e violão" em bares e restaurantes foram autorizados em Sergipe pela Resolução nº 1[5], de 10 de setembro de 2020, do Governo do Estado. No dia 14 de setembro, haviam sido autorizadas atividades de lazer na modalidade *drive-in*, em que o público pode participar dentro de veículos, entre elas, os shows musicais e concertos. De acordo com matéria publicada no site do Governo do Estado, os

[3] A ideia de início de carreira aqui se refere ao tempo de atuação na cena.

[4] Nesse ponto, demarcamos o corte de idas a campo, dando continuidade à coleta de dados com as entrevistas semi-estruturadas via telefone, Zoom ou WhatsApp, adaptadas ao momento da pandemia. Os mapas conceituais foram produzidos de forma presencial depois do período de flexibilização do distanciamento social.

[5] Texto da resolução que autoriza música ao vivo: "**Parágrafo único.** Fica permitida, a partir do dia 25 de setembro de 2020, a apresentação artística de 'voz e violão' em ambientes de bares e restaurantes, vedada qualquer forma de conjunto artístico, desde que a evolução epidemiológica, a ser aferida até 24 de setembro, não indique aumento de novos casos e óbitos". Os documentos oficiais do Governo do Estado referente as proibições e permissões de funcionamento durante a pandemia em Sergipe estão disponíveis em https://todoscontraocorona.net.br/retomada-da-economia/.

eventos de lazer coletivos seguiam proibidos[6]. Até o momento, outubro de 2021, considerando o avanço da vacinação da população, de um lado, e à espreita de novas variantes do novo coronavírus, como a Delta, de outro, a dúvida sobre como e quando essas atividades poderão ser retomadas na capital sergipana, da forma que faziam no momento pré-pandêmico, persiste.

Diante do cenário estabelecido pela pandemia, artistas no Brasil inteiro, não somente músicos, começaram a se mobilizar para solicitar assistência financeira frente à impossibilidade de geração de renda, uma vez que um dos principais formatos de fruição de suas produções, a aglomeração, foi paralisado. Um dos argumentos que circulava nas redes sociais da internet defendendo a ação foi o de que umas das ferramentas de enfretamento à condição de distanciamento social era o próprio consumo de produtos culturais – dado que para uma parte das pessoas a situação levou à restrição de uma existência dentro do espaço físico de suas casas ou a uma circulação limitada ao percurso casa-trabalho. Dentro desse argumento, destacou-se o caso da sambista Teresa Cristina, que engajou e aumentou seu público realizando lives periódicas, tornando-se um ícone nesse sentido e ganhando o apelido de "rainha das lives".

A pesquisa 'DATA SIM 2020: Impactos da Covid-19 no Mercado de Música do Brasil', realizada pelo núcleo da Semana Internacional de Música (SIM) em São Paulo para a organização de dados e informações sobre o mercado da música, mostrou parte desse impacto inicial. Os dados foram coletados entre 17 e 23 de março de 2020, registrados a partir de 1.399 respondentes, sendo 536 respostas válidas de empresas e Micro Empreendedores Individuais (MEI) com CNPJ. Empresas de Sergipe constam na pesquisa e, dentro do Nordeste, foram computadas respostas da Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Piauí e Rio Grande do Norte. Importante ressaltar que, à exceção da Bahia, os outros estados do Nordeste representam percentuais pequenos nos dados.

Entre os principais impactos relatados na pesquisa estão adiamentos (81,2%), cancelamentos (77,4%) e diminuição do ritmo de trabalho (66,8%). O resultado foi interpretado no relatório como uma paralisação total das atividades desse setor, gerando

[6] Informação disponível na matéria 'Governo do Estado autoriza parte das atividades classificadas como especiais', disponível em: https://www.se.gov.br/noticias/Governo/governo_do_estado_autoriza_parte_das_atividades_classificadas_como_especiais.

um prejuízo estimado de mais de R$ 480 bilhões. Já para o pequeno grupo registrado como Micro Empreendedores Individuais (MEIs) especificamente do mercado de música ao vivo, contabilizados em 62 mil no Ministério da Fazenda, o prejuízo estimado foi de aproximadamente R$ 3 bilhões, interferindo nas atividades de cerca de um milhão de profissionais da cadeia.

A discussão sobre as necessidades específicas do setor cultural quando levadas ao âmbito institucional da gestão pública culminaram na criação da Lei 14.017, em 29 de junho de 2020. Denominada Lei Aldir Blanc, ela homenageia o artista, músico e escritor, considerado por muitos um tradutor das coisas do "Brasil" e do "Brazil", que faleceu durante a pandemia, em 4 de maio, em decorrência de ter contraído covid-19. A Lei Aldir Blanc regulamentou um repasse de R$ 3 bilhões para pagamento de renda emergencial mensal aos trabalhadores da cultura[7]. Nota-se que frente ao impacto calculado pela pesquisa DATA SIM 2020, citada no parágrafo acima, que trabalhou somente com dados do mercado da música, o repasse de R$ 3 bilhões para as mais diversas expressões artísticas de todo o país estava muito aquém do necessário para fazer impulsionar a cadeia produtiva da cultura e, sobretudo, garantir a sobrevivência dos artistas.

Em Sergipe, o recurso chegou via Fundação de Cultura e Arte Aperipê (Funcap), que integra a administração do Governo do Estado, e também diretamente aos municípios. Via Funcap, os recursos foram distribuídos por meio de cinco editais, lançados ao longo do ano de 2020, a saber: Premiação para Cultura Popular Patrimônio Cultural e Economia Criativa (Edital nº 02/2020); Premiação para Produção e Exibição Cultural (Edital n° 03/2020); Premiação para Formação e Produção Cultural (Edital nº04/2020); Premiação de Artes Visuais e Literatura (Edital nº05/2020); Premiação para Gravação Musical, Videoclip's, EP's, CD's e DVD's (Edital n°06/2020).

Diante das mudanças de configuração do espaço público e para o setor da cultura, é importante ressaltar que, em relação às edições dos eventos no espaço urbano, os formatos descritos neste trabalho dizem respeito à configuração pré-pandêmica de 2020. Já os relatos e os mapas conceituais desenhados pelos artistas, já durante a pandemia, trazem registros das mudanças provocadas pelas novas regras exigidas pelos protocolos

[7] As informações constam na matéria 'Governo Federal já repassou R$ 2 bilhões por meio da Lei Aldir Blanc em apoio à cultura', publicada em 24 de setembro de 2020, no site do Governo Federal. Disponível em: https://www.gov.br/pt-br/noticias/cultura-artes-historia-e-esportes/2020/09/governo-federal-ja-repassou-r-2-bilhoes-por-meio-da-lei-aldir-blanc-em-apoio-a-cultura.

sanitários para controle da disseminação do vírus, mudanças essas relatadas nos próprios depoimentos dos entrevistados. Repetimos ser ainda prematuro afirmar qual será o resultado especificamente no mercado da música ao vivo a longo prazo. No entanto, o teor dessas mudanças pode dar subsídio, inclusive, a uma nova etapa de análise, numa futura tese de Doutorado, sob o acúmulo desta pesquisa que aqui apresentamos. Sendo assim, faz-se necessário registrar e reconhecer como o contexto de pandemia tem afetado o tipo de atividade dos objetos de estudo aqui delimitados. E, por isso mesmo, considerando os diversos desdobramentos futuros para as atividades em espaços públicos, talvez se configure ainda mais importante o registro das contribuições dessas ocupações iniciadas no período anterior à pandemia para o debate sobre a música, a produção do espaço urbano e o direito à cidade.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, a primeira etapa de coleta de dados, fase exploratória, foi realizada através da técnica de observação simples de edições do Som de Quebrada e do Som de Calçada. Durante essa fase de observação, foram realizados registros fotográficos e em vídeo. Além desses registros, também foi utilizado como ferramenta um diário de campo, no qual tomamos nota dos acontecimentos das edições observadas, a exemplo de atores sociais, gêneros musicais executados, interações e cenário. Esta etapa de observação simples, registrada em diário de campo, foi realizada entre julho de 2019 e fevereiro de 2020. Ainda que interrompida de forma brusca, essa etapa e os dados resultantes dela foram fundamentais para fase analítica deste trabalho.

A segunda etapa da coleta de dados compõe a realização de entrevistas semi-estruturadas com os realizadores do Som de Quebrada e Som de Calçada e artistas participantes, com o objetivo de colher suas motivações e percepções sobre os eventos, além das intencionalidades e relatos sobre os possíveis resultados das iniciativas no que pertine à música e ao espaço público. A segunda etapa também foi composta por um questionário online, com link distribuído de forma livre em grupos de WhatsApp e redes sociais, intitulada ‘Pesquisa: Música na rua em Aracaju’, com o objetivo de obter dados complementares sobre o fenômeno dos eventos de rua. A enquete ficou disponível durante o mês de junho de 2020 e contou com 201 respondentes.

Na fase de coleta de dados, também está inclusa a observação das informações publicadas nos perfis das mídias sociais de cada grupo durante todo o período da pesquisa. Para esses realizadores, até antes da pandemia, as mídias cumpriram o papel de divulgar

os dias dos eventos e as atrações, no caso do Som de Quebrada, dando informações prévias úteis para a etapa da observação de campo. A observação das mídias para obter informações sobre as edições dos eventos foi encerrada em março de 2020, quando as atividades que provocam aglomeração foram proibidas na capital sergipana.

Na terceira etapa da fase de coleta de dados, adiada por diversas vezes por conta das regras de distanciamento social, foram produzidos os mapas conceituais pelos realizadores e artistas participantes registrando os trajetos resultantes de suas atuações com a música na cidade. Essa ferramenta está baseada na experiência e nas produções da pesquisadora Sara Cohen. Em um dos resultados, registrado em artigos como '*Bubbles, Tracks, Borders and Lines: Mapping Music and Urban Landscape*'[8], publicado em 2012, a autora busca entender a cadeia produtiva da música de Liverpool a partir, entre outras ferramentas, de desenhos referenciados nos percursos dos músicos no espaço geográfico na cidade, com a ideia de obter outra visão a respeito do espaço urbano para além do traçado tido como oficial de ruas, avenidas e construções. A ferramenta de Cohen já foi aplicada em estudos da área de música e comunicação por pesquisadores brasileiros durante o projeto '*Creative Industries, Cities and Popular Music Scenes: The Social Media Mapping of Urban Music Scenes*', realizado entre 2014 e 2017, fruto de uma parceria entre a Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Usininos) e a Universidade de Salford, Inglaterra[9].

Uma das conclusões de Sara Cohen é a de que a utilização dos mapas conceituais permite aos pesquisadores ressaltar as complexidades da relação entre produção musical e espaço urbano.

> [...] these musical landscapes are diverse and contested, multilayered and intersecting. This was illustrated through comparison between the handdrawn maps, which helped to highlight landscapes shaped not only by individuals and personal situations and circumstances, but also by music genre and by urban conditions connected to the global political economy. More specifically, it showed how the maps featured material sites that were related to music events and practices, and to urban landscapes that were being continually transformed, and how those

[8] Tradução livre para a língua portuguesa: 'Bolhas, Trajetos, Bordas e Linhas: mapeando música e paisagem urbana'.

[9] A descrição da pesquisa pode ser lida no artigo 'Psicogeografia, Cenas de Música Popular e Métodos de Mapeamento Móvel: Experimentos Pedagógicos Transdisciplinares no Mapeamento de Cenas Urbanas na Cidade Baixa, 2014-2015', publicado em 2019 e disponível em https://marcadefantasia.com/livros/veredas/mapeandocenas2/mapeandocenas2.pdf.

> events and practices were in turn related to musical sounds and genres and to various social groups. This highlighted the complexities of the relationship between music and material urban environments (COHEN, 2012, p. 169).[10]

Além de registrar informações complementares sobre a circulação da música na cidade e de gerar mapas orgânicos que diferem dos mapas oficiais do ordenamento urbano de Aracaju, essa ferramenta permitiu o registro, não somente para a análise aqui proposta, mas para as bases iniciais de uma cartografia das territorialidades da música no espaço público de Aracaju.

O olhar direcionado aos fenômenos será guiado pelo método dialético do materialismo histórico, partindo do entendimento de que os fenômenos devem ser analisados em sua dimensão de historicidade, totalidade e contradições[11]. De acordo com GIL (2008), o materialismo dialético é um método que pretende a interpretação da realidade baseado em três princípios: unidade dos opostos, quantidade e qualidade e negação da negação. O materialista histórico utiliza-se das premissas do materialismo dialético para analisar a produção e a circulação dos produtos de uma sociedade que, para Karl Marx e Friedrich Engels, são as expressões privilegiadas para o entendimento da sociedade. Para contemplar as premissas deste método, será traçada historicamente a evolução dos processos de construção dos espaços públicos urbanos bem como dos fenômenos musicais neles realizados. A partir daí, uma vez descritos os processos e suas implicações com base nas premissas do materialismo dialético, será feita uma análise das informações coletadas, buscando sua compressão a partir da multiplicidade de suas dimensões.

Esse arcabouço de ferramentas escolhido para nos aproximar dos objetos na busca por informações que permitem explorar nosso problema de pesquisa que é analisar, a partir do que nos oferece o Som de Quebrada e do Som de Calçada, a relação entre produções

---

[10] Tradução livre para a língua portuguesa: [...] Essas paisagens musicais são diversas e contestadas, multicamadas e se entrecruzam. Isso foi ilustrado por meio da comparação entre os mapas desenhados à mão, que ajudaram a destacar paisagens moldadas não apenas por indivíduos e situações e circunstâncias pessoais, mas também por gênero musical e por condições urbanas conectadas à economia política global. Mais especificamente, mostrou como os mapas apresentavam locais materiais relacionados a eventos e práticas musicais e a paisagens urbanas que estavam sendo continuamente transformadas, e como esses eventos e práticas estavam, por sua vez, relacionados a sons e gêneros musicais e a vários grupos sociais. Isso destacou as complexidades da relação entre música e ambientes urbanos materiais.

[11] As bases dessa construção estão colocadas no livro "Lógica formal, lógica dialética" (1991) de Henri Lefebvre.

musicais, independentes e ao vivo, e o espaço público, atravessadas por um objetivo declarado desses realizadores e artistas de propor também um acesso democrático à cultura atrelado intrinsecamente ao discurso de direito ao uso da cidade. Discurso esse que aponta para um suposto papel exercido pela cidade, ou pelas forças que determinam sua gestão, sobre a circulação dessa música. Nossa hipótese é que esse par de iniciativas manifesta um grande potencial para a análise das imbricações entre a produção musical local e a configuração da cidade, seja a já estabelecida ou a que se aponta como desejo por esses coletivos.

O arcabouço de dados coletados e o escopo teórico permitiram demonstrar como os atravessamentos simultâneos das lógicas da indústria cultural da música e da construção da paisagem urbana influenciam a circulação e a relação da música com a cidade e a população de Aracaju. Como objetivos específicos, buscamos atestar as territorialidades configuradas pela existência do Som de Quebrada e o Som de Calçada; entender as motivações e os objetivos dessas apropriações do espaço público urbano; averiguar como, a partir dessas apropriações, se dá a circulação da música em Aracaju e, como já dito anteriormente, obter dados iniciais para uma cartografia da música do espaço público urbano da capital sergipana.

Neste trabalho, a coleta de dados e o escopo teórico conduzem à construção de três capítulos. O primeiro traz uma proposta de contextualização histórica e teórica, seguindo as premissas de uma construção do método do materialismo dialético (assim como também foi feito no capítulo 2). No primeiro, discutimos articulando gêneros musicais, música popular massiva e indústria cultural, na perspectiva de análise da Economia Política da Comunicação e da Cultura, a partir do pensamento latinoamericano. No segundo capítulo, também histórico e teórico, apresentamos a discussão que articula sonoridades, territorialidades e a urbanização recente da cidade de Aracaju, focando na dinâmica de ocupação do espaço urbano pelo capital, inclusive da especulação imobiliária. No terceiro capítulo, onde será feita a análise dos dados coletados, sob a lupa das discussões realizadas nos dois primeiros capítulos, apresentamos as análises das territorialidades onde os coletivos atuavam, as trajetórias da música, reveladas a partir dos mapas conceituais, e refletimos sobre a circulação da música na cidade considerando as territorialidades, as trajetórias registradas nos mapas e os atravessamentos da lógica de

produção capitalista simultaneamente em duas dimensões, espaço urbano e mercado da música.

Capítulo 1 - A Música

Este capítulo é histórico-teórico. Nele serão apresentados e articulados fatos e momentos da música gravada em âmbito internacional, nacional e local, que contextualizam nossa análise. Também serão apresentados os marcos teóricos e as informações utilizadas para a apreensão dos aspectos dos objetos relacionados ao mercado da música, em determinados momentos com foco na música ao vivo. Abordaremos o papel dos gêneros musicais no fenômeno da música popular massiva, enquanto marcadores das hierarquias, relacionando esse papel a outras situações que estruturam as relações na sociedade e presentes nas indústrias culturais.

1.1 O contexto, os números da música e a indústria cultural

O Som de Quebrada e o Som de Calçada, a partir de suas atividades, apontam uma relação entre música e espaço urbano em Aracaju já observada em estudos e pesquisas anteriores da Comunicação Social. Os estudos da interface da música popular, mais especificamente, no campo da Comunicação têm dialogado de forma intensa com o campo das geografias. O entendimento dessas imbricações pode ser visto, por exemplo, a partir das conclusões do pesquisador Will Straw (2012), que aponta uma "virada geográfica" dos estudos da Comunicação e música anos 90 e 2000. Straw é responsável por trabalhar de forma sistemática no meio acadêmico o entendimento da expressão "cena musical", amplamente utilizada no jornalismo cultural, refletindo ao longo de mais de duas décadas critérios para o estudo do mercado da música no campo da comunicação. A abordagem é amplamente utilizada por pesquisadoras e pesquisadores brasileiros da Comunicação para as mais diversas vertentes de análise a respeito dos fenômenos de produção, circulação e consumo da música.

Ao analisar os estudos dessas imbricações ao redor do mundo, em entrevista ao também pesquisador da música Jeder Janotti Junior, publicada em 2012, Straw destaca como o espaço geográfico aparece de forma marcante em parte das análises, afirmando que "as práticas musicais articulam um sentido de espaço" (STRAW, 2012, p. 3). Para Straw,

> Em muitos aspectos, o imenso *boom* nos estudos de cultura urbana a partir da década de 1990 ofereceu-nos um conjunto muito mais rico de ferramentas para analisar o consumo cultural. [...] No contexto urbano, somos obrigados a considerar a circulação de bens culturais e a variedade de pontos – geográficos, institucionais, econômicos e afetivos – nos quais esses bens encontram usuários e consumidores. (STRAW, 2012, p. 7)

Ainda que o corpus desta pesquisa não seja analisado utilizando-se a noção de "cena musical", é importante observar como o espaço urbano toma protagonismo a partir de um momento de reconfiguração inclusive de práticas sociais, abordadas nesses estudos – mudanças que, como veremos, partem da importância que o mercado de música ao vivo, que articula o espaço urbano na sua manifestação, assume dentro da indústria. Em termos, dialéticos a oposição, aproximação e/ou comparação da evolução do mercado da música e da produção da cidade cumpre um papel importante neste trabalho e que está inserida no contexto urbano que o autor aponta como fundamental para. Além disso, a articulação entre o desenvolvimento de lógicas de produção em âmbito mundial e práticas locais, viés que também está posto neste trabalho, também configura como uma relação importante para entender o desenvolvimento da música. Para Straw, apesar do caráter cosmopolita que acompanha esse mercado, ela enquanto produto está, "mais do que nunca, inserida em um lugar. Os festivais de música são mais importantes do que em qualquer outro momento da história, e a vida dos clubes, locais e shows ainda é forte" (STRAW, 2012, p. 6).

Esse contexto é provocado pelas mudanças na indústria mundial da música, que levaram a uma grande reconfiguração interna, sentidas com mais intensidade entre o final da década 90 e o início dos anos 2000 – mudanças essas localizadas dentro das transformações da indústria cultural dos anos 90. Nesse processo, os suportes para comercialização e o modo como se consome música mudam enquanto a experiência da música ao vivo volta a ocupar uma posição importante. Nessa confluência, a chamada "virada geográfica" e a entrada de conceitos das geografias formam uma lupa-mosaico

que passa a ser a lente de parte dos pesquisadores da música popular massiva na área da Comunicação.

As discussões propostas pelo campo da Comunicação Social voltadas para o mercado de música, além de seguirem a característica interdisciplinar da área, tensionam o campo ao trazerem à tona análises que não se fecham nos estudos da mídia tradicionais e seus produtos, predominantes nas pesquisas. A experiência da música ao vivo, em espaços públicos ou privados, presente em vários trabalhados de pesquisadoras e pesquisadores de Comunicação e Música, contribuem para esse deslocamento.

Estudos anteriores dão conta do crescimento dessa tendência, enquanto fenômeno e, consequentemente, enquanto objeto. O relatório final da pesquisa "Economia Política da Música em Sergipe: Trabalho, Tecnologia e Mercado", que analisou a cadeia produtiva da música sergipana no início da década de 2010, identificou que, à época, uma das características emergentes da economia da música – seja local, nacional e mundial, era "a crescente importância da economia de serviços, pautada não em produtos físicos, mas, sim, na experiência" (SANTOS *et al*, 2013, s/n), o que inclui as apresentações ao vivo. Neste sentido aí colocado, experiência se refere ao conjunto amplo de situações proporcionadas no tempo e no espaço pelos eventos e que resultam em narrativas, números da indústria e toda sorte de acontecimentos proporcionados pela estrutura física ali estabelecida e pela presença dos diferentes agentes, como público, músicos, produção, comércio. Na mesma linha, os pesquisadores Marcelo Kischinhevsky e Micael Herschmann destacam a emergência de negócios da música ao vivo, relatando, por exemplo, que os artistas mais famosos passaram a garantir renda de sobrevivência com os shows ao vivo e que, em 2018, esse mercado movimentava cerca de 25 milhões de dólares (KISCHINHEVSKY e HERSCHMANN, 2011). Os pequenos concertos realizados pelo setor independente apresentava a mesma tendência, suscitando circuitos e cenas em todo o país. O conjunto dos públicos de pequenos concertos no início do século 21 já era da ordem de 42 milhões de pessoas.

Sendo assim, o deslocamento da Comunicação nos estudos de música às geografias se insere numa busca por compreender os próprios fenômenos das transformações da indústria que, por meio das apresentações ao vivo, ocupou de forma mais intensa ou significativa o espaço urbano, ao mesmo tempo em que rentabilizou o mercado a partir de modelos de grandes festas e festivais independentes. Essas mudanças,

por sua vez, levaram e continuam levando também pesquisadoras e pesquisadores para a rua, ao encontro desses fenômenos. A exemplo do que estamos a aqui a fazer suscitando as práticas de existência do Som de Quebrada e de Calçada, que apesar de identificados na continuidade dessa tendência mostrada por esses números, não se enquadram nem nos formatos das grandes festas nem de festivais independentes.

Em Aracaju (SE), a dinâmica não se apresentou de forma divergente, ainda que os níveis de desenvolvimento da cadeia produtiva apresentem suas particularidades e ritmo próprio. Capital do menor estado da federação e localizada na região Nordeste, a cidade assiste, ao longo de décadas nascer e morrer apropriações do espaço público por agentes culturais, em pontos diferentes de seu território geográfico, muitas delas tendo a música como um dos principais vetores. Iniciativas realizadas pela sociedade civil, pelo setor privado ou pelo Estado, e também fruto de parcerias mistas. A quantidade e a diversidade dessas iniciativas, à revelia do constante sentimento de que pouco se realiza na cidade (percepção que parece se manifestar por conta da baixa capacidade de sobrevivência dessas ações), revela um lugar em que as pessoas desejam fazer pulsar sua produção artística e cultural – mesmo que boa parte não perdure e seja de pequeno porte, quando considerada a capacidade de rentabilidade, tamanho do público participante e repercussão na mídia tradicional.

De iniciativas privadas que ocupam espaços públicos como o Fest Verão, passando por atividades itinerantes como o AfroPower ou Ensaio Secreto, a eventos de realização independente em espaços públicos como o Som de Quebrada e o Som de Calçada, a música está presente na quase totalidade das ações locais realizadas no espaço urbano de Aracaju, ainda que, em algumas delas, possa não ser a expressão artística principal. Realizações do próprio Estado, como o Forró Caju e o Projeto Verão, ou aquelas onde o mesmo aporta recursos, logística e/ou estrutura, a exemplo do antigo Pré-Caju, têm como principal produto cultural a apresentação de concertos musicais ao vivo e funcionam como principal elemento aglutinador de pessoas, tornando essas iniciativas relevantes nós da circulação da música local, seja pela quantidade de público ou pelo capital que fazem circular. Especificamente no espaço público, as experiências musicais têm proporcionado diferentes maneiras de se relacionar com e na cidade, provocando experiências que, muitas vezes, se formatam influenciadas pela expressão arquitetônica e urbanística de

Aracaju, ao mesmo tempo apresentando potencial ou intenção de interferir simbolicamente no espaço urbano.

Além disso, a música e sua execução ao vivo aparecem como destaque na produção sergipana enquanto expressão cultural em situações e momentos diversos, apontando caminhos do desenho do mercado local. A candidatura ao selo da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco)[12] a cidade criativa da música em 2019 é um exemplo do papel destacado desse mercado. É importante notar, como será possível perceber a partir dos relatos dos entrevistados no capítulo 3, que ações como o Som de Quebrada e Som de Calçada não são escolhas prioritárias no momento em que a gestão pública resolve destacar o pulsar desse mercado. Ainda assim e apesar de não ter conseguido o título, a relevância da expressividade musical local foi um dos argumentos usados pela gestão da Fundação Cultural Cidade de Aracaju (Funcaju) para a escolha da categoria disputada. As demais categorias do selo da Unesco são arquitetura, design, gastronomia, literatura, cinema, artesanato e artes populares.

Nesse contexto, que apresenta diferentes atores no mercado de shows ao vivo, vamos tomar o Som de Quebrada e o Som de Calçada como ponto de partida, considerando as inquietações manifestadas e a escolha de atuação no espaço público, para pensar o mercado da música em Sergipe. Para isso, vamos continuar falando de tendências, como a que traçamos a respeito da virada geográfica, que são importantes para contornarmos nosso corpus de pesquisa, fazendo aparecer contextos históricos e buscando apresentar sua totalidade e contradições do contexto onde estão inseridas as iniciativas. Dessa vez, dando uma olhada no contexto nacional por meio de alguns números recentes da indústria da música.

Antes de 2020, o grupo DATA SIM realizou em 2018 sua primeira análise sobre o mercado da música, intitulada ‘Pesquisa Mercado da Música na cidade de São Paulo – Parte 1: Espaços para a Música ao Vivo’, com dados coletados entre 24 de setembro e 31 de outubro do mesmo ano, e que contou com 86 respondentes. A primeira fase coletou dados de casas de show, espaços com música ao vivo e centros culturais. Para a segunda

[12] Informações sobre a candidatura podem ser lidas nas matérias ‘Aracaju concorre ao título Cidade Criativa concedido pela Unesco’ - https://a8se.com/sergipe/noticia/2019/09/166027-aracaju-concorre-ao-titulo-de-cidade-criativa-concedido-pela-unesco.html e ‘Governo vai apoiar candidaturas para a rede de Cidades Criativas Unesco’ - http://cultura.gov.br/governo-vai-apoiar-quatro-candidaturas-para-rede-de-cidades-criativas-da-unesco/.

fase, ainda não realizada até a data de finalização desta pesquisa, o grupo prevê a inserção de categorias como coletivos, festas e periferias. O estudo da DATA SIM demonstrou a força do setor de música ao vivo em São Paulo, cidade considerada o centro financeiro do país. A maioria dos espaços consultados se enquadra como "locais com espaço para shows", seguidos de "casas/espaços de shows", de pequeno porte, com capacidade para aproximadamente 350 pessoas. MPB (20,9%) e rock (13,7%) são os gêneros mais tocados, seguidos pelo samba (7,4%), jazz (6,7%), rap/hip hop (5,1%), pagode (4,9%) e pop (4,6%). É importante chamar a atenção para os gêneros musicais que obtém menos espaço nesses circuitos pagos, a exemplo do rap, pagode e especificamente o reggae – este último que, inclusive, não chega a ser contabilizado de forma expressiva.

Um dado aponta uma informação importante para a análise do mercado da música, se considerados os polos da margem e hegemônico da indústria fonográfica: 94% dos espaços trabalham com novos artistas ou com propostas não consagradas, o que, de acordo com o DATA SIM, faz desses locais mais que "negócios" voltados à obtenção de lucro. Em termos de impacto no setor, apenas 49 entre os pesquisados responderam sobre seu faturamento, correspondendo a um montante de R$ 69,6 milhões, com maior parte da receita sendo proveniente da venda de bebidas e produtos alimentícios. De acordo com a pesquisa, a partir de um exercício de projeção aos 86 respondentes, já que parte não deu informações sobre seus faturamentos, o impacto financeiro do setor seria da ordem de aproximadamente R$ 195 milhões. Os dados da DATA SIM são importantes na medida em que nos dão uma dimensão, ainda que extremamente localizada, da relevância do setor e de sua capacidade de movimentação financeira.

Para Sergipe, não há dados específicos que possam dimensionar dessa forma o impacto da música ao vivo. Nesta dissertação, iremos nos apoiar em dados, análises e informações contidos no relatório técnico final da pesquisa 'Economia Política da Música em Sergipe: trabalho, tecnologia e mercado', de 2013; nos mapas culturais realizados pela Prefeitura de Aracaju e pelo Governo de Sergipe e no material coletado a partir das ferramentas utilizadas durante a pesquisa de campo. É importante ressaltar que a proposta da nossa análise está centrada nas manifestações que executam a música ao vivo em espaços públicos, sem restrições de acesso. No entanto, nos aproximamos do nosso *corpus*, enquanto fenômeno da "música ao vivo", a partir dos dados do mercado da música como um todo, inclusive de possíveis informações a respeito dos espaços que

cobram cachê, que normalmente são os alvos das pesquisas de mercado e, portanto, dos quais é mais recorrente encontrar dados de público, gêneros executados e arrecadação. É importante ter em mente essa distinção, já que o nicho do qual nossos objetos são representantes comumente é deixado à margem dos números da música, apesar de igualmente gerarem circulação de capital a partir da venda de bebidas, comida e outras mercadorias, por conta do comércio informal que se estabelece nos espaços em que as iniciativas são realizadas – atividades que aparecem entre as mais rentáveis, a exemplo do que mostra o DATA SIM. Para a análise desses fenômenos, que será feita em profundidade no capítulo 3, também nos apoiaremos em dados e na análise proposta na dissertação 'Indústria Cultural e Música: Reestruturação da indústria fonográfica e o mercado da música em Sergipe', de 2014, de Demétrio Varão, que, inserido nos estudos da Economia Polícia da Comunicação e da Cultura, tem como foco o mercado de grandes shows e a atuação do Estado como um dos importantes agentes.

Seja na perspectiva de apropriações dos espaços públicos com música ou levando-se em consideração eventos realizados pela gestão pública, como os analisados por Varjão (2014), as apresentações ao vivo, dada a crise das receitas do mercado de música gravada no início deste século, foram vetor de uma das principais mudanças da indústria já percebidas até aqui depois dos dispositivos de gravação, provocando um reposicionamento das grandes gravadoras, chamadas de *majors*. Em 2011, já era possível

> constatar uma relativa mudança na maneira dos artistas – especialmente do *mainstream* – ganharem o seu sustento com o crescimento dos concertos ao vivo. Em 2008, o mercado ao vivo teve um crescimento de 10%, movimentando cerca de US$ 25 bilhões, entre venda de ingressos, publicidade e direitos de imagem. Além disso, se é verdade que até bem pouco tempo os músicos conseguiam dois terços de sua receita através da venda de fonogramas – o terço restante era obtido através de shows e publicidade/merchandising –, [...] esta proporção se inverteu. Cientes deste fato, as gravadoras vêm buscando abocanhar este mercado [...].
>
> Ao mesmo tempo, analisando o universo da música independente nunca se viram tantos pequenos concertos realizados em diferentes localidades do mundo com novos talentos que emergem da cena local. No Brasil, por exemplo, o mercado de música ao vivo já no início do século XXI seguia a tendência mundial de crescimento. O público dos concertos na ocasião era bastante expressivo, sendo estimado em cerca de 42 milhões de pessoas. [...] Ao mesmo tempo, torna-se cada vez mais evidente que em diferentes localidades do Brasil vêm emergindo novos circuitos e cenas musicais independentes de expressivo êxito [...] tais como o do samba e choro da Lapa (bairro central do Rio de Janeiro), do

> tecnobrega em Belém [...] (KISCHINHEVSKY e HERSCHMANN, 2011, p. 9).

Os autores ressaltam também que à época, no Brasil, cresceu de forma expressiva a realização de festivais independentes, atuando de forma diferente dos antigos festivais da canção do século 20, agora articulados em forma de coletivos – configuração que prevê uma gestão horizontalizada e sem registro formal para atuação, a exemplo de criação de pessoas jurídicas. Uma experiência notória contemporânea à análise dos autores é a do coletivo Fora do Eixo[13]. Atualmente, percebe-se a manutenção desse tipo da articulação nas iniciativas nacionais e também nas que aqui estão em análise, bem como na maioria das que tomaram lugar no espaço urbano de Aracaju. Utilizando-se de mídias alternativas para propagação de suas iniciativas e articulação interna, esses coletivos engrenaram o mercado da música ao realizar seus próprios festivais, fazer circular trabalhos de artistas que individualmente teriam mais dificuldade de movimentar suas produções. Como dissemos, esses coletivos também têm sido, ao longo do tempo, responsáveis por apropriações do espaço urbano que acabam gerando alterações no local e estimulando uma economia informal – uma informalidade que denota a precarização das relações de trabalho existentes seja em relação aos próprios artistas seja dos comerciantes que atuam acompanhando os eventos musicais. A questão da precarização das relações de trabalho é uma ressalva aqui apontada frente à interpretação dos autores em relação ao êxito dessas iniciativas já que, ao mesmo tempo em que foram capazes de impulsionar esse mercado, não possibilitaram, por exemplo, uma remuneração proporcionalmente correspondente aos realizadores ou aos artistas participantes.

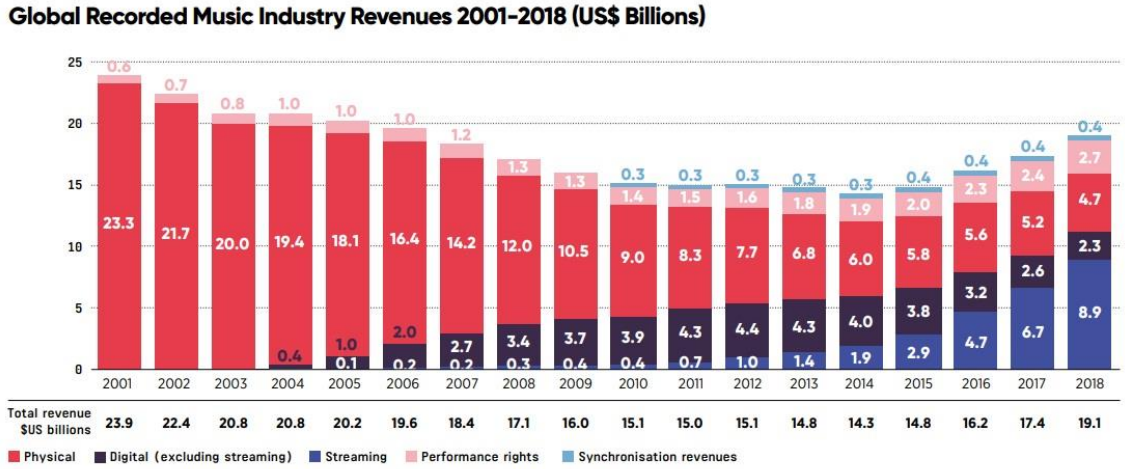
É importante ainda contextualizarmos que as mudanças do mercado de música ao vivo despontam par e passo, acompanhadas do aparecimento de uma experiência diferente com a música que é o *streaming*, tornado possível após os processos de digitalização da música, distribuídos via plataformas do ambiente digital. No relatório de 2014 da Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI, sigla em inglês), os

[13] O Fora do Eixo atuou em células espalhadas por todo o Brasil. O princípio de criação e produção era colaborativo para atividades como design, produção de eventos e turnês, onde artistas e produtores se articulavam e promoviam eventos locais ou de porte nacional com base na troca de serviços, a exemplo de acomodação em suas próprias casas. Com o passar do tempo, foi criada uma moeda própria como unidade de valoração desses serviços. A experiência, que começou a se formatar em de fato em 2005, foi alvo de diversas análises e também de crítica – o que não impossibilitou que servisse de modelo para a formatação de coletivos posteriores até os dias atuais. Informações sobre a história do Fora do Eixo pode ser encontradas em https://foradoeixo.org.br/historico/.

valores obtidos com direitos autorais de execução pública e também as receitas de sincronização aparecem como os de maior crescimento. Mais adiante, em 2018, o *Global Music Report* da IFPI mostra que o mercado fonográfico faturou 19,1 bilhões de dólares. Desse valor, os direitos autorais de execução pública, ainda em crescimento, geraram 4,7 bilhões de dólares do montante total, representando 14% das receitas do mercado de música gravada. De acordo com os dados da IFPI, a participação das receitas referentes a direitos autorais de execução apresentam fluxo contínuo de crescimento desde o ano de 2001. Ao passo que a receita total do mercado global da indústria de música gravada tem diminuído – em 2001, por exemplo, esse total era de 23,9 bilhões de dólares, contra os mais de 19 bilhões em 2018, como registramos acima.

O *streaming*, que atualmente corresponde à maior parcela da receita, gerou 8,9 bilhões de dólares. Porém, diferente da performance, a receita de *streaming* somente começa a ser contabilizada nos relatórios a partir do ano de 2004. Já os suportes físicos, entre 2001 e 2018, apresentam uma vertiginosa queda, correspondendo em receita, respectivamente, a 23,3 e a 4,7 bilhões de dólares nesses anos. Dados que podem ser acompanhados no quadro abaixo.

Figura 01 – Dados do mercado da música entre 2001 e 2018



Fonte: Relatório IFPI/2019

Em âmbito nacional, de acordo com os dados do Pró-Música Brasil de 2018, o valor total recolhido, incluindo os formatos digital e físico, execução pública e sincronização foi de 298,8 milhões de dólares. A receita referente à execução pública de artistas e músicos foi de 77,4 milhões, o que representou uma redução de 12% em relação

ao ano anterior – mas correspondendo ainda a 25,9% do total, ficando atrás apenas das receitas com o digital (72,4%), que inclui, neste caso, a categoria *download* e *mobile* e também a categoria *streaming*. Todo esse mercado, na verdade, apesar de na aparência muitas vezes se reproduzir a ideia de que as novas tecnologias primordialmente democratizaram a produção e a circulação de mercadorias, apresenta alta concentração das *majors*, que possuem grande volume de capital, e que continuam dominando o ranking das mais tocadas.

A percepção de por onde circula o capital na indústria da música no mundo e no Brasil é útil no nosso caso porque é a partir dela que vamos entender, considerando principalmente onde são executados os gêneros musicais e seus agentes articuladores, quem obtém mais espaço e rentabilidade nas casas de shows, nas iniciativas da gestão pública e nas propostas de iniciativa privada. Esse entendimento aporta uma informação importante para contextualizar as falas e manifestos trazidos pelos coletivos que realizam os eventos aqui analisados. De forma ampla, esse movimento e essa configuração do mercado fonográfico nos primeiros anos deste século estão associados a mudanças no comportamento das indústrias culturais, e do próprio capitalismo, iniciadas décadas antes.

> O processo de reestruturação capitalista é um movimento global que atinge também a indústria da música. Nas décadas de 80 e 90 o setor passa por uma nova onda de concentração que percorre todo o mercado mundial. As *majors* passam a ser controladas por grandes conglomerados de entretenimento e comunicação e chega-se, no final dos anos 90, a uma situação que apenas cinco *global players* dominam o mercado da música gravada em todas as regiões do planeta. Essa concentração ocorre junto com um amplo processo de flexibilização e terceirização das etapas da produção musical, que possibilitam o desenvolvimento de um mercado pautado na segmentação. Na ponta de lança de todo esse rearranjo do mercado, está o avanço da digitalização sobre o processo de gravação e reprodução musical, desencadeado a partir dos anos 80 (VARJÃO, 2014, p. 36).

Ou seja, se de um lado, o rearranjo acaba resultando numa flexibilização das etapas, que acaba possibilitando mais liberdade aos artistas e até a rentabilização de etapas das quais antes eles não tinham domínio, na estrutura da indústria a concentração de receitas ainda prevalece. Essa percepção merece um destaque importante quando se pretende pensar parte das motivações que leva realizadores culturais a busca o espaço público como local para a expressividade de suas produções. Dito isto, seguindo o raciocínio sobre a indústria: o trabalhador cultural assume mais etapas, mas a riqueza que

ele gera, em sua maior parte, continua servindo para a concentração de capital das *majors*. Com essa afirmação, não estamos incorrendo na interpretação de que a cultura digital e o aumento das iniciativas independentes não foram capazes de provocar rearranjos no cenário desse mercado. No entanto, feitos os rearranjos, o capital novamente se acomodou, concentrando-se nas mãos das grandes gravadoras, apoiando-se também numa percepção de quais gêneros musicais são capazes de fazer isso.

Esses rearranjos vão acontecendo sempre em meio a reconfigurações do desenvolvimento da própria forma de produção capitalista como um todo. De acordo com César Bolaño (2015), ao longo dos anos, a indústria cultural vai ganhando novas dimensões e assume cada vez mais um papel de centralidade na esteira do desenvolvimento da produção capitalista.

> A indústria cultural é um fenômeno central da organização do campo cultural e da construção da hegemonia no século XX e sua organização obedece aos mesmos princípios que estão na base da constituição do Capitalismo Monopolista, do qual é parte. Desde os primórdios da escola de Frankfurt, matriz originária do pensamento crítico em Comunicação, sabe-se da profunda adequação existente entre capitalismo monopolista, sociedade de consumo – como viria a ser chamada -, propaganda, publicidade, produção cultural para as massas e as formas particulares que adquire o Estado capitalista no período. [...] A Indústria Cultural é o elemento chave no tipo de mediação social que se estabelece nas condições específicas daquele momento histórico e, até prova em contrário, não foi superada. Funciona como um sistema, e ao longo de todo o período pós-guerra até os dias de hoje, garante integração social, em nível nacional, que o antigo sistema imperialista garantia, de forma paradigmática, na velha esfera pública burguesa (BOLAÑO, 2015, p. 64).

Dessa forma, as mudanças da indústria fonográfica, se vistas sob a visão do processo capitalista de produção, permitem identificar um sistema que tem uma lógica de funcionamento presente nas diferentes relações da vida em sociedade, como aponta Bolaño ao descrever a premissa ideológica presente nas funções que a indústria cultural realiza. Premissa essa que visa o controle da produção de riqueza. Essa percepção vai ao encontro da argumentação de Attali (1995). Para o autor, a música é um campo de análise que tem a capacidade de anunciar antecipadamente as mudanças que irão se consolidar nas relações de produção da sociedade e que, mais tarde, se enraizará em todas as outras dimensões da vida revela, mas revelando suas primeiras evidências nas mudanças das estruturas que sustentam o fazer musical.

> La música es más que un objeto de estudio: es un médio de percibir el mundo. [...] Hay pues que imaginar formas teóricas radicalmente nuevas para hablar de las nuevas realidades. La música, organización del ruído, es una de esas formas. Refleja la fabricación de la sociedad. (ATTALI, 1995, p. 12)[14]

E mais adiante o autor questiona e argumenta a partir de sua proposta:

> ¿Como tratar de compreender lo que la economia ha hecho de la música y cúal economia anuncia la música? La música si inscribe entre el ruído y el silencio, en el espacio de la codificación social que revela. Cada código musical hunde sus raíces en las ideologías y las tecnologías de una época, al mismo tiempo que las produce. [...] Lo que hay que construir es más bien un mapa, una estrutura de interferencias y de dependencias entre la sociedad y su música (ATTALI, 1995, p. 33)[15]

O que Attali (1995) aponta, ao longo da sua obra 'Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música', é uma análise via Economia Política da Música, como o título informa, que vê esse mercado a partir de suas relações de produções e de como o produto musical representa uma fonte de conhecimento sobre a lógica capitalista que constrói a sociedade, inclusive no espaço urbano. O entendimento de Bolaño (2015), de que há uma lógica que rege uma forma de pensar para produzir riqueza, coordenada no interior das indústrias culturais e que revela uma teleologia do desenvolvimento do capitalismo, coaduna com a análise apontada por Attali. Ainda que este último atribua uma camada a mais ao papel que a música teria na análise da sociedade, apontando-a como anunciadora das transformações no interior da produção capitalista, aparece em ambos a ideia de que as análises permitem perceber qual é a rota do capital traduzido em dinheiro, mas, principalmente, qual é a lógica que conduz essa rota. Essa percepção deve ser levada em consideração no tipo de análise aqui pretendida, principalmente porque essa lógica pode, por vezes, estar expressa em diferentes arranjos e expressividades, não somente no aparente trajeto das receitas. No caso específico aqui proposto, que é entender a relação

[14] Tradução livre para a língua portuguesa: A música é mais que um objeto de estudo: é um meio de perceber o mundo. [...] Há, então, de se imaginar formas teóricas radicalmente novas para falar das novas realidades. A música, organização do ruído, é uma dessas formas. Reflete a fabricação da sociedade.

[15] Tradução livre para a língua portuguesa: Como tratar de compreender o que a economia fez com a música e qual economia a música anuncia? A música se inscreve entre o ruído e o silêncio, no espaço da codificação social que ela revela. Cada código musical tem suas raízes nas ideologias e nas tecnologias de uma época, ao mesmo tempo em que as produz. [...] O que se tem que construir é mais um mapa, uma estrutura das interferências e das dependências entre a sociedade e sua música.

entre a produção musical e a produção do espaço urbano da cidade de Aracaju, é importante perceber que a teleologia[16] presente nesses dois campos é um ponto de partida para identificar as estratificações da sociedade que podem determinar, por exemplo, que gênero musical predomina em um espaço ou em um grupo social. Mais ainda, usando a premissa apontada pelos autores, questionar o que pode significar, no presente e no futuro, pós-pandêmico, para o arranjo desse mercado a apropriação do espaço público urbano por coletivos de música.

As expressões da lógica do capital podem assumir diferentes estratégias ou rearranjos em cada lugar a depender de condições específicas. "Em cada caso, cada indústria cultural particular adotará uma feição, de modo que, no conjunto, as condições gerais de funcionalidade sejam cumpridas" (BOLAÑO, 2010, p. 45). Pensando o cenário aracajuano, podemos questionar se iniciativas como o Som de Quebrada e de Calçada se localizam à margem das práticas hegemônicas, incluindo nisso a trajetória das receitas. Ou seja, como refletir sobre a inserção e o papel dessas iniciativas no mercado da música sergipano?

A análise, nesse caso, não passaria pela quantificação da venda de discos físicos, nem pela cobrança de execução da música ao vivo, nem pela verba de sincronização ou downloads de música em formato digital, das quais trouxemos dados aqui. Pois, como dissemos, muitas das músicas autorais executadas nessas apropriações, por exemplo, não estão ainda gravadas – ou seja, não são produtos articulados no interior da indústria – ou, quando gravadas, são feitas em pequenos estúdios e parte delas não está disponível para circulação em plataformas de *streaming* ou nas rádios. Ou ainda porque, de um lado, na realização de parte das apropriações de espaços públicos através da música, o formato não está ancorado no modelo de festival com cobrança de ingressos ou pagamentos de cachês e, de outro, o mercado informal que se conforma ao redor dessas ocupações não é gerido pelos realizadores desses eventos. Diante disso, para entender a inserção dessas apropriações na lógica de produção de capital nos atende melhor perceber qual papel cumprem para a indústria a partir de suas iniciativas - bem como na relação música-espaço público. Se a indústria cultural funciona como um sistema que atua na

[16] Teleologia num sentido geral da palavra remete a metas e fins que guiam as atividades humanas. No entanto, o nosso sentido específico aqui neste trabalho é o do entendimento da teoria marxista, que aparece nas bases das reflexões de Cesar Bolaño, apontando que a teleologia predominante nas sociedades capitalistas é a da acumulação de capital, que inverte fins e meios, subsumindo as relações humanas à produção de riqueza e fazendo preponderar o valor de troca em detrimento ao valor de uso.

configuração da sociedade (e/ou na sua estratificação), como mostram nossos autores, cabe problematizar como descrever a forma com que essa lógica percorre, principalmente, os eventos independentes que, na maioria das vezes não são alvo dos números registrados e divulgados do mercado da música. É necessário pensar, para além do produto, na dimensão das mediações e nas relações sociais de produção para a geração de riqueza que a lógica estabelece, inclusive determinando práticas no fazer do que está à margem do que é de fato contabilizado diretamente pelos dados oficiais sobre receitas.

A classificação das funções no interior da lógica capitalista, advindas da contribuição latino-americana aos estudos da Economia Política da Comunicação e da Cultura, é de fundamental importância, inclusive por considerar o papel que os trabalhadores culturais - e por consequência as iniciativas realizadas por eles – podem estar cumprindo no seio dessa indústria. Quando os trabalhadores culturais exercem o papel de mediação com a sociedade em nome do e para os interesses do Estado estão cumprindo, de acordo com Bolaño (2010), uma das funções dentro da indústria cultural. A discussão passa pela subsunção do trabalho cultural e artístico ao capital, considerando que as técnicas de reprodutibilidade passam a ser introduzidas. "[...] as empresas culturais têm de empregar um tipo especial de trabalho [...], e isso determinará as características distintivas dos processos de trabalho e valorização no setor cultural [...]" (BOLAÑO, 2010, p. 46). Sendo assim, pensando no trabalho desenvolvido pelos trabalhadores culturais dentro da indústria cultural, ele aponta três funcionalidades dessa indústria na sociedade:

> a função publicidade [...], que explicita o papel da indústria cultural no processo de acumulação do grande capital monopolista em concorrência; a função propaganda (teoria dos aparelhos ideológicos de Estado ou do imperialismo ou dependência cultural), que esclarece seu papel na reprodução ideológica do sistema; e a função programa [...], que se refere às condições da recepção (IDEM).

A partir da contribuição latino-americana da EPC, essas são as bases de compreensão para o entendimento das funções que os produtos culturais e os agentes dessa indústria desempenham na reprodução do capitalismo, considerando, nesse sentido, produção, circulação e consumo. A perspectiva das funções, portanto, nos permite percorrer a lógica de produção existente nas ações ou nas atividades culturais, atendendo, como dissemos anteriormente, a uma análise mais ampla do que aquela que prioriza apenas os números da indústria baseados no produto final, pois atentam para as relações de produção e sua

lógica. Dando sequência, Bolaño (2010) nos oferece de forma resumida e contextualizada como essas funções conectam os objetivos do capital:

> A indústria cultural é uma área da produção social no capitalismo avançado que deve cumprir uma dupla condição de funcionalidade, a serviço do capital individual monopolista em concorrência (função publicidade) e do capital em geral, ou do Estado (função propaganda), servindo como elemento-chave na construção da hegemonia. Para isso, deve responder também a uma terceira condição de funcionalidade (função programa), ligada à reprodução simbólica de um mundo da vida empobrecido de suas condições de autonomia [...] (BOLAÑO, 2010, p. 45).

Nessa contextualização, a "construção da hegemonia" e "a reprodução simbólica" do mundo nos remetem a disputas de narrativa e exercícios de poder que estão presentes no cotidiano da cidade e que são mediadas e articuladas pelos meios de comunicação, pelo Estado, mas também pelas apropriações em espaços públicos – essas últimas como o Som de Quebrada e de Calçada, em geral, com um menor aparato e alcance e, consequentemente, repercussão de seus discursos e mensagens. A geração de riqueza e apropriação dessa riqueza via indústria cultural, associada à construção de uma hegemonia, está relacionada a um discurso que disputa também os usos da música quando pensamos, por exemplo, eventos como o Fest Verão e o antigo Pré-Caju, de um lado, e eventos realizados de forma "alternativa" que não contam com o aparato do Estado ou dos grandes shows. Interessante considerar também como cada uma a seu modo escolhe ou articula os gêneros musicais que consideram pertinentes aos objetivos de suas ações. Inclusive, nesse sentido, Bolaño (2015) aponta para o fato de a indústria cultural se valer da cultura popular, assim como da erudita, como fonte para a mediação específica do capitalismo, e que proporciona a fabricação da cultura de massa expressa por essa indústria. Uma expressão que cumpre o papel de construir a hegemonia preconizada pelo capital ao se apropriar do trabalho cultural realizado pelo trabalhador cultural, que é quem de fato irá promover essa mediação.

> O conceito chave é, nesse sentido, o de subsunção e o estudo dos processos culturais nessa perspectiva deixa claro que se trata de uma dupla subsunção, e, portanto, de uma dupla contradição, o que caracteriza a essência conflitiva do modo de produção capitalista: subsunção do trabalho no capital, que se vincula à subsunção da cultura popular na economia (BOLAÑO, 2015, p. 100)

Essa é uma questão chave para se ter em perspectiva, seja no caso dos eventos alternativos e realizados de forma independente ao Estado ou os comerciais, inclusive percebendo o papel que a cultura popular pode desempenhar em um e outro. No entanto, ainda de acordo com o autor, mesmo que a cultura popular e o trabalho cultural, subsumidos, alimentem a Indústria Cultural, essa subsunção é limitada.

> É através do trabalho, portanto, que o popular determina o massivo e é através do trabalho que o capital cultural exerce sua hegemonia sobre o popular. A tecnologia serve para subsumir aquele trabalho particular, que dispõe do conhecimento tácito, derivado, na origem, da sua extração popular, de modo que, para que a hegemonia se exerça, a subsunção será sempre de alguma forma limitada (BOLAÑO, 2015, p. 101).

Sendo assim, mesmo à margem para o capital, produções não hegemônicas podem servir como fonte para a posterior produção de riqueza. Ou também podem servir para causar rachaduras na forma como o mercado funciona ou em como é reproduzida essa hegemonia. E dentro dessas possibilidades está localizada uma das contradições, sob a perspectiva do materialismo histórico que nos conduz neste trabalho, do contexto que analisamos. A cultura popular, a depender do agente que a aciona não desempenha um papel estanque a priori. Se articulada dentro da teleologia da produção capitalista gera um resultado. Se acionada para provocar uma reflexão e um modo de fazer distinta, outro. No entanto, é no desenrolar do processo e de acordo com as condições históricas para esse acionamento que os resultados serão interpretados. No caso da cultura industrializada, a música transformada em mercadoria seguirá uma lógica que busca se distanciar de uma prática para a resistência e se aproximar da forma que permitirá a geração de riqueza a partir da cultura popular. Podemos refletir a questão a partir das reflexões de Attali (1995), considerando seu questionamento sobre a relação entre a música e o dinheiro: "En que etapa de la producción de una obra se realiza la producción de dinero?"[17] (ATTALI, 1995, p. 59). O autor dá as pistas ao afirmar que a

> [...] producción se inscribe diferentemente en la mercancia según la red en que tenga lugar. En cada una de ellas, el modo de producción de valor de cambio, el modo de acumulación de valor comercial, y los desequilíbrios que conducen a la ruptura de las redes, son diferentes.
> Cada teoria económica localiza de manera diferente la producción de dinero según la forma de su conceptualización.

[17] Tradução livre para a língua portuguesa: "Em que etapa da produção de uma obra se realiza a produção do dinheiro?".

> Esta cuestión es, sin embargo, capital: el lugar de creación del dinero en la música explica el modo de crecimiento, la relación de poder entre los diferentes actores, y la crisis en toda red[18] (IBID, p. 59).

O autor analisa a relação da música com o dinheiro e as estruturas sociais historicamente correspondentes dividindo as reflexões sobre a economia política da música em quatro etapas: a do ritual sacrificial, que estaria descentralizada do plano econômico e prioriza o plano ideológico; a da representação, marcada pelo momento de organização primitiva do capital e que acirra a percepção de que a música deve ser tocada em lugares específicos (apontamento importante para a discussão aqui proposta); a rede da repetição, que aparece com as gravações e que estabelece a produção em série, colocando em segundo plano a sociabilidade, e, por fim, a da composição que, para Attali (1995), seria a rede que se opõe às outras e propõe um modelo social radicalmente novo. Como apresentado anteriormente, para o autor, a produção do dinheiro na música ocorre de forma diferente em cada uma dessas redes. No entanto, o início de uma etapa não elimina a existência da anterior. O que acontece é a predominância de uma das formas de produção em determinada época, com alguns produtos da indústria sendo desenvolvidos mediante as práticas de uma etapa anterior ou futura, ou ainda sobrepondo mais de uma delas.

De acordo com Attali, é na fase da repetição, a terceira em sua categorização, quando se tornam possíveis as gravações ao final do século 19, que a música se transforma em uma indústria de fato. Assim como nas outras etapas, o registro e o controle do ruído e, por assim dizer, da música, está relacionado ao exercício de poder e da canalização da violência. No entanto, é também nessa fase que há uma ruptura na centralização de acesso à música. A repetição traz a possibilidade de uso da gravação e consumo pelos ouvintes, de início, de uma forma menos controlada, dando acesso inclusive a um número maior de pessoas a obras que antes eram exclusivamente executadas para uma elite. Uma separação menos marcada do que na fase da representação em que os gêneros musicais executados eram determinados a depender do local e do público, considerando aí critérios de

[18] Tradução livre para a língua portuguesa: [...] produção se inscreve diferentemente na mercadoria de acordo com a rede em que está. Em cada uma delas, o modo de produção do valor de cambio, o modo de acumulação de valor comercial e os desequilíbrios que conduzem à ruptura das redes são diferentes. Cada teoria econômica localiza de maneira diferente a produção de dinheiro segundo a forma de sua conceituação. Esta questão é, porém, crucial: o lugar da criação do dinheiro na música explica o modo de crescimento, a relação do poder entre os diferentes atores e a crise em toda a rede.

diferenciação de grupos ou classes sociais. A fase da repetição irá interferir nessa configuração.

> [...] el fonógrafo fue pensado como vector privilegiado para la palabra dominante, como instrumento que venía a reforzar el poder representativo y el conjunto de su lógica. Pero nunca se previo la producción en serie de la música; el sistema dominante desea sino conservar un registro de su representación del poder, conservarse él mismo (ATTALI, 1995, p. 136-137)[19].

E adiante, afirma:

> Pero cuando más tarde se compreendan los transtornos que há traído, la inquietud ganará a los conservadores. Es visto entonces como peligroso, pues hace posible que um numeroso público acceda sin esfuerzo a un consumo de signos reservado para una elite (IBID, p. 140)[20].

O que marca a fase da repetição é a possibilidade de gravação, trazendo mudanças de paradigma nas formas de produção e nas relações sociais. Uma das mudanças de paradigma apontada nos trechos acima registrados é a que diz respeito à elitização do consumo ou da separação de produtos e do público, marcantes na fase da representação, e que a repetição desestrutura. Até, então, essas demarcações eram feitas de outras formas nas fases denominadas ritual e representação, esta última já marcada por formatos como o registro em partituras e transmissões radiofônicas, porém com predominância de execuções ao vivo. Salvo algumas exceções, na fase do ritual, o uso da música está "centralizado no plano ideológico" e "descentralizado do plano econômico" (ATTALI, 1995, p. 52). A do ritual também se caracteriza por ser uma fase em que, também salvo exceções, a mesma música consegue circular em ambientes diversos.

> Los consumidores de música pertenecen indistintamente a todas las clases sociales: campesinos en ocasión de fiestas cíclicas y bodas, artesanos y cofrades en las fiestas del santo patrón y de los banquetes anuales, burgueses, nobles. Un juglar puede muy bien actuar una noche para una boda aldeana y la siguiente noche en un castillo [...]. El mismo mensaje musical circula y, en todas esas ocasiones, el repertorio es el

[19] Tradução livre: "o fonógrafo foi pensando como vetor privilegiado para a palavra dominante, como instrumento que viria a reforçar o poder representativo e o conjunto de sua lógica. Mas nunca se previu a produção em série da música; o sistema dominante deseja se não conservar um registro de sua representação do poder, conserva-se a si mesmo."

[20] Tradução livre: "No entanto, quando mais tarde se compreendem os transtornos que haviam trazido, a inquietude ganhará os conservadores. Foi visto então como perigoso, pois torna possível que um numeroso público tenha acesso sem esforço a um consumo de signos reservador para uma elite."

> mismo. Los aires populares son tocados en los salones, las melodías compuestas en los palacios llegan a las aldeas y, más o menos modificadas, se convierten en canciones campesinas. [...]
> Salvo para la música religiosa, no hay todavía música escrita. Los juglares ejecutan de memoria melodías sin variedad compuestas por ellos mismos, o danzas campesinas muy antiguas difundidas por toda Europa y el Próximo Oriente, o también canciones inventadas por nobles y letrados. Si una melodía gusta, se escriben para ella numerosas letras. Todos esos estilos funcionan poco más o menos sobre las mismas estructuras, intercambiadas reversiblemente por los juglares, que organizan una circulación permanente entre música popular y música de corte[21]. (IBID, p. 27)[22]

No entanto, essa homogeneização dará espaço a segregações na fase da representação, da qual a vedete (cantora) é um símbolo.

> El proceso de selección y de emergencia de las vedettes en la canción popular en los siglos xv y xix remite a la misma dinámica de centralización musical, cultural y económica. Hasta entonces, la canción popular se expresa esencialmente en la calle, dominio tradicional de los juglares. Su entrada en el mercado y la competencia supone su reclusión y su tarifación, primero en los cabarets y después en los cafés-concierto. A partir de mediados del siglo xix, el corazón de la economía de la música estará en esas salas, fuente esencial del cambio, luego de la ganancia, remplazando poco a poco a los otros lugares de expresión musical, cuya capacidad para realizar el valor comercial es insuficiente (IBID, p. 109)[23].

[21] Entre as exceções, Atalli aponta dá destaque, por exemplo, a características distintivas dos músicos da corte: "[...] por una parte, ciertos textos de trovadores, muy rebuscados y abstractos, no son cantados en las aldeas" (ATALLI, 1995, p. 27)

[22] Tradução livre: "Os consumidores de música pertencem indistintamente a todas as classes sociais: camponeses em ocasião de festas cíclicas ou de bodas, artesãos e confrades nas festas de santos padroeiros e dos banquetes anuais, burguses, nobres. Um artista itinerante pode muito bem atuar uma noite para uma boda na aldeia e na noite seguinte em um castelo [...]. A mesma mensagem musical circula e, em todas as ocasiões, o repertório é o mesmo. Os ares populares são tocados nos salões, as elodias compostas nos palácios chegam às aldeias e, mais ou menos modificados, se convertem em canções camponesas. [...] Salvo para a música religiosa, não há ainda música escrita. Os artistas itinerantes executam de cabeça melodias sem variedade compostas por eles mesmos, ou danças campesinas muito antigas difundidas por toda a Europa e o Oriente Próximo, ou também canções inventadas por nobres e letrados. Se se gosta de uma melodia, se escreve para ela inúmeras letras. Todos esses estilos funcionam mais ou menos sobre as mesmas estruturas, intercambiadas reversivelmente pelos artistas itinerantes, que organizam a circulação permanente entre música popular e música de corte."

[23] Tradução livre: "O processo de seleção e de emergência das vedetes na canção popular nos séculos XV e XIX remete à mesma dinâmica de centralização musical, cultural e econômica. Até então, a canção popular se expressa essencialmente na rua, domínio tradicional dos artistas itinerantes. Sua entrada no mercado e a concorrência supõem sua reclusão e sua tarifação, primeiro nos cabarés e depois nos cafés-concerto. A partir de meados do século XIX, o coração da economia da música estará nessas salas, fontes essenciais da troca, logo da ganância, substituindo pouco a pouco os outros lugares de expressão musical, cuja capacidade de realizar valor comercial é insuficiente."

Na fase da representação, os lugares e o público em que a música é executada são marcadores importantes de relação de poder, tanto poder político quanto econômico. E o confinamento dos espetáculos, antes prevalentes nos espaços públicos, irá servir para cobrança de entrada nos lugares onde ela é executada, pré-requisito que irá também servir como aspecto distintivo do público que pode consumir aquele show e do que não pode. Esses marcadores determinam inclusive a importância e a valorização que se dava ao show e até mesmo o prestígio dos músicos que eram convidados, sem que esse prestígio necessariamente chegue a se converter proporcionalmente em renda para os próprios músicos. Nessa transição, com o passar do tempo, os ditos "juglares", artistas itinerantes, deixam de ser a voz do povo, não mais tocarão nas cortes, onde se escutará música escrita de partitura e os empregados nas cortes, por exemplo, deixam de ser conhecidos como "juglares" e passam a ser chamados de "funcionários da corte" (IBID, p. 28). Com a representação, a música é "un espectáculo al que se asiste en lugares específicos: salas de concierto, campos cerrados del simulacro de ritual, enclaustramiento necesario para la percepción de derechos de entrada" (IBID, p. 51). A ideia de "direito de entrada" pontuada pelo autor registra os diversos marcadores e divisões da sociedade sob essa nova estrutura. Conforma-se um tipo de rede que configura as relações sob a forma do que se conhece como capitalismo competitivo, e que nasce com o capitalismo, se distanciando do mundo feudal, onde predominou a rede do ritual. Com a representação, o objetivo de acumulação de riqueza passa a controlar de forma mais marcada a produção, o consumo e a circulação da música.

> En la representación, la música revestía entre las clases medias un prestigio social tanto más grande cuanto que ella encarnaba los valores culturales de las clases superiores al mismo tiempo que les permitía distinguirse de las clases pobres, con el piano, por ejemplo, medio de acceso, para la burguesía media, a un simulacro de la representación de la música y de la cultura romántica. Esto desaparece en la repetición. Por una parte, la música popular ya no está jerarquizada en clases. Es la misma desde lo más alto hasta lo más bajo de la escala social, pues los medios de comunicación han reducido considerablemente el tiempo de penetración social y geográfica de un éxito, así como la duración de su vida. En los bailes populares o en las salas nocturnas de las capitales se escucha cada vez más la misma música, se bailan los mismos bailes. Pero no se trata ya, como en la Edad Media, de una circulación de la inspiración del pueblo hacia la corte, sino de una uniformización de los mercados a los que se dirige el aparato industrial (IBID, p. 177)[24].

[24] Tradução livre: "Na representação, a música revestia às classes médica um prestigio social maior à medida que encarnava valores culturais das classes superiores ao mesmo tempo em que lhes permitia

Neste trecho o autor dialoga com os apontamentos que trouxemos de Bolaño (2015) em relação aos usos da cultura popular na produção de dinheiro através da música. Tanto a homogeinização da música na fase ritual quanto a hierarquização dos tipos de música que cada camada da população ouvirá na fase seguinte até o modo como a repetição irá usar a cultura popular apontam formas de arranjo da indústria bem como a forma como a cultura popular é acionada para gerar, por exemplo, princípios de distinção de status social. É interessante notar como certos marcadores de elitização na música, demonstrados pelo autor, persistem até os dias de hoje, a exemplo do que o piano representou, como vemos no trecho acima, e representa. Instrumento de alto custo, sua presença numa sala residencial ainda pode ser interpretada, no imaginário das sociedades, como um símbolo de riqueza e de status intelectual e cultural ainda não destituído das atuais classes dominantes. Importante também perceber como o que pode ser visto como elemento democrático da música na fase ritual – a saber, o fato de a mesma música poder ser reproduzida em vários ambientes, para diferentes grupos e classes sociais, produzida pela cultura popular, neste caso, representada pelos "juglares", na repetição aparece já como aparência ou estratégia do capital, subsumida pela indústria. A música feita mercadoria, com possibilidades ainda de ser operada politicamente pelo Estado ou com prevalência do valor de troca em sua circulação na sociedade, vai cada vez mais se distanciando do trabalhador cultural, que se vê alienado de sua obra, não somente enquanto possibilidade de realização da vida através do trabalho, mas da própria geração de renda justa no que se refere à energia física e mental depositada na obra.

O rompimento da estrutura que permite a passagem de uma fase à outra, de acordo com Attali, é criado dentro mesmo da dinâmica de desenvolvimento da fase anterior. No caso da representação, por exemplo, o estoque por ela criado fornecerá as condições de origem da repetição. A repetição, por sua vez, "[...] organizando uma fantástica accesibilidad de la música" (ATTALI, 1995, p. 201) permite as condições necessárias para

---

distinguir-se das classes pobres, com o piano, por exemplo, meio de acesso para a burguesia média, a um simulacro da representação da música e da cultura romântica. Isso desaparece na repetição. De um lado, a música popular já não está hierarquizada em classes. É a mesma desde o mais alto até o mais baixo da escola social, pois os meios de comunicação haviam reduzido consideravelmente o tempo de penetração social e geográfica de um êxito, assim como a duração de sua vida. Nos bailes populares ou nas salas noturnas das capitais se escutava cada vez mais a mesma música, se dançava os mesmos passos. No entanto, não se tratava já, como na Idade Média, de uma circulação de inspiração do povo para a corte, se não de uma uniformização dos mercados aos quais se dirige o aparato industrial."

a estruturação da fase subsequente, a composição. Neste último caso, a repetição cria o molde, e ele é o centro do modelo de produção dessa fase, a reprodução em série.

> Así, el trabajo necesario para la producción no es ya um dato intríseco del objeto sino uma función del número de objetos producidos. La información incluída y transmitida representa entonces el papel de un stock de trabajo pasado, de un capital (IBID, p. 190).[25]

Esses moldes estão presentes em diversas áreas, desde a saúde, na produção de medicamentos, passando pela comida, até à moradia, com as plantas de apartamentos. E na base para a repetição desses moldes se encontra o que a lógica capitalista entende por trabalho improdutivo, aquele que, ainda dentro da cadeia de produção, não gera capital para o capitalista, mas é necessário para a indústria, a exemplo do trabalho doméstico nas sociedades contemporâneas. Neste caso, o improdutivo sendo a oposição essencial e necessária ao trabalho produtivo, que é aquele que cria valor e é a partir do qual se produz capital, gerado a partir da compra de mão de obra em troca de um salário. O autor cita como exemplo de trabalho improdutivo, na indústria da música, o caso do compositor que é remunerado na forma de direitos autorais (IBID, p. 60). Esses, portanto, criam riqueza no modo de produção capitalista sendo ao mesmo tempo deixados à margem do capitalismo. Isso não implica, no entanto, que esse trabalho não seja útil, já que ser útil não é sinônimo de produtivo, enquanto categoria de análise.

> Así un músico, asalariado por alguien que lo emplea para su placer personal, no es um trabajador productivo. Su trabajo es cambiado por un salário o por bienes en espécie: es un simples cambio de valores de uso. Por el contrario, si esse músico toca en un concierto como asalariado de un empresário de espetáculos, produce capital y es productor de riqueza. Pero, en ambos casos, el compositor de partitura no es productivo (ATTALI, 1995, p. 61).[26]

Na rede do sacrifício, do ritual, a música não produz riqueza. A acumulação de riqueza com a música vem com a representação e isso acontece fora do espectro do compositor. Nela, representam criação de riqueza, por exemplo, os intérpretes. Já o

[25] Tradução livre: "Assim, o trabalho necessário para a produção não é mais um dado intrínseco se não uma função do número de objetos produzidos. A informação incluída e transmitida representa então o papel de um estoque de trabalho passado, de um capital."

[26] Tradução livre: "Assim um músico assalariado por alguém que o emprega para seu prazer pessoal, no é um trabalhador produtivo. Seu trabalho é trocado por um salário ou por bens em espécie: é uma simples troca de valores de uso. Ao contrário, se esse músico toca em um concerto como assalariado de um empresário de espetáculos, produz capital e é produtor de riqueza. Mas, em ambos os casos, o compositor da partitura não é produtivo."

compositor, como o artesão que vende seu artesanato, trabalhador independente, participa indiretamente da produção de riqueza – e esta acontece, na lógica capitalista, quando um trabalhador gera uma partitura, produto vendável, a partir do trabalho do compositor, ou quando um músico assalariado usa sua composição para um show onde está sendo remunerado. O lucro do compositor é independente da quantidade de trabalho realizado, mas ele depende da demanda, e é a partir da matriz por ele produzida que vai se desenrolar a indústria – nas palavras do autor, como um "matricero" (ATALLI, 1995, p. 63), aquele que produz a matriz a partir da qual se fará a produção em série.

Em meio à discussão, demonstrada na breve exploração feita aqui sobre a produção de dinheiro na música, aparecem características da lógica que percorre as etapas de produção desse mercado. O exemplo do compositor que, apesar de produzir a matriz que irá fazer gerar riqueza para o capitalista, registra como é possível desempenhar uma atividade à margem das etapas que produzem riqueza contabilizada no mecanismo da indústria. Ao mesmo tempo, essa composição está integrada à lógica das relações de produção que irão operar de forma específica para produzir essa riqueza e concentrá-la nas mãos dos empresários, remunerando a parcela necessária para a geração desse capital e não remunerando outra parte da massa de trabalhadores. É nesse sentido, que envolve a percepção do que é o trabalho improdutivo na visão do capital, que mesmo fora da cadeia produtiva, um trabalhador e suas atividades ou seu modo de vida existem submetidos a relações sociais estabelecidas ou impostas pelas práticas hegemônicas da acumulação capitalista.

