

“intercultural”, a “visibilidade” de um tipo de música (cujas dinâmicas podem se deslocar entre as dimensões “local”, “regional” e “transregional”), e frisando a importância de reconhecer múltiplas possibilidades de afiliação e atividade cultural (através das “esferas sobrepostas” de “escolha”, “afinidade,” e “pertencimento”) e da “mudança de códigos”¹⁰ como uma estratégia que as pessoas usam para lidar com elas, Slobin apresenta, de forma sistemática, um útil mapa de possíveis caminhos a serem seguidos para responder a questão básica: “ao estudar uma cena, quais são as unidades de análise e quais são os níveis com os quais trabalhamos? (SLOBIN, 1993, p. 9).¹¹

O debate interdisciplinar em andamento sobre música e globalização tem reforçado a consciência que nós, etnomusicólogos, temos hoje, de que as identidades (e as diferenças) musicais são produzidas discursivamente e interativamente para serem performadas, negociadas e remoldadas dentro de relações de níveis de poder diferentes e historicamente situados.

Pesquisas sobre “Cenas Musicais”

O termo “cena”, ao longo das últimas duas décadas, tem gradualmente conquistado legitimidade no circuito acadêmico, especialmente no contexto das discussões sobre (sub)culturas juvenis e música popular. Parte do jargão (e discurso) jornalístico usado para descrever subculturas específicas, suas músicas, seus lugares, seus estilos de roupa, etc., desde pelo menos os anos 40 do século passado (BENNET; PETERSON, 2004, p. 2), o termo “cena” se tornou quase óbvio (e, portanto, raramente definido) e usado abundantemente, em discursos de diferente natureza e propósito (incluídos os acadêmicos), para se referir a uma variedade de coisas.

É uma cena (a) a congregação recorrente de pessoas num lugar específico, (b) o movimento destas pessoas entre esse lugar e outros espaços de congregação, (c) as ruas onde se dá este movimento [...], (d) todos os espaços e atividades que rodeiam e alimentam uma preferência cultural específica, (e) o fenômeno mais amplo e mais disperso geograficamente do qual este movimento ou estas preferências são exemplos locais, ou (f) as redes de atividades microeconômicas que propiciam a sociabilidade e a ligam à autorreprodução em andamento da cidade (STRAW, 2002, p. 7)¹²

Esse é o dilema expresso por um dos principais teóricos da noção de “cena” dos anos 1990.¹³ Nos estudos sociológicos da música popular, nos estudos culturais, da área de

¹⁰ O conceito de “mudança de códigos” (*codeswitching*) discutido por Slobin é, em muitos aspectos, análogo àquele de “heteroglossia” proposto por Mikhail Bakhtin (1981). Esses conceitos, concordo com Slobin, poderiam ser mais usados em nossa área de estudos para lidar com múltiplas afiliações subculturais e “competências” musicais.

¹¹ “[...] in surveying a scene, what are the *units* of analysis and what are the *levels* on which one works?”

¹² Is a scene (a) the recurring congregation of people at a particular place, (b) the movement of these people between this place and other spaces of congregation, (c) the streets/strips along which this movement takes place [...], (d) all the places and activities which surround and nourish a particular cultural preference, (e) the broader and more geographically dispersed phenomena of which this movement or these preferences are local examples, or (f) the webs of microeconomic activity which foster sociability and link this to the city’s ongoing self-reproduction?

¹³ O artigo de Straw, “Systems of Articulation, Logic of Change: Communities and Scenes in Popular Music” (STRAW, 1991), é amplamente citado como sendo um dos principais trabalhos teóricos a influenciar a recente nova “tendência” da pesquisa sobre cenas. Curiosamente, após aquele artigo, Straw parece ter deixado um pouco de lado a pesquisa sobre “cenas” para se envolver em outros debates teóricos. Somente mais recentemente, em concomitância com a reemergência das “cenas musicais” como uma perspectiva alternativa de pesquisa, ele voltou a escrever alguns outros trabalhos sobre o assunto (STRAW, 2001 e 2004).

comunicação e, em menor grau, na etnomusicologia, muitos autores tem empregado esse termo como um substituto atraente e aparentemente não problemático para, entre outras coisas, comunidade, grupo, subcultura, espaços de performance, e contexto. Após oferecer ao leitor uma boa síntese da confusão acumulada em torno deste termo, o autor acima citado, para esclarecer sua própria posição, explica o que ele quis definir com esse termo: “específicos espaços geográficos para a articulação de múltiplas práticas musicais” (STRAW, 2002, p. 8).¹⁴ Em seu artigo de 1991, Straw, fazendo referência ao trabalho de Barry Shank,¹⁵ apresentou uma formulação mais detalhada da noção de cena discutindo-a como sendo significativamente diferente daquela de comunidade:

A última presume um grupo populacional cuja composição é relativamente estável – de acordo com um amplo leque de variáveis sociológicas – e cujo envolvimento com a música assume a forma de uma exploração em andamento de um ou mais idiomas considerados como enraizados dentro de uma herança histórica geograficamente específica. Uma cena musical, ao contrário, é aquele espaço cultural no qual uma variedade de práticas musicais coexiste, interagindo uma com as outras dentro de vários processos de diferenciação, e de acordo com trajetórias de mudança e fertilização cruzada amplamente variáveis. O senso de propósito articulado dentro de uma comunidade musical normalmente depende de uma ligação afetiva entre dois termos: práticas musicais contemporâneas, de um lado, e a herança musical que é considerada como o que torna essa atividade contemporânea apropriada para um dado contexto, do outro. Dentro de uma cena musical, o mesmo senso de propósito é articulado dentro daquelas formas de comunicação por meio das quais se realizam a construção de alianças musicais e a definição de fronteiras musicais. (STRAW, 1991, p. 373)¹⁶

A primeira abordagem de cena como conceito da qual achei menção, todavia, é um livro de 1977, cujo título é simplesmente “Cenas”, escrito pelo sociólogo John Irwin.¹⁷ Nesse livro, que aborda formas culturais juvenis, Irwin tem proposto uma interessante perspectiva de cena. “O termo,” ele escreveu:

[...] indica que estes mundos são expressivos – isto é, as pessoas participam deles para uma gratificação direta mais do que futura – que eles são voluntários, e que eles estão disponíveis para o público. Além disso, a metáfora teatral da palavra “cena” reflete uma orientação

¹⁴ “[...] geographically specific spaces for the articulation of multiple musical practices”.

