

Das Cenas e Circuitos às Territorialidades (Sônico-Musicais)

Micael Herschmann

Doutor em Comunicação pela UFRJ, pesquisador 1 do CNPq, professor do PPGCOM da UFRJ, onde também dirige o grupo de pesquisa Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação (e-mail: micaelmh@pq.cnpq.br).

RESUMO

Busca-se subsidiar o debate teórico-metodológico que envolve não só o conceito de cena, mas também o de circuito e de territorialidades sônico-musicais, os quais são empregados pelos pesquisadores que atuam na interface da comunicação e da música no Brasil. A partir da literatura especializada, busca-se repensar as potencialidades e limitações relacionadas à utilização destas diversas noções.

Palavras-chave: Comunicação, Música, Cultura, Cenas; Circuitos, Territorialidades.

Antes de mais nada é fundamental salientar que não se propõe a defender aqui o emprego de um determinado conceito em detrimento de outro. Parte-se da firme convicção de que todo pesquisador deve ter autonomia para decidir qual arcabouço conceitual e instrumental de análise são mais úteis para o desenvolvimento de um determinado estudo. Vale sublinhar a relevância da liberdade acadêmica, frente às pressões dos novos modismos e do conservadorismo acadêmico. O objetivo deste trabalho é subsidiar um pouco o debate teórico-metodológico que envolve o conceito de cena, circuitos e territorialidades, os quais são empregados largamente pelos pesquisadores que atuam na interface da comunicação e da música no Brasil.

Adverte-se aos leitores que não se analisará detalhadamente aqui a trajetória deste conceito, o qual foi cunhado pelo jornalismo cultural na década de 1940, mas que apenas ganhou envergadura acadêmica mais recentemente, na década de 1990, a partir da conceituação e empregos propostos por Straw (1991)¹. Entretanto, aos interessados recomenda-se a leitura da seguinte bibliografia especializada, a qual oferece um histórico mais completo: Olson, 1998; Stahl, 2004; Freire Filho e Fernandes, 2006; Sá, 2011; Janotti Jr., 2011, 2012a, 2012b e 2012c; Straw, 1991, 2006; Bennet e Peterson, 2004; Hesmondhalgh, 2005; Bennett e Kahn-Harris, 2004.

Ainda a título introdutório, é preciso que se enalteça o quanto este debate em torno da noção de *cena* - proposto para ser problematizado nesta publicação - é extremamente oportuno, na medida em que um número significativo dos trabalhos apresentados nos eventos do campo da comunicação pelos pesquisadores de música empregam este conceito, de maneira ocasional ou de forma sistemática².

Entre Cenas e Circuitos

Apesar de não ser o aspecto mais valorizado pelos investigadores de música - quando empregam atualmente a noção de cena -, no conjunto de pesquisas deste tipo que vêm sendo realizadas no Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação (NEPCOM) da Escola de Comunicação da UFRJ, sob minha supervisão, têm se privilegiado ligeiramente o *aspecto processual* associado a este conceito. Em sua primeira definição, Straw articulou as noções de *campo* de Bourdieu (1983), *lógicas das mercadorias* de Miége (1989) e de *práticas cotidianas* de De Certeau (1994), buscando assim também ressaltar mais precisamente as *dinâmicas* e *processos*. Ele mesmo reconhece ao afirmar que, ao cunhar

esta noção, ainda nos anos de 1990 “(...) estava preocupado tanto com o movimento e o desenvolvimento de circuitos de estilo [que incluem as etapas de produção, circulação e consumo], quanto com os tipos de mundos nos quais as pessoas viviam sua relação com a música” (Janotti Jr., 2012c, p. 9). Ou seja, na primeira definição este autor propôs considerar a cena como um determinado “contexto”, no qual práticas musicais coexistem, interagindo umas com as outras, dentro de uma variedade de processos de diferenciação e afiliações, de acordo com trajetórias variantes de mudança e fertilização mútua (Straw, 1991). Convergente a estes argumentos, Freire Filho e Fernandes ressaltam que este autor estava mais interessado em analisar as alianças e coalizões ativamente criadas e mantidas através das quais “(...) são articuladas formas de comunicação que contribuem para delinear fronteiras” (Freire Filho e Fernandes, 2006, p. 30). Portanto, a ideia da cena como um “contexto” ou “espaço cultural” já estava presente, mas não era propriamente enfatizada: Straw naquele momento estava mais preocupado com as dinâmicas do “campo” as quais envolviam os indivíduos em cada cena musical (assim buscava privilegiar a análise das tensões e articulações entre os atores que gravitam na cena) e que garantem (ou não) a continuidade das mesmas (Straw, 1991; Janotti Jr., 2012)³.