A descrição desse arranjo pode explicar, por exemplo, como produções de gêneros musicais não hegemônicos na indústria da música, advindos das camadas populares, acabam sendo repaginados para gerar riqueza, que será concentrada nas mãos das *majors*, enquanto o trabalhador cultural, parte dessas camadas populares e responsável pelo trabalho passado, não serão remunerados nessa cadeia produtiva.

1.2 Música popular e massiva e a questão do gênero musical

Apesar de música ser abordada por diferentes áreas do conhecimento, precisamos destacar que aqui ela é vista inserida dentro do mercado fonográfico e, enquanto produto da indústria cultural, como um fenômeno midiático.

> [...] a ideia de música popular massiva está ligada às expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato midiático contemporâneo, ou seja, técnicas de produção, armazenamento e circulação tanto em suas condições de produção bem como em suas condições de reconhecimento. Na verdade, em termos midiáticos, pode-se relacionar a configuração da música popular massiva ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas mercadológicas da Indústria Fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução e audição relacionados a essa estrutura.
> Pode-se inclusive pensar que, tal como acontece com boa parte dos produtos que circulam através dos dispositivos da Indústria do Entretenimento, a música popular massiva está diretamente ligada ao ambiente forjado na Indústria Fonográfica. Tal ambiente compreende linguagens específicas da música massiva, os meios técnicos que possibilitam a gravação, a reprodução e a circulação da música, bem como os produtores, músicos, críticos e consumidores que circulam nas mídias musicais. (JANOTTI JUNIOR, 2006, p. 3)

Metodologicamente, pensar a música a partir do entendimento de música popular massiva nos permite ver o fenômeno enquanto um produto da indústria cultural, que engloba os meios de comunicação, e dentro da lógica capitalista que norteia as relações sociais e seus objetivos de produção. E, enquanto expressão da cultura midiática, é preciso demarcar as estratégias de endereçamento utilizadas para a sua comercialização e circulação como produto cultural. Discussão que passa necessariamente pelas denominações e divisões a partir dos gêneros musicais que, mais que gostos, irão identificar, além de estratégias de endereçamento, hierarquias sociais.

> Os gêneros musicais seriam, então, gramáticas de produção do formato canção que envolvem estratégias produtivas e o sistema de recepção, os modelos e os usos que os receptores fazem desses modelos através das estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos. [...] Assim, é preciso reconhecer que boa parte daquilo que é consumido como rock ou MPB, por exemplo, pressupõe valorações que nem sempre estão ligadas diretamente aos aspectos musicais de uma determinada canção. Intérpretes como Raul Seixas e Cássia Eller são rotulados como

> roqueiros, mesmo que, em determinadas canções, a sonoridade esteja plasticamente atrelada à MPB [...] (JANOTTI JUNIOR, 2006, p. 7)

Tratar dos gêneros musicais neste estudo, percebendo que, em alguns casos, as questões estéticas não são as mais determinantes para a organização das prateleiras ou das categorias, abre campo para as interpretações dos porquês das divisões, ou como coloca Janotti na citação acima, o porquê "das estratégias de leitura nos produtos midiáticos". Para nosso caminho aqui proposto, vale deixar registrado que esses porquês também são importantes quando se pensam as estratégias de divisão e categorização do espaço urbano. O que também nos leva às possíveis significações dos apodos que constam nos nomes dos movimentos, quebrada e calçada, e as diferenciações que estão contidas neles.

Durante o trabalho de campo, identificaram-se gêneros musicais que fazem parte de ambas as iniciativas (Som de Calçada e de Quebrada), a exemplo de MPB e reggae. No entanto, a recepção e, consequentemente, a predominância deles nos eventos diferem. Essa presença ou ausência está associada a como cada público valora determinados gêneros a partir do que eles representam na sociedade e/ou do lugar onde estão sendo executados. Essas valorações irão indicar associações com visão de mundo e classe social, e balizam a construções de hierarquias entre pessoas e lugares. Essas diferenciações serão realizadas com os diversos gêneros e estilos presentes na indústria.

> Além de apontar para estratégias textuais ligadas ao campo da sonoridade, as noções de rock e MPB, por exemplo, apontam também para aspectos sociológicos e ideológicos do campo da produção e consumo da música popular massiva. [...] ou seja, a produção de sentido diante da música envolve modos de gostar/não gostar, modos de audição específicos ligados às apropriações da musicalidade e a interdependência entre as estratégias comunicacionais, tecnológicas e econômicas (JANOTTI JUNIOR, 2006, p. 8).

Janotti indica, portanto, como aspectos sociológicos e ideológicos da produção musical estão associados à evolução da indústria cultural, inclusive no seu aspecto tecnológico. A história da música popular brasileira é repleta de exemplos de como essas associações e valorações vão se desenvolvendo nas identificações dos gêneros musicais e canções da música popular massiva, acumulando, inclusive, distinções e hierarquizações relacionadas a cor/etnia, gênero e condição social. Fatos da constituição da música brasileira hegemonicamente narrada (já que outras músicas e outras narrativas

são possíveis e existem, mas não são utilizadas como registro dominante) e análises a respeito da evolução de alguns gêneros musicais mostram características identificadas e/ou endereçadas a nichos sociais, seja na estética ou nos símbolos que representam esses gêneros e que norteiam sua aceitação ou não no mercado fonográfico. A obra 'Pequena História da Música Popular – Da modinha à lambada' (1991), do jornalista, crítico musical e pesquisador José Ramos Tinhorão, falecido em julho de 2021, registra vivências espaciais e temporais da música popular (massiva) brasileira que apontam para essas diferentes valorações. Ao traçar a história de gêneros musicais brasileiros, o autor revela origens, rotas de circulação e relações do povo brasileiro com seus sons, ruídos, ritmos e melodias que indicam nuances para além da simples fruição estética.

> Por oposição à música folclórica (de autor desconhecido, transmitida oralmente de geração a geração), a música popular (composta por autores conhecidos e divulgados por meios gráficos, como as partituras, ou através de discos, fitas, filmes ou vídeo-teipes) constitui uma criação contemporânea do aparecimento das cidades com certo grau de diversificação social.
> No Brasil isso equivale a dizer que a música popular surge nas duas primeiras cidades coloniais – Salvador e Rio de Janeiro – no decorrer do século XVIII quando o ouro das Minas Gerais desloca o eixo econômico do nordeste para o centro-sul, e a coexistência desses dois grandes centros administrativos de áreas econômicas distintas torna possível a formação de uma classe média urbana relativamente diferenciada. (TINHORÃO, 1991, p. 7)

A formação das cidades, impulsionada pelas forças produtivas e econômicas, influenciará diretamente a música. A história da evolução dos gêneros contada por Tinhorão mostra gêneros musicais criados por camadas populares que, enquanto permanecem associados discursivamente a elas, tendem a ser ignorados, e muitas vezes, rejeitados – ou apropriados pela indústria deslocando a produção anterior da cultura popular como já descrevemos. Passando a produtos do mercado da música somente após repaginações e pelo crivo de um ator legitimador, seja ele representado pelos salões que contratavam os músicos ou mais adiante pelas gravadoras, surgidas a partir da primeira metade do século 20. O fato é que a escolha das gravadoras não estará dissociada dos critérios sociais de legitimidade elencados como parâmetro, a exemplo das noções de cultura popular e erudita, que determinam as formas como elas serão produzidas e de como irão circular.

> Se os critérios legítimos de qualidade musical foram desenvolvidos a partir da experiência musical da sala de concerto, esses critérios passam a ser pressionados pela popularização dos fonógrafos e, posteriormente, dos aparelhos de rádio. Novos modelos de escuta e de circulação musical que provocam tensões e mudanças nos critérios estabelecidos. Em um primeiro momento, essas tensões se resumiam aos processos de escolhas realizados no âmbito das incipientes gravadoras da primeira metade do século XX. No Brasil, a oferta de títulos legitimados da música erudita dividia espaço com uma música popular em formação e de alto apelo comercial. Os sucessos musicais do período atingiam público expressivo e heterogêneo, fundando as bases de uma cultura de massa que se intensificaria a partir de meados do século. Do outro lado das ofertas comerciais de música estavam os prestigiosos lançamentos de música erudita brasileira e europeia, cuja circulação restrita desenhava uma divisão sociocultural a partir das práticas de consumo musical. É verdade que na esfera do consumo essa distinção nunca foi tão evidente, e as práticas musicais mais populares quase sempre atingiam um público diverso o bastante para representar todas as faixas da hierarquia social brasileira, inclusive as elites. No entanto, não é difícil supor que as distinções hierárquicas entre as categorias musicais funcionavam à época de forma ainda mais evidente do que atualmente. (TROTTA, 2011, p. 124)

As modulações de legitimidade no mercado que irão relacionar valorações do gênero a classes sociais podem ser encontradas nos registros da história da música popular. A modinha, por exemplo, de acordo com Tinhorão, considerada primeiro gênero de canção popular genuinamente brasileiro, tem origem popular, mas uso comercial nos salões apenas quando incorporada aos hábitos de pessoas de maior poder aquisitivo. Passando pelos salões de Lisboa, pelas casas nobres da corte brasileira, pelo teatro e pelas serenatas de rua, a modinha vive diferentes fases até seus últimos suspiros no início da década de 1970 (TINHORÃO, 1991), percorrendo esses espaços pelas mãos e vozes de quem neles pudesse adentrar ou estar. Cada uma das fases também está associada a um jeito de tocar, a um público e a um discurso qualitativo. A discussão sobre a erudição ou o caráter popular da modinha que, no livro de Tinhorão, traz também escritos de intelectuais como o paulista Mário de Andrade e o sergipano Silvio Romero, é um exemplo de quão figurativa a música pode ser enquanto elemento que traduz e incorpora as nuances constitutivas da sociedade da qual emerge.

Defendendo o caráter popular da modinha, Tinhorão critica a afirmação feita por Mário de Andrade de que a modinha teria procedência europeia (TINHORÃO, 1991, p. 14) – ideia que a partir de 1930, segundo o autor, passa a predominar sobre o gênero. Para criticar essa caracterização e provar o contrário, Tinhorão então recorre às origens

biográficas de Domingos Caldas Barbosa (que em 1775 apresentava a modinha em Lisboa e cuja versão, mais adiante, passa a ser legítima representante do gênero musical "modinha"). Tinhorão aponta ainda que o próprio nome "modinha" à brasileira, sendo o diminutivo da moda portuguesa, já trazia um ar de superioridade desta última e da suposta inferioridade da primeira. Depois do sucesso das modinhas, a partir da segunda metade do século 18, compositores tidos como eruditos, em Portugal, aderem a essa versão, onde irá receber influência da ópera italiana. No Brasil, o sucesso fará com que músicos de escola a transformem em música de câmara a partir dos últimos anos do século 18. Essas incursões também irão confundir a revelação da origem e do caráter popular da modinha na análise de Silvio Romero em seu livro 'Cantos populares do Brasil', de 1883. Para Tinhorão, o fato de Silvio Romero considerar a modinha uma música erudita que se popularizou, quando na verdade o que aconteceu foi o contrário, advém de uma concepção restrita a respeito do que é popular e do que é erudito, respectivamente, anônimo e conhecidos ou reconhecido – interferindo também em como legitimar a existência de uma música enquanto gênero musical popular.

> Em sua conclusão de fins de século XIX, Silvio Romero esquecia, pois, o papel de mediador entre as culturas da elite e populares, exercido por figuras como a de Xisto Bahia, e, logo depois, [...] como a do pernóstico trovador urbano Catulo da Paixão Cearense.
> Na verdade, tão logo a modinha de música composta por tocadores de violão do povo, escrita por poetas do melhor nível literário da época, espalhou-se pelas camadas mais humildes pelos fins do século XIX e início do século XX, na voz de boêmios e seresteiros, o romantismo dos seus versos sofreu um processo de adaptação cultural que faria tal gênero da canção merecer mais do que nunca a classificação de popular (TINHORÃO, 1991, p. 30).

Daí, a partir de 1902, quando começam a ser gravados discos no Brasil com a Casa Edison, o gênero irá se tornar definitivamente nacional – já sendo popular. É interessante observar a disputa de narrativas que ocorre em relação ao gênero. A depender de qual discurso predomine em determinado momento e de como essa narrativa é incorporada na letra das músicas, por exemplo, ou mesmo na forma de tocar – porque também os ritmos são divididos entre os que são para "pessoas decentes" e os que não são, as músicas vão sendo mais ou menos tocadas nos espaços em que se é exigido um status ou uma espécie de poder e hierarquia social. Esse elemento que, ao longo da obra de Tinhorão vai sendo demarcado, é importante para entender as categorias musicais e também ilustram a

"divisão sociocultural a partir das práticas de consumo musical", apontada por Trotta (2011) no trecho que citamos anteriormente.

Como a modinha, outros gêneros populares fazem travessias entre as classes sociais e passam por processos de legitimação detectados em narrativas e também na presença ou não destes gêneros em diferentes espaços de execução. A questão do espaço de execução entrelaçada à valoração de determinado gênero e da escolha comercial do mesmo é importante para o que aqui queremos demonstrar a respeito da relação da cidade com suas músicas. Interessante é o caso do Lundu que, durante toda a sua evolução registrada, esteve associado à população afrobrasileira, fazendo com que suas possibilidades ou formas de alcance fossem mais restritas, assemelhando-se às restrições a que a própria população descendente de africanos estava sujeita. A própria dificuldade de se encontrar registros que possam ajudar a entender de forma mais ampla o desenvolvimento do gênero no Brasil, se comparada à quantidade de registros acumulados sobre outros gêneros citados Por Tinhorão (1991), aponta para uma distinção econômica e política das pessoas que criaram e originalmente o desenvolveram. Registra-se que o lundu surgiu nos últimos 30 anos do século 18, sob a grafia de "lundum", mas as citações são raras até o século 19. Além de ser também dança, o lundu tem como principais características o reconhecimento da negritude e o humor. Sendo este último elemento a característica que faz com que o gênero seja destacado, levado e modificado por músicos de teatro para integrar pequenas esquetes, apresentadas nos intervalos de obras maiores - um humor que, neste caso, irá se assemelhar mais à chacota.

> [...] esse lundu de teatro, feito para ser cantado e dançado, ganhava letras engraçadas, envolvendo as relações entre negros e brancos, ou ironizando a situação dos próprios escravos em versos inspirados na algaravia da fala dos africanos, os músicos de escola – animados pelo sucesso do novo gênero musical – não hesitaram em apropriar-se da criação popular. O que permitiria, por exemplo, ao cantor e concertista Cândido Inácio da Silva compor em 1834 o lundu brasileiro Lá no Largo da Sé, em que a letra do poeta Araújo Porto Alegre já não precisava incluir os negros como tema.
>
> Dessa forma, enquanto na área dos entremezes de teatro (que atendia ao gosto de um público mais heterogêneo e ligado ao povo) o lundu se transformava numa canção de brancos para ser cantada em *língua de negro*, explorando a graça da posição especial dos escravos na sociedade patriarcal, nos salões das elites o lundu sofria o mesmo processo de distorção experimentado também pela modinha, acabando, no plano musical, por transformar-se no Segundo Império, em canções ainda risonhas, mas de estrutura erudita, para cravo ou piano (TINHORÃO, 1991, p. 55).

Contemporâneo à modinha, percebe-se de um lado que o lundu adquire percepção diferente para a fruição da sociedade da época. É notável a tensão racial. Apesar de o autor não denominar explicitamente esse uso modificado do gênero como um ato racista, é evidente no registro que o uso do lundu para um entretenimento cômico vem carregado de classificações, estereótipos e imaginários de inferioridade ligados a uma questão de cor da pele, revelando o racismo estrutural brasileiro. O exemplo é importante porque ao longo das informações sobre gênero, mercado da música e relações sociais, essa demarcação irá reaparecer, por exemplo, quando contemporaneamente pensamos o hip hop e o reggae.

Voltando na linha histórica dos estudos de Tinhorão, em comum, a modinha e o lundu experimentam mudanças em suas caracterizações a depender de quem, ou melhor dito, a que classe social pertence o grupo que estuda, executa ou se apropria das canções. Esse tipo de problemática que envolve a música e as visões de gênero, raça e classe nela traduzidas também estará presente no registro histórico sobre o desenvolvimento do maxixe – gênero que, de acordo com Tinhorão, seria a "primeira grande contribuição das camadas populares do Rio à música do Brasil" (TINHORÃO, 1991, p. 58). Numa linha temporal próxima à modinha e ao lundu, o maxixe

> [...] representou a versão nacional da polca importada da Europa pela classe média na primeira metade do século 19, e afirmou a presença de novas camadas populares surgidas com o incremento do trabalho livre (a importação de escravos fora proibida em 1850), coincidindo com o surto comercial e industrial resultante da aplicação de antigos capitais negreiros e de novas rendas provenientes da cultura do café.
> De fato, quando a polca surgiu em 1845 apresentada pela primeira vez no Teatro São Pedro, do Rio de Janeiro – o que desde logo indicava mais ou menos o nível social elevado do público a que se dirigia –, ainda não se poderia falar na existência de povo nas cidades brasileiras, no sentido moderno da palavra. Os chamados trabalhadores livres nas chamadas profissões mecânicas (artífices e artesãos) eram muito poucos, e o grosso da camada mais baixa da população era formada por pretos escravos [...] (TINHORÃO, 1991, p. 58).

Neste trecho, o autor ilustra de que forma as classes sociais estavam associadas aos ritmos e gêneros musicais e com o momento histórico do modo de produção da época e de desenvolvimento daquela sociedade. A questão é que o maxixe, colocado aqui como representativo de grande contribuição para a música popular brasileira, aparece como uma mistura do lundu com a polca – o primeiro não era visto com bons olhos pela elite ou

classes que se aproximavam desta, e a polca, importada, era mais bem quista. Entre as nuances que compreendem a história do maxixe, a troca de nomes nas diferentes execuções está ligada, de acordo com Tinhorão, a distinções sociais, bem como às formas de tocar mais aceitas em um ou outro lugar. Um exemplo disso é a maneira como o maxixe é levado ao teatro – de forma cômica, demarcando certa inferioridade da personagem representada, em situação semelhante ao que aconteceu com o lundu – e sob a alcunha de "polca-tango" (TINHORÃO, 1991). Já a palavra maxixe denotava associação com a parcela pobre do Rio de Janeiro.

Essas nuances destacadas nos permitem uma analogia com as demarcações apontadas nos fenômenos aqui analisados, permitindo identificar caracterizações de *sons da quebrada* e *da calçada* que, sob a visão de certos núcleos da população, estão associados a ideias produzidas socialmente, que fazem com que eles sejam executados em determinados lugares específicos, sendo o critério ligado a questões de poder econômico e status social, este último advindo, em partes, do próprio poder econômico.

Apontamos acima alguns dos aspectos ideológicos e sociológicos, além dos econômicos, intrínsecos à música, que desempenha papéis incontáveis em nossa sociedade, exatamente por isso é estudada também por diversas áreas do conhecimento, como também já pontuamos. Individual ou coletivamente, a música é acionada nas mais diversas situações e com objetivos igualmente plurais. Para Attali, "[...] el mundo no se mira, no se oye. No se lee, se escucha"[27] (ATTALI, 1995, p. 11). Aqui também olharemos para a realidade ao nosso redor a partir da música, sua presença nos espaços, seus gêneros e seus agentes de circulação. Ao tentar explicar a relação mimética entre música e sociedade, o autor afirma que "su orden [da música] simula el orden social, y sus disonancias expresan las marginalidades. El código de la música simula las reglas admitidas en la sociedad"[28] (ATTALI, 1995, p. 48). E as históricas da música gravada, das quais demos exemplos aqui, sustentam a argumentação de Attali.

Outro exemplo pode ilustrar a percepção das dissonâncias e marginalidades. No momento em que estão se desenhando a bossa nova e a canção de protesto no Brasil há uma forte influência no mercado fonográfico brasileiro de uma camada da população com

[27] Tradução livre: o mundo não se olha, não se vê. Não se lê, se escuta.
[28] Tradução livre: sua ordem simula a ordem social, e suas dissonâncias expressam as marginalidades. O código da música simula as regras admitidas na sociedade.

boa condição econômica, e que vai provocar distinções muito mais que rítmicas entre o samba, tido como tradicional, a bossa nova e música de protesto.

> O estabelecimento de uma linha de classe na música popular, baseada na coincidência de só uma minoria de jovens brancos das camadas médias alcançar o nível cultural necessário para torná-los capazes de incorporar os signos musicais altamente sofisticados da bossa nova, valeu por uma clara divisão entre os ritmos e canções cultivados pelas camadas urbanas mais baixas e a música produzida ao nível da alta classe média.
> Dividida assim em duas grandes tendências, a partir da década de 60 a música popular passou a evoluir numa perfeita correspondência com a situação econômico-social dos diferentes tipos de público a que se dirigia (TINHORÃO, 1991, p. 236).

E a relação entre os grupos que encabeçam os gêneros musicais da época e a economia do país, na opinião do autor, explica relações que viriam, mais adiante, reforçar divisões de classe:

> Iniciada dentro de uma linha de preocupação internacionalista, à custa da assimilação de recursos culturais da música popular norte-americana e da música erudita (o que correspondia, no plano econômico, à tentativa de industrialização do país com o uso de tecnologia importada), a bossa nova não tendo conseguido impor-se no mercado internacional como produto brasileiro [...], procurou no plano nacional aproximar-se do povo (TINHORÃO, 1991, p. 237)

De acordo com Tinhorão, esse é um ponto que demarca as bases para a ideia de "linha evolutiva" da música brasileira, atribuída a Caetano Veloso e pontuada em seu livro Verdade Tropical. Para Tinhorão, o tropicalismo irá traçar um paralelo com o rock da mesma forma que a bossa nova tentou fazer com o jazz – ambos em busca de linguagens universais (Tinhorão, 1991). E, no caso do tropicalismo, segundo ele, havia a percepção, a tentativa de uma música que iria suprimir diferenças de classe. O tom de superioridade, de um conhecimento que pode salvar o povo, contido nas duas propostas, é alvo de crítica pelo autor.

A ideia de uma "linha evolutiva" da MPB, esse elo evolutivo a partir de uma produção superior, essa espécie de linhagem, de DNA, será questionada por outras gerações. Acauam Silvério de Oliveira, no prefácio do livro 'Racionais MCs – Sobrevivendo no Inferno' (2018), aponta uma ruptura na possibilidade desse discurso. O Racionais MCs é um grupo de hip-hop criado em 1988 na cidade de São Paulo (SP) e que tinha como integrantes os rappers Paulo Eduardo Salvador (Ice Blue), Edivaldo Pereira

Alves (Edi Rock), Kleber Geraldo Lelis Simões (KL Jay) e Pedro Paulo Soares Pereira (Mano Brown).

Oliveira (2018) contextualiza a ruptura que, em sua análise, o grupo provoca nessa narrativa, a partir da proposta de um discurso de coletividade, porém, de diálogo com iguais, ou seja, de pessoas periféricas para pessoas periféricas. Nessa proposta não estava o anseio de integração nacional ou de fazer uma música de representação nacional como as intenções que integravam iniciativas como a bossa nova.

> Por conta mesmo dessa distância com um projeto de integração nacional, o rap brasileiro se desvincula de certa linha de desenvolvimento da canção no país [...]. Nesse sentido, o rap nacional pode ser considerado uma das grandes manifestações culturais com forte impacto sobre todo o campo da música popular brasileira, mas não é um desdobramento da chamada "linha evolutiva" da MPB (tal como formulado por Caetano Veloso), formada pela tríade samba/bossa nova/MPB, frequentemente interpretada como sendo a mais genuína representante da tradição musical nacional e pautada pelos princípios do encontro e das mediações culturais (OLIVEIRA, 2018 apud RACIONAIS MC's, 2018, p. 24).

Na sequência, o autor explica o que há na proposta dos Racionais que, por sua vez, poderia ser entendida como outra ideia de identidade:

> A aposta dos Racionais, ao contrário, está na construção de uma identidade formada a partir da ruptura com essa tradição conciliatória, por meio da afirmação de uma comunidade negra que se desvincula do projeto de nação mestiça concebido até então. Desde o início o rap nacional vai se reconhecer enquanto gênero cantado por negros que reivindicam uma tradição cultural negra por meio de um discurso de demarcação de fronteiras étnicas e de classe que denuncia o aspecto de violência e dominação contido no modelo cordial de valorização da mestiçagem [...].
>
> Dessa maneira, podemos dizer que o rap desloca a canção brasileira de um dos seus principais pilares de organização de sentido até então: a identidade nacional pensada em termos de conciliação racial, via mestiçagem, e de classe, via nacional-desenvolvimentismo. É como se o gênero tomasse forma a partir dos destroços desse projeto de formação do país, comprometendo-se de modo radical com aqueles que ficaram socialmente relegados às margens de um projeto de integração que nunca chegou a se completar (OLIVEIRA, 2018 apud RACIONAIS MC's, 2018, p. 25).

No capítulo 2, quando formos tratar de espaço urbano na perspectiva de quebrada e calçada, iremos trazer também a visão de Oliveira (2018) sobre o resultado desse discurso para o local onde essas mudanças de narrativas vão sendo gestadas, local onde

essas pessoas vivem e de onde elas veem o mundo, que é a periferia, a quebrada. De acordo com o autor, há nas músicas dos Racionais MC's uma proposta de visão e de projeto para a periferia enquanto território, proposta que, inclusive, coaduna com algumas das perspectivas a respeito do espaço urbano que oportunamente faremos dialogar nesse segundo capítulo.

Quanto ao aspecto musical, o que está posto é o elitismo da origem do discurso que gesta uma "linha evolutiva" na música popular e que, na visão do autor, não sobrevive ao posicionamento radical dos Racionais no cenário musical brasileiro. A crítica de Oliveira, apesar de contundente, não inaugura a rejeição sobre as origens desse discurso sobre a existência de uma "linha evolutiva" da MPB. Um exemplo interessante está registrado no artigo 'Imprensa Cantada de Tom Zé e o desdém de uma linha evolutiva na música popular brasileira', em que Emília Saraiva Nery aponta vertentes e nuances sobre o pertencimento ou não das canções populares à MPB e identifica correntes de pensamento existentes. Para a autora, o próprio Tinhorão, por ter uma postura mais nacionalista, aparece como integrante de uma corrente "tradicionalista romântica", aquela "que valorizava a música nacional, especialmente o samba do morro, em detrimento das influências das músicas estrangeiras, marcantes, principalmente, nas músicas da Bossa Nova" (NERY, 2009, p. 2). As outras duas seriam: a "modernizadora evolutiva, que seguia os padrões vanguardistas conciliadores", onde se localiza Caetano Veloso, e a "evolucionista-militante", "que defendia a música de protesto como um recurso contra as músicas comerciais estrangeiras, sobretudo, o iê-iê-iê da Jovem Guarda" (NERY, 2009, p. 3).

Existem nesse debate questões sociais que fazem parte de aspectos intrínsecos à noção de gênero musical e que norteiam os endereçamentos do mercado (JANOTTI, 2006). Esse debate é importante para se pensar mais adiante o porquê de na cidade os sons estarem divididos sob uma configuração que obedece também uma divisão de classes, tanto no fazer musical quanto na forma que esse fazer é distribuído no espaço urbano, e porque as territorialidades da musica da calçada e da quebrada remetem a essas divisões. Nery identifica que "Mesmo que o artista quisesse, não poderia escapar da malha histórica de seu tempo nem muito menos dos aspectos sociais e políticos. A arte cartografa o lugar social não como um ambiente longínquo, mas como um espaço vivo [...]" (NERY, 2011, p. 123).

Essas demarcações, então, aparecem no espaço da cidade. No nosso caso, em Aracaju, parecem ter sido ilustradas e destacadas pelas manifestações em análise de forma categórica e direta, Som de Quebrada e Som de Calçada. Neste capítulo estamos refletindo como marcas desse tipo se dão na música em si. No capítulo seguinte, iremos refletir como essas marcas se dão no espaço urbano, porém sem nos desvincularmos da trajetória dos sons. Entendendo inclusive como os códigos de postura da cidade de Aracaju, a partir de 1856, um ano após sua fundação, controlaram as sonoridades da vida cotidiana (SANTANA, C. 2018).

Sob a lupa da música, o que se depreende é que as divisões dos gêneros musicais, seja analisando sua produção ou sua recepção, cumprem um papel fundamental de organização da indústria fonográfica, trazendo as marcas de hierarquizações sociais. Confrontar as classificações de gênero musical no Brasil, principalmente diante de influências estrangeiras ou narrativas centradas em dicotomias internas, como Sudeste e Nordeste, é um exercício necessário, mas nem sempre realizado nas análises da interface Comunicação e Música, provocando por vezes conclusões que desvalorizam a produção de determinadas regiões brasileiras ou vertentes musicais originárias de classes mais baixas ou pobres.

1.3 Gêneros musicais e os números da indústria

Como pontuado desde a introdução, são vários os exemplos da relação de música e espaço urbano na cidade de Aracaju, e de cada um deles se retiram experiências sobre o papel da música nas sociabilidades. Por vezes, esse desenho é extremamente elucidativo da associação entre territorialidades e mercado da música. É o caso da pesquisa de Mateus Antonio de Almeida Neto. Buscando entender processos de socialização e identidade associados ao consumo de música por jovens do bairro Siqueira Campos, localizado na Zona Oeste de Aracaju, o pesquisador estudou jovens agrupados em sociabilidades por meio de gêneros musicais – entre eles, rock, hip hop, reggae e pagode – e traçou um mapa das regiões ocupadas por eles na principal praça do bairro, de acordo com o gênero musical a que os grupos se identificavam. O pesquisador acompanhou esses jovens em

seus momentos de lazer na praça, percebendo como desfrutavam da música, onde e que acesso e como se relacionavam com os espaços e comércios locais. Uma das conclusões aponta que, na Praça do Siqueira, os jovens que se apresentam como pagodeiros estão inseridos em "uma forma hegemônica de identificação" (ALMEIDA NETO, 2012, p. 205*)*. E, sendo assim, uma quantidade maior de lugares do bairro está disponível para a fruição do estilo musical pagode, como bares, lanchonetes e casas de pagode, diferente do que acontecia para os jovens do grupo do rock, reggae e hip hop, denominados "alternativos" e ligados "a uma produção considerada marginal" (2012, p. 190*)*. Enquanto os alternativos

> [...] ocupam espaços menos centrais na praça, afastados dos bares e lanchonetes, em lugares pouco luminosos e um pouco distantes das músicas executadas nos bares, [...] Para os pagodeiros, no entanto, há na própria praça bares-lanchonetes que privilegiam o pagode e os estilos afins, como o forró e o arrocha, em caixas de som. Esses estabelecimentos são frequentados cotidianamente pelos pagodeiros, onde conversam, paqueram, consomem, trocam experiências, ouvem música e dançam (MARCON e ALMEIDA NETO, 2012, p. 193).

Para o grupo dos alternativos, adeptos aos estilos hip-hop, rock e reggae, as possibilidades de fruição coletiva estariam fora do bairro e em locais tidos como alternativos, como a extinta Rua da Cultura[29], ou em locais públicos como o Parque da Sementeira. As conclusões da pesquisa citada nos dão pistas importantes. A partir delas, podemos indagar o porquê de o estilo musical pagode ser o escolhido pelos comerciantes desses bares para execução em seus estabelecimentos – decisão que, por consequência, concede posicionamento de hegemonia e que produzem a aceitação de um estilo de vida a certo grupo, associada a um gênero musical, dentro desse universo que é a Praça do Siqueira. No capítulo 3, os relatos dos nossos entrevistados também darão conta de uma aceitação maior desse gênero em espaços que buscam rentabilização a partir da música ou a tendo como atrativo.

Colocando a lupa da categoria música, ou melhor, mercado da música, é possível encontrar mais indícios dessas divisões e de gêneros que permitem uma aceitação tal qual descrita na pesquisa sobre a Praça do Siqueira. Para trazer elementos que permitam essa associação, iremos recorrer novamente aos números do mercado fonográfico a partir do

[29] Falaremos as características da Rua da Cultura que explicam essa espécie de refúgio dos alternativos nas edições desse evento no capítulo 3.

Relatório Global de Música da Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI, sigla em inglês), desta vez da edição de maio de 2020 com dados colhidos sobre o mercado em 2019, e especificamente para o mercado brasileiro, à Pró-Música Brasil Produtores Fonográfico Associados, antiga Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD)[30], associada ao IFPI, e que divulga os dados globais e também do consumo nacional.

Nos relatórios sobre o mercado brasileiro, encontramos dados que permitem identificar a presença gênero musical pagode nas listas das músicas mais tocadas do mercado de música gravada, enquanto os outros gêneros presentes no mapeamento da Praça do Siqueira Campos, identificados aos grupo dos alternativos - o rock, reggae e hip hop[31] - não aparecem ou aparecem raramente.

O relatório de abril de 2019 da Pró-Música Brasil[32], feito a partir de dados divulgados pela IFPI no mesmo mês, traz a lista 'Top 200 do streaming de áudio musical'. Na lista, feita pela empresa portuguesa de estatísticas do mercado da música BMAT Music Innovators e que coleta dados das plataformas *Spotify*, *Apple Music*, *Napster*, *Google Play*, *Deezer,* constam nome da faixa, artista e gravadora. Ao analisar as 200 faixas relacionadas, identificamos os principais gêneros musicais consumidos em *streaming* no Brasil e, consequentemente, os mais rentáveis no quesito música gravada. A predominância é de artistas do chamado sertanejo universitário e do funk. Mesmo longe de alcançar o patamar desses dois citados, o pagode aparece com nomes populares do gênero no Brasil como Dilsinho, Turma do Pagode e Ferrugem – todos com mais de uma faixa no Top 200. Salvo raras exceções, os estilos musicais rock, reggae e hip hop brasileiros – que formatam o grupo dos alternativos da Praça do Siqueira Campos – não aparecem nesse compilado. A música pop também tem predominância na lista.

---

[30] Criada em 1958, passa a se chamar Pró-Música Brasil em 2016, e reúne "as maiores empresas de produção musical fonográfica em operação no País". Representa "os interesses comuns aos produtores fonográficos em geral" para a música gravada em meios física e digitais" e "coleta dados e estatísticas de seus principais associados, para manutenção de banco de dados e divulgação à imprensa e ao público, de estatísticas sobre o mercado fonográfico brasileiro". Informações retiradas do site da entidade, disponível no endereço https://pro-musicabr.org.br/.

[31] Aqui estamos utilizando o termo "hip-hop" como gênero musical e não como movimento cultural que, nessa segunda acepção, engloba conjuntamente manifestações culturais como a dança (break), a música (rap) e grafite.

[32] O relatório completo de 2020 da Pró-Música Brasil, referente aos dados do mercado brasileiro de 2019, ainda não estava disponível no site da entidade em junho de 2020, quando foi feito esse levantamento aqui analisado.

A Pró-Música também disponibiliza mensalmente a lista ‘Top 50 Streaming – Brasil’. No compilado de junho de 2020, percebe-se a continuidade da tendência no que diz respeito aos gêneros musicais: predominância do funk e do sertanejo. O pagode aparece uma vez com a faixa ‘Não Vai Embora’, de Dilsinho, na 36ª posição. Os gêneros rock, reggae e hip hop não estão representados.

Os dados citados da Pró-Música Brasil nos permitem identificar uma hegemonia do estilo pagode nas transmissões em streaming se comparado às dos estilos rock, reggae e hip hop – seguindo mais uma vez a representação encontrada na pesquisa sobre as sociabilidades dos jovens na Praça do Siqueira Campos. O pagode, então, aparece como um gênero mais comercial em relação aos do outro grupo, dos alternativos, o que explica sua presença nos pequenos comércios locais. É interessante notar como a adjetivação “alternativo” é aplicada tanto às pessoas que curtem – como acontece nas descrições do estudo da Praça do Siqueira – quanto para o próprio gênero. A posição hegemônica dos pagodeiros (quando comparada aos alternativos), portanto, no espaço da Praça do Siqueira Campos encontra relação na forma como o gênero é tratado pela indústria da música, possivelmente influenciando níveis de aceitação dos comerciantes na hora de escolher o quê tocar em seus estabelecimentos para atrair público e, consequentemente, garantir faturamento na venda de alimentos e bebidas.

O debate sobre como os gêneros musicais articulam e reproduzem dinâmicas sociais, inclusive de segregação, foi alvo de reflexão num artigo recente dos pesquisadores Jeder Janotti Jr. e Simone Pereira de Sá. Em “Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital” (2019), os autores fazem um breve histórico dos usos da noção de gênero musical em estudos de Comunicação no Brasil, pontuando questionamentos e contribuindo com o debate. A primeira observação a ser destacada é a fluidez que a categoria gênero musical vem apresentando a partir, por exemplo, da inserção da música nas plataformas de *streaming*, onde as recomendações de usuários e outras possibilidades de agrupamento através dos algoritmos acabam mudando bastante o cenário das prateleiras de lojas de discos ou onde cada banda e músico estavam mais rigidamente organizados por gêneros – prática que também permite o diálogo entre a classe artística e seu público. É importante perceber como a classificação dos gêneros musicais sempre prestou um serviço importante para a divulgação e comercialização dos produtos. Janotti e Sá também citam outros “aspectos da cultura digital tais como as

possibilidades de empreendedorismo artístico independente", "o fortalecimento das práticas da cultura remix", "ativismo dos *fandoms*" e "o crescente hibridismo entre gêneros musicais" (JANOTTI e SÁ, 2019, p. 129) como fatores que reconfiguram os usos da noção de gênero musical. No entanto, para além do debate sobre a cultura digital, mais distante da proposta que desenvolvemos aqui, os autores registram problematizações que outras pesquisadoras e pesquisadores brasileiros têm provocado a respeito da noção de gênero musical, a partir de estudos que a questionam, focando na estrutura da exploração colonial que essa categorização carrega consigo.

> Paralelamente, um segundo debate, advindo do diálogo com a perspectiva de autores do "Sul Global", também nos leva a problematizar a categoria de gênero musical, criticada por ser utilizada de maneira etnocêntrica para reificar dicotomias entre centro e periferia[33] e também para definir e normalizar as regas[34] de um gênero musical a partir da perspectiva norteamericana ou anglo-saxônica (JANOTTI e SÁ, 2019, p. 129).

Ao mesmo tempo em que reforçam e reconhecem a presença e importância da noção de gêneros musicais na indústria musical e, consequentemente desse debate nas pesquisas de comunicação, os autores apontam os conflitos e tensões que a mesma traz, principalmente considerando os fatores de mudança que norteiam esse mercado nas últimas décadas. De acordo com os autores, "[...] vários dos trabalhos [de pesquisa] produzidos no país vêm demonstrando a importância de se pensar a música popular massiva através das categorizações musicais, dos estilos e das assinaturas dos músicos" (IDEM). Ao longo desta dissertação, como já foi feito acima e veremos no decorrer de algumas tratativas, os gêneros musicais aparecem como balizadores de escolhas, não somente do público, mas dos realizadores das ocupações no espaço urbano, do Estado e dos estabelecimentos comerciais para seus endereçamentos – decisões que, inclusive, se associam com o tipo de lugar e classe social que se pretende atingir. No nosso caso, se centro e periferia, zona sul e zona norte, área nobre, entre outras, são expressões que identificam as divisões da produção do espaço urbano, os gêneros musicais estão para a

[33] Para efeitos da nossa análise, a discussão entre centro e periferia está calcada na dicotomia calçada e quebrada.

[34] No texto original, a palavra aparece com essa grafia "regas". Entendemos que, diante do contexto, o significado associado ao verbo "regar" não contempla a discussão proposta e pode ser um erro de digitação. Aqui, podemos optar tanto pela palavra "regra" quanto "réguas", pois ambas apontam o sentido de diretrizes e determinações que os gêneros introduzem no mundo da música.

indústria cultural tal qual essas divisões, arregimentando argumentos, relações e estruturas sociais utilizadas tanto para agrupar quanto para segregar.

Considerando análises que envolvem a noção de gêneros musicais e território, as reflexões apontam para a necessidade de um olhar atento aos locais onde as pesquisas ocorrem, levando também em consideração repertórios de quem as realiza e dos próprios músicos, entre outros agentes envolvidos, pois, na conclusão dos autores, "[...] a preocupação com as espacialidades e territorialidades acabou por exigir dos próprios pesquisadores um olhar mais atento para a singularidade da produção, consumo, circulação e apropriação de música no Brasil" (JANOTTI e SÁ, 2019, p. 136). Os autores apontam a relevância de se considerar uma diversidade de fatores:

> [...] uma análise comunicacional da música pressupõe a articulação de elementos sonoros e não sonoros, entendendo que, antes de funcionar como uma camisa de força, os gêneros musicais acionam conflitos, partilhas e negociações, que por sua vez envolvem processos de mediações dinâmicos (JANOTTI e SÁ, 2019, p. 136).

No que se refere à questão do território, Janotti e Sá (2019) apontam uma linha de pesquisa no Brasil que articula gêneros musicais, poder e territorialidades, na qual este trabalho se insere quando propõe entender como a indústria da música e a produção do espaço urbano se entrelaçam a partir do Som de Calçada e do Som de Quebrada – que, por suas existências, apontam intrinsicamente essa relação. Nas pesquisas, diversos são os fatores motivadores que permitem uma articulação entre território e sonoridades que trazem à tona essa relação.

> [...] som e música estabelecem com o espaço urbano uma via de mão dupla: por um lado, bairros e/ou cidades inspiram compositores, diretores e criadores do campo musical; por outro lado, letras de músicas ou mesmo um gênero musical podem ressignificar o imaginário sobre uma cidade ou país, (re)construindo os mapas citadinos (JANOTTI e SÁ, 2019, p. 132).

O caso dos grupos de jovens que ocupam a Praça do Siqueira Campos ou mesmo o debate sobre a existência de linha evolutiva da MPB no Brasil são exemplos de como os gêneros musicais, seja no espaço urbano, seja na discussão entre centro e periferia no país, são articulados pelos próprios consumidores ou artistas para delimitar territórios na realidade do cotidiano da cidade ou em forma de discurso que qualifica um ou outro gênero.

2. O espaço urbano

Este capítulo é histórico-teórico. Nele, considerando o que já discutimos em relação à música, buscamos entender que divisões foram estabelecidas no espaço urbano de Aracaju - tal como fizemos no capítulo da música, usando a noção de gêneros musicais - bem como suas implicações para a hierarquização de lugares e espaços dentro de um ordenamento urbano construído sob a perspectiva de uma lógica capitalista.

2.1 Apropriações e dominações do espaço urbano

Para falar de apropriações e dominações do espaço urbano, é preciso falar de território. E, como aponta Rogério Haesbaert (2005), para falar de território é necessário falar de poder. O breve passeio teórico que faremos pelas reflexões do pesquisador é fundamental para a compreensão do que iremos tratar nesse capítulo, mas, ainda mais, para a análise da configuração de territorialidades que aparecerão no capítulo 3.

Para falar de poder, o autor recorre ao filósofo e sociólogo marxista Henri Lefebvre (1901-1991). O poder, então, aparece sob dois sentidos: concreto e simbólico que, respectivamente, estão para os conceitos de dominação e de apropriação. A dominação aparece como um processo "mais funcional e vinculado ao valor de troca" (HAESBAER, 2005, p. 6774-6775). "Já a apropriação abarca "um processo muito mais simbólico, carregado das marcas do vivido" (IDEM). A dominação está associada à lógica capitalista hegemônica e a uma função única, e a apropriação a uma complexidade do vivido, que permite multiplicidade, evocando um território múltiplo. De acordo com o autor,

> [...] o território, imerso em relações de dominação e/ou de apropriação sociedade-espaço, desdobra-se ao longo de um *continuum* que vai da dominação político-econômica mais "concreta" e "funcional" à apropriação mais subjetiva e/ou cultural simbólica (HAESBAERT, 2005, p. 6775).

A dominação e a apropriação são sempre resultantes de um processo ao qual território é submetido, e os sujeitos que os realizam, que exercendo poder nesses territórios, controlam como se darão esses processos.

> Assim, o ponto crucial a ser enfatizado é aquele que se refere às relações sociais enquanto relações de poder – e como todas elas são, de algum modo, relações de poder [...].
> Enquanto "continuum" dentro de um processo de dominação e/ou apropriação, o território e a territorialização devem ser trabalhados na multiplicidade de suas manifestações – que é também e, sobretudo, multiplicidades de poderes, neles incorporados através dos múltiplos agentes/sujeitos envolvidos. Assim devemos primeiramente distinguir os territórios de acordo com os sujeitos que os constroem, sejam eles indivíduos, grupos sociais, o Estado, empresas, instituições como a Igreja etc. As razões do controle social pelo espaço variam conforme a sociedade ou cultura, o grupo e, muitas vezes, com o próprio indivíduo (HAESBAERT, 2005, p. 6776).

Dessa explicação nos remetemos diretamente às disputas que acontecem na cidade, seja a partir de ocupações através da música, seja pelo setor privado ou pela própria gestão pública. Essas disputas, uma vez identificados seus agentes, como afirma o próprio autor, acontecem por motivações e objetivos diversos, e podem acontecer inclusive no mesmo espaço em tempos diferentes ou simultaneamente, onde os agentes dão significados aos seus processos e constroem nesse território territorialidades. As territorialidades são formas de vivenciar esses territórios e reproduzir a vida. De acordo com Haesbaert (2005), os processos de uso que levam à territorialidade podem ter quatro grandes fins ou objetivos, a saber: 1) Abrigo físico; 2) Identificação ou simbolização de grupos através de referentes espaciais; 3) Disciplinarização ou controle através do espaço e 4) Construção e controle de conexões e redes, ou seja, fluxos, seja ele de pessoas, mercadorias ou informações.

O autor alerta, porém, que todo território é ao mesmo tempo funcional e simbólico, pois cumpre funções e cria significados, e essas manifestações nunca irão aparecer de forma pura, ainda que, em determinados processos, uma possa prevalecer sobre a outra. Pensar e construir o espaço não deveria ter como pressuposto a separação entre os dois processos de territorialização.

> [...] dominação e apropriação deveriam caminhar juntas, ou melhor, esta última deveria prevalecer sobre a primeira, mas a dinâmica de acumulação capitalista fez com que a primeira sobrepujasse quase completamente a segunda, sufocando as possibilidades de uma efetiva "reapropriação" dos espaços, dominados pelo aparato estatal-empresarial e/ou completamente transformados em mercadoria (HAESBAERT, 2005, p. 6775).

Ou seja, a perspectiva unifuncional da forma hegemônica capitalista de intervir no espaço, não múltipla, não voltada ao tempo vivido, em prol da acumulação do capital, deteriora a possibilidade de uma construção que atenda de forma mais ampla às necessidades do conjunto do vivido de forma multifacetada pela população. O resultado é uma prevalência das ações de dominação nas cidades via mercado imobiliário, o que, que, por sua vez, leva a uma segregação da cidade, suscitando disputas. É o que se apreende que acontece na capital sergipana, a partir das análises que tratemos a seguir.

Em Aracaju, o processo de produção capitalista do espaço tem alterado o território urbano, intensificando, entre outras consequências, o deslocamento da população que não pertence às classes privilegiadas e levando-as a viver em áreas mais distantes, com serviços públicos precários e pequena oferta de acessibilidade. Sarah Lúcia Alves França e Vera Lúcia F. Rezende, no artigo 'Produção do espaço urbano e novos eixos imobiliários em Aracaju-SE, Brasil: mercado e estado' (2014), apontam

> [...] que o Estado, através dos investimentos públicos (parte da riqueza produzida por toda a sociedade), corrobora para o mercado apropriar-se indevidamente e privadamente dos vultosos ganhos de renda fundiária excedente. Nesse sentido, fica claro que determinadas ações da dinâmica imobiliária de Aracaju e seus agentes, não se dão por acaso, pois são sincronismos da produção da cidade. A implantação de variados produtos imobiliários, seja a produção de novos estilos de vida e moradia, a difusão do transporte individual e a construção dos shoppings centers em Aracaju tem mostrado que as intervenções do Estado como a construção de vias, infraestrutura, serviços e melhorias urbanas, e a regulamentação municipal tem contribuído intensamente para a valorização fundiária local nos últimos anos (FRANÇA e REZENDE, 2014, p. 899).

O que há uma valorização de partes do espaço urbano de forma distinta e o Estado, não somente a especulação imobiliária realizada por empresas privadas, é corresponsável por essas demarcações. Em sua breve historicização sobre a formação das cidades capitalistas, Rolnik (1995) descreve como o capital conformou as cidades da sociedade moderna: "A transformação da vila medieval em uma cidade-capital de um Estado moderno vai operar uma reorganização radical na forma de organização das cidades" (ROLNIK, 1995, p. 39). Realizando, nesse sentido, uma divisão de classes entre donos de terra e despossuídos; tendo um poder centralizado que interfere na vida do dia a dia e, por fim, que mercantiliza o espaço por meio da compra e venda da terra. De um espaço em que a natureza estava muito mais presente e que a terra ainda não havia se tornado

mercadoria, a cidade vai se transformando em um espaço no qual se elaboram novas formas de segregar.

O efeito dessas mudanças, tendo como um dos seus pilares a mercantilização da terra, é a separação entre locais de trabalho e moradia e recortes de classe, raça, faixa etária e local de residência bem como distinções mais marcadas entre as práticas de dominação e a apropriação, valor de troca e valor de uso e, consequentemente, sob a operacionalização dos agentes do capital, fazendo com que os espaços adquiram funções mais restritas. Representada dessa forma, a cidade mais parece um imenso quebra-cabeças, feito de peças de valores diferentes, onde cada qual conhece seu lugar e se sente estrangeiro nos demais.

> É a este movimento de separação das classes sociais e funções no espaço urbano que os estudiosos da cidade chamam de segregação espacial. [...] É como se a cidade fosse demarcada por cercas, fronteiras imaginárias, que definem o lugar de cada coisa e de cada um dos moradores (ROLNIK, 1995, p. 41).

Como demonstra a autora, essa segregação está inserida no condicionamento contemporâneo das cidades brasileiras, não somente delas, mas das cidades construídas sob a lógica do capital. As bases dessa segregação podem ser explicadas a partir das formas com que o espaço urbano é construído e utilizado, destacando nesse contexto processos de opressão e de hierarquização de classes, raça e gênero. Essa construção denota a transformação do espaço em mercadoria. De acordo com Ana Fani Carlos, em seu artigo "Henri Lefebvre: o espaço, a cidade e o 'direito à cidade'", para o qual se baseia nos estudos de Henri Lefebvre (1901-1991), assim como Haesbaert (2005) - citado no início deste capítulo, é na modernidade que as relações capitalistas

> passam a ser determinadas pelo processo de produção do espaço. Neste momento desloca-se o foco central do processo de acumulação capitalista: da produção de mercadorias clássicas para a produção do espaço. Essa proposta do autor ganha atualidade explicativa no século XXI aonde a cidade se transforma em mercadoria escancarando o processo contraditório da produção do espaço tornado valor de troca como momento importante do processo de valorização do capital. É aqui que o espaço aparece como segundo setor da economia" (CARLOS, 2020, p. 352).

Nesse processo, a análise proposta pela autora coaduna com o que foi verificado pelas pesquisadoras França e Rezende (2014) em relação à apropriação desse espaço pelo capital privado, inclusive em relação ao papel que o Estado irá desempenhar. Ana Fani

Carlos afirma que a segregação espacial é uma consequência da primazia do valor de troca em relação ao valor de uso – situação que, por sua vez, "fundamenta e justifica as lutas pelo espaço" (CARLOS, 2020, p. 353).

> O espaço-mercadoria como desdobramento necessário da produção, sob a égide do capitalismo, aponta a fragmentação do espaço pelo mercado imobiliário. Esse movimento vai da venda das parcelas da cidade até a venda da cidade como um todo, revelada pelo marketing urbano do planejamento estratégico. [...] Nesta dimensão o espaço traria como fundamento a desigualdade sustentada pela contradição entre a sua produção social do espaço e sua apropriação privada. Neste percurso a propriedade do solo urbano se torna abstrata sob sua forma privada delimitando, através da norma e da lei, as possibilidades do uso dos lugares revelando a justaposição espacial entre morfologia espacial e morfologia social. Aqui a propriedade confronta-se com o uso (pois este revela a apropriação) enquanto necessidade, mas fundamentalmente também, enquanto desejo revelando o conjunto da vida social em sua contradição entre necessidade – imposta pela reprodução econômica – e desejo imposto pela reprodução da vida social. Esta contradição revela embates em torno da construção-reconstrução da cidade (IDEM).

Estão aí postas, nesse raciocínio, as diferentes formas de ocupação do espaço, diferenciando os agentes e os objetivos de suas realizações explicitadas por Haesbaert (2005). Na contradição apontada, duas questões merecem destaque aqui: a imposição da norma e da lei que determinam as formas de realização, regulamentadas pelo Estado, e construção desse espaço e os embates e disputas gerados a partir dela, que anunciam um debate sobre o direito à cidade, uma vez que o desejo de reprodução social da vida não apareça contemplado nas regras estabelecidas para o uso desse espaço, mas pela característica de mercadoria que este assume quando coaptado pela reprodução capitalista via mercado imobiliário. Assim como em Rolnik (1995), a discussão sobre a separação dos espaços, de acordo com suas funções – espaço do trabalho, espaço da moradia e espaço do lazer, da qual a cidade de Brasília constituiu um exemplo mais figurativo nesses termos – irá cumprir o papel de fragmentar a vida através da fragmentação da cidade, alienando o sujeito produtor dessa mesma cidade de sua produção. A mobilidade urbana, ou melhor, as dificuldades de mobilidade no espaço urbano enfrentadas por indivíduos mais pobres da população, demonstra como essa alienação se realiza no cotidiano. E, nesse sentido, não somente a criação de normas e leis é responsável por isso, mas a omissão por parte do Estado em criar regulamentações que possam tornar a cidade mais equânime, bem como a falta de fiscalização de normas que poderiam engendrar práticas de fato democráticas para o uso do território urbano. Isso porque "o Estado regulador

impõe as relações de produção sob a forma de dominação do espaço, imbricando espaços dominados/dominantes para assegurar a reprodução da sociedade enquanto reprodução continuada do capital e de seu poder" (CARLOS, 2020, p. 363). De forma objetiva, os *lobbys* do mercado imobiliário junto ao Estado acabam gerando "políticas públicas de renovação urbana e de incentivos de todos os tipos ao setor [...]" (CARLOS, 2020, p. 356). Nessa relação, a oposição entre produção social e apropriação privada, como negação da apropriação, aparece como central para a acumulação de capital (CARLOS, 2020).

O direito à cidade está, portanto, diretamente ligado ao processo de produção social e das possibilidades de uso do espaço urbano, uma vez que as disputas se colocam diante de uma cidade fragmentada pela lógica do capital. Os mapas das cidades vão, então, revelando a noção desse direito, seja em seu sentido de privação ou de acesso. E este último, muitas das vezes, pode aparecer somente na aparência, já que a formação de guetos, sejam eles nas zonas privilegiadas ou nas zonas esquecidas pelo Estado, estabelece muros invisíveis, gerando limites de circulação tanto para a parte da população que habita os condomínios luxuosos ou para a que habita as áreas mais degradadas, situação que, ao mesmo tempo, não impede os que têm mais condições financeiras de acessar mais direitos.

> A segregação é a negação do urbano e da vida urbana. Os limites da propriedade marcam os limites dos usos (e de seus modos) na cidade fazendo com que a vida cotidiana desenvolva-se nos estritos limites dos espaços privados (e vigiados como é o caso [de] condomínios fechados, ruas muradas, praias privatizadas) dos espaços públicos normatizados e pelo poder crescente das milícias organizando a vida (não só na periferia) com a subjugação e imposição no ato de ir e vir definidos segundo uma lógica que esvazia a democracia.
> Portanto, a prática espacial aponta o empobrecimento e a deterioração da vida social que é fonte de privação diante da extensão da mercantilização/normatização que vai junto com a privatização do mundo. Deste modo, a situação do cidadão e as condições do exercício de cidadania se reduzem às condições da sobrevivência com a destituição do sentido da vida e da dignidade humana (CARLOS, 2020, p. 365).

Uma cidade de fato democrática, e nesse sentido, o direito a ela de forma plena, deveria permitir a circulação, a chegada e a passagem de qualquer cidadão a um espaço público de forma igualitária. O direito à cidade exige negociação entre seus agentes, incluindo nisso a possibilidade de negociação com o Estado. Para o antropólogo Manuel

Delgado (2015), a condição para que um espaço seja de fato público e, consequentemente permita uma negociação justa, é o acesso de forma igualitária de toda e qualquer pessoa. Acontece que essa possibilidade se mostra em oposição à forma como as cidades são construídas sob o capitalismo, e a ideia do que é espaço público se torna central nessa discussão.

> Para urbanistas, arquitectos y diseñadores, espacio público quiere decir hoy vacío entre construcciones que hay que llenar de forma adecuada a los objetivos de promotores y autoridades, que suelen ser los mismos, por cierto. En este caso se trata de una comarca sobre la que intervenir y que intervenir, un ámbito que organizar para que quede garantizada la buena fluidez entre puntos, los usos adecuados, los significados deseables, un espacio aseado que deberá servir para que las construcciones-negocio o los edificios oficiales frente a los que se extiende vean garantizada la seguridad y la previsibilidad. No en vano la noción de espacio público se puso de moda entre los planificadores, sobre todo a partir de las grandes iniciativas de reconversión urbana, como una forma de hacerlas apetecibles para la especulación, el turismo y las demandas institucionales [...]. En ese caso, hablar de *espacio*, en un contexto determinado por la ordenación capitalista del territorio y la producción imobiliária, siempre acaba resultando un eufemismo: en realidad se queire decir *suelo*. [...] Lo que bien podría reconocerse como el idealismo del espacio público aparece hoy como al servicio de la reapropiación capitalista de la ciudad (DELGADO, 2015, p. 15)[35].

Aí, em Delgado (2015), como em CARLOS (2020), a reprodução social da vida, não prescinde a existência de um espaço público que se objetive fora da ideologia do capital. O planejamento das cidades contemporâneas tem afastado um convívio onde se possa exercer a vida de forma plena – o que não significaria sem conflitos, mas sem as premissas predominantes necessárias para a acumulação de capital. A utopia para esse espaço público onde a dominação não seria predominante, nos termos de Haesbaert (2005), seria para Manoel Delgado uma condição de anonimato, possível somente se a

[35] Tradução livre: "Para urbanistas, arquitetos e projetistas, espaço público quer dizer hoje vazio entre construções que tem que ser preenchido de forma adequada aos objetivos de promotores [imobiliários] e autoridades, que costumam ser os mesmos, de certo. Neste caso se trata de uma comarca sobre a qual se intervém e se intervém, um âmbito para organizar para que esteja garantida a boa fluidez entre pontos, os usos adequados, os significados desejados, um espaço asseado que deverá servir para que as construções-negócio ou os edifícios oficiais em frente aos quais se estendem vejam garantidas a segurança e a previsibilidade. Não em vão a noção de espaço público esteve de moda entre os planejadores, sobretudo a partir das grandes iniciativas de reabilitação urbana, como ma forma de fazê-las atraentes para a especulação, o turismo e das demandas institucionais [...]. Nesse caso, fala de espaço, em num contexto determinado pela ordenação capitalista do território e da produção imobiliária, sempre acaba resultando um eufemismo: em realidade quer dizer solo. [...] O que bem se poderia reconhecer como o idealismo do espaço público aparece hoje como a serviço da reapropriação capitalista da cidade."

hierarquização entre pessoas a partir de seu status econômico, étnico e político não lhes colocassem em posições de vantagem e desvantagem prévias ao seu encontro e durante seu encontro no espaço público para a construção da vida. Nesse encontro, o corpo é figura central para as classificações sociais realizadas que retiram a condição de anonimato necessárias para as negociações justas em busca de um espaço público realmente democrático. Ou seja,

> [...] si podemos negociar cada encuentro sin que una determinada identidad real o atribuida aparezca como un motivo de alerta o simple incomodidad en nuestros interlocutores, entonces se entiende que seremos dignos de sentarnos a la mesa imaginaria en que de igual a igual se juega la sociedad (DELGADO, 2015, p. 71-72).[36]

E, dessa forma, as pessoas poderiam aceder ao que promete o espaço público em seu sentido ideal, que seria a igualdade democrática.

> Pero ese sistema está pensado por y para uma imaginaria pequeña burguesia universal, que es la que puede reclamar ejercer el derecho de anonimato, es decir, el derecho de no identificarse, a no dar explicaciones, a mostrarse sólo lo justo para ser reconocida como apta para "presentarse en sociedad", en encuentros con gente que también ha conseguido estar "a la altura de las circunstancias", es decir, resultar predecible, no ser fuente de incomodidad o alarma, brindar garantías de conducta adecuada (IBID, p. 72-73).[37]

Sendo assim, as hierarquizações entre pessoas, entre corpos, que acompanham a estrutura da sociedade não permitem esse anonimato, a não ser a uma parcela específica da população e, logo, a utopia de um espaço público não se realiza. Isso acontece ao se negar o direito de complexidade ao indivíduo, identificado como de uma classe social inferior como também às pessoas com deficiência, aos que se afirmam como adeptos de uma cultura marginalizada e aos racializados, por exemplo. Informações que posicionam

[36] Tradução livre: "[...] si podemos negociar cada encontro sem que uma determinada identidade real ou atribuída apareça como um motivo de alerta ou simples incômodo em nossos interlocutores, então se entende que seremos dignos de sentarmos na mesa imaginária em que de igual a igual se joga a sociedade."
[37] Tradução livre: "Mas esse sistema está pensado por e para uma imaginária pequena burguesia universal, que eé a que pode reclamar o exercício do direito de anonimato, ou seja, o direito de não se identificar, a não dar explicações, a mostrar-se somente o suficiente para ser reconhecida como apta para 'apresentar-se em sociedade', em encontros com gente que também conseguiu estar 'à altura das circunstâncias', ou seja, ser previsível, não ser fonte de incômodo ou perigo, dar garantias de conduta adequada".

essas pessoas como desqualificadas ou inferiores, inaptas à negociação de direitos, neles incluso o direito à cidade de forma democrática.

Essa utopia do espaço público, tal qual colocada por Manoel Delgado, não se realiza quando a construção do espaço urbano, coaptado pelo mercado imobiliário e, no dizer de Carlos (2020), associada ao Estado através de *lobbys*, se dá sob a interpretação de que o espaço público significa vazios entre construções, lugar de passagem para o próximo lugar ordenado, seguro e civilizado, onde se pretende a reprodução continuada do capital. Sendo assim, a intervenção urbanística do Estado nas cidades ou as intervenções por ele reguladas/permitidas deveriam garantir a circulação e interação de pessoas e suas produções, quaisquer que sejam, de acordo com as práticas e vivências dessas comunidades. Porém, como apontam França e Rezende (2014), em Aracaju o que tem acontecido, a exemplo do que também acontece em outras capitais, é a segregação no espaço urbano. Para além disso, nos elementos imbricados na realização ou mesmo nas reivindicações de movimentos que buscam a legitimação de uma cidadania, não é somente o espaço público que reafirma a segregação e a lógica de produção capitalista. Como vimos, a música, valorizada enquanto mercadoria da Indústria Cultural opera também hierarquias, distinções e separações.

Pesquisas de áreas de conhecimento distintas à Comunicação se ocuparam em discutir as relações entre espaço público e atividades artísticas, entre elas a música, no espaço urbano de Aracaju. Um dos exemplos é a já citade pesquisa de Mateus Antonio de Almeida Neto, da área de Antropologia, sobre sociabilidades de jovens na Praça do Siqueira Campos. Outra é o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Departamento de Arquitetura e Urbanismos da UFS por Mariane Cardoso de Santana, intitulado ‘Vislumbres no Vazio – Apropriações Artísticas em espaços residuais de Aracaju’ (2017). Nele, a discussão é feita a partir do conceito de espaços residuais, entendidos como “resquícios de um território subutilizado, frutos do próprio desenho urbano na busca pelo desenvolvimento das cidades, o que acaba gerando ambientes inóspitos para os seus habitantes” (SANTANA, M. 2017, p. 19), que não atendem à ideia de um uso do espaço público para a convivência coletiva. Sua conclusão é a de que iniciativas como o Sarau de Baixo e o Som de Calçada, por exemplo, “têm capacidade de transformar o espaço urbano, sendo responsáveis por instaurar novas vivências a partir de experiências decorrentes de intervenções artísticas” (IBID, p. 37) e que constroem “novas percepções dos habitantes da cidade em relação a esses locais, transformando-os de

resíduos a ‘lugares’ e recuperando o seu de espaço público em consonância com a busca de coletividade e vitalidade na urbe” (IBID, p.86). Esse configura um importante exercício, pautado pelo olhar da Arquitetura e do Urbanismo, que aponta o potencial das apropriações de espaços públicos em Aracaju, vistas em contraposição a um tipo de desenvolvimento da cidade ordenado pela lógica capitalista.

Em Aracaju, a história da construção do espaço demonstra que a sonoridade tem sido utilizada para demarcar espaços, seja no sentido de apropriação ou dominação, pela dinâmica da coletividade ou pelas imposições do Estado e especulações do setor imobiliário privado. Demonstra também que esse processo tem criado hierarquias, distinções, caracterizações dos lugares no espaço urbano, num processo que articula categorias semelhantes às que mostramos no capítulo sobre a música, quando tratamos das funções dos gêneros musicais. Paralelamente, a história dessa construção também aponta as disputas constantes no espaço urbano, que se revelam em disputas por formas de vida.

> Os projetos urbanos e a arquitetura histórica ou do presente em uma cidade como Aracaju, não são socialmente neutras, elas interferem na organização social espontânea do espaço e tem a intenção de revelar a ideia quase nunca democrática das diferenças que é sempre estereotipada e que invisibiliza ou deturpa as histórias de muitos. Nem por isto, no entanto, a cultura material (ou mesmo a cultura imaterial), também aquela que sobrevive com maior relevo de expressividade coletiva, pode deixar de estar sujeita a re-significações específicas de atores sociais em contradições (MARCON, 2008, p. 103).

Essa história também pode ser contada através das sonoridades como nos diz Attali (1995). Não somente do que diz respeito às apropriações resultantes das ações dos coletivos, mas das leis que, ao longo da construção da cidade, buscaram conter ou levar para espaços específicos sons específicos. A pesquisa do historiador Cleber Santana (2018), por exemplo, aponta como os códigos de posturas da capital sergipana, uma espécie de manual de como se portar no espaço urbano público e privado, regulou a emissão das sonoridades da população. Com foco nos séculos 19 e 20, o apanhado tenta identificar “como as sonoridades existentes durante esse período foram sendo produzidas, incorporadas e difundidas” (SANTANA, C. 2018, p. 130). Já no primeiro código de postura, a Resolução n. 458, de 3 de setembro de 1856 – um ano após a cidade se tornar capital de Sergipe, substituindo o município de São Cristóvão, há uma tentativa de controle dos sons. De acordo com o autor, muitas das normas estabelecidas eram

direcionadas a categorias sociais específicas como pessoas de cor preta, trabalhadores e pessoas escravizadas. Referindo-se a artigos da supracitada resolução, o autor afirma:

> Essas últimas normas, certamente, eram direcionadas para um determinado segmento da sociedade: os pobres. Proibir trabalhadores de andarem gritando pelas ruas, pronunciar palavras e trajar-se indecentemente, bem como soltar foguetes, constituiu de fato um item a considerar para um povoado que tinha pouco tempo, dois anos apenas, recebido o status de cidade e de capital, sendo sua primeira resolução de normas de 1856 e que, ao que parece, necessitava mostrar sua entrada na novidade ou, pelo menos, nos conceitos dela gerados. Além disso, como impor para um povoado, na época, que certamente possuía um ritmo próprio e que não fora preparado para a responsabilidade de acolher a novel capital do Estado, novas formas de comportamento? Nesse sentido, é possível conjecturar que existia uma contradição entre a cidade real, ou o que deveria ser escondido, e a cidade ideal, ou o que deveria ser mostrado (IBID, p. 132).

Mas o que deve ser mostrado ou escondido no espaço urbano de Aracaju? Faremos um breve relato de seu desenvolvimento urbano via Estado e via especulação imobiliária do setor privado, em paralelo ao controle das sonoridades proposto por Cleber Santana (2018) para mapear essa resposta, percebendo que, nesse processo, também estaremos demarcando territorialidades e suas dinâmicas.

2.2 Som e poder na cidade

O que se observa ao percorrer a história da cidade de Aracaju desde a sua fundação em 1855 até os dias atuais é a construção das hierarquias entre pessoas à medida que se construíam também avenidas, prédios e equipamentos culturais. A construção da calçada e da quebrada. Um dos principais fatores no estabelecimento dessas hierarquias é a acumulação de riqueza sob a lógica do capital. Desde o estudo realizado por Cleber de Oliveira Santana, no campo da História, até o de Sarah Lucia Alves França, no campo da Arquitetura e Urbanismo, é possível identificar como o espaço urbano cuidado ou o abandonado foram formatados pensando no tipo de pessoa que ali habitaria, sob um olhar que hierarquizou a importância dessas pessoas para a sociedade vigente, de acordo com os interesses do capital, assim como acontece na associação com os gêneros musicais.

Refletindo a Aracaju do final do século 19 e início do 20, a partir do trabalho de Santana (2018), vemos que o espaço urbano tem sido palco de regulamentações e disputas, e as sonoridades se apresentam como materialidades desse processo. É interessante, e revelador, observar como as manifestações culturais similares às que são alvo dessa pesquisa eram tratadas pela gestão pública ainda ali na recente capital do final do século 19.

O fruir na cidade, principalmente nas atividades da camada da sociedade tida como de "populares", vai sendo alvo de controle em cada reedição das leis de posturas e costumes. Por exemplo, em relação à Resolução no. 458, o autor destaca o uso do termo "vozeria" como pejorativo por parte do Estado, e que na resolução é trazida como o barulho feito por trabalhadores. A vozeria, então, não somente identificava a reunião de grupos maiores, mas uma conotação construída "pelo Estado regulador na tentativa de impedir relações de convivências solidárias [...], na alegação do perigo que a concentração de gente considerada de menor qualificação poderia acarretar" (SANTANA, C. 2018, p. 130). Dessa maneira, o tipo de som aí identificado vem interpretado de forma preconceituosa e gerado por grupos que não poderiam usar a cidade da forma que estavam usando porque essa forma conflitava com os ares supostamente modernos aos quais a recente capital deveria se integrar e do qual o famoso Quadrado de Pirro é resultante[38].

> A cidade de Aracaju desde a sua transformação de povoado a capital do Estado em 1855, obteve um projeto modernizador. Porém é necessário afirmar que são nas décadas de 20 e 30 do século XX, que esse projeto urbanístico, tentando criar uma cidade projetada se consolidou [...]. O modelo nunca foi inteiramente implantado. Apesar de a cidade trazer traços ou elementos de modernidade [...], racionalidade técnica e construtiva, existência de jardins e praças arborizadas e do esforço para que seu crescimento fosse de maneira organizada, em especial na parte central da cidade, não evitou que, fora do quadrilátero privilegiado,

[38] O Quadrado de Pirro, famoso tabuleiro de xadrez que dá origem ao Centro de Aracaju, é uma das expressões mais simbólicas dos ares modernizadores que chegam à cidade, um projeto feito pelo engenheiro militar Sebastião Basílio Pirro, contrato por Inácio Barbosa, presidente da província de Sergipe entre os anos de 1853 e 1855. O projeto tinha como referência as cidades mais modernas da Europa do século 19, a exemplo do que foi realizado na grande reforma de Paris, na França. "O Plano de Pirro se baseava no tabuleiro de xadrez, seu desenho tinha um quadrado de 32 quadras, cada uma com ruas de 110 metros. Tudo a partir de um ponto central, a Praça do Palácio (atual Praça Fausto Cardoso). Mas o plano se desenvolveu a partir da Alfândega (atual Centro Cultural de Aracaju) sentido sul, em direção da Avenida Barão de Maruim, margeando o rio, respeitando a simplicidade geográfica do relevo e rigor geométrico dos cálculos. As primeiras residências de alvenaria foram dos líderes da Região da Cotinguiba e de quem tinha apoiado a transferência da capital. As demais eram de palha e pau a pique, onde moravam os trabalhadores da nova capital" (FERREIRA NETO, 2017).

> formassem os inchaços urbanos em localidades periféricas e bairros marginais sem organização, apoio público, com circulação reduzida por conta da existência de ruelas, morros, becos e ladeiras, bem como ocupadas por casas de palha e taipa.
>
> [...] Assim, duas cidades foram sendo construídas: uma da ordem, projetada, recebendo toda a infraestrutura necessária, arquitetura, serviços urbanos, com os padrões reguladores por um ideário de civilização e comportamento; a outra, a da periferia e dos arrabaldes, seja suburbana ou rural, expunha um contingente de moradores pobres morando em ruas tortas, calçamento irregular, casas simples, tanto no emprego do material quanto no tipo de habitação. O desafio foi tentar realizar uma administração que atendesse aos apelos das diversas categorias sociais e equalizar os atritos de interesses que não eram poucos nessas regiões. (IBID, p. 127-128)

Nos dias de hoje, essas duas cidades, continuam existindo. O que se vê ao longo do tempo é a continuidade de grandes montantes de investimento onde já foram investidas grandes quantias e o contrário nas regiões que o autor está chamando de "periferia" ou "arrabaldes". O vetor dos investimentos imobiliários e a construção social, quando se consideram os usos da cidade e quem realiza esses usos, foram caminhando lado a lado na dinâmica de divisão do espaço urbano. Para além das festas, a questão das residências também revela essas diferenciações. Assim, atualmente, de acordo com Sarah França,

> Ao norte [da cidade] estão os bairros destacados pelo desinteresse do setor imobiliário por abrigarem moradias de grupos de renda mais baixa, com assentamentos precários e irregulares. Assim, desde a primeira metade do século XX, a provisão de moradia para esse grupo econômico pelo Estado se deu fora do tecido consolidado, em bairros como Porto D´Antas, Lamarão, Olaria, Soledade, justificados pelo valor fundiário reduzido, produzindo habitações com custo reduzido [...] (FRANÇA, 2020, p. 109).