¹⁵ Barry Shank foi outro importante autor na proposta do conceito de cenas musicais. Alguns anos após o artigo citado por Straw, ele escreveu um livro sobre a cena musical de Austin, Texas (SHANK, 1994) que teve uma forte influência sobre os recentes trabalhos sobre o assunto.

¹⁶ The latter presumes a population group whose composition is relatively stable – according to a wide range of sociological variables – and whose involvement in music takes the form of an ongoing exploration of one or more musical idioms said to be rooted within a geographical specific historical heritage. A musical scene, in contrast, is that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization. The sense of purpose articulated within a musical community normally depends on an affective link between two terms: contemporary musical practices, on the one hand, and the musical heritage which is seen to render this contemporary activity appropriate to a given context, on the other. Within a musical scene, that same sense of purpose is articulated within those forms of communication through which the building of musical alliances and the drawing of musical boundaries take place.

¹⁷ Curiosamente, os autores engajados nesta perspectiva de análise parecem ignorar o trabalho de Irwin, atribuindo a Will Straw a introdução da noção de cena no contexto acadêmico.

psicológica recente – a de uma pessoa como “ator”, apresentando-se conscientemente em frente de espectadores (IRWIN, 1977, p. 23 *apud* PFADENHAUER, 2005, p. n.d.)¹⁸

Ambas essas noções de “cenas” (a de Irwin e a de Straw), mesmo produzindo algum eco na literatura acadêmica após sua formulação, não assumiram o claro status de modelos teóricos que outros têm aplicado a específicos estudos de caso. Somente no começo do novo século o conceito de “cena” reapareceu claramente como perspectiva de análise alternativa.

Podemos, certamente, apontar exemplos de estudos que poderiam ser considerados como “precursores” da atual pesquisa sobre cenas musicais. Finnegan (1989), Cohen (1991), Berger (1999), só para citar alguns trabalhos bastante conhecidos, cada um de sua maneira, discutiram questões, situações e dimensões que atualmente encontramos na recente literatura sobre “cenas”. Mesmo se dois desses autores (a saber, Cohen e Berger) têm usado, mais ou menos extensivamente, o termo cena (sem sentir a necessidade de defini-lo claramente), todavia, eles têm fundamentado suas análises em diferentes perspectivas teóricas. Finnegan usou o conceito de “art worlds” assim como formulado por Howard Becker (1982) que é similar, em muitos aspectos, àquilo que agora está se chamando de “cenas”.

Gerstin (1998) adotou a noção de cena formulada por Straw (1991) como uma maneira conveniente para se referir ao diversificado mundo da música bèle da Martinica. A noção de cena, todavia, em seu trabalho só tem uma função descritiva, não sendo instrumental para sua análise da autoridade e da reputação musical. Gerstin (1998, p. 409, nota 2), também aponta duas importantes diferenças entre sua perspectiva e aquela de Straw. A primeira é que relações de poder e autoridade não fazem parte do quadro proposto por Straw. A segunda é que, enquanto Straw discute a recepção de consumidores anônimos de cenas de música popular, o foco de sua análise são intérpretes e aficionados, muitos dos quais estão envolvidos em relações “cara-a-cara”¹⁹.

A publicação da coletânea “Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual” (BENNETT; PETERSON, 2004) representou o marco principal da nova tendência. Após a publicação desse livro, e seguindo seus passos, um número relativamente grande de estudos tem sido publicado, principalmente nas áreas de sociologia da música e de comunicação.²⁰ Já que muitos destes trabalhos citam essa coletânea como sua principal referência teórica, é importante examinar quais definições e novas perspectivas ela propõe para a ideia de “cenas musicais”. Em sua breve introdução, Bennett e Peterson, esperando que, juntos, os capítulos do livro “apresentem algo que se aproxime de uma visão completa do que é uma cena” (2004: 1),²¹ oferecem somente as seguintes definições lacônicas e ambíguas:

¹⁸ “[...] the label indicates that these worlds are expressive - that is, people participate in them for direct rather than future gratification - that they are voluntary, and that they are available to the public. In addition, the theatrical metaphor of the word 'scene' reflects an emergent urban psychological orientation - that of a person as 'actor', selfconsciously presenting him - or herself in front of audiences”.

¹⁹ Todos os estudos que mencionei como precursores da recente pesquisa sobre “cenas” compartilham esse foco nos performers. A crescente literatura sobre cenas musicais, mesmo se de uma forma mais balanceada, parece ainda privilegiar a recepção e o consumo. Considerada a pouca atenção que os etnomusicólogos geralmente continuam a dedicar à recepção, essa literatura pode ser assumida como um estímulo positivo.

²⁰ Ver, por exemplo, Bennett e Kahn-Harris (2004); Davis (2006); Futrell, Simi e Gottschalk (2006); Kahn-Harris (2004); Pfadenhauer (2005) e Williams (2006). No Brasil interessantes trabalhos têm se apropriado desta perspectiva. Ver, entre outros, Janotti Jr. (2011, 2012), Sá (2011) e Janotti Jr. e Sá (2013).

²¹ “[...] present something that approaches a complete view of scene”

O conceito de “cenas musicais”, originalmente usado prevalentemente em contextos jornalísticos e do dia-a-dia, está sendo cada vez mais usado por pesquisadores acadêmicos para designar os contextos nos quais *clusters* de produtores, músicos, e fãs coletivamente compartilham seus gostos musicais em comum e se distinguem coletivamente de outros. (*ibid.*, p. 1)²²

Trabalhos que usam a perspectiva das cenas focam situações onde performers, estabelecimentos e fãs se juntam para coletivamente criar música para seu próprio prazer. (*ibid.*, p. 3)²³

Nesse quadro bastante simplista das cenas musicais, qualquer possível diferença ou fricção são omissas, não existem interesses contrastantes e relações de poder, e o prazer parece ser o único objetivo comum de todos os atores sociais envolvidos. Essa perspectiva limitada e problemática, todavia, é um pouco ampliada no resto da introdução e não pode ser considerada como refletindo de forma justa a proposta dos autores cujos trabalhos são apresentados nesse livro e naqueles que seguiram seu exemplo.

A nova perspectiva que esse livro propõe, se comparada com abordagens anteriores, parece consistir na classificação de três tipos de cenas musicais: “local,” “translocal,” e “virtual”. As cenas locais, aquelas “agrupadas em torno de um foco geográfico específico” (p. 6),²⁴ correspondem àquilo que tem sido mais comumente discutido como cenas. As cenas translocais, de acordo com a definição dada por esses autores, se “refere a cenas locais amplamente dispersas que se comunicam regularmente em torno de uma distintiva forma de música e de estilo de vida” (*ibid.*).²⁵ O terceiro tipo, a cena virtual, é descrito como uma “nova e emergente formação na qual pessoas espalhadas dentro de grandes espaços físicos criam o senso de uma cena por meio de fanzines e, cada vez mais, por meio da Internet” (p. 6-7).²⁶ Pensar essas três dimensões como se representassem diferentes tipos é, todavia, um equívoco, pois, como alguns dos artigos desse livro mostram claramente, elas geralmente se sobrepõem, se estendem de uma à outra e, na maioria das vezes, são inextricavelmente interligadas e interdependentes.²⁷

Por que essa perspectiva das cenas se tornou tão atraente? Ela não representa uma abordagem realmente nova, nem propõe uma metodologia clara e coerente a ser seguida. O que é claro para mim é que a flexibilidade da noção de cena representa seu aspecto mais atrativo para estudiosos que estão ainda “lutando” para achar bons substitutos para noções mais velhas como

²² The concept “music scenes”, originally used primarily in journalistic and everyday contexts, is increasingly used by academic researchers to designate the contexts in which clusters of producers, musicians, and fans collectively share their common musical tastes and collectively distinguish themselves from others.

²³ Work in the scenes perspective focuses on situations where performers, support facilities, and fans come together to collectively create music for their own enjoyment.

²⁴ “[...] clustered around a specific geographic focus”.

²⁵ “[...] refers to widely scattered local scenes drawn into regular communication around a distinctive form of music and lifestyle”

²⁶ “[...] newly emergent formation in which people scattered across great physical spaces create the sense of a scene via fanzines and, increasingly, through the Internet”.

²⁷ Futrell, Simi e Gottschalk (2006), em sua análise da cena musical do “poder branco”(white power) nos Estados Unidos, que vou discutir mais adiante, adotaram a perspectiva das cenas mas expressaram a mesma crítica em relação à tipologia proposta por Bennett e Peterson, sugerindo que “uma compreensão mais completa das cenas musicais deve localizar e analisar as interconexões entre as dimensões local, translocal e virtual” (p. 279) [“a more complete understanding of music scenes must locate and analyze the interconnections among local, translocal, and virtual dimensions”]. A mesma crítica tem sido expressa mais recentemente por Simone Pereira de Sá (2013), autora brasileira que tem adotado a perspectiva de pesquisa das cenas musicais.

comunidade e subcultura que são cada vez mais percebidas como problemáticas. Muitos dos autores da recente literatura que discute cenas musicais justificam sua escolha da noção de cena nesses termos. Se, no começo dos anos 1990, Straw estava mais interessado em contrastar cenas a comunidades,²⁸ hoje, após uma longa série de debates críticos em torno dele, o conceito de subcultura parece representar o principal impasse teórico a ser resolvido²⁹. Mais especificamente, a noção de subcultura para a qual estes autores estão tentando achar um substituto adequado é aquela desenvolvida pelo *Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies* durante os anos 1970 e que tem como principais representantes dois livros muito influentes: Hall e Jefferson (1976) e Hebdige (1979). Fundamentando sua análise em teorias marxistas e estruturalistas e usando muito pouco a pesquisa empírica, esses autores têm descrito as subculturas como grupos coerentes e homogêneos de jovens da classe trabalhadora cujos comportamentos e "estilos" "desviantes" (em relação à cultura hegemônica e à cultura de seus pais) devem ser entendidos como "rituais" realizados para resistir simbolicamente à opressão que sua classe cada vez mais sofria por conta das mudanças estruturais que estavam acontecendo na sociedade Britânica após a Segunda Guerra Mundial. Essa teoria explicitamente política teve um forte impacto no campo dos estudos culturais e, por meio deles, em várias disciplinas acadêmicas que analisam a cultura popular. Recentes publicações com títulos como *After Subculture* (BENNETT; KAHN-HARRIS, 2004) ou *Beyond Subculture* (HUQ, 2006) são sintomáticas do difuso mal-estar em relação a este modelo teórico que tem caracterizado a última década (quando a pesquisa sobre esses assuntos começou a ser definida por alguns como "pós-subcultural"). Entre as várias críticas que a teoria subcultural recebeu estão: o fato de ser ligada demais a um contexto específico; sua omissão de diversos grupos de jovens (e das jovens mulheres) que não se encaixavam facilmente no quadro geral por ela proposto; a imagem idealizada de uniformidade e coerência interna dos grupos descritos; o fato que esta não reconhece a possibilidade de graus mutantes de afiliação e de pertencimentos múltiplos; seu foco exclusivo na classe e nos sentidos de oposição; sua visão bastante determinística das dinâmicas sociais que exclui a possibilidade de escolhas individuais; e, conseqüentemente, sua falta de interesse nos reais significados que os estilos de vida e as práticas subculturais têm para as pessoas que os adotam³⁰.