No bairro Porto Dantas, um dos quais a autora cita falta de interesse do mercado imobiliário, é onde acontece o Som de Quebrada. Este bairro e a região onde ele está localizado na periferia, nos arrabaldes citados por Cleber Santana, na quebrada. É necessário apontar onde a visão do setor imobiliário e da construção social do espaço urbano se encontram no desenvolvimento de uma Aracaju que afasta a parte indesejada da população. Cleber Santana afirma, por exemplo, que no primeiro Código de Postura de 1856, as multas para a infração de "vozerias", proibida para a população em geral e que destacava os trabalhadores, citavam especificamente a população afrodescendente para algumas punições. Era o caso de palavras e/ou gestos considerados vulgares que,

caso praticados por uma pessoa que fosse escrava, "a multa reincidiria e seria paga pelo seu senhor" (SANTANA, C. 2018, p. 131).

Em se tratando de sonoridades e controle social via Estado, o caso das feiras livres também vale a pena ser citado. As feiras eram tidas como destinadas aos mais pobres. São locais de grande incidência de ruídos, dado o anúncio de mercadorias e o apelo de compra feito de forma oral pelos vendedores. As questões da classe social e da cor entram nesses locais como marcadores de diferenciação. "Pelos produtos listados o consumo era direcionado [...] e havia uma diferenciação entre classes sociais dos que compravam nas feiras livres e dos privilegiados que realizam suas compras nos armazéns de secos e molhados" (IBID, p. 134). O autor também destaca que as quitandeiras das feiras, mulheres negras, eram relatadas de forma pejorativa pelos jornais da época.

Além de regular os sons no espaço público em geral, nas feiras livres e do trânsito, entre outros, os códigos de postura não deixaram de se debruçar no lazer e nas andanças noturnas. De acordo com Cleber Santana,

> Foram nas ruas, nos cafés, nos bares, nos cabarés, nos botequins, nos mercados, nas residências, nas festas de terreiro, cinemas e nos teatros, espaços de grande movimentação no aspecto da extroversão e de reuniões festivas da população aracajuana, que encontramos tanto heranças e práticas culturais como uma vigilância e controle social por parte do Estado. Muitos personagens fizeram parte desse cenário que marcaram as sonoridades da cidade como os cantores de bares e cafés e os músicos de rua que viviam de contribuição eventual e muitos moradores aproveitavam esse momento de lazer ouvindo canções, seresteiros, violeiros e sambistas. Muitos desses ambientes, por serem de características públicas, estavam sempre abertos para entrada de clientes em busca de lazer e prazer, encontros e conversas, ponto de abrigo preferidos dos populares, tornando-se espaços de sociabilidades (IBID, p. 139).

É importante parar e nos debruçarmos nesse trecho aqui para pensar, a partir das contribuições desse autor, o que são esses eventos e como eles eram tratados pelo Estado nesse período, com o objetivo de percebemos as semelhanças que eles guardam com os Sons de Quebrada e de Calçada e, posteriormente, relacionar com os relatos que veremos sobre outras apropriações. Se Cleber Santana e Sarah França atestam em suas pesquisas a continuidade de segregação na estrutura do espaço urbano, a partir de uma construção social dessas dominações e apropriações, vamos perceber no decorrer do capítulo 3, a partir dos relatos de participantes e realizadores dos eventos realizados no século 21, que

suas impressões e análises trazem elementos que apontam para a permanência de segregação.

Com o que nos aponta o texto – a saber, a presença de músicos de rua, locais de característica pública e que provocam uma atmosfera festiva, diversidade cultural e confluência de serviços – identificamos as semelhanças com os eventos do foco de análise desse trabalho. Era o momento das sociabilidades e da fruição artística que se desenhava de forma espontânea na noite aracajuana. Um lazer que acontecia com trânsito dos ditos "populares" e na região central da cidade – região que, assim como em outras capitais, até os dias de hoje é estigmatizada como indecente ou hostil, afastando aqueles que se veem ou são chancelados como pertencentes a famílias abastadas ou cidadãos de bem.

> Essas sonoridades da diversão encontradas na cidade tornaram-se pauta e preocupação e podemos constatar essas evidências e argumentação já no século XX através do Boletim da Secretaria de Segurança Pública onde apresenta os lugares que deveriam "ser de maior fiscalização pela ordem pública" na cidade aracajuana, sendo: Bar da Gruta Sergipana, Rua da Frente, atual Ivo do Prado, Cinema Rio Branco, Cinema Guarani, Cinema Rex, Rua do Bonfim, Bar Brama, Bairro Carro Quebrado, atual São José, Estrado de Ferro, Vapores e Marinetes e Hotéis e Pensões.
> Serão nesses ambientes já citados que iremos encontrar em Aracaju um maior movimento no lazer e na diversão da gente simples e um maior controle social e vigilância quanto ao divertimento nas festas, nos passeios públicos (footings) e na boêmia aracajuana. Inúmeros diários de ronda citam também endereços como Café do Sr. Ildebrando, [...], Moscou, Boteco do Lourival, Pau que Chora, que estavam, em sua maioria, localizados no centro da cidade e nas circunvizinhanças de bairros próximos (IBID, p. 141-142).

Em relação à Rua do Bonfim, citada acima, o Dicionário de Nomes e Denominações de Aracaju (2002), de autoria de Luiz Antonio Barreto, autor que configura como uma das principais referências quando se trata da história da cidade, traz três verbetes interessantes sobre os locais da região central da cidade denominados por "Bonfim". Um deles se refere ao cinema municipal, localizado na antiga rua de Goiás. Os outros dois verbetes ajudam a entender a atmosfera da região central e as disputas que ali aconteceram. O segundo verbete identifica a rua como "principal do meretrício aracajuano, polo de atração da Cidade por muitos anos. Foi Bonfim de Palha. Nobre de Lacerda, Getúlio Vargas e Sete de Setembro. Hoje é ainda Sete de Setembro" (BARRETO, 2002, p. 133). Descrição que corrobora com as justificativas da preocupação

da Secretaria de Segurança Pública em fiscalizar o local. Já o segundo verbete traz os conflitos sociais e disputas pelo espaço, identificando Bonfim como

> Rua, Morro e Zona, que marcaram a vida de Aracaju. A rua porque estavam a grande maioria dos cabarés. O Morro porque ao tempo em que representava um obstáculo ao desenvolvimento urbano[39], era parte fiel e natural da paisagem aracajuana, dando as suas areias aos aterros, até que foi retirado permitindo o aproveitamento da área central no plano. A Zona porque parte da vida social, a maior parte mesmo, girava em torno da zona do Bonfim: os jogos, as casas noturnas, os pontos de encontro, as bodegas, a circulação natural de parcela da população aracajuana (IBID, p. 133)

Essa Zona do Bonfim, símbolo do lazer noturno da capital, era um ambiente que formatava uma movimentação cultural à semelhança do que acontece nas manifestações em espaços públicos de ontem e de hoje, dando lugar a uma atmosfera de sociabilidades a partir da cultura. De um modo geral, "Esses ambientes e práticas eram exercidos por algumas categorias de músicos, artistas e brincantes, promovendo o que chamamos de mediações culturais, onde há trocas e não imposição de saberes entre os integrantes [...]" (SANTANA, C. 2018, p. 138-139). De um lado, não se pode fazer uma associação completa com as manifestações realizadas no Som de Quebrada e de Calçada, pois, como já relatamos, essas apropriações do século 21 diretamente reivindicam a ocupação do espaço público como direito à cidade e com conotação política, afastando-se de uma sociabilidade voltada para o lazer sem uma conotação política do uso daquele espaço. De outro lado, a aglomeração e a presença da música e de artistas que caracterizam a mediação cultural estão presentes tanto nos eventos de uma época quanto da outra. Da mesma forma, a necessidade de fiscalização e presença da polícia para controle social, está também registrada por realizadores de eventos que atualmente não ocupam mais o

[39] De acordo com o historiador Luiz Antônio Barreto, "o desmonte do Morro do Bonfim representou, sem dúvida, a maior intervenção da engenharia no centro urbano de Aracaju". Ainda segundo o autor, "imensa duna que se espalhava por várias ruas, impedindo o agenciamento urbanístico. A grande obra foi feita no Governo de Leandro Maciel (1955-1959) e foi acompanhada, diariamente, por parte da população, e particularmente pelas crianças e jovens que faziam da duna uma diversão permanente. [...] As areias do Morro do Bonfim estão distribuídas por muitos lugares da cidade, aterrando os charcos, nivelando os terrenos, erguendo novas áreas residenciais, como foi o caso do Bairro Brasília, entre o Santo Antônio e o Industrial, nome que homenageou a nova capital do Brasil, construída, à época, no planalto central. Os córregos e mangues que impediam, muitas vezes, a passagem das pessoas, entre os bairros Industrial e Santo Antônio, cederam lugar às ruas e avenidas que surgiram com os aterros. Mais do que retirar de sua paisagem um morro inconveniente, Aracaju ganhou um novo bairro, justo como presente do Centenário". No local onde era o morro, foi construída a então Estação Rodoviária Governador Luiz Garcia, conhecida como Rodoviária Velha. As informações estão disponíveis no link <http://clientes.infonet.com.br/serigysite/ler.asp?id=9&titulo=Aracaju150anos>.

espaço urbano da cidade e que relatam terem sofrido repressão com alegação de estarem emitindo sons ruidosos. É interessante notar como nessa mediação cultural da Aracaju antiga a música também está presente como manifestação cultural predominante, trazendo consigo, por consequência, o músico como agente importante dessa mediação. Outro elemento importante é a identificação do lugar das sonoridades da cultura afrodescendente. Assim como nos mostra Tinhorão, Cleber Santana aponta, nesse caso vendo sob a lupa da ocupação do espaço urbano pelas sonoridades, que "as músicas e os sons africanos, em gêneros musicais populares nem sempre tiveram, em determinados espaços públicos, boa aceitação, sofrendo até rejeição" (IBID, p. 143), quando feito pelas camadas mais pobres da população.

Esse burburinho até aqui descrito, presente nos bairros da região central da cidade, está mais próximo de onde hoje é bairro Porto Dantas. Com o passar dos anos, a noite aracajuana vai se deslocando e cada vez mais se concentrando na região da praia, mais próxima do Som de Calçada, região para onde apontaram também os investimentos urbanísticos do Estado e as investidas do capital imobiliário. Na década de 60, a Companhia de Habitação de Sergipe (Cohab/SE), criada em 1966, foi responsável pela construção de conjuntos habitacionais principalmente na zona oeste e norte de Aracaju, e assim também nos anos seguintes. Conjuntos como o Castelo Branco, Lourival Batista e Costa e Silva, na zona oeste, são fruto dessa política habitacional, bem como o Assis Chateaubriand, no Bugio, na zona norte. Na década de 70, inicia-se o processo de verticalização da cidade e, da metade dos anos 70 e nos 80, começam a se difundir os condomínios fechados. É também na década de 80 que o vetor imobiliário aponta cada vez mais para o sul, ao mesmo tempo em que o número de construtoras locais aumenta exponencialmente (FRANÇA e REZENDE, 2014).

> Nos anos 90, Aracaju é o resultado de dois processos socioespaciais: o surgimento da região metropolitana, quando suas redes intra-urbanas e dos municípios limítrofes se integram num grande aglomerado, e a verticalização de bairros como Jardins, Grageru, Salgado Filho e Treze de Julho, promovida pelas principais construtoras da cidade: Norcon, Celi, Habitacional, Cosil, Cunha (IBID, p. 894).

Nos anos 2000, o Plano Diretor da cidade é aprovado sob a Lei Complementar nº 42, depois de cinco anos de apresentado pelo Poder Executivo, definindo as formas de ocupação e uso do solo.

> Nessa década destaca-se uma das estratégias do mercado associada à monopolização da terra, sempre nas mãos das grandes construtoras da cidade. Isso define as áreas da Norcon, Celi, Cosil e Habitacional, previamente já apropriadas, atraídas pelas amenidades ambientais e pelas grandes glebas existentes, que propiciam a implantação de maiores empreendimentos, com um custo mais baixo (IDEM).

O crescimento das construções, então, se dá sob a premissa do acúmulo de capital, via setor imobiliário privado e com anuência do Estado. A tônica adotada vai levando a um crescente investimento na zona sul, apontando para a Zona de Expansão. De acordo com França (2000), os bairros que receberam mais empreendimentos e unidades habitacionais entre 2000 e 2014 foram, nessa ordem, Zona de Expansão, Jardins, Farolândia, Atalaia, Jabotiana, Coroa do Meio, Luzia, Grageru, Inácio Barbosa e 13 de Julho. Sendo que nesse período, novos vetores de expansão também são criados, um deles na direção norte, "partindo do bairro Industrial, no sentido dos bairros Porto D´Antas, Lamarão e Bugio" (FRANÇA, 2000, p. 107). Além disso,

> [...] ao sul, o fortalecimento dos vetores traçados, nas duas últimas décadas do século XX, despontou na ZEU[40] como uma forte tendência para apropriação do capital, com inúmeros loteamentos fechados e condomínios horizontais para veraneio, localizados ao longo das Rodovias dos Náufragos e Inácio Barbosa. Isso está associado às intervenções viárias executadas pela Prefeitura e pelo Governo Estadual, com o propósito de facilitar o acesso não só daqueles que ali residem, mas aos que usufruem das praias. Assim, a segregação e fragmentação do espaço ganharam maior força a partir de 2000, especialmente na porção norte, com a implantação dos conjuntos habitacionais do PAR[41] e do PMCMV[42], baseadas na permissividade das normas do Plano Diretor, e nas intervenções urbanísticas realizadas pelo Estado, como abertura de vias (OBA e Amarela), a construção das orlas de Aruana e Mosqueiro valorizaram a área. (IBID, p. 111)

O plano diretor aprovado nos anos 2000 é lei mais recente em termos de regulamentação da urbanização da capital fundada em 1855. Ele representa a evolução dos códigos de postura analisados por Cleber Santana para entender o ordenamento das sonoridades. Depois as leis publicadas entre 1856 e 1962, o mais antigo, anterior ao atual plano diretor, data de 1966, o Código de Urbanismo do Município de Aracaju. Ao longo

[40] Sigla para Zona de Expansão Urbana, localizada na zona sul da cidade.
[41] Sigla para Programa de Arrendamento Residencial.
[42] Sigla para Programa Minha Casa Minha Vida

do tempo, assim como já observou Santana (2018), à medida que a população crescia, os hábitos mudavam e novas tecnologias eram introduzidas na cidade, a exemplo de luz elétrica (1913) ou automóveis (décadas de 1930 e 40), outras sonoridades surgem e assim as preocupações dos legisladores, atrelada à associação entre Estado e setor imobiliário para o uso do solo, também vão mudando a cada publicação de regulamentação do urbano.

Em relação ao lazer, na prática, percebe-se a construção e manutenção, principalmente, dos equipamentos em espaços que privilegiam o uso turístico, apesar de a atual lei declarar que a gestão teria prioridade também em construções que proporcionem a convivência nas diversas localidades na cidade. No atual código, por exemplo, a Subseção IV do capítulo IV, intitulado 'Da Política da Infraestrutura dos Serviços Públicos e Equipamentos Urbanos', é destinada ao Lazer, e aponta no artigo 71 diretrizes da política municipal que, se cumpridas de fato, iriam ao encontro das dezenas de manifestação em espaços públicos realizadas de forma independente, mas que, ao contrário, relatam sua descontinuidade por falta de estrutura, apoio financeiro ou mesmo repressão policial. O inciso IV diz que uma das diretrizes é "evitar a invasão de áreas destinadas a praças, promovendo a sua urbanização e manutenção, através de formas alternativas de cooperação entre moradores, iniciativa privada e poder público" (ARACAJU, 2000). O inciso seguinte é ainda mais pertinente para as funções do espaço urbano reivindicadas pelos grupos que ocupam o espaço público da cidade com arte e cultura. Diz no inciso V que uma das diretrizes da gestão municipal é "recuperar a rua como espaço de convívio" (IDEM). Entendemos que vários eventos, ao levar música, teatro, poesia aos espaços públicos e, além disso, incentivar outras atividades direta ou indiretamente – a exemplo da interação de diferentes gerações ou mesmo estimular o comércio – estão indo ao encontro dessa diretriz registrada no inciso V, e não somente a essa, mas também abrindo janelas e portas para a cooperação registrada no inciso IV. No entanto, o que se observa são apoios pontuais do poder público e que não suprem as necessidades básicas para a realização dessas iniciativas, fazendo com que em poucos momentos se tenha um banheiro químico e, na maioria das vezes, não, para citar um exemplo. Para além dos apoios pontuais, diferenciações também são perceptíveis na estrutura e na manutenção das orlas construídas em locais de população de baixa renda se comparadas às dos locais destinado ao turismo ou de bairros com população de renda alta. Basta para isso comparar orlinhas como a do Bairro Industrial ou do Bairro Coroa

do Meio, que beira o mangue, com o chamado Calçadão da 13 de Julho ou mesmo a Orla da Atalaia, essas duas últimas localizadas nos bairro 13 de Julho e Atalaia. E a contínua atenção dada à Orla de Atalaia mais uma vez é confirmada durante o ano de 2021 com a construção de uma espécie de um complexo chamado Orla Zona Sul que, da Atalaia, agora vai sendo construído passando pela Aruana, seguindo Rodovia dos Náufragos adiante[43].

> Desde 2000, Aracaju experimentou um crescimento que tem configurado a implosão-explosão urbana, resultando numa forte segregação sócioespacial e fragmentação espacial. Isso significou para os mais pobres, dificuldade de acesso aos serviços de infraestrutura, como transporte, saneamento e drenagem, além dos equipamentos de saúde, educação e lazer. Somado a isso, menores oportunidades de emprego e renda e aumento da violência acarretaram sérios entraves no acesso à uma cidade justa e igualitária, acentuando a formação de uma periferia sem qualidade de vida, produzida pelo mercado informal de moradia. (FRANÇA, 2020, p.87)

Vamos tentar entender as consequências do tipo de urbanização implementada em Aracaju, a distribuição da população e a segregação apontada por França (2020) a partir de alguns elementos consolidados na Mapografia Social da cidade, realizada pela própria Prefeitura do município e publicada em 2019.

2.3 Segregação na mapografia social de Aracaju

A Mapografia Social é uma publicação periódica do Observatório Social de Aracaju, projeto lançado em 2018 e que funciona no âmbito da Secretaria Municipal da

[43] De acordo com o Governo do Estado, a ideia é que a Orla Sul seja uma continuidade da Orla da Atalaia. Dividida em quatro trechos, as obras se iniciaram na Avenida Santos Dumont com a Rua Deputado Clóvis Rollemberg, no bairro Atalaia. Serão 17,4 quilômetros ao total, acompanhando a faixa litorânea da Rodovia Airton Senna (SE-100), até chegar à Praia do Viral, localizada na divisa de Aracaju com o município de Itaporanga D'ajuda. No primeiro trecho, entre o final da Passarela do Caranguejo até a proximidade do Tecarmo, no bairro Aruana, foram investidos pouco mais de R$ 8,3 milhões. Informações disponíveis em < https://sedurbs.se.gov.br/orla-sul-vai-mudar-cenario-do-litoral-de-aracaju/>.

Família e da Assistência Social. De acordo com a Prefeitura de Aracaju[44], os estudos produzidos pelo Observatório têm sido utilizados para o planejamento de políticas públicas da cidade. Ainda de acordo com a Prefeitura, além da Mapografia Social, são publicados os mapas da Rede de Equipamentos Públicos de Assistência Social, Saúde e Educação, o da Violência, o das 8 Regiões de Planejamento de Assistência Social, Saúde e Educação e a Matriz de Indicadores Sociais. A Mapografia Social de 2019, que será utilizada nesta seção, é fruto de uma parceria entre o Observatório Social, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a partir dos dados do censo demográfico de 2010, e a Coordenação de Geoprocessamento da Secretaria Municipal de Planejamento, Orçamento e Gestão (Seplog). As unidades analisadas na mapografia estão divididas em bairros, "com exceção da Zona de Expansão, pois esta região é considerada pelo IBGE como área de ponderação e não como bairro. Para este recorte, houve necessidade de tratar os microdados para que fosse possível chegar aos resultados para essa área" (ARACAJU, 2019, p. 5), sendo esses dados categorizados d seguinte forma: Pobreza e desigualdade, população, população segundo cor ou raça, população por gênero e faixa etária, responsabilidade familiar, educação, tipologias e perfis dos domicílios de Aracaju e emigração.

Para dar continuidade à discussão sobre a segregação do espaço urbano de Aracaju, porém, iremos nos ater às variáveis pobreza e desigualdade, população segundo cor ou raça, educação e tipologias e perfis dos domicílios de Aracaju. O que objetivamente iremos tentar demonstrar é como após 166 anos de fundação da cidade, a aplicação ou a falta de políticas públicas, dos códigos de conduta, das diretrizes de uso do solo, em resumo, após o acúmulo de gestões, a segregação da população no mapa da cidade está hoje configurada. Lembrando que nosso exercício, após termos identificado o gênero musical como uma ferramenta de hierarquização no setor da música, é agora identificar como há também uma hierarquia na distribuição das pessoas no espaço urbano da cidade. Hierarquia essa direcionada às ditas minorias em direitos, composta por pessoas com baixa renda e afrodescententes, por exemplo. Previamente vamos relembrar, visualmente, onde estão localizados o Som de Quebrada, zona norte, e o Som de Calçada, Zona Sul.

[44] A declaração consta na matéria "Com Observatório Social, Prefeitura de Aracaju concorre ao Prêmio Liderança Pública", publicada na Agência Aracaju de Notícias e disponível em <https://www.aracaju.se.gov.br/noticias/84158>.

Vamos começar com o tema Pobreza e Desigualdade Social, apresentando dentro dele o mapa em que é demonstrado o Índice de Pobreza Domiciliar. O índice foi calculado unificando domicílios que apresentam renda per capita de R$70, considerada de extrema pobreza, os com renda per capita de R$ 140, considerados em situação de pobreza, além daqueles em que as famílias declararam não ter renda.

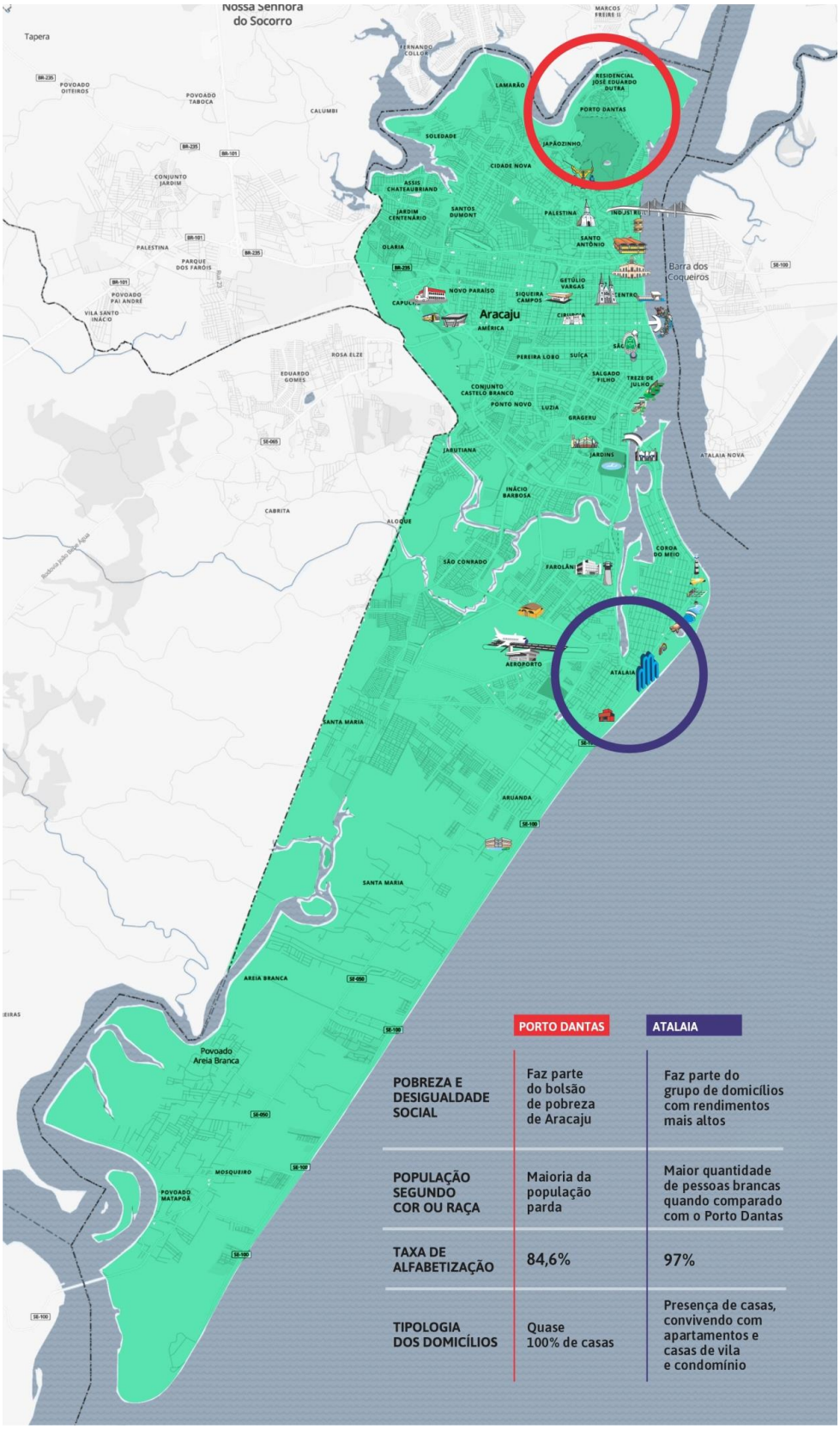
> Analisando espacialmente o fenômeno, observa-se uma concentração mais acentuada de domicílios em situação de pobreza nas áreas mais periféricas da cidade. Estas áreas estão localizadas nos extremos norte e sul, em regiões cuja ocupação tem ocorrido de forma desordenada nesses últimos anos, com agravantes de serem áreas sensíveis do ponto de vista ambiental.
> Além da condição de pobreza derivada dos baixos rendimentos, parte dessas comunidades sofre com problemas socioambientais, devido, principalmente, às características geográficas desses territórios. Estes problemas estão relacionados à deficiência no saneamento básico que vai desde a drenagem de águas pluviais e esgotamento sanitário irregular até destinação inadequada de resíduos sólidos (IBID, p. 9).

Os bairros Japãozinho, Santa Maria e Porto Dantas são os que apresentam mais domicílios em situação da vulnerabilidade descrita no trecho acima. Já o bairro Atalaia aparece em situação distinta, com domicílios entre os que têm renda mais elevada na cidade.

Em relação ao tema Análise Étnica e Racial da população aracajuana: população segundo cor ou raça, o Índice Distribuição relativa da população segundo cor/raça,

> Percebe-se que na região central da cidade, cujo nível de rendimentos per capita dos domicílios é maior, o índice de população branca é mais representativo, demonstrando haver correlação entre rendimento médio e perfil étnico/racial da população. Nos territórios mais periféricos da cidade, principalmente os localizados no extremo norte e extremo sul, os índices de pessoas que se autodeclararam de cor preta ou parda são majoritários na composição racial desses espaços e, conforme apresentado nas análises sobre rendimento médio, esses territórios caracterizam-se por baixos níveis de renda (IBID, p. 14).

Figura 02 – Som de Quebrada e Som de Calçada na mapografia social de Aracaju



Comparando especificamente o bairro Atalaia com o Porto Dantas, observa-se que ambos apresentam predominância de pessoas autodeclaradas como pardas, sendo que há

mais pessoas pardas no segundo. No entanto, na Atalaia os dados mostram uma presença menor de pessoas de cor preta e uma presença maior de pessoas brancas. Os dados se invertem no Porto Dantas, onde a quantidade de pessoas de cor preta é maior e, de pessoas brancas, menor. Na Atalaia, incide ainda a presença de pessoas amarelas, o que não acontece no Porto Dantas.

O índice que aponta a distribuição da população parda na cidade como um todo mostra que, entre os quatro níveis de concentração, o bairro Porto Dantas apresenta o mais elevado, entre 71% e 78%, e a Atalaia está ranqueada no segundo nível de concentração, entre 47% e 63%, aproximadamente. O índice que avalia a concentração da população preta, Atalaia aparece entre os menores índices e Porto Dantas ranqueado no segundo nível de concentração, dentre as quatro faixas.

Quando ao tema Educação, a taxa de alfabetização na Atalaia das pessoas com 10 anos de idade ou mais é muito próxima à totalidade dos respondentes, 97%. Já no Porto Dantas, ela é de 84,6%. Considerando que a média no município é de 93,7%, observa-se que esses bairros estão em fronteiras distintas, um acima da média e outro abaixo. Nos bairros "Santa Maria, Japãozinho e Porto Dantas, bairros com maiores índices de pobreza, a taxa de pessoas não alfabetizadas gira em torno de 15%, comprovando a correlação entre pobreza e analfabetismo" (IBID, p. 25).

Por fim, quanto ao tema Tipologia e Perfis dos Domicílios Aracajuanos, a concentração dos domicílios coincide com os vetores de expansão mostrados por França (2000), com a porção sul apresentando maior densidade demográfica e destaque para os bairros Farolândia, São Conrado, Santa Maria e toda a Zona de Expansão. Da mesma forma, quanto à tipologia, dado o já relatado desinteresse do setor imobiliário em bairros como o Porto Dantas, a verticalização (podendo aqui ser traduzida enquanto interesse do setor imobiliário comercial) não chegou ao bairro, sendo ocupado quase em sua totalidade por casas – tipo de moradia que predomina nas áreas periféricas. No entanto, quando se contabilizam os domicílios de baixa renda, o Porto Dantas aparece com mais incidência que a Atalaia. O Porto Dantas também é apontado, diferente da Atalaia, como maior incidência de residência com esgoto irregular, principalmente pela expansão desordenada em uma região de preservação ambiental. O bairro da zona norte também aparece em destaque quanto à coleta irregular de lixo e também apresenta uma maior quantidade de

domicílios sem banheiro adequado, neste caso com valores superiores às demais localidades da região. E quanto à energia elétrica, ainda que a cidade de Aracaju apresente 99,8% dos domicílios particulares permanentes com energia elétrica regular, o Porto Dantas mais uma vez aparece em destaque na questão da precariedade das moradias, estando entre os bairros com maior número de domicílios sem energia elétrica regular.

Para melhor percepção desse exercício comparativo, listamos num quadro as principais diferenças entre os bairros em que estão localizados o Som de Quebrada e o Som de Calçada, respectivamente, Porto Dantas e Atalaia.

Quadro 1 - Mapografia Social de Aracaju e as regiões do Som de Quebrada e do Som da Calçada

Mapografia Social de Aracaju e as regiões do Som de Quebrada e do Som da Calçada		
Item	**Bairro Porto Dantas – Zona Norte(Som de Quebrada)**	**Bairro Atalaia – Zona Sul (Som de Calçada)**
Bolsões de pobreza	Tem bolsão de pobreza no bairro com situação de extrema vulnerabilidade social	Não tem bolsão de pobreza no bairro
População segundo cor/raça	Mais pessoas de cor preta ou parda e menos pessoas brancas	Grande incidência de pessoas pardas e, relativamente, mais pessoas brancas que no Porto Dantas
Taxa de alfabetização da população de 10 anos de idade ou mais	84,6%, menor que a média da cidade	97%, maior que a média da cidade
Tipologia dos domicílios	Destaque para a quantidade de domicílios sem energia elétrica regular, sem banheiro adequado e com baixa renda	Não aparece em nenhum dos índices que apontam precariedade nos serviços ou domicílios

Fonte: Elaboração da autora a partir dos dados da Mapografia Social 2019

A partir das informações colocadas aqui no final deste capítulo, resumidas no quadro comparativo acima, buscamos destacar as principais diferenças observadas nas regiões onde cada uma das manifestações alvo de análise deste trabalho estão localizadas. Percebe-se, a partir dos dados coletados na última mapografia social disponibilizada pela Prefeitura de Aracaju, uma divisão da cidade, construída sob o capital, da qual mostramos o sentido de desenvolvimento imobiliário e uma segregação da população principalmente

no que diz respeito às diferenças de acesso à renda. Essa situação construiu uma cidade que, ao ser dividida por conta das questões de moradia, concentra uma população mais pobre – que também é a população com menos escolaridade, menor qualidade de vida e de pele mais escura, em bairros específicos que, não coincidentemente são os menos atrativos para o investimento do setor imobiliário de luxo e também menos visada para investimentos do Estado, seja para infraestrutura básica ou para serem locais de atrativos turísticos – estes concentrados na zona sul da cidade, principalmente na Orla de Atalaia, como já apontado. Veremos, a partir de relatos dos entrevistados, que é também nessa região onde estão concentradas as casas de show. Se no primeiro capítulo demonstramos que alguns gêneros musicais são operados pela indústria da música para gerar rentabilidade, o mesmo acontece com o solo urbano, como vimos aqui no segundo capítulo.

No terceiro capítulo, a partir de informações complementares, boa parte delas advinda da coleta de dados da autora, buscamos entender as perspectivas de ocupação do Som de Quebrada e do Som de Calçada e como essas ocupações são estimuladas e/ou atravessadas pelas divisões arregimentadas pela música e pela segregação operada na cidade de Aracaju.

3. A música e os territórios da calçada e da quebrada

Neste capítulo iremos fazer, a partir dos marcos teóricos e análises apresentadas nos dois capítulos anteriores, a análise dos objetos Som de Quebrada e Som de Calçada, enquanto territorialidades do espaço urbano de Aracaju, buscando compreender como essas apropriações articulam os elementos música e espaço público e também como sofrem interferência da lógica capitalista que norteia o desenvolvimento dessas duas categorias. Para isso, também utilizaremos os dados coletados nas observações de campo, na enquete online, nas entrevistas semi-estruturadas e nos mapas conceituais construídos pelos entrevistados.

3.1 As territorialidades na zona sul e na zona norte

Para analisar as iniciativas foram estabelecidos alguns critérios em busca de recortes no tempo e no espaço em relação ao conjunto das ações que privilegiam a relação entre música e espaço público urbano de Aracaju. Um deles, já evidente, é o local de realização, o espaço público. É necessário entender o que estamos chamando de "espaço público". Para fins deste estudo, considera-se a discussão levantada pelo antropólogo Manuel Delgado, citada no capítulo 2. Relembramos que, de acordo com o autor, o espaço público ideal é o lugar onde as interações sociais se dão em pleno exercício democrático, em que os agentes devem se perceber na interação sem demarcadores de inferioridade ou superioridade, sem qualquer restrição de acesso, simbólica ou física. Aqui nesta análise esta é a noção de espaço público que iremos perseguir – "perseguir" porque, como nos aponta Delgado (2015), as cidades construídas a partir do entendimento de que o solo é também uma mercadoria não apresentam de forma plena uma configuração de espaço público que atenda ao que seria uma interação de fato democrática – contexto que deveria prevalecer como intrínseca ao entendimento da coisa que é "pública".

Além do local, os outros critérios estabelecidos dizem respeito ao ator social realizador, à forma de acesso e à regularidade. Quanto ao ator social ou agente, priorizam-se as iniciativas realizadas pela sociedade civil de forma independente, por grupos frequentemente configurados em coletivos (formato que, como vimos no primeiro capítulo, tem sido prática comum em iniciativas de artistas e músicos independentes nas últimas décadas) em detrimento a entes da iniciativa privada empresarial e/ou comercial ou o Estado. Quanto à forma de acesso, os eventos gratuitos e acessíveis a qualquer pessoa em detrimento àqueles que cobram pelo ingresso ou aqueles gratuitos com algum tipo de restrição – a exemplo dos que condicionam a entrada a convites, possuem portaria de controle ou qualquer forma de limitação. Excluem-se também os eventos realizados em prédios públicos, pois a depender do órgão, também são passíveis de restrições, seja pela vestimenta, pela capacidade máxima de público ou outros critérios.

O fator regularidade foi adotado como recorte tendo em vista que a longevidade das iniciativas é um indicador de sua relevância enquanto apropriação que modifica a relação das pessoas com o lugar, tanto provocando adesão do público ao longo do tempo quanto construindo o significado de sua existência para a cidade. Portanto, periodicidade fixa e tempo de existência, de no mínimo um ano, foram condicionantes determinadas para o fator regularidade.

Sendo assim, esta pesquisa irá analisar iniciativas que utilizam a música como elemento de socialização no espaço público (1) – com o objetivo manifestado de reocupar o espaço da vivência coletiva, como uma atitude política de realização do direito à cidade, via de regra confrontando-se à ideia de um uso que impõe um controle social a uma parcela da sociedade; realizadas de forma independente, excluindo os de iniciativa empresarial e da gestão pública (2); com forma de acesso livre (3) e regularidade identificada (4).

Após a aplicação dos critérios de recorte, estabelecidos a partir das observações iniciais no campo, o conjunto de objetos foi definido e é constituído pelo par de iniciativas Som de Quebrada e Som de Calçada, realizadas em espaços públicos da zona norte e sul de Aracaju, respectivamente. Esse par de iniciativas, como poderá ser constatado ao longo deste trabalho, revelou grande potencial para a análise das imbricações entre a produção musical local e a configuração da cidade.

Antes de chegar à descrição propriamente dita do corpus de pesquisa, é necessário reforçar o processo: foi a partir da observação de campo inicial que as categorias acima descritas surgiram e, a partir delas, é que foram feitos os recortes. A observação inicial, atrelada a uma pesquisa com foco nas apropriações do espaço público urbano relevantes realizadas entre os anos os anos 2000 e 2019, compôs o arcabouço do qual foram extraídos o Som de Quebrada e de Calçada. Importante ressaltar que o resgate histórico dessas iniciativas permitiu pinçar elementos para os quais deveríamos olhar se quiséssemos entender a dinâmica *música-espaço público* presente nesses eventos. Com o objetivo de proporcionar um entendimento desse percurso, vamos recorrer aqui à descrição de algumas delas.

Em perspectiva histórica, consideramos que experiências como a Rua da Cultura[45], no Centro Histórico de Aracaju, e o Sarau de Baixo, realizado embaixo do viaduto Jornalista Carvalho Déda, no Distrito Industrial de Aracaju (DIA) – iniciativas periódicas, de coletivos, realizadas em espaços públicos, sem qualquer restrição de acesso –, são exemplos de eventos que mobilizaram significativo fluxo de pessoas, tornando os

[45] A Rua da Cultura, que funcionou em espaços diferentes ao longo de sua duração, teve o caráter acesso modificado. Um exemplo disso é o momento em que funcionou na Casa Rua da Cultura, em frente à Praça Camerino, no Centro de Aracaju. Ainda assim, o período em que esteve em frente à Passarela das Flores, no Mercado de Aracaju, ocupando um espaço público no Centro Histórico, é tomado aqui como momento em que a iniciativa se consolidou como evento cultural da cidade e, portanto, considerado como balizador das intenções e possibilidades democráticas de seu funcionamento no espaço urbano.

lugares de realização referências de expressividade cultural e ressignificando esses espaços para além da estrutura de cimento ou funcionalidade, respectivamente comércio ou local de passagem[46], ou seja, disputando simbolismos e criando territorialidades.

No caso da Rua da Cultura[47], produzida pela Cia de Teatro Stultífera Navis no mercado Central de Aracaju todas as segundas à noite[48], teve como saldo o uso da área do Centro Histórico de Aracaju à noite – uso imprevisto para a região vista sempre como lugar que não se deve frequentar durante esse período do dia, pois carrega o estigma de lugar frequentado por pessoas vistas como marginalizadas da sociedade. Dessa forma, ao longo do tempo, significou também a possibilidade de um olhar diferente em relação ao Centro Histórico, agregando à visão de lugar reservado ao comércio de dia e impróprio para circulação à noite, o sentimento de que aquele espaço poderia ser parte da vida cultural e afetiva dos aracajuanos, de vivência intencionalmente coletiva e partilhada. Esse processo de ressignificação, do qual emerge seu status de territorialidade sob o viés de apropriação, também trouxe em seu bojo a proposta de mediação entre público e artistas mutuamente desconhecidos entre si, à medida que reunia pessoas com diferentes gostos culturais e grupos artísticos que, em sua maioria, não tinham oportunidade de apresentação em eventos privados. Esses locais privados - como veremos nos depoimentos de alguns artistas e realizadores independentes, localizados principalmente nas zonas turísticas da cidade – privilegiam gêneros musicais e produções alinhadas ou já inseridas na lógica da indústria da música hegemônica.

A Rua da Cultura teve início em setembro de 2002, na rua Vila Cristina, em frente ao Teatro Atheneu, durante a temporada do espetáculo A Cantora Careca, da Cia. de Teatro Stultifera Navis. Na rua, eram realizados shows musicais, esquetes, venda de roupas usadas – um brechó foi uma das primeiras iniciativas da cia. de teatro na ocupação daquele espaço, entre outras pequenas atividades que foram ganhando dimensão com o passar do tempo. A Rua da Cultura passou a ser uma alternativa de lazer e de encontro nas noites de segunda-feira de Aracaju. No entanto, após reclamações de moradores da

[46] Sobre a realização desses eventos e sua relação com o espaço público, algumas informações podem ser obtidas na matéria 'Produtores culturais enfrentam dificuldades por falta de investimento', disponível em: <http://contextoufs.comunicacao-ufs.com.br/?p=2363>.

[47] Informações sobre a Rua da Cultura podem ser encontradas nas matérias 'Rua da Cultural em Aracaju completa 10 anos' - http://g1.globo.com/se/sergipe/bom-dia-sergipe/videos/v/rua-da-cultura-em-aracaju-completa-10-anos/2167457/ e 'Segundas-feiras: Rua da Cultura na capital sergipana' - https://infonet.com.br/noticias/cidade/segundas-feiras-rua-da-cultura-na-capital-sergipana/.

[48] Periodicidade do momento em que a cia de teatro Stultífera Navis ocupou a região do Mercado.

vizinhança, o evento passou a ser realizado na Passarela das Flores do Mercado de Aracaju e, por fim, foi deslocado para uma casa antiga em frente à Praça Camerino, denominada Casa Rua da Cultura, que servia também como sede da cia. de teatro. A Casa Rua da Cultura funcionou até fevereiro de 2016. Antes disso, enquanto a Rua da Cultura era realizada no mercado, o evento passou a contar com apoio da Prefeitura de Aracaju. Apoio esse que, posteriormente, resulta na concessão de uso do prédio da Praça Camerino. O encerramento desse apoio leva, com o passar do tempo, a dificuldades financeiras que culminam no fim do projeto. Enquanto durou, a Rua da Cultura, à revelia de ser realizada por uma companhia de teatro, sempre teve a música como elemento de relevância para o público. Importante ressaltar também que o projeto divulgou por um período sua programação no Portal Infonet, site de notícias local, e também no Caderno de Cultura do jornal impresso de maior circulação de Sergipe, o Jornal Cinform, um periódico semanal impresso que circulava também em cidades fronteiriças de estados vizinhos como Alagoas. Enquanto esteve ativa, a Cia. de Teatro Stultífera Navis era composta grande parte por estudantes universitários e de início funcionava como um coletivo, agrupamento informal, nascido de aulas de teatro realizadas no Colégio Módulo – e somente posteriormente passou a ser registrada. O público de seus eventos, ainda que em parte tivesse correspondência a esse perfil universitário, apresentava grande diversidade e flutuava a depender das atrações e dos locais onde a Rua da Cultura foi realizada ao longo do tempo.

No caso do Sarau de Baixo, com periodicidade mensal, sempre na terceira terça-feira do mês, a ocupação cultural do espaço abaixo do viaduto localizado ao lado Terminal do Distrito Industrial de Aracaju (D.I.A.) trouxe, após as jornadas de junho de 2013, que aconteceram no mesmo lugar, a noção de espaço de convivência a uma região que anteriormente era apenas de passagem, espaço vazio, que interliga bairros da zona sul da capital sergipana, tanto habitados por uma população de classe média quanto por pessoas de classe média baixa. Com um público de estudantes universitários, ativistas e artistas, o Sarau de Baixo reivindicou e encampou uma ressignificação daquele espaço público, da rua em si, da cidade e dos usos dos equipamentos do Estado através de manifestações culturais e da defesa de pautas sociais. Em relação às manifestações artísticas, aconteciam apresentações de músicos e bandas adeptas a diversos gêneros musicais. A poesia falada marca a essência da iniciativa – por influência do próprio grupo que iniciou a ocupação, formado por poetas e declamadores – e funcionou como um dos principais elementos

culturais agregadores, ao lado da música. O Sarau de Baixo aconteceu entre setembro de 2013 e teve sua última edição em 2015. Na declaração de despedida, publicada na página da mídia social Facebook[49], o Coletivo Debaixo, realizador do projeto e que contava com universitários em sua formação, relata dificuldades financeiras para a continuidade e cita coerções, a exemplo de cortes de energia no local a partir da meia noite, além de intimidação policial.

Essas duas experiências citadas aqui como exemplos de ocupação do espaço público não acontecem mais nos dias de hoje, mas reverberam na cidade. Não à toa, o espaço embaixo do viaduto do D.I.A. foi escolhido para ser palco do ato do dia 29 de setembro de 2018, convocado pelo coletivo 'Mulheres Unidas contra Bolsonaro"[50], contra a candidatura do deputado federal Jair Bolsonaro (à época, PSL) à Presidência da República. O espaço tinha se tornado, com as jornadas de julho de 2013 e a marca que o Sarau estabeleceu, notadamente um lugar de manifestações públicas e reivindicações. Tanto no caso do Sarau de Baixo como no da Rua da Cultura, é comum ouvir de artistas e do público relatos de saudosismo e que apontam esses eventos como referência de um tipo de ocupação exitosa, sempre reforçando o papel agregador e de valorização à cultura sergipana cumprido por ambos.

Em um recorte mais recente na história, outros eventos buscaram ocupar a cidade e fazer dela um espaço de encontro, de um encontro feito por meio da cultura, e que, em diferentes níveis, também buscavam ressignificar ou de fato ressignificaram territórios. Entre eles estão o Sarau de Quebrada e o Afro Power, que aconteciam em bairros periféricos de Aracaju, diferente dos dois citados anteriormente – a Rua da Cultura tem seu local de predominância a região Central da Cidade, e o Sarau de Baixo na região de calçada da zona sul, já que vamos ver que o Sarau de Quebrada acontece na quebrada da zona sul.

O Sarau de Quebrada[51], realizado no bairro Santa Maria pela Família Entre Becos, coletivo formado por jovens artistas e estudantes, surge com a proposta de unir protesto

[49] Em 22 de março de 2016, o Coletivo de Debaixo publicou uma nota em seu perfil na mídia social Facebook relatando os porquês do encerramento das edições do sarau. Essa nota pode ser acessada pelo link: https://www.facebook.com/saraudebaixo/posts/1700910996793219?__tn__=K-R.

[50] Sobre o ato, acessar a matéria 'Ato contra Bolsonaro reúne manifestantes no Viaduto do D.I.A.' através do link: https://infonet.com.br/noticias/politica/ato-contra-bolsonaro-reune-manifestantes-no-viaduto-do-dia/.

[51] Informações sobre o Sarau de Quebrada estão disponíveis no perfil do Coletivo Entrebecos na mídia social Instagram: @entrebecosenbe.

e arte no espaço público. O Sarau é caracterizado como um movimento cultural e político, feito por jovens de periferia, na periferia e que traz como slogan a frase "Revolução Periférica". Uma das características marcantes do coletivo é seu posicionamento em relação a pautas de movimentos sociais protagonizadas por mulheres, pela população negra e LGBTQIA+. A atividade acontecia na zona sul, no bairro Santa Maria, um dos mais populosos de Aracaju, na avenida Alexandre Alcino, s/n, ao lado do Banco Banese – região do bairro que agrega instituições comerciais, além de aparelhos do Estado, como um posto da polícia militar e duas escolas públicas. O bairro sempre foi conhecido pela falta extrema de estrutura, saneamento básico, pela pobreza e pela violência. Ao longo do tempo, a gestão pública passou a investir na construção de moradias e de equipamentos públicos na região, dando outra tônica ao bairro, mas bem distante ainda das condições que poderiam enquadrá-lo num conceito de bairro da zona sul. Ele segue sendo um bairro de periferia, de quebrada, destacadas a precarização de moradia e falta de acesso a serviços que essa condição proporciona à população do Santa Maria.

Em relação às expressões artísticas presentes no Sarau de Quebrada, a música, além da poesia, era uma vertente artística privilegiada nos saraus, que reuniam músicos, rappers e grupos do próprio Santa Maria e de outros bairros periféricos. O Sarau começou no dia 9 de novembro de 2015 e depois apresentou períodos de descontinuidade. As duas edições mais recentes foram realizadas em 2018, nos meses de agosto e novembro – esta última em comemoração aos seus três anos de existência. Para 2019, foram previstos dois saraus do Entrebecos, porém não realizados. Uma edição foi marcada em 2020, mas teve que ser cancelada de última hora[52]. Em 2018, o coletivo contava com quatro membros ativos e passava por uma reorientação de suas atividades, buscando uma saída financeira a partir da ideia de lançamento de uma produtora, para que o projeto pudesse ter uma periodicidade maior. Cada edição do sarau acarretava um investimento entre R$ 300 e R$ 400.

Já a iniciativa AfroPower, do Coletivo Jovem de Empoderamento Afro, acontecia de forma itinerante e teve curta duração – completou um ano de atividade em novembro de 2018, e então deixou de ser realizado. Formado por jovens estudantes e artistas, começou como sessões fotográficas em espaços públicos com o objetivo de contribuir

[52] Na nota de cancelamento, publicada no perfil do Instagram do coletivo, são relatados problemas com fornecedor de som contratado para o evento e também a frequência desse tipo de dificuldade nas negociações com fornecedores.

com a autoestima da população jovem, negra e periférica. Com o passar do tempo, foram agregadas outras expressões artísticas, e o evento se tornou palco para apresentações de música, poesia e debates sobre pautas suscitadas pelos próprios jovens, para os quais eram convidadas pessoas de fora do movimento. O AfroPower acontecia de dois em dois meses, sempre em praças públicas de localidades periféricas da cidade, associadas à ideia de "quebrada", atraindo jovens de bairros diferentes que se reuniam com moradores do local escolhido para cada edição. A divulgação para chamamento e os registros dos eventos estão no perfil do AfroPower[53] na rede social Instagram, que contava até abril de 2019 com mais de 1.200 seguidores. A última edição aconteceu no dia 31 de março de 2019, embaixo da Ponte do Bairro Industrial, e teve como mote a frase "Parem de nos matar – Na violência contra a mulher, a gente mete a colher", um protesto contra os diversos casos de feminicídio noticiados naquele período nas regiões periféricas da cidade. De acordo com a integrante do coletivo Rayanne Santos, havia à época a intenção de dar continuidade às atividades em outros formatos, por exemplo, integrando ações de outros movimentos.

A descontinuidade do Sarau da Quebrada e do AfroPower, de acordo com os relatos de seus integrantes, foi ocasionada por dificuldades para a realização, parte delas relacionadas a demandas financeiras com equipamentos de som e transporte.

Em termos de logística, o AfroPower se assemelha muito à iniciativa intitulada Periferia Ambulante, que surge oficialmente em 2018. O Periferia é uma articulação e/ou auto-organização de coletiv@s(sic) periféricas de todo estado e funciona com a circularidade das demandas das periferias. Assim como o AfroPower, cada edição acontecia em um local diferente, em espaços fechados ou abertos, em bairros tidos como de periferia em Aracaju. As pautas articuladas são as das mulheres quilombolas, indígenas, camponesas, agricultoras, marisqueiras, catadoras, etc. Apesar de tentar abarcar essa diversidade de vozes, a organização afirma que havia limitação na abrangência dos eventos, principalmente quando se tratava de zonas rurais, por conta de recursos financeiros e materiais. O Periferia Ambulante organiza anualmente o evento Julho das Pretas em Sergipe. A edição de 2019 articulou diversas atividades em locais abertos e a de 2020, já no cenário da pandemia do novo coronavírus, aconteceu de forma virtual. Até junho de 2020, a iniciativa contava com 906 seguidores em seu perfil na rede

[53] As publicações da iniciativa podem ser visualizadas no perfil da mídia social Instagram (@_afropower_).

social Instagram @periferiaambulante. Tendo em vista a falta de periodicidade, o fato de não se articular em torno da música ao vivo e a possibilidade de acontecer em locais fechados, essa iniciativa não foi integrada no corpus desta pesquisa.

Outra iniciativa também itinerante, essa de maior repercussão, mas que igualmente não foi considerada como objeto para essa análise, principalmente por ser um evento pago, é o Ensaio Secreto. O sarau multicultural "de arte e resistência" Ensaio Secreto, realizado por um coletivo homônimo, acontece às segundas-feiras há 5 anos – mantendo sua programação durante a pandemia de forma virtual, mas aumentando a agenda semanal, que passou a contar com edições também às quartas e quintas-feiras. No formato pré-pandemia, a programação de cada edição era divulgada no mesmo dia, algumas horas antes. Atualmente, é transmitida pela rede social Instagram e pelo You Tube, com 742 inscritos. Em setembro de 2020, o perfil no Instagram @ensaiosecretoaju contava com aproximadamente 6.500 seguidores[54]. Em 27 de setembro de 2021, a organização informou a contabilização de 304 edições ininterruptas do Ensaio Secreto. Esse foi um dos poucos eventos aqui analisados que deu sequência às suas atividades de forma regular no formato online durante a pandemia e que, em 2021, passou a realizar atividades híbridas, com público presencial reduzido e dando continuidade à transmissão pela internet. O financiamento do projeto se dá através das bilheterias cobradas. A organização também mantém uma vaquinha online para contribuição livre. As edições são realizadas em diversas regiões de Aracaju e, por vezes, em outras cidades de Sergipe. Como dissemos, por conta da cobrança de bilheteria por parte do evento e também da realização em locais privados, o Ensaio Secreto não configura no corpus desta pesquisa.

No mapeamento inicial dos eventos realizados em espaços públicos em funcionamento até a pandemia aparecem também: o Fest Verão, evento de grande dimensão, que prioriza a música, mais especificamente o axé produzido na Bahia, realizado por uma entidade privada em substituição à festa anual Pré-Caju, e que anunciou para outubro de 2020 sua volta ao espaço público com cortejo de trio elétrico na Orla de Atalaia[55]; o Forró Caju, festejo junino que conta com uma programação predominantemente musical, privilegiando o gênero forró, organizado pela Prefeitura de Aracaju no Centro da cidade, na Praça Hilton Lopes, localizada entre os mercados, e com

[54] As atividades do Ensaio Secreto também podem ser acompanhadas para rede social Facebook no endereço: https://www.facebook.com/ensaiosecretoaju/.
[55] Em junho do mesmo ano, a organização do evento adiou a volta do Pré-Caju por conta da pandemia.

dimensão de público e porte de atrações semelhante ao Fest Verão; o Ocupe a Praça[56] - um projeto bem menor (a presença é de em média 200 pessoas por edição), também de realização da Prefeitura, através da Fundação de Cultura e Arte de Aracaju (Funcaju) e do Núcleo de Produção Digital Orlando Vieira (NPD) – que costumava acontecer mensalmente na Praça General Valadão, no Centro, com apresentações de variadas expressões artísticas, sendo a música um dos elementos que atraía mais público (dada a concentração de pessoas no momento das atrações musicais), com grande diversidade de gêneros musicais e com um momento para debates denominado Liquidifica Diálogos. E, por fim, para encerrar esse bloco de descrições, o Quinta Instrumental[57], outra realização da Prefeitura de Aracaju, teve início em 2017, acontecia uma vez ao mês e tinha como expressão artística principal a música instrumental ao vivo. Todos esses eventos listados acima aparecem na fase de pesquisa exploratória inicial e foram descartados após a aplicação dos critérios utilizados, resultando no corpus da pesquisa. No caso dos realizados pela prefeitura, mas com critério público, o critério ator social, principalmente, levou ao descarte. No caso dos eventos pagos, o critério de não restrição para a entrada foi o principal fator de corte.

O panorama feito aqui, dos eventos que utilizam a música como principal ou uma das principais expressões artísticas para apropriação de locais públicos, apresenta grande diversidade em relação à região da cidade e à dimensão do espaço ocupado, aos gêneros musicais, à estrutura, à quantidade de público e ao tipo de agente realizador. No entanto, sob o olhar que busca as semelhanças, para além de usarem a música como fator de socialização ou mesmo mote publicitário, principalmente no caso das festas pagas, são iniciativas que dinamizam, modificam e demarcam territórios urbanos. Nesse jogo entre diferenças e semelhanças, entender os fenômenos escolhidos, o Som de Calçada e o Som de Quebrada, recortados desse conjunto, mostra-se fundamental para traçar um desenho no qual a cidade parece dizer ou revelar onde cada música deve circular. Desenho esse

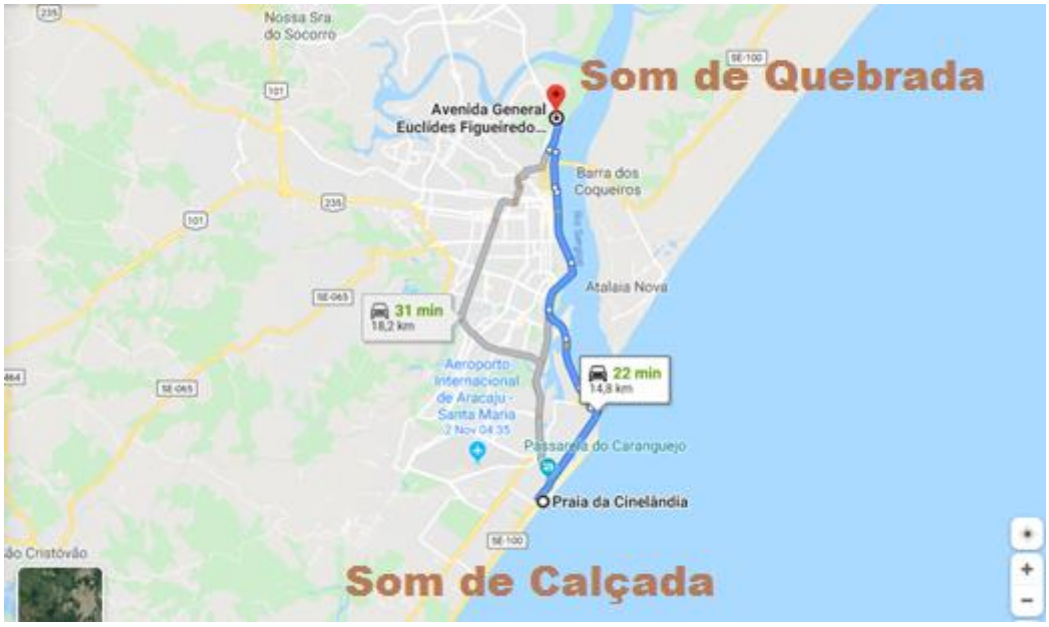
[56] Informações sobre a iniciativa podem ser lidas na matéria ‘Projeto Ocupe a Praça comemora um ano de incentivo à cultura’ no link: https://g1.globo.com/se/sergipe/especial-publicitario/prefeitura-de-aracaju/reconstruindo-a-qualidade-de-vida/noticia/projeto-ocupe-a-praca-comemora-um-ano-de-incentivo-a-cultura.ghtml.

[57] Informações sobre o funcionamento do Quinta Instrumental podem ser lidas na matéria do Portal Infonet ‘Quinta Instrumental traz Armandinho e Lito Nascimento’, que pode ser acessada no link: https://infonet.com.br/entretenimento/quinta-instrumental-traz-armandindo-e-lito-nascimento/.

que possibilita as bases para o início de uma cartografia de territorialidades da música em Aracaju, um dos objetivos específicos desse trabalho.

Tendo este conjunto de apropriações em mente, é necessário neste ponto retomar os critérios adotados que permitem o recorte. O Som de Quebrada e o Som de Calçada enquadram-se na classificação adotada: acontecem em espaços públicos de Aracaju, são realizados de forma independente por atores da sociedade civil, não configuram qualquer restrição de acesso, têm periodicidade determinada, acontecem há mais de um ano e trazem como elemento de socialização, ao redor do qual circundam as atividades, a música. Parte fundamental desta pesquisa explorou essas iniciativas, registrando suas diferenças e congruências para o entendimento da ocupação do espaço público a partir da música. Para isso, foi construído um quadro de características, alimentado a partir das observações de campo e das entrevistas com realizadores e artistas. É importante ressaltar também que, para além das semelhanças, as diferenças evidentes entre os dois fenômenos, ao invés de distanciá-los enquanto objetos, sugerem uma aproximação e uma análise em conjunto. Ao final desta seção, apresentamos um quadro com o resumo das características que serão descritas aqui, colhidas a partir das informações coletadas na pesquisa de campo no Som de Calçada e no Som de Quebrada. Vamos a eles.

Figura 03 - Percurso simulado do Som de Quebrada ao Som de Calçada



Ao percorrer a rota sugerida, de aproximadamente 15 km, indo da Quebrada à Calçada ou vice-versa, é possível detectar as mudanças no ordenamento da cidade por meio dos prédios, arborização, conservação das construções, entre outros aspectos. Essa ideia será explorada ao longo da pesquisa. Fonte: Simulação do percurso realizada pela autora a partir da ferramenta Google Maps.

Além de serem movimentos culturais que acontecem em espaços públicos, realizados pela sociedade civil, periódicos e com acesso irrestrito, até a pandemia ambos mantiveram a característica de utilizar o espaço virtual principalmente para chamamentos e publicações que levam ao encontro no espaço público, não priorizando as redes sociais como esfera de debate ou de apresentações musicais.

Outra semelhança entre o Som de Quebrada e de Calçada é que, em diferentes níveis, registram publicamente durante os eventos posicionamentos políticos sobre o debate do direito à cidade e da valorização da cultura como mediadora da vivência coletiva no espaço público – em algumas ocasiões, o registro desses posicionamentos aparece também pontualmente nos perfis virtuais dos projetos. Também em diferentes níveis, as duas iniciativas se propõem a agregar um público diversificado em relação a etnia, faixa etária, classe social e origem dentro da cidade, apesar de a pesquisa de campo ter mostrado que existe um perfil predominante em cada uma que acaba cruzando características dentre as categorias citadas.

Como já relatado, os dois movimentos também guardam diferenças entre si. A principal delas diz respeito ao local em que são realizados, como podemos constatar na

figura 3, e que será fonte de outras diferenças que se anunciam não somente nos termos "quebrada" e "calçada". Praças e ruas de bairros onde a gestão pública chega de forma diferente, locais que recebem tratamento e olhares diferentes por parte da população, regiões que se destacam em momentos históricos diferentes da cidade, lugares que acolhem ou não acolhem seus moradores. A Orla de Atalaia, onde acontece o Som de Calçada, é um local valorizado pelo ordenamento urbano. Construída em 1994, a orla desde então tem sido alvo de investimentos. Passou por várias reformas que aumentaram substancialmente sua extensão e a quantidade de equipamentos de lazer, fazendo do local não somente o principal ponto turístico da cidade, mas também atraindo, ao longo dos anos, construções de prédios residenciais de luxo que transformaram a região em uma "área nobre". Ao contrário, sob a visão do mercado imobiliário, o bairro Porto Dantas, onde acontece o Som de Quebrada, não é visto como lugar privilegiado nem para o turismo nem para o investimento imobiliário. Assim como boa parte da região cortada pela avenida Euclides Figueiredo, onde está localizado o calçadão do Porto Dantas, o bairro é tido como periferia de Aracaju – apesar de geograficamente ser avizinhado ao que é considerado o ponto de nascimento da cidade, o bairro Santo Antônio, por sua vez, vizinho ao Centro da Cidade. O calçadão da Orla de Atalaia está margeado pelo mar, enquanto o do Porto Dantas, pelo mangue. É nesse conjunto de diferenças que estão situados também os significados de "quebrada" e de "calçada" em Aracaju.

Antes de construírem territorialidades da música e tornarem-se pontos da rede que compõem a cena musical independente aracajuana, esses locais sofreram, cada um de uma maneira, a interferência do Estado com a construção de estruturas urbanísticas e equipamentos – uma interferência ligada à lógica capitalista de desenvolvimento urbano. E essas duas formas, a do Som de Calçada e de Quebrada, de um lado, e a que resulta de uma intervenção do Estado, de outro, apontam para visões distintas de se relacionar com o território urbano. Entendemos que a percepção aprofundada de como essas diferenças e semelhanças se apresentam pode revelar dinâmicas fundamentais que norteiam mutuamente o traçado urbanístico e a circulação da música em Sergipe.

O projeto Som de Calçada acontece na Passarela do Caranguejo, na Praia de Atalaia, zona sul da cidade de Aracaju (SE), mais especificamente no calçadão do trecho denominado pelos aracajuanos de Praia da Cinelândia – espaço esse também tido como reduto de surfistas há várias décadas e onde antes estava localizada a sorveteria

Cinelândia, ponto de referência nas décadas de 1980 e 90, e que acaba dando nome a essa faixa da praia. Com periodicidade semanal, o Som de Calçada ocupava, quando realizado de forma presencial, o calçadão e o estacionamento da Orla, a partir do final de tarde, adentrando as noites dos dias de domingo. A manifestação artística escolhida para a ocupação desse espaço público foi, desde o início, a música. A execução de músicas de reggae e "músicas de praia" sempre foi um marco, percebendo-se com maior frequência gêneros musicais como reggae, ska, pop rock e MPB e estando presentes também, de forma menos predominante, pop e rap. As músicas tocadas a cada domingo variam de acordo com as intervenções, não havendo indícios de que há controle dirigido em relação à quantidade de músicas de um gênero ou outro.

Figura 04 – Aglomeração na região do Som de Calçada

Fonte: Registro da autora durante observação de campo no dia 14 de julho de 2019.

A movimentação no local começou a partir dos ensaios abertos da banda Dream Ziam. Os integrantes da banda costumavam surfar naquela região e nos finais de tarde paravam no calçadão para cantar e tocar. Com o passar do tempo, as pessoas começaram a aderir, cantar e tocar junto, até que aquela "movimentação" se transformou no evento que perdurou até o início da pandemia, atraindo inclusive pontos comerciais. O Som de Calçada começou a ser realizado de forma bem simples. Posteriormente, houve um momento em que as instalações eram melhores, se comparadas com a estrutura atual, tanto de som quando de infraestrutura. O evento contou com banheiros químicos disponíveis para os frequentadores durante um período. Os relatos também dão conta de que ao longo do tempo tribos que curtem músicas diferentes foram se misturando no calçadão.

Voltando um pouco no tempo sobre a ocupação desse espaço e a construção de sua territorialidade, as referências à Sorveteria Cinelândia, que acabou dando nome a essa faixa da praia, datam da década de 1980. Sua matriz estava localizada na rua Itabaianinha, nº 29, no Centro da cidade, fundada em 1956, fechando as portas no final da década de 1990. Tida como ponto de encontro ou local de passagem obrigatória aos domingos, os relatos em blogs que se ocupam da memória da cidade ou em páginas ou grupos de redes sociais, a exemplo da 'Minha terra é Sergipe'[58], no Facebook, registram a existência de uma forte memória afetiva das pessoas que frequentavam e em relação aos produtos ali disponíveis – sendo o sorvete de mangaba, fruta típica de Sergipe, um dos mais famosos entre os clientes.

Figura 05 – Antiga Sorveteria Cinelândia na Praia de Atalaia

[58]Grupo público que pode ser acessado pelo endereço <https://www.facebook.com/MinhaTerraESergipe>.

Fonte: Imagem postada no grupo do Facebook 'Minha Terra é Sergipe', publicada no dia 23 de janeiro de 2017 por Armando Maynard[59].

Os relatos, principalmente os compartilhados em fotografias postadas nas redes sociais, dão conta da dimensão da relação das pessoas da cidade com a Cinelândia do Centro da cidade: "Boas recordações da Cinelândia, momentos inesquecíveis. Gov. Lourival Batista não viajava para Brasilia sem levar uma embalagem contendo sorvete para o Presidente Sarney"[60]. Outro comentário que também demonstra essa relação: "Me lembro qdo era adolescente eu ia pra Cinelandia.. Seu Araujo me dava um sorvete todo colorido...era uma festa. Ele dizia que o sorvete de coco era da Barra...delicia"[61].

Na Orla de Atalaia, as memórias dos frequentadores remetem à década de 1980, momento em que a Sorveteria Cinelândia se torna uma referência na praia. Ali, o comércio apresentava o formato de um quiosque arredondado, com saídas tanto para o calçadão quanto para a extensa faixa de areia característica das praias de Aracaju, e teto forrado com palhas de coqueiro. No imaginário das pessoas que viveram aquela época, seja nesses registros em redes sociais e sites, seja em conversas entre amigos e familiares,

[59] Imagem disponível em
< https://www.facebook.com/groups/259696634059007/posts/1544537725574885> .
[60] Trecho de comentário de Pedro Raimundo dos Santos em 7 de fevereiro de 2015, em postagem do mesmo dia que mostra uma imagem da Sorveteria Cinelândia no Centro de Aracaju no grupo Minha Terra é Sergipe.
[61] Trecho do comentário de Anita Barreto Nunes em 8 de fevereiro de 2015, em postagem do dia 7 de fevereiro do mesmo ano que mostra uma imagem da Sorveteria Cinelândia no Centro de Aracaju no grupo Minha Terra é Sergipe.

o saudosismo de ir à praia e vivenciar o burburinho ao redor da sorveteria aparece de forma marcante. A região, então, tendo como centralidade o prédio do estabelecimento comercial, até seu fechamento em 1994, ficou conhecida como Praia da Cinelândia, em referência à sorveteria que contribuiu para atrair fluxos de usos diversos. A denominação é usada até os dias de hoje.

Os relatos que demonstram a identificação das pessoas com o local permitem entender esses usos como um processo de apropriação do lugar, levando em consideração a acepção trazida por Haesbaert (2005), ligada a uma relação simbólica com o espaço. Entendemos que essa é uma territorialização que se configura na região que ficou conhecida como Praia da Cinelândia a partir dos anos 1980 e também nos 90 – e que vai acumulando territorialidades relacionadas ao próprio uso ao longo do tempo em congruência com as intervenções da gestão pública na região, caracterizadas do tipo dominação, seguindo também as especificações do autor.

Como forma de entender essas caracterizações, reforçamos os quatro grandes fins ou objetivos da territorialização descritos por Haesbaert (2005). Entre eles, dois são pertinentes à construção da territorialidade construída pelo Som de Calçada na Praia da Cinelândia: a identificação ou simbolização de grupos através de referentes espaciais - neste caso, das pessoas com o espaço onde estava localizada à sorveteria - e a construção, de conexões e redes (fluxos, principalmente fluxos de pessoas, mercadorias e informações).

Com o passar do tempo, já com aquele espaço amplamente estabelecido e conhecido como Praia da Cinelândia, um novo processo muda as características estruturais da região, podendo ser classificado em um dos quatro tipos de “fins” ou objetivos que levam à territorialização: o que pretende a disciplinarização ou controle através do espaço. Sendo assim, a construção do grande complexo que configura o que hoje é a Orla de Atalaia e as reformas seguintes, promovidas pelo governo do Estado de Sergipe, reacomodam os usos de toda a região que vai do farol até o trecho do antigo Hotel Parque dos Coqueiros, incluída aí a Passarela do Caranguejo, região na qual a Praia da Cinelândia está inserida.

A partir de 1994, com a construção paisagística e urbanização da Orla, passando pelos anos 2000, com a instalação de equipamentos turísticos e culturais realizada em quatro etapas, chegando até as intervenções de reforma e revitalização, a Orla de Atalaia

torna-se um atrativo turístico, cresce o número de estabelecimentos comerciais e se instala uma lógica de consumo para além do estar ou ir à praia.

Em ‘Urbanização litorânea: o sentido público da orla de atalaia’, Simone de Araújo Pereira (2012) situa as intervenções realizadas pelo Estado nesse trecho do litoral sergipano como tentativas de ordenar espaços com objetivo de criar um espaço para consumo, lazer e turismo. Seu estudo aponta a existência de uma territorialidade advinda das crescentes intervenções urbanísticas com propósito de enobrecimento litorâneo, demarcadas pelas noções de turismo e consumo, e outra que persiste, de forma mais simbólica, mais fluída, relacionada aos usos identificados do “estar na praia”. De acordo com a autora, o espaço público Orla de Atalaia é intersticial - tanto lugar das práticas dadas ao urbano, provenientes de uma territorialização de dominação ensejada pelas intervenções do Estado, quanto como lugar reivindicado por atores sociais que se identificam e criam sentido a partir de um uso que se enquadra como uma territorialização de apropriação, realizando fluxos próprios.