A noção de cena aparece como um substituto atraente para subcultura, pois não está presa a estes limites e, ao mesmo tempo, é suficientemente elástica para ser aplicada a um amplo espectro de dimensões socioespaciais.

Três exemplos de pesquisas sobre cenas

²⁸ Introduzindo sua discussão dos aspectos problemáticos da noção de comunidade, Straw critica diretamente a abordagem etnomusicológica com uma única (e um tanto maliciosa) frase: "Aqueles que encontram os estudos etnomusicológicos pela primeira vez depois de um aprendizado nas hermenêuticas da desconfiança podem, como eu, ficar espantados pela proeminência neles de noções de totalidade cultural ou por afirmações sobre a unidade expressiva de práticas musicais" (STRAW, 1991, p. 369). "Those encountering ethnomusicological studies for the first time after an apprenticeship in the hermeneutics of suspicion may, like myself, be struck by the prominence within them of notions of cultural totality or claims asserting the expressive unity of musical practices".

²⁹ Procurando um substituto para a noção de subcultura e antes de adotar a perspectiva das cenas, Andy Bennet, um dos organizadores do volume "Music Scenes", num artigo relativamente recente (1999) tem proposto de usar o conceito de "tribos" (ou "neotribos"), formulado por Maffesoli (1996) como modelo teórico alternativo para o estudo das culturas juvenis.

³⁰ Para uma revisão crítica mais detalhada da teoria subcultural e de seus limites ver: Huq (2006) e Muggleton (2000).

Para termos uma ideia mais direta de que tipo de trabalho está sendo desenvolvido com essa perspectiva, escolhi discutir brevemente três artigos cujos autores se afiliam explicitamente a essa linha de pesquisa (*scene research*) e que cobrem a tipologia (“local,” “translocal” e “virtual”) proposta por Bennett e Peterson.

O artigo de Spring “Behind the Rave: Structure and Agency in a Rave Scene” (2004) faz parte da coletânea “Music Scenes,” na qual está incluído como exemplo de estudo de uma “cena local”. Spring retrata uma vibrante, mas evanescente, cena rave que se desenvolveu (e, menos de uma década mais tarde, se dissolveu) em torno da música eletrônica dançante (techno, house, trance, jungle etc.) “numa cidade satélite de classe trabalhadora perto de Detroit formada prevalentemente por pessoas do leste da Europa” (p. 49).³¹ Este breve relato etnográfico (baseado em mais de sete anos de observação participante), todavia, não tem o objetivo de propor uma análise compreensiva da cena em si. Seu propósito mais específico é de mostrar como a cooperação e cumplicidade de diferentes atores sociais (movidos por interesses particulares mas complementares) foram instrumentais para que a cena acontecesse. Os principais atores cuja interação e agência Spring analisa são: um jovem dono de clube (Bill) que, graças a seu talento empresarial e a uma rede de conhecidos com os quais ele podia contar, conseguiu criar um ambiente “sem risco” (no qual as atividades transgressivas e/ou ilícitas realizadas em seus estabelecimentos, poderiam seguir sem problemas) necessário para que a cena rave crescesse com sucesso; um número de DJs e promotores ambiciosos que tiraram proveito da situação; alguns traficantes de drogas confiáveis; uma rede de autoridades locais corruptas (políticos, bombeiros e policiais); e a complacente mídia local. Depois de alguns anos de grande sucesso, durante os quais este e outros clubes e *coffee shops* (a maioria deles controlados por Bill) atraíram diversas centenas de jovens “ravers” de todo o Centro-Oeste, todas as semanas, “o declínio da cena começou quando todos os atores importantes começaram a competir para conseguir uma parte maior dos lucros, levando ao colapso a estrutura de acordos mútuos” (p. 61)³².

A análise de Spring representa certamente um exemplo interessante da utilidade de olhar “por trás da cena” para entender aspectos importantes dos processos (escolhas individuais e alianças estratégicas) envolvidos na construção e nos destinos de uma cena musical. A teoria subcultural não leva em consideração a (até mesmo exclui a possibilidade de) agência individual. Seu retrato, todavia, deixa muitas questões importantes sem resposta. Porque essa cena se desenvolveu em torno da música eletrônica dançante e não, por exemplo, do “rock alternativo” (Bill inicialmente promoveu o “renascimento” de seu bairro por meio de shows ao vivo dessa música)? Quem são os jovens (os consumidores) atraídos por essa cena? Spring, como vimos, descreve esse lugar como sendo uma cidade “de classe trabalhadora formada prevalentemente por pessoas do leste da Europa”. A etnicidade e a classe têm alguma relevância para a afiliação na cena? Podemos realmente conceber essa cena como sendo simplesmente um fenômeno local, já que Spring fala, por exemplo, de DJ’s vindo de (e indo para) diferentes lugares dos Estados Unidos e, até mesmo, do exterior e de *ravers* vindo de todo o Centro-Oeste dos Estados Unidos? O que é mais importante, o que é exatamente definido por esse autor com o termo cena? A cidade de Rudson? A rede de clubes e *coffee shops*? As pessoas envolvidas? Os Estados Unidos ou, também, a cena rave internacional da qual a dimensão local é somente um exemplo (ou sub-cena)?

³¹ “[...] in a largely Eastern European ethnic working-class satellite city near Detroit”

³² “[...] the scene’s demise began when all of the important actors began to compete for a greater share of the profits, causing the structure of mutually supportive arrangements to collapse”.

O segundo exemplo que vou discutir é outro artigo do mesmo livro que aborda uma “cena virtual”. O principal objetivo do artigo de Lee e Peterson “Internet-based Virtual Music Scenes: The Case of P2 in Alt.Country Music” (2004) é de oferecer uma resposta para a seguinte questão básica: se uma cena musical, assim como é geralmente concebida, envolve uma interação cara-a-cara, “como pode existir uma cena que é formada e floresce na Internet?” (p. 187).³³ Para responder esta pergunta, os autores comparam aquelas que eles consideram as principais características básicas de uma cena local com aquelas que eles observaram empiricamente numa *listserv* que funciona na Internet, *Postcard Two* (P2), dedicada à “música country alternativa”. Por meio desta *listserv*, uma comunidade virtual de quase mil pessoas (fisicamente dispersas pelo mundo) discute, mais ou menos regularmente, uma grande variedade de músicas, trocando opiniões e juízos estéticos que, como sugerido pelos autores, acabam representando os principais parâmetros que definem esse gênero de música, cuja delimitação é extremamente vaga. Mesmo se algumas significativas diferenças resultam de sua comparação (como os fatos que as cenas virtuais crescem mais rapidamente, se baseiam em diferentes formas de interação entre os membros cujo gênero, raça e idade são muito menos relevantes do que nas cenas cara-a-cara, e não representam – pelo menos no caso discutido neste artigo – “palcos” para performances reais), os autores concluem que “uma *listserv* baseada na web pode cumprir as funções básicas de uma cena musical” (p. 202)³⁴.

O artigo aborda questões muito interessantes e lida com uma dimensão ainda pouco explorada em nossa área. Suas conclusões, todavia, não são muito convincentes. Por que uma *listserv* por meio da qual pessoas conversam sobre música deveria ser considerada uma cena musical por si mesma? Os indivíduos são “recrutados” numa cena musical pelo fato de entrar numa comunidade *listserv* ou é mais realístico pensar o oposto (isto é, que eles procuram essa *listserv* porque já estão “recrutados”)? Pode essa cena virtual ser concebida como sendo realmente independente de algum tipo de cena local ou translocal que se baseia na performance (cara-a-cara ou não) e na sua recepção³⁵? Se não, por que não consideramos a *listserv* simplesmente como um instrumento de comunicação poderoso por meio do qual uma cena pode estender a possibilidade de interação entre seus membros?

O último exemplo de cena musical que vou discutir aqui é um artigo, escrito conjuntamente por Robert Futrell, Pete Simi e Simon Gottschalk (2006), com o título “Understanding Music in Movements: The White Power Music Scene”. Em seu estudo, combinando etnografia, dados documentais e análise do conteúdo de diferentes tipos de mídia (como newsletters, sites web, grupos de discussão na Internet, e programas de rádio), esses autores apresentam uma interpretação detalhada e teoricamente sofisticada dos papéis e significados que a “cena musical *white power*” assume dentro da rede das organizações racistas dos Estados Unidos. O duplo objetivo desse artigo é de contribuir no debate em andamento sobre os papéis da música nos movimentos sociais (sociologicamente, essas organizações racistas são caracterizadas como tais) e de propor a “perspectiva das cenas” como uma rica alternativa em relação às abordagens mais comuns, dentro da literatura que discute a música dos movimentos sociais, que focam o conteúdo das letras e a ritualidade da performance. O conceito “cena musical de um movimento,” na perspectiva deles, “tem a intenção de capturar as qualidades

³³ “[...] how can there be a scene that is formed and thrives on the Internet?”

³⁴ “[...] a Web-based listserv can fulfill the basic functions of a music scene”

³⁵ Lee e Peterson apresentam alguns exemplos de situações nas quais membros da *listserv* se encontram na “vida real” para organizar diferentes tipos de eventos musicais ou, simplesmente, para socializar. Essa é uma maneira comum, explicam, de uma cena virtual se tornar local. Curiosamente, eles subestimam a possibilidade de que aconteça o inverso.

organizacionais e experienciais das ocasiões e das práticas desenvolvidas em torno da música do movimento” (p. 278).³⁶ Estas ocasiões são interconectadas e experimentadas como “um todo relativamente coerente – uma cena – que é parte de um movimento mais amplo” (p. 276).³⁷ Mesmo assumindo a perspectiva das cenas e a tipologia proposta por Bennett e Peterson, eles criticam a imagem compartimentada que resulta desta última, e demonstram que as interconexões entre as dimensões local, translocal e virtual de uma cena musical específica – que incluem “bandas, performances, espaços usados para a performance, gravadoras locais, gravações, programas (ex. de rádio e de vídeo), símbolos, folhetos, fanzines, sites Web que relatam sobre a música do movimento, e os ativistas que são envolvidos” (p. 279)³⁸ – são cruciais para suas dinâmicas e para o objetivo mais amplo do movimento de “recrutar” novos membros e de reforçar o senso de uma identidade comum entre os que já estão comprometidos com sua “causa”.

Se os primeiros dois exemplos lidavam com uma dimensão espacial mais ou menos clara e circunscritível (o espaço “concreto” dos poucos clubes de um único bairro, e o espaço “virtual” de uma única listserv) como um aspecto definidor de uma cena musical, aqui o foco é nas “ocasiões” interconectadas organizadas em torno da música.

Conclusões: a etnomusicologia precisa de "cenas musicais"?