Essa caracterização da região como espaço intersticial, mesmo após a intervenção com construção da Orla de Atalaia, que abriga tanto o uso ordenado – determinado pelas construções e pelo consumo - quanto um uso mais fluido, pode ser evidenciada pela persistência da caracterização da Praia da Cinelândia como *point* dos surfistas. Ligados ao tempo do mar e da natureza, os surfistas têm usado essa região à revelia da temporalidade dos usos ditos mais urbanos, que traz seus fluxos de trânsito e de vida determinados por horários comerciais, ou mesmo da temporalidade de alguns usos turísticos. Com seus horários de ida à praia relacionados ao tempo das marés, os surfistas construíram ao longo dos anos uma prática de aglomeração na Cinelândia, seja em dias da semana ou de final de semana, que motiva inclusive aqueles que não são surfistas a ir ao calçadão nos horários de final de tarde, antes do pôr do sol.

Pessoas que gostam de observar a prática do surfe e amigos dos surfistas, além deles próprios, geram uma movimentação naquele lugar em torno do esporte, também considerado estilo de vida. Em meio a uma Passarela do Caranguejo com estabelecimentos privados destinados ao consumo e, em parte, à visitação turística e áreas de lazer construídas, os surfistas e os frequentadores da praia que orbitam em torno da prática disputam outras temporalidades e fazem com que a Praia da Cinelândia seja conhecida como um dos *points* de surfe da capital sergipana. Sites e plataformas que

prestam serviços de informação sobre locais e condição das marés para surfistas, tanto nativos como o Sombreiro Surf[62] quanto de fora como *Surfmappers*[63], ou mesmo a rede geossocial *Four Square*[64], reafirmam a Praia da Cinelândia como reduto do surfe.

Os fluxos de movimentação dos atores sociais determinaram uma apropriação específica, criando uma territorialidade a partir do sentido que aquele espaço tem para esses atores e gerando um simbolismo tanto para os frequentadores quanto para quem precisa se referir ao local. Ainda sob a resistência das marcas da territorialidade da sorveteria, o pedaço da praia conhecido como Cinelândia é reapropriado e ressignificado pelo surfe. Como num fluxo contínuo, porém ao mesmo tempo transformador, é dessa movimentação que emerge o mais recente processo de territorialização naquela região.

A partir da aglomeração em torno do surfe no final de tarde, com a circulação de pessoas entre a areia e o calçadão, um evento espontâneo começa a se formar nos finais de tarde dos dias de domingo no calçadão da Praia da Cinelândia. Pessoas com roupas de praia ou não, que estavam na areia acompanhando as manobras de surfe ou que simplesmente transitavam por ali, passaram a se aglomerar num ponto específico, hoje conhecido como o lugar do Som de Calçada, identificado aqui como processo mais recente de apropriação daquele espaço.

A discussão sobre direito à cidade e ocupação do espaço público aparece sempre, em falas no momento da atividade e, em alguns momentos, são registradas nas publicações em ambientes virtuais. Numa delas, na rede social Instagram, que data de 30 de novembro de 2015, os organizadores da página reivindicam o uso do espaço público e relatam uma dispersão feita pela polícia, inviabilizando a atividade naquele domingo.

> A polícia apareceu lá hoje para dispersar e reprimir a galera, assim como já apareceu outras vezes e em outros lugares, e que com certeza aparecerá de novo, isso foi deixado claro por eles, a minha inquietação maior é... o porquê de tudo isso? Quem de fato se beneficia com o boicote daquele espaço? Não consigo achar outra resposta, que não seja os interesses do capital. [...] A rua é nossa (sic) (SOM DE CALÇADA, Instagram, 30/11/2015)

Relatos-manifesto como esse aparecem em outros momentos, registrando ocorrências que provocaram conflitos entre os participantes e organizadores do Som de

[62] Disponível em https://sombreirosurf.com/ ou em https://www.facebook.com/SombreiroSurf/
[63] Disponível em https://www.surfmappers.com/spot/praia-da-cinelandia-aracaju
[64] Disponível em https://pt.foursquare.com/v/praia-da-cinel%C3%A2ndia/5059fcbce4b03a52e9e8cd35

Calçada e o Estado, representado pelo aparato policial, por vezes acionado pela própria vizinhança. Essa discussão nos remete aos códigos de conduta que buscaram regular as sonoridades na cidade de Aracaju, registradas na discussão que trouxemos a partir do trabalho de Cleber Santana (2018) no capítulo 2 e que trouxeram exemplos de como se regulava o espaço naquela época quando se tratava de usos da classe mais baixa ou para o entretenimento.

Sabemos que o Estado também promove eventos no espaço público, grandes eventos que geram igualmente grandes aglomerações, inclusive na Orla de Atalaia, e que há uma narrativa de geração de renda, também ligada à destinação turística da Orla de Atalaia, que legitima esses eventos, atrelada a uma suposta legitimidade ofertada pela presença de bandas do *mainstream* do mercado da música – como nos demonstra o trecho a seguir:

> É evidente que o desenvolvimento do mercado de shows e sua capacidade de aglomerar contingentes de pessoas estimulam a circulação econômica de toda uma cadeia produtiva local, que remunera desde os trabalhadores culturais, como os músicos e técnicos de som, até empresas como as prestadoras de serviços de estruturação de eventos [...]. Mas o interesse do Estado em se envolver diretamente no impulsionamento do mercado de shows, um dos mais importantes setores da Indústria Cultural em Sergipe, deve ser analisado sob uma perspectiva mais ampla. [...] No centro dessa discussão estão as condições de funcionalidade (função publicidade, função propaganda e função programa) inerentes a qualquer das indústrias culturais e também pertinentes ao mercado da música ao vivo, que possibilitam a transformação do público consumidor de shows em audiência, assegurando condições para a acumulação do capital e para a manutenção da dominação político ideológica (VARJÃO, 2014, p. 68).

A disputa de espaço na Orla de Atalaia entre o tipo de uso do Som de Calçada e o do Estado ou de festas privadas com interesse comercial é evidente. Neste pedaço conhecido como Praia da Cinelândia, em frente à Passarela do Caranguejo, era frequente, antes da pandemia, que as gestões municipal e estadual realizavam grandes festas antes da pandemia, a exemplo do Projeto Verão, que teve sua última versão nos dias 1º e 2 de fevereiro de 2020. À época, em declarações do prefeito de Aracaju Edvaldo Nogueira, divulgadas na imprensa, a conotação de propósito comercial e ao mesmo tempo de transformação do público consumidor em audiência ficam evidentes, quando são afirmadas, respectivamente, as intenções de marcar positivamente a gestão e quando é apontado o desejo de projeção da cidade nacionalmente para atração de público de fora.

> É com grande felicidade que trazemos de volta essa grande festa, que marcou as minhas outras gestões à frente da Prefeitura de Aracaju. Nos dois primeiros anos não conseguimos realizar o evento por conta da situação financeira, mas nos esforçamos, fomos atrás de ajuda e em 2020 realizaremos a festa para trazer cultura, entretenimento e diversão a todos (NOGUEIRA, 2019, online).

Na mesma matéria, publicada pela Agência Aracaju de Notícias, o prefeito destaca, além de atrelar o evento a uma marca de suas gestões, as intenções econômicas e turísticas para a realização do evento.

> Desde que retornamos à Prefeitura buscamos, não apenas, restabelecer o calendário cultural da cidade como também divulgar os eventos e atrações antecipadamente. E tem dado certo porque somente neste fim de ano, os hotéis têm apresentado lotações expressivas. Tenho certeza de que com o Projeto Verão não será diferente. Trouxemos de volta o Forró Caju, o Natal Iluminado, o Revéillon e agora o Projeto Verão, e, em todos, o nosso planejamento fez a diferença. [IDEM]

É importante destacarmos esses dois usos desse espaço na Orla de Atalaia tanto para reforçar, como demonstrado na pesquisa de Simone de Araújo Pereira (2012), que a área abriga o ritmo do uso comercial voltado ao turismo ao mesmo tempo em que abriga também o ritmo do uso da manifestação do Som de Calçada. Esse destaque é importante também para conseguirmos fazer uma comparação, pautada no nível de interesse de investimentos, em relação ao que acontece na Zona Norte da cidade, mais especificamente na orla onde é realizado o Som de Quebrada. A seguir, na descrição dessa territorialidade, poderemos observar a diferenciação da atuação do Estado naquela região quando se pensa tanto o turismo quanto a oferta de serviços e construção de equipamentos públicos na região.

O calçadão da Orla do Porto Dantas está localizado na avenida Euclides Figueiredo, uma avenida que contorna diversos bairros da Zona Norte a exemplo do Cidade Nova, Japãozinho e Santos Dumont, tendo fora do seu contorno também outros como Bugio, Jardim Centenário e Olaria, todos vistos como bairros de periferia. Essa disposição dos bairros perpassados pela referida avenida por ser constatada na figura 6. A avenida Euclides Figueiredo é uma importante via dessa região, assim como a Avenida Beira Mar é referência para a região nobre que engloba o Bairro 13 de julho ou como a avenida Oceânica, que se confunde com a própria Orla de Atalaia, o é para a região litorânea que engloba os bairros Atalaia e Coroa do Meio.

É na avenida Euclides Figueiredo (figura 6), já próximo ao trecho onde o bairro Porto Dantas irá se encontrar com o Bairro Industrial, no pé do Morro do Urubu, que o Som de Quebrada acontece. Como conta o historiador Luiz Antonio Barreto em artigo intitulado 'O desmonte do Morro do Bonfim e outras obras'[65], a Euclides Figueiredo foi construída no início da década de 1980 sob o nome de avenida Contorno Norte, conforme trecho a seguir: "A avenida Contorno Norte, que recebeu o nome do general Euclides Figueiredo, ligando os bairros Santos Dumont e Industrial, construída no Governo Augusto Franco e finalizada e inaugurada pelo governador Djenal Queiroz (1982-1983)" (BARRETO, 2006). No entanto, ela somente ganhará um complexo de equipamentos de lazer semelhante à proposta da Orla de Atalaia – com quadras de esportes, quiosques e área verde – mais de 30 anos depois, com a inauguração do calçadão em 6 de abril de 2018. Com o intuito de dimensionar essa lacuna, é importante lembrar que o Porto Dantas é vizinho a um dos bairros mais antigos da capital.

> A gente pode fazer um destaque em três bairros, onde hoje é o bairro Industrial, o bairro São José e o bairro Siqueira Campos. Onde é o bairro Industrial, Aracaju começa a crescer já na virada do século, surgem as primeiras fábricas, que a gente chama de indústrias de tecidos, então essas fábricas começam a trazer pessoas para trabalhar e essas pessoas acabavam morando próximo da região, então o bairro Industrial ele cresce cercado dessas fábricas por conta do trabalho. Existia uma linha de bonde que ligava o centro da cidade ao bairro Industrial. Hoje é pertinho, mas naquela época tinha uma certa distância. [...] Esses três bairros vão crescendo e tendo uma importância na quantidade populacional, de ocupação territorial, de estabelecimento de comércio e Aracaju começa a ter esse crescimento, eu destaco esses três bairros como elemento no crescimento da cidade (MELO, 2020, online).

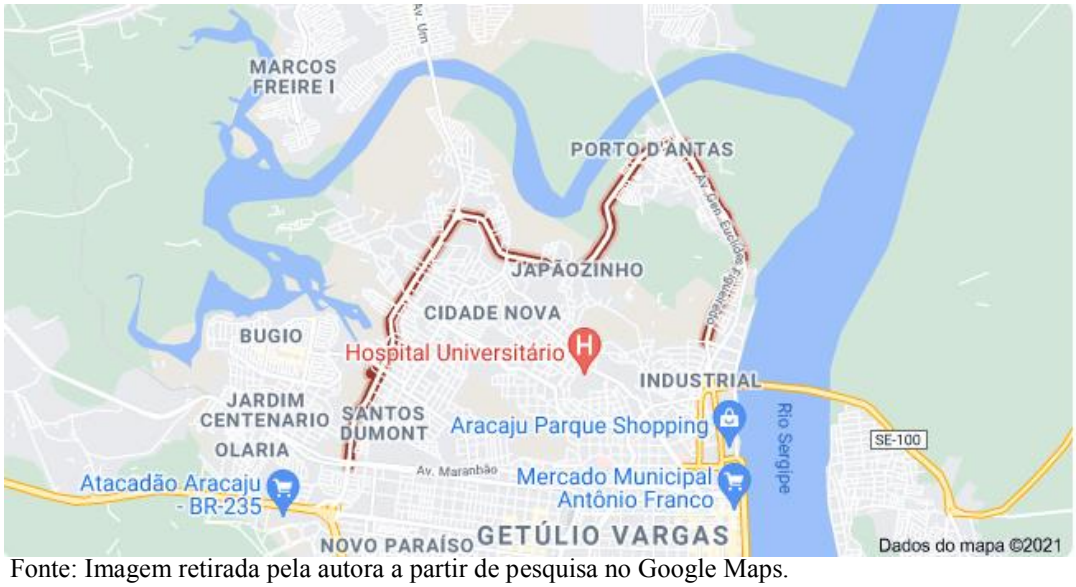
A falta de estrutura no local aponta para ausência de apropriações culturais ao longo desse tempo. Percebemos que ao longo das construções de territorialidades realizadas na Orla de Atalaia, sobrepostas entre apropriação e dominação, o fluxo dos usos, ainda que muitas vezes não siga a ideia dos projetistas daquele espaço urbano, se beneficiou da estrutura ali construída para se estabelecer. Calçamento, bancos, áreas verdes, pista de patins, ciclovias e estacionamento proporcionaram conforto e a aglomeração de pessoas na região que, em seguida, determinaram os fluxos de uso do local. Na Zona Norte, ao contrário, o local onde hoje está construído o calçadão, à beira do mangue, por muito tempo, compunha uma paisagem de precarização, onde famílias

---

[65] Disponível em <http://clientes.infonet.com.br/serigysite/ler.asp?id=9&titulo=Aracaju150anos>, publicado em 16 de março de 2006 no blog 'Serigy – A história de um povo'.

sem moradia ocuparam e levantaram casas de taipas que margeavam a avenida. O Estado, em primeiro lugar, retirou essas famílias e, em seguida, promoveu a construção do calçadão com a instalação de equipamentos públicos – o que, em seguida, provocou a chegada de investimentos do setor imobiliário na região. É nesse cenário que, em setembro de 2018, após cinco meses da inauguração do calçadão, o projeto Som de Quebrada se instala na Orla do Porto Dantas com uma primeira intervenção experimental, tendo a música como mediadora.

Figura 06 – Avenida Euclides Figueiredo na Zona Norte



Fonte: Imagem retirada pela autora a partir de pesquisa no Google Maps.

O Som de Quebrada é uma ação realizada pela Nação Hip Hop Brasil. Um coletivo que reúne em Sergipe integrantes que dialogam com os elementos do hip hop, a saber: a música rap; a dança, o break; a arte de rua, o grafite, e o mestre de cerimônia, conhecidos como MCs ou DJs, apesar de a sigla "DJ" hoje ter conotação mais ampla, identificando também quem coloca, por exemplo, som de música eletrônica ou quem apenas usa a aparelhagem dos discos de vinil nas festas, sem necessariamente fazer parte do universo hip hop. Apesar de o evento nascer como iniciativa da Nação Hip Hop Brasil, encabeçada pelo integrante Anderson Passos, conhecido como Hot Black, rapper e articulador cultural, o Som de Quebrada não apresenta em suas edições apenas o rap. Estão presentes também, com menos frequência, os gêneros musicais MPB, rock e reggae. Os quiosques onde é montada a estrutura para cada edição estão localizados em frente à casa de Hot

Black, o outro lado da avenida. A aparelhagem utilizada no Som de Quebrada é da Nação Hip Hop e de Hot Black, situação que é um diferencial em relação a outras manifestações pesquisadas. Integrantes dessas outras manifestações inclusive relataram que o custo de aluguel de itens como caixas de som, microfone, entre outros, muitas vezes significou um impedimento para a realização dos eventos.

Figura 07 – Público e palco do Som de Quebrada

Fonte: Registro da autora no dia 17 de agosto de 2019.

Para as edições do Som de Quebrada, a organização escolhia e convidava músicos e bancava, além do equipamento de som, transporte e alimentação, um pequeno lanche no local do evento. A cada edição, eram convidadas entre duas e quatro atrações, sendo as primeiras geralmente intervenções acústicas, com violão e cajón, por exemplo. Por conta da limitação da aparelhagem, a presença de bandas grandes não era frequente. Além dos shows, a organização programava também declamação de poesia e apresentações de break, intercaladas entre as atrações musicais. A participação do público durante as apresentações musicais se dava semelhante ao que acontece na maioria dos shows: o público interagia dançando e/ou acompanhando as músicas cantadas, mas não assumindo o palco para tocar um instrumento ou assumir o vocal, como acontecia no Som de Calçada. Em relação ao perfil desse público, boa parte das e dos frequentadores faziam parte da rede desses coletivos que atuam no universo hip hop e, em relação ao local de moradia, muitos residem na zona norte ou em regiões periféricas. Além das edições no Porto Dantas, foram organizadas, até antes da pandemia, duas edições em Nossa Senhora

do Socorro, município vizinho à capital sergipana, parte da Grande Aracaju. O Porto Dantas é o último bairro da cidade de Aracaju antes de se cruzar a ponte acima do Rio do Sal que leva ao município de N. S. do Socorro.

Sobre o início da ocupação do espaço público, o realizador, Hot Black, afirma que a construção do calçadão incentivou a realização do Som de Quebrada.

> A minha comunidade, né, sempre foi muito carente dessas intervenções, carente na perspectiva da ausência, de não ter muita intervenção cultural aqui ligado essas coisas com mais conteúdo e tal. Sempre as grandes festas, né, os grandes pagodões da vida, os trios elétricos da vida. Falei, "Pô, tá na hora!". Tá na porta de casa. O meu sistema de som, meu não, né, o sistema da Nação Hip Hop Brasil de som estava meio parado, que eu estava gravando programa de TV, é como se os tambores estivessem recolhidos. Falei: "A gente precisa novamente por essas caixas pra rua. E agora é só atravessar a avenida, porque inaugurou um calçadão"... E aí vai chegar um momento que constatadamente aconteceu. Depois da inauguração - que é um belo feito, uma transformação do calçadão interessante na comunidade. Eu que vivi e cresci por aqui sei o quanto isso de importância traz pro bairro... (PASSOS, 2021)

E mais adiante completa:

> Teve o experimental em setembro do ano que inaugurou. [...] Desse período, primeira, segunda semana, no primeiro mês, era festa. Encontrava o calçadão lotado e todo mundo tal, tal, tal. Depois a gente foi percebendo também que as pessoas não têm relação com concreto, né?! O concreto, ele é frio demais. Então uma hora o cara tava depredando um telhado, às vezes o cara tava arrancando uma lâmpada, uma fiação, quebrando um banco, sujando. Eu falei: "Cara, se o Poder Público acha que resolve só fazendo a entrega da obra, ele peca. A gente tem que ter uma intervenção aqui". E eu sei porque esse diagnóstico a gente percebeu embaixo da ponte e nos lugares onde a gente fazia atividade. As pessoas precisam ter algo para se sentir parte dela. É público? "Ah, é público? É meu, não é meu. De quem é, ninguém sabe". Ninguém cobra. Então foi ficando abandonado, e um banco de concreto que em tese levaria ali, sei lá, dez anos para ser destruído pelo tempo, em menos de quatro meses já tavam quebrado. Eu falei: "A gente precisa intervir, trazer informação presses cara. Esse lugar a gente precisa cuidar. Eu quero cuidar do meu filho e ter o espaço de lazer aqui. Então, eu quero trazer meu filho pra praça. Eu quero que as pessoas tragam seu filho pra praça. E que quero que essa praça tenha um tempo mais durável aí dos seus equipamentos". E eu falei: "Agora é a hora de tirar essas caixas de dentro de casa, novamente colocar esse sistema à disposição pra que as pessoas novamente se conectem com cultura, e aí a gente possa dialogar, que esse lugar pertence a ele". (PASSOS, 2021)

A apropriação desse espaço, então, acontece após a intervenção do Estado no bairro, proporcionando estrutura. É interessante observar que, antes da construção do calçadão, o realizador pontua que na região eram mais frequentes festas que traziam

gêneros musicais predominantes no mercado brasileiro de música gravada, bastante populares, a exemplo do sertanejo, e que, como mostramos, no capítulo 1, geram receitas para produtores e músicos. Condição diferente do rap, tanto na adesão de público quanto em relação à presença no mercado da música, fatores que estão relacionados.

Figura 08 – Vista área do Calçadão do Porto Dantas

Fonte: Trip Advisor – Orla e Calçadão do Porto Dantas

Outro ponto interessante dessa apropriação, registrado na fala do realizador, é a intenção expressa de ocupar esse espaço público para dialogar com a população, para estimular nela o sentimento de pertencimento. Intenção que pode ser interpretada também como um manifesto de reivindicação de direito à cidade. Um direito que começa a ser mais acessível a partir do investimento do Estado, com a construção do calçadão e com seus equipamentos. Outro ponto importante é a ideia de público como "de ninguém". Hot Black relata nesse depoimento o sentimento, muitas vezes comum, de um distanciamento da coisa pública como não sendo do usuário quando aponta: "As pessoas precisam ter algo para se sentir parte dela. É público? Ah, é público? É meu, não é meu. De quem é, ninguém sabe. Ninguém cobra".

O Som de Quebrada, enquanto territorialidade, diferente do que observamos com o Som de Calçada, onde numa mesma região vão se sobrepondo usos, parece ir conectando apropriações realizadas em territórios diferentes, mas ligadas por serem feitas

pelos mesmos coletivos, tendo o mesmo gênero musical como base e a mesma intenção de se apropriar de um território em algum bairro periférico como forma de promover a cidadania, direito à cidade e espaço para grupos que normalmente não conseguem local para se apresentar, a não ser nos eventos realizados pela própria rede de organizações e coletivos ligados ao hip hop. Essas apropriações foram acontecendo ao longo de anos, sempre se deslocando, sendo o Som de Quebrada a mais atual e uma das mais expressivas, mesmo entre os eventos de periferia não realizados por esses mesmos coletivos. A fala de Hot Black pontua esse processo:

> O Som de Quebrada é a continuidade de uma série de intervenções que ao longo desses 25 anos de hip hop a gente foi construindo pra demarcar inclusive o nosso espaço de fala. Ele não surge pronto desse jeito. Ele na verdade é um acúmulo de outras experiências. Se a gente for pensar desde o Rima Aberta Aju, o Rima Aracaju... Repare que vão chegando esses nomes e a gente vai sempre ajustando ele ao seu tempo. O Circuito Grito da Periferia, que inclusive esse já é muito mais marcado como uma ação do nosso coletivo fundado enquanto Nação Hip Hop Brasil, todo eles, nesse primeiro momento, era a promoção de uma ação do próprio coletivo ou dos grupos associados, articulados, para promover a sua própria atuação de festa, a sua própria propagação de ideia. E aí os territórios sempre foram as periferias, as quebradas dos grupos parceiros. Então, a gente sempre foi construindo uma série de possibilidades de mostras musicais (PASSOS, 2021).

Antes da construção do novo calçadão e da chegada do Som de Quebrada, outra grande obra feita no bairro foi a construção do conjunto de casas residenciais Senador José Eduardo Dutra, entregue à população em 2016 e construído através do Programa Pró-Moradia, do Governo Federal em parceria com o Governo do Estado[66], financiado pela Caixa Econômica Federal e destinado a famílias em situação de risco social e com rendimento mensal de até três salários mínimos. As pessoas encaminhadas para esse conjunto eram as que antes ocupavam barracos construídos à beira da avenida Euclides Figueiredo e do mangue.

Em 2012, se dá início à realocação de mais de 500 famílias e ao fornecimento de aluguel social às mesmas. Entre as justificativas para a retirada está o fato de que a ocupação de pouco mais de 197 mil m^2 ter sido feita em uma região de preservação

[66] Da notícia 'Estado entregará escrituras de casas a 1.180 famílias de Sergipe', disponível em: https://sedurbs.se.gov.br/estado-entregara-escrituras-de-casas-a-1-180-familias-de-sergipe/.

ambiental por conta da presença de manguezais[67]. Apesar de não ter relação com o fato descrito, outra questão ambiental caracteriza o Porto Dantas. Se à beira da avenida há a presença de mangue, do lado oposto, no Morro do Urubu, onde também está localizado o famoso Parque da Cidade, revitalizado em 2006. Um local da capital sergipana onde ainda se tem resquícios de vegetação de Mata Atlântica preservada.

Antes da entrega do conjunto em 2016 e da construção do calçadão em 2018, sem dúvida, a avenida Contorno Norte, posteriormente avenida Euclides Figueiredo, foi um marco em termos de urbanização para o bairro. Antes disso, a exploração do sal presente na região, produto importante para a economia sergipana entre o final do século 19 e a metade do século 20, foi o que impulsionou sua ocupação. É dessa época também a presença do porto que acaba integrando o nome do bairro. Com o declínio da atividade do sal, os galpões utilizados foram sendo abandonados e posteriormente ocupados por pessoas de baixa renda. Esse perfil de baixa renda ainda hoje caracteriza o bairro, que tem dentro dele uma das comunidades mais pobres de Aracaju, conhecida como Coqueiral.

Quadro 2 – Características: Som de Quebrada e Som da Calçada

Características: Som de Quebrada e Som da Calçada		
Característica/Evento	**Som de Quebrada**	**Som de Calçada**
Região da cidade	Zona Norte	Zona Sul
Periodicidade	Mensal	Semanal
Gêneros musicais	Predominância de rap e rock	Predominância de MPB e reggae
Circulação das músicas tocadas	Maioria fora dos circuitos de rádio e televisão local e nacional e aplicativos utilizados atualmente. Conhecidas por um público específico.	Grande parte presente nas rádios e TVs da indústria cultural hegemônica e conhecida pelo público.
Canções	Predominância de músicas autorais	Predominância de músicas cover

[67] Da notícia Famílias do Porto D'antas recebem aluguel social e são realocadas, disponível em: https://www.se.gov.br/noticias/desenvolvimento/familias-do-porto-d-antas-recebem-aluguel-social-e-sao-realocadas.

Outras expressões artísticas no palco	Poesia falada	Não foi identificado
Financiamento	Recursos próprios	Recursos próprios e contribuição espontânea
Relação com o Estado	Conflito policial, apoio com estrutura em alguns momentos e participação na Arena Criativa (Projeto Verão 2020). Durante a pesquisa um os realizadores do Som de Quebrada passou a trabalhar na Funcaju.	Apoio com estrutura em alguns momentos e participação na Arena Criativa (Projeto Verão 2020)
Atividades rentáveis no local	Realização da Feirinha da Quebrada (ligada à organização do Som de Quebrada) e um vendedor ambulante (churrasquinho e bebidas)	Diversos vendedores ambulantes no entorno que comercializam bebidas, comidas e artesanato (não realizada pelos organizadores do Som de Calçada)
Eventos derivados/associados	Programa Periferia e Favela Fashion	Não há informação
Uso das mídias sociais	Preferência: Instagram. Divulgação prévia, durante e após o evento. Convocação de expositores da Feirinha. Artistas convidados.	Preferência: Instagram. Divulgação durante e após o evento. Postagens sobre acontecimentos relacionados às causas defendidas pelo projeto.

Fonte: Levantamento da autora/ 2019

Percebemos mais uma vez, ao comparar as breves histórias do bairro Atalaia, onde está a Praia da Cinelândia, local onde acontece o Som de Calçada, e do Porto Dantas, onde acontece o Som de Quebrada, que as regiões passaram por intervenções urbanísticas bem diferentes. Tanto o Estado quando a exploração do mercado imobiliário chega bem depois no bairro da região Norte do que chegaram no bairro da região sul. E, nessa trajetória, percebe-se também que a exploração do mercado imobiliário acompanha os investimentos do Estado, o que denota o Estado atuando como vetor dos interesses do capital. Interessante notar publicação, de onde foi extraída a figura 8, que data de 27 de abril de 2018, mesmo mês e ano da inauguração do calçadão do Porto Dantas, que recomenda o investimento ali, com a possibilidade de compra de uma unidade no condomínio Arvoredo Residencial, localizado na avenida Euclides Figueiredo. A publicação apontando de forma errônea que a região é de ocupação recente. Diz um dos trechos: “O bairro é uma região de ocupação recente da cidade, por isso, os imóveis

construídos nele têm grande potencial de valorização. Em outras palavras, uma mina de ouro para quem costuma investir no mercado imobiliário"[68]. O que se pode interpretar dessa afirmação é que o marco de início de ocupação da área, para a construtora, são as novas obras de urbanização realizadas pela gestão estatal, portanto a partir do momento em que o mercado imobiliário privado passa a investir na região.

Figura 09 – Publicidade de empreendimento imobiliário no Porto Dantas

Fonte: Site da Nassal Construtora - https://www.nassalconstrutora.com.br/

Outra característica que fica evidente, principalmente considerando a análise feita a partir da Mapografia Social de Aracaju no capítulo 2, é como as marcas de pobreza ou de cuidado vão permanecendo ao longo dos anos e décadas, respectivamente, na região norte e na região sul.

A partir do que percebemos a respeito dessas territorialidades, iremos explorar como essas marcas influenciam na circulação da música na cidade, a partir dos mapas produzidos pelos entrevistados para essa pesquisa.

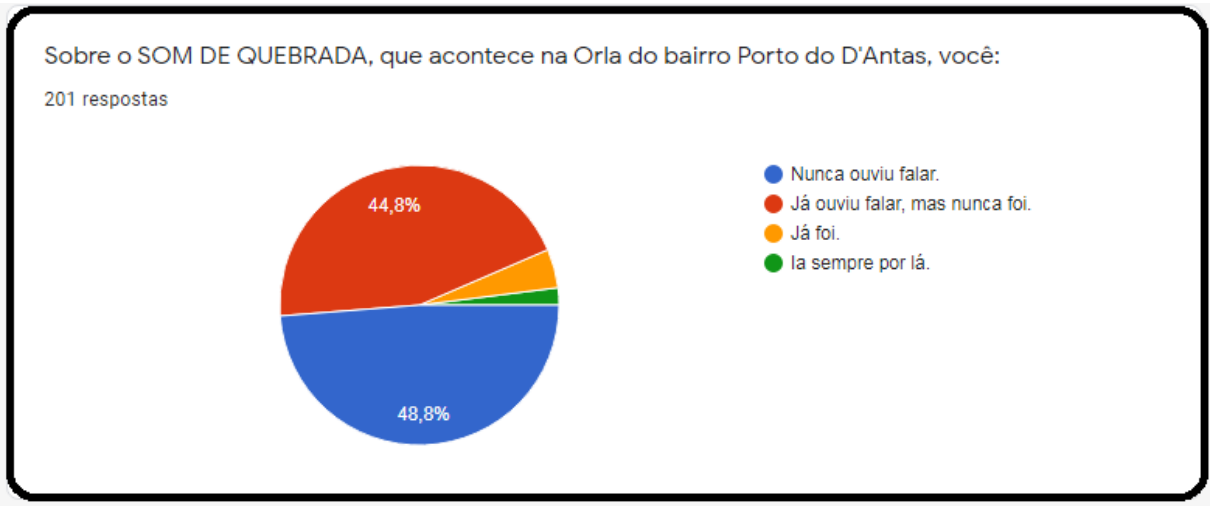
[68] O texto publicitário está disponível no link <https://www.nassalconstrutora.com.br/blog/post/358-descobrindo-o-bairro-de-porto-dantas-em-aracaju> e consta nas referências deste trabalho.

3.2 Trajetórias da música local

Durante o mês de junho de 2020, fizemos circular o link de um pesquisa entre grupos do aplicativo WhatsApp intitulada 'Música na Rua em Aracaju'. Recebemos 201 respostas entre os dias 9 de junho, quando o link foi disponibilizado, até o dia 28 de junho. O objetivo foi sondar a repercussão dos movimentos de Quebrada e de Calçada nas pessoas da cidade, paralelamente perguntando onde elas moram e qual o movimento conhecem e/ou frequentam, se o da zona norte ou o da zona sul. Das quatro perguntas do questionário, as duas primeiras tinham a intenção de saber a relação do respondente com os dois movimentos (quadro 1); a segunda, destinava-se saber que outros movimentos as pessoas normalmente frequentavam e, por fim, perguntamos qual o bairro de residência do respondente[69].

Em relação ao Som de Quebrada, percebemos que a maioria das pessoas não frequentava. Apenas 6,5% responderam "Já foi" ou "Ia sempre por lá". Já para as opções "Nunca ouvi falar" e "Já ouvir falar, mas nunca foi", obtiveram juntas 93,5% das respostas.

Figura 10 - Resultado da Enquete 'Musica na rua em Aracaju' – Som de Quebrada



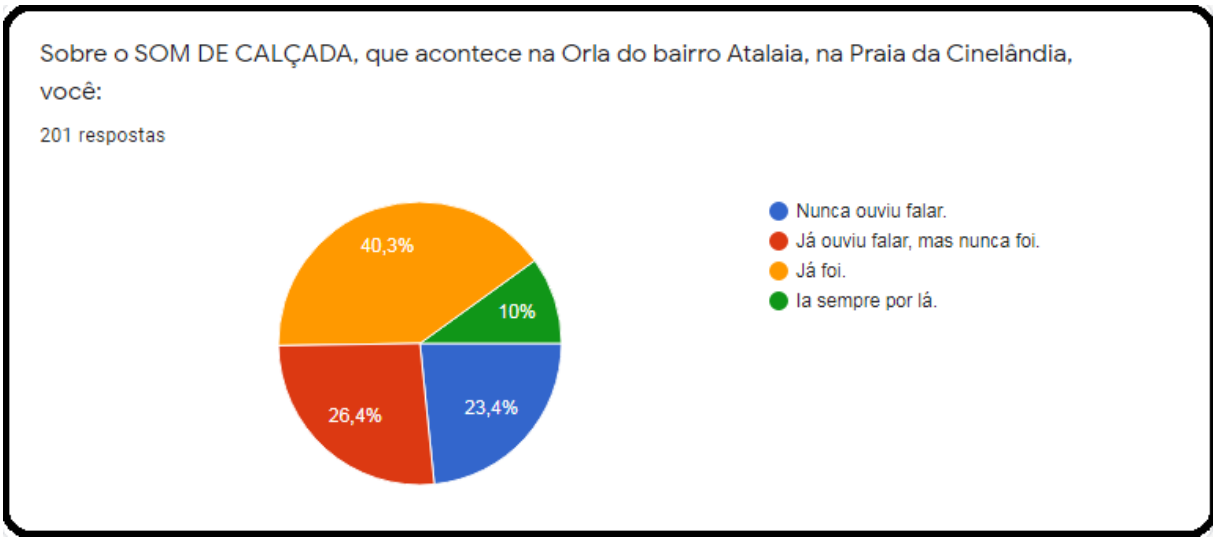
Fonte: Levantamento da autora.

Quando analisamos as respostas em relação ao Som de Calçada, a situação muda. Frente aos 48,8% que nunca tinham ouvido falar do Som de Quebrada, apenas 23,4%

[69] O resultado da pesquisa, contendo as respostas tabuladas, está disponível em arquivo formato PDF intitulado 'Enquete_Música na rua em Aracaju(respostas)_junho2020_Aline Braga', contendo 06 páginas.

nunca tinha ouvido falar do evento da zona sul. Além disso, o número de frequentadores do Som de Calçada entre os respondentes sobe. Apenas para a resposta simples "Já foi" somam-se 26,4% dos respondentes - número bem maior nessa única resposta do que a contabilização das respostas "Já foi" e "Ia sempre por lá" para o Som de Quebrada.

Figura 11 - Resultado da Enquete 'Música na rua em Aracaju' – Som de Calçada



Fonte: Levantamento da autora.

A diferença entre o tempo de existência das duas manifestações é um dos fatores que pode explicar o resultado. O Som de Calçada existe desde o ano de 2012 e à época da pesquisa já contava com oito anos de edições semanais, todos os domingos, no calçadão. Somado a isso, está o fato de acontecer num lugar que atrai também pessoas de todas as regiões da cidade e onde a estrutura do local proporciona equipamentos públicos instalados antes e frequentemente em manutenção. No entanto, um dado chama a atenção: a maioria das respostas de pessoas que dizem saber da existência do Som de Calçada (resposta "Já ouviu falar, mas nunca foi") residem em bairros das regiões da cidade com melhor infraestrutura e condição de renda. O mesmo acontece em relação ao quantitativo que das respostas das opções "Já foi" e "Ia sempre por lá". Das 52 respostas computadas para "Já ouviu falar, mas nunca foi", 35 dos respondentes vivem em bairros como 13 de Julho, Atalaia, Coroa do Meio, Aruana, Farolândia, Grageru, Salgado Filho e Jabotiana, localidades que se repetem ao longo das respostas.

Destacamos também que, para as poucas respostas que indicam frequência no Som de Quebrada, o padrão de residência em bairros mais estruturados ou com melhor

qualidade de vida se repete. Das 13 respostas “Já foi” e “Ia sempre por lá, 6 afirmaram residir em bairros com melhor estrutura, a saber Farolândia (2), Coroa do Meio (3) e Luzia (1). No entanto, nesse item é interessante observar a ausência de residentes em bairros tidos como nobres a exemplo de 13 de Julho, Salgado Filho e Atalaia. Em termos de análise, do consumo ou da circulação da música na cidade tanto pode indicar uma pulverização da circulação, com diferentes pessoas consumindo diferentes gêneros musicais em diferentes locais da cidade, ou indicar que essas pessoas, independentemente de onde vivem, são ligadas a atividades de rua e buscam frequentar quando sabem da existência delas. Para tentar entender melhor essa questão, vamos associar os dados da enquete à interpretação dos mapas conceituais individuais produzidos por músicos e realizadores dos eventos sobre seus trajetos para produção, consumo e realização de eventos musicais em Aracaju, identificando em que região essas atividades se concentram e levando em consideração o perfil do respondente e seu local de residência.

Nesse momento, vale o destaque novamente ao registro realizado na Praça do Siqueira Campos pelo pesquisador Mateus de Almeida Neto, citada pela primeira vez no capítulo 1. Na pesquisa em questão, o espaço analisado é o quarteirão da praça com seus pontos de lazer e /ou aglomeração como trailers e bancos, ocupados por grupos de jovens, categorizados pelos gêneros musicais que estimularam seus agrupamentos e movimentação dentro da praça. A conclusão do pesquisador, após entrevistas e observação de campo, foi a de que os jovens que se agruparam em torno de gêneros musicais mais divulgados pela mídia e presentes em locais comerciais tinham movimentação mais ampla que a própria praça para fruir seu lazer através da música e que, além disso, esse grupo, identificado pelo pesquisador como o dos “pagodeiros”, encontrava locais comerciais de lazer dentro da própria praça. Situação diferente do que acontecia com o grupo dos “alternativos”, marcado principalmente pelo gênero musical rap, que se acomodava nos bancos da praça ou em locais de menos visibilidade, sem opções de pontos comerciais que abrigassem o rap e fazendo música muitas vezes com seus próprios instrumentos. Trazemos novamente a pesquisa neste ponto para ressaltarmos como a movimentação nesse microcosmo da Praça do Siqueira, com limites e/ou flexibilização de circulação de acordo com o gênero musical, irá se repetir durante a análise dos mapas conceituais no que diz respeito à fruição dos gêneros musicais, mesmo analisando um espaço urbano bem mais amplo.

A partir de agora, vamos dar sequência à análise de quatro mapas produzidos por Anderson Claiton Passos (Hot Black) e Wesley dos Santos (Pardal), ligados ao Som de Quebrada, e de Adam Santos e Tâmara Santos, ligados ao Som de Calçada. Um deles, o de Adam Santos, foi produzido de forma virtual, por conta das restrições sanitárias relacionadas à pandemia da covid-19. Os demais foram feitos de forma presencial, após junho de 2021, com a liberação da maioria das atividades, por conta da diminuição de números de casos e óbitos em Sergipe com fim da segunda onda – momento em que nos foi permitido propor um encontro presencial com a finalidade de produzir os mapas.

A ferramenta dos mapas conceituais está baseada na experiência da pesquisadora Sara Cohen. Em um dos resultados advindos dessa ferramenta, registrado no artigo 'Bubbles, Tracks, Borders and Lines: Mapping Musci and Urban Landscape', publicado em 2012, a autora busca entender a cadeia produtiva da música de Liverpool a partir, entre outros recursos, desses desenhos dos percursos dos músicos no espaço geográfico na cidade. A ferramenta de Cohen já foi aplicada em estudos da área de música e comunicação por pesquisadores brasileiros durante o projeto Creative Industries, Cities and Popular Music Scenes: The Social Media Mapping of Urban Music Scenes, realizado entre 2014 e 2017 e fruto de uma parceria entre a Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Usininos) e a Universidade de Salford, Inglaterra[70].

Sara Cohen destaca que a utilização dessa ferramenta permite ressaltar as complexidades da relação entre produção musical e espaço urbano.

> [...] these musical landscapes are diverse and contested, multilayered and intersecting. This was illustrated through comparison between the handdrawn maps, which helped to highlight landscapes shaped not only by individuals and personal situations and circumstances, but also by music genre and by urban conditions connected to the global political economy. More specifically, it showed how the maps featured material sites that were related to music events and practices, and to urban landscapes that were being continually transformed, and how those events and practices were in turn related to musical sounds and genres and to various social groups. This highlighted the complexities of the relationship between music and material urban environments (COHEN, 2012, p. 169)[71].

[70] A descrição da pesquisa pode ser lida no artigo 'Psicogeografia, Cenas de Música Popular e Métodos de Mapeamento Móvel: Experimentos Pedagógicos Transdisciplinares no Mapeamento de Cenas Urbanas na Cidade Baixa, 2014-2015', publicado em 2019 e disponível em https://marcadefantasia.com/livros/veredas/mapeandocenas2/mapeandocenas2.pdf.

[71] Tradução livre: "essas paisagens musicais são diversas e contestadas, multicamadas e se cruzam. Isso foi ilustrado por meio da comparação entre os mapas desenhados à mão, que ajudaram a destacar paisagens moldadas não apenas por indivíduos e situações e circunstâncias pessoais, mas também por gênero musical

Sendo assim, os mapas conceituais, enquanto ferramenta de coleta de dados, se revelaram fundamentais para a análise aqui proposta e para as bases da cartografia das territorialidades da música nos espaços públicos de Aracaju que, como já dissemos, estamos iniciando com esta pesquisa. De acordo com Sara Cohen, os mapas conceituais feitos à mão pelos músicos para sua pesquisa,

> [...]it describes how music and music-making are mediated by material urban environments, a process involving the nagivation of journeys and boundaries and the forging of multiple relations along the way (relations between people, practices, sounds, genres, material sites, and so son) (COHEN, 2012, p. 135).[72]

A análise do material levantado por Sara Cohen a partir dos mapas e as conclusões do seu trabalho impulsionaram a abordagem de seu método também nesta pesquisa por dois motivos principais: 1) a relação estreita que buscamos estabelecer entre o espaço urbano e a circulação da música e 2) a ausência de informações do nicho que buscamos tratar, já que os eventos e os músicos não têm sua trajetória registrada (ou não de forma satisfatória). Arriscamos dizer que em termos de trajetória desses movimentos em Aracaju, os mapas conceituais que trazemos aqui correspondem a registros históricos inéditos sobre a circulação desses participantes na realização de shows, ensaios, compra de material e também para ver outros shows. Outro ponto importante é que os gêneros musicais incluídos na pesquisa de Sarah Cohen coincidem com três dos gêneros que aparecem nas execuções da Quebrada e da Calçada, que são o rock, pop e o hip hop. Obviamente, com distinções importantes, já que a cidade pesquisada por nossa referência, Liverpool, na Inglaterra, é carregada de simbolismos e bandas de maior porte quando comparadas com a capital sergipana, não excluindo o fato de ser a terra dos Beatles e todas as implicações que isso pode acarretar para o mercado local de música. Além disso, Liverpool foi nomeada em 2003 pela União Europeia para, em 2008, ser celebrada como

---

e por condições urbanas ligadas à economia política global. Mais especificamente, mostrou como os mapas apresentavam locais materiais relacionados a eventos e práticas musicais e a paisagens urbanas que estavam sendo continuamente transformadas, e como esses eventos e práticas estavam, por sua vez, relacionados a sons e gêneros musicais e a vários grupos sociais. Isso destacou as complexidades da relação entre música e ambientes urbanos materiais."

[72] Tradução livre: "[...] descrevem como a música e a produção musical são mediadas pelos ambientes urbanos, um processo que envolve a navegação de jornadas e limites e que estabelece múltiplas relações ao longo do caminho (relações entre pessoas, práticas, sons, gêneros, locais, e assim em diante)."

Cidade Europeia da Cultura, tendo recebido por conta disso um valor de aproximadamente 750 milhões de libras para investimento em arte e cultura[73]. No caso de Aracaju, como já registramos, a candidatura a cidade da Música não obteve sucesso em 2019.

Com base nos principais objetivos de Cohen, durante sua pesquisa entre os anos de 2007 e 2009, quatro perguntas foram feitas aos entrevistados para a condução dos mapas. De acordo com a pesquisadora,

> "One o four main aims was to examine musical creativity and local distinctiveness in a context of urban regeneration and through ethnographic research, and the project focused on amateur rock, pop and hip-hop musicians […]. We were interested in how musicians interacted with material urban environments for the purposes of music-making: the places they played in, for example, and their journeys to and from those places. We were also interested in places represented through music and the ways in wich musicians experienced and thought about the city and about urban change (COHEN, 2012, p. 136)[74]

A partir dessa afirmação, ideia que se repete nos artigos de Cohen sobre a pesquisa da produção musical desses gêneros executados por músicos amadores em Liverpool, desenvolvemos um pequeno questionário com quatro perguntas para conduzir a feitura dos mapas, buscando as seguintes informações, nessa ordem: 1) Local de residência; 2) Locais frequentados para realizar a produção musical (ensaios, gravação, compra de materiais/equipamentos, entre outros); 3) Locais de exibição dessa produção musical e, por fim, 4) Locais para ver shows e apresentações. Foi solicitado que, a partir dessas perguntas, os artistas e realizadores marcassem no mapa o local e o trajeto de um ponto a outro. Não foi indicado como deveria ser feito o mapa. Isso porque o objetivo é que essa trajetória aparecesse no desenho da forma que eles mesmos imaginam essa circulação na cidade, com suas impressões de distância, relevância dos lugares, centralidade dos pontos geográficos e de suas próprias ações e temporalidade.

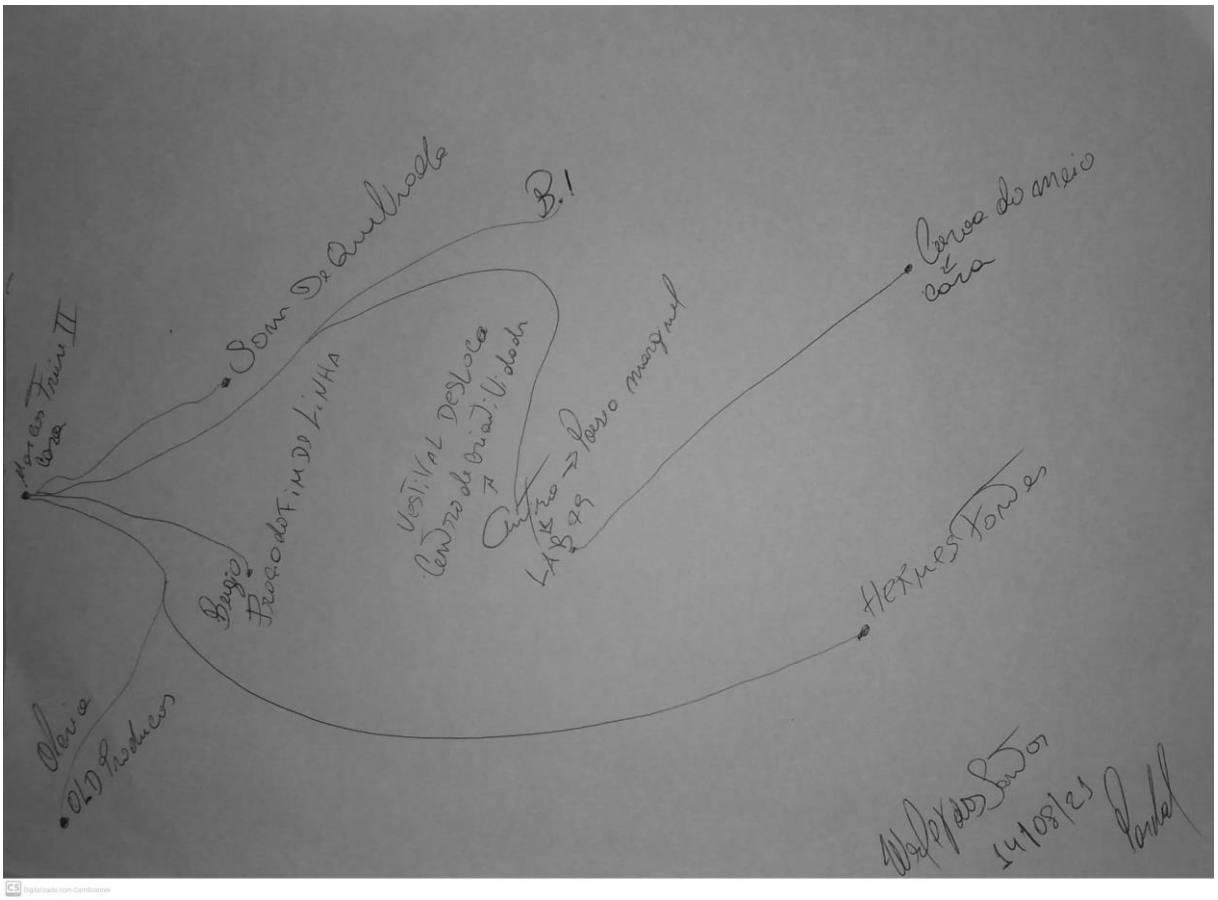
---

[73] Informações sobre o título de cidade europeia da música retiradas do artigo 'Popular music, mapping and the characterization of Liverpool', de 2010, de autoria de Brett Lashua, John Schofield e a própria Sarah Cohen, e também o site Wikipédia, no verbete 'Liverpool, disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Liverpool>.

[74] Tradução livre: "um dos objetivos principais era examinar a criatividade musical e as particularidades locais em um contexto de regeneração do ambiente urbano e através da pesquisa etnográfica, e o projeto focou em músicos amadores de rock, pop e hip-hop [...]. Nós estávamos interessados em como os músicos interagiam com os ambientes urbanos para os propósitos de produção musical: os locais onde eles tocavam, por exemplo, e seus trajetos para e a partir desses lugares. Nós também estávamos interessados em locais representados pela música e as maneiras como os músicos experienciam e pensam a cidade e as mudanças urbanas".

É necessário também pontuar o período que foi levado em consideração para descrever essa atuação. Com a parada brusca das atividades de rua do Som de Quebrada e do Som de Calçada em março de 2020, por conta dos protocolos sanitários pra controle da pandemia, realizadores e músicos, consequentemente, modificaram bastante suas rotinas de lá até o momento de feitura dos mapas conceituais. No entanto, mesmo de forma esporádica, alguns deles realizaram deslocamentos, por exemplo, para gravação em estúdio (no caso de um deles, inclusive, para cumprir compromissos do edital local para distribuição de recursos da Lei Aldir Blanc) ou para a realização de lives. Dessa forma, para identificar os percursos de forma atualizada, visto que de alguma forma estão relacionados ao Som de Quebrada e de Calçada, não limitamos o registro de informações ao período pré-pandêmico. Foi orientado que poderiam mesclar os dois momentos: o período em que os eventos ainda aconteciam e os trajetos pontuais realizados durante a pandemia, se assim considerassem necessário. Vamos aos mapas.

Figura 12 – Mapa conceitual de Wesley dos Santos (Pardal)



Fonte: Mapa produzido em 14 de agosto de 2021, a partir de interação presencial com o entrevistado Wesley dos Santos (Pardal), que realizou sua primeira apresentação como MC no Som de Quebrada, bairro Porto Dantas.

A primeira questão relevante a ser destacada no mapa conceitual produzido por Wesley dos Santos, conhecido como Pardal, 28 anos, músico, bailarino, homem cis preto, é a aparição de dois lugares indicando "casa". Pardal tem no Marcos Freire II, bairro localizado no município de Nossa Senhora do Socorro, parte da Grande Aracaju, um local de referência. É onde morava com sua família, onde se criou durante a infância e adolescência e onde foi construído o imaginário de comunidade ao qual ele faz referência na entrevista que realizamos com ele previamente ao mapa. Durante a pandemia, Pardal se mudou para o bairro Coroa do Meio, Zona Sul da capital sergipana. A princípio, a primeira observação vem à tona: antes e depois da mudança de residência, seus locais de deslocamento com a música continuam se concentrando na Zona Norte.

Dentro da circulação na Zona Norte, o ponto mais próximo de sua casa do Marcos Freire II é o Som de Quebrada. De acordo com ele, antes da pandemia, o local era tanto um local de lazer, para ver shows e encontrar com pessoas, quanto seu local prioritário de apresentação. E guarda ainda um fato importante: foi o primeiro lugar em que ele se

apresentou como MC, em dezembro de 2018 ou janeiro de 2019 (o músico não foi capaz de precisar o mês exato), após uma longa trajetória dentro do universo hip hop como b-boy, dançarino de break. Ao total, foram quatro apresentações no Som de Quebrada. Depois disso, durante a pandemia, ele se inscreveu no edital da Aldir Blanc e recebeu R$ 22 mil para a produção do seu disco, que tem previsão de lançamento até o final do ano de 2021. A sua trajetória marcada no mapa correspondente ao período de pandemia diz respeito basicamente às idas e vindas aos estúdios de gravação para a demanda do disco, que primeiro começou a ser produzido no Old Produções, estúdio localizado no bairro Olaria, na Zona Norte, e que pertence ao DJ JB, um dos DJs ligados ao Som de Quebrada. Em seguida, Pardal passou a produzir o disco em outro estúdio, o Lab79[75], localizado no Centro da cidade.

Fora o Som de Quebrada, nos anos anteriores à pandemia, Pardal circulava também com frequência no bairro Bugio (Zona Norte) e no Bairro Industrial, situado na região central da cidade, vizinho ao Porto Dantas. Para Pardal, as andanças no Bairro Industrial são extremamente significativas. Eventos realizados lá como o Sintonia Periférica, por coletivos do universo hip hop, inclusive o Nação Hip Hop Brasil, encontram continuidade no Som de Quebrada.

> [...] No Bairro Industrial sempre rolava os eventos de break. E rola outro trampo, outro evento chamado Sintonia Periférica. Nação Hip Hop, os caras da família Mil Grau, Hot Black, fazia ali. Eu curtia muito aquele evento ali porque eu acho tipo que o Sintonia Periférica era tão importante também quanto o Som de Quebrada. O Som de Quebrada veio da ideia do Sintonia, né. Porque é uma continuidade do Sintonia. Eu não sei se Hot Black, ele vê dessa forma, mas pra gente que viveu aquela parada ali, para mim que vivi aquela parada ali, eu acho que é uma continuidade. Porque, tipo, lá, era foda... Porque tipo ia uma galera muito, muito, muito, vamos se dizer assim, aleatória. Toda vez que a gente chegava lá, tinha algo diferente, tinha um professor de História dando uma palestra, sabe. Aí tinha o que de mais diferente de inusitado que eu vi lá? Um político, sabe, chegava lá e tipo: "E aí, cê tem que falar pra galera aqui, ó? O que é que cê quer?" E a gente ficava lá questionando os político [...] E isso é importante, velho. Trazer consciência política para nossa gente. Uma vez eu vi um deles; se sentiu tão acuado. Eu disse: "Óia, tá vendo, aí?" A gente tem que mostrar que a gente também tem poder. [...] Num tem combinado. "Aqui é ao vivo, é na lata". Então, tipo, trazer essas pessoas pra a periferia, sabe, e pros espaços de arte marginal - porque essas manifestações artísticas acontecem nas margens, em sua maioria das vezes – é importante.

[75] O estúdio Lab79 Estúdio Musical fica localizado à rua Maruim, 300, no Centro de Aracaju e existe há cinco anos. Pode ser encontrado no Instagram através do perfil @Lab79 ou no YouTube Laboratorio 79.

> Porque quando você tem contato com as questões, você abordar elas, você questiona elas. Quando você não sabe que existe ou que pode alcançar, você ignora, deixa passar. Então, tipo, eu achava muito foda eu chegar lá e, tipo, ter um político lá que eu poderia lá dizer: "Olhe, eu, tipo, eu não concordo com isso, com isso, com isso, com isso". Ou ter um professor da universidade dando uma palestra lá, sabe, e fazendo a gente pegar a visão de um monte de coisa. E dizendo que a gente pode também estar lá na universidade. Então, tipo, para mim era um trabalho muito foda, muito foda, velho, que se perdeu não sei porquê. Assim não se perdeu na história, na lembrança e tal, na sua importância, mas não acontece mais. E aí, com o Som de Quebrada, aí a esperança. Eu disse: "Caramba, vamo continuar. A gente vai ter esse mesmo acesso". Porque é acesso pras pessoas da quebrada. (SANTOS, W. 2021)

Uma ideia bem marcada na fala de Pardal, em diversos pontos da entrevista, não somente neste, é a necessidade de eventos culturais e de lazer nos bairros de periferia. Ele identifica uma carência dessas ações, mesmo aquelas que não estão ligadas ao universo do hip hop. Como podemos notar no final da citação acima, sua defesa pela realização de atividades em espaços públicos na periferia envolve, para além de um momento de lazer, que elas possam significar também um agir político, que denota a possibilidade de um sentimento de pertencimento e também a de ocupação para a transformação do local – tendo como consequência a preservação dos equipamentos construídos. Como veremos mais adiante, essa defesa, com esses objetivos para a periferia, é muito presente igualmente na fala de Hot Black, realizador no Som de Quebrada. Sobre a necessidade dessas atividades, Pardal relata em sua fala a identificação do que parece ser um cerceamento da tentativa de ocupações.

> [...] eu via minha quebrada lá, onde eu morava, no Marcos Freire II, ficava inconformado, porque tipo, tinha uma praça da juventude lá. E não acontecia nada, velho. Fizeram uma sala de dança, duas salas de dança, fizeram um palco lá, que é aquela área de apresentação, de eventos, e tal... Não tinha um projeto, não tinha nada funcionando, além da gente dançando... Que, por um tempo a gente dançou. Depois eles começaram a cortar, a própria... Os moradores ali próximo, tal... [...] Foi acontecendo de tipo, a gente pedir a chave da sala. Aí a chave está com "não sei quem"... Foi, foi afastando, afastando até que um dia a gente parou de dançar lá [rs]. Então, tipo, inicialmente foi flexível, né. A gente, pá, pegava a chave e tal, mas depois foi apertando ali, e a gente acabou que não continuou o projeto que a gente tinha lá (SANTOS, W. 2021).

Pardal afirma que, no caso dessa ação específica, nunca houve um não direto para que eles não continuassem a ensaiar. De qualquer forma, a negativa de acesso ao espaço

acabou por minar a continuidade da ocupação através do break que ele e seu grupo tentavam implementar ali.

> Até porque se fosse um não direto... A gente tinha como questionar um não direto. Assim de uma forma mais "pá!". "Por que? Por que um não? Porque aqui é nosso". Se a gente foi analisar a questão. "Aqui é nosso. A gente está fazendo uma arte. Essa praça é da cultura, essa é da juventude. Nós somos a cultura, e nós somos a juventude. Então, é nosso, é nosso por direito". Então, foi rolando, acabou que a gente se afastou e, tipo, quebraram sala. A gente fazia altos projetos. Tipo, essa falta de movimento vai sucateando. Então, tipo, o que adianta você fazer uma construção de milhões... Tá lá, tudo bonito, inaugurou, tira foto... "Ah, mérito; oh, prefeito, ah, governador"... Sabe?! E aí, com o passar do tempo, em três anos, quatro anos, aquela parada que era tão bonito, que era tão massa, estava destruída [...] por falta de movimento. Então, quando acontecem esses movimentos na quebrada, sabe, quando a gente vai ocupar esses lugares, a gente preserva o lugar, a estrutura, e diz para aquele povo que eles têm direito de ter aquilo, que eles têm acesso. (SANTOS, W. 2021)

A tensão relatada para o uso da sala da Praça da Juventude do Marcos Freire II, ainda que não revelado o motivo real da negativa ao acesso de quem cuidava do lugar, traz uma questão importante sobre quem supostamente deveria ocupar esses equipamentos e de quem seria a voz que toma essa decisão. Ou melhor, voltando um passo antes à formulação desses questionamentos, um outro questionamento se mostra pertinente: alguém pode ou deve determinar quem pode e quem não pode ocupar os espaços públicos? A forma de ocupação, a partir de legislação de volume de som ou ligadas à preservação do local, quando feitas de forma justa, são critérios que garantem tanto a convivência quanto a vida útil do equipamento. No entanto, são comuns relatos que denotam ou legislações tendenciosas, a exemplo do que Cleber Oliveira traz a partir da interpretação das sonoridades após os primeiros anos de fundação da atual capital sergipana, ou aplicação da legislação que visa o controle de um grupo específico, como podem demonstrar os relatos de uso da força policial no Som de Calçada.

Outra questão que aborda o sentimento de pertencimento e uma escolha sobre onde circular com sua música é trazida por Pardal quando relatada sua trajetória para ver outros shows. Além de circular no Bugio e no Bairro Industrial antes da pandemia, Pardal afirma já ter frequentado também o Som de Calçada.

> Então, eu colava na Cinelândia, no Som de Calçada. Só para observar mesmo, e tal. Nunca participei. Minha arte... É uma viagem que é muito

> foda, o rap especificamente, ele está em todos os lugares, mas a gente fica com receio quando a gente está na zona sul. Eu tenho receio de quando estou na zona sul. Agora mais não, agora tenho quebrado muito essa fita desse... Não vou dizer que é preconceito, porque não é preconceito, mas dessa fita de me reservar, sabe, reservar ali minha arte para num tá frequentando, não tá colocando minha arte em certos lugares. Por diversas coisas, por diversas questões. E aí tipo, só se eu tiver ganhando dinheiro, aí eu vou lá e levo minha arte pra eles. Mas de graça, eu não vou levar minha arte pra eles, sabe? É como se eu tivesse pedindo para ser aceito. Então, não levo minha arte. Eu levo minha arte para o pessoal da periferia porque eu acho que lá é que precisa muito de arte, porque lá realmente não tem acesso. E aqui já é outra galera, tem acesso, é uma galera que tem dinheiro pra, sei lá, escutar uma playlist no Spotify [serviço de streaming]. É essas fita. Ir num museu, ir num teatro. Então, tipo, essa galera tem esse acesso. A galera da norte, a maioria, não. Então, eu prefiro quando eu for fazer show de graça, eu vou fazer pra norte, eu vou fazer para as periferias. Por isso que eu, tipo, na zona sul, eu vou olhar, vou apreciar quem está fazendo arte também, porque arte em qualquer lugar é arte, mas a minha não é um alvo que eu quero (SANTOS, W. 2021).

Ainda que o "palco" do Som de Calçada seja aberto, trazendo a possibilidade de quem desejar entrar na roda para cantar e/ou tocar, Pardal destaca a questão do acesso e do custo para esse acesso. Em sua concepção, fazer uma apresentação gratuita do seu trabalho para um grupo de pessoas que, em sua percepção, já desfrutam de acesso à cultura não é uma das suas prioridades, a não ser que fosse uma apresentação paga. Sendo gratuita, ele disponibiliza sua música nos locais que ele identifica como periferia e, portanto, sem acesso a shows, cultura, arte e lazer. Esse posicionamento parece se manifestar por conta de um destaque à região do local, zona sul e nobre da capital. Ao mesmo tempo, essa é uma questão que implica na circulação do gênero musical ao qual ele está associado e pode ser identificada com um posicionamento de protesto ao que comumente já acontecia, mesmo antes de ele se tornar um MC: o fato de que as casas comerciais e as grandes festas promovidas pelo Estado ou pela iniciativa privada não contratam músicos do universo do rap como atrações, salvo raras exceções. E, quando o fazem, via de regra, as atrações tidas como "alternativas" são colocadas em um palco específico ou são ações voltadas para esse público, como foi o caso do evento Arena Criativa, realizada em 2020. Proposta em diálogo com os coletivos realizadores do Som de Quebrada, Som de Calçada, Ensaio Secreto, entre outros, a Arena Criativa fez parte da programação do Projeto Verão 2020, de realização da Prefeitura de Aracaju. O evento incluiu programação esportiva em três locais diferentes (Orla Pôr do Sol, Praia de Aruana e Cinelândia) e diversas atrações dentro do espaço reservado para a Arena Criativa,

armado na Praia da Cinelândia, como oficinas, shows, tenda de games, o Fluxo Festival (voltado para auto-cuidado e terapias alternativas) e uma área de feirinhas que levou feiras associadas aos coletivos ou não, a exemplo da Feirinha da Gambiarra, a do Som de Quebrada, uma feira de cordel, a Panapanã e a Love Land.

Dentro da Arena Criativa, a Tenda Multicultural, caracterizada por uma lona de circo, abrigou debates e shows, entre eles Batalha de Poesia (Slam); Batalha de Break; Mostras do Coletivo Ensaio Secreto, Som de Quebrada e Som de Calçada. Na ocasião, se apresentaram dois dos nossos entrevistados, Hot Black e Tâmara Santos. Na Tenda Multicultural, um dos bate-papos foi o "Ocupando espaços com cultura e continuidade", em que os representantes dos coletivos do Ensaio Secreto, do Som de Quebrada e do Som de Calçada estavam presentes. Dentre os relatos sobre suas experiências de ocupação de espaços públicos aparecem: a presença da polícia, no caso dos eventos itinerantes realizados pelo Ensaio Secreto, muitas vezes convocada pela própria comunidade, além da questão da estrutura para conseguir dar continuidade aos projetos. Logo depois desse evento, a pandemia fez cessar as ocupações de rua. No entanto, essa foi uma das poucas ações que a Prefeitura de Aracaju construiu em diálogo com os coletivos que levam música para os espaços públicos.

Durante a conversa para a realização do mapa conceitual, Pardal revela que realizava eventos de rua que não haviam sido mapeados até então nesta pesquisa: um chamado 'Nordeste Me Veste' e o outro, 'Da Ponte Pra Cá'. A perspectiva de realização deste último dialoga com o que o próprio Pardal relatava sobre a questão da parte da cidade que tem acesso à cultura e a parte que não tem. No entanto, outra perspectiva relevante que aparece é a do papel de mediação cultural suscitado nesses eventos.

> Então, tipo, tinha um evento chamado 'Da ponte pra cá'. [...] Era, eu e minha companheira. E aí... A galera me perguntou: "Por que Da ponte pra cá?". Falei: "[...] Pra daqui chegar até aí, é uma ponte". Nós fazemos ponte, então é uma troca. Você vai pro evento trocar. Cê vai fazendo uma ponte da minha arte pra sua arte. Então, da ponte pra cá é uma história. Daqui praí, é outra história também. Então, é isso. E nesse sentido e bem isso, véio, passou dessa ponta, é outra história. [...] Era lá em Socorro, no Marcos Freire II, na Praça da Cultura. Acho que foi em 2016. 2015, 2016. [...] É um evento que tinha... Nossa primeira edição a gente fez duas competições e uma oficina. Na segunda edição, a gente fez três oficinas e uma competição. Uma exposição de artes, artes geométricas. Era um professor de artes que ia dar uma palestra sobre arte geométrica. E aí, tinha uma oficina de teatro também. E uma oficina de dança contemporânea. E a competição de break. E aí,

> aconteceu essas duas edições. A gente não conseguiu continuar, por falta de dinheiro, por falta de apoio, essas coisas (SANTOS, W. 2021).

Após a segunda edição, o projeto não teve continuidade e, de acordo com o que Pardal relatada acima, o motivo foi a dificuldade de arcar com a estrutura – situação comum a outros eventos, como já pontuado neste trabalho. A questão da mediação que ele atribui a esses eventos tanto pode ser vista sob o prisma de um diálogo com a própria periferia, que seria de conexão – que nos remete a um diálogo com a interpretação de Acuam Oliveira a respeito do papel do Racionais MC's na música popular, quanto uma demarcação divisões da cidade. Durante a explicação sobre o evento, ele reafirma a percepção de diferenças sociais urbanas: "Então, velho, as outras pessoas, passou daquela ponte ali... Sabe, já é outra visão. Da ponte pra cá é outra história. É que nem diz Racionais, tá ligado?! [...] E as pontes invisíveis também. As pontes sociais. As pontes raciais" (SANTOS, W. 2021).

Figura 13 – Registro de Pardal no Som de Quebrada

Fonte: Registro da autora no dia 17 de agosto de 2019

Se a presença dos diálogos e da mediação cultural podem ser atestadas pelos próprios movimentos que realizam ações no espaço público, a questão das pontes pode ser registrada nos mapas conceituais. A partir da própria concepção de Pardal quando convoca as pontes sociais e raciais, diferenciando os locais de periferia como Bugio, Bairro Industrial e Porto Dantas, principalmente para apresentação de seu trabalho,

podemos dizer que ele cruzou a ponte ao se mudar para o bairro Coroa do Meio ou nas vezes que frequentou o Som de Calçada. No entanto, ao se tratar da circulação da sua música, o rap, seu trajeto identifica uma concentração na Zona Norte – é como se ele cruzasse a ponte, mas o gênero musical enquanto produto, não. A partir de seu mapa, podemos identificar que a circulação para atividades com seu trabalho está circunscrita dentro do entorno da avenida Euclides Figueiredo que, como já apontamos, contorna toda a Zona Norte da cidade de Aracaju, ficando ausente essa circulação na Zona Sul. Situação semelhante acontece quando analisamos o mapa de Hot Black, realizador do Som de Quebrada.

Anderson Claiton Passos, conhecido como Hot Black, 42 anos, homem cis preto, atualmente coordenador do Núcleo de Produção Digital da Prefeitura de Aracaju (NPD) e rapper, se denomina, acima de tudo, como um articulador cultural ao longo de toda a sua trajetória. Um dos principais locais registrados no seu mapa é o Porto Dantas, seu bairro de residência e onde acontece o Som de Quebrada. Outros pontos de destaque são o Centro da cidade, onde fica a sede da Nação Hip Hop, e o bairro Castelo Branco, onde ele realiza seus ensaios. Registramos que é também no Centro da cidade que está localizado seu local de trabalho, na Fundação Cultural Cidade de Aracaju (Funcaju), órgão da Prefeitura de Aracaju, apesar de não estar registrado no mapa. Todas as atividades de Hot Black, de certa forma, estão ligadas à sua inserção no movimento hip hop ou ao mundo do skate. Durante a descrição do mapa desenhado pelo articulador cultural, vamos pontuar cada função desenvolvida em cada um dos locais, que se divide como rapper em si, realizador de eventos e ocupações de espaços públicos e sua atuação em oficinas em escolas públicas.

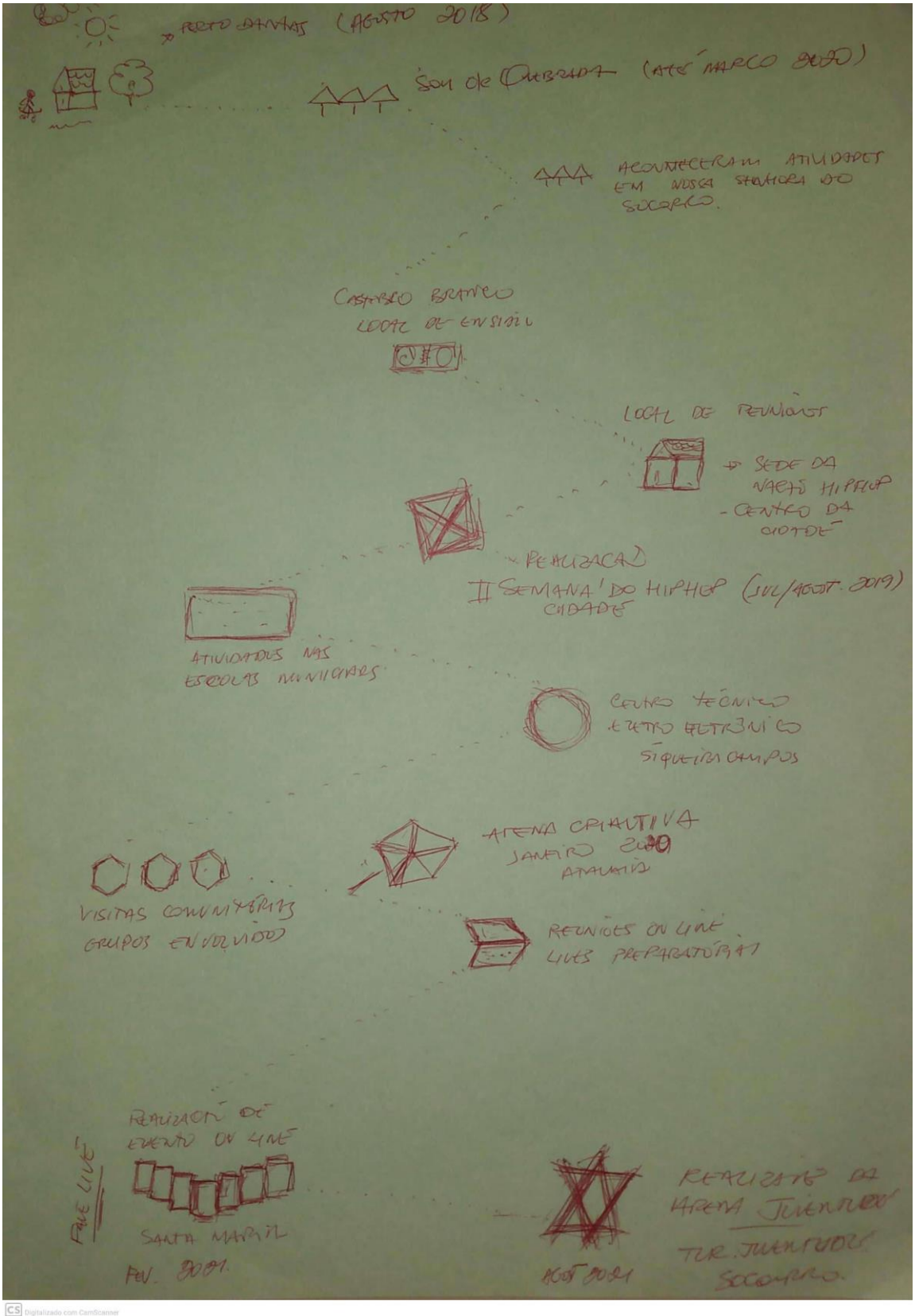
O mapa foi feito no sentido vertical da folha e se inicia no canto superior esquerdo com a localização da casa de Hot Black. Ao lado de sua casa, está registrado um auto-retrato de Hot Black em um skate, atividade que também acompanha sua trajetória. Em frente à casa, estão desenhados os quiosques do calçadão do Porto Dantas, onde eram realizadas as edições do Som de Quebrada até março de 2020, quando aconteceu a interrupção por conta da pandemia. O QG do Som de Quebrada é literalmente a casa do articulador, e para ir de uma espaço a outro, basta atravessar a agora larga avenida Euclides Figueiredo em linha reta. No terceiro ponto do mapa, seguindo o tracejado, ele registrou de forma conjunta locais onde foram realizadas algumas edições do Som de Quebrada em praças da juventude da cidade de Nossa Senhora do Socorro, parte da

Grande Aracaju. Em seguida, está registrada a casa do DJ Preto JB, no Conjunto Castelo Branco, bairro Ponto Novo, considerada ponto de apoio e onde eles realizam ensaios. Outro ponto é a sede da Nação Hip Hop, também chamada de Central das Quebradas, onde eram realizadas as reuniões para organização do Som de Quebrada, localizada no Centro, anexa ao escritório do vereador por Aracaju Antônio Bittencourt. Lá é também o espaço onde foram pensadas as oficinas de hip hop realizadas em parceria com a Secretaria da Educação e que aconteceram dentro das escolas municipais. Como Hot Black foi ao longo do ato de desenhar, voltando na sequência, inserindo locais à medida que se recordava, alguns desses locais estão registrados por terem afinidade com o ponto anterior ou posterior e outros por proximidade tendo como base a referência geográfica. É o caso da Câmara de Vereadores, da qual vamos falar na sequência, desenhada depois que o tracejado da sede da Nação até o desenho que representa as escolas já tinha sido feito.

Na Câmara de Vereadores, Centro da cidade, aconteceu a II Semana Municipal do Hip Hop, antes da pandemia entre 29 de julho e 3 de agosto de 2019 – de acordo com Hot Black, um deságue do que estava sendo realizado com as oficinas e o fortalecimento de cenas como essa. Na sequência, um retângulo representa as escolas municipais que receberam as oficinas de hip hop em parceria com a gestão pública de Aracaju. O próximo local que aparece, simbolizado por um círculo, é o centro técnico eletro-eletrônico, no bairro Siqueira Campos, onde era feita a manutenção dos equipamentos. Mais adiante, representados por losangos, estão registradas reuniões com grupos de hip hop, em seus bairros, para a realização das atividades nas escolas municipais. Hot Black acrescenta que nessas reuniões também se conversava com esses grupos sobre a possibilidade de levar atividades para bairros periféricos não somente de Aracaju, mas na Barra dos Coqueiros, Nossa Senhora do Socorro e São Cristóvão. Esses diálogos foram paralisados por conta da pandemia, mas é uma iniciativa que ele pretende retomar logo que as condições sanitárias permitam.

Em seguida, está a participação do Som de Quebrada na Arena Criativa, dentro do Projeto Verão 2020, evento do calendário cultural da Prefeitura de Aracaju, realizado no estacionamento da Cinelândia, na região onde acontecia o Som de Calçada.

Figura 14 – Mapa conceitual de Anderson Passos (Hot Black)



Fonte: Mapa produzido em 24 de agosto de 2021, a partir de interação presencial com o entrevistado Anderson Claiton Passos (Hot Black).

O próximo ponto não é um lugar geográfico especificamente, mas um registro que identifica a participação em algumas lives durante a pandemia e, ligadas a elas ou em culminância, foi realizada no bairro Santa Maria, zona sul da cidade considerado periférico, a Fave Live, em fevereiro de 2021. O último registro é a realização da Arena da Juventude no município de Nossa Senhora do Socorro, em agosto de 2021, que ele chama de experimento de roda musical, pela Secretaria de Turismo e Juventude. Hot Black faz a ressalva de que essa também não era uma atividade do Som de Quebrada, mas aparece como desdobramento do processo de ocupação do espaço público.

> A gente sempre priorizou fazer as atividades mais no cinturão da zona norte, por causa da maioria dos grupos, e também eu sempre gostei de tratar do hip hop do lado de cá. A gente sempre teve um hip hop mais politizado lá na zona norte. A ideia dos alguns grupos na zona sul surgiu muito depois dos anos digitais, entendeu? É um grupo que já tem uma estrutura diferenciada, outro tipo de letra, e aí eles já não beberam muito da fonte dos anos 90, então a gente meio que não tinha uma relação muito boa. Uma questão ideológica. Então a gente sempre fez muito as coisas pro lado de cá e promovendo muito o lado de cá (PASSOS, 2021).

Quando à zona sul, Hot Black cita a experiência da Arena Criativa:

> Uma coisa positiva... Aconteceu uma experiência na Arena Criativa. Um dia teve o encontro dos coletivos que já promoviam na cidade, ocupou ali a Arena Criativa e no outro foram batalhas. Nós estávamos lá. Realizamos também lá um Som de Quebrada, chamado Rapalestra, que é inclusive o título desse documentário que eu estou montando, né. Mapeando um pouco da história do final dos anos 80 até os anos atuais do hip hop daqui de Sergipe. E aí a gente também desenvolveu lá. Então se teve uma experiência que a gente desenvolveu na zona sul, foi essa, mas levando inclusive os artistas da zona norte (PASSOS, 2021).

O que observamos do mapa de Hot Black é que seu percurso na zona sul com atividades musicais é raro. Ele destacou a participação na Arena Criativa após ser questionado, durante a feitura do mapa, se havia alguma incursão realizada na zona sul que por ventura não estivesse ali pontuada. Nesse momento, ele também aponta a realização da live no bairro Santa Maria, mas destacando o que já foi pontuado aqui neste trabalho, o fato de que apesar de estar geograficamente localizado na zona sul, o bairro é de periferia. Ainda que Hot Black e Pardal destaquem a necessidade e o desejo de fazerem atividades e ocupações no espaço público com o rap em bairros periféricos, suas incursões com o gênero não se restringem às quebradas por conta dessa decisão política, uma vez que as casas de show, como já relatado, não abrem espaço para a circulação comercial

desses artistas. A divisão da cidade quando à circulação da música rap é flagrante nos mapas. Ela contradiz, inclusive, tentativas de legislação que buscaram impulsionar a produção e a divulgação da cultura hip hop no Estado e na capital. A lei que institui a Semana Municipal do Hip Hop, de número 4.064, data de 2012. Já em outubro de 2015, por iniciativa do então deputado Padre Inaldo, hoje prefeito de Nossa Senhora do Socorro, foi publicada a lei estadual, de número 8.055, estabelecendo que a Semana Estadual do Hip Hop entraria no calendário oficial do Estado e que uma lei posterior deveria regulamentar sua execução. Entre as estratégias de divulgação do hip hop pela cidade, Hot Black declara que a ideia é conseguir criar o dia do hip hop também no calendário oficial do município de Socorro.

> A gente tem uma lei estadual também do Hip Hop que foi apresentada na época na Assembleia Legislativa por hoje quem é o prefeito de Socorro, que é o Padre Inaldo. E de certo modo a gente teve a sanção mas nunca teve a realização da semana estadual. E era para ser no caso no dia 12 de novembro, né, considerada, assim como o dia 8 de maio é o dia municipal do hip hop através da lei. Então a gente tem aí também em Socorro, já que o atual prefeito é também o deputado que apresentou, a proposta de discutir também com ele uma semana municipal em Socorro. Então, essas atividades que a gente desenvolveu e essas conversas elas são muito próximas para que a gente amadurece essa ideia. E como é também o projeto que tem que tramitar pela Câmara para se tornar lei, não é um decreto do prefeito, então a gente vai ganhar força para entender também esse processo por lá. Mas assim em tese é um prefeito que é aberto à ideia. Tanto é que quando a gente discutiu essas parcerias de pronto foi aceito. Uma relação muito fraterno nesse processo. Inicio do próximo ano já começar a desenhar a realização da semana de Socorro. E até fortalecer para que o Estado de fato possa em 2022 colocar a semana estadual em evidência (PASSOS, 2021).

Como se identifica na fala de Hot Black, além da estratégia de levar uma legislação de reconhecimento da cultura hip hop para outro município da Grande Aracaju, há a cobrança de que esse reconhecimento se concretize a partir de ações da gestão pública que promovam a Semana do Hip Hop enquanto evento, proporcionando de fato visibilidade à cultura hip hop. Essa estratégia para 2022, na perspectiva de um pós-pandemia, vem em paralelo com o objetivo do articular e continuar os diálogos para realização do Som de Quebrada em outros bairros periféricos de Aracaju e em bairros de São Cristóvão, Socorro e Barra dos Coqueiros. Importante observar que essa articulação entre as periferias, vislumbradas pelos coletivos do universo hip hop e executada em diversos momentos, e que tenta dialogar para obter apoio do Estado, acontece em Aracaju

à margem das iniciativas comerciais, seja no formato para casas de shows ou de grandes eventos, como os já pontuados aqui, realizados pela própria gestão pública ou com seu apoio. Situação que mais uma vez demarca as pontes invisíveis que segregam a cultura hip hop no espaço urbano da capital sergipana.

Vamos à apresentação do terceiro mapa conceitual. Ele foi feito por Tâmara da Silva Santos, nome artístico, Tâmara Santos. Tem 37 anos e, além trabalhar com música, é consultora de viagens e guia de turismo, atuando regional e nacionalmente. Tâmara se identifica como uma mulher negra e heterossexual. Está associada com o Som de Calçada, assim como Adam Santos, responsável pelo último mapa que iremos apresentar, logo após este aqui. Entre idas e vindas, ela comenta como foi até a pandemia o seu envolvimento com o coletivo:

> Olha, no início eu não estava, mas logo após isso. Porque o início, quem deu o pontapé inicial do projeto, do evento, na verdade que não tinha nem pretensão de ser uma coisa tão grande, foram os meninos da minha banda, né, que é a Dream Zion. Então foi Luan Pinheiro, Kauã que é irmão dele, Luan Bomfim e outras pessoas que andavam com eles ali na praia da Cinelândia para ir surfar. Então tinha Thiago Lemos... Deixa ver se me lembro de mais alguém mais [...] Tinha o Tito. Tinham outras pessoas que andavam junto com o pessoal da banda; os meninos surfavam e no finalzinho de tarde, ali antes de voltar para casa, pegavam o violão e sentaram ali naquele banquinho da Cinelândia e começaram a tocar. E aí começaram a fazer disso uma prática todo domingo, todo domingo, foi juntando gente, batizaram, colocaram o nome Som de Calçada. E depois de um tempo, não lembro se foi um ano, um ano e meio depois, Aline, foi que eu comecei a frequentar. O evento... O movimento já estava formado, sabe? (SANTOS, T. 2020).

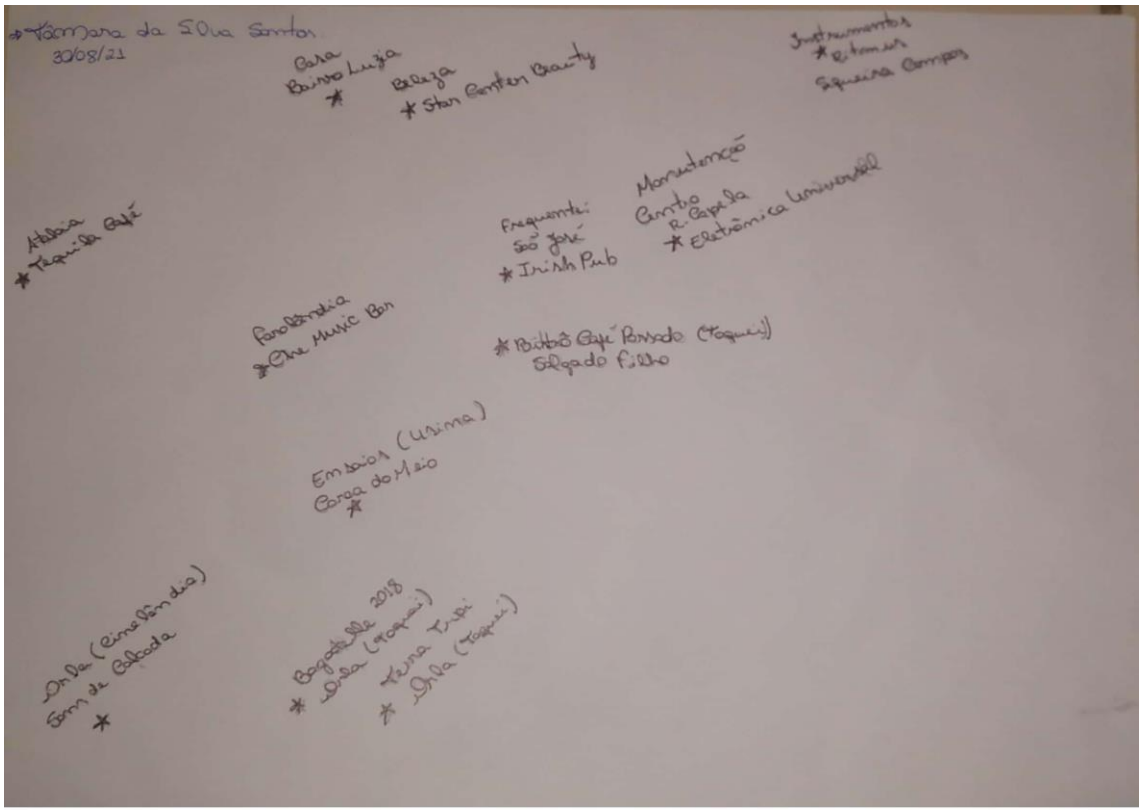
Antes da pandemia, Tâmara voltou a estar mais presente no movimento, estando presente inclusive na Arena Criativa, que aconteceu no início do ano de 2020, e já foi citada aqui quando apresentamos o mapa de Hot Black. Para Tâmara, fazer parte do Som de Calçada proporcionava outra relação com a música, diferente das apresentações que realizava de voz em violão em bares e restaurantes. Ela explica o que motiva a relação com o Som de Calçada, para além do fato de ter sido uma das integrantes da Dream Zion, junto com os fundadores:

> Cantar, não tem outro, não (risos). Porque assim, cantar, que na verdade vai de outros, como posso dizer, a gente acaba atingindo de outra maneira muito diferente. Eu cantando de repente te atinjo de maneira totalmente diferente ouvindo, mas a proposta de tá ali cantando... Porque a princípio a gente não tinha arrecadação de valor nenhum. A gente só levava os nossos instrumentos... Os meninos levavam o

> instrumento, levava a caixa de som, levava microfone, a gente só tocava. A gente estava ali, a arte pela arte. A gente tocava para poder ocupar um espaço público, desenvolver esse conceito dos meninos [...] e também de fazer a música para alegrar o pessoal que tá ali na Cinelândia, fazer uma coisa diferente num dia de domingo. E ali a gente via que não tinha movimento nenhum em relação a isso. Era praia, carro, estacionamento, casa... Então a gente acabou vendo... Os meninos – falo os meninos porque foram eles que começaram... Eles enxergaram uma forma de tornar aquilo ali uma opção de lazer também. E a música para mim, Tâmara, eu tenho essa visão de estar atingindo as pessoas, alegrando, de tá levando um pouco de paz, de conforto. O Som de calçada me deu isso, sem a questão de eu ter um retorno financeiro, só cantar por paixão mesmo (SANTOS, T. 2020).

Interessante notar como, ao descrever suas motivações de participação no Som de Calçada, a cantora pontua a relação do espaço público como um fator específico que torna diferente sua experiência, destacando também a relação diferente com o quesito remuneração. No mapa de Tâmara, as andanças tanto com o trabalho musical remunerado quanto com o Som de Calçada vão aparecer registradas.

Figura 15 – Mapa Conceitual de Tâmara Santos



Fonte: Mapa produzido em 30 de agosto de 2021, a partir de interação presencial com a entrevistada Tâmara Santos.

O ponto inicial do mapa de Tâmara é o seu local de residência, local onde ela residiu durante a maior parte de sua vida. Sua trajetória com a música não está ligada

somente ao Som de Calçada. Antes da pandemia, ela costumava fazer voz e violão em bares. Os ensaios para realizar essas apresentações eram feitos no bairro Coroa do Meio, também na zona sul da capital, no estúdio Usina. As raras gravações de música realizadas também foram feitas nesse estúdio. Já em relação à aquisição de instrumentos, Tâmara relatou que muitas vezes compra online em sites de internet. A outra opção para compra é uma loja de instrumentos chamada Ritmus, localizada no bairro Siqueira Campos, na zona oeste da capital. Já a manutenção de seus equipamentos, a exemplo de uma pequena mesa de som, é feita na Eletrônica Universal, localizada no Centro de Aracaju. No diálogo sobre os trajetos que ela tem que fazer relacionados às duas apresentações musicais, Tâmara apontou idas ao salão de beleza, local que ainda não havia aparecido em nenhum dos outros três mapas, feitos por homens, como um ponto integrante nos registros desses trajetos. O salão de beleza frequentado por ela é o ponto mais próximo de sua casa, entre todos do mapa, e se chama Star Center Beauty, onde ela faz cabelo, unhas e tal. Tâmara comenta que o salão acaba se inserindo nesse universo em virtude de a produção da mulher é mais cuidadosa.

Antes da pandemia, a maioria dos bares que ela costumava se apresentar estão localizadas na Orla de Atalaia. “Muitos dos bares que eu toquei se concentravam e se concentram ainda hoje ali na Passarela, aqui na Orla, na Passarela do Caranguejo” (SANTOS, T. 2020). No mapa, ela localizou os bares na parte inferior direita, nomeando os dois em que ela mais atuou, o Terra Tupi e o Bagatelle, este último onde tocou durante quase todo o ano de 2018. Ela também tocava pontualmente em outros lugares, a exemplo do Café Passado, que está localizado no bairro Salgado Filho, na zona sul da capital, e que aparece na região central mapa. A percepção de Tâmara, considerando sua ligação com o circuito remunerado de shows, nesse caso, voz e violão ao vivo, de um lado, e de outro, com a ocupação de espaço público com música traz pontuações interessantes a respeito da circulação da música em Aracaju, inclusive considerando as escolhas de gêneros musicais que circulam nos diferentes tipos de lugares.

> Eu falando tanto enquanto o Som de Calçada, mas como cantora de barzinho daqui de Aracaju, e que eu levo a proposta ainda da música alternativa pros barzinhos, a proposta é essa... Então, eu vejo de fato que... Muitas amigas chegavam pra mim e falavam: Tâmara, por que você não canta sertanejo, velho? Sertanejo é que dá dinheiro”. Eu cheguei: “Gente, eu não me identifico, eu não gosto. Não é questão nem de gostar, eu não me identifico com o estilo. Eu não sou o tipo de pessoa que eu chega em casa para estudar sertanejo, nem combina comigo, enfim. A gente vê os espaços... Como teve esse *boom* da música

> sertaneja no Brasil inteiro, a gente vê que é uma classe super unida. Eles sempre se ajudam, a gente vê isso. Então, com esse *boom* do sertanejo, o sertanejo tomou conta. A gente vê vários bares de Aracaju: sertanejo, sertanejo, sertanejo, sertanejo. Aí vem, até o pop rock perdeu espaço. Eu vejo porque eu tenho também amigos que fazem em barzinho, de pop rock, que perderam espaço também... [...] Para bandas, pessoas de sertanejo, duplas de sertanejo, o que for. O sertanejo de uma maneira geral está tomando conta e a gente vê isso, Aline, porque, até o sertanejo invadiu o carnaval de Salvador. Então, imagine, a gente vê que pro comerciante... Vamos falar em estabelecimento privado, né. Pro cara que tá ali, colocando o músico no espaço, para ele vai ser muito mais interessante que esteja cheio. E se ele tá vendo que sertanejo está bombando, que tá enchendo, ele não vai dar espaço para outro tipo de estilo. Ele vai dar espaço para o que está dando dinheiro, ele está pensando em dinheiro. Então, ele bota o sertanejo, ele bota de vez em quando um axezinho quando tá no período. Teve também o boom do arrocha que é primo, vamos dizer, que é primo do sertanejo, que também teve essa movimentação, mas para a música alternativa a gente perdeu muito, muitos espaços que também tinham essa proposta de colocar música diferente, colocar um reggae, colocar um rock. Até a galera do heavy metal perdeu espaço, a galera do rock mais pesado. Você não vê shows deles. Você vê no Gonzagão, você vê no, como é o nome daquele... Capitão Cook. Então você vê que menos espaços, então as bandas acabam se desfazendo e movimentos acabam enfraquecendo, né?! O Som de Calçada se manteve porque tem um público extremamente diversificado, mas ali na mistura, os ingredientes são praticamente os mesmos. É difícil a gente ver outros elementos como um sertanejo como a gente está falando ou como uma MPB de uma forma mais refinada, né?! Mas a gente vê essa distinção e a facilidade de uns estilos em estar ocupando espaços do que outros que a gente vê com maiores dificuldades (SANTOS, T. 2020).

A análise sobre estilos musicais e os lugares onde eles são bem-vindos e/ou permitidos é bem marcante nessa fala, acompanhada de um fator importante: as formas de remuneração, ou não, e geração de renda que acompanham cada uma desses circuitos. Questionamos Tâmara qual era a visão dos responsáveis pelos estabelecimentos que acabavam a contratando para fazer voz e violão, tendo em vista que ela não tocava o tipo de música hegemônica e, consequentemente comercial. De acordo com ela, observando esse movimento de rejeição, ela afirma que adequou seu repertório para os shows que realizava em bares e restaurantes, com o objetivo de não estar fora desse circuito.

> O que aconteceu, Aline, foi o seguinte: na verdade, não foi o bar que contratou Tâmara, som alternativo, pro bar. Eu levei de ousada. Porque na verdade eu tive que camuflar um pouco do alternativo no meu repertório. Eu tive que colocar outros elementos, tive que diversificar meu repertório, mas ali eu colocava o estilo que eu gostava. Então, eu tive que camuflar o meu estilo para poder levar ele para os espaços que

> eu colocava minha música. Então, eu colocava o repertório de MPB, colocava um forrozinho que se aproximava, colocava uns pop rocks mais famosos, e nessa mistura toda, eu colocava também os reggaes para poder levar, né. A gente tinha essa proposta com Luan. Cheguei: "Não, meu filho, vamos... A gente precisa levar o que a gente gosta pro barzinho. E a gente precisa fazer isso de uma forma que as pessoas comecem a digerir isso e apreciar". Então, a gente de fato teve que levar o trivial, para poder ser aceito, para poder abrir os ouvidos, e então a gente injetar a nossa música para o público que estava ali (IDEM).

Figura 16 – "Palco" do Som de Calçada

Fonte: Registro da autora no dia 14 de julho

Talvez aí esteja explicada a motivação da cantora, citada anteriormente, de estar inserida no Som de Calçada. Ainda que o tempo dedicado naquele espaço dos domingos não gerasse renda ou sustento para ela, era naquele espaço que ela conseguiu estabelecer uma conexão com o público a partir de seu repertório, estudo e ao qual ela sente afinidade. Esse sentimento de falta de espaços que acolhem a música que predominante Tâmara pratica, o reggae, principalmente que permitam geração de renda para esses trabalhadores, na avaliação de Tâmara, encontra consonância com o sentimento de orfandade do público. Para ela, um dos fatores que leva as pessoas a compartilharem momentos no Som de Calçada é também o déficit da circulação de certos gêneros na cidade. Ela avalia que à medida que os espaços foram ficando mais raros, a circulação da música que eles fazem muda de rota, encontrando no espaço público uma alternativa.

> Eu observei que a Dream Zion deu uma enfraquecida porque a gente perdeu espaços aqui em Aracaju. Eu falo não só como banda, mas como banda de música alternativa. Tinha fechado o Maori[76]. [...] teve o Tequila Café que fechou, logo de cara foi o Tequila Café[77], na época, que era um espaço que a gente utilizava muito pra fazer os shows. Aí veio... Os outros barezinhos também que tinha ali, acho que era Escalibu, o Etnia, a Boate do Augustu's. Todos os espaços que a gente acabava utilizando acabaram sendo fechados, e aí o público do som alternativo acabou ficando muito órfão, porque as bandas de reggae que não tinham espaço para tocar, era muito difícil... A gente tocava também no Nova Opção e teve o período de reforma, porque fechou também aquilo ali. O espaço do Nova Opção mudou. A gente tentou utilizar, mas acabou não dando muito certo. Hoje a gente não sabe como funciona lá. Mas, enfim, o resumo foi que a gente acabou perdendo os espaços, a banda acabou perdendo espaço para tocar, e aí o Som de Calçada acabou estimulando os meninos a estarem tocando... Não é estimulando, na verdade... Na verdade, o Som de Calçada supriu essa necessidade da banda tá em movimento. E aí, o público que estava seguindo o Som de Calçada era justamente a galera que curtiu o som alternativo e também ficou órfão de assistir aos shows. Então, muito desse movimento começou com esse pessoal aí. Eu obsevando. Depois com o tempo, que eu fiquei um pouco mais assustada, o negócio ficou muito grande e começou a juntar outras tribos (IDEM).

O que se observa nessa cronologia feita por Tâmara é uma mudança no cenário musical, em relação aos espaços de geração de renda, ao longo dos anos 2000, com um desenvolvimento que parece durar até os dias de hoje, já que a quantidade de espaços de show para receber gêneros musicais como o rock, o reggae e o rap, seguem sendo escassos, mesmo considerando que a pandemia freou as atividades de todos os tipos de espaços. Quando se trata dos lugares frequentados para ver shows, a quantidade também aparece reduzida considerando os gêneros musicais com os quais a entrevistada tem afinidade. Tâmara voltou no tempo e destacou apresentações artísticas vistas no Augutu´s, uma casa de shows famosa na década de 90, que atraía não somente jovens, mas a depender do show realizado, um público bastante diverso. O Augustu's foi inaugurado em 21 de maio de 1990 e estava localizado no bairro Coroa do Meio, zona sul da capital, atrás do Shopping Riomar[78]. Entre os lugares frequentados para ver shows, a cantora citou

[76] Estabelecimento, que era frequentado pelo púbico "alternativo", localizado no início da Orla de Atalaia, na região de bares e restaurantes em frente ao farol.

[77] Depois de fechar as pontas nos anos 2000, o Tequila Café foi reaberto em 15 de fevereiro de 2018 num local diferente, na Passarela do Caranguejo, Orla de Atalaia – anteriormente estava em uma das ruas internas do bairro, não muito longe do novo local. Apesar da memória da noite aracajuana trazer o Tequila com saudosismo, na sua volta, a casa de shows não obteve a mesma repercussão. Informações sobre a data de retorno retiradas do Instagram @tequilacafe_aracaju.

[78] O proprietário era o produtor Fabiano Oliveira, o mesmo que realizou por mais de 20 anos a prévia carnavalesca da capital, intitulada Pré-Caju, com formato muito semelhante ao do carnaval de Salvador, na

outro, mais alternativo, que também marcou a noite aracajuana na década de 90 e início dos anos 2000, o Tequila Café, localizado no bairro Atalaia, que aparece registrado do lado esquerdo do mapa. Ela também citou o Che Music Bar, uma casa de shows mais atual que está localizada no bairro Farolândia, e o Irish Pub, atualmente The Stones Pub, localizado no bairro Treze de Julho, ambos na zona sul. Nenhum dos locais citados por Tâmara é conhecido por tocar gêneros musicais como o sertanejo, pagode e seus similares, à exceção do Augustu's. Os estilos associados aos demais esses espaços, igualmente tidos como alternativos, são rock, reggae, passando também pelo pop rock, inclusive com a presença de bandas com trabalho autoral. Percebe-se que nesse circuito comercial citado, tido como alternativo, o rap não aparece como um gênero musical escolhido pelos produtores.

Situação diferente vai acontecer com o Som de Calçada que verá ao longo do tempo uma diversificação ainda maior dos gêneros musicais presentes. Como registrado no final do último trecho, a cantora observa que, ao longo do tempo, "outras tribos" começam a se juntar na aglomeração provocada pelas edições do evento. Na observação de campo, entre os anos de 2019 e 2020, foi constatada essa presença, mas não somente ao redor do grupo especificamente. Na região do calçadão da Cinelândia, entre o píer que fica em frente ao local onde acontece o Som de Calçada e a pista de patins, diferentes grupos se reúnem para conversar e ouvir música, com a presença de diferentes gêneros. Em seu relato, Tâmara descreve uma relação de disputa a partir da chegada de uma dessas "outras tribos" na região, a "galera do paredão".

> No início, com essa galera do paredão, o negócio não foi muito harmonioso, não (risos)... Porque de fato havia uma disputa. Eles botavam o paredão lá e disputavam, de fato, com o som de Calçada. Incomodava muito aquilo. E depois eu não sei o que foi que aconteceu porque eu já não estava mais indo, mas houve de fato um acordo para que houvesse um respeito para poder aumentar quando terminasse o Som de Calçada. O Som de Calçada começou a terminar um pouco mais cedo, e eu não sei se o intuito foi esse, mas acabou acontecendo dessa forma... Acabou que o Som de Calçada acaba um pouco mais cedo e dá espaço para a galera que fica com o paredão lá ficar mais à vontade depois. Mas, no início o negócio não foi muito harmonioso, não (risos) (IDEM)

Bahia, inclusive no que diz respeito ao gênero musical predominante, o axé music baiano. Em 2007, a casa de shows que tinha mudado de nome para Miami Hall, acumulava uma dúvida com o banco público do Estado, o Banese, de aproximadamente R$ 5 milhões, segundo dados de uma nota publicada no portal Infonet pelo jornalista Cláudio Nunes. Informações disponíveis em < https://infonet.com.br/blogs/quem-e-o-proprietario-do-ex-augustus/> e <http://istoesergipe.blogspot.com/2015/02/antiga-casa-de-show-augustos-demolida.html>.

Figura 17 – Disputa de espaço no Calçadão da Cinelândia

Fonte: Registro da autora no dia 14 de julho de 2019

Além do tipo de música que acaba dividindo os grupos no espaço do calçadão da Cinelândia, assim como aconteceu na Praça do Siqueira – apesar de a disputa nesse campo ter acabado em negociação, como informa o relato da entrevistada, uma questão social aparece, de acordo com Tâmara, associada a essa outra tribo.

> A gente observou que tinha uma galera diferente, [...] porque tinha aglomeração. Então, a gente começou a ver o público do paredão, a gente começou a ver uma galerinha, na verdade, que a gente não tava querendo que se encostasse porque a polícia começou a encostar também na gente de uma maneira negativa. Ele generalizou a coisa do movimento... Foram denunciados tráfico de drogas... A gente viu que rolava, sabe, infelizmente, mas aconteceu que a polícia começou a chegar lá e começou a ver a coisa de uma maneira geral, como se tudo ali fizesse parte. O que não era. [...]
> Ana Lúcia [deputada estadual à época]... Nitinho [vereador por Aracaju à época] também chegou dando apoio para a gente. Ele conseguiu até toldo pra gente em momento de chuva. Então, chegou também um movimento político que queria também ajudar o movimento, entendeu? Para também poder dar essa segurança pra galera. Que a gente ficou assustado, mas a gente queria a segurança a favor da gente e não contra. Porque, da forma como chegou lá, chegou contra o todo, e não para proteger quem estava ali fazendo a brincadeira. Mas enfim, o resumo, o público era esse, de som alternativo, que depois se expandiu para outros públicos por conta da aglomeração, porque já tinha barezinhos ali, né... [...] começou a movimentar um comerciozinho. A galera vendendo, começou vendendo brownie, enfim... Coisas para comer, o negócio virou, enfim... (risos) Um show mesmo. Um movimento com

> tudo ali, não sair de lá para nada, só faltou os banheiros químicos (IDEM)

Em relação aos banheiros químicos, o evento chegou a contar posteriormente, em alguns momentos, com essa estrutura e também com toldos em períodos de chuva.

Figura 18 – Comércio informal durante realização do Som de Calçada

Fonte: Registro da autora no dia 14 de julho de 2019

Quanto à questão da disputa no espaço, o episódio relatado não foi o único que suscitou a presença da polícia. Além da presença de outras tribos, que pelo relato, suscitou um estranhamento durante o processo de ocupação do local, de acordo com Tâmara, os moradores dos edifícios do bairro, caracterizado por ser uma área privilegiada por conta do enobrecimento imobiliário na região, se sentiram incomodados. Para Tâmara, uma situação característica da cidade de Aracaju que não costuma receber bem as ocupações de espaços públicos urbanos.

> [...] a gente também teve muita briga com a galera que residia ali naqueles edifícios ali na frente da orla. Questão de som... A questão da aglomeração também, o pessoal ficava muito assustado. Então, a polícia chegava ali várias vezes também por conta de reclamação que os vizinhos dali faziam. Então, eu não sei se era uma coisa de fato 100% bem vista e bem quista, sabe? Mas, de uma maneira geral, pelo que eu costumo ver, não só do Som de Calçada. Eu acho que a galera daqui de Aracaju ainda é muito verde para ver com bons olhos esse tipo de movimento. Tem o pessoal também que... O bom desse Projeto Verão

> [edição de 2020 que realizou a Arena Criativa] é que a gente teve contato também com outros universos, que também têm a mesma proposta, que de fato eu não conhecia. Como é o nome do movimento do rapaz lá de rap?
> Som de Quebrada. Pô, a galera muito bacana [...], a apresentação deles foi logo depois da gente e... Nossa, fiquei muito encantada com o projeto deles, demais, demais, demais. E eles, quando eles botam Som de Quebrada, porque de fato eles moram, entre aspas, nas quebras daqui de Aracaju... Então é na periferia. Então, eles têm o alcance do público deles *in loco* mesmo. A gente está num lugar, a gente tá num... O Som de Calçada está ocupando um espaço que a elite branca diz que é dela, né?! Não digo só a elite branca, mas a elite de uma maneira geral de Aracaju, que acha o espaço ali num é pra galera que tá ocupando. Como a gente já ouviu várias vezes: "Ah, ali é lugar de vagabundo". "Ah, quem tá ali... Ali só tem maconheiro, vagabundo, marginal...". Muitas vezes a gente ouviu isso, sabe. E isso acabava com que, de fato, ao se espalhar essas informações, a galera não visse com bons olhos (IDEM).

A questão da repressão policial, suscitada seja pela presença do tráfico de drogas seja pelo incômodo dos moradores do bairro Atalaia com a movimentação do Som de Calçada, de um lado, e, de outro, a identificação do Som de Calçada com o Som de Quebrada, enquanto movimentos que ocupam o espaço público através da música, remete a uma rede de relações mais complexas do que a uma divisão estanque das tribos ou dos espaços da cidade. Revela uma rede de disputas onde alguns contam com o apoio da gestão pública – ou gostariam de contar - e outros são alvo do braço armado do Estado. No exemplo sobre o tráfico de drogas, na disputa era entre ocupantes do espaço público é revelada a intenção de que o movimento do Som de Calçada fosse distanciado dessa situação e que recebesse a proteção da polícia, o que não aconteceu a princípio, somente após a intervenção de representantes políticos eleitos. Quando a questão é a disputa provocada pelos moradores, que relatam incômodo com o evento, a repressão policial também se volta contra o Som de Calçada, representando na opinião de Tâmara, uma característica da população aracajuana de não afinidade com esse tipo de ocupação do espaço público. A ideia de que essa ocupação não deveria estar acontecendo ali, ou não ao menos da forma como acontecia, revelada por parte dos moradores do bairro Atalaia, aponta para uma relação de pertencimento e de quem deve ocupar ou não aquele espaço e de que forma. É como se, da mesma forma que a periferia, a exemplo de regiões como a norte, representa a quebrada dentro de Aracaju, o Som de Calçada pudesse representar a quebrada da zona sul. Tâmara identifica nesse jogo de disputas questões raciais e de classe social quando aponta que o incomodo surge de um grupo identificado por ela como

“elite branca” ou “elite”, num sentindo geral. Como vimos ao percorrer os destaques trazidos pela Mapografia Social do município, de fato, no bairro Atalaia está concentrada uma população com renda maior do que outras regiões da cidade e presença reduzida de pessoas negras (pretas ou pardas) quando comparada ao bairro como o Porto Dantas, onde acontece o Som de Quebrada. É interessante observar como a cantora associa o incomodo manifesto a essas diferenças a partir do uso da expressão “elite branca”.

Nesse contexto, tanto Tâmara quanto o outro integrante do Som de Calçada entrevistado, Adam Silva Matos, autor do próximo mapa que será analisado, identificam uma diferença no tratamento do Estado - seja como possível apoiador ou com o braço armado representado pela polícia - em relação a outros eventos da cidade que têm cunho comercial. Uma das problemáticas levantadas por Tâmara diz respeito à remuneração dos artistas em eventos promovidos pela gestão pública.

> [...] a gente via que muitos dos eventos no Estado e no município tinham uma predileção por artistas vindos de fora. Isso todo mundo fala. E, além dessa predileção, a gente via que, na verdade, a programação era muito mais com artistas de fora do que com artistas locais, a gente via que tinha um tratamento diferenciado também. [...] Que a gente vê que, por exemplo: “Ah, vamo contratar a Ivete para cantar aqui. Ah, a gente bota aqui Maysa Reis para fazer show secundário. Beleza, beleza”. Aí Ivete tem o investimento do show depositado antecipadamente, e Maysa Reis recebe dois meses depois do show. Por que é não tratado, não é planejado para que os dois artistas sejam pagos da mesma forma? A gente vê que tem essa discrepância de tratamento. A gente vê que tem a predileção de artistas de fora por artistas locais. Porque a gente sabe que tem muita gente boa aqui, Aline, [...] Teve até época que dizia que Aracaju era quase Bahia, né, porque quando tinha show era de artista baiano aqui em Aracaju.
> [...] São João. Aí, vem a galera de Pernambuco, Paraíba, e cadê os trios pé de serra daqui? Bota um pouquinho, bota uma minoria só para dizer que está ajudando os artistas locais, mas poderia ser diferente. Até para o orçamento do Estado e do município é muito mais vantajoso ele tá contratando o artista daqui. Não desvalorizando o artista daqui, mas até os custos para trazer, para hospedar e tudo mais, vai ser muito mais vantagem do que tá trazendo o cara de fora! E acaba sendo visto com muito mais valor aquele Estado e aquele município que valoriza os seus. Como Recife, na época do carnaval [...] Por que Sergipe não pode ser dessa forma, Aracaju não pode ser dessa forma? Valorizando o que é deles, o que é nosso? Então a gente vê, a gente vê, sim, essa questão da predileção por artistas de fora e tratamento diferente também (IDEM).

O tratamento dispensado pelo Estado, apontado pela entrevistada, em relação ao pagamento dos artistas locais no Forró Caju já foi notícia nas páginas da imprensa

aracajuana mais de uma vez. Atrasos de pagamento de artistas locais, para citar anos mais recentes, são registrados em 2018 e 2014[79], enquanto artistas de fora já haviam recebido seus pagamentos, com valores inclusive superiores. Tendo em vista essa diferenciação posta, Tâmara afirma que, em sua opinião, a realização da Arena Criativa em 2020, com a presença dos coletivos, representou uma mudança de postura da gestão pública em relação às ocupações de espaços públicos.

> [...] que bom que o coletivo foi enxergado como parte de uma coisa que é do município, sabe, Aline. Deu um ar diferente para todo mundo que faz parte do movimento. A gente tinha esperança, e foi prometido isso para a galera, dizendo que em outros movimentos do município, que o Som de calçada faria parte. Então, a gente estava vendo que houve essa evolução (IDEM).

Tâmara acredita que, caso não houvesse acontecido a interrupção dos eventos por conta do distanciamento social necessário para o enfrentamento à pandemia, a aproximação com a gestão do município de Aracaju com as ocupações de rua pudesse ter continuado e que isso seria positivo. De acordo com Adam Silva Matos, arquiteto e artista plástico, que se identifica como um homem branco, o Som de Calçada nunca buscou ativamente o apoio da gestão pública. "A gente nunca procurou de vias públicas assim esse apoio de maneira formal. E não veio deles", afirma. Apesar de citar a adesão a concorrências via editais. Para ele, a administração pública do município tem uma atitude "relapsa" diante das ocupações dos espaços urbanos por não ter "essa sensibilidade de entender a cidade como criadora". Em relação ao tratamento diferenciado do Estado quando se tratam dos grandes eventos ou de eventos comerciais, ele confirma as falas já registradas no texto, como a de Tâmara Santos. Para Adam, a relação música e dinheiro suscita outra postura da gestão pública. "Infelizmente aí onde gera uma monetização realmente muito maior, aí a bola do dinheiro gera. A relação é total posta. O endosso do Estado às expressões mais artísticas comerciais". Para ele, em muitos desses grandes eventos há uma ideia que pode ser resumida na frase "beba e consuma". Por fim, assim como Tâmara, Adam destaca o avanço do sertanejo nos circuito de músicas comerciais, além de outros estilos, "como no pagode. Como certas outras músicas" e acrescenta que

[79] Informações disponíveis em <https://a8se.com/noticias/sergipe/prefeitura-de-aracaju-explica-contratacoes-de-artistas-no-forro-caju-2018/> e <https://www.nenoticias.com.br/86169_pma-acerta-pagamento-aos-artistas-do-forro-caju/>.

para ele é uma características desse circuito atualmente: “quase não tem um trabalho autoral”.

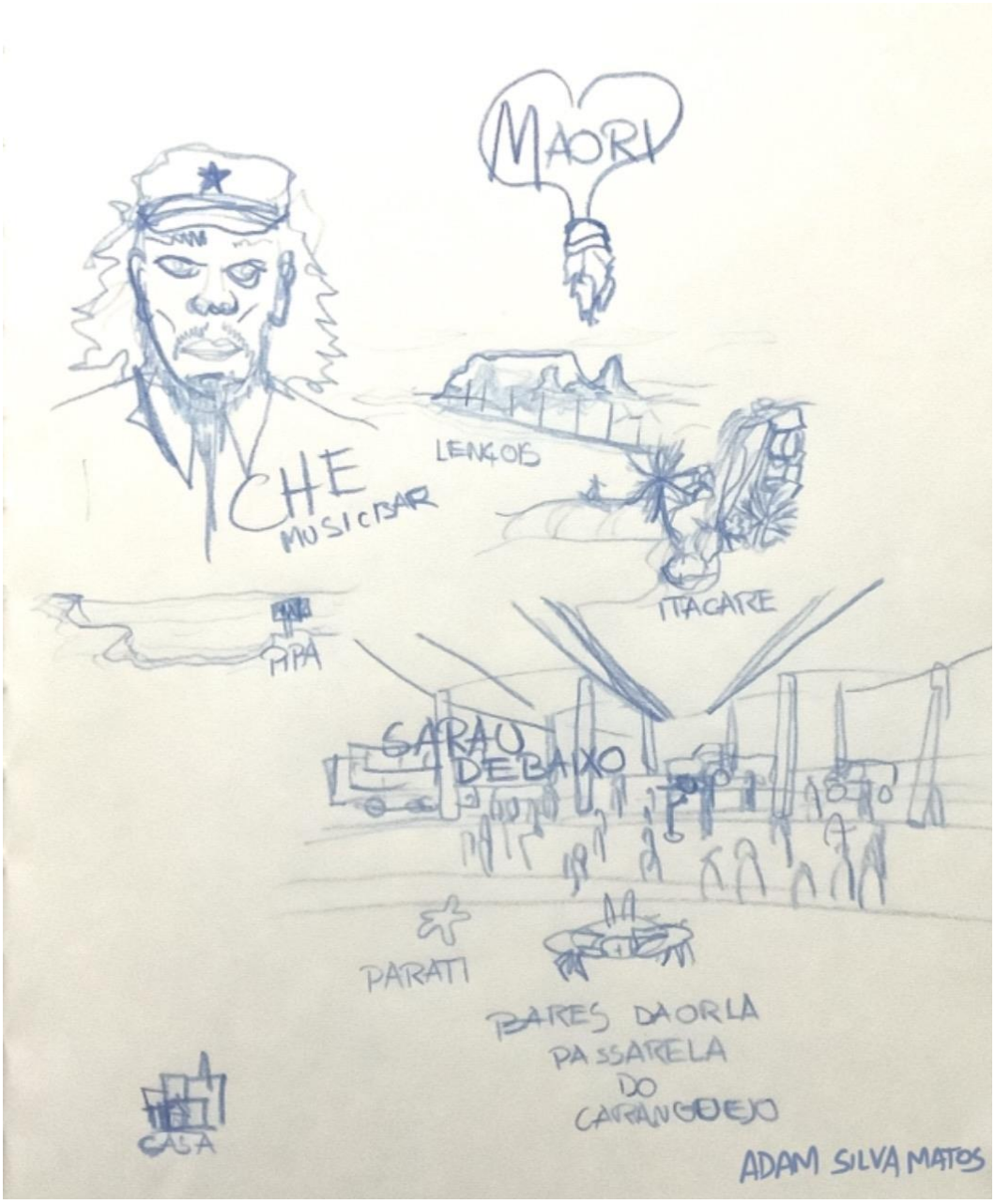
A partir de agora vamos apresentar o mapa de Adam Matos, quarto e último mapa conceitual. O único solicitado via contato virtual; os demais foram realizados de forma presencial, após a flexibilização da quarentena em Sergipe. Em relação às suas ocupações remuneradas, Adam atua, como já dissemos, como arquiteto e designer. “Não sou músico. Música é um hobby. Eu toco percussão. Ganho um extra”. Seguindo o mesmo roteiro, vamos começar a partir do local de residência, localizado na parte inferior direita do mapa, o bairro Suissa, na região central da cidade de Aracaju. Em relação aos lugares frequentados para ver shows e produções artísticas, Adam posiciona no centro do mapa os bares da Orla de Atalaia; o Sarau de Baixo, ocupação do espaço público urbano que acontecia embaixo do viaduto no bairro Inácio Barbosa e já descrita no início deste capítulo; a casa de shows Che Music Bar, no bairro Farolândia e o bar Maori, que era localizado na primeira etapa da Orla de Atalaia, próximo ao Farol – estes dois últimos lugares também citados por Tâmara para o quesito onde ir e ver shows musicais. Em seu relato, Adam destaca uma grande afinidade com a movimentação realizada pelo Sarau de Baixo. A praia de Pipa, em Alagoas, e as cidades de Lençóis e Itacaré, ambas no estado da Bahia, que estão registradas na parte superior do mapa, são três lugares para os quais Adam viajou, alguns mais de uma vez, e que marcaram sua vivência com a música. Em seu relato, Adam destacou a importância da ocupação de espaços públicos e advoga que “esses movimentos culturais de rua devem resistir”, ao mesmo tempo em que também identifica uma escassez de lugares a exemplo de bares e casas de show onde a música alternativa possa ser vivenciada. “Minhas preferências são sempre mais para o underground... Vibe praeira. Eu acho que hoje tem uma super dificuldade. E até ausência. E por que isso acontece? É sistemático total. [...] As mídias ganham muito com isso” (ADAM, S. 2021). De acordo com Adam, os sons mais comerciais estão muito presentes na mídia e, nessa perspectiva, gêneros musicais como o reggae, que tem presença marcada no Som de Calçada, e o rap, bastante presente no Som de Calçada, não fazem parte do interesse do repertório da mídia.

A partir dos mapas e dos relatos dos entrevistados, percebemos que uma das semelhanças entre as apropriações, além de ambos alegarem não terem a estrutura adequada ou idealizada para a realização dos eventos, é serem consideradas alternativas,

não somente pelos gêneros musicais predominantes ou aos quais os realizadores são adeptos (neste caso, o reggae estaria para o Som de Calçada assim como o rap para o Som de Quebrada), mas igualmente na forma como estão presentes no espaço urbano, não integrando a rede de estabelecimentos comerciais e utilizando maneiras de ocupar o espaço público que divergem, por exemplo, daquelas operadas pelo Estado para grandes shows que, como aponta Varjão (2014) em sua análise do mercado da música em Sergipe, se localizam na esteira das grandes festas e também alinhadas aos interesses comerciais das *majors* do mercado, a exemplo do Projeto Verão e do Forró Caju. Tanto nos relatos como nas notícias aqui registradas, atrações do axé music como Ivete Sangalo ou do sertanejo como Michel Teló[80] são exemplos de contratações feitas pela gestão pública, alinhadas aos objetivos de receita das *majors*. Uma dinâmica que difere bastante das propostas do Som de Quebrada e do Som de Calçada que fazem circular receita de outra forma, onde não há cachês, pagamento prévio ou restrição de acesso e, em destaque, pontuamos o posicionamento dos músicos participantes dessas ocupações que, raras exceções, não fazem parte das preferências de contratação do circuito de bares, restaurantes e casas de shows nem dos elencos das grandes festas.

Figura 19 – Mapa conceitual produzido por Adam Santos

[80] Informações disponíveis em: <https://a8se.com/noticias/sergipe/prefeitura-de-aracaju-explica-contratacoes-de-artistas-no-forro-caju-2018/>.



Fonte: Mapa produzido em 11 de junho de 2021, a partir de interação virtual com o entrevistado Adam Silva Matos, um dos fundadores do Som de Calçada, no bairro Atalaia.

Percebe-se que as semelhanças aí apontadas, que interferem na circulação desses realizadores e artistas com sua música no espaço urbano – restringindo suas presenças nos circuitos comerciais e, como afirmam, sendo também impulsionadoras das apropriações e da própria continuidade de seus movimentos no espaço público urbano – estão relacionadas aos gêneros musicais aos quais os grupos estão alinhados. Quando observamos, por exemplo, os dados da 'Pesquisa Mercado da Música na cidade de São Paulo – Parte 1: Espaços para a Música ao Vivo' de 2019, citada no primeiro capítulo,

esses dois gêneros musicais não aparece entre as preferências dos estabelecimentos respondentes. MPB (20,9%) e rock (13,7%) aparecem na frente – e aí sendo necessária a ressalva sobre tudo que pode ser abarcado na categoria MPB. O reggae não aparece com relevância a ponto de ser contabilizado e o rap/hip hop aparece com 5,1% de presença nessas casas de show. A força comercial de gêneros que aparecem nessa pesquisa está igualmente registrada na mais recente pesquisa da IPFI, já citada no primeiro capítulo deste trabalho. No relatório lançado em 2021[81], os Barões da Pisadinha, banda formada por Rodrigo Araujo Neves, na voz, e Felipe Santanta Mota, no teclado, considerada de forró eletrônico e tecnobrega, vem como destaque do mercado fonográfico brasileiro. A banda está na cartela da Sony Music desde 2019. Já a lista das 50 mais tocadas em *streaming* de agosto de 2021, disponibilizada pela Pro-Música Brasil, e que traz dados das plataformas Spotify, Deezer, Apple Music, Napster e Amazon, demonstra o quanto comercialmente o sertanejo vem sobrepondo os outros estilos e/ou gêneros musicais. Entre as 50 músicas mais escutadas pelos brasileiros nas plataformas de *streaming*, nenhuma delas é de rap ou reggae. Os cinco primeiros da lista são João Gomes, identificado como cantor de forró e piseiro, que aparece duas vezes, em primeiro e quarto lugares; Luan Santana, sertanejo; Gustavo Lima, sertanejo, e Matheus Fernandes &Dilsinho, sertanejo. Importante ressaltar como as canções do sertanejo vêm misturando batidas eletrônicas e lançando experiências híbridas no mercado, atraindo de uma só vez públicos adeptos também ao funk e ao pagode, característica apresentada pela maioria dos artistas que estão entre os mais tocados na lista. Entre os cinco primeiros colocados do TOP 50 STREAMING – BRASIL, três são contratados de gravadoras, dois da Sony Music e um da brasileira Som Livre. João Gomes é artista independente. Esses números mostram a força comercial dos estilos abrigados pelo grande guarda-chuva chamado de "sertanejo", que acaba por atrair as versões locais da categoria para os estabelecimentos comerciais, e explicam o porquê da perda do pouco espaço para artistas de outros gêneros como o reggae, como citado pelos entrevistados desta pesquisa.

A análise dos mapas conceituais também nos permite dizer que mesmo que os integrantes do Som de Quebrada e do Som de Calçada possam ser considerados como adeptos de estilos e gêneros considerados alternativos e que busquem explorar o espaço urbano com música, a circulação demonstrada nos quatro mapas demonstra limitações.

[81] Informações disponíveis em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/03/24/mercado-fonografico-do-brasil-dispara-na-pandemia-relatorio-global-destaca-baroes-da-pisadinha.ghtml>.

No caso de Pardal e Hot Black, há uma convicção bastante marcada de movimentar a vida cultural da "quebrada", justificadas por um desejo de sanar a carência que identificam de eventos culturais nesses locais. Em seus relatos, ambos afirmam que preferem se apresentar ou realizar intervenções em bairros como periféricos. Suas incursões em bairros da zona sul – para qualquer etapa, sejam apresentações, ensaios, gravações ou até mesmo como público, são raras. Com destaque para o caso de Pardal que, mesmo tendo se mudado para o bairro Coroa do Meio durante a pandemia, continuou se movimentando, para as gravações de seu disco e outras atividades relacionadas à música, entre a zona norte e a região central da cidade. Pardal também relata já ter ido algumas vezes ao Som de Calçada. No caso de Hot Black, suas incursões na zona sul estão ligadas a repercussões da movimentação feita em bairros periféricos e com grupos desses bairros, como a Fave Live, que aconteceu no bairro Santa Maria – que apesar de estar na zona sul, é considerada uma "quebrada", um bairro de periferia. O outro registro que aparece em seu mapa é a participação na Arena Criativa do Projeto Verão. No caso de Adam Santos, não aparece no mapa nem em seus relatos incursões nas regiões marcadamente periféricas da cidade, no sentido social que a palavra é adotada de bairro sem infraestrutura básica mínima. No caso de Tâmara Santos, a única incursão que foge do eixo zona sul/centro é realizada para manutenção do material utilizada em suas apresentações, no bairro Siqueira Campos, zona oeste de Aracaju. Os integrantes do Som de Calçada não registram idas aos bairros periféricos para participar de eventos. Daí, constata-se também, além das limitações de circulação já expostas acima, que o trânsito na direção quebrada-calçada, quando considerados esses quatro mapas conceituais, é maior do que o na direção calçada-quebrada, não registrado, inclusive.

Dessa forma, os mapas conceituais desenhados pelos participantes nos permite afirmar, uma vez constatadas as regiões de incursão ou a falta delas, que a circulação com a música sofre interferência da condição de segregação da cidade, seja pela convicção de que é necessário priorizar a periferia quando se consegue reunir esforços para a realização dessas apropriações do espaço urbano seja por conta de um condicionamento que leva a uma circulação dentro de bolhas geográficas, com fronteiras invisíveis.

3.3 Calçada e quebrada como mapografia alternativa da música em Aracaju

A análise sobre o registro da circulação da música na cidade pode ser complementada a partir de ferramentas disponibilizadas pelo poder público. O Mapa Cultural de Aracaju, lançada há quase 5 anos, em 9 de outubro de 2017, traz algumas informações sobre espaços, agentes e projetos (a exemplo de editais públicos ou de entidades da sociedade civil organizada). O portal também tem o objetivo de funcionar como uma agenda cultural da capital. No entanto, no espaço destinado ao objetivo de divulgar os eventos disponíveis não constam eventos, mas não é possível precisar se isso decorre do momento de pandemia, que suspendeu este tipo de atividades, ou se a ferramenta já não era atualizada antes desta interrupção da realização de eventos. O Governo do Estado também mantém um portal na internet intitulado "Mapa Cultural"[82] e que, de acordo com as informações fornecidas à época do lançamento do mapa municipal, dialoga com a plataforma da Prefeitura. É possível observar que no mapa cultural fornecido pelo município aparecem também registros de agentes e espaços de outros municípios de Sergipe.

Em relação aos agentes, estão registrados 1.768, dos quais 465 contam com informação sobre localização. Entre os artistas estão Tâmara Santos, Anderson Passos (Hot Black) e Pardal, entrevistados para este trabalho.

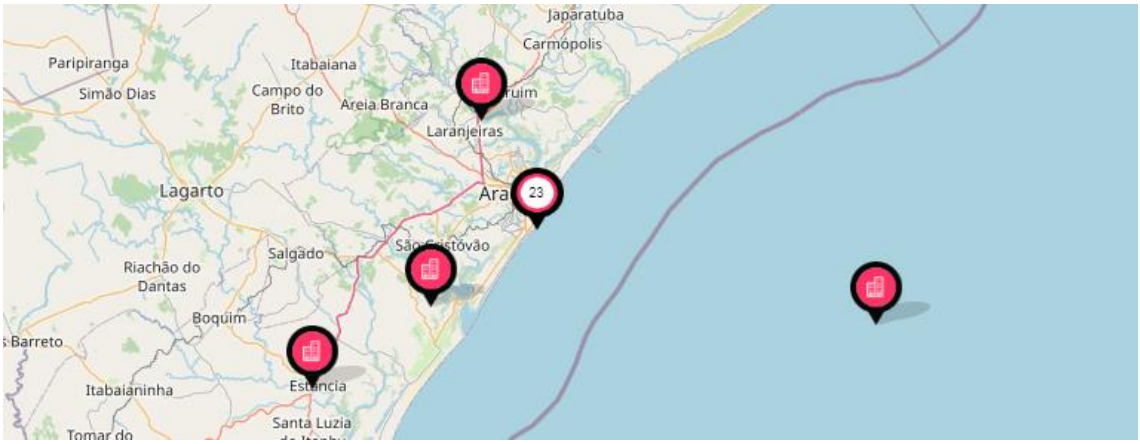
Em relação aos espaços, 66 aparecem no mapa cultural, sendo 27 com informação sobre a localização, 22 deles em Aracaju[83], e 39 sem essa informação. A categoria "espaços" inclui equipamentos culturais de responsabilidade da gestão pública, a exemplo do Teatro Lourival Batista, da Escola de Artes Valdice Teles e da Galeria Álvaro Santos, no Centro da cidade. Constam também sedes de entidades culturais, como a da Quadrilha Junina Xodó da Vila, localizada no Distrito Industrial de Aracaju; a Sede do Grupo Abaô de Capoeira Angola, no Bairro Industrial, e locais que funcionam como centros culturais

[82] O site do mapeamento realizado pelo Governo do Estado não mostra resultados como uma plataforma aberta para consulta, a exemplo do da Prefeitura de Aracaju, com fins inclusive turísticos. Ao acessar o endereço https://funcap.mapacultural.acesso.se.gov.br/, o usuário é informado que para entrar é necessário fazer um cadastro com finalidade de divulgação do trabalho, acesso a editais, chamadas públicas e premiações.

[83] Esse resultado foi obtido a partir da ferramenta de filtro disponível no mapa da Prefeitura, como é possível verificar no link que mostra o resultado encontrado a partir da palavra "Aracaju": http://mapa.cultura.aracaju.se.gov.br/busca/##(global:(enabled:(agent:!t),filterEntity:agent)). No entanto, os artistas entrevistados nessa pesquisa, encontrados no mapeamento a partir da digitação de seus nomes, não aparecem no resultado filtrado com a palavra "Aracaju".

e/ou como casas de show, a exemplo do DOCA, no bairro Cirurgia, região central da cidade. As casas de shows mais comerciais, a exemplo de bares da orla ou novo Tequila Café, considerado mais alternativo e citado por alguns dos nossos entrevistados, como no caso da cantora Tâmara Santos, não aparecem nesse mapeamento. A maioria dos espaços cadastrados com informação de localização está na região central da cidade e mediações. Importante destacar que o mapeamento não diz respeito apenas ao mercado da música em Aracaju. Estão registrados espaços e agentes de diversas manifestações artísticas e culturais. Em relação às ocupações de espaços públicos alvo da pesquisa, apenas o Som de Calçada aparece cadastrado.

Figura 20 – Mapa Cultural de Aracaju: Espaços cadastrados com localização



Fonte: Print do Mapa Cultural de Aracaju após busca por Espaços com localização.

Ao percorrer os registros do mapa cultural, detecta-se, principalmente, uma lacuna em relação às manifestações culturais realizadas no espaço urbano. Essa lacuna pode ser resultado da falta de interesse dos realizadores em cadastrar os eventos, falta de conhecimento da ferramenta, a baixa longevidade de parte das apropriações ou até consequência da falta de diálogo entre a gestão pública e esses realizadores – situação destacada na fala dos entrevistados. De qualquer forma, percebe-se que o mapeamento está aquém da realidade das atividades realizadas pelos produtores e artistas. Na seleção por áreas, por exemplo, na categoria "espaços – arte de rua", aparecem apenas o Grupo Abaô, a Companhia de Arte Mafuá e o Espaço Cultural Grupo Teatral Boca de Cena. Quando utilizado o filtro "música", não aparecem atividades realizadas em espaços públicos. O mesmo acontece na seleção "tipos – outros" e na seleção "palco de rua". Sendo assim, a partir das categorias existentes e dos resultados de busca dentro do mapa,

para além de eventos realizados pela própria Prefeitura como o Quinta Instrumental, o espaço público urbano, não aparece como privilegiado. Sabe-se que esse tipo de plataforma depende de uma adesão dos produtores e artistas para alimentação, inclusive de uma adesão para além da necessidade de participação em editais, uma das funções que a plataforma cumpre. Diante da lacuna demonstrada, o mapa cultural de Aracaju não cumpre a função anunciada pela gestão à época de seu lançamento – o que pode gerar, como consequência, a invisibilidade desse tipo de apropriação ou falta de dados para se gestar uma política pública condizente com as demandas para o espaço público enquanto local de realização de eventos culturais independentes.

Figura 21 – Mapa Cultural de Aracaju: Agentes cadastrados com localização

Fonte: Print Mapa Cultural de Aracaju após consulta por Agentes com localização

De acordo com a Prefeitura de Aracaju, a plataforma surge como elemento fundamental da inserção da capital sergipana na lista das cidades inteligentes. Apontando a cultura como fator de desenvolvimento humano e as cidades como lugar por excelência da construção das sociedades e reafirmação de valores, a gestão do prefeito Edvaldo Nogueira, que no momento de escrita dessa dissertação segue no cargo após reeleição em 2020, vem construindo a ideia de que seu modelo de gestão para o município é a transformação da vida em Aracaju via novas tecnologias, que entrariam como ferramentas

capazes de gerar eficiência nas atividades urbanas, além de desenvolvimento econômico, sob o conceito de cidade inteligente. E, nesse sentido, o mapa cultural seria um instrumento importante, para além da função de proporcionar que a população conhecesse melhor a produção cultural da cidade.

De acordo com o "Programa Aracaju Inteligente Humana e Criativa", um dos elementos, entre os seis que, na visão da gestão, precisam ser combinados para alcançar o status de inteligente desejado para a cidade é a "associação da cultura, criatividade e valores humanos como elementos fundamentais para o desenvolvimento da cidadania e inclusão social"[84]. E, entre os quatros projetos planejados pela gestão, o de número 4, objetiva "Fomentar a criação do Pólo de Economia Criativa de Aracaju, a ser constituído por negócios de segmentos como arquitetura, design, artes, moda, cinema, audiovisual, literatura, fotografia, artes cênicas, música, gastronomia, tecnologia da informação (ênfase em startups) e publicidade"[85]. Em relação às análises sobre as condições para ser uma cidade inteligente, a avaliação do município caiu entre os anos de 2019 e 2020. Desde 2017 configurando no ranking de *smart cities*, em 2019, a cidade era a 3ª do Nordeste, e ocupava a 16ª posição nacionalmente[86], de acordo com estudo desenvolvido pela Teleco Inteligência em Telecomunicações, onde foram avaliados os 100 maiores municípios de todas as regiões Brasil, medindo a quantidade de ofertas de serviços inteligentes oferecidos à população. Já em 2020, o estudo da Teleco registra Aracaju na 38ª posição no Brasil[87].

À revelia do que esses dados podem mostrar considerando um comparativo da capital sergipana entre outras cidades do Brasil, os pilares necessários à construção de uma cidade inteligente não demonstram fiel conexão com os parâmetros de investimentos realizados pela gestão pública municipal em cultura ou em desenvolvimento social e humano. De um lado, o mapa cultural da cidade, tido como elemento fundamental para essa construção enquanto ferramenta tecnológica, não representa ainda uma possibilidade de serviço inteligente que conecta informações a ponto de fornecer uma experiência

[84] Fonte: Secretaria Municipal de Industria, Comércio e Turismo, Programa Aracaju Inteligente Humana e Criativa.
[85] Idem.
[86] As informações estão disponíveis em <http://www.sergipenoticias.com/cotidiano/2019/05/10711/aracaju-e-a-3-do-nordeste-em-ranking-de-cidades-inteligente.html>.
[87] Dados da pesquisa estão disponíveis em: <https://www.teleco.com.br/cidades_inteligentes.asp>.

inovadora à população, não alcançando, portanto, os objetivos propagados em termos de usabilidade. Além do fato, já citado, de estar dissociado do que realmente acontece no setor cultural aracajuano. De outro, a mapografia social de Aracaju de 2019 denota o quanto a prestação de serviços acompanha, de forma negativa e proporcionalmente, o desenvolvimento de um tecido urbano fragmentado, incorrendo em uma segregação da população em termos raciais e/ou étnicos e de renda. Ainda como contraponto, os mapas conceituais produzidos pelos artistas, associados a seus relatos, não demonstram uma perspectiva futura nem um presente de valorização da criatividade ou do desenvolvimento humano em Aracaju. Pertinente seria uma cartografia que contemplasse também uma articulação entre as informações da Mapografia Social e do mapeamento cultural, gerando políticas públicas que pudessem contemplar as áreas da cidade que carecem de equipamentos culturais e que não recebem ou conseguem desenvolver, por conta de fatores urbanísticos, atividades em seus bairros e regiões.

A falta de percepção ou incentivo do espaço público como forma de circulação da cultura pode denotar a sensação de invisibilidade traduzida em falta de apoio às ocupações independentes realizadas no espaço público. Ao mesmo tempo, remete à não realização do espaço público como um lugar privilegiado de interação na cidade, com potencialidade de construção de uma vivência democrática dessa mesma cidade, como nos aponta a discussão travada pelo pesquisador Manoel Delgado (2015). E o que está em disputa nesse caso – a saber: entre a visão de privilegiar o uso do espaço público de forma mais democrática e a construção de uma cidade inteligente via novas tecnologias e inovação – é o uso do solo urbano sob perspectiva da apropriação ou da dominação.

O conceito de cidades inteligentes, apesar do caráter humano que se localiza em seu discurso, atende a um uso das novas tecnologias alinhado ao desenvolvimento sob a perspectiva da lógica capitalista, o que inclui, por exemplo, o uso de reconhecimento facial a partir da instalação de câmeras em locais públicos que, em alguns casos, tem resultado em práticas racistas, a exemplo de exemplos de denúncias de acontecimentos em cidades brasileiras como Salvador (BA) e São Paulo (SP) e que também já suscitou um manifesto internacional exigindo o banimento do uso da ferramenta em espaços públicos[88]. De acordo com pesquisador Tarcízio Silva, que estuda Comunicação e novas

[88] Carta aberta para banimento global de usos de reconhecimento facial e outros reconhecimentos biométricos remotos que permitam vigilância em massa, discriminatória e enviesada. Disponível em <https://www.accessnow.org/ban-biometric-surveillance/>.

tecnologias, o uso dessas ferramentas em espaços públicos como nos casos de reconhecimento facial potencializa a violência estatal, via aparato policial.

> Há diversos tipos de sistemas de reconhecimento facial que podem gerar variadas vulnerabilidades à privacidade, segurança ou direito ao espaço público. Hoje o mais comum é o tipo chamado "um a um" (*one-to-one*), tecnologias que tentam identificar se a imagem de um determinado rosto corresponde a um rosto específico na base de dados. Por exemplo, para controlar a entrada em um prédio governamental com alta segurança [...]
> Quando falamos de reconhecimento facial na vigilância do espaço público, estamos falando tipo "um a muitos" (*one to many*) onde os rostos de todas as pessoas que passam por um determinado local são registrados e cruzados com uma base de dados. Nos sistemas mais simples, é uma base de dados de supostos criminosos sendo procurados. Nos mais complexos, podem registrar movimentação de todos os cidadãos no espaço público e até indicadores – cientificamente questionáveis e eticamente deploráveis – que envolvam atribuição de estados emocionais a partir de expressões faciais, modos de andar ou até mesmo quais objetos estão sendo segurados, símbolos e estampas em rostos, tipos de vestuário etc. (SILVA, 2021, online).

Para Tarcízio Silva, os usos das atuais novas tecnologias nas cidades têm reforçado formas de segregação utilizadas em cidades que atualizam as formas de discriminação.

> As instituições policiais no país foram organizadas desde seu início para perseguir pessoas negras tanto escravizadas e alforriadas, em prol da expropriação de trabalho, capital, terras e produção para a acumulação de propriedade em um projeto eugenista (IDEM).

O autor defende que, para além das imprecisões que acontecem na identificação a partir da base de dados, o reconhecimento facial em espaços públicos está baseado em "modelos de segurança pública, violência estatal, noções de privacidade e de uso da cidade que comprometem o presente e o futuro das sociedades" (SILVA, 2021, online). Sendo assim, o "Programa Aracaju Inteligente Humana e Criativa" que se pretende desenvolver para que a capital sergipana se torne uma cidade inteligente aponta também para discussões, problematizações e amadurecimento do uso dessas novas tecnologias nos espaços públicos para além da via única do pensamento de que a automatização desses serviços nas cidades acarreta apenas melhorias.

A utilização das novas tecnologias como uma continuidade da expropriação do trabalho, capital e terras utilizadas pelo poder público sob um caráter racista apontada por SILVA (2021), em CARLOS (2020) equivale dizer que

> a produção do espaço, pela sociedade e sob a égide do Estado, ganha um caráter estratégico. Isto é, o Estado regulador impõe as relações de produção sob a forma de dominação do espaço, imbricando espaços dominados/dominantes para assegurar a reprodução da sociedade enquanto reprodução continuada do capital e de seu poder. No plano teórico, a busca de coesão, coerência e equilíbrio baseada na eficácia do que se chama "desenvolvimento sustentável", ao eliminar os conflitos e contradições, vê-se envolta pela ideologia. E assim a crítica ao Estado se reduz ao problema da gestão administrativa da cidade e de sua capacidade produtiva (CARLOS, 2020, p. 363).

Em Aracaju, como revelado no momento de lançamento do mapa cultural, a ideia de uma gestão eficiente, de acordo com a concepção da atual gestão, passa pelo desejo de um monitoramento e/ou tratamento de informações feito através de novas tecnologias, que é a base de oferta de serviços necessários para que uma cidade seja considerada inteligente. A gestão anunciou naquele momento: "A partir da Cultura, damos um passo importante para um objetivo da nossa gestão, que é a ideia de cidade inteligente, moderna e sustentável"[89]. No entanto, o não dito, à revelia de o programa trazer as palavras "humana", "inteligente" e "criativa", está localizado na solução da segregação da cidade provocada pela lógica do capital. De acordo com CARLOS (2020), a eliminação, ou a tentativa de eliminação dos conflitos e contradições de forma estratégica se dá sob um posicionamento do Estado como capaz de unir esses fragmentos, mas que não resulta numa valorização do espaço vivido ou num equilíbrio entre os processos de dominação e apropriação, destacado por Haesbart (2005) como a forma de desenvolvimento ideal do espaço urbano. A segregação ou os fragmentos, dessa forma, seriam unidos com o

[89] A declaração do prefeito Edvaldo Nogueira consta em matéria publicada no Portal Infonet: "A partir da Cultura, damos um passo importante para um objetivo da nossa gestão, que é a ideia de cidade inteligente, moderna e sustentável. Em tempos difíceis, de muita tensão, de dificuldades e constantes mudanças no cenário atual de crise global, as cidades representam o aspecto mais dinâmico da sociedade. É nas cidades que estamos buscando novos valores e afirmações. Neste sentido, as cidades ganham protagonismo, pois é a partir delas que a vida humana precisa continuar crescendo e se desenvolvendo. Neste contexto, a tecnologia se torna, cada vez mais, um importante aliado. O Mapa Cultural se revela assim um importante instrumento de apropriação". Disponível em <https://infonet.com.br/noticias/cultura/edvaldo-lanca-mapa-cultural-de-aracaju/>.

objetivo de gerir administrativamente em prol da continuidade da exploração. Dessa forma, o Estado entra como normatizador do cotidiano,

> Legitimando a propriedade privada do solo como direito (no plano jurídico), direcionando o processo de valorização/desvalorização dos lugares através de políticas públicas e de manipulação dos orçamentos, da cooptação dos conhecimento que produz saber técnico, (revelando o caráter utilitário da ciência produtora de informação), produzindo o discurso que funda a lógica do crescimento e justificando a distribuição dos recursos aplicados nos espaços produtivos visando a reprodução do lucro, enquanto a aplicação da verba pública nos espaços improdutivos da periferia ocorre, sob a forma de "assistência", mediante uma catástrofe, para diminuir a pressão na sociedade (IDEM).