Apesar de a maioria dos autores que defendem a perspectiva das “cenas musicais” considerar a mesma como sendo uma necessária alternativa ao trabalho desenvolvido no âmbito da etnomusicologia (muitas vezes, a partir de uma visão restrita e datada deste campo), as questões envolvidas nessa recente literatura não são realmente diferentes daquelas com as quais os etnomusicólogos trabalham hoje. Como espero ter mostrado na primeira parte deste trabalho, nós também estamos desenvolvendo (e/ou adotando) ferramentas teóricas para lidar com as interconexões e interações presentes entre a dimensão local (que continua sendo nossa principal “porta de entrada” no mundo dos significados da música) e aquelas translocal e global. Não temos um modelo geral para nos guiar nessa complexa tarefa. Considerando a literatura recente da nossa área como um todo, todavia, podemos identificar caminhos promissores que podem ser seguidos.

A noção de cenas musicais está atraindo um número cada vez maior de sociólogos e estudiosos de estudos culturais e de comunicação (não encontrei trabalhos desenvolvidos em nossa área que adotam diretamente esta perspectiva)³⁹ por causa de sua grande flexibilidade e por ser livre dos claros limites e das problemáticas conotações de conceitos anteriores como “comunidade”, “subcultura” e “neo-tribo”. Termos como “cena” ou “arena”⁴⁰ e, em menor grau, “paisagem” são poderosos e atraentes porque transmitem a imagem de uma dimensão

³⁶ “[...] is intended to capture the organizational and experiential qualities of the occasions and practices revolving around movement music”.

³⁷ “[...] a relatively coherent whole – a scene – which is part of the broader movement”

³⁸ “[...] bands, performances, performing spaces, indigenous recording companies, recordings, broadcasts (e.g. radio and video streams), symbols, street sheets, fanzines, Web sites that report on movement music, and the activists who are involved”.

³⁹ Essa afirmação, contudo, não é o resultado de uma busca sistemática conduzida em periódicos, anais de eventos e, de uma forma mais geral, em publicações da área. Trata-se apenas de uma constatação inicial baseada na leitura da literatura etnomusicológica nacional e internacional que alcançou maior visibilidade nas últimas duas décadas.

⁴⁰ Empregado, por exemplo, por Lundberg, Malm e Ronström (2003) de uma forma que é similar (mesmo se não equivalente) àquilo que os autores que temos discutido concebem como uma “cena”.

socioespacial. Não definem simplesmente um espaço territorial. Implicam, também, diferentes “perspectivas” situadas a partir das quais olhar para aquele espaço, a agência de específicos “atores” sociais e sua interação. Para tornar a ideia de paisagens num modelo analítico compreensivo e viável, todavia, após definir as dimensões espaciais conectadas que sua noção pretendia abranger, Appadurai sentiu a necessidade de especificar os diferentes tipos de interação em jogo e, assim, permitir uma discussão mais sistemática deles. A noção de cena, assim como proposta pelos autores aqui discutidos, mesmo sendo concebida como ligada a diferentes dimensões espaciais, é ainda vaga e ambígua demais para permitir que uma clara perspectiva teórica alternativa seja desenvolvida em torno dela. Um dos motivos, eu sugeriria, é o fato de eles não terem plenamente explorado e sistematizado conceitualmente, como Appadurai tem feito, as complexas formas de interação humana e de interconexões que o termo cena pode evocar.

Mais recentemente, os autores que trabalham com esta nova perspectiva vêm reconhecendo e problematizando a ambiguidade da "cena musical" como conceito e sua fragilidade como modelo teórico. Numa recente entrevista concedida a Jader Janotti Jr. (2012b), o próprio Will Straw, que como vimos é considerado o principal teorizador das cenas musicais, admite a limitação deste conceito como base de um modelo teórico:

Como já afirmei, a falta de metodologia rigorosa é intrínseca à noção de "cena" na medida em que a natureza dos laços que esta postula entre várias práticas, estilos e valores nunca pode ser engessada em uma fórmula. Pode-se resolver isto descrevendo esses laços em termos muito específicos em estudos de casos individuais (que, no entanto, podem ser pouco aplicáveis a outros exemplos) ou mantendo o termo em sua acepção pouco definida. Prefiro esta última solução; o termo pode servir como uma espécie de significante flutuante dentro de outros marcos de análise (como a teoria da circulação ou a teoria ator-rede) no intuito de equilibrar a tendência desses marcos a produzirem modelos excessivamente rígidos de prática cultural. Como aponte, “cena”, requer que se passe da prática localizada a uma conceituação mais ampla de sociabilidade cultural e teatralidade (JANOTTI JR., 2012b, p. 4-5).

A falta de uma clara sistematização metodológica e os limites para sua aplicabilidade são discutidos, também, por vários dos autores cujos trabalhos formam uma recente coletânea brasileira que recebeu o título de "Cenas musicais" (JANOTTI JR; SÁ, 2013).⁴¹ Um aspecto que fica claro nestes trabalhos mais recentes e na citada entrevista concedida por Straw (mas não claramente explicitado na literatura que discutimos) é que esse conceito foi formulado e se tornou útil no contexto das análises das territorialidades estabelecidas a partir da circulação e de diferentes processos de diferenciação de uma pluralidade de práticas musicais que coexistem nas cidades contemporâneas. Essa preocupação em desenvolver modelos de análise para o estudo do contexto urbano é particularmente interessante e instrutiva. Se, de um lado, não me parece que o conceito de cena musical, por si só, represente uma ferramenta prática e suficientemente completa que os etnomusicólogos poderiam adotar com proveito (seu uso como "significante flutuante", como sugerido por Straw, sendo, todavia, interessante), do outro, a literatura aqui discutida tem o mérito de apontar para um aspecto ainda problemático em nosso campo: a falta de uma preocupação em estudar a cidade em toda sua complexidade. Com isso quero dizer que a etnomusicologia trabalha hoje tendo como foco alternativamente a dimensão micro (a dimensão familiar da "comunidade")⁴² ou a dimensão macro correspondente a Estados-Nação ou, numa

⁴¹ Particularmente elucidativas a este respeito são as análises de Sá (2013), Herschmann (2013) e Trotta (2013).