Assim, a segregação urbana que corrompe a perspectiva da construção de espaços públicos realmente públicos, revelada como desejo nas falas e intenções dos realizadores do Som de Quebrada e do Som de Calçada, não é atacada de frente. Essa contradição entre a construção de uma cidade sustentável, base do discurso da gestão, e a construção de uma cidade (mais) democrática, base das apropriações dos espaços urbanos aqui tratadas e que se revelaria apropriação lúdica e criativa, seguiria sendo um problema sob a cortina da eficiência dos serviços automatizados de uma Aracaju inteligente do futuro. Essa contradição, que ficaria à margem das preocupações de uma gestão pública comprometida pela reprodução do capital, pode ser melhor explicada pela oposição "habitat" e "habitar", explorada por CARLOS (2020), que o faz a partir do raciocínio de Lefebvre.

> No plano do habitat se vive a cidade aos pedaços. O espaço urbano, tornado mercadoria, faz com que o seu acesso seja determinado pelo mercado imobiliário, deste primeiro acesso redefinem-se outros, por exemplo, o acesso a bens e serviços urbanos, à centralidade. [...] a produção da cidade é uma atividade que envolve diferencialmente a sociedade. Esta diferença revela-se numa apropriação privada como função da distribuição da riqueza e da posse da riqueza gerada por ela sob sua forma privada (IBID, p. 361)

Daí, depreende-se que a construção de uma sociedade inteligente, num cenário em que o espaço urbano é mercadoria e, como tal, norteadora de como se dá acesso aos demais bens e serviço, sem enfrentar as fragmentações atualmente existentes na sociedade, não seria capaz de tornar a cidade "humana" no sentido de contemplar as necessidades da diversidade de demandas e de pessoas que nela habita e que a constrói.

> A construção do habitat em suas formas desprovidas de arte e do sentido do uso, com suas áreas exíguas e descaracterizadas, impõe um outro modo de acesso ao espaço urbano. Normatizando a vida cotidiana e submetendo-a à lógica da mercadoria, o habitat se revela como o outro do humano (IBID, 2020, p. 361/362)

Essa normatização do cotidiano em busca de uma modernização da cidade se revela evidente na feitura e aplicação dos códigos de conduta do século 19, após a cidade de Aracaju ter se tornado capital do Estado, como nos demonstrou o trabalho de Cleber Santana (2018). O estudo sobre as sonoridades da capital naquele momento, reprimindo e normatizando a vivência do cotidiano de feiras ou de momentos de lazer, principalmente da camada mais pobre da população, era conduzido sem levar em consideração as expressões vividas no espaço, construídas na espontaneidade das relações. O que, de acordo com CARLOS (2020) é a essência mesma da ideia de "habitar".

> [...] antes do habitat, o habitar era uma prática milenar, mas no reino do habitar é aquele da apropriação. O homem habita o planeta é um ato poético, faz parte da cultura, produziu a cultura. Este habitar é o modo criativo através do qual o indivíduo, o cidadão, o ser humano se *apropria* do espaço para realizar sua vida e, neste ato, constitui-se ele próprio como humano. O ato de apropriação do mundo é um ato absolutamente humano (IBID, 2020, p. 362).

Neste sentido, a autora conclui o raciocínio da contradição existente entre o "habitat" e o "habitar" apontando que o pensamento urbanístico descarta a ideia do "habitar" e, como consequência, se produz uma normatização do cotidiano sob a lógica do "habitat".

A música, uma vez inserida no mercado, tem a capacidade de revelar esse processo, como nos afirma Atalli (1995). Em Tinhorão (1991), observamos, a partir da construção e desenvolvimento de gêneros musicais brasileiros, como no processo de subsunção da cultura popular, à medida em que as canções passavam a ser gravadas, vendidas e executadas por e para determinadas classes sociais, seus lugares de origem, sejam físicos ou simbólicos, eram esvaziados do produto. No capítulo 1, citamos o caso do Lundu e do maxixe, surgido em lugares da cidade do Rio de Janeiro (RJ) onde habitava uma população mais pobre, em sua maioria descentes de imigrantes africanos, trazidos ao Brasil para serem escravizados durante o período da colônia. Uma vez levadas para apresentações no teatro ou para o rádio, essas canções desses estilos musicais eram

modificadas pela indústria para atender a um público que estava mais distante dessa parcela da população, concretamente pela segregação do espaço urbano e acionando simbolismos baseados em marcadores culturais e sociais. Esses marcadores determinavam as próprias mudanças operadas para as apresentações na parte central da cidade, através de personagens distintos dos que criavam os estilos, suprimindo o repertório contido nas canções ou sob a forma de humor que ridicularizava essa parte da população. Um processo de alienação que marca a apropriação da riqueza produzida pela camada popular e que, como destaca Carlos (2020), também acontece na produção de riqueza via solo urbano transformado em mercadoria, alienando parte da população marginalizada da riqueza produzida na cidade.

Esse processo está presente na fala do entrevistado Anderson Passos (Hot Black) quando reflete sobre a segregação espacial em Aracaju e a circulação do gênero musical rap, cultura hip hop, na cidade.

> É importante a gente destacar aí entre o produto e quem faz, né. A música rap hoje é escutada inclusive nos mais chiques condomínios. Seja ela um funk, seja ela o samba, ou qualquer uma dessas referências das músicas mais ligadas à população preta e periférica. E você gosta, eu digo assim, eles gostam do gênero. Eles, às vezes, não gostam de quem faz. Tanto é que eles criam seus próprios artistas, né, e fakeiam esse processo todinho. Às vezes, você vai ver as caras que você nunca viu dentro do eixo cantando gêneros que tradicionalmente somos nós que trazemos todas essas marcas. E aí, eles vão polir, né. Vão dar um "tam" no cabelo, vão afinar ali um detalhe no corpo, um lance da roupa, e, de um certo modo, você desconstruiu toda essa essência. Então, você gosta de dançar um funk, mas não gosta do funkeiro. Você gosta de uma gíria do rap, mas cê não gosta do MC. Então, é muito louco onde presencialmente esse artista pode se apresentar. Agora, depois que a música dele fica pronta... Não tenha dúvida que as músicas do Pardal, do Artigo 63... Vamos lá, as músicas do César, enfim... Podem tocar em qualquer lugar, pela capacidade, o que a música tem, inclusive nos lugares mais difíceis pra tocar... Porque tem ritmo, tem uma melodia, tem versos importantes, tem contexto que encanta qualquer um que tem um mínimo de sensibilidade. Agora, pra contratar esse artista é outra coisa, discutir com esse artista, né, o lugar de profissionalismo ali, o devido o cachê e a relação com a sua própria arte. Aí, a gente tem um lugar completamente reduzido para essas culturas ditas, né, esses elementos, essas culturas feitas por povos da periferia marcadamente. Vamos pensar o hip hop, pensar ali o reggae, vamos pensar ali o funk... O /,.~:samba, não, que o samba ganhou outras feições, né, outras misturas, mas ainda assim, talvez as bandas que tentem tratar de forma muito mais originária esse ritmo também sofram essas dificuldades, sobretudo quem faça. Se for um grupo muito jovem cheio de marcas visuais, as pessoas vão ter também esse preconceito... Mas, o rap mesmo, dificilmente a gente tá numa casa, tendeu?, destacada dentro da

> zona sul. E por que a gente fala da zona sul? Por que as casas de show boas, elas estão voltadas para a zona sul, zonas de praia. Nós vivemos num lugar litoral aqui, então as principais casas estão voltadas pra aquele eixo. Do lado de cá gente vai ter bares, e tem as caixas de som, os sistemas de som que faz essas festinhas intermediárias que também não toca. Vai tá tocando seus ritmos mais ligados à seresta, aos arrochas e outros ritmos. Enfim, e o hip hop não vai. Pouco do reggae foi. Rock, quase nenhum. [...] tem uma linha também que, sei lá, tá no suprassumo do underground mesmo que não consegue romper isso. [...] Eu, dentro do hip-hop pouquíssimas vezes, pouquíssimas vezes, e nenhuma delas com cachê, teve Casa Grande que veio chamar a gente. Ou foi cantar em festas públicas, com público aberto, mas automaticamente com cachê estruturado com o poder público via edital ou se eu tivesse que depender da portaria ou dos acordos com os empresários, a gente não faria nada. Duvido inclusive que esses marcadamente dos bairros da zona norte ali como Porto Dantas, que é a minha quebrada, Santos Dumont, Bugio, Japaõzinho, tenham conseguido fazer algum tipo de inversão aí. E outra coisa, ainda que um ou outro consiga, não é aquele discurso "ah, a favela venceu", né. Não tá suave para ninguém. Se alguém conseguiu não é nem constante isso. Não existe nem mercado aqui que proporcione isso. E aí, as outras linhas musicais que já conseguiram também se esforçaram para de repente chegar lá e estão se esforçando também todos os dias para de repente estar nesses lugares (PASSOS, 2021).

Hot Black revela, a partir de sua experiência e por meio da reflexão feita a partir do contexto dessa experiência, como observa o processo de exclusão e alienação dos trabalhadores da cultura inseridos no movimento hip hop em relação à sua própria produção. E aqui o importante é, ao mesmo tempo em que se observa essa alienação, perceber como ela está atrelada à segregação do espaço urbano da cidade de Aracaju e o ciclo que ela provoca. A cultura hip hop, por exemplo, nasce nas periferias, narrando e cantando um cotidiano específico, marcado tanto por um senso de comunidade, como destacado por Pardal, quanto por um cenário de exclusão, de falta de acesso a serviços básicos. É uma narrativa que se constitui enquanto estética e enquanto política, uma espécie de manifesto continuado no tempo e no espaço. Tornada produto, uma vez inserida na indústria da música, ela sai do ambiente onde foi criada, do "habitar" responsável por sua construção, e ganha os ouvidos de pessoas mais distantes daquela realidade. No entanto, essa não é uma escuta generalizada, assim como não o é para a maioria dos gêneros musicais. Ainda assim, dentro do grupo que a acha atraente por algum motivo, como cita Hot Black, seja pela melodia, por parte dos versos, entre outros pontos de afinidade, nesse processe de filtragem algumas características não são aceitas a depender de quem ou de onde se escute. É onde se inicia o processo de fakear citado

pelo entrevistado. Na atual prática de mercado, ao fazer circular a circulação desse produto enquanto mercadoria, que irá gerar capital, partes são aproveitadas e outras partes são rejeitadas a depender da destinação desse novo produto "fakeado", para usar a linguagem de Hot Black. Se esse produto vai para uma casa de show da zona sul de Aracaju, como os bares da Passarela do Caranguejo, na Orla de Atalaia, ele não vai representado na figura de um MC morador da zona norte. Pode ir gravado na voz de um rapper morador de outro lugar, de outra classe social, com outra aparência e que não necessariamente compartilha o repertório, o contexto social, em que a aquela música foi produzida *a priori*. Ela vai como um simulacro. E pode ir também através de um músico agenciado, com produtor já inserido no mercado musical. Nesse processo, o cachê gerado a partir disso, ou possíveis direitos de reprodução já ignorados, fica restrito a quem leva o produto às ondas do rádio ou faz sua apresentação ao vivo. Nesse processo, pode acontecer que a remuneração recebida por esse músico aceito pela população num outro espaço, ao qual o MC da zona norte não consegue ter acesso, seja fruto de um trabalho passado, um trabalho realizado por quem primeiro pensou o *beat*, por exemplo. Como nos aponta Attali (1995), na explanação realizada no primeiro capítulo, o trabalho do MC, neste caso, é improdutivo, ou seja, não reconhecido como um trabalho que gera capital. Impossibilitado de entrar nos espaços em que essa música, agora modificada, pode ser tocada, o rapper, ou do produtor do *beat* sofre a segregação do espaço urbano que irá funcionar como um dos fatores da alienação ao produto criado por ele mesmo. Assim, a indústria cultural e o setor imobiliário atuam paralelamente na manutenção dessa segregação.

Não alheio a esse mecanismo Hot Black, assim como outros rappers moradores da periferia, defende a ocupação do espaço público com música, com o objetivo de criar literalmente espaços para a fruição dessa música – o que vem atrelado ao desejo de construir uma comunidade sob pilares mais humanos e mais dignos dos que hoje são predominantes nos bairros periféricos.

> Então, a gente acaba tendo que promover as nossas próprias [festas ou casas de shows]. Nós somos meio que empresários da nossa própria carreira, produtores das nossas próprias festas, porque não tem. Quando tem, não tem cachê. Por isso que é tão importante inclusive formar público. E outra coisa: conversar com o poder público para cantar em grandes palcos, abrindo inclusive nomes de figuras nacionais para que essas pessoas vejam o quão bom é esse som desse artista e possa, em algum momento, contratar. E olha que você é também contemporânea

> nessa análise. Houve um momento inclusive de maior participação de nomes dessa cena alternativa que está ali inclusive mesclando gêneros mais amplos, mais mistos e tal, tocando em grandes palcos e com grandes, e com cachês interessantes virtuosos. E aí tem a dificuldade inclusive de diálogo às vezes de alguns grupos em chegar nesses lugares, tá preparados, mas sobretudo, e também a estratégia do opressor sempre manter esse discurso como válido. Falar: "Ah, eles também não se organizam, a gente também não chama". Mas eu tenho que fazer também que existam caminhos. Como poder público, sou eu que tenho que fazer essa oferta para que eles se sintam confortáveis em vir para cá. Por isso que tem que ter alguém que vai fazer essa conversa. Se não tiver, o não sempre vai existir. Porém é legal que a gente construa as nossas próprias casas, tenha as nossas próprias grifes, e as nossas próprias marcas, tenha os nossos próprios eventos, que eles gerem receita, porque o som de quebrada, ele precisa existir, mas ele não deve ser o único espaço onde nomes como Pardal, Volúpia, Fosco, tenham. A música precisa ser financiada, precisa ter retorno. O estúdio é caro, gravação de disco é caro, deslocamento, tudo é caro. Tudo custa algo. Então, é legal que circule o dinheiro. O dinheiro precisa tá com a gente. Precisa fazer essa receita girar entre a gente. Agora, vai ser difícil? Vai. São passos, né. Mais distante já esteve (IDEM).

Um ponto a ser destacado na fala de Hot Black sobre a estrutura segregadora que estamos tentando demonstrar – que se retroalimenta ciclicamente entre indústria cultural e espaço urbano – é o que aponta o papel desempenhado pelo Estado nesse contexto. Hot Black relata a omissão da gestão pública em relação às questões de estrutura nos bairros lidos como de periferia da cidade ou dos artistas dessas localidades, quando trata, por exemplo, da presença dos artistas dos gêneros musicais marginalizados, como o rap, nas grandes festas promovidas. Ao não tomar a iniciativa ou não dialogar com as demandas desses grupos para a inserção de rappers, ou até mesmo dançarinos de break como Pardal, nos grandes palcos, o Estado, neste caso representado pela gestão municipal, perpetua a condição de segregação. Também mantida pela mídia ao não absorver essa produção cultural em sua programação. Em relação ao papel do Estado no mercado da música sergipano, o relatório da pesquisa 'Economia Política da Música em Sergipe: Trabalho, Tecnologia e Mercado' (2013), registra, após pesquisa de campo com artistas, produtores, escolas, organizações, técnicos e festivais, que uma das dificuldades enfrentadas era a falta de apoio por parte do poder público através de políticas públicas locais. A pesquisa compilou dados de 1.082 agentes em 32 municípios sergipanos[90]. Além disso, entre as

[90] O catálogo resultante da pesquisa pode ser acessado em http://obscom.com.br/musica/. Outro trabalho importante que tenta mapear o mercado da música no Estado, no qual inclusive a pesquisa do Obscom se baseou, é a revista Som da Terra, da cantora sergipana Amorosa.

conclusões, aparece a falta de lugares para realizar shows e a questão da escolha de gêneros musicais específicos para a circulação comercial da música.

> [...] aspectos relacionados às ações do poder público e dos meios de comunicação locais constituiriam entraves, pois não contribuiriam para a valorização da produção musical local diversa e diferenciada em termos dos gêneros musicais consagrados pela indústria da música nacional e internacional (SANTOS *et al*, 2013, s/n).

Em Sergipe, constatou-se que os circuitos musicais estão agregados ao redor dos gêneros, e quando se fala em discos gravados o reggae e o rap, por exemplo, gêneros presentes respectivamente no Som de Calçada e no Som de Quebrada, correspondem a porcentagens mínimas, inclusos na categoria "Outros" que em sua totalidade corresponde a 26%. Rock aparece com 11% e o forró com 10%. Reconhecendo que há uma riqueza e potencial de crescimento no mercado sergipano, foi identificado na pesquisa que boa parte dos artistas financiam seus trabalhos com recursos próprios, sendo que sua fonte principal de renda não advém do trabalho musical. Outro aspecto interessante é que a renda com música, quando percebida, vem principalmente da realização de shows.

Financiamento das propostas e o papel do Estado se situam lado a lado na fala de Hot Black. O entrevistado destaca a importância da figura de um mediador entre esses grupos e o Estado, com o objetivo de romper essas barreiras e finaliza apontando para o fomento de iniciativas que, diante da omissão do Estado, possam, com ou sem ele, promover o acesso à cultura e dar vazão a essa produção periférica. E sua concepção de capacidade transformadora do rap enquanto movimento musical e social agrega a possibilidade de uma mudança no espaço urbano que está contida no "habitar". Modificando o significado da sigla, Hot Black traduz o rap como uma Rede de Aproximação Periférica.

> E rap, pra mim, numa leitura muito mais tranquila, hoje, mais madura, é muito mais que ritmo e poesia, é uma rede de aproximação das pessoas, dos pretas, das pretas, das periferias. Então, o rap pra mim é isso: **Rede de Aproximação Periférica** [grifo da autora]. Rede de Aproximação do Povo. Rede de Aproximação dos Pretos, das Pretas. É mais que ritmo e poesia. Então, quando não houve possibilidade da tecnologia conectar as pessoas como conecta hoje [estalo de dedos] de forma automática, atomizada, foi o rap que comunicou através dos seus netos dos griôs as periferias. Taí, os Racionais quando cantou em 90

> [década], apoiado por mais de 50 mil manos. Esses ensinamentos dos caras a gente carrega até hoje, né, essa fase dos anos 90. Era o rap que conectava, era o rap que falava de pessoas e figuras pretas, o qual a escola nunca falou. Então, ensinou, empoderou, pavimentou um caminho interessante, e a gente não pode dizer que essa cultura só vai ficar para uma faixa etária, pra um grupo de pessoas. A cidade precisa ouvir. [...] O rap é uma possibilidade de ser um grande professor, uma grande professora, pra muitos dos nossos jovens, sobretudo aqueles que viveram os anos 90, na sua fase juvenil, marcado pelo desejo do consumo ou pela violência absurda que ainda não cessou. Ela é um projeto. A violência contra nossos corpos, você bem sabe, né, não é acidente. É um projeto. Desde que, em tese, 1888, a gente tem aí a falsa liberdade, ele é um projeto desde que fomos sequestrados de África. Não nos amam. Nossos corpos não estão nos melhores espaços porque eles não amam. Eles não veem, eles silenciam. Então, é melhor a gente pegar os nossos lugares e transformar em um novo espaço (PASSOS, 2021).

Essa mesma ideia, de transformação do espaço urbano da periferia, dando-lhe um sentido de valorização central, seja física ou simbolicamente, também aparece como necessária no texto do prefácio do livro 'Racionais MC's – Sobrevibendo no Inferno', de Acauam Oliveira (2018), já citado aqui no primeiro capítulo, onde ele pontua a importância do trabalho dos Racionais MCs tanto para o gênero hip hop quanto para uma perspectiva de diálogo com a periferia, lida aqui como lugar e como territorialidade, espaço simbólico de um tipo de vivência. Afirmando que há no trabalho dos Racionais MCs a construção de um ponto de vista periférico, o autor analisa que, ao longo da discografia do grupo, a linguagem e o posicionamento dos Racionais direcionados à própria periferia se modificam, superando o tom professoral adotado em trabalhados anteriores – de quem se colocava como superior a quem não estava na periferia para poder falar sobre ela e também superior ao próprio morador a quem tratavam como um alienado. Mais adiante, aponta o autor, o tom do grupo passará a ser de uma das vozes entre as várias vozes que existem na periferia, permitindo uma abertura à pluralidade do discurso sobre aquele lugar, com uma postura de acolhimento, mas também de luta que, nas palavras de Acuaam Oliveira, é traduzida como uma "teologia da sobrevivência".

> É uma palavra da salvação que não mais se dirige ao Estado ou a qualquer outra instância externa à própria comunidade. Ela é caminho de salvação, desde que aquele que a escute compreenda e aceite os caminhos do proceder periférico. Seu objetivo maior é formar os sujeitos para a construção de uma ética comunitária que os permita viver a "vida loka" – o estado geral de precarização das condições de

> existência marcadas pelo risco iminente e pela contingência – sem desandar, ou seja, permanecendo vivos (OLIVEIRA, 2018, p. 32).

A linguagem que mimetiza um discurso religioso cristão denota a própria estratégia adotada pelos Racionais em seu disco 'Sobrevivendo no Inferno', lançado num momento em que as periferias, no final da década de 90, assistem à chegada e à multiplicação rápida das igrejas pentecostais. Nesse momento e com esse disco, de acordo com Acuam Oliveira, o grupo se coloca como a voz de um "pastor marginal", que tem na palavra sua arma.

> O objetivo maior é construir, em conjunto com a comunidade periférica, um caminho de sobrevivência para todos os irmãos, bandidos inclusos, por meio da palavra tornada arma. Mais que isso, o rap reconhece que apenas assumindo todas as complexas implicações desse lugar de marginalidade será possível para a periferia construir espaços emancipatórios (IDEM).

Para Acauam, a radicalidade dessa proposta se encontra justamente no fato de a sociedade brasileira ter como um de seus fundamentos "a generalização da violência contra a periferia" (Idem). A construção de um pensamento periférico que ganhe centralidade no desenvolvimento das sociedades e que, ao mesmo tempo, busca romper a ideia de segregação trazida pelo pensamento urbanístico a serviço do setor imobiliário. Essa ideia traz consigo a lógica do "habitar", apontada por Carlos (2020) e do cenário ideal de construção das sociedades urbanas reforçado por Haesbaert (2005) que destaca a necessidade de uma confluência entre os processos de dominação e apropriação nos territórios, criando territorialidades múltiplas.

A possibilidade de traçar a perspectiva dessa nova construção através da arte e da cultura, ou como é no caso do Som de Calçada e de Quebrada, por meio da música, é real. A música, no entanto, assim como o espaço público, é disputada como ferramenta de dois lados. De um lado, como ferramenta de mediação pelos coletivos nas apropriações do espaço público para uma reivindicação de direito à cidade, de um uso mais democrático e coletivo de seu espaço urbano. De outro, como produto da indústria cultural, subsumindo o trabalho intelectual e, ao mesmo tempo, cumprindo funções de manutenção da lógica capitalista, seja enquanto vetor do aparato ideológico do Estado (função propaganda), seja, por exemplo, enquanto mercadoria na cadeira produtiva nos grandes festivais que rentabilizam as *majors* (função publicidade) ou reproduzindo um mundo em função do capital que aliena o indivíduo de sua autonomia, inseridos na "função

programa" (BOLAÑO, 2000; VARJÃO (2014). A conformação do ruído que aplaca a violência e sistematiza a vida em sociedade, como nos aponta Attali (1995), e o controle social das sonoridades no espaço urbano pelo Estado, via legislação e aparato policial, como nos demonstra Cleber Santana (2018) são etapas que garantem o uso dos sons, seja da calçada ou da quebrada, como ferramenta a serviço da lógica de produção capitalista que está presente nas mais variadas relações humanas. Nesse contexto, a segregação na música, que pode ser operada através dos gêneros musicais, está para a segregação no espaço urbano a partir da construção na cidade de regiões degradadas ou valorizadas pela falta ou pela aplicação de investimentos, respectivamente – distinção que provoca a segregação de pessoas. Não coincidentemente, a segregação na música e no espaço urbano tem alienado acesso e direitos, via de regra, à mesma camada da população, como o exemplo do hip hop demonstra de forma contundente. E o faz operando marcadores sociais – a exemplo de raça, classe e gênero – que são os mesmos que inviabilizam a realização da noção pública do espaço urbano, como apontou Delgado (2015).

No entanto, os relatos e os mapas dos entrevistados, bem como os dados da enquete realizada, nos mostram que esses marcadores são operados de forma complexa. Um dos exemplos é a disputa de territorialidades na Praia da Cinelândia entre o grupo que realiza o Som de Calçada e outros grupos que chegaram depois, para curtir outro tipo de música, a exemplo do funk. Ali, a partir da disputa do local, outras territorialidades vão sendo criadas, permitindo existências concomitantes e fazendo surgir questionamentos sobre que vontade deve prevalecer no espaço público. Numa via que não busque controlar esses processos em busca de uma falsa unidade, o questionamento tende a ser respondido considerando que as disputadas são um processo constante e que o diálogo e o reconhecimento de equidade entre as pessoas – ou dos agentes que operam nesses espaços – poderia levar a um amadurecimento sobre o uso dos mesmos. Outro fato que demonstra a complexidade das formas de operar essa segregação é a existência do Som de Calçada numa região como a Orla de Atalaia ocupando um espaço público com gêneros musicais tidos como alternativos numa região em que esses gêneros não são aceitos dentro dos estabelecimentos comerciais. Se no aspecto geral da cidade qualquer bairro de periferia, de quebrada, representa o oposto da região da Orla de Atalaia, dentro da própria Orla, música e ordenamento do espaço urbano também operacionalizam uma segregação que faz o Som de Calçada ser a quebrada da calçada.

Nesse sentido, tanto o Som de Quebrada quanto o Som de Calçada, com a criação de territorialidades que trazem outros simbolismos aos espaços ocupados, reivindicando o direito à cidade, podem também simbolizar uma noção diferente de quebrada. Ao invés de simbolizar degradação, falta de acesso a direitos e a parte da cidade que não se quer ver, quebrada poderia significar a concepção para construção de um espaço urbano onde apropriação e dominação atuassem em conjunto. É necessária "a realização da sociedade urbana como momento constitutivo do projeto e um outro *humanismo*. A construção de uma humanidade para além do capital e da sociedade capitalista" (CARLOS, 2020, p. 366). E uma das formas de desenvolver essa construção é fazendo prevalecer o "habitat", que opera a partir da cotidianeidade lúdica e criativa, da qual a proposta de vivência coletiva do espaço urbano através da música dos Sons de Quebrada e Calçada são exemplos, em detrimento da cotidianeidade repetitiva (CARLOS, 2020, p. 363).

> Contra o urbanismo que se instaura na prática através da construção do habitat, provavelmente, construindo uma ideologia urbanística redutora da prática real, pode-se pensar um urbanismo gerador de uma outra sociedade capaz de produzir, materialmente, essa outra sociedade. [...] um projeto capaz de permitir uma vida onde a autocriação do ser humano se colocaria praticamente no cotidiano e no urbano (IBID, p. 364).

Uma perspectiva que, dado a relação que pudemos observar entre espaço urbano e gêneros musicais, careceria também de uma revisitação profunda a essas categorizações, como nos propõem Janotti e Sá (2019), considerando os parâmetros hegemônicos e coloniais que são operacionalizados para dividir as canções, como a breve história da música feita por Tinhorão (1991) pode demonstrar.

A trajetória percorrida até aqui, propositalmente, nos lançou primeiro pela música e depois pelo espaço urbano, para desembocarmos nas relações que essas duas dimensões conectam quando suscitadas pelo público e pelos músicos, artistas e produtores das duas manifestações alvo da nossa análise. Ao focar na música, passamos por seus números, sua construção discursiva no país e pelo papel dos gêneros musicais nesse mercado, inserido nas estratégias e funções da indústria cultural. Ao passarmos pelo espaço urbano público, buscamos entender a segregação provocada no uso da cidade a partir de leis locais e investimentos imobiliários que, por sua vez, buscam dar continuidade à lógica capitalista de construir cidades. Todo esse arcabouço nos levou a contextualizar de forma

mais apropriada o histórico de intervenções urbanas na cidade de Aracaju e as diversas questões que o Som de Quebrada e o Som de Calçada trazem ao debate. O registro nos mapas conceituais das trajetórias dos artistas se mostrou fonte rica e importante para perceber e mapear aspectos que podem ser ignorados por outros métodos, a exemplo de como a dinâmica de produção e circulação da música se configura no dia a dia do fazer artístico, revelando práticas e redes.

Considerações finais

Ao chegar ao final da complexa tarefa proposta de entender como música e espaço público urbano, analisados de forma simultânea, poderiam revelar a dimensão mais ampla da lógica do capital na cidade de Aracaju, percebemos que o par de iniciativas, Som de Quebrada e o Som de Calçada, não surgiram na cidade em vão. A "calçada" e a "quebrada" enquanto concepções são mais necessárias para se pensar a cidade e sua música do que poderíamos imaginar no início das pesquisas de campo que acabaram levando a esse corpus. As territorialidades criadas por essas iniciativas, aplacadas pela pandemia, buscaram construir imaginários e lugares de denúncia das segregações provocadas pela indústria da música e no planejamento urbano da cidade. E, para além da denúncia, buscaram gerar outras formas de fruição com seus repertórios musicais marginalizados pela lógica do capital. Manifestações que misturam dentro delas mesmas as noções de direito à cidade e de acesso à cultura. A expressividade dessas territorialidades e seus laços derivados puderam ser registrados nos mapas conceituais produzidos pelos entrevistados. Mapas que, por sua vez, expressaram como a circulação de alguns gêneros musicais e de alguns artistas pode existir de forma tão pulsante, construindo a cidade, sem que a própria cidade se dê conta ou admita e essa existência.

Os mapas também confirmam o que a própria Mapografia Social feita pela Prefeitura Municipal de Aracaju vem revelando a cada edição: os marcadores de diferenciação social que devem ser atacados por políticas públicas e que estas devem ser construídas em diálogo verdadeiro com a população. Pensar a capital sergipana como uma cidade inteligente, via novas tecnologias da Informação e da Comunicação, afirmando uma centralidade da cultura nesse processo, sem enfrentar a segregação imposta pela lógica do capital, nos parece uma armadilha que entrega mais profundamente a música e o solo urbano enquanto mercadoria para os objetivos de acumulação de capital.

Se o caminho indicado por nossos autores é um processo de construção da cidade em que apropriação e dominação devem caminhar juntas, as territorialidades realizadas através da música demonstram possibilidades dessa construção. Afinal, a cidade que hoje diz e determina onde cada música deve circular não é a mesma cidade reivindicada pelos realizadores das apropriações aqui estudadas. Enquanto estratégias de reivindicação de direito à cidade, o Som de Quebrada e o Som de Calçada trazem uma proposta que desafia o controle social das sonoridades e das vivências coletivas da população via Estado. Faz-se necessário, portanto, pensar a música para além das funções que esta pode cumprir enquanto produto da indústria cultural, permitindo que, ao ser acionada como vetor de mediação no espaço urbano, ela nos mostre caminhos de viabilização de um espaço realmente público.

Referências

AGÊNCIA ARACAJU DE NOTÍCIAS. *Com Observatório Social, Prefeitura de Aracaju concorre ao Prêmio Liderança Pública*. Aracaju, 22 de nov. 2019. Disponível em: <https://www.aracaju.se.gov.br/noticias/84158>. Acessada em: 16 de ago. 2021.

A8SE. *Sergipe começa a receber recursos da Lei Aldir Blanc*. A8SE, Aracaju, 29 de set. 2020. Disponível em: <https://a8se.com/noticias/sergipe/sergipe-comeca-a-receber-recursos-da-lei-aldir-blanc/>. Acesso em: 6 out. 2020.

_____. *Aracaju concorre ao título de Cidade Criativa concedido pela Unesco*. A8SE, Aracaju, 29 de set. 2020. Disponível em: <https://a8se.com/noticias/sergipe/aracaju-concorre-ao-titulo-de-cidade-criativa-concedido-pela-unesco/>. Acesso em: 6 out. 2020.

_____. Prefeitura de Aracaju explica contratações de artistas no Forró Caju 2018. Aracaju, 26 nov. 2018. Disponível em: <https://a8se.com/noticias/sergipe/prefeitura-de-aracaju-explica-contratacoes-de-artistas-no-forro-caju-2018/>. Acessado em: ago. 2021.

AMARAL, Adriana et al. (Orgs.). *Mapeando cenas da música pop*: materialidade, redes e arquivos. Vol II. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2019. Disponível em: <https://marcadefantasia.com/livros/veredas/mapeandocenas2/mapeandocenas2.pdf>. Acesso em: 6 out. 2020.

ARACAJU. *Lei nº 42 de 06 de outubro de 2000*. Institui o Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano de Aracaju e dá outras providências. Aracaju, SE. 06 de outubro de 2000.

ARACAJU. *Mapografia Social do Município de Aracaju*. Aracaju, SE. 2019.

ATTALI, Jaques. *Ruidos. Ensayo sobre la Economía Política de la Música.* México: Siglo Veintiuno Editores, 1995.

BARRETO, Luiz Antonio. *Pequeno Dicionário Prático de Nomes e Denominações de Aracaju*. Aracaju: Banese, 2002, 230 p.

_____. O desmonte do Morro do Bonfim e outras obras. Serigy – História de um Povo. Aracaju, 16 mar. 2006. Disponível em: http://clientes.infonet.com.br/serigysite/ler.asp?id=9&titulo=Aracaju150anos. Acessado em: 30 ago. 2021.

BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. *Campo Aberto – para a crítica da epistemologia da comunicação.* Aracaju: Editora Diário Oficial do Estado de Sergipe – Edise, 2015. 246 p.

_____. Economia Política da Comunicação e da Cultura. Breve genealogia do campo e das taxonomias das indústrias culturais. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (Orgs.). *Economia da Arte e da Cultura*. São Paulo: Itaú Cultural; OBSCOM/UFS; CEPOS/UFRGS, p. 33-50, 2010.

BOM DIA SE. *Rua da Cultura em Aracaju completa 10 anos*, Aracaju, 2 de out. 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/se/sergipe/bom-dia-sergipe/videos/v/rua-da-cultura-em-aracaju-completa-10-anos/2167457//>. Acesso em: 6 out. 2020.

BRASIL. Ministério do Turismo. Secretaria Especial da Cultura. *Governo vai apoiar quatro candidaturas para rede de Cidades Criativas da Unesco*. Gov.br. 21 de mai. 2019. Disponível em: < http://cultura.gov.br/governo-vai-apoiar-quatro-candidaturas-para-rede-de-cidades-criativas-da-unesco/>. Acesso em: 6 out. 2020.

BRASIL. *Governo Federal já repassou R$ 2 bilhões por meio da Lei Aldir Blanc em apoio à cultura*. 24 de set. 2020. Disponível em:<https://www.gov.br/pt-br/noticias/cultura-artes-historia-e-esportes/2020/09/governo-federal-ja-repassou-r-2-bilhoes-por-meio-da-lei-aldir-blanc-em-apoio-a-cultura>. Acesso em: 6 out. 2020.

COHEN, Sara. *Bubbles, Tracks, Borders and Lines: Mapping Music and Urban Landscape*. Journal of the Royal Musical Association, 2012, vol. 137, nº 1, p. 135-170, 2012. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02690403.2012.669939. Acessado em: 19 de novembro de 2019.

DATA SIM. O Mercado da Música na Cidade de São Paulo – Parte 1 – Espaços de Música ao Vivo. *DATA SIM 2018*, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://mailchi.mp/simsaopaulo.com/aovivoparte01>. Acesso em: 6 out. 2020.

DATA SIM. Impactos da Covid-19 no Mercado de Música do Brasil. *DATA SIM 2020*, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://mailchi.mp/0091b2c20376/covid19_impacto_musica_brasil>. Acesso em: 6 out. 2020.

DELGADO, Manuel. *El espacio público como ideología*. Madrid: Los libros de la Catarata, 2015.

Descobrindo o bairro de Porto Dantas em Aracaju. *Nassal Construtora*, 27 abr. 2018. Disponível em: <https://www.nassalconstrutora.com.br/blog/post/358-descobrindo-o-bairro-de-porto-dantas-em-aracaju>. Acessado em: 27 ago. 2021.

FAXAJU. *Reunião na SSP discute segurança pública para o Fest Verão 2020*, Aracaju, 10 de dez. 2019. Disponível em: <http://www.faxaju.com.br/index.php/2019/12/10/reuniao-na-ssp-discute-seguranca-publica-para-o-fest-verao-2020/>. Acesso em: 6 out. 2020.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin. Cena Jovem no Arpoador: música, moda e territorialidades. In: XXXVI Congresso da INTERCOM, 2013, Foz do Iguaçu. *ANAIS DA XXXVI INTERCOM*, 2013. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1255-1.pdf>. Acesso em: dezembro de 2019.

FERREIRA NETO, Osvaldo. Especial Expressão Sergipana - Quadrado de Pirro: Nosso eterno centro (parte 1). *Brasil de Fato*, 9 de nov. 2017. Disponível em: < https://www.brasildefato.com.br/2017/11/09/especial-expressao-sergipana-or-quadrado-de-pirro-nosso-eterno-centro-parte-1>. Acesso em: 20 ago. 2021.

_____. Sorvete: Sabor, História e Memórias. *Expressão Sergipana*, 19 de dez. 2019. Disponível em: <https://expressaosergipana.com.br/sorvete-sabor-historia-e-memorias/>. Acesso em: jan. 2020.

FRANÇA, Sarah Lúcia Alves & REZENDE, Vera Lúcia F. *Produção do Espaço Urbano e Novos Eixos Imobiliários em Aracaju-SE, Brasil: mercado e estado*. XI Simposio de la Asociación Internacional de Planificación Urbana y Ambiente (UPE 11), La Plata, 2014. Disponível em <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/55466>. Acesso em 21 de outubro de 2018.

FREITAS, Bárbara Sheila Gonçalves. A ocupação periférica do quadrado de Pirro: Aribé (1901 - 1931) In: Revista de Aracaju/Prefeitura de Aracaju. Nº 10. Aracaju. 2003.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. São Paulo: Atlas, 2008.

GÓES, Claudia; SANTOS, Nilton. Novas territorialidades cariocas: as orquestras de carnaval de rua e a ocupação dos espaços da cidade. In: XXXV Congresso da INTERCOM, 2012, Manaus, AM. *ANAIS DA XXXV INTERCOM*, 2012. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-2760-1.pdf>. Acesso em: outubro de 2019.

GOVERNO FEDERAL. *Governo Federal já repassou R$ 2 bilhões por meio da Lei Aldir Blanc em apoio à cultura*: recurso repassado pelo ministério do turismo já chegou a 25 estados e 905 municípios brasileiros. 2020. Disponível em:< https://www.gov.br/pt-br/noticias/cultura-artes-historia-e-esportes/2020/09/governo-federal-ja-repassou-r-2-bilhoes-por-meio-da-lei-aldir-blanc-em-apoio-a-cultura>. Acessado em: 30 set. 2020.

HAESBAERT, Rogério. *Da desterritorialização à multiterritorialidade*. In: Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina, São Paulo, USP, AGB, p. 6.774-6.792, 20 a 26 de março de 2005.

HERSCHMANN, Micael. *Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais* In: SÁ, Simone; JANOTTI JR., Jeder. (orgs.). *Cenas Musicais*. Guararema: Anadarco, 2013, v.1, p. 41-56.

_____. *Das Cenas e Circuitos às Territorialidades (Sônico-Musicais)*. Logos, [S.l.], v. 25, n. 1, fev. 2019. ISSN 1982-2391. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/35696>. Acesso em: 23 jul. 2019. doi:https://doi.org/10.12957/logos.2018.35696.

IFPI. *Global Music Report – State of the Industry***.** 2019. Disponível em: https://www.ifpi.org/news/IFPI-GLOBAL-MUSIC-REPORT-2019. Acessado em: 06 ago. 2019.

INFONET. *Segundas-feiras: Rua da Cultura na capital sergipana*, Aracaju, 1 de out. 2002. Disponível em: <https://infonet.com.br/noticias/cidade/segundas-feiras-rua-da-cultura-na-capital-sergipana//>. Acesso em: 6 out. 2020.

_____. *Hoje tem Rua da Cultura*, Aracaju, 14 de abr. 2003. Disponível em: <https://infonet.com.br/noticias/cidade/hoje-tem-rua-da-cultura-2/>. Acesso em: 6 out. 2020.

_____. Edvaldo lança Mapa Cultural de Aracaju. Aracaju, 9 out. 2017. Disponível em: <https://infonet.com.br/noticias/cultura/edvaldo-lanca-mapa-cultural-de-aracaju/>. Acessado em: set. 2021.

_____. *Ato contra Bolsonaro reúne manifestantes no Viaduto do Dia*, Aracaju, 29 de set. 2018. Disponível em: <https://infonet.com.br/noticias/politica/ato-contra-bolsonaro-reune-manifestantes-no-viaduto-do-dia/>. Acesso em: 6 out. 2020.

_____. *Quinta instrumental traz Armandinho e Lito Nascimento*, Aracaju, 18 de set. 2019. Disponível em: <https://infonet.com.br/entretenimento/quinta-instrumental-traz-armandindo-e-lito-nascimento/>. Acesso em: 6 out. 2020.

_____. *Confira a programação do Fest Verão 2020*, Aracaju, 10 de dez. 2019. Disponível em: <https://infonet.com.br/entretenimento/confira-a-programacao-do-fest-verao-sergipe-2020/>. Acesso em: 6 out. 2020.

JANOTTI JR, Jeder. PEREIRA DE SÁ, Simone. *Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital*. n. 41, mai-ago. São Paulo: Galaxia (online), 2019. p. 128-139. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542019239963. Acessando em: junho de 2019.

_____. *Por uma análise midiática da música popular massiva. Uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais*. Revista Ecompós (Brasília), v.1, 2006. Disponível em: https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/84. Acesso em: julho de 2019.

JANOTTI JR, Jeder. Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. In: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, E-compós, Brasília, v.15, n.2, maio/ago. 2012

KISCHINHEVSKY, M., & HERSCHAMNN, M. *A reconfiguração da indústria da música*. E-Compós - Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 14(I), jan./abr., 2011.

LIVERPOOL. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Liverpool>. Acessado: ago. 2021.

MARCON, Frank Nilton. Quilombo Urbano da Maloca: espaço e etnicidade em Aracaju/SE. In: LEITE, Rogério Proença (Org.). *Cultura e vida urbana: ensaios sobre a cidade*. São Cristóvão: Editora UFS, 2008, p. 89-107.

_____ & ALMEIDA NETO, Mateus Antonio. *Juventudes, Lugares e Identidades em Disputa: Estilos de Vida na "Pracinha do Siqueira"*. TOMO - Revista do Programa de Pós-graduação em Socialogia. nº 20, 2012. Disponível em https://seer.ufs.br/index.php/tomo/article/view/868. Acessado em 11 de dezembro de 2019.

MAYNARD, Armando. Antiga Casa de Show Augusto's (demolida). Isto é Sergipe. Aracaju, 8 fev. 2015. Disponível em: < http://istoesergipe.blogspot.com/2015/02/antiga-casa-de-show-augustos-demolida.html>. Acessado em: 20 ago. 2021.

MAZER, Dulce H. Retórica do passeio: a cartografia de cenas musicais como método de pesquisa. In: XXXX Congresso da INTERCOM, 2017, São Paulo. *ANAIS DA XXXX INTERCOM*, 2017. Disponível em: < http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1965-1.pdf >. Acesso em: dezembro de 2019

MELO, Marcos Vinícius. *Historiador "viaja" no tempo ao contar a origem dos principais bairros de Aracaju*. Entrevista concedida a Roberta Cesar. AjuNews, Aracaju, 17 mar. 2020. Disponível em: <https://ajunews.com.br/destaques/historiador-viaja-no-tempo-ao-contar-a-origem-dos-principais-bairros-de-aracaju/>. Acessado em: 27 ago. 2021.

MINHA TERRA É SERGIPE. [Laura Cecília Fontes]. *Nesse calor!...só um sorvete*. Aracaju, 7 de fev. de 2015. [Imagem do interior da Sorveteria Cinelândia do Centro da Cidade]. Facebook: Grupo Minha Terra é Sergipe. Disponível em: https://www.facebook.com/photo?fbid=793696487388040&set=gm.1012535855441744 . Acesso em: jan. de 2020.

MINHA TERRA É SERGIPE. [Anita Berreto Nunes] Comentário. 8 de fevereiro de 2015. In [Laura Cecília Fontes]. *Nesse calor!...só um sorvete*. Aracaju, 7 de fev. de 2015. [Imagem do interior da Sorveteria Cinelândia do Centro da Cidade]. Facebook: Grupo Minha Terra é Sergipe. Disponível em: https://www.facebook.com/photo?fbid=793696487388040&set=gm.1012535855441744 . Acesso em: jan. de 2020.

MINHA TERRA É SERGIPE. [Pedro Raimundo dos Santos] Comentário. 7 de fevereiro de 2015. In [Laura Cecília Fontes]. *Nesse calor!...só um sorvete*. Aracaju, 7 de fev. de 2015. [Imagem do interior da Sorveteria Cinelândia do Centro da Cidade]. Facebook: Grupo Minha Terra é Sergipe. Disponível em: https://www.facebook.com/photo?fbid=793696487388040&set=gm.1012535855441744 .Acesso em: jan. de 2020.

NENOTÍCIAS. PMA acerta pagamento aos artistas do Forró Caju. Aracaju, 19 set. 2014. Disponível em: <https://www.nenoticias.com.br/86169_pma-acerta-pagamento-aos-artistas-do-forro-caju/>.Acessado em: 20 ago. 2021.

NERY, Emília Saraiva. Imprensa cantada de Tom Zé e o desdém de uma linha evolutiva na Música Popular Brasileira (dos meados dos anos 1960 aos meados dos anos 1980) In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, ANPUH, 25., Fortaleza, 2009. *Anais*... Fortaleza, 2009. p. 1-8. Disponível em:< https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772006_8b1c810550862662273c9ea314793275.pdf >. Acesso em: 20 set. 2020.

NERY, Emília Saraiva. Nacionalismo musical e "invasão cultural" na linha evolutiva da Música Popular Brasileira. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, Rio Grande, v. 3, n. 6, p. 120-131, dez. 2011. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/10453>. Acesso em: 20 set. 2020.

NOGUEIRA, Edvaldo. Prefeito anuncia programação do Projeto Verão 2020. Agência Aracaju de Notícias, Aracaju, 17 dez. 2019. Disponível em: https://www.aracaju.se.gov.br/noticias/84474 17/12/2019 - acessado em 26/08/2021. Acessado em: ago. 2021.

NUNES, CLÁUDIO. Quem é o "proprietário" do ex-Augustus?. Portal Infonet. Aracaju, 6 set. 2007. Disponível em: <https://infonet.com.br/blogs/quem-e-o-proprietario-do-ex-augustus/>. Acessado em: set. 2021.

OLIVEIRA, Acuam Silvério. O evangelho marginal dos Racionais MC's. In: RACIONAIS MC's. *Sobrevivendo no inferno*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ORTEGA, Rodrigo. Mercado fonográfico do Brasil dispara na pandemia; balanço global destaca Barões da Pisadinha. Portal G1. Pop&Arte, Música. 24 mar. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/03/24/mercado-fonografico-do-brasil-dispara-na-pandemia-relatorio-global-destaca-baroes-da-pisadinha.ghtml>. Acessado em: ago. 2021.

PEREIRA, Simone de Araújo. *Urbanização Litorânea: O sentido público da Orla de Atalaia*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Núcleo de Pós-Graduação e Pesquisa em Antropologia, Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, 2012.

PREFEITURA DE ARACAJU. *Projeto Ocupe a Praça comemora um ano de incentivo à cultura*. G1, Aracaju, 8 de jun. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/se/sergipe/especial-publicitario/prefeitura-de-aracaju/reconstruindo-a-qualidade-de-vida/noticia/projeto-ocupe-a-praca-comemora-um-ano-de-incentivo-a-cultura.ghtml>. Acesso em: 6 out. 2020.

PRÓ-MÚSICA BRASIL PRODUTORES FONOGRÁFICOS ASSOCIADOS. *Mercado fonográfico mundial e brasileiro em 2018*, abr. 2019. Disponível em: <https://pro-musicabr.org.br/wp-content/uploads/2019/04/release-brasil-GMR2019-e-mercado-brasileiro-2018.pdf>. Acesso em: 6 out. 2020.

PRÓ-MÚSICA BRASIL PRODUTORES FONOGRÁFICOS ASSOCIADOS. *Top 50 streaming – Brasil*, jun. 2020. Disponível em: <https://pro-musicabr.org.br/home/top-50-streaming/?top50sPeriodo=06/2020>. Acesso em: 6 out. 2020.

RANKING de Serviços das Cidades Inteligentes. *Teleco Inteligência em Comunicações*. 28 ago. 2020. Disponível em: <https://www.teleco.com.br/cidades_inteligentes.asp>. Acessado em: set. 2021.

ROLNIK, Sueli. *O que é cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SÁ, Simone. Will Straw: Cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: JANOTTI JR, Jeder; GOMES, Itania M.Mota (orgs). Comunicação e Estudos Culturais. Bahia: EDUFBA, 2011. pp. 147-161.

SANTANA, Cleber de Oliveira. *Sonoridades na cidade aracajuana: sons, vozes e práticas culturais*. Perspectivas e Diálogos: Revista de História Social e Práticas de Ensino, v. 1, n.1, p.124-148, jan/jun. 2018.

SANTANA, Mariane Cardoso de. *Vislumbres no vazio – Apropriações Artísticas em espaços residuais de Aracaju*. 152 fls. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal de Sergipe (UFS), Laranjeiras, 2017.

SANTOS, Verlane *et al*. *Economia Política da música em Sergipe: trabalho, tecnologia e mercado*. Aracaju: Fundação de Apoio à Pesquisa e à Inovação Tecnológica do Estado de Sergipe, Fapitec/SE, 2013, 30p. (Relatório Técnico Final)

SANTOS, Alice. Produtores culturais enfrentam dificuldades devido a falta de investimento. *Contexto Online*, 26 de mai. 2015. Disponível em: <http://contextoufs.comunicacao-ufs.com.br/?p=2363.>. Acesso em: 6 out. 2020.

SARAU DEBAIXO. *[sem título]*. Aracaju, 22 mar. 2016. Facebook: saraudebaixo. Disponível em: <https://www.facebook.com/saraudebaixo/posts/1700910996793219>. Acesso em: 6 out. 2020.

SECRETARIA de Indústria, Comércio e Turismo. Prefeitura de Aracaju. Programa Aracaju Inteligente Humana e Criativa. Disponível em: <https://www.aracaju.se.gov.br/industria_comercio_e_turismo/programa_aracaju_inteligente_humana_e_criativa>:. Acessado em: ago. 2021.

SERGIPE (Estado). *Famílias do Porto D'antas recebem aluguel social e são realocadas*. Aracaju, 29 de out. 2012. Disponível em: <https://www.se.gov.br/noticias/desenvolvimento/familias-do-porto-d-antas-recebem-aluguel-social-e-sao-realocadas>. Acessada em: 27 ago. 2021.

_____. *Orla Sul vai mudar cenário do litoral de Aracaju*. Aracaju, 6 ago. 2020. Disponível em: <https://sedurbs.se.gov.br/orla-sul-vai-mudar-cenario-do-litoral-de-aracaju/>. Acessado em: 20 ago. 2021.

_____. *Governo do Estado autoriza parte das atividades classificadas como especiais*. Aracaju, 10 de set. 2020. Disponível em: https: <https://www.se.gov.br/noticias/Governo/governo_do_estado_autoriza_parte_das_atividades_classificadas_como_especiais>. Acesso em: 6 out. 2020.

_____. Secretaria de Estado da Saúde. *Portaria - Protocolo Sanitário*. Aracaju, 2020. Disponível em: https: <//todoscontraocorona.net.br/retomada-da-economia/>. Acesso em: 6 out. 2020.

_____. Estado entregará escrituras de casas a 1.180 famílias de Sergipe. Aracaju, 2 set. 2020. Disponível em: <https://sedurbs.se.gov.br/estado-entregara-escrituras-de-casas-a-1-180-familias-de-sergipe/>. Acessado em: 27 de ago. 2021.

_____. Famílias do Porto D'antas recebem aluguel social e são realocadas. Aracaju, 29 out. 2012. Disponível em: <https://www.se.gov.br/noticias/desenvolvimento/familias-do-porto-d-antas-recebem-aluguel-social-e-sao-realocadas>. Acessada em: 27 de ago. 2021.

SERGIPE NOTÍCIAS. *Aracaju é a 3ª do Nordeste em ranking de cidades inteligentes*. Aracaju, 03 maio. 2019. Disponível em: <http://www.sergipenoticias.com/cotidiano/2019/05/10711/aracaju-e-a-3-do-nordeste-em-ranking-de-cidades-inteligente.html>. Acessado em: set. 2021.

SILVA, Tarcizio. O horror do reconhecimento facial na Bahia, onde poderia ser diferente. *Tarcízio Silva*. 20 set. 2021. Disponível em: <https://tarciziosilva.com.br/blog/o-horror-do-reconhecimento-facial-na-bahia-onde-poderia-ser-diferente/>. Acessado em: 25 set. 2021.

PEREIRA, Simone de Araújo. *Urbanização Litorânea: O sentido público da Orla de Atalaia.* Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Núcleo de Pós-Graduação e Pesquisa em Antropologia, Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, XXX, 2012.

PRO-MÚSICA BRASIL. Produtores fonográficos associados, 2018. Top 50 Streaming. Disponível em < https://pro-musicabr.org.br/>. Acessado em 19 de julho de 2020.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada.* 6ª ed. rev. e aum. São Paulo: Art. Editora, 1991.

TROTTA, Felipe. Critérios de qualidade na música popular: o caso do samba brasileiro. In: JANOTTI JR, Jeder Silveira; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre. (orgs.). *Dez anos a mil*: mídia e música popular massiva em tempos de internet. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

VARJÃO, Demétrio Rodrigues. *Indústria Cultural e Música. Reestruturação da indústria fonográfica e o mercado da música em Sergipe*. 2014. 83 fls. Dissertação (Pós-Graduação em Comunicação). Universidade Federal de Sergipe (UFS). São Cristóvão, 2014.

APÊNDICE A – ENTREVISTAS SOM DE QUEBRADA

PASSOS, Anderson C. Entrevista I. [ago. 2021]. Entrevistadora: Aline Braga Farias Conceição. Aracaju, 2021. 1 arquivo .mp4 (1h55min27s).

Entrevista com Anderson Passos, integrante do Som de Quebrada.

1 – Nome de registro e nome social
Anderson Claiton Passos – Hot Black

2 – Idade e profissão/atividade
42, atualmente coordena o NPD, articulador cultural, rapper

3 – Identidade de gênero
Cis normativo, homem hétero

4 – Etnia/Cor
Homem preto

5 – Bairro de residência
Porto Dantas, já morou no Bugio; avós, no Médici, Rosa Elze, Santa Maria

6 – Quando e como surgiu a iniciativa?
Hot Black – O Som de Quebrada é a continuidade de uma série de intervenções que ao longo desses 25 anos de hip hop a gente foi construindo pra demarcar inclusive o nosso espaço de fala. Ele não surge pronto desse jeito. Ele na verdade é um acúmulo de outras experiências. Se a gente for pensar desde o Rima Aberta Aju, o Rima Aracaju... Repare que vão chegando esses nomes, e a gente vai sempre ajustando ele ao seu tempo. O Circuito Grito da Periferia, que inclusive esse já é muito mais marcado como uma ação do nosso coletivo fundado enquanto Nação Hip Hop Brasil, todo eles, nesse primeiro momento, era a promoção de uma ação do próprio coletivo ou dos grupos associados,

articulados, para promover a sua própria atuação de festa, a sua própria propagação de ideia, e aí os territórios sempre foram as periferias, as quebradas dos grupos parceiros. Então, a gente sempre foi construindo uma série de possibilidades de mostras musicais. Com o acúmulo a gente vai entendendo que não é só o mostrar, não é só fazer o espaço para a música - que é super importante por si só – mas é também nesse ambiente construir a possibilidade de fortalecer falas e esses lugares. Então, a cada experiência, a gente vai sempre acumulando uma pouco dessa bagagem, dessa vivência. Inegavelmente está toda essa participação política. E aí tem todos os desenhos que vão acontecendo em lugares diferentes da cidade. A gente também está articulado em rede, e a gente vai trazendo experiências desse território nacional. O Som de Quebrada já é um resultado já ao final depois de todas essas passagens, inclusive com o próprio Sintonia Periférica. O Sintonia Periférica, o Fim de Semana Hip Hop, as articulações da lei que resultou na Semana do Hip Hop, são pequenas, médias e até em algumas vezes grandes também intervenções, que a gente meio que vai consolidando todo o nosso acúmulo de experiência política. Por onde a gente passa, como arte-educador, como articulador, como "artivista", mas depois quando a gente volta pra rua, fortalecidos, inclusive com as nossas estruturas com nossas pick-ups, sistemas de som e toda a nossa poesia, toda a nossa arte que o hip hop está envolvido, seja com as crews de b-boys e de b-girls, com a arte dos grafites e também com a poesia das MCs, dos MCs e a música do DJ. Ah, quando é que a gente vai canalizar tanta essa energia? A periferia produz isso numa super potência, mas também tem uma dificuldade inclusive de fazer uma interlocução talvez com seu espaço de moradia para conseguir estrutura ou pensar possíveis parcerias com o setor público. Então já que a gente está nisso há mais tempo... A gente carrega um pouco também desse hip hop old school, dos anos 90, pra que a gente possa promover, assim como foi a própria sustentação do hip hop no mundo. As 'blacks parties', que era as festas ao ar livre que aconteciam, eram nada mais nada menos que você pegar sua estrutura de som, seus sistemas de som e colocar à disposição da comunidade para fazer as festas acontecerem. Quando a gente fala como o político vai trazendo para gente a responsabilidade não só ser a arte pela arte, a festa pela festa, é quando a gente vai incorporando mais o pensar e a transformação política de um debate, uma construção social, de uma relação inclusive com outras falas. De certo modo, a periferia é esse lugar onde você pode discutir uma série de assuntos, mas às vezes tratando ela como um espaço secundário. E quando a gente vai falar de problemas e soluções, a gente precisa pensar na periferia. A potência cultural, racial, financeira, econômica passa pelas mãos desses homens e dessas mulheres, e de toda essa diversidade, que obviamente está dentro da periferia. Então a gente precisou também amadurecer todas essas intervenções, porque quando a gente traz o público para frente da apresentação, às vezes ele gosta de um outro rap, ou uma ou outra, sei lá, apresentação musical, ou de um grupo definidamente, mas depois ele não se conecta com mais nada, ele volta pra casa, às vezes ele volta um pouco mais vazio. Sei lá, tirou toda a sua energia ali, e aí depois voltou pra casa mais vazio. O que a gente queria era promover que esse cara saísse dali mais cheio, mais cheio de informação. Então, a gente foi amadurecendo essas intervenções pra construir uma atividade mais sólida, onde não só a música fosse a oferta, mas onde a gente pudesse ter outras linguagens da cultura também, intercalando ali ações da música, mas com teatro, com audiovisual, com outras experiências do esporte, mas sobretudo com debate, com a discussão com a fala. Então o Sintonia Periférica deu essa arada ali embaixo da ponte [do Bairro Industrial] e aí quando a gente meio que rompeu com as intervenções que estavam acontecendo ali, por causa das tarefas também individuais de cada um, desgaste em algum momento, e o cenário político super confuso, quando esse calçadão aqui na quebrada foi inaugurado, eu já tinha o projeto do Som de

Quebrada que era o 'De quebrada em Quebrada', isso virou até um programa de TV... O Sintonia saía de onde tava, que era debaixo da ponte, que era o lugar tipo território, lugar base, e ía pra outros lugares. Então a gente fazia o Som de Quebrada de quebrada em quebrada. Então esse radical "quebrada" aí a gente usou pra tudo, né. Som de Quebrada, Dance Quebrada, Leia Quebrada, tudo que você pensar aí... Claquebra, tem tudo relacionado com quebrada, periferia , a gente meio que foi pegando tudo e fazendo essas intervenções. Então, quando inaugurou aqui, eu de frente. A minha comunidade, né, sempre foi muito carente dessas intervenções, carente na perspectiva da ausência, de não ter muita intervenção cultural aqui ligado essas coisas com mais conteúdo e tal. Sempre as grandes festas, né, os grandes pagodões da vida, os trios elétricos da vida. Falei, "Pô, tá na hora!". Tá na porta de casa. O meu sistema de som, meu não, né, o sistema da Nação Hip Hop Brasil de som estava meio parado, que eu estava gravando programa de TV, é como se os tambores estivessem recolhidos. Falei: "A gente precisa novamente por essas caixas pra rua. E agora é só atravessar a avenida, porque inaugurou um calçadão"... E aí vai chegar um momento que constatadamente aconteceu. Depois da inauguração - que é um belo feito, uma transformação do calçadão interessante na comunidade. Eu que vivi e cresci por aqui sei o quanto isso de importância traz pro bairro...

Aline – Qual foi o dia mesmo do primeiro Som de Quebrada?
Hot Black - Teve o experimental em setembro do ano que inaugurou. E agora você vai me fazer pensar aqui. Inaugurou o calçadão acho que foi 2017, 2018... Esse ano da pandemia me fez perder qualquer vou me perder sintonia com qualquer outra correlação. Eu vou me perder nesse processo. Nós estamos em 2021, né?! Então, acho que isso foi em 2018. Mas se você pesquisar aí, você vai ver, "inauguração do calçadão". Pronto, foi nesse ano. Porque foi no período da Páscoa que foi inaugurado. Desse período, primeira, segunda semana, no primeiro mês, era festa. Encontrava o calçadão lotado e todo mundo tal, tal, tal. Depois a gente foi percebendo também que as pessoas não têm relação com concreto, né?! O concreto, ele é frio demais. Então uma hora o cara tava depredando um telhado, às vezes o cara tava arrancando uma lâmpada, uma fiação, quebrando um banco, sujando. Eu falei: "Cara, se o Poder Público acha que resolve só fazendo a entrega da obra, ele peca. A gente tem que ter uma intervenção aqui". E eu sei porque esse diagnóstico a gente percebeu embaixo da ponte e nos lugares onde a gente fazia atividade. As pessoas precisam ter algo para se sentir parte dela. É público? "Ah, é público? É meu, não é meu. De quem é, ninguém sabe". Ninguém cobra. Então foi ficando abandonado, e um banco de concreto que em tese levaria ali, sei lá, dez anos para ser destruído pelo tempo, em menos de quatro meses já tavam quebrado. Eu falei: "A gente precisa intervir, trazer informação presses cara. Esse lugar a gente precisa cuidar. Eu quero cuidar do meu filho e ter o espaço de lazer aqui. Então, eu quero trazer meu filho pra praça. Eu quero que as pessoas tragam seu filho pra praça. E que quero que essa praça tenha um tempo mais durável aí dos seus equipamentos". E eu falei: "Agora é a hora de tirar essas caixas de dentro de casa, novamente colocar esse sistema à disposição pra que as pessoas novamente se conecte com cultura, e aí a gente possa dialogar, que esse lugar pertence a ele". Ele precisa cuidar disso aqui. E a gente precisa tirar do imaginário das pessoas que pensam a periferia como um lugar de violência como um grande espaço de potência cultural. E aí, novamente a nossa rede de contatos, era convidar as pessoas que pudessem vir, trazer generosamente seu repertório, a sua vivência musical, e a gente criava aqui o suporte de sistema de som, de traslado, de alimentação, coisa básica, até porque era o movimento fazendo por ele mesmo pra criar uma relação entre esse contato de artista da periferia e as periferias, né?! E a gente novamente colocasse uma atividade que pudesse

se fortalecer dentro da cidade, porque a gente já estava novamente sendo apagado. Algumas coisas acontecendo, quando você destaca ali o Som de Calçada... A gente começou um movimento ali na praia, onde hoje é o Som de Calçada, bem antes de ele acontecer, inclusive nesses circuitos que a gente fazia. O DJ Riordrigo [não legível. Registro por semelhança], que era do Inquérito, ele veio pra cá, e a gente levava a minha caravana. A minha caravana... Tem um projeto chamado Caravana do Hip Hop, onde eu juntava a rapaziada dentro do carro, ligava o sistema de som, abriu o pick-up do DJ, o DJ tocava. A gente fez isso na Barra dos Coqueiros, a gente fez isso na praia... Então, cê tá entendendo como é que a gente vai tomando esses lugares? Eu acho que essas coisas também, muita gente tá pensando a mesma coisa ao mesmo tempo, só encontrar opoertunidde... Como meu território não era a praia, porque sempre fui pra periferia, mas aí você pensa que todos esses lugares precisam ser tomados e povoados de um certo modo por alguma intervenção. Então a gente falou: "Só tá acontecendo ali. A gente parou com o Sintonia. O Sarau Debaixo já parou", entendeu? Uma ou outra intervenção que acontece ali com Sinho, com QG das Duebrada... "Ói, eu acho que é a hora da gente novamente colocar. Oh, Cesar, o Sintonia Periférica é uma intervenção que tem o projeto no seu nome. O Som de Quebrada é uma atividade que eu tenho que colocar em prática porque já é uma vontade que eu tava querendo colocar. Então na minha quebrada aqui, eu vou fazer o Som de Quebrada". E aí, novamente a gente topou enquanto entidade, a Nação Hip Hop Brasil, e a gente tirou todas essas caixas, essas potências, e colocamos. E aí era para ser uma coisa que, sei lá, acontecesse uma vez no mês ou de repente a cada dois meses, três meses, era saber a disposição, mas foi virando um circuito tão forte, tão potente que a gente já tava pensando em fazer a cada 15 dias, porque embaixo da ponte a gente fazia toda semana, toda quinta-feira. Aqui a gente falou: "Não, vamos fazer um pouco mais... A cada dois meses". Acabou que virou uma atividade mensal. Em alguns momentos a gente conseguiu fazer até duas intervenções por mês, porque a gente percebeu que toda essa categoria da arte urbana, subversiva, que tá aí dentro desses espaços da periferia, estavam carentes de fazer apresentações de seus trabalhos. Eu falei: "Porra, não é interessante que surja um grupo, e ele acabe por falta de espaço dentro da cidade". E aí, vale destacar que quando tá... Esse surgimento do Som de Quebrada, ele é também num período muito sombrio - que ainda estamos passando ainda, mas acho que agora inclusive há uma possível ruptura, tem se desenhado um pouco de possibilidades, mas de negação política. E aí negação política quando a gente fala é de todos os aspectos. Até os nossos os nossos parceiros de outrora politicamente estavam voltados, contaminados, por uma falta de discussão política. Então a gente tinha pouco incentivo, a gente tinha passado por um apagão de uma gestão também que se findou em 2012 e foi até 2016 ali, né, completamente negação os espaços onde a juventude, sobretudo da periferia e pretas pudesse atuar... Então, toda essa conexão novamente, a partir de 2017, 2018, foi se dando de forma muito lenta, tendeu?!, muito aquém dessa capacidade de reconexão. E aí, era o desgaste político mesmo que estava sendo vivido – inclusive a gente tem tentado e agora tem sido bem melhor a possibilidade -, mas era dizer bem assim na ausência do poder público a única política pública que chega aqui é a da opressão, é violência pelo braço armado do Estado, a gente não quer esse tipo de intervenção. A gente quer provocar o Estado a ofertar cultura. Já que veio esse espaço, que se eles fizeram vista grossa com isso, a gente tome conta do que é nosso. E a aí nós tomamos conta, e a pausa que existiu foi inclusive por consequência inclusive da pandemia, mas a gente já tinha até tão consolidadamente assinado essa rubrica desse espaço de intervenção, que Nossa Senhor do Socorro já era parceira e a gente já tinha desenvolvido três intervenções intercaladas entre Aracaju e Nossa Senhor do Socorro. E se você pensar, a possibilidade

era de conectar a Grande Aracaju, pensando esses polos: Socorro, Aracaju, São Cristóvão Barra dos Coqueiros, mas nós fizemos poucas caminhadas para chegar nesses outros dois lugares. E todas essas dificuldades se esbarram em estrutura financeira mesmo. Isso é tudo tirado do bolso. Esse equipamento de som, esse equipamento que eu disponibilizo, obviamente que nada veio de graça. Tudo foi comprado, foi adquirido. E isso foi um investimento, é um investimento muito pessoal, às vezes. E quando você por na ponta do lápis, tendeu?, você poderia ter construído um cômodo melhor pra sua casa, cê poderia ter comprado, sei lá, um carro melhor pra você fazer qualquer tipo de mobilidade, né?!, dentro do seu projeto particular. Só que não. Essa cultura também formou homens e mulheres capazes de dizer bem assim: "É interessante que a gente construa algo para essa cultura". E aí um sistema de som é interessante a gente ter porque na hora que foi difícil a articulação com o poder público, se nós não tivéssemos o sistema de som possivelmente nós não teríamos dado direito de voz e fala a uma série de atores sociais e esses poderiam ter sido silenciados ainda mais e acabado com sua art. Então foi estratégico termos colocado o sistema de som à disposição e sem dúvida nenhuma usar dessas expertises para novamente conectar a periferia. Som de Quebrada virou marca, e é interessante que o pessoal aqui do bairro pergunta: "Quando é que volta?". E eu sempre falo: "Quando tiver vacina disponível para todo mundo e segurança", porque a gente não quer que um evento desse aqui seja momento de alegria seja um possível lugar de adoecimento. Então agora não há motivo para a gente fazer nenhum planejamento de retomada pra essas festas, mas a gente acredita que logo em breve a gente vai conseguir reconectar e fazer com mais potência, com mais parceiros, mais parceiras, porque a tendência é só crescer.

Aline – Quem é que faz o Som de Quebrada? A Nação Hip Hop, você incluso aí nisso, mas tem outras pessoas, coletivos juntos?
Hot Black – Então, a organização é da Nação, agora o debate, a discussão, a gente tenta promover isso com diversas com outras frentes, porque não dá nem pra centralizar e nem é esse o interesse, é criar inclusive uma possibilidade que esse debate seja sadio, porque existe esse lance das bolhas mesmo no campo daqueles coletivos que pensam, vamo colocar, à esquerda do processo político, porque existe talvez essa rivalidade entre um ou outro, que mais pela via partidária, mas não pela ideologia política, faz com que a gente às vezes não se aproxime muito. Isso desgastou muito na construção dessa marca desse nosso hip hop ao longo de 15 anos atrás. A gente tem amadurecido e obviamente articulado discussões com coletivos que antes a gente nem sentava junto. Mas é uma promoção da Nação, mas que ac idade, a cidade por esse eixo da periferia mesmo, que já tem os que estão ou não estão organizado que se veem muito. Se vê muito próximo a mesma vontade que a gente está querendo promover. Então, eles se doam também. Tem um pessoal aqui da comunidade do skate que fala: "Ó, nesse dia eu vou ajudar a montagem de som, descarregar ou carregar de som", "eu trago minhas bicicletas aqui pra também ajudar", "ô, eu venho e trago a decoração"... Aí tem a menina aqui, a Rafaela, que é a modelo da comunidade, que faz o Favela Fashion: "Não, eu trago as meninas aqui pra poder também fazer um desfile, pra também colocar essa questão da beleza, da afirmação da mulher preta". Aí vem a outra: "Não, eu tranço uns cabelo". Aí tem a Dominique: "Não, eu vou faço e um registro audiovisual". Então, tem muita gente que vai entendendo que é uma atividade... Talvez se fosse uma coisa ligado a um partido político ou a um candidato, as pessoas se distanciassem, mas como aqui é um coletivo, embora tenha ligações ou relações políticas, partidárias de algumas figuras com as próprias cenas da cidade, mas mesmo assim eles percebem que é uma atividade promovida mesmo por esse coletivo, por essa articulação em rede. E aí, se somam, elas

se somam, e a gente faz uma coisa mais robusta. Porque é muito bom isso também, a gente pensar que periferia pode se entrelaçar, conectar, botar essa engrenagem para fazer essas coisas juntas. E ser muito transparente também. Se tiver rolando um dinheiro, a gente ajuda todo mundo. Se não tiver rolando um dinheiro, é todo mundo tem que colocar alguma coisa, se não isso para. Às vezes a gente chegou final de semana de não conseguir fazer porque o nosso amplificador queimou. Falou: "Mano. E agora: Não vamos fazer". Não, liga pra fulano, beltrano, ciclano, porque de repente o cara tem um amplificador e libera". Aconteceu isso. "Ô, fulano, aquele amplificador lá que cê tem, cê empresta?". "Empresto". Semana seguinte a gente fez uma vaquinha entre nossos os parceiros e bancamos inclusive a manutenção desse equipamento que tinha queimado. E é isso, é uma grande somação, mas a maior parte, o maior investimento, é dessas pessoas que são parceiras desde sempre. O Cesar, o Thiago, tem membros da Nação Hip Hop, muita gente. Se for pensar, a Diana, o próprio Pardal. Vamos incluir mais, a Dominique... Caramba, vamo lá, vamo lá. Na época a Julie, que aí a gente também criou a Feirinha de Quebrada. Minha antiga companheira também juntou com umas mais umas amigas e fez a Feirinha de Quebrada, que agora já é outro projeto, para fortalecer a questão da economia criativa. Então, as pessoas vão se somando, vão construindo... Minha mãe, minha mãe, aqui dentro transpirando, fazendo esse trampo pra gente também. Pra poder fazer essa atividade acontecer. E como a gente tem uma certa bagagem na realização disso, a gente tem talvez um certo capricho em deixar a coisa mais bonitinha, em ornamentar melhor, e tentar garantir uma iluminação lega, um sistema de som que seja pelo menos interessante. Já que o artista não vai receber cachê algum, mas pelo menos aquele repertório ali dele seja bastante registrado. E aí a gente vai, né. E não é só uma atividade com músicas marcadas da periferia, ou seja, só com hip hop, por causa que é a Nação ou Hot Black que tá mais ou menos na frente disso. A gente tem desde o voz e violão, as experiências da coisa mais acústica com reggae. Aí voz e violão pensando mais MPB, aí tem DJs, tem as intervenções que intercalam ali com audiovisual, com dança. Então todo mundo vai se somando um pouquinho ali, e no final tem um montante de coisa bacana, entendeu?, pra gente mostrar. Agora, os nomes que já passaram por aqui foram nomes formidáveis, né. A felicidade de promover uma coisa como essa pra dar isso que eu tava falando, né, a possibilidade de um Pardal estrear e hoje inclusive ser uma das grandes possibilidades da nossa música preta, periférica, pelo poder da caneta. Então, talvez encontrasse um outro lugar obviamente, mas naquele momento pudesse ser mais difícil se ele não tivesse uma possibilidade de já ter um palco ali. E de vir ali falar, e a gente poder olhar a música, a potência poética, ele ser ovacionado, e ele acreditar na poesia dele, e continuar, continuar, continuar. E ele veio várias vezes, ele esteve várias vezes com a gente. Ainda como b-boy, embaixo ali da ponte com o Sintonia Periférica, e depois quando assumiu o dom da poesia e de ser Mestre de Cerimônia, aqui no Som de Quebrada. Então, é importante né que a gente consiga construir a possibilidade desses nomes não serem abafados pelo tempo. E aí, eu digo isso como um relato muito particular. Quando eu comecei a cantar, meu sonho era gravar um CD, tô falando na época de CD, vinil, obviamente, mas assim, era gravar um CD. Depois que eu gravei o CD, eu vi que não era aquilo, não era a mídia. Era como fazia aquela música circular. Aí você ia no rádio. Tocou no rádio, tocou. Aí depois era a festa. Vi que ninguém contratava. Aí eu falei: "Ah, então eu tenho que promover as festas". Cê já viu que não é só a arte, tem que ter ativismo no processo. Então, tudo isso foi se embolando e construindo o que a gente tem hoje: a possibilidade de fazer com que aquilo que era pra mim o sonho que eu materializei, eu vi que se ele terminasse ali era muito pouco. Então, olha, a gente precisa criar espaço para essa minha música ter em mais lugares. Logo, essa música é uma música de coletivos, essas vozes

precisam chegar em mais lugares. Foi por isso a soma dos anos foi trazendo pra gente a possibilidade de montar um sistema de som, investir em equipamentos e tal, tal, tal. E aí essa possibilidade de intercalar isso com audiovisual, com as ondas do rádio, só fortaleceu. Então a gente conseguiu e consegue falar pra mais pessoas, articular com mais pessoas, porque ao longo desses 25 anos, o Som de Quebrada é a possibilidade da discussão na base, com essa periferia, com esses periféricos, das políticas públicas que a gente já foi discutir no espaço do poder público. Eu estive dentro do Cenam fazendo projetos sociais com oficina, dentro dos projetos sociais da Prefeitura ligado ao bolsa família, dentro das atividades intercaladas também na Assistência Social, mas também com a Secretaria de Cultura. Com a de Comunicação com a Aperipê, fazendo os programas de rádio e de TV, então sempre foi debatendo nesses lugares, dizendo: "Olha pra periferia, cria espaços para a periferia, que a gente vai mostrar pra vocês que existe um lugar de potente, que se for gerado a oportunidade, automaticamente a gente vai ter de lá, inúmeros, inúmeros, inúmeros seres com a construção de uma nova narrativa. Agora também se for olhar sempre com um olhar estigmatizado, obviamente, certo, o que mais vocês investem que é na violência policial e na saúde pública que a atenda, isso vai colocar sempre os números reforçando que nós seremos sempre o número que acrescenta por lado negativo na construção das suas estatísticas". Então, fui fazer, estou fazendo. Isso não é uma luta que acaba agora. Acho interessante que a rapaziada que tem feito parte da Nação Hip Hop Brasil também tem aprendido e trazido pra si a responsabilidade de continuar. A gente vai trazendo pra gente a reponsabilidades, com isso vem família, vem outras metas, mas tem pessoas que tão vindo agora com sangue novo, com a disposição de carregar um pouco esse bastão aqui. É uma caminhada que vai durar aí no mínimo mais 25 anos se a gente quiser fechar isso com meio centenário, mas tem muito chão pela frente. Nossos povos sabem disso.

Aline – Deixa só confirmar com você: o que vocês precisam para realizar o evento? O sistema de som, e aí você disse amplificador, iluminação também. O que vocês precisam?

Hot Black – Bom, a gente costuma dizer que nosso sistema de som tem potência para falar para mil pessoas, mas a gente quer falar para 10 mil. Então, obviamente, sempre quando tiver somação de esforços, vai ser sempre melhor. Mas a gente não se furta na possibilidade de que quando a gente só conseguir falar pra 500, a gente vai falar. Então, quando essa caixa de som dá um defeito ou esse amplificador dá um defeito, a gente vai falar com menos potência e automaticamente vai atingir menos pessoas, mas não tenha dúvida que talvez não é só a questão do número, é da realidade também do debate, da promoção da intervenção, porque às vezes a gente junta muita gente e também não consegue resultado nenhum. É preciso também você insistir nos métodos pras pessoas irem compreendendo o que tá acontecendo ali e não pensar "Ah, só tô indo pra curtir um festa, aí, pum, já era". Então, o nosso sistema de som é um sistema de som pequeno, porém ele serve pras intervenções do hip hop porque basicamente A gente trabalha com voz e disco. Então, quando a gente vai fazer alguma coisa que tem banda é muito mais complicado porque precisa de um sistema mais forte. É por isso que a gente fez muito pouco. Quando a gente conseguiu trazer a reação foi um trabalho danado pra melhorar o nosso sistema de som porque precisava não só pelo nome, mas pela dimensão da banda um sistema mais forte, mas quando era voz e violão era mais tranquilo. O que a gente tem basicamente é o sistema de som que a gente chama de quatro graves, com as suas potências que são os amplificadores e tal, mesa de microfone... Mesa de microfone, sei lá, a gente tem seis microfones e tem um kit de iluminação básica, essa luz cênica. Tem

duas moving head*, tem dois spider flash, tem estrobo, tem às vezes uma máquina de fumaça... Enfim, a gente dá um clima, dá um 'pam' ali, para pelo menos quando as pessoas chegarem não ser aquela coisa tão seca, né, só a voz da pessoa ali e a cara da pessoa e não ter nenhuma luz. Porque a gente acha também que, procê ter ideia... Agora na Aldir Blanc, alguns artistas tiveram que apresentar alguns portfólios, inclusive muitos deles com dificuldade até de entender a construção do seu próprio portfólio, mas tiveram dentro do seu registro de trajetória as fotos e os registros audiovisuais do Som de Quebrada. Então, olha só também com a gente, né... Então, uma boa foto... Eu até escrevi um texto bem bacana pra revista Cumbuca. Inclusive eu tenho um exemplar aqui, depois e passo pra você também. E algumas fotos foram inclusive do Som de Quebrada. E você vê que ali, na foto, você vê um sistema de som bonito, pintadinha, organizado, com uma passadeira, que tinha uma luz, que tinha um banner no fundo... Então, é também muito plástico, né. A gente está construindo também muitos elementos visuais com o advento das redes sociais. Então, é a foto para o Instagram daquela pessoa, é a foto também para, sei lá, qualquer mídia social. É um vídeo que vai para o Yout Tuvbe ou que nossos telefones ali, circula, ei lá, no Whats App, nos Telegrans da vida. Então, a gente vai meio que construindo ali um formato visual bonito, porque também quando a gente trabalha também com essa ferramenta, é fazer um belo registro e deixar à disposição daquela artista, já que ele não tem cachê na sua participação. Então, o que a gente oferta nesse dia é o suporte no traslado, os carro, uma gasolina, um Uber; um alimento ali pra pessoa comer, um lanche. Vai ter água, vai ter refrigerante, vai ter um bolo, vai ter umas frutas e os sistemas de som que possa suportar sua apresentação, mas o registro também das fotos e dos vídeos. Então, depois ele leva um pouco desse pak ali, né. Então, foi muito bom pra gente perceber que pras muitos artistas isso era muito, a oferta, porque eles estavam acostumados às vezes a fazer sem nenhum tipo de sistema de som, na voz. O quão necessitado é o nosso movimento mesmo. Sobretudo na marca do hip hop. Às vezes você faz as coisas na raça, na guela. Quando tem, tem uma caixinha de som. Os cara: "Não, que da hora". E essas experiências inclusive preparam os caras pros grandes palcos. Qunado a gente conseguiu promover a Semana do Hip Hop, a última agora, muitos dos artistas que passaram pelo palco principal da Semana do Hip Hop estiveram no Som de Quebrada. E eles conseguiram cantar no nosso sistema aqui, mas pelo menos treinar um pouco, e mais na frente nós conseguimos dar um som de Ricardo Sá pros caras cantarem. Os cara: "Pô, cantar numa potência". Eu falei: "Tá vendo como é que é?! Começa por aqui, mas olha o tamanho que o hip hop pode tomar. É só se organizar. A gente precisa falar para mais pessoas. Precisa ter mais potência na voz. Precisa ter mais acúmulo. É por isso que a gente tá fazendo isso. Cola por aqui, vai por ali, lê isso". É interessante que a gente também vai preparando esse exército de manas, manos e manes para dizer: "Olhe, queremos um novo lugar nessa cidade. Queremos dialogar". Não só o espaço da periferia, que por excelência é o nosso território. Mas na hora que for possível fazer a força centrípeta e a gente usar isso como marca, tomar o centro mesmo do poder, das atenções, ir pros lugares estratégicos que a gente possa fazer esse caminho. E eu uso isso muito como alusão... O disco de vinil, né, ele começa sua história na periferia. Cê põe ele no comecinho ali ele vai construindo uma narrativa no caminho do centro. Interessante é que se você quiser contar essa história novamente, você vai ter sempre que voltar pra base. A gente usa muito isso para os relacionamentos do hip hop. A força centrípeta é dizer que a gente não precisa não precisa sair da periferia, mas também a gente não precisa somente estar nela. É sair em busca de ocupar o lugar do centro da discussão. E aí quando a gente voltar a gente nunca volta vazio. É voltar novamente pra base, vamos agora contar uma história fortalecida com esses acúmulos. Por que? Porque toda a histórica passou pelos

sulcos do disco. A gente faz muito isso: sair das bases para ocupar esses centros. E esse centro é uma lei estadual, uma lei municipal, um programa de rádio, um programa de TV, um recurso dentro do edital. É interessante a gente perceber quantas vozes periféricas estão sendo possibilidades com os recursos da Lei Aldir Blanc. E aí também olha a grande dificuldade que nós tivemos, e estamos tendo obviamente, mas agora muito menos, em ter essa vozes periféricas nos editais, porque os editais ainda é um instrumento exclusivista, por mais que tenha ainda possibilidades de textos mais fáceis, mas existe dificuldade do artista lidar com prestação de conta... E você bem sabe disso, cê transitou ali pela rua da cultura, entendendo como é que funcionavam os Pontos de Cultura, essas coisas todas. Tem um momento que você consegue fazer a arte, a cultura, consegue fazer tudo, mas cê não consegue administrar isso... Tem sempre uns grandões, uns espertalhões que abarca tudo isso, concentra e só eles e elas que ganham esses editais. Então é interessante que a gente facilite também, mas é legal que a gente promova dentro desses espaços capacitação para que essas vozes sejam contempladas não só nesse, mas em outros editais, entendendo nas entrelinhas o que é cada artigo, entendeu, cada cláusula, cada obrigação que prevê um edital, porque se não, também não sai das atividades de base. São importantes, porém fala para poucas pessoas, e a gente precisa falar para mais pessoas. Então, o Som de Quebrada é uma possibilidade da gente começar, entendeu, a dizer que essas pessoas podem falar para mais pessoas. E aí esse eixo da força centrípeta, da base para o centro.

Aline – Quais são os gêneros musicais que mais predominaram no Som de Quebrada?

Hot Black – Inegavelmente o próprio rap, porque nossa base de contato sempre foi muito com os grupos. A gente conhece essas vozes ali. Na maioria das vezes são parceiros e parceiras de projetos que foram formados nas nossas intervenções mesmo, que aprenderam ou que estiveram muito próximo. Então, o fato também de saber que são esses os que têm mais dificuldade de espaço para mostrar o seu trabalho, é para eles também que a gente gerava essas oportunidades.

Quando a gente faz uma conexão pra poder trazer um voz e violão, e aí esse repertório é muito misto, mas às vezes narrado também nessa ideia do rap mais acústico, alguns trouxeram isso na viola aí pro reggae, o rock também veio, mas era pra dizer assim: "Olha, nós não temos estrutura pra banda". Pra trazer uma banda que pudesse ser, uma banda de rock soul, de rock ou de reggae, a gente precisava de uma estrutura maior. Essa estrutura a gente sempre teve dificuldade. Não pela potência das caixas de som, mas pelo suporte dos periféricos, que são os retornos, mais microfone pra cabear, uma mesa com mais canais. Então, a gente sempre teve dificuldade, e quando a gente ia pensar uma banda, a gente pensava um trio, né. Na verdade, uma banda que fosse reduzida ali. E aí a gente conseguiu trazer alguns grupos, algumas bandas de rock, mas era mais assim, né, um grupo pequeno, né, com três pessoas. Às vezes quando tinha quatro, a gente ajeitava ali, mas quando gente percebia que a gente ia estragar o formato da apresentação, a gente não estendia o convite. Era muito interessante, e aí às vezes a gente chamava só o cantor. Falava: "Velho, cê num tem um projeto para fazer voz e violão?" A gente queria trazer a banda de Alex Sant'Ana com ele. Só falei: "Pô, num dá cara. A sua banda é muito boa, ela é muito profissional. Num dá pra você pegar o teclado do seu irmão, que é um maestro, á, não sei o quê e chegar aqui ele num ter todo o suporte pra ele se sentir à vontade". A mesma coisa o menino da Plástico Lunar. "Pô, eu queria a Plástico aqui, mas num dá. Cê num vem num voz e violão?" Os caras: "Topo. Levo um cajón" E aí a gente ia trazendo, né. [...] Mas a gente tentou trazer pra esse palco musical do Som de Quebrada vozes que

de certo modo corroboravam com o que a gente entende de espaço de luta social, de juventude. Grupos que tivesse ali - se não, obviamente, a mesma ideologia, porque isso é relativo pra caramba – mas que coadunasse com que a gente entende que são as marcas ruins. Que tivesse vozes que são contra a questão da violência periférica, do extermínio da juventude negra. Obviamente isso foi consolidado demais e foi muito maturado no aprendizado da gente pra trazer inclusive grupos de rap que não tivesse discursos com suas letras falando, objetificando o corpo da mulher. Tinha grupos que a gente não trazia pra cá porque a gente sabia que o repertório era completamente voltado ao que desconstruía, mesmo sendo na estética do hip hop. Então, a gente sempre ia pegando quem queria e quem podia cantar, mas que a gente já sabia: "Ó, esse cara do reggae ali, a música é boa. Esse pessoal do rock também. Esse grupo de rap, essa expressão aqui é interessante porque tem pra gente algo educativo". A gente sempre cuidou também, é muito legal você poder usar o espaço da arte e da cultura para educar. Embora seja uma atividade mais voltada no turno da noite, ainda tinha sim a família com suas crianças ali, com um outro jovem. A gente sempre se preocupou muito disso, então trocava ideia com o pessoal. "Ó, gente, sei que é um espaço livre, às vezes a gente tem vontade de tomar uma bebida, a gente não fornece bebida alcoólica. Sei que os cara de repente quer fumar um, num quero isso dentro do palco aqui, dentro desse cenário". Então caminham mais pra longe ali pra depois a gente construir uma parada mais bacana, para depois ir vencendo essas etapas. E a gente sempre se preocupava com isso, sabe. Então as pessoas também precisam ter marcas de comportamento que sejam mais interessantes. Vai que tá aqui na frente, fulana, beltrana, ciclana, e vê uma situação desagradável, é ruim, porque a comunidade vai começando a entender o projeto como algo ruim, nocivo. "Vamo ganhar a quebrada primeiro". Então, a gente foi construindo, e tem muitas vozes que precisam desses lugares e que a gente sabe que era interessante. Então, predominantemente o hip hop sempre vai ser uma marca. Agora a gente queria toda essa linha musical potente da periferia. E a gente conseguiu se conectar muito com MPB, mas é tão estranho falar... A música sergipana, né, na MPB ali, tem mais pitada de rock, reggae, do que o tradicional MPB que a gente conhece. Mas eram três quatro apresentações por noite. Então imagine aí né, foram dois anos e meio... Essa minha conta também possa ser que esteja batendo errado, mas foi 2018, 2019, 2020, a gente para em março. Aí pronto, aí já era. A gente em todo esse desgaste todinho aí. Porque esse limbo, esse intervalo, esse hiato aí da covid já fez com que a gente já não pudesse contabilizar. E nem online a gente tentou fazer porque a gente falou: "Pô, a gente é muito visceral. A gente se conecta com a rua, a gente se conecta com abraço. O Hip hop é muito coletivo. Esse lance do algoritmo ali é muito frio. A gente não se relaciona com uma tela de celular, é muito frio, você nunca sabe o feedback. Então não vamo fazer online". Pensei até de fazer live, corri atrás de recurso e, pá, terminou que nem consegui fazer mesmo. Fiz mais as minhas lives aqui de DJ porque era um momento de não enlouquecer, mas o Som de Quebrada a gente decidiu não fazer online, e logo a gente deve voltar. Eu digo logo porque parece que as coisas têm caminhado para que a gente atinja aí um bom número de pessoas vacinadas, pra que a gente... Pensando na perspectiva da cidade, né, a maior parte ali já tomou a primeira dose, agente já tá num nível aí de 20, 22, 20 anos, então talvez a gente tenha um avanço bem bacana aí e consiga logo no início do próximo ano reconectar os nossos sistemas de som e voltar a disposição novamente da quebrada. E 'startar' um novo circuito também, né. Tentar agora chegar lá na Barra, tentar chegar em São Cristóvão, reconectar com Socorro que sempre foi parceiro, mas sobretudo não esquecer as periferias daqui de Aracaju. Porto Dantas, eu vou fazer porque é minha quebrada mesmo, mas levar pras quebradas dos manos, das manas, que eu acho que é legal fazer isso também porque esse diagnóstico é

na quebrada. Todas as quebradas são necessitadas de espaços pra deixar a arte e a cultura, sobretudo essa mesmo, do hip hop, essa revolucionária, essa subversiva, essa controversa, essa cultura divergente que a gente produz.

Aline – Como você descreveria as pessoas que frequentavam antes da pandemia o Som de Quebrada? Qual era impressão que você tinha, o que você pode dizer sobre esse público?

Hot Black – Foi muito interessante porque quando eu promovi uma atividade na frente da minha casa, dividindo inclusive o sistema de som invadindo a casa de seis vizinhos pra cada lado, na minha esquerda e na minha direita. Então, eu tava colocando rap na maioria das vezes dentro da casa dessas pessoas, e a onda sonora leva até balançar os copos. Cê tá entendendo os grave como é. Então, eu tava colocando ao mesmo que eu tava dizendo: "Gente, saia das suas casas, um sábado, entendeu, venha pra porta, venha pra praça, venha se conectar com esse espaço, com esse equipamento aqui cultural e aí automaticamente a gente vê o que a gente pode promover". E aí a gente tinha, os grupos que vinham que já traziam os seus admiradores, seguidores; a própria comunidade porque é também um calçadão público, flutuante; mas tinha essas senhoras e esses pais de família sentado ali ao redor. Às vezes em algumas atividades até maior o número, em outras menores. Mas assim era também e é, obviamente pra mim, interessante que essa geração, que olha o hip hop como uma atividade agressiva, que as marcas da roupa, do cabelo, do comportamento, das expressões são sempre propagados de forma controversa, com estigmas, esses estigmas com recorte de violência mesmo, de banditismo, eles pudessem perceber que é muito preconceito, carregado a essa cultura. E que às vezes ele tem um parente, um primo, um filho, que gosta, que quer fazer parte, e ele pudesse ver naquele momento: "Caramba, é isso que meu filho...", que isso foi também num primeiro momento pra mim mãe e pra alguns parentes: "Esse Hot Black aí não vai dar o que... Só quer essa vagabundagem aí com esse skate, esse negócio dessas músicas de bandido". E é legal em algum momento da história a gente inverter esse olhar, entendeu?, e dizer assim: "Porra, tá vendo aqui o que cê falou? Ói, tá vendo que cê tava errado. Olha só o caminho que isso pode me conduzir" [...] Sem você apontar o dedo na cara. O próprio resultado dá esse soquinho ali, pumm, sutil, "toma aê que cê se enganou". Mas as pessoas também são marcadas disso. Quando eu fui fazer o programa Periferia foi também pra contar no audiovisual toda essas verdades que eu conheço das culturas urbanas e invadir a casa da pessoa. E ela assistir: "Caramba, meu vizinho! Não sabia que o projeto que ele tinha era de música. E é tanta gente envolvida na casa dele com essas roupas. Achava que era tudo uma gangue de bandido. Olha, era um estúdio musical". Era isso eu queria fazer também com o Som de Quebrada. Quero fazer e vou continuar fazendo: é trazer outras pessoas também para que ela se relaciona com essa juventude e se conecte com uma linguagem, que de um certo modo pode não ser tão familiar pra ela, pela questão do gênero, dos símbolos, das marcas, mas que depois você vai entender com o lado humano, que são pessoas que tem diferentes formas de expressão. E ao mesmo tempo também aquele jovem também que tá cantando, que tá vendo uma tia, um tiozão ali sentado na frente, tenha mais respeito também que pode cantar, tenha mais respeito também no que pode cantar, tenha mais respeito também em olhar aquele senhor e aquela pessoa, e a gente criar, a gente chama de sintonia mesmo, essa sintonia entre eles, e a gente não marque mais isso como lugares diferentes onde eles podem estar. É claro que o hip hop é uma cultura marcada muito pela juventude. A juventude vai se sentir muito mais atraída que qualquer outra faixa etária, mas é do jeito que você convida sua quebrada, né. O voz e violão sempre foi uma boa abertura pra isso. Vamos começar com voz e violão. O cara

vai cantar um Raul, o cara vai cantar um Legião, o cara vai cantar um Gilberto, Caetano. Esse pessoal gosta, entendeu? Traz ele pra perto. E aqui a gente vem com uma ideia: "Ói, é por isso eu a gente tá trazendo, é pra você preservar esse lugar aqui". "Ô, jovem, joga e lixo ali, não". "Antes disso e disso aí, põe informação na cabeça, vai pra escola. Respeita pai e mãe". E eles vão entendendo que o que nós tamo construindo ali é mais um elemento de transformação. A gente fala que o hip hop, né, os MCs e as Mcs são na verdade multiplicadores de cidadania. E rap, pra mim, numa leitura muito mais tranquilo, hoje, mais madura, é muito mais que ritmo e poesia, é uma rede de aproximação das pessoas, dos pretas, das pretas, das periferias. Então, o rap pra mim é isso Rede de Aproximação Periférica. Rede de Aproximação do Povo. Rede de Aproximação dos Pretos, das Pretas. É mais que ritmo e poesia. Então, quando não houve possibilidade da tecnologia conectar as pessoas como conecta hoje [estalo de dedos] de forma automática, atomizada, foi o rap que comunicou através dos seus netos dos griôs as periferias. Taí os Racionais quando cantou em 90 [década], apoiado por mais de 50 mil manos. Esses ensinamentos dos caras a gente carrega até hoje, né, essa fase dos anos 90. Era o rap que conectava, era o rap que falava de pessoas e figuras pretas, o qual a escola nunca falou. Então, ensinou, empoderou, pavimentou um caminho interessante, e a gente não pode dizer que essa cultura só vai ficar para uma faixa etária, pra um grupo de pessoas. A cidade precisa ouvir. É por isso que a gente pensa isso na ousadia de lei, para invadir os grandes espaços e conversar de forma mais madura. Por isso que quando a gente vai fazer os projetos sociais a gente fala pros moleques: "Ói, essa ideia aqui vai te levar pra'li, tendeu?, só pro sonho de ser artista. Mas se você levar um bloqueio porque nós vivemos no capitalismo, e isso é exclusivista, não tem espaço, entendeu?, pra tantos artistas renomados, tantos que vão ganhar... Não vai existir espaço. Vai conseguir conduzir um e uma montanha de pessoas vai se fadar ao abandono, ao esquecimento, ao ostracismo porque não vai conseguir. Então, cê tem que entender que você tem que ter outras conquistas e outros valores com esse aprendizado". E é o aprendizado de querer voltar a estudar, entendeu? Ser um bom produtor. E mais, ser um bom pai, ser um bom companheiro, ser um bom cidadão. De entender de outras possibilidades. De ser um ótimo profissional em outra área, mas que teve dentro do hip hop valores primordiais e ensinamento. E que ele possa, e queira e que um dia consiga ser um nome tão estourado na música, no mainstreaming para ganhar dinheiro o qual ele nunca imaginou, mas que ele também não se furte também a possibilidade de viver o hip hop em outros valores e também eu compreenda que se ele não chegar ele não perdeu tempo com a cultura. Ele só ganhou, ele aprendeu, né, ele aprendeu. O hip hop é uma grande escola. O rap é uma possibilidade de ser um grande professor, uma grande professora, pra muitos dos nossos jovens, sobretudo aqueles que viveram os anos 90, na sua fase juvenil, marcado pelo desejo do consumo ou pela violência absurda que ainda não cessou. Ela é um projeto. A violência contra nossos corpos, você bem sabe, né, não é acidente. É um projeto. Desde que em tese, 1888, a gente tem aí a falsa liberdade, ele é um projeto desde que fomos sequestrados de África. Não nos amam. Nossos corpos não estão nos melhores espaços porque eles não amam. Eles não veem, eles silenciam. Então, é melhor a gente pegar os nossos lugares e transformar em um novo espaço. E é isso que eu falo pros moleques, porque acho que o hip hop pode ser isso. Não só o hip hop. Aí tem outros movimentos que dentro da periferia disputam força pra caramba, mas também são tão potentes quanto. E a gente não ficar falando só pruma grande bolha, só com a gente. É juntar mais gente, juntar mais gente, juntar mais gente porque esse discurso precisa ser cada vez mais fortalecido. E esse jogo não tá ganho. A gente tomou um palão tão grande, tendeu? E a todo momento a gente tem ameaças gigantescas contra a nossa população, pelo espaço da democracia, porque é isso... Não

tava tudo ganho quanto se parecia em algum momento. Taí, a vida novamente virou, pá, e nos colocou de frente prum panorama ruim.

Aline – Falando em aprendizado, fora Pardal, aprendizado, espaço, continuidade, você tem notícia de outros MCs e outros grupos que tenham se fortalecido por conta do Som de Quebrada?
Hot Black – Sim, tem vários. Se a gente for penar de rap, tem aí o Pardal que já deu essa declaração pra vocês. Tem os Periféricos que é um grupo inclusive lá da Zona Oeste, lá do São Carlos, que já era parceiro, já participava de alguns lugares nossos ali, de circuitos em outros bairros, mas que dentro do Som de Quebrada se fortaleceu e foi um importante palco. Inclusive eles lançaram depois o seu disco, e dentro dos seus versos fala inclusive do Som de Quebrada. Aí vai pensar aí, Lampião que veio pra cá e cantou e obviamente hoje tem um carreira mais forte, mais estruturada, mas foi palco aqui. A Volúpia que lançou inclusive o seu repertório... Inclusive tem um trabalho dela para ser lançado agora, mas que estreou cantando em Aracaju, aqui no Som de Quebrada também. Ela já tinha um som lançado na rede, mas nunca teve oportunidade de cantar na cena local, e a gente fez palco pra ela, inclusive é um nome muito potente aí, junto com Pardal, que pode levar nossas marcas do hip hop pra outros ouvidos. Que tem uma boa caneta, uma boa postura no que escreve. O Artigo 63 que também fez esse espaço aqui importantes lugares pra sua apresentação musical. Vamos pensar DJs. DJ DGordo e DJ Preto JB, embora já consolidado, fazendo atividade em alguns lugares, mas tendo no Som de Quebrada um lugar residente mesmo assim, mais fixo pra poder fazer suas apresentações. O Cesar FMG, que é também membro da Nação Hip Hop Brasil, com seus projeto individuais, também. É muito isso, porque todos esses, como eu conheço de perto, que sei que a maioria deles não teria um lugar... E assim modéstia parte falando, até com a estrutura. Por mais que a gente ainda veja como pequena, mas suficiente que era o Som de Quebrada para esse circuito que eu sempre acompanhei, eu vi em algum momento com pouca estrutura. Porque eu sempre briguei por isso. Dizer: "Vamo fazer uma parada", porque eu não queria chegar para cantar numa festa lá e vou cantar e o som não presta. Então, a gente sempre lutou um pouquinho por isso. "Ah, vou falar com fulano ali da secretaria A, B ou C pra conseguir um sistema de som pros meninos fazer uma apresentação boa. A gente sempre lutou um pouquinho por siso mesmo, porque é o mínimo. Um bom microfone, uma estrutura que você possa chegar e sair e seja bem bacana. Então, como eu conheço a maioria desses nomes, todos esses não tenha dúvida que... Até o Arauto, que é um grupo que já tava com um repertório, um disco pronto. O relato dos cara é: "Pô, tô com saudade do Som de Quebrada, o lugar que a gente mais se sentia à vontade pra cantar". O JB, que é o MC, que ele é produtor também, tem um estúdio em casa. Ele escreve e grava uma série... Inclusive eu gravo na casa dele também. Mas de um certo modo, a música às vezes hoje fica presa a esse espaço virtual, né. "Onde é que cê lança? Ah, lanço virtualmente". "E onde é que tu canta?" Não tem, não tem, não tem palco. Não tô nem falando na época da pandemia. Não tem palco, não tem contrato, não tem isso, não tem mercado. "Como é que faz?" Não, tem o Som de Quebrada. Então, vira e mexe esses nomes voltavam pra as nossas apresentações pela qualidade [...], mas sobretudo porque é muito pouco uma vez apenas pra se apresentar. Então os caras voltavam aqui duas, três vezes pra cantar, porque eu também fã pra caramba. Sempre gostei. Repertório também potente. Chegava um momento que a gente fala: "Pô, aquele grupo pra vim pra cá? Pô, olha o que os caras escrevem. Ah, mano, isso aí não vai acrescentar em nada. Traz de volta fulano e beltrano porque às vezes naquele dia o cara não pegou bem a mensagem do cara. Naquele dia vai pegar melhor". Então tem esses nomes que eu te falei aí

seguramente. Fosco, da Barra dos Coqueiros. Nossa senhora! Outro. Artista, potencial incrível. Foi um dos nomes inclusive que inaugurou a nossa experimentação no Som de Quebrada. Primeiro projeto que a gente fez aqui do Som de Quebrada, teste, em setembro - em novembro a gente fez valendo – foi o Fosco que veio cantar aqui. Então, é outro nome também que lá na Barra dos Coqueiros tem um projeto incrível, com o que ele escreve e com o que ele faz com o UBC Movimento, que é um coletivo parceiro da Nação.

Aline – Na sua concepção, qual é o papel que a música cumpre na iniciativa do Som de Quebrada?

Hot Black – Ela é o elemento atraidor, convidador. E a gente sempre usou a música. E a gente sempre não gosta de usar isso como expressão porque parece que a gente tá fazendo, tá montando uma armadilha, mas é sempre uma grande isca. As pessoas vão ser atraídas pela música e a gente chega ali e "pá": "Vem pra cá. Não é só música. Vem pra cá que tem ideia". Quando a gente fez o Sintonia Periférica era muito disso. Sempre tinha uma palestra lá. Eu trouxe menos palestra cá pro Som de Quebrada, mas o conceito e a concepção de toda essa história que eu te falei do Rima Aracaju, Fim de Semana Hip Hop, Grito da Periferia, já era um acúmulo que não era só a música que nos bastava. Até porque a gente sabe. E isso é dentro do hip hop, talvez uma máxima nossa, é que a gente fala: "Ó, o rap é uma música super importante pra gente dizer sobre essas mazelas sociais, raciais, enfim, as grandes dificuldades que a gente enfrenta nessa Estado brasileiro, e aí cada nação com suas realidades. Ela pode até falar que o pão tá caro, mas é a política que decide redução desse preço. Então, a gente precisa fazer com que a música que a gente traga pro Som de Quebrada possa trazer um pouco de informação, e depois a gente cria aqui os outros elementos de oferta, pra concluir um pouco mais e sair daqui esse homem e essa mulher com mais bagagem. Mas por sis ó, essas músicas produzidas na periferia, o rap, o reggae, o rock, algumas linhas do próprio samba, elas são músicas marcadas de um contexto de realidade muito forte, sobretudo as que nós conectamos para os nossos eventos. Então, por si só ela já se bastava. A música ela tem uma potência gigantesca. Ela tem a capacidade, cada uma delas, de despertar no outro, que ela é arte, acima de tudo, sensações agradabilíssimas. Enfim, as pessoas... Desse período agora mesmo que nós estamos vivendo com a pandemia, na primeira fase, se não fossem o contato que eu tivesse em casa com os meus discos de vinil, nesse mergulho, com as minhas possibilidades de entender outras buscas musicais, mas aí sim, lia algumas coisas, via alguns filmes, mas se não é a arte nesse conjunto, pô, tava fadado à loucura, porque chega uma hora que você não se suporta, né. Cê quer testar a parede, a resistência da parede para ver se de fato ela é dura mesmo, é sólida demais. E às vezes você não vai com a mão, você quer ir com a testa. Repare que num momento como este, a gente tem a arte como elemento pacificador, e a é música é um grande elixir pra isso. E as músicas revolucionários também despertam para novas ações. Então, você pode dizer uma série de coisas numa música como essa para que a pessoa também não sejam um ser inerte, um ser acomodado com uma série de coisas. Então, quando a gente diz que é um atrativo, né, um aperitivo para o cara vir e a gente convencer ele de outros assuntos é porque a gente tem outras estratégias, mas não tenha dúvida de que sem a música nada disso seria possível. Não seria... A ideia da palestra você precisa mostrar muito do palestrante, e tá muito interessado no assunto, porque é difícil. Porque, se fosse assim, a gente teria as palestras mais lotadas do que as grandes festas, os grandes eventos, e a gente sabe essa realidade. Por mais que tenham palestras lotadas, mas é uma coisa direcionada. Show, não. Show, você movimenta milhões de pessoas. Mas você pode conduzir um show de forma bem diferenciada. O bom é o que toda essa vivência do hip hop deu para gente, porque toda essa gente que a gente

trouxe para cá é parte desses amigos e amigas. São às vezes alunas, alunos e tal pessoas. Pessoas que rondam, ou que são oficineiros e oficineiras, que a gente sabe que por si só tem, além da música ,outras possibilidades de agregar valor e conhecimento dentro dessa intervenção. Mas o rap, que é ritmo e poesia, pensando nessa tradução literal, é ritmo primeiro, é música primeiro. Então, a gente precisa atrair, precisa ter embalo. Se você souber envolver muito bem o cara com a música, você dá uma boa ideia nela, e aí vai virar hit, vai ficar redondinha, vai chegar no ouvido dos caras, dos manos e das manas e eles vão sair de lá bem melhores informados. O rap fez isso comigo. Se não fosse a potência dos versos dos Racionais, eu não me encantaria pelo próprio hip hop, que é quando você descostura tudo isso, e você vai viver cada elemento na sua individualidade, nas suas particularidades. E aí, vai respeitar ou não, se apaixonar ou não, entendendo que aí tem gente que vive o hip hop, e tem outros que só gostam de música rap. Então, o Som de Quebrada, e que som é esse? É o som da voz, da música, é o som dos carros, é o som da bicicleta. Que som é esse? É o som do sorriso… Por esse som de uma forma muito ampla para que as pessoas possam, dentro daquele ambiente ali, envolto de muita música ali, se conectar com alguma coisa muito positiva. E a gente acha que uma frase, em um dia, pode mudar o comportamento de uma pessoa, do estado depressivo ou violento, ou num planejamento. Às vezes, o cara tá ali, tá maquinado para se suicidar mais à frente ou fazer uma cena cabulosa mais na frente. E a gente trocar uma ideia, uma música, uma palavra, um ritmo, um flerte que aconteceu ali na festa, de repente, pá, gire a chave daquela pessoa, e aí volte para casa. E por que é que eu digo que isso é possível? Porque a gente fez projeto social a vida inteira, desde que a gente se entende por gente. Às vezes é a palavra, é o poder da palavra. Às vezes é a orelhada do dia. A Semana do Hip Hop, só para fazer um paralelo a isso, eu sempre gosto de comentar. Quando eu fui na tribuna, nos anos em que ela não foi realizada, fui na tribuna da Câmara de Vereadores e fui movido inclusive por um comentário muito preconceituoso de um policial sobre os skatistas. Tinha acontecido um crime próximo à pista de skate, não sei o quê... E a fala do cara era colocando que toda violência, possivelmente o cara era um skatista e que o skate é um esporte que levava para outros caminhos. Enfim, o cara matou o esporte que me apresentou o hip hop, que me apresentou uma cidade, que me apresentou os meus melhores amigos. Eu fiquei indignado. E aí, como já não tinha a semana do hip hop há 2 anos, naquele ano eu tava dizendo: "Vocês discutem nesses espaços aqui possibilidades de leis de redução para maioridade penal, vocês acreditam que em dois anos vocês não podem ofertar uma política pública de transformação na vida dessa juventude. Então, vocês pensam em pauta de 18 para 16, quando a gente precisa, às vezes, só de uma semana, um dia, mas numa semana que a gente faz a Semana do Hip Hop é uma possibilidade de fazer com que aquele jovem se outras armas, a arma do microfone, o spray. Então, é possível em um só dia, é possível em uma semana, você ofertar possibilidades daquele jovem se ver em outro lugar. Então, essa é a força que o hip hop carrega, essa é a força que essa música carrega, que essa arte carrega e é por isso que a gente se vale dela. Por isso que a gente não abandonou. Então, o Som de Quebrada é porque a gente acredita nesses versos. E é também fazer com que o Mc que, às vezes escreve só porque gosta muito da rima, se convença das suas próprias palavras, porque tem potência, né. Se for só rima pela rima, uma hora o vento vem, pá, leva. Olha os versos do Pardal. Ele se convenceu que a frase que ele disse Chico é ser preto não é simplesmente uma frase. É um conceito, mas ele precisa se convencer disso. A gente precisa inclusive da robustez para quê frases como essa se fortaleçam com o tempo. E é por isso que o Som de Quebrada é isso. É esse lugar. É esse lugar de convergência entre rima, entre poesia,

entre ritmo, mas entre, sobretudo, de possibilidade de mudança, de comportamento das pessoas.

Aline - Falando em lugar, o que é pra você espaço público?
Hot Black - Então, é legal. Se a gente for pensar os que são marcados com os equipamentos, né, que são esses espaços que estão expostos e abertos, não tem porta pra entrar e sair, obviamente, os equipamentos das praças. Aí, vamos pensar esses grandes calçadões, mas é muito mais como praça mesmo, né. Ou vai ser um parque, uma praça e tal. Você tem um acesso gratuito, de um certo modo; sem pagar ingresso para você entrar e sair. Mas uma escola é um espaço público, um hospital é um espaço público. Não deveria, mas até delegacia são espaço público. Se a gente for pensar, ele é muito amplo, nessa amplitude mesmo do que a gente pode dizer o que é isso. Agora que espaço público é que nos serve também e serve em que determinado momento. Se a gente pensar os equipamentos ali para prática do lazer, para cultura do esporte, a gente vai ter ele muito mais visível pra gente entender que ali sim, mas também reduz ele apenas a ser aquilo. Esse calçadão, ele tem que ser um lugar de múltiplas potências, pelo esporte, pela arte, pela cultura, pela relação da cidadania, por estar inclusive do lado de um mangue. Preservação do meio ambiente, dessa relação, inclusive, né, com esse espaço da natureza. E aí a gente entender que essa população precisa olhar esse espaço como o lugar dela e não como um não lugar. A gente carrega muito essa ideia da periferia ser um não lugar. E as coisas que estão nela também nos pertencem, mas ao mesmo tempo a gente não cuida. Então, o espaço público, esse aqui no calçadão, e os lugares também que a gente foi, é a própria rua que mesmo né. Uma coisa que a gente carrega muito no hip hop. Tipo, quer conhecer o hip hop, vá para rua. Porque a rua é o seu lugar, seu habitat. E é na rua que as coisas podem acontecer. O acesso ao terreiro, à escola, padaria, à boca, é a rua. É lá que você pode encontrar o hip hop. E é nessa rua que você pode encontrar as setas. As setas que podem te levar para o caminho da violência ou pras fugas. É nessas curvas da rua, que é também o espaço público, que o hip hop atua. Agora, não é para gente também romantizar um lugar não estruturado como um lugar apropriado. [...] Tem que ter o mínimo de condição pra coisa acontecer. Se não tiver, vai ser por debaixo dos escombros mesmo, porque a negação já está posta desde que a gente se entende por gente. O "não" a gente já tem. Mas é pensar, já que tem a praça, "pô, vai na escola, vai num campo de futebol ali, vai no posto de saúde, vai no Cras... Enfim, vai nesses espaços e promove, e debate, e articula, não fica de braços cruzados. Não aceita esse tipo de dose de silenciamento sem nenhuma inquietude ". Para mim notadamente as praças pra gente, né, são talvez os lugares mais Propícios da gente praticar o que a gente pratica com os nossos circuitos, porque como a gente tá lidando com a ocupação nesse espaço público, nesse lugar Ocioso, é nela que o nosso investimento do nosso recurso de imposto Visivelmente se materializa. Cê vê pelo menos tem um banco ali, pelo menos tem um posto, pelo menos tem um quiosque, pelo menos tem uma quadra... Então, a gente vê um pouco do nosso recurso de imposto sendo posto ali. A gente não vai ver uma rua asfaltada, às vezes, porque trajeto, né, é caminho. Então, cê fala: "Aqui é só para você passar ou de pé, ou de bike, de carro ou de moto". Então, você não vai ver a rua como espaço público. Então a gente tenta ressignificar esse lugar. Mas eu acho que também é transformar a escola, entendeu, a escola, em um lugar onde a arte e a cultura circule de mãos dadas com educação. Onde se eduque, você transforme, você edifique. E depois dali você ocupa em qualquer outro lugar. Eu gosto desses dois espaços, esses dois espaços me encantam demais. Por isso que a gente sempre faz muito isso há um tempo.

Aline - Como você percebe que a população de Aracaju recebe esses eventos nos espaços públicos?

Hot Black - Então, é como a gente divulga e publiciza esse processo, né. Talvez quando a gente faz essa leitura "a população", a gente tire da gente esse ser que faz parte desse contexto ou os nossos pares. Geralmente, a gente fala bem assim "o coletivo", que já por si só tem 50 pessoas e faz parte dessa população. Mas quando a gente fala só pros nossos, de certo modo, parece que a gente fala "Ah, como é que meu bairro vai ver. Como é que fulana, beltrana, ciclana vai ver". [...] Que tipo de discurso, é a questão da narrativa, né. Como você apresenta isso. Então, cada coletivo, de um certo modo, ainda trabalha dialogando com as suas bolhas. É muito isso, é por aproximação, por semelhança. Essa palavra "eu me assemelho com isso, vou". E aí, a intervenção que fulano, ciclano faz atende as necessidades do Hot Black, ou do nosso coletivo, e a gente se sente, enquanto população, agraciado, aproximado também dessa intervenção. Mas, pensando muito mais fora desse visual ao qual a gente se identifica, as intervenções que a gente faz com o Som de Quebrada, que a gente fez ao longo [do tempo,] que eu acho que mais marcadamente com a Semana do Hip Hop... A Semana do Hip Hop é um momento da gente falar para fora, né. Quando eu falo ali na ideia da força centrípeta mesmo, é dizer bem assim: "A gente precisa falar com mais caixas de som". E aí, a gente precisa falar com alunos, com professores, com escolas, com lugares, com a Câmara de Vereadores, com os assistidos de programas sociais, no governo federal, estadual ou municipal... Enfim, profissionais de todas as outras redes. E é falar com essas figuras, entendeu, na perspectiva de que essa cultura que a gente faz, faz parte; que essa música que a gente está envolvido, tem muito mais do que só símbolos que são muito fáceis de ser percebidos. E aí, a gente vai falar com muito mais maturidade, né, chamando para uma roda de conversa mais ampla, discutindo políticas públicas, tratando de assuntos inclusive mais sérios, porém que a periferia está inserida, e muitas vezes só no papel sectário. Sobre a questão da maioridade penal, é um assunto que precisa ser discutido diretamente na periferia. Das questões, inclusive, né, da estrutura desse racismo... É um assunto que a gente precisa discutir na periferia. Não precisa tratar ela como um processo sectário do debate. Conversar com a periferia. Então, quando a gente vai fazer esse caminho contrário mesmo. Falar com a população, inclusive para eles verem que esse movimento que a gente tá fazendo não é meramente um oba-oba ou a festa pela festa. Então, quando nós construimos as intervenções que nós construímos, e aí de frente também ter programa de rádio, programa de TV; depois dá o sentido nisso com a beleza do audiovisual, as ondas do rádio. É para que essas pessoas e essa população que não tá na nossa bolha nos observe como multiplicadores de uma transformação da cidade, do lugar, das pessoas, dos comportamentos. Diminuir inclusive essas ações dos preconceitos e dos extremos, e estabelecer um debate que inclusive incorporou uma compreensão maior entre o espaço da mulher, o espaço da diversidade de gênero. É um debate, entendeu, retroalimentado diariamente com outras figuras... Porque não é uma conversa única né, não é uma resolução de um outro coletivo. É uma conversa mais ampla que ela também não se finda no final de uma apresentação. Ela é renovada em uma outra intervenção. Ela é complementada com outro coletivo em outra intervenção, em outro lugar, mas eu tenho notado que conversar com essas pessoas que estão fora da nossa bolha tem sido super proveitoso. Até porque, ainda assim, a gente está usando o método analógico. As pessoas estão em volta sair nas suas facilitações digitais. E no campo midiático dos programas que sempre foram contexto de alienação. Disputar com ela atenção já é um feito grandioso, sobretudo partindo de onde a gente tá partindo E Ninguém é dono dessa grande verdade também, entendeu?! É uma grande construção mesmo, de bater um papo, trazer

para perto, e aprender, ensinar. É na troca, né, a cultura. De fato, ela é grandiosa quando ela encontra uma outra e ela não anula, ela se soma, se abraça. E aí, a cultura nossa, da rua, com a cultura daquelas pessoas que, por sinal, nunca viram a rua como um espaço de potência e, sim, como um lugar para possível propagação de violência, dos ismos da vida. E quando se deparam com intervenções como a nossa, como de alguns coletivos que sempre faz e faz com esses cuidados, se impressionam e reverberam positivamente. E é legal, porque é isso até no descobrir de uma música rap. Quando eu dava essas aulas pros os alunos e a gente tinha umas intervenções que traziam os pais. Os pais: "Poxa, meu filho melhorou pra caramba. Tá mais comportado, tá lendo mais, escreveu uma poesia pra mim. Olha só a apresentação que ele fez aqui. Brigado". Então, a gente vai entendendo o que é possível falar. E aí, eu tô pensando uma fala que é mais voltada prum aluno, um professor... Essa coisa que tá ali nessa função de aprendizado, mas a música, e as intervenções em espaços públicos, ela é de um certo modo uma grande dose de aula e de ensino, de se conviver em sociedade. Não dá para discriminar. Eu também já tô no grupo que não dá para dizer que nem tô no pé nessa joviedade todinha, mas também não tô lá no grupão mais avançado. Nessa linha intermediária, com 40 anos, acho que é a melhor ponte, entendeu?! Se é considerado entre os jovens muito velho e entre alguns velhos muito jovem. Então, tô no caminho ali de me fazer uma boa ponte, e acho que o Hip Hop é também para gente [...] Usar a ponte como uma palavra e um símbolo potente mesmo. Ser ponte entre… Esse canal mesmo. As conversas, da música, da arte e das possíveis transformações. É ponte. Acho que ponte resume muito bem pra gente.

Aline - Você acha que alguns gêneros tem mais dificuldade para circular na cidade que outros?

Hot Black - É importante a gente destacar aí entre o produto e quem faz né. A música rap hoje é escutada inclusive nos mais chiques condomínios. Seja ela um funk, seja ela o samba, ou qualquer uma dessas referências das músicas mais ligadas à população preta e periférica. E você gosta, eu digo assim, eles gostam do gênero. Eles às vezes não gostam de quem faz. Tanto é que eles criam seus próprios artistas, né, e fakeiam esse processo todinho. Às vezes você vai ver as caras que você nunca viu dentro do eixo cantando gêneros que tradicionalmente somos nós que trazemos todas essas marcas. E aí, eles vão polir, né. Vão dar um "tam" no cabelo, vão afinar ali um detalhe no corpo, um lance da roupa, e de um certo modo você desconstruiu toda essa essência. Então, você gosta de dançar um funk, mas não gosta do funkeiro. Você gosta de uma gíria do Rap, mas cê não gosta do Mc. Então, é muito louco onde presencialmente esse artista pode se apresentar. Agora, depois que a música dele fica pronta... Não tenha dúvida que as músicas do Pardal, do Artigo 63... Vamos lá, as músicas do César, enfim, podem tocar em qualquer lugar, pela capacidade, o que a música tem inclusive nos lugares mais difíceis pra tocar, porque tem ritmo, tem uma melodia, tem versos importantes, tem contexto que encanta qualquer um que tem um
mínimo de sensibilidade. Agora, pra contratar esse artista é outra coisa, discutir com esse artista, né, o lugar de profissionalismo ali, o devido o cachê e a relação com a sua própria arte. Aí, a gente tem um lugar completamente reduzido para essa Culturas ditas, né, esses elementos, essas culturas feitas por povos da periferia marcadamente. Vamos pensar o hip hop, pensar ali o reggae, vamos pensar ali o funk... O samba, não, que o samba ganhou outras feições, né, outras misturas, mas ainda assim, talvez as bandas que tentem tratar de forma muito mais originária esse ritmo também sofram essas dificuldades, sobretudo quem faça. Se for um grupo muito jovem cheio de marcas visuais, as pessoas vão ter também esse preconceito... Mas o rap mesmo, dificilmente a gente tá numa casa, tendeu?,

destacada dentro da zona sul. E por que a gente fala da zona sul? Por que as casas de show boas, elas estão voltadas para a zona sul, zonas de praia. Nós vivemos num lugar, litoral aqui, então as principais casas estão voltadas pra aquele eixo. Do lado de cá gente vai ter bares, e tem as caixas de som, os sistemas de som que faz essas festinhas intermediárias que também não toca. Vai tá tocando seus ritmos mais ligados a seresta, aos arrochas e outros ritmos, enfim, e o hip hop não vai. Pouco do reggae foi. Rock, quase nenhum. Então, a gente acaba tendo que promover as nossas próprias. Nós somos meio que empresários da nossa própria carreira, produtores das nossas próprias festas porque não tem. Quando tem não tem cachê Por isso que é tão importante inclusive formar público E outra coisa conversar com o poder público Para cantar em grandes palcos, abrindo inclusive nomes de Figuras nacionais para que essas pessoas vejam o quão bom é esse Som desse artista e posta em algum momento contratar E olha que você é também contemporânea nessa análise, houve um momento inclusive de maior participação de nomes dessa cena alternativa que está ali inclusive mesclando gêneros mais amplos, mais mistos e tal Tocando em grandes palcos e com grandes E com cachês interessantes virtuosos. Mas tem uma linha também que, sei lá, tá no suprassumo do underground Mesmo que não consegue romper isso E aí tem a dificuldade inclusive de diálogo às vezes de alguns grupos em chegar nesses lugares, tá preparados, mas sobretudo, e também a estratégia do opressor sempre manter esse discurso como válido. Falar: "Ah, eles também não se organizam, a gente também não chama". Mas eu tenho que fazer também que existam caminhos. Como poder público sou eu que tenho que fazer essa oferta para que eles se sintam confortáveis em vir para cá. Por isso que tem que ter alguém que vai fazer essa conversa. Se não tiver, o não sempre vai existir. Eu, dentro do hip-hop pouquíssimas vezes, pouquíssimas vezes, e nenhuma delas com cachê, teve Casa Grande que veio chamar a gente. Ou foi cantar em festas públicas, com público aberto, mas automaticamente com cachê estruturado com o poder público via edital ou se eu tivesse que depender da portaria ou dos acordos com os empresários, a gente não faria nada. Duvido inclusive que esses marcadamente dos bairros da zona norte ali como Porto Dantas, que é a minha quebrada, Santos Dumont, Bugio, Japaõzinho, Tenham conseguido fazer algum tipo de inversão aí. E outra coisa, ainda que um ou outro consiga , não é aquele discurso "ah, a favela venceu", né. Não tá suave para ninguém, se alguém conseguiu não é nem Constante isso, Não existe nem mercado aqui para proporcione isso, E aí as outras linhas musicais que Já conseguiramTambém se esforçaram para de repente chegar lá eEstão se esforçando também todos os diasDe repente estar nesses lugares. Porém é legal que a gente construa as nossas próprias casas, Tem as nossas próprias grifes, e as nossas próprias marcas,Tem as nossas próprias eventos,O que eles geram receita, porque o som de quebradaEle precisa existir, mas ele não deve ser o único espaçoOnde nomes como Pardal, Volúpia, Fosco, tenhamA música precisa ser financiada , precisa ter retorno. O estúdio é caro, gravação de disco é caro, deslocamento, tudo é caro. Tudo custa algo.com então, é Legal que circula o dinheiro. Dinheiro Precisa tá com a gente. Precisa fazer essa receita girar entre a gente. Agora, vai ser difícil? Vai. São passos, né, mais distante já esteve.

Aline - Qual é a relação do Som de Quebrada com a gestão do município de Aracaju?
Hot Black - A gente parte do pressuposto que a gente usa o espaço público que de certo modo é gerido e administrado por algum órgão da Prefeitura. Então, consegui fazer o som de quebrada Não dá para ser só uma intervenção no espaço público , uma tomada de espaço, uma conquista de espaço É um diálogo. Esse diálogo a gente já vai logo Secretaria de Meio Ambiente. Frente inclusive os decretos que foram estabelecidos Nos anos

anteriores Qualquer sistema de sonda anunciado E aí muito mais pelos sons de mala, mas qualquer outro tipo de som que causam aí, sei lá, uma poluição sonora, um volume Desagradável, são passíveis de apreensão, de multa. Então, a Secretaria de Meio Ambiente não tenha dúvida que é o primeiro órgão que a gente já tem que ir hoje fazer o contato para solicitar via ofício autorização desse espaço, para usar o som, mas aí uma praça é administrada também... Aí a gente vai pensar a Emsurb, dialogar com a Emsurb pra pensar Na quantidade de pessoas que a gente está promovendo pra gente pensar que tipo de suporte ele podem dar pra gente pensar além da liberação ou Um banheiro químico ou uma gambiarra. Aí a gente vai pensar que é uma atividade que está sendo feita sem nenhum orçamento pra segurança No lugar aí a gente vai mandar um ofício para Guarda Municipal. Ponto, então nessa parte estrutural, é inegável que em alguns momentos uns mais favoráveis, outros menos, outros nenhum, existe esse diálogo com o poder público. Teve momentos muito válidos para debate, inclusive com estruturas bem mais apropriadas, porque também se venceu etapas pras que a gente conseguisse chegar nesse resultado. Mas também foi muita porta na cara, muita insistência. E aí, ousadia da rua é a gente correr às vezes riscos, né. Em algum momento a gente se arriscou demais de querer fazer "Ah, não tem autorização? Vamos fazer e dane-se, vai fazer". Obviamente, qualquer denúncia, qualquer visitação indesejada ali, a gente tinha ali os nomes dos organizadores da festa envolvidos numa série de implicações, sobretudo até o som preso. Mas não é um financiamento diretamente com dinheiro, com a estrutura, são suportes e esses suportes muitas vezes estão na receita da própria gestão, né, da prefeitura. Então, pensar liberação de uma guarda Uma guarnição da guarda municipal, pensão banheiro químico, que obviamente de certo modo é custo dentro de um orçamento da gestão, mas às vezes já tem dentro de uma secretaria, para o uso continuo E aí cede, uma tenda toldo tenda a mesma coisa. Se a gente pensa que a nossa atividade pode contar com uma intervenção de uma ação esportiva, por que não solicitar uma secretaria de esportes que traga um instrutor, que mande um brinquedo, e faça alguma coisa. Então, como a gente já tem um trânsito por mais de duas décadas Vivenciando essas relações com poder público, a gente tem o jogo também, de cintura, de saber chegar em quem e conversar. E também para essa unidade da prefeitura algo também validado Teu respaldo dos movimentos populares Legitimando a sua pasta, a sua ação é legal na rubrica. No final de ano na prestação de contas desses lugares eles falarem que foram parceiros de uma série de atividades e consequentemente também Teve como parceiros os próprios movimentos populares, que fazem arte cultura bem como som de quebrada , e enfim. todos os que fazem. Porque faz parte também da sua atividade-fim, né,. pensar assistência social que possa trazer aqui assistentes sociais ou que estão relacionados a essa pasta pra prestar um serviço de orientação, pessoal da Saúde, todos esses são pessoas que a gente franqueia o convite.Alguém pode ajudar. Por isso que eu tô dizendo a gente não faz somente A festa, a gente quer uma coisa mais estruturada , então a gente solicita. Aí, vamos ter? Muitas vezes não. Muitas vezes o básico do básico não dá .

Aline - Você citou banheiro químico, por exemplo, e segurança. Vocês já chegaram a ter isso no Som de Quebrada?

Hot Black - Já sim. Tanto banheiro , quanto toldo, quanto a presença da Guarda Municipal. Já. O que a gente entende é que como a gente faz uma atividade Por mês para que a gente tivesse um programa que isso funcionasse. Que dissesse bem assim: "Olhe, essa é uma atividade que já está dentro da nossa agenda cultural da Periferia , então porque a gente sempre tem que estar aqui solicitando Já que a gente tem uma agenda eu tô passando para você Uma programação de 3,4 meses ? Por que não já colocar na

programação de vocês aí de que a gente vai precisar sempre de dois banheiros químicos…”. “Ah, mas porque alguém pode pedir”. A gente não entende, né, a gente não quer monopolizar. Mas às vezes a gente chegava a dizer “caramba!”. É interessante que a pessoa que vai cantar, o público que vá vir a visitar no mínimo veja uma certa organicidade do processo. E como a gente não cobra taxa de ninguém, nem passar chapéu. “Eu até gosto de atividade, Mas deu vontade de fazer um xixi e não tinha um banheiro químico” . “Ô, você da festa!”. “Ah, a gente pediu a Prefeitura”. "Dane-se, você que tinha que pode do bolso”. A gente fala: “Não tem”. “Mas então num faz”. Tem essas paga também tá ligado. E a gente fica meio que tentando jogar, Jogo de Cintura, ombro para cá ombro para lá Para conseguir sempre ter. Então, É um bom diálogo, é um intervalo a gente convence também que a parceria interessante. E também a gente fala bem mas quando é para falar mal a gente fala. Ouvir momentos inclusive muito confortáveis das parcerias para que a gente pudesse ter, agora, Isso às vezes não é uma política da gestão, às vezes é uma política do gestor da pasta, que é mais sensível e tal. O que a gente queria Era que alguns movimentos que já tem ali uma relação muito estabelecida com a construção desse circuitoPorque a gente está fazendo o quê algum momento o poder público não fez, de um certo modo, entende? E aí talvez não fizesse para o nosso gênero musical, Fizesse para qualquer outra coisa, que às vezes A gente fala pô Não tenho mais escolinha de skate mas tá bom coloquei uma escolinha de futebol Ah mas a gente anda de skate. Ah, mas que a gente não vai fazer, vai fazer futebol. Ah, então tá bom, vai. E pode colocar lá no discurso do final do relatório anualInvestimos no esporte fazendo futebol . A gente vai dizer: "mas não investiu no skate". Vai sempre ter se debate O que a gente queria que tivesse um debate mais Franco Que aí o poder público pudesse dizer bem assim "Olhe, Os movimentos que já estão organizados, fazendo intervenções, Qual é a estrutura mínima que a gente pode chegar E fazer com que esse calendário se cumpra? Ah vamos conversar aqui com pessoal do som de quebrada , vamos conversar com o som de calçada , vamos no Sarau debaixo , vamos em fulano de tal e vamos estabelecer isso aqui Porque no milho mas já está lidando com uma coisa mais cara que uma cidade tem, que é a sua população. O bem maior é esse ser, é esse cidadão Então quando a gente fala bem assim a guarda municipal tem que vir aqui Proteger o maior bem , entendeu?, Dessa cidade que são O cidadão, quem é esse povo que paga imposto, que é esse povo Mas quem merece isso. A gente tá trazendo aqui Banheiro químico que eu não sei o quê Porque tava sendo afastado para Cidade Para esse cidadão para essa cidadã Que veio para cá no momento de lazer para se distrair Então é uma festa diretamente nessa coisa mais cara O que é população aracajuana. então, é por isso que a gente vai sempre tentando debater com poder público Sendo ali uma via de Mão Dupla para conversar Entendo um bom resultado é de construir laços mais Mas sólidos, mais fortes E 1 hora convencer de que é mais barato Entendeu para poder público ter essas parcerias Nem ele vai conseguir chegar Nesses lugares. Às vezes ele chega e atropela a realidade da Comunidade, oferta algo que não vai ser interessante. Eu sei disso porque vivo nesse processo a gente sabe.Não adianta você chegar com Ópera, entendeu?, quando o primeiro momento é cê chegar com os tambores da percussão. A ópera pode vir depois, mas primeiro você tem que saber como chegar. Às vezes: “Ah, vamos ofertar por cima? “Ah, num teve. Ah, falt de cultura, não quer, então não oferta mais nada”. Não, vamos por aqui, ó os passos. Então eu sei disso, então eu vou tentando conversar E tenho feito um bom diálogo Quando eu disse que a gente já tava fazendo umas coisas bacanas em Aracaju E também Socorro Foi porque a gente conseguiu espaço pra dizer assim: “Olha, Nossa Senhora do Socorro, tem umas cinco seis praças abandonadas. Vamo reativar esse processo aí, vamo criar um circuito com música. [...] Que é que cês podem dar de suporte?”. “Ah, a gente chega com isso,

com isso, com isso…". "Pô, legal. Então, a gente vai chegar com os grupos, vai chegar com a estrutura de som. Cês botam isso, botam aquilo, então se combina e faz". Vai chegar uma hora: "Tem resultado, tem. Vamo pensar uma linha de financiamento, esses grupos precisam receber. É legasl que esse menino que cantou aqui, no finalzinho tenha ali, 200, 300, 400 cruzeiro, porque amanhã pode ser o beat que ele precisa pagar pro produtor. O beatmaker já pega esse dinheiro já compra um equipamento, um computador melhor. O cara do computador já compra mais peça…". E é uma rede, e aí a gente já vai pensando isso, né, de forma mais estruturada. Agora, é fácil? Não é. É impossível? Também não. São discussões. E tem que ter aquele que faz a conversa né. Lembra que eu te falei da ponte? Tem que ter aquele que faz a ponte nesse processo . A gente tem funcionado como Ponte ao mesmo tempo Para facilitar as pancadas Às vezes a gente recebe tanta pancada Entendeu mas a gente já está tão acostumado a apanhar que fala: "Tá bom, vai. Não vou gritar agora, não, que eu sei que amanhã vai ser interessante que esse pessoal vai ceder o coração" [...] Amanhã é um novo debate. E aí a gente vai Com com vencimento, sentido sem, no som de quebrada De um certo modo o apoio Porque também Eles podiam dizer bem assim não nem libera Não quero que vocês façam E aí mais uma vez é um não Tradicional que a gente sempre tem Para tudo, sobretudo na periferia.

Aline _ Você ainda faz parte do PCdoB, Hot Black?
Hot Black - São filiado ao PC do B. Inclusive hoje eu sou secretário de juventude do partido. É uma militância que vem desde 2000 né, abviamente com as fases políticas mais confortáveis e as fases Mais desconfortáveis, sobretudo agora néCom perseguições a essas denominações né, Quando os caras falam da esquerda, do comunismo e tal. Mas essa minha militância política viu a partidária, às vezes ela é muito confundida também Com essa ideia de posicionamento de coletivo Nessas ações com a Nação Hip Hop Brasil As pessoas julgam muito quem tá Filiado ao partido como qualquer organização que Que ele se envolva, a ser um instrumento , uma ferramenta do partido E às vezes não é é uma ferramenta política. Se ela é partidária e se ela foi construída dentro do partidoCom essa finalidade, masQuando não, é um instrumento políticoQue você pode conversar e dialogar, ampliar inclusiveCom outras frentes né. É isso que a gente foi fazendo. Por exemplo inegavelmenteMuita gente associada, até porqueEm um período, só para trazer aqui em um clarãoDá lembrança, e a rua da CulturaEra algo do PC do B porqueLindenberg Em algum momento foi feriado ou por quê tinha Lucimara que não sei o quê, e não era, entendeu? Era uma atividade de força política, mas não partidária, mas todo mundo confunde a ponto mesma coisa é o lance da Nação Hip Hop Brasil. Todo mundo acha que inclusive é um braço do partido dentro do hip hop, não é. O hip hop orienta com a política, mas é macro. As pessoas fazem parte do hip hop, que estão filiadas ou não, discutem esss temáticas no seios das suas orientações de formação de base. Mas a nossa orientação é uma orientação política. O que nós queremos? Intervir politicamente na cidade. Queremos orçamento público, queremos leis. Queremos estar nesses espaços e tal. Isso é política. Mas política não se faz apenas com partidos ou com um único método. É no debate, no diálogo, é na troca, na conversa outroE aí a gente vai articulando, articulando, articulando. Tem momentos mais favoráveis? Tem. Tivemos? Tivemos. Os mais difíceis? Também tivemos. Os intermediários? Estamos vivendo. Agora, Como agente sabe que política é a arte do possível E da troca, da conversa, do diálogo, a gente sempre está disposto a conversar. Vamos conversar? Vamos, porque sem diálogo o não a gente já tem. Se não tiver a habilidade Para dialogar vai vir novamente um balde de cal aí Para branquear Nossas ações e Congelar a gente, inclusive no espaço onde a gente sempre esteve. No abandono, no ostracismo, nas punições. É muito louco isso, porém

essa minha militância ela tem Com o partido ela tem fortalecido inclusive Muito dessas minhas vivências E nesses acúmulos vírgulas nesses espaços também. Inegavelmente Está no partido ao longo desse período Em alguns momentos foi muito mais confortável Está filiado Inteligente inclusive quando nasce com os mesmos pensamentos ou com possibilidades que A própria nação hip-hop Brasil desenvolve como orientação Na base da construção das políticas E outras frentes não tiveram Outras figuras também não tiveram. Não tiveram porque partidariamente não tinham relaçãoCom ninguém. Tava no campo mais mesmo do denuncismo, essas coisas mais ligadas à rua apartidária, apolítica e tal. Quando você diz que é apartidário e apolítico, você favorece a um ou outro grupo políticoPara determinar suas próprias outros então, para mim vai ser sempreUma ignorância, uma estupidez.Ignorância na perspectiva de ignorar o que é né [...] Os anos são bons porque eles vão trazendo para mim que algumas verdades , colocando alguns pontos nos is , deixando a estrutura mais verdadeira e tal Nada também é tão cartesiano Que a gente pensa "Ah, resolveu". É muito debate, é mais transpiração do que tudo. É muito convencimento, é muita porta na cara, é muito não, é muito botão de foda-se que você tem que apertar e você não aperta [...].

Aline - Vamos para a última pergunta, e eu queria saber o que significa a palavra quebrada pra você.

Hot Black - Eita caramba! A periferia é uma grande mãe, né. Quando a gente fala quebrada, esses termos quebrada quebra, minha área, meu lugar, é porque por muito tempo a gente disse, e olha que vou falar eu, né. Eu morei no Porto Dantas aqui, né, entre idas e vindas o Porto Dantas sempre foi o meu QG. Essa ideia de ficar num lugar que você não vê como o seu, não tem propriedade para falar e nem se referencia no lugar, é muito foda. Porque até me reconhecer preto dentro desse espaço, no espaço de periferia, até então eu negava tudo isso. Foi o hip hop que me deu esses lugares de fala, de pertencimento. Falar de um lugar. A gente quando foi compreender nesses símbolos, esses signos. Todas essas coisas que a grande mídia vende para gente da periferia, em algum momento a gente compra como verdade. Então a gente acaba criando no hip hop talvez um destravar dessa visão. Foi o hip-hop que foi me dizendo "ó, fala da sua quebrada". "Ah, tá difícil? Então ela não tem os melhores espaços de sociabilidade, mas pode ser construído com isso... Monta sua ONG, monta sua posse, monta a sua organização e transforma ela. E aí a gente... Tô entendendo quebrada como extensão do nosso próprio espaço, né. Do nosso próprio corpo, da nossa própria cultura. Pra reafirmar periferia, reafirmar o hip hop, a gente precisava dizer que essa cultura potente, era forte. E aí a gente vai criando a forma que a gente se identifica muito mais fácil com ela, né. Quebrada, quebra, né... Um lugar quebrado. Lugar que você quebra a rua e encontra outra. Uma frente pro fundo de uma casa, um beco, uma viela. A gente tem vários símbolos. "(cantando) Conhece todas as quebradas, becos e vielas. As quebras cabulosas, satélites, em qualquer favela". Isso já é um verso dos meninos lá de Brasília. "(cantando) Periferia é periferia em qualquer lugar". O Gog falou isso. Racionais trouxe muito isso. É essa ideia da gente entender esse não lugar como o nosso território. E por que? Porque quando não nos deram direito à moradia A gente invade, ocupa, melhor dizendo, os espaços que estão ociosos, inabitáveis para a sociedade supostamente organizada. E a gente tá falando isso ao longo dos primeiros anos do que foi 14 de maio de 1888. mas de lá pra cá [...] , Foram esses lugares, esses não lugares, que foram por muito tempo a grande mídia sempre propaganda de ou e ainda Enfatiza como lugar da violência , o lugar do banditismo, lugar hostil, que nós atores sociais ligados ao hip hop ou outras manifestações construímos laços tão fortes e criamos nela esse símbolo tão forte... De terra Mãe, porque

é uma parte de África que a gente traz com a gente. É uma parte dessa nossa atualidade. Pegar esse lugar esse território, entendeu, com todos esses corpos pretos, e construir um novo ambiente para uma nova narrativa. Não é fácil, não é, mas é como a gente fala, né. A gente vai ter que encontrar no meio do caminho situações demais alívio, pra talvez esse peso, esse fardo da gente sempre ter que lutar por um espaço de moradia digna, com saneamento, por uma via pública iluminada Por um lugar de lazer que esses Espaços, as periferias… E a gente tá falando das cidades mais planas que são mais tranquilas. Imagine as que são íngremes, e de morros e morros aí gigantescos. Pude viajar o Brasil e ver o quão difícil é você transitar nos morros do Rio de Janeiro, nas quebradas de São Paulo e tal. E as pessoas se encontrarem ali... E aí construir sua escola de samba, seu terreiro, sua organização de bairro, enfim, seu grupo de rap, sua posse, sua ONG, sua ocip... Construindo aquele lugar ali um lugar habitável, agradável, potente, transformador, que revelou e revela cotidianamente nomes tão grandiosos, entendeu, que a gente já conhece. Isso aí você tá falando dos quatro pretos mais perigosos do Brasil que são os Racionais como referência. É esse lugar, entendeu? Que eu já consigo falar para o meu filho, falar para minha filha e falar para os meus alunos, educandos, enfim que acompanham a gente nas oficinas que não é um lugar para ele se envergonhar e que ele pode ser sim melhor, que ele deve sim e ele se tornará melhor quando você colocar à disposição também o seu corpo para essa transformação. E também o estado de doação, né. Eu doei, eu doou cotidianamente o meu corpo para esse processo. Minhas vivências para esse processo. E aí eu faço também do meu comportamento um lugar para que as pessoas olhem também e digam não de uma forma polida, né... "Ah, porra, tá vendo que na periferia não só tem gente..." [...] Mas eu também doou essa imagem para que as pessoas dentro do programa Periferia, dentro do de Quebrada em Quebrada consiga ver essa periferia com outro olhar. E aí, a periferia, a sua pessoa, é sua culinária é o seu costume. São suas crenças. É sua vivência, é toda essa... É esse multiculturalismo porque a periferia, ela não é única. Os pretos também não pensam da mesma forma. Tem divergência e pontos para caramba. África não é um país, é um continente. As divergências e a diversidade dela estão em todos esses espaços. Mas quando a gente entende a periferia com o nosso lugar, um território nosso de transformação e que nós somos parte significativa na transformação dela... Periferia é a extensão do nosso corpo, então, é um membro do meu corpo. Eu preciso dela, ela precisa de mim, a gente se completa e a gente vai continuar caminhando aí a maioria das vezes de mãos dadas, ofertando o ombro para que a gente construa um lugar mais confortável, mas amistoso e também mais revolucionário, mais aguerrido, mais exclusivo. [...] Se vier e achar que tá tudo resolvido, que tá pacífico... A gente possa também apertar o botão da explosão e dizer "Epa! Aqui não. Aqui também existe revolta". Para mim Periferia isso, minha quebrada é isso. Porto Dantas, o Bugio, as ruas do Ponto Novo, alguns lugares do Médici, Santa Maria, aonde eu fui, morei, na Veneza. Todos esses lugares foi um pouquinho de mim e um pouquinho deles que a gente levou para outros lugares. Então, é esse complemento, uma parte de mim. Periferia é isso, e a gente sempre reforça nessa máxima: ela é periferia em qualquer lugar. Nos lugares que eu fui, os caminhos, mudam sotaque, um pouquinho da culinária Um pouquinho da vestimenta, mas as resoluções para os problemas são muito parecidas: É o povo se organizar. Quando se organiza as coisas acontecem. Sérgio Vaz falava, né, coisas mágicas acontecem quando o povo se organiza. E é na periferia que a gente precisa fazer isso.