⁴² Em um artigo recente, Kay Kaufman Shelemay (2011), aborda a história intelectual do termo "comunidade" no estudo de coletividades musicais, analisa diferentes conceitos e expressões propostos ao longo das últimas décadas

escala ainda maior, aos processos transnacionais e globais que determinam a circulação de músicas "desterritorializadas" e de seus sentidos mutantes. A dimensão da cidade continua sendo por nós um tanto negligenciada. Não se trata de falta de interesse nas culturas musicais urbanas (pelo contrário, pode-se até dizer que hoje a maioria dos estudos etnomusicológicos é realizada em contextos urbanos). O problema é que a maioria dos etnomusicólogos está simplesmente conduzindo pesquisas "na cidade" e não "da cidade"⁴³, isto é, continua "recortando" comunidades mais ou menos homogêneas e coerentes (definidas, por exemplo, em termos de localidade, etnicidade, raça, ou afiliação musical), evitando a complexidade e heterogeneidade da vida urbana. As cidades, todavia, são "nodos" fundamentais dentro das redes nacionais e/ou internacionais que estudamos e representam uma escala média a partir da qual olhar com proveito tanto para as dimensões micro quanto para as macro. Abandonando nossa visão comum das cidades como sendo simplesmente "lugares" e assumindo-as como "processos" históricos e contínuos (CASTELLS, 1996), podemos perceber como o mesmo tipo de fluxos e conexões que discutimos quando examinamos a globalização funcionam nessa dimensão mais local. A interação das mesmas "paisagens" propostas por Appadurai pode ser considerada como determinante das maneiras em que as pessoas percebem e "imaginam" as diferenças culturais (e as subjetividades que estas contribuem a moldar) dentro de um contexto urbano.

Referências bibliográficas

APPADURAI, Arjun. "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy". *Public Culture* vol. 2, n. 2, p. 1-24, 1990.

_____. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *The dialogical imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.

BARTH, Friedrik. *Balinese Worlds*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1993.

BECKER, Howard. *Art worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982.

BENNETT, Andy. "Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style, and Musical Taste." *Sociology*, vol. 33, n. 3, p. 599–617, 1999.

BENNETT, Andy e KAHN-HARRIS, Keith (orgs.). *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

para substituí-lo (entre eles o conceito de "cena musical") e propõe uma interessante defesa de sua validade na atualidade a partir de sua cuidadosa reformulação.

⁴³ Esse dilema, proposto desde os anos 1960 pelos autores pioneiros da antropologia urbana, continua atual em nosso campo. Em minha tese de doutorado (CAMBRIA, 2012) sugiro que um dos motivos principais por não ter vingado uma subárea específica definível como etnomusicologia urbana (a discussão sobre esta possibilidade, iniciada no final da década de 1970, se dissolveu já nos anos 1980) é justamente o fato de termos evitado equacionar esse dilema.

BENNETT, Andy e PETERSON, Richard A. "Introducing Music Scenes". In: Andy Bennett e Richard A Peterson (orgs.) *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, p. 1-15, 2004.

BENNETT, Andy e PETERSON, Richard A. (orgs.). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

BERGER, Harris M. *Metal, Rock, and Jazz. Perception and the Phenomenology of Musical Experience*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1999.

BURNETT, Robert. *The Global Jukebox: The International Music Industry*. London: Routledge, 1996.

CAMBRIA, Vincenzo. *Music and Violence in Rio de Janeiro: A participatory Study in Urban Ethnomusicology*. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Departamento de Música, Wesleyan University, Middletown, CT, EUA, 2012.

CASTELLS, M. 1996. *The Rise of Network Society*. Oxford: Blackwell.

COHEN, Sara. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

DAVIS, Joanna R. "Growing Up Punk: Negotiating Aging Identity in a Local Music Scene". *Symbolic Interaction*, vol 29, n. 1, p. 63-69, 2006.

ERLMANN, Veit. "The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s". *Public Culture*, vol. 8, p. 467-87, 1996.

_____. *Music, Modernity, and the Global Imagination: South Africa and the West*. New York: Oxford University Press, 1999.

FELD, Steven. "Notes on World Beat." In: Charles Keil e Steven Feld. *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Chicago: University of Chicago Press, p. 238-246, 1994.

_____. "Pygmy Pop: A Genealogy of Schizophonic Mimesis". *Yearbook for Traditional Music*, vol. 28, p. 1-35, 1996.

_____. "A Sweet Lullaby for World Music". *Public Culture*, vol. 12, n. 1, 2000.

FINNEGAN, Ruth. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

FRITH, Simon. *World Music, Politics, and Social Change*. Manchester: Manchester University Press, 1989.

FUTRELLI, Robert, SIMI, Pete e GOTTSCHALK Simon. "Understanding Music in Movements: The White Power Scene". *The Sociological Quarterly*, vol. 47, n. 2, p. 275-304, 2006.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

_____. "Noticias recientes sobre la hibridación". *Transcultural Music Review* n. 7. <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion>> [consulta: 08/05/2014], 2003.

GAROFALO, Reebee. "Whose World, What Beat: The Transnational Music Industry, Identity, and Cultural Imperialism." *The World of Music*, vol. 35, n. 2, p. 16-32, 1993.

GERSTIN, Julian. "Reputation in a Musical Scene: The Everyday Context of Connections between Music, Identity and Politics". *Ethnomusicology*, vol. 42, n. 3, p. 385-414, 1998.

GUILBAULT, Jocelyne. *Zouk: World Music in the West Indies*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

_____. "On Redefining the 'Local' through World Music". In: POST, Jennifer (ed.) *Ethnomusicology: a Contemporary Reader*. New York: Routledge, p. 137-46, 2006.