SANTOS, Wesley dos. Entrevista II. [14 ago. 2021]. Entrevistadora: Aline Braga Farias Conceição. Aracaju, 2021. 2 arquivos .mp3 (33min07s/30min11s).

Entrevista com Wesley dos Santos, músico ligado ao Som de Quebrada.

1 – Nome de registro e nome social
Wesley dos Santos – Pardal

2 – Idade e profissão/atividade
28, músico, bailarino

3 – Identidade de gênero
Homem cis

4 – Etnia/Cor
Preto

5 – Bairro de residência
Marcos Freire II

Aline - Como foi a mudança da movimentação com música durante a pandemia?
Pardal – Primeiro que eu me mudei, né?! [Saiu do bairro Marcos Freire II, em Nossa Senhora do Socorro, mais próximo ao Porto Dantas, para o bairro Coroa do Meio, em Aracaju, mais próximo do Som de Calçada] E aí já é outro corre, porque tipo, o que seria do Som de Quebrada, no processo, da minha casa, que eu morava no Marcos Freire para o Som de Quebrada, com o processo do meu álbum, eu tinha que me deslocar do Marcos Freire para o estúdio, que é lá no Centro. O Lab 79. Essa e também o estúdio lá no Olaria, se não me engano, que é o Old, do mano JB, do Arauto. Gravei três músicas lá com ele desse álbum. Então, eu fiquei, tipo, praticamente esse tempo todo por causa da pandemia, as limitações da pandemia, né, e aí de casa, para o Centro, pra Olaria. De casa, pra o Centro, pra Olaria. Porque tinha essa questão de estar no estúdio sempre. Mas eu não fiz nenhum trabalho, nenhuma live. Na verdade eu fiz uma live que foi uma coleb, eu e Sandy Alê, na Feirinha da Gambiarra [Hermes Fontes]. O único trabalho que eu fiz foram esses assim, nesse tempo de pandemia. Que era tá gravando meu disco, produzindo meu disco, saindo do Marcos Freire II até o Centro e ás vezes pro Olaria, e essa coleb que eu fiz. Recentemente, eu tô participando de um festival [Festival Desloca, previsto para ir ao ar em set/2021, Centro de Criatividade]. E esses dois trabalhos, fora a produção do disco que eu fiz até hoje. Eu tava me restringindo mesmo a não trabalhar com o público, com o mínimo de pessoas possível. Eu tava me resguardando mesmo, geral, velho. Mas eu to bem satisfeito porque eu preservei minha vida, consegui preservar a vida das outras pessoas e consegui andar, consegui ter fluxo nas questões, ter movimento, mesmo que pouco, mas é movimento, tá produzindo... Eu fiquei grato, fiquei satisfeito.

Aline – Você precisou comprar algum equipamento?
Pardal - Não, eu tenho o foco de ter um estúdio em casa, porque acho que a gente tem que pensar muito nessas questões, se auto-produzir, mas eu não necessitei esse período de comprar nada. Até porque tá tudo muito caro. Produto pra... E equipamento par músico, está muito, muito caro. Uma coisa que era 800 reais, hoje está 2 mil reais. Tem muito a

ver com o dólar, porém se a gente for observar o tempo de alta de dólar e o preço que vinha antes, não era tão impactante quanto é hoje.

Aline – Antes da pandemia, quais lugares que você mais ia para participar, não você cantando?

Pardal – Então, eu colava na Cinelândia, no Som de Calçada. Só para observar mesmo, e tal. Nunca participei. Minha arte... É uma viagem que é muito foda, o rap especificamente, ele está em todos os lugares, mas a gente fica com receio quando a gente está na zona sul. Eu tenho receio de quando estou na zona sul. Agora mais não, agora tenho quebrado muito essa fita desse... Não vou dizer que é preconceito, porque não é preconceito, mas dessa fita de me reservar, sabe, resevar ali minha arte para num tá frequentando, não tá colocando minha arte em certos lugares. Por diversas coisas, por diversas questões. E aí tipo, só se eu tiver ganhando dinheiro, aí eu vou lá e levo minha arte pra eles. Mas de graça, eu não vou levar minha arte pra eles, sabe? É como se eu tivesse pedindo para ser aceito. Então, não levo minha arte. Eu levo minha arte para o pessoal da periferia porque eu acho que lá é que precisa muito de arte, porque lá realmente não tem acesso. E aqui já é outra galera, tem acesso, é uma galera que tem dinheiro pra, sei lá, escutar uma playlist no Spotify [serviço de streaming]. É essas fita. Ir num museu, ir num teatro. Então, tipo, essa galera tem esse acesso. A galera da norte, a maioria, não. Então, eu prefiro quando eu for fazer show de graça, eu vou fazer pra norte, eu vou fazer para as periferias. Por isso que eu, tipo, na zona sul, eu vou olhar, vou apreciar quem está fazendo arte também, porque arte em qualquer lugar é arte, mas a minha não é um alvo que eu quero. E aí tem o Som de Quebrada, tem aqui o Som de Calçada. No Bairro Industrial sempre rolava evento de break, e como eu danço sempre tô colado com essa galera. Onde mais? Tem o Bugio, que sempre rolava alguma coisa no Bugio, com a galera do teatro, a galera da dança também. A Boca de cena, eles são maravilhosos. E aí sempre rolava alguma coisa lá, e eu ia dar uma olhada e tal. E é isso, eu sempre procurando. Tem o Poesia Marginal também que é ali na Praça da Bandeira, lá no Centro. [...] Era toda terça. É porque é um movimento muito underground, tipo, não usa caixa de som nem microfone, nem nada... É uma roda ali, cola uma galera de cada canto da cidade vai se encontrar ali, e ali alguém declama uma poesia, faz uma batalha de tag, essas coisas. Então é mais um encontro ali para a galera do underground mesmo. Pouca gente, tipo, fora essa galera que conhece, sabia que rolava algum movimento ali. Mas é um movimento que todo mundo deveria conhecer porque é muito foda, a troca é muito foda. O artista chega lá e, vai lá, apresenta sua arte, apresenta seu poema, apresenta seu grafite, apresenta seu rap, sabe? Então é muito foda lá, velho, eu gosto pra caramba. [...] Se eu não estiver errado nas minhas lembranças aqui, logo após do Som de Quebrada ter começado lá no Porto Dantas, o Poesia Marginal também já estava nesse corre. Eu só não me lembro se era lá naquela praça, mas já existia o Poesia Marginal também. O Som de Quebrada é porque tipo, na minha visão, ele tem a intenção de mostrar, como uma vitrine. De chamar mais, de aproximar mais, não é um movimento feito para um nicho de pessoas, pra uma galera, pra uma tribo, não. Eles englobam e agregam todas as tribos, né, pô... De rolar circo lá, de rolar teatro. Já vi rolar música, já vi rolar musica de vários segmentos, então tem essa fita. [...] Alex Santana... Então foi uma galera massa pra lá. Então é essa troca que deixa aquele evento ali rico. Porque, tipo, a gente que canta rap, a galera que canta rap ou a galera que só ouve rap, já bebe de outros seguimentos e diz que "Que massa, vou começar a escutar também MPB". Já pega outras referências. Então, tipo, ali é como se fosse o intercâmbio daqui da galera, sabe, de Aracaju. [...] O que eu recordo agora, eu sempre tô em muitos lugares ao mesmo tempo. Às vezes está rolando um evento

no lado A e tá rolando no lado B no mesmo dia, aí eu passo pra um lado A, e depois colo lá em um lado B. Eu saio dando esse rolê. “Massa! Vamos colar não sei naonde que tá rolando também”. E a galera: “Pô, cê tá em todo canto, mano”. [...] E conhecer gente nova, conhecer outras linguagens, eu amo fazer isso. Eu amo a arte, então, tudo que é diferente do que faço, eu to querendo saber, sabe, porque tudo agrega. É um troca ali.

Aline – Isso está muito na sua música também. Você traz muitos elementos pra sua música.
Pardal - É sim, real, real. Uma pessoa até... Até o próprio Kame, o produtor, sempre diz: “Pô, mano, seu disco tá muito diverso. Tem um trap, a gente tem uma influência do afrobeat, a gente tem um boombap. [...]”. Eu curtia muito samba. Uma das minhas maiores referências. Seu Jorge, Bezerra da Silva, Alcione. Então tipo, essa galera me incentivou e levou ali para usar um pouco mais da voz. E eu tenho uma voz até relativamente boa, um grave, um médio ali, então dá para usar um pouquinho dessa voz aí para poder cantarolar. É bem isso.

Aline – Como era o role no Bugio?
Pardal – Eu ficava ali numa praça. Para o QG do grupo, eu fui uma vez pro show de Bia Ferreira. Eu não conhecia o Boca de Cena. Ói, ali é o “Boca de Cena”. Eu já tinha visto eles se apresentando outras vezes, sabe, em outros eventos, umas participações que eles fizeram... Só que eu não sabia que era o grupo Boca de Cena. Nesse dia, eu sabia que o espaço era o Boca de Cena, e aí eu fui pro Show da Bia Ferreira. No Bairro Industrial sempre rolava os eventos de break. E rola outro trampo, outro evento chamado Sintonia Periférica. Nação Hip Hop, os caras da família Mil Grau, Hot Black, fazia ali. Eu curtia muito aquele evento ali porque eu acho tipo que o Sintonia Periférica era tão importante também quanto o Som de Quebrada. O Som de Quebrada veio da ideia do Sintonia, né. Porque é uma continuidade do Sintonia. Eu não sei se Hot Black, ele vê dessa forma, mas pra gente que viveu aquela parada ali, para mim que vivi aquela parada ali, eu acho que é uma continuidade. Porque, tipo, lá, era foda... Porque tipo ia uma galera muito muito muito, vamos se dizer assim, aleatória. Toda vez que a gente chegava lá, tinha algo diferente Tinha uma professor de História dando uma palestra, sabe. Aí tinha o que de mais diferente de inusitado que eu vi lá? Um político, sabe, chegava lá e tipo: “E aí, cê tem que falar pra galera aqui, ó? O que é que cê quer?” E a gente ficava lá questionando os político [...] E isso é importante, velho. Trazer consciência política para nossa gente. Uma vez eu vi um deles; se sentiu tão acuado. Eu disse: “Óia, tá vendo, aí?” A gente tem que mostrar que a gente também tem poder. [...] Num tem combinado. “Aqui é ao vivo, é na lata”. Então, tipo, trazer essas pessoas pra a periferia, sabe, e pros espaços de arte marginal - porque essas manifestações artísticas acontecem nas margens, em sua maioria das vezes – é importante. Porque quando você tem contato com as questões, você abordar elas, você questiona elas. Quando você não sabe que existe ou que pode alcançar, você ignora, deixa passar. Então, tipo, eu achava muito foda eu chegar lá e, tipo, ter um político lá que eu poderia lá dizer: “Olhe, eu, tipo, eu não concordo com isso, com isso, com isso, com isso”. Ou ter um professor da universidade dando uma palestra lá, sabe, e fazendo a gente pegar a visão de um monte de coisa. E dizendo que a gente pode também estar lá na universidade. Então, tipo, para mim era um trabalho muito foda, muito foda, velho, que se perdeu não sei porquê. Assim não se perdeu na história, na lembrança e tal, na sua importância, mas não acontece mais. E ai, com o Som de Quebrada, aí a esperança. Eu disse: “Caramba, vamo continuar. A gente vai ter esse mesmo acesso”. Porque é acesso pras pessoas da quebrada. Porque eu via minha quebrada lá, onde eu morava, no Marcos

Freire II, ficava inconformado, porque tipo, tinha uma praça da juventude lá. E não acontecia nada, velho. Fizeram uma sala de dança, duas salas de dança, fizeram um palco lá, que é aquela área de apresentação, de eventos, e tal... Não tinha um projeto, não tinha nada funcionando, além da gente dançando... Que, por um tempo a gente dançou. Depois eles começaram a cortar, a própria... Os moradores ali próximo, tal... [...] Foi acontecendo de tipo, a gente pedir a chave da sala. Aí a chava está com "não sei quem"... Foi, foi afastando, afastando até que um dia a gente parou de dançar lá [rs] Então, tipo, inicialmente foi flexível, né. A gente, pá, pegava a chave e tal, mas depois foi apertando ali e a gente acabou que não continuou o projeto que a gente tinha lá.

Aline – Nunca houve um "não" direto...
Pardal – Não. Até porque se fosse um não direto, a gente tinha como questionar um não direto. Assim de uma forma mais "pá!". "Por que? Por que um não? Porque aqui é nosso". Se a gente foi analisar a questão. "Aqui é nosso. A gente está fazendo uma arte. Essa praça é da cultura, essa é da juventude. Nós somos a cultura, e nós somos a juventude. Então, é nosso, é nosso por direito". Então, foi rolando, acabou que a gente se afastou e tipo, quebraram sala. A gente fazia altos projetos. Tipo, essa falta e movimento vai sucateando. Então, tipo, o que adiante você fazer uma construção de milhões... Tá lá, tudo bonito, inaugurou, tira foto... Ah, mérito; oh, prefeito, ah, governador... Sabe?! E aí com o passar do tempo, em três anos, quatro anos, aquela parada que era tão bonito, que era tão massa, estava destruída [...] por falta de movimento. Então, quando acontecete esses movimentos na quebrada, sabe, quando a gente vai ocupar esses lugares, a gente preserva o lugar, a estrutura, e diz para aquele povo que eles têm direito de ter aquilo, que eles têm acesso. Eles têm que ter acesso àquilo. Então, tipo, eu nunca tinha ido num museu. Aí num dia,teve um passeio da escola, quando eu era pequeno, pá, teve um passeio da escola que eu fui pro Museu da Gente Sergipana. Eu era, tipo, não me lembro que idade eu tinha. Era adolescente, tava no ensino médio. Mas tem muito tempo, hoje eu tenho 28 anos. Quase uns dez anos aí. E aí, eu vi, só que para mim aquilo era tão inassível, que, sei lá, velho... Eu não fui novamente, porque eu não imaginava que eu poderia estar ali, frequentar aquele lugar, e outros lugares. Frequentar uma biblioteca, frequentar um teatro, sabe?! Pronto, teatro mesmo, eu só comecei a ir depois que eu comecei a dançar. E aí, tipo, depois que eu comecei a dançar, um monte de tempo depois, eu tive a oportunidade de me apresentar no teatro, com break. E aí foi uma parada bem, tipo, totalmente atípica, entendeu? Rara. Tipo, break tá no teatro. E aí, tipo, eu não sei, não sei de certeza, mas eu acho que foi um dos caras, um primeiros caras a levar o break para essas questões, esses lugares, esses âmbitos e tal. E aí depois foi que eu entrei no contemporâneo, eu misturava o break com o contemporâneo. E aí, teatro, vamo pro teatro, vamo fazer isso aí, sabe... E aí viajava. Viajei pra Rio de Janeiro, São Paulo, essas parada. Dancei. E o break estava ali no teatro, tava nos festivais de dança, também.

Aline – Nisso você já estava fora da escola quando começou a viajar com break?
Pardal – Total, eu já era adulto. Já tinha uns 25 anos, já bem recente. 26, 25, 24... Dos 22 anos até aos 25 eu tava tipo dançando daquele jeito, frequentemente. Minha vida era a dança. Depois que veio a música.

Aline – O significa a palavra "quebrada" pra você?
Pardal – É, "de boas"... Mas pra mim quebrada em vários significados, pô. Break, quebrada. Então, o cara quebra na batida da música, quebrada da música. Break pra mim é quebrada. Comunidade para mim é quebrada. Casa pra mim é quebrada. Identidade para

mim é quebrada. Então, tipo, traz tudo isso. Pra mim quebrada é tudo isso, e muita coisa. Se eu for citar aqui, tem quebrada em várias outras coisas. Mas eu acho que, tipo, quem eu sou hoje, a minha ideologia, a minha forma de ver a vida e os ensinamentos pra isso quem me deu foi a quebrada. Então ela me fez Pardal. Minha mãe me batizou Wesley. Ninguém me conhece pelo meu nome. Pelo menos a maioria das pessoas me chama de Pardal. Então, tipo quem me deu o nome de Pardal, o apelido de Pardal, foi a quebrada. Então ela me ascendeu [Aqui não sabemos se o entrevista fala no sentido de ascender ou acender. Assumimos, que a intenção do entrevistado permite criar um sinônimo das duas palavras, dando o sentido de criação de uma persona que agora é vista] pro mundo, sabe. Ela me ascendeu. Ela disse você é alguém. Wesley não era ninguém, era só mais um. Poderia ser várias outras coisas sendo Wesley. Mas, tipo, pra sociedade eu era só mais ainda. Ainda que não sendo só mais um, perante o que a sociedade quer de mim, quer do ser, quer do corpo. Mas, na minha quebrada, o meu povo me reconhece, sabe? Eu não sou só mais um para o meu povo. Muitas pessoas dizem: "Ah, meu velho... Que foda, você, sua música, me identificomuito com sua música...". Eu não acho que eu represento ninguém. Eu me represento, eu represento a mim, a minhas vivências. Mas é muito foda saber que um som, uma poesia ou você mesmo como pessoa influencia outras pessoas a caminhar, sabe? A dizer: "Caralho, eu também posso fazer aquilo. Eu também posso ser Pardal. Posso ser um Hot Black. Posso ser uma Aline", tá ligado?! Posso ser quem eu quiser porque eu tenho espelhos pra isso, sabe? Então por muito tempo a gente não tinha espelho de ninguém A gente de olhava e tipo: "Caralho, o que é que eu vou ser? Porque tipo não tenho nenhuma referência pra mim". Então, tipo, para mim é importante ser referência, e quem me deu isso foi a quebrada.

Aline – E por que mesmo te chamavam de Pardal?
Pardal – Porque, pô, eu fazia cross [bicicross]. Eu sempre fui uma cara muito de esperte, essa parada bem, que exige do meu corpo, e pá, desafio, essas coisas. E aí eu fazia cross e tinha um cara chamado Pardal, que era muito foda, e eu sempre dizia que era ele, né. [...] Eu não lembro se ele era daqui. Eu sei que eu assistia ele no Esporte Espetacular, e eu ficava doido pelo cara. Porra, veio, era massa. E aí eu me mudei, na mesma quebrada, fui morar em outra rua, outra quadra lá. E aí, me perguntaram... O irmão de um amigo meu disse bem assim: "E aí qual é o seu apelido". Aí eu disse: Véio, onde eu morava os cara me chamavam de Pardal"... Mas tipo, eu meio que não queria continuar com esse apelido, né?! [...] Dois dias depois estava todo mundo da quebrada me chamando de Pardal. Sabe, ele saiu espalhando para todo mundo. E aí, eu sempre digo que foi graças a ele que tipo hoje eu sou Pardal, porque ele patenteou isso aí. Então, é isso. Foi bem isso. A rua, a quebrada, para mim, é identidade, pra mim... É base. Se um dia eu me perder, lá, eu posso não saber para onde eu vou, sabe... Mas eu sei da onde eu vim. Se eu me perder lá, eu volto pra cá. Pra minha quebrada, pro meu lugar, eu sei pra onde eu voltar. Eu posso um dia não saber para onde ir... Então, é isso. É base, é identidade. É um monte de coisa. É comunidade. Aonde eu cresci, todo mundo era filho de todo mundo. Sabe?! Até os meus oito anos eu vivia essa realidade. Era uma área meio que rural, uma comunidade, onde ali se concentrava casas... Aí mais na frente,ali não sei naonde, tinha outro monte de casas, ali um perto do outro, e todo mundo sabia da vida de todo mundo, todo mundo conhecia todo mundo. Se fulano lá tava precisando de alguma coisa, se juntava, ia ajudar fulano. Se fulano tava doente, um levava remédio, outro fazia... Então, tipo, a quebrada para mim deu esse sentido de comunidade pra mim. Eu tava trocando ideia com meu amigo recente... Na verdade tem muito tempo que eu troco essa ideia.. Mas recentemente surgiu mais essa discussão. Eu dizendo pra ele: "Mano, eu nunca me vi como um ser feio. Eu

sempre me achei bonito". Porque eu defendo essa para do chic é ser preto [nome de uma de suas músicas]. E eu disse: "Velho, eu nunca me achei feio. Eu sempre me achei bonito. As pessoas que diziam que eu era feio. As pessoas que não me aceitavam, mas eu me aceitava", sabe? E aí, tipo, eu olhava para o espelho, me via bonito. Por que? Minha vó era preta, minha mãe é preto, meu pai é preto [...] A comunidade onde eu cresci em sua maioria era de gente preta, e as pessoas quando eu chegava triste em casa, ás vezes, e tal, de uma apelido, uma parada, minha vó dizia que eu era lindo. "Não, você é bonito. Oxente, quem foi que disse que você é feio? Ah, não, você é bonito". "Ói, que pretão bonito". Sempre ouvi: "Ói que pretinho bonito. Ói, os cabelinho dele". "Ói, num sei o quê...", pela galera da minha comunidade. Então, eu sempre crescei sabendo que eu era bonito. Quando eu saí daquele âmbito ali, que fui mais pra cidade, aí o negócio começou a pegar, porque mais acesso a gente branca, mais acesso àquela estrutura... E aí comecei a ouvir mais apelidos ainda, mais bullying ainda, e tal... E aí fui dizendo: "Pô, véio, mas eu sou tão bonito, véio". E aí ficava triste. Por que? Porque eu me achava bonito e as pessoas, não. Mas eu nunca me convenci que eu era feio. Não, velho. "Caraio, eu sou bonito pra caramba". Eu fazia o quê? Eu não me declarava bonito, mas eu sabia que eu era bonito, sabe? Eu não me declarava, por que? Como um sistema de defesa. Porque se eu dissesse que eu era bonito, aí ia voltar bullying, ia voltar um monte de apelido, aí eu evitava. Se eu me afirmasse, vinha um murro lá pra dizer: "Ói, seu lugar não é esse!". E aí, eu ficava na manha, mas eu sempre gostei de andar com meu cabelo de boas, arrumado, bonito, pá. Para além da beleza também. Porque tipo minha vó dizia bem assim: "Ói, você tem que andar arrumado". E minha mãe dizia: "Você tem que andar arrumado. Porque você tem que ser bem visto". E aí eu nunca entendi. Depois, hoje eu entendo. Porque se você não anda arrumado, se andar o mínimo de, sei lá desleixado, você é um alvo. Mais ainda. Eu nunca deixei de ser alvo, sabe?! Mas a probabilidade, sei lá, de eu levar um enquadro, sei lá, se eu tivesse sujo, tivesse mais desarrumado era muito maior do que eu arrumado. [...] Então, eu me acostumei, eu cresci sendo vaidoso na minha aparência, sabendo que o meu valor como uma pessoa preta, sendo bonito... Isso que me deu foi a comunidade, foi a quebrada. Não foi outra coisa. Não fui eu que nasci assim dizendo "não, eu sou bonito". E é importante, eu acho importante eu falar hoje que eu sou bonito. Eu acho muito importante pessoas pretas dizerem "você é bonito pra caraio". E eu fico puto quando uma pessoa preta se incomoda por eu falar que "eu sou bonito pra caraio". Eu disse: "Mano, oi, véio, se ame. Se ame, você tão lindo quanto eu. Você é tão linda quanto eu. Se ame. Não incomode porque eu to falando que eu sou bonito. Não to querendo me amostrar, não to querendo ser superior. Eu to querendo que você se olhe também e você diga 'Se Pardal se acha bonito, eu também tenho que me achar bonito. Eu também tenho direito de me achar bonito também" [...] Teve uma situação engraçada uma vez. Eu fui fazer uma apresentação e pá. Tava eu e minha companheira indo pressa tal dessa apresentação [...] Quando eu entrei só tinha eu de preto no lugar, véio. Só que eu inicialmente tomei o choque... Eu disse "caraio"... Na verdade só tinha eu e ela. E eu disse: "Caraio, e agora? Massa, véio. Eu vou dizer presses brancos todinho o quanto eu sou bonito" e cantei a música "Chic é ser preto" com todo o gosto da minha vida. Eu tava ali onde a maioria são pessoas brancas, e eu tava lá dizendo que preto é bonito. E que pra mim ali foi uma das paradas mais importantes que eu fiz. Eu acredito que a gente tem que ser ético também, mas não pode deixar passar as oportunidades. A gente não pode ver um acesso ali e dizer: "Não, não vou fazer isso". Não, tem que fazer mesmo porque tem muita gente ali que está esperando isso.

Aline – Eu perguntei o que é quebrada para você, mas pensando nessa situação:o que você acha que pessoas que não moram na quebrada acham que é a palavra quebrada? Como é que elas interpretam essa palavra?
Pardal – Mana, depende muito. Eu acho que é bem relativo, mas, tipo, arriscando: eu já dei altos rolês em alguns âmbitos que tipo: "Ah, véio, é perigoso pra caralho, né, velho?! Pô, essa quebrada aí é um lugar tipo hostil". As pessoas se vê a palavra quebrada, lembra de um lugar hostil, e nem sempre é hostil, sabe. Também é hostil pelas condições que foram postas para aquilo ali. E torna aquele lugar hostil.

Aline – Se tem um esgoto correndo pela rua é hostil, né...
Pardal – Exatamente. É isso. Fornecer pedra pros menor não é pavimentar, saca? Então torna hostil a parada, mas, velho, pra gente que mora lá não é. É uma lugar de aprendizado... Mas eu acho que a maioria das pessoas que não é de quebrada, olha pra quebrada com esse olhar, de um lugar hostil, de um lugar perigoso, de uma lugar de miséria, de uma lugar de desaculturação... Então tipo eu vejo muito potencial [...] Nós temos muito potencial nas nossas quebradas, velho. Eu olho assim, caramba, tem um cara que entende de um monte de coisa e nuna pisou numa universidade. Cita Karl Marx, cita um monte de pensador e eu disse: "Caramba, onde é que esse cara, tipo..." Ói, eu não era, eu nunca fui muito de ler. Eu nunca fui muito de ler, mas essas pessoas quando alguém dizia "Ah, Karl Marx...". Eu dizia: "Caramba, quem é Karl Marx na minha vida?" E aí eu já frequentando âmbitos de pessoas que estão na universidade, que tão... E aí eu escutando e dizia: "Então, aquele mano lá que nunca fui na universidade falava de Karl Marx que esses caras que tem acesso". Então, pô, como ele teve esse acesso? Lá na quebrada onde todo mundo pensa que não tem potencial nenhum, sabe que é a escória, sabe... E aí o cara cita um pensador que um branco lá sugeriu... Porque a academia é um sistema europeu, branco. Fato. A gente tem que ocupar porque se a gente não ocupar, sabe, a gente dificulta muito, a gente não tem acesso, e é por isso que eu digo: Pô, véio, vamo ocupar", mas não é a única fonte de sabedoria, aprendizado. Se fosse, o acadêmico não saía da academia para estudar a Maloca, pra estudar a Mussuca, pra estudar os caboclinhos de Laranjeiras, o Lambe Sujo e Caboclinho. Então, se fosse a única fonte e conhecimento, eles não saíam pra estudar... Por isso que eu digo: velho, a academia é extremamente importante para o nosso povo, mas não é tudo. A gente não tem que ver a academia como a única salvação, a única fonte de conhecimento, a única fonte de informação. Não tem que ver. Ela é um complemento importante. É isso, porque infelizmente a gente tem que ter algo que comprove que a gente pode falar sobre aquilo, infelizmente, sabe. Resumindo essa pergunta: eu acho que a galera que não é da quebrada, vê a quebrada dessa forma, porque também é o que é mostrado. A maioria das coisas... Ninguém mostra a quebrada "Ah, tem uma galera ali de arte"... E muito obrigada pelo que você está fazendo. Eu até já falei isso pra você... mas é, irmã, foi preciso uma mulher preta, sabe, tá fazendo jornalismo, sabe, pra falar da quebrada. Sabe a importância disso, véio? Você sabe a importância disso. Só que eu gosto, eu quero ressaltar a importância disso, porque velho é de extrema importância você estar contando essa história. Você está dizendo: "Ói, véio, na quebrada tem algo para além da visão que vocês têm". [...] Eu quero que as pessoas olhem pra quebrada e diga: "Velho, caralho, tem potencial pra caralho". Como eu vejo, como várias pessoas veem, mas quem vê isso é quem saiu de lá, é quem olha de uma forma, sabe... Então, velho, as outras pessoas, passou daquela ponte ali... Sabe, já é outra visão. Da ponte pra cá é outra história. É quem nem diz Racionais, tá ligado?!

Aline- A ponte que você está falando é a do Zé Peixe, né?!

Pardal – É... E as pontes invisíveis também. As pontes sociais. As pontes raciais. Então, tipo, tinha um evento chamado ‘Da ponte pra cá’..

Aline – Aqui em Aracaju?
Pardal – Era. Só que aí eu só fiz duas edições porque essa questão de dinheiro mesmo para poder continuar...

Aline – Era você que fazia?
Pardal – Era, eu e minha companheira. E aí... A galera me perguntou: “Por que Da ponte pra cá?”. Falei: “Mano, nós temos... Pra daqui chegar até aí, é uma ponte”. Nós fazemos ponte, então é uma troca. Você vai pro evento trocar. Cê vai fazendo uma ponte da minha arte pra sua arte. Então, da ponte pra cá é uma história. Daqui praí, é outra história também. Então, é isso. E nesse sentido e bem isso, véio, passou dessa ponta, é outra história.

Aline – Onde era esse evento que vocês faziam?
Pardal – Era lá em Socorro, no Marcos Freire II, na Praça da Cultura. Acho que foi em 2016. 2015, 2016. [...] É um evento que tinha... Nossa primeira edição a gente fez duas competições e uma oficina. Na segunda edição, a gente fez três oficinas e uma competição. Uma exposição de artes, artes geométricas. Era uma professor de artes que ia dar uma palestra sobre arte geométrica. E aí, tinha uma oficina de teatro também. E uma oficina de dança contemporânea. E a competição de break. E aí, aconteceu essas duas edições. A gente não conseguiu continuar, por falta de dinheiro, por falta de apoio, essas coisas. [...] Tem o Better for Life/O Nordeste me veste, velho. Era dois eventos que eu ajudava a organizar também , ajudei em algumas edições. Mas eram dois eventos importantes também aqui da cultura de rua de Sergipe. O Nordeste me veste, e o Better for life, também... Mas prefiro falar do “Nordeste Me Veste” porque foi uma reflexão de que “Por que Better for Life”, sabe? Porque tem que ser nome gringo? Se a cultura feita aqui é sergipana, é nordestina. Por mais que a gente dance break. O hip hop americano é completamente diferente do hip hop brasileiro. A gente se influenciou... E o americano nem... A nomeclatura hip hop são deles, mas não veio dele. Veio da Jamaica. [...] Aí a gente refletiu sobre isso, e a organização, o idealizador do evento disse: “Velho, vamo trocar. Vamo fazer o Nordeste me veste”. E aí o primeiro Nordeste Me Veste, eu e uma amiga chamada Diana, Di, que organizou e...

Aline – Era onde, Pardal?
Pardal – Ó, o primeiro foi lá no Marcos Freire II. E as outras edições aconteciam ali embaixo da ponte do B.I. [Bairro Industrial]. Não tem aquele ringue? Então, a gente fazia ali. Aí, velho, vinha, tipo, grafiteiro. Aí, tipo, quando rolava grafiteiro, rolava grafiteiro do Nordeste inteiro. B-boy, b-boy vinha do Nordeste inteiro. Do sul, também vinha. A gente trazia b-boy de São Paulo, do Espírito Santo, sabe... Do Rio Grande do Norte, da Bahia. Ai vinha de Alagoas, do Piauí... De um monte de lugar. E tipo, vinha todo mundo pra cá, pra celebrar a arte aqui, celebrar o hip hop. Isso era muito foda, velho. Isso era muito foda.

Aline – Isso foi lá nos idos de dois mil e quanto?
Pardal – Velho, eu acho que a última edição do Nordeste Me Veste foi em 2017. Mas aí a primeira edição foi em 2014.

Aline –Porque o Nordeste Me Veste é uma continuidade do Better For Life...
Pardal – Do BEtter For Life, é… O Better For Life já vinha antes, desde 2010, 2011, já acontecia o Better For Life. Aí pra você vê, tudo se liga. Porque, oi... Alie tinha o Beco dos Coco, com a Rua da Cultura, ali né... E aí dali, o movimento hip hop daqui acontecia todo ali praticamente. Tinha outros eventos, mas tipo, se concentrava ali. E dali, daquele Beco dos Coco, ali, da Rua da Cultura, foi que foi surgindo outros movimentos , saca. E eu fico viajando, porque, tipo, era uma ruazinha apertadinha. É uma rua apertadinha que acontecia tudo. Pô, velho, dali veio o Better For Life, veio Nordeste Me Veste, veio o Sintonia Periférica, veio o Som de Quebrada, veio tantos outros movimentos, e tantos outros coletivos, que eu disse: "Caraio, veio, que foda!" [...] O que eu não presenciei do Beco dos Coco, os cara me conta. Quando tá sentado assim que senta os mais velhos... Não sei se é costume do candomblé e tal, mas quando vem uma galera mais velha tá falando, eu fico só aqui, oi... Caladinho, só escutando e aprendendo.

Aline – Quem é que fala para você?
Pardal – Eu sento muito com Hot Black, sentei várias vezes com Tiago Citineta, com Mala que é o Cesar da família Mil Grau, com Fosco, com CHicão, que era um cara que tabalhava na Pentágono, ele trabalhava comigo, vendendo, sabe. E aí tipo ele andava lá, sabe, das vitrola. E já é coroão e ficava me falando: "Meu irmão, você dança break, né?! Esse negócio do Beco dos Coco" [...] Porque assim, o acesso que eu tinha, era meio complicado pra mim sair do dois [Marcos Freire II], eu tipo, bem guri, pra vim pro Centro pra curtir um evento. Aí raramente eu tinha essa oportunidade e vinha pra cá. E aí eu ficava maravilhado, pô. Porque o movimento que eu fazia era mais lá. Quando eu vinha pra cá, outra parada. Eu dizia: "Caramba, isso existe mesmo, velho, negócio foda". E ai, foi aí que eu fui me introduzindo mais, querendo saber o que acontecia, como era, acertando outras coisas. Eu comecei dançando. Eu não tinha acesso a uma pessoa que cantava, rimava. Eu escutava Racionais, e os cara, mas eu nunca via. Aí depois que eu cruzei a ponte, cruzei a fronteira aqui, eu dizia: "Carai, os cara canta, véio. Tem MC aqui! Porra, que doideira. Que massa!". Aí eu fui entrando, entrando e até hoje, véi. Não me arrependo nenhum segundo da minha vida, ter escolhido essa vivência. Foi muito foda pra mim. Me salvou. É por isso que eu tenho tanto amor por isso, sabe, mana. Porque me salvou e eu já salvei outras pessoas através do hip hop. Então, eitcha caramba, isso foda, porque pra mim, uma pessoa chegar pra mim e dizer assim: "Mano, eu te conheci pequeno, eu vi você dançando na minha escola. Você me ensinou uma passo de break [...] Isso foi massa pra mim porque me desprendi dessas coisas, foi massa pra mim. "Caramba, então o dever tá cumprido".

APÊNDICE B – ENTREVISTAS SOM DE CALÇADA

SANTOS, Tâmara. Entrevista II. [11 jun. 2020]. Entrevistadora: Aline Braga Farias Conceição. Aracaju, 2021. 2 arquivos .mp3 (32min19s/25min33s).

Entrevista com Tâmara Santos, cantora e integrante do Som de Calçada.

1 – Você estava lá no início do Som de Calçada?
Tâmara - Olha, no início eu não estava, mas logo após isso. Porque o início, quem deu o pontapé inicial do projeto, do evento na verdade que não tinha nem pretensão de ser uma coisa tão grande foram os meninos da minha banda, né, que é a Dream Zion. Então foi Luan Pinheiro, Kauã que é irmão dele, Luan Bomfim e outras pessoas que andavam com eles ali na praia da Cinelândia para ir surfar. Então tinha Thiago Lemos... Deixa ver se me lembro de mais alguém mais não esquecer... Tinha o Tito. Tinhas outras pessoas que andavam junto com o pessoal da banda, os meninos surfavam, e no finalzinho de tarde ali antes de voltar para casa, pegavam o violão e sentaram ali naquele banquinho da Cinelândia e começaram a tocar. E aí começaram a fazer disso uma prática todo domingo, todo domingo, foi juntando gente, batizaram, colocaram o nome Som de Calçada. E depois de um tempo, não lembro se foi um ano, um ano e meio depois, Aline, foi que eu comecei a frequentar. O evento... O movimento já estava formado, sabe?

2- Eu ia te perguntar a escolha do local, mas já vi que foi bem natural.

3 – O evento se dá num espaço público. O que você entende por espaço público?
Tâmara – Espaço público o nome já diz é um espaço para ser utilizado por todos. Por todos os cidadãos de um município, de um estado. É um espaço que é para ser utilizado por todo mundo. Minha ideia de espaço público é essa. E a gente... Com o desenvolver do projeto, os meninos desenvolveram muito esse conceito, de utilização do espaço público para promover arte.

4 – Qual é a sua motivação de participar do projeto?
Tâmara – Cantar, não tem outro, não (risos). Porque assim, cantar, que na verdade vai de outros, como posso dizer, a gente acaba atingindo de outra maneira muito diferente. Eu cantando de repente te atinjo de maneira totalmente diferente ouvindo, mas a proposta de tá ali cantando.. Porque a principio a gente não tinha arrecadação de valor nenhum. A gente só levava os nossos instrumentos, os meninos levavam o instrumento, levava a caixa de som, levava microfone, a gente só tocava. A gente estava ali a arte pela arte. A gente tocava para poder ocupar um espaço público, desenvolver esse conceito dos meninos, a gente, e também de fazer a música para alegrar o pessoal que tá ali na Cinelândia, fazer uma coisa diferente num dia de domingo, e ali a gente via que não tinha movimento nenhum em relação a isso. Era praia, carro, estacionamento, casa, então a gente acabou vendo... Os meninos – falo os meninos porque foram eles que começaram... Eles enxergaram uma forma de tornar aquilo ali uma opção de lazer também e a música para mim, Tâmara, eu tenho essa visão de estar atingindo as pessoas, alegrando, de tá levando um pouco de paz, de conforto, o Som de calçada me deu isso sem a questão de eu ter um retorno financeiro, só cantar por paixão mesmo.

5 – Para você quem são essas pessoas (os meninos que fazem o SDC)?
Tâmara – Ave Maria, eu sou apaixonada por eles (risos). São irmãos que eu ganhei com a música. Luan e e Kauã que são irmãos... O Luan Bonfim eu me aproximei ainda mais do Luan Bonfim porque a gente desenvolveu projetos barzinhos aqui em Aracaju, então, a gente desenvolveu uma coisa de cumplicidade, de irmandade mesmo, a gente se divertia muito, não só com a música, mas nos ensaios, nos encontros em outros lugares... Então a gente sempre foi muito amigo. Então a relação que eu tenho com eles é de muito carinho, proximidade, então foi uma coisa que surgiu de amizade, de amigos mesmo.

6 – Como você descreveria o público?
Tâmara – Então, foi uma coisa que até me assustou no início, quando o negócio começou a tomar uma proporção maior. Eu observei que a Dream Zion deu uma enfraquecida porque a gente perdeu espaços aqui em Aracaju. Eu falo não só como banda, mas como banda de música alternativa. Tinha fechado o Maori, eu acho que você deve ter acompanhado essa história. Porque teve o Tequila Café que fechou, logo de cara foi o Tequila Café, na época, que era uma espaço que a gente utilizava muito pra fazer os shows. Aí veio... Os outros barezinhos também que tinha ali, acho que era Escalibu, o Etnia, a Boate do Augustu's. Todos os espaços que a gente acabava utilizando acabaram sendo fechados e aí o público do som alternativo acabou ficando muito órfão, porque a bandas de reggae que não tinham espaço para tocar, era muito difícil, a gente tocava também no Nova Opção e teve o período de reforma, porque fechou também aquilo ali. O espaço do Nova Opção mudou. A gente tentou utilizar, mas acabou não dando muito certo. Hoje a gente não sabe como funciona lá. Mas enfim o resumo foi que a gente acabou perdendo os espaços, a banda acabou perdendo espaço para tocar, e aí o Som de Calçada acabou estimulando os meninos a estarem tocando... Não é estimulando, na verdade... Na verdade, o Som de Calçada supriu essa necessidade da banda tá em movimento. E aí o público que estava seguindo o Som de Calçada era justamente a galera que curtiu o som alternativo e também ficou órfão de assistir aos shows. Então, muito desse movimento começou com esse pessoal aí. Eu obsevando. Depois com o tempo, que eu fiquei um pouco mais assustada, o negócio ficou muito grande e começou a juntar outras tribos. A gente observou que tinha uma galera diferente, porque estava ali porque tinha aglomeração. Então a gente começou a ver o público do paredão, a gente começou a ver uma galerinha na verdade que a gente não tava querendo que se encostasse porque a polícia começou a encostar também a gente de uma maneira negativa. Ele generalizou a coisa do movimento... Foram denunciados tráfico de drogas... A gente viu que rolava, sabe, infelizmente, mas aconteceu que a polícia começou a chegar lá e começou a ver a coisa de uma maneira geral, como se tudo ali fizesse parte. O que não era.

Aline - Muito relacionado à questão do tráfico, é isso?
Tâmara – Exatamente. E aí enxergaram... Até políticos, eu não sei se pode citar o nome...

Aline – Pode citar.
Tâmara – Políticos até chegaram junto para poder dar força ao movimento. Então... Deixa lembrar o nome dela...

P – Ana Lúcia?
Tâmara – Ana Lúcia, boa. E Nitinho. Nitinho também chegou dando apoio para a gente. Ele conseguiu até toldo pra gente em momento de chuva. Então chegou também um movimento político que queria também ajudar o movimento, entendeu? Para também poder dar essa segurança pra galera. Que a gente ficou assustado, mas a gente queria a segurança a favor da gente e não contra. Porque da forma como chegou lá, chegou contra o todo, e não para proteger quem estava ali fazendo a brincadeira. Mas enfim, o resumo, o público era esse, de som alternativo, que depois se expandiu para outros públicos por conta da aglomeração, porque já tinha barezinhos ali, né... Aqueles [inaudível] de bebida... Começou a movimentar um comerciozinho. A galera vendendo, começou vendendo brownie, enfim... Coisas para comer, o negócio virou, enfim... (risos) Um show mesmo. Um movimento com tudo ali, não sair de lá para nada, só faltou os banheiros químicos.

Aline – E teve uma época banheiros químicos, não?
Tâmara – Teve, teve.

Aline – Você disse duas coisas que queria explorar. O que é música alternativa?
Tâmara – O que eu enxergo como música alternativa aqui no Estado (risos) é o estilo de música que às vezes é marginalizado. Então as músicas que não ocupam os espaços mais refinados, sofisticados, como o sertanejo alcança. Como o axé de repente alcança. O MPB ainda tem um espaço de privilégio aqui porque todos ao barezinhos adotam esse tipo de música, mas o reggae, os meninos também levavam o samba, levavam o rap pra lá... Então, essas músicas que as vezes não tinham espaço, vamos colocar entre aspas, no ambiente "normal"(risos) a gente acabou levando para lá.

Aline – Você falou dos outros grupos que acabaram se somando ali. Não sei se está dentro do que você está falando, mas nas minhas idas, tinha uma galerinha que eu estava chamando de rolezinho...
Tâmara – Sim...

Aline – Era uma galera do funk, bem jovem, e que era engraçado: Eu observava que eles ficavam por ali, alguns curtiam o Som de Calçada, mas que parecia que havia um combinado tácito de que o som deles só ficava alto quando acabava o SDC. Não sei se você tem a mesma percepção desse rolezinho?
Tâmara – No início, com essa galera do paredão, o negócio não foi muito harmonioso, não (risos) Porque de fato havia uma disputa. Eles botavam o paredão lá e disputavam de fato com o som de Calçada. Incomodava muito aquilo. E depois eu não sei o que foi que aconteceu porque eu já não estava mais indo, mas houve de fato um acordo para que houvesse um respeito para poder aumentar quando terminasse o som de calaçada. O SDC começou a terminar um pouco mais cedo e eu não sei se o intuito foi esse, mas acabou acontecendo dessa forma... Acabou que o SDC acaba um pouco mais cedo e dá espaço pasra a galera que fica com o paredão lá ficar mais à vontade depois. Mas no início o negocio não foi muito harmonioso, não (risos).

Aline – Disputas e negociações, né?
Tâmara – Mas realmente, quando você, a gente falou de espaço público, né... A gente viu que o SDC despertou olhares pra outras pessoas ocuparem aquela região ali também. Então, eu confesso que antigamente quando eu ia à praia, eu não via essa movimentação da galera indo andar de bicicleta, andar de patinete, andar de patins, tá ali passeando com o cachorro naquele horário em que estava acontecendo o SDC... E a partir daquilo ali, acho que, não sei se porque a galera estava vendo como uma coisa mais segura, que tinha um movimento maior e passou a utilizar aquilo ali... Ou então porque de fato viu que o negócio estava interessante ... "Ah, vou dar uma olhada lá no SDC... Não preciso ficar, mas vou lá dar uma olhada". Ai vai pega a família, vai lá dar uma voltinha, depois vai para um espaço mais um pouco pra frente, a parte onde tem a pista de patins, onde tem a galera vendendo pipoca... Então eu vi aquilo ali sendo mais bem utilizado do que antes.

Aline – O que é que precisa para cada edição. A produção. O que leva, como leva. Me explica um pouco esse funcionamento?
Tâmara – Pronto, vamos lá. Estrutural. Vou começar com o princípio só para você entender o que aconteceu com o SDC. No início o SDC os meninos, como a maioria já

era composta por músicos, então muitos já tinha seus instrumentos e os meios de amplificar aquilo ali. Então já tinha caixa de som, os cabos, os intrumentos. Então eles pegavam em seus carros, os meninos tem carros, então eles pagavam de casa mesmo seu próprio instrumento e material para poder levar pro SDC. Onde a gente ligava? Quem cedeu o ponto de energia foi o rapaz que vende coco. Esqueci o nome dele agora, mas tem um nome famoso. É uma figura conhecida da galera do surfe. O rapaz que vende coco ali em frente à passarela que vai pra areia. Então a gente começou a utilizar a energia que ele pegava ali, porque na verdade eu nem sei se ele pagava por aquela energia, que era do poste. Era o famoso gato. (risos) Aí a gente utilizava a energia que ele cedia para a gente. A gente pegava lá e aí no decorrer do tempo, os meninos começaram a ficar preocupados porque instrumentos não é uma coisa barata, as caixas também não são uma coisa barata. Então, eles começaram assim: "Não, a gente precisa fazer, arrecadar lá a grana de uma forma para ter uma estrutura bacana para poder mostrar pro pessoal aqui o som". Então começou-se a ideia de passar o chapéu, de contribuição espontânea. E aí à medida que o pessoal ia arrecadando a grana ia comprando uma coisinha ali, uma coisinha aqui. A gente foi chamado para alguns eventos particulares também, em ambiente fechado... Eu lembro que o primeiro que a gente participou foi no Reciclaria. Chamaram a gente para fazer uma ação na Reciclaria, e aí teve uma remuneração, a galera utilizou para também poder comprar outras coisas pro movimento.

Aline – Vocês iam como banda ou iam como coletivo SDC?
Tâmara – Não, ia como coletivo. Na verdade ali acho que a banda já tinha acabado, sabe? A banda já tinha encerrado. Porque na verdade iam alguns meninos que faziam parte da banda, mas ali no momento, qualquer pessoa que tivesse instrumento e quisesse colar, era só pegar a cadeira, pedir a vez, sentar e tocar junto. Então já não era mais a banda. Eram outras pessoas envolvidas tocando também. Por exemplo, esse último evento que a gente participou, que foi o Projeto Verão, que eles abriram os olhos para os coletivos daqui, houve uma remuneração muito bacana também para esses coletivos, então todo o dinheiro que a gente conseguiu com o evento do Projeto Verão a gente comprou material para poder dar uma estrutura melhor ainda pro som, sabe? E chegou muita gente junto. Teve gente de estúdio de música também que levavam as caixas de som, as mídias para ligar os instrumentos e tal...

Aline – De forma colaborativa?
Tâmara – De forma colaborativa. Não, chegava lá, cada um dando o seu somando, mas houve também a parte da contribuição que também foi revertida para o SDC, mas a princípio começou com cada um levando seu instrumento. Cada um levando sua caixa de som, mesa de som, microfone, cada um dando o seu. Depois que houve essa preocupação de arrecadar uma grana porque estava deteriorando algumas coisas que eram particulares e tornou uma coisa do coletivo, comprando coisas para o coletivo de fato.

Aline – Quais instrumentos que normalmente levam?
Tâmara – Olha, já apareceu muito instrumento diferente lá, viu. Mas o básico é guitarra, violão, baixo, bateria, teclado, escaleta, cajón... Já rolou zabumba também, triângulo, pessoal leva... Cada uma vai levando o que tem em casa. Kulelê. Que mais? Chocalho. Tem um rapaz lá que batia com um balde, ele levou um negócio que ele criou, um instrumento que ele mesmo criou, levava para tocar lá. Surgem várias coisas... Já teve gente se apresentando com sax lá. É bem diversificado. Julio Rego já chegou lá para fazer

apresentação de gaita. Rola uma galera diferente, cada um levava o seu para poder tocar. Muito bacana.

Aline – Os primeiros que você citou são os que o pessoal mesmo do coletivo acabava levando, certo?
Tâmara – Guitarra, violão, baixo, bateria e teclado.

Aline – As condições de realização foram se modificando com o passar do tempo, então?
Tâmara – Foi, foi. E em período de chuva... Por exemplo, agora no meio do ano, se tivesse acontecendo, tem uma galera que chega junto e dá os toldos para a gente não ficar na chuva, mas como estamos agora isolados...

Aline – Qual é o papel da música dentro do projeto?
Tâmara – Então, a gente se ligou à música assumindo um papel de entretenimento e também de agregar pessoa. A gente viu que a gente tava com um papel muito interessante porque muitas pessoas acabaram relatando para gente que a partir do SDC despertaram o interesse de aprender a tocar um instrumento para chegar lá e apresentar. Então muitas pessoas que hoje frequentam e tocam no SDC aprenderam a tocar instrumento no movimento, a partir do movimento. Então a gente viu que a gente também contribuía dessa forma com a música, não somente na parte de entretenimento.

Aline – O SDC chegou a gerar coisas mais concretas no sentido de gravação de música em estúdio, formação de bandas ou outras iniciativas?
Tâmara – Então, nesse período de pandemia que tá todo mundo agoniado a gente já tem o Instagram do movimento que a gente já divulgava fotos, alguns do que acontecia no movimento, mas agora como está todo mundo isolado, a gente começou a produzir vídeos das pessoas que fazem parte do SDC, tipo um clipezinho, cada um gravando na sua casa, a gente fez a edição do vídeo para poder fazer um clipe. Então a gente está começando a desenvolver essa parte agora, né... Até porque a gente utilizou como referência - a gente fez algumas reuniões agora no WhastApp e surgiu a ideia de a gente fazer o SDC como fez o movimento Playing for Change. Não sei se você conhece? Que eram músicos de rua, cada uma fazia um trecho da música e juntava tudo isso e fez o clipe que acabou gerando o show depois. Teve o CD... Eu sou maluca com eles. Está desenvolvendo a questão de clipe, organizando quem vai gravar o quê e tudo.

Aline – Aí vocês começaram a fazer esses clipes e vão colocar no ar ainda ou já começaram?
Tâmara – Já, já começou a postar. Se eu não me engano, por enquanto a gente colocou um. A gente está na produção do segundo. A gente fez um canal no YouTube agora recentemente para justamente postar esses vídeos aí.

Aline – Você acha que a população recebe bem as apropriações culturais, principalmente de música, nos espaços públicos?
Tâmara – Aline, é complicado. Porque a gente também teve muita briga com a galera que residia ali naqueles edifícios ali na frente da orla. Questão de som... A questão da aglomeração também, o pessoal ficava muito assustado. Então a polícia chegava ali várias vezes também por conta de reclamação que os vizinhos dali faziam. Então eu não sei se

era uma coisa de fato 100% bem vista e bem quista, sabe? Mas de uma maneira geral, pelo que eu costumo ver, não só do SDC, eu acho que a galera daqui de Aracaju ainda é muito verde para ver com bons olhos esse tipo de movimento. Tem o pessoal também que... O bom desse Projeto Verão é que a gente teve contato também com outros universos, que também têm a mesma proposta, que de fato eu não conhecia. Como é o nome do movimento do rapaz lá de rap?

Aline – Som de Quebrada.
Tâmara – Som de Quebrada. Pô, a galera muito bacana, fiz questão, Aline... Porque a apreentação deles foi logo depois da gente e... Nossa fiquei muito encatada com o projeto deles, demais, demais, demais. E eles quando eles botam Som de Quebrada porque de fato eles moram entre aspas nas quebras daqui de Aracaju... Então é na periferia. Então eles têm o alcance do público deles in loco mesmo. A gente está num lugar, a gente tá num... O SDC está ocupando um espaço que a elite branca diz que é dela, né?! Não digo só a elite branca, mas a elite de uma maneira geral de Aracaju, que acha o espaço ali num é pra galera que tá ocupando. Como a gente já ouviu várias vezes: "Ah, ali é lugar de vagabundo". "Ah, quem tá ali, ali só tem maconheiro, vagabundo, marginal...". Muitas vezes a gente ouviu isso, sabe, e isso acabava com que de fato, ao se espalhar essas informações, a galera não visse com bons olhos.

Aline – Você já começou a falar um pouco em outro momento, mas acho que vale a pena fazer a pergunta: você acha que há gêneros musicais que ciculam com mais facilidade ou mais dificuldade?
Tâmara – Ah, com certeza.

Aline – E por que isso acontece?
Tâmara – Cara, vc pegou agora na ferida. Eu falando tanto enquanto o SDC, mas como cantora de barzinho daqui de Aracaju e que eu levo a proposta ainda da música alternativa pros barzinhos, a proposta é essa. Então eu vejo de fato que... Muitas amigas chegavam pra mim e falavam: Tâmara, por que você não canta sertanejo, velho? Sertanejo é que dá dinheiro". Eu cheguei: "Gente, eu não me identifico, eu não gosto. Não é questão nem de gostar, eu não me identifico com o estilo. Eu não sou o tipo de pessoa que eu chega em casa para estudar sertanejo, nem combina comigo, enfim. A gente vê os espaços... Como teve esse boom da música sertaneja no Brasil inteiro, a gente vê que é uma classe super unida. Eles sempre se ajudam, a gente vê isso. Então, com esse boom do sertanejo, o sertanejo tomou conta. A gente vê vários bares de Aracaju: sertanejo, sertanejo, sertanejo, sertanejo. Aí vem, até o pop rock perdeu espaço. Eu vejo porque eu tenho também amigos que fazem em barzinho, de pop rock, que perderam espaço também...

Aline – Para bandas de sertanejo?
Tâmara – Para bandas, pessoas de sertanejo, duplas de sertanejo, o que for. O sertanejo de uma maneira geral está tomando conta e a gente vê isso, Aline, porque, até o sertanejo invadiu o carnaval de Salvador. Então, imagine, a gente vê que pro comerciante...Vamos falar em estabelecimento privado, né. Pro cara que tá ali, colocando o músico no espaço, para ele vai ser muito mais interessante que esteja cheio. E se ele tá vendo que sertanejo está bombando, que tá enchendo, ele não vai dar espaço para outro tipo de estilo. Ele vai dar espaço para o que está dando dinheiro, ele está pensando em dinheiro. Então, ele bota o sertanejo, ele bota de vez em quando um axezinho quando tá no período. Teve também o boom do arrocha que é primo, vamos dizer, que é primo do sertanejo, que também teve

essa movimentação, mas para a música alternativa a gente perdeu muito, muitos espaços que também tinham essa proposta de colocar música diferente, colocar um reggae, colocar um rock. Até a galera do heavy metal perdeu espaço, a galera do rock mais pesado. Você não vê shows deles. Você vê no Gonzagão, você vê no, como é o nome daquele... Capitão Cook. Então você vê que menos espaços, então as bandas acabam se desfazendo e movimentos acabam enfraquecendo, né?! O Som de Calçada se manteve porque tem um público extremamente diversificado, mas ali na mistura, os ingredientes são praticamente os mesmos. É difícil a gente ver outros elementos como um sertanejo como a gente está falando ou como uma MPB de uma forma mais refinada, né?! Mas a gente vê essa distinção e a facilidade de uns estilos de em estar ocupando espaços do que outros que a gente vê com maiores dificuldades.

Aline – Os bares que te contratavam para você levar música alternativa, por que que eles faziam isso? Qual era o diferencial deles em relação aos outros que queriam pegar só o que estava bombando?
Tâmara – O que aconteceu, Aline, foi o seguinte: Na verdade, não foi o bar que contratou Tâmara, som alternativo, pro bar. Eu levei de ousada. Porque na verdade eu tive que camuflar um pouco do alternativo no meu repertório. Eu tive que colocar outros elementos, tive que diversificar meu repertório, mas ali eu colocava o estilo que eu gostava. Então, eu tive que camuflar o meu estilo para poder levar ele para os espaços que eu colocava minha música. Então e colocava o repertório de MPD, colocava um forrozinho que se aproximava, colocava uns pop rocks mais famosos, e nessa mistura toda, eu colocava também os reggaes para poder levar, né. A gente tinha essa proposta com Luan: "Cheguei, não, meu filho, vamos... A gente precisa levar o que a gente gosta pro barzinho. E a gente precisa fazer isso de uma forma que as pessoas comecem a digerir isso e apreciar. Então a gente de fato teve que levar o trivial, para poder ser aceito, para poder abrir os ouvidos, e então a gente injetar a nossa música para o público que estava ali.

Aline – Foi uma versão do show feita para esse espaço?
Tâmara – Exatamente.

Aline – E como você avalia atualmente: qual é a gestão do Som de Calçada com o município? Existe uma relação? Positiva, negativa, não existe?
Tâmara – Então, Aline, nessa questão aí eu não vou saber te responder, porque os meninos é que estavam mais engajados aí. Eles estavam até falando que estavam em comunicação com a Prefeitura para resolver alguma coisa, mas eu não sei te falar. Aí eu acho que os outros meninos é que vão saber te responder direitinho.

Aline – Minha penúltima pergunta é o seguinte: a sua percepção da gestão com os outros eventos musicais. Porque tem diversos eventos, dos grandes aos menores. Como você vê a gestão do município em relação aos outros eventos musicais na cidade?
Tâmara – É porque esse ano a gente foi sobressaltado por essa pandemia, mas o projeto verão deu fôlego para o movimento esse ano. "Poxa! Que bom que a gente foi visto, que a gente foi chamado para fazer parte"... De uma coisa que é Projeto Verão Sergipe, Aracaju, na verdade, Projeto Verão é da Prefeitura, né. Mas que bom que o coletivo foi enxergado como parte de uma coisa que é do município, sabe, Aline. Deu um ar diferente para todo mundo que faz parte do movimento. A gente tinha esperança e foi prometido

isso para a galera, dizendo que em outros movimentos do município, que o Som de calçada faria parte. Então a gente estava vendo que houve essa evolução, que a gente foi visto, e fomos chamados para agregar, mas antes, sempre, a gente via que muitos dos eventos no Estado e no município tinha uma predileção por artistas vindos de fora. Isso todo mundo fala. E além dessa predileção a gente via que na verdade a programação era muito mais com artistas de fora do que com artistas locais, a gente via que tinha um tratamento diferenciado também. Isso foi até questão que a gente debateu em outro grupo que faço parte, mas é de... Nada a ver, não, é um grupo de artistas mesmo que tem, daqui. Que a gente vê que por exemplo "Ah, vamo contratar a Ivete para cantar aqui. Ah, a gente bota aqui Maysa Reis para fazer show secundário. Beleza, beleza". Aí Ivete tem o investimento do show depositado antecipadamente e Maysa Reis recebe dois meses depois do show. Por que que não tratado, não é planejado para que os dois artistas sejam pagos da mesma forma? A gente vê que tem essa discrepância de tratamento. A gente vê que tem a predileção de artistas de fora por artistas locais. Porque a gente sabe que tem muita gente boa aqui, Aline, você sabe, que tem muita gente boa aqui no Estado. É perceptível. Todo lugar sabe... Teve até época que dizia que Aracaju era quase Bahia, né, porque quando tinha show era de artista baiano aqui em Aracaju.

Aline – Dominou de uma forma bem escancarada, né?
Tâmara – Muito! Aí cê tá São João, aí vem a galera de Pernambuco, Paraíba, e cadê os trios pé de serra daqui? Bota um pouquinho, bota uma minoria só para dizer que está ajudando os artistas locais, mas poderia ser diferente. Até para o orçamento do Estado e do município é muito mais vantajoso ele tá contratando o artista daqui, não desvalorizando o artista daqui, mas até os custos para trazer, para hospedar e tudo mais, vai ser muito mais vantagem do que tá trazendo o cara de fora! E acaba sendo visto com muito mais valor aquele Estado e aquele município que valoriza os seus. Como Recife, na época do carnaval, dá valor à galera do frevo. E a galera vê isso como uma coisa muito bonita. Como um gaúcho que quando tá fazendo o movimento farroupilha que bota lá as bandas de vaneirão e tudo mais... E isso é muito bem visto. Por que que Sergipe não pode ser dessa forma, Aracaju não pode ser dessa forma? Valorizando o que é deles, o que é nosso? Então a gente vê, a gente vê, sim, essa questão da predileção por artistas de fora e tratamento diferente também.

Aline – Você acha que aqui, Aracaju, Sergipe, existe uma cadeia da música consolidada, com as etapas? Porque a música tem toda uma produção do fazer. Cê entende que a gente aqui tem uma cadeia produtiva da música consolidade?
Tâmara – Eu confesso que não vou saber responder porque, o que está acontecendo comigo agora. Eu agora estou fazendo parte de um grupo, que até Amorosa tá fazendo parte... Então, essa parte de produção, eu to conhecendo muito agora, a partir de agora. Eu não saberia lhe dizer se é uma coisa consolidada ou não. Eu enquanto artista. Mas o que eu vejo aqui... A gente tem os meios, a gente tem todos os meios pra isso, sabe? Temos produtores fortes aqui. A gente sabe que circula uma grana de incentivo pra isso, mas eu não sei a força que isso tem aqui. Não sei lhe dizer de fato se é uma coisa consolidada. Se é uma coisa fraca. Se é uma coisa pra uns ou pra outros. Se tem uma forma de selecionar, se é uma coisa seletiva ou não. Então para não falar besteira, eu prefiro não falar.

Aline – E por fim a última pergunta e o seguinte: você acha que nas estruturas dos bairros de Aracaju, tem condições para que os próprios moradores, tipo o exemplo que você citou do Som de Quebrada, para que os próprios moradores coloquem em

prática esses usos, essas apropriação dos espaços públicos por meio da cultura? Tem um campo aberto para essas apropriações nos bairros, especificamente?
Tâmara – Pelo que eu vejo a gente, aqui no bairro Luzia, por exemplo, se você for contar a quantidade de praça que tem aqui... Eu não sei, não, sei que tem bastante, viu. Eu acredito que passando em alguns lugares aqui da região, não digo porque, assim, até Nossa Senhora do Socorro eu não sei muita coisa, mas eu vi das últimas vezes que fui em Nossa Senhora do Socorro, depois que teve a reforma, tem espaços muito legais para serem utilizados. Aqui em Aracaju tem vários bairros que também eu vejo espaços que dá pra ser utilizados e espaços que dá para ser reutilizado que foram esquecidos, tipo, acho que era a praça Tobias Barreto que tinha a feirinha dia de domingo, não é isso?! Não sei se tem ainda.

Aline – Eu acho que ainda tem, reduzida, se eu não tiver enganada.
Tâmara – Ainda tem reduzida, né?! Porque eu ia na nossa infância, a gente ia.

Aline – Isso! Era o point, o point do domingo.
Tâmara – Pois é, aquelas casinha que era feita de madeira, tu tinha aquelas casinhas de madeira.. Então, era uma coisa que eu tinha muito na memória que eu achava que devia ter muita força aquilo ali, aquela pracinha poderia ser revitalizada. Até o centro histórico podia ter uma coisa diferente, as praças ali do... Como é o nome daquela praça? Sou péssima para nome. Aquela praça ali logo do início... Que tem a Ponte do Imperador logo em frente.

Aline – Fausto Cardoso.
Tâmara –Aquele espaço ali é maravilhoso. Eu vi a iluminação de Natal ali da época, fiquei encantada. Cheguei: Pô, por que não tem uma coisa maior aí? Por que não tem arte aí? E também na época que o pessoal estava fazendo muito show ali no café do Palácio, eu ficava olhando ali a praça. Cheguei: Poxa, aquele espaço, né?! A gente vê potencial em muitos lugares aqui em Aracaju, eu vejo. Eu acho que com o esforço da galera, eu acho que dá. Agora só não sei se vai ter apoio de repente de 100% dos vizinhos ou dos órgãos públicos aí, mas potencial a gente tem.

MATOS, Adam Silva. Entrevista IV. [11 jun. 2021]. Entrevistadora: Aline Braga Farias Conceição. Aracaju, 2021. 1 arquivo .mp3 (23min11s).

Entrevista com Adam Silva Matos, integrante do Som de Calçada.

1 – Nome de registro e nome social
Adam Silva Matos – Adam Matos

2 – Idade e profissão/atividade
33, arquiteto e artista plástico

3 – Identidade de gênero
Hetero

4 – Etnia/Cor

Branco

5 – Bairro de residência
Suissa

6 – Quando e como surgiu a iniciativa?
Adam - A Cinelândia sempre foi um lugar de uso meu pessoal e da galera que eu ando. Desde muito moleque, adolescentes... Necessidade de uma lazer autentico.

7 – Quem são as pessoas que realizam o evento com você?
Adam - Luan Bomfim (Luan Soneca), Luan Pinehiro, Luan Zion, Tâmara, Carol Duvale, Brunaldo, Rafael, Marcelo Gaita, pioneiro de colar no movimento...

8 – Que gêneros musicais são tocados lá?
Adam - Reggae, predominância, carro chefe... MPB contem e clássicos... E abertura pra o q viesse, samba, zabumba, do tango ao forró.

9 – O que você entende por espaço público?
Adam - Minha forma: somos seres urbanos, não de casa. O espaço urbano é o palco da nossa vida.

10 – Qual a sua motivação para participar/realizar desse projeto?
Adam - Depois de um ano, mais acústica, acabou gerando uma vibe, e a gente se viu responsável por aquilo, e com prazer de estar gerando aquilo. Cantar me fazia bem também... É a mágica da musica, e a música feita em roda.

11 - Como descreveria as pessoas que frequentam o evento?
Adam - Sem julgamento prévio, bem misturado. No início, a gente tinha um público mais classe média, mais zona sul, que morava na Coroa do Meio e na Atalaia. A galera de outros bairros mais longes se programavam para curtir aquele momento. Esse contraste eu vejo como total positivo. Contudo que o público aumentou, acho que vem as mazelas sociais da cidade. O cara que quer vender o pó. Era um lugar que a galera se sentia mais livre para fumar um.
Contrastou mesmo: galera que fazia vibe do som de mala, do Catina d'Italia, rolou uma migração. Outro movimento que nasce nessa orbita que nasce nessa orbita do som de calçada. Essa galera do rap começou a colar pra curtir. Chegava alguém, jogava uma rima.

12 – O que é necessário para realizar cada edição?
Adam - A gente levava cerca de umas seis caixa de som. Sempre tinha pelo menos duas guitarras, baixo, bateria e pelo menos umas duas percussões. Tudo levado pela gente. Eu, Luan Zion Luan Soneca, Tâmara... Sempre tinha acesso a carro.

13 – As condições para realização mudaram com o passar do tempo?
Adam - No tudo que cresceu, as demandas cresceram. Vendo que a coisa gera uma coisa urbana, a gente continou... Até janeiro antes da pandemia, uns três anos, 50 reais num domingo [de vaquinha]. Ainda precisava de vaquinha...

14 – Que papel a música cumpre nessa iniciativa?

Adam - A música no Som de Calçada ela foi um aglomerante. Porque assim, a gente pegando o contexto do momento. Não tinha nenhum tipo de serviço... Aglomerante das pessoas, aglomerante dos serviços.

15 – O projeto já gerou gravações de músicas, bandas ou outras iniciativas nesse sentido?
Adam - Com certeza. A onda que o SDC causou tem vários exemplos. Pessoas que não tinha instrumento e tocar nada e começarem a tocar. Ter tido
Brunaldinho, Wesley, pessaos que não cantavam... Essa falta de vergonha.
Dois amigos começaram a fazer barzinho. Outras bandas, Faranis... Projetos também se somaram. É um dos mais antigos desses movimentos que aconteceram. Tem Ensaio aberto, Sarau de Baixo... A SDC deu essa cara a tapa: "tá vendo aí?!". Aracaju viveu um momento muito rico de ocupação urbana. Isso incomodou: empresariado cultural, turístico e a mesquinhez de outros órgãos de mandar polícia.

16 – Você tem banda ou carreira? Se sim, toca/tocava em outros lugares fora da iniciativa? Onde?
Adam - Não sou músico. Música é um hobby. Eu toco percussão. Ganho um extra.

17 – No geral, não somente em relação à iniciativa de vocês, você considera que a população de Aracaju recebe bem eventos musicais ou artísticos nos espaços públicos da cidade?*
Adam - A população jovem sim. Super recebe. A gente é carente. A gente não tem uma casa de forró descente na cidade. O pessoal com a cabeça mais aberta achava lindo, normal.

18 – Há gêneros musicais que circulam com mais facilidade ou mais dificuldade? Se sim, por que você acha que isso acontece?
Adam – Sou rampeiro... Gosto de farra. Minhas preferências são sempre mais para o undergrand... Vibe praeira. Eu acho que hoje tem uma super dificuldade. E até ausência. Mais bandas de reggae locais. Televisão, mídia, preferem esses sons mais comerciais. Esses movimentos culturais de rua devem resistir.
E por que isso acontece? É sistemático total. Sertanejo é muito unido. Como no pagode. Como certas outras músicas. Quase não tem um trabalho autoral, compositores que vendem pra um a pra outro. As mídias ganham muito com isso.

19 - Qual a relação da gestão do município de Aracaju com o evento que vocês realizam?
Adam - A gente nunca procurou de vias públicas assim esse apoio de maneira formal. E nõ veio deles. Num cenário mais recente, edital. Uma administração que é mais relapsa para essas questões, essa sensibilidade de entender a cidade como criadora.

20 – E como você percebe a relação da gestão com outros eventos musicais que acontecem no espaço público da cidade?*
Adam - Aí é total. Infelizmente aí onde gera uma monetização realmente muito maior, aí a bola do dinheiro gera. A relação é total posta. O endosso do Estado às expressões mais artísticas comerciais e sem ser somente as musicais. Beba e consuma.

21 - Você acredita que a estrutura dos bairros de Aracaju proporciona condições para que seus moradores coloquem em prática usos e apropriações dos espaços públicos por meio da cultura?

Adam - Possível é mediante uma vontade da galera. Equipamentos urbanos, não. Em bairros periféricos... Se vc torna o lugar árido. A gente tem ilhas na cidade, até em bairros mais de zona sul.