HALL, Stuart e JEFFERSON, Tony (eds.). *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*. New York: Holmes & Meier, 1976.

HANNERZ, Ulf. *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*. New York: Columbia University Press, 1992.

_____. "Fluxos, fronteiras, híbridos: Palavras chave da antropologia transnacional". *Mana*, vol. 3, n. 1, p. 7-39, 1997.

HEBDIGE, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. New York: Methuen, 1979.

HERSCHMANN, Micael. "Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais. In: Jeder Janotti Jr e Simone Pereira de Sá (orgs.). *Cenas Musicais*. Guararema, SP: Anadarco, p. 41-56, 2013.

HUQ, Rupa. *Beyond Subculture: Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World*. New York: Routledge, 2006.

IRWIN, John. *Scenes*. Beverly Hills: Sage, 1977.

JANOTTI JR, Jeder. "Os Cantos das Cidades: cenas musicais e mediatização na era dos downloads. *Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2011.

_____. "War for territory: cenas, gêneros musicais, experiência e uma canção heavy metal. ANAIS DO XXI ENCONTRO NACIONAL DA COMPÓS. Juiz de Fora: Compós, 2012a.

_____. "Entrevista - Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação". *E-Compós*, vol. 15, n. 2, p. 1-10, 2012b.

JANOTTI JR, Jeder e SÁ, Simone Pereira de (orgs.). *Cenas Musicais*. Guararema, SP: Anadarco, 2013.

KAHN-HARRIS, Keith. "The 'Failure' of Youth Culture: Reflexivity, Music and Politics in the Black Metal Scene". *Cultural Studies*, 7 (1): 95-111, 2004.

LEE, Steve S. e PETERSON, Richard A. "Internet-based Virtual Music Scenes: The Case of P2 in Alt. Country Music". In: Andy Bennett e Richard A. Peterson (orgs). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, p. 187-204, 2004.

LIPSITZ, George. *Dangerous crossroads: popular music, postmodernism, and the poetics of place*. London e New York: Verso, 1994.

LUNDBERG, Dan, MALM, Krister e RONSTRÖM, Owe. *Music, Media, Multiculture: Changing Muscscapes*. Svenskt visarkiv, 2003.

MAFFESOLI, M. *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*. London: Sage, 1996.

MEINTJES, Louise. *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*. Durham & London: Duke University Press, 2003.

MITCHELL, Tony (org.). *Global Noise: Rap and Hip-Hop outside the U.S.A.* Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2001.

MONSON, Ingrid. "Riffs, Repetition, and Theories of Globalization". *Ethnomusicology*, vol. 43, n. 1, p. 31-65, 1999.

MUGGLETON, David. *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. Oxford – New York: Berg, 2000.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.

PERRONE, Charles A. e DUNN, Christopher (orgs.). *Brazilian Popular Music and Globalization*. Gainesville: University Press of Florida, 2001.

PFADENHAUER, Michaela. "Ethnography of Scenes. Towards a Sociological Life-world Analysis of (Post-traditional) Community-building" *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, vol. 6, n. 3, Art. 43. < <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/23> > [consulta: 08/05/2014], 2005.

SÁ, Simone Pereira de. "Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade". In: J. Jader Janotti Jr. e I.M.M. Gomes (orgs). *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: Edufba, p. 147-162, 2011.

_____. "As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in)validade da utilização da noção de cena musical virtual". In: Jader Janotti Jr. e Simone Pereira de Sá (orgs.). *Cenas Musicais*. Guararema, SP: Anadarco, p. 25-39, 2013.

SHANK, Barry. *Dissonant Identities: The Rock 'n' Roll Scene in Austin, Texas*. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1994.

SHELEMAY, Kay Kaufman. "Musical Communities: Rethinking the Collective in Music". *Journal of the American Musicological Society*, vol. 64, n. 2, p. 349-390, 2011.

SLOBIN, Mark. *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Hanover: Wesleyan University Press, 1993.

_____. "The Destiny of 'Diaspora' in Ethnomusicology." In: Martin Clayton, Herbert Trevor e Richard Middleton (orgs.) *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York: Routledge, p. 284-296, 2003.

SPRING, Ken. "Behind the Rave: Structure and Agency in a Rave Scene". In: Andy Bennett e Richard A. Peterson (orgs.). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, p. 48-63, 2004.

STOKES, Martin. "Globalization and the Politics of World Music." In: Martin Clayton, Herbert Trevor e Richard Middleton (orgs.) *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York: Routledge, p. 297-308, 2003.

_____. "Music and the Global Order". *Annual Review of Anthropology* vol. 33, p. 47-72, 2004.

STRAW, Will. "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music". *Cultural Studies*, vol. 5, n. 3, p. 361-367, 1991.

_____. "Scenes and Sensibilities". *Public*, vol. 22/23, p. 245-257, 2001.

_____. "Cultural Scenes". *Society and Leisure*, vol. 27, n. 2, 2004.

TAYLOR, Timothy D. *Global Pop: World Music, World Markets*. New York: Routledge, 1997.

_____. *Beyond Exoticism: Western Music and the World*. Durham and London. Duke University Press, 2007.

TROTTA, Felipe. "Cenas Musicais e Anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro". In: Jeder Janotti Jr. e Simone Pereira de Sá (orgs.). *Cenas Musicais*. Guararema, SP: Anadarco p. 57-72, 2013.

TSING, Anna. "The Global Situation". *Cultural Anthropology*, vol. 15, n. 3, p. 327-360, 2000.

TURINO, Thomas. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

WILLIAMS, J. Patrick. "Authentic Identities: Straightedge Subculture, Music, and the Internet". *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 35, n. 2, p. 173-200, 2006.