Portanto, nas pesquisas desenvolvidas na primeira década do século XXI (sob minha coordenação⁴), nas quais se privilegiou a dimensão econômica do universo da música – desenvolvendo-se estudos sobre a indústria da música emergente (Herschmann, 2007 e 2010) – buscou-se refletir sobre os *processos* da “velha e nova economia da música” que nos diferentes contextos analisados variavam em seus níveis de fluidez e informalidade. Nas avaliações dos estudos de caso da indústria da música nacional realizados, chegou a ser elaborada uma tipologia precária que comparava o conceito de cena, com o de “circuito” (Herschmann, 2007) e “cadeias produtivas” (Throsby, 2000). Nas pesquisas, foi possível constatar que o conceito de cadeia produtiva engessava boa parte dos casos analisados: não parecia estar dando conta do que está acontecendo em diferentes localidades do globo, tendo em vista especialmente as novas rotinas envolvendo os atores no universo independente da música. Assim, aproximou-se o conceito de *cena* ao de *circuito*, pois ambos sugeriam relações mais fluidas, marcadas por um cotidiano de informalidade, no qual o protagonismo é dos atores sociais: sugeriam um contexto em que os *laços* e *afetos* (gostos e prazeres) são tão importantes quanto a *sustentabilidade*, tendo mais peso que os *contratos* e a *formalidade*.

(...) [É de grande relevância o estabelecimento de] (...) uma diferenciação conceitual entre *cenas*, *circuitos* e *cadeias produtivas*, pois estas noções são muito empregadas para qualificar a dinâmica do universo da música.

(...) as *cenas* seriam mais instáveis e nelas seria possível atestar um maior protagonismo dos atores sociais. As cenas dependeriam de gostos, prazeres e afetividades construídas entre os atores (...) [poder-se-ia] afirmar que existiria nas cenas mais empenho de continuidade por parte dos atores do que propriamente uma rebeldia subcultural (...) no caso dos *circuitos*, as alianças e afetos são igualmente importantes, mas estes seriam menos fluidos que as cenas. (...) Existiria nos circuitos culturais níveis de institucionalidade e monetarização dos objetivos traçados, isto é, a dinâmica deles seria de certa forma híbrida: muitas vezes encontraríamos circuitos com graus expressivos de formalismo (...), contudo ainda assim é possível se identificar um razoável protagonismo dos atores sociais nas iniciativas, dinâmicas e processos engendrados nos circuitos (...) [E nas *cadeias produtivas* existe invariavelmente] uma dinâmica mais institucionalizada e uma forte preocupação com a lucratividade (...). [Essas estariam organizadas] (...) segundo boa parte da literatura de economia da cultura em: contratos de trabalho; o protagonismo dos atores sociais encontra-se em articulação e tensão com regras/normas impessoais e pré-estabelecidas; podem estar construídas em várias escalas (locais, nacionais, transnacionais); e se definem como conjunto de atividades que se articula progressivamente, desde os insumos básicos até o produto/serviço final (...). [Portanto] buscando compreender especialmente a dinâmica da indústria musical independente, vem se empregando sistematicamente os conceitos de *cenas* e *circuitos* (Herschmann, 2010, p. 40-41).

Portanto, naquele momento os aspectos *espaciais* eram ainda relativamente secundários: não eram exatamente o foco principal das pesquisas desenvolvidas na década passada, ainda que a articulação da produção musical *indie* com os territórios fosse uma questão presente e relevante nestes estudos. Naquele momento, buscava-se compreender de que forma a indústria da música – nos seus *circuitos* e *cenas* – poderia construir caminhos alternativos de sustentabilidade num contexto de crise e desvalorização dos fonogramas: investigava-se a relevância dos afetos, das estesias e das experiências musicais (ao vivo) para o êxito de algumas iniciativas (comerciais e outras não inteiramente comerciais).

Aliás, curiosamente, no que se refere à *espacialidade*, tanto as *cenas* quanto os *circuitos* são portadores de uma ambiguidade que dificulta uma utilização mais precisa: afinal, de forma bastante similar às cenas (Bennett, Peterson, 2004), tem sido possível atestar nas pesquisas, que há circuitos que se desenvolvem no âmbito local, nacional ou mesmo global.

Alguns autores como Jameson (1997) postulam que as *categorias espaciais* hoje são mais importantes hoje que as *categorias temporais* (que caracterizariam de forma emblemática a modernidade) e estaríamos acompanhando nas ciências humanas a emergência de interpretações que constroem uma espécie de “geografia cultural” (bastaria se avaliar a relevância da espacialidade e dos

mapeamentos hoje). Ainda que se possam questionar estas afirmações do autor, estas nos levam a refletir sobre possíveis tendências no meio acadêmico na atualidade⁵.

Em certo sentido, seguindo esta tendência, Straw em 2006 redefine o conceito de cena, enfatizando mais claramente a metáfora *espacial* – a noção de “cena como espaço cultural” – e colocando os aspectos *processuais* em segundo plano (Straw, 2006). Para ele, nas análises das cenas é preciso “(...) considerar a circulação de bens e a variedade de pontos – geográficos, institucionais, econômicos e afetivos – nos quais esses bens encontram usuários e consumidores” (Janotti Jr, 2012c, p. 4). Ao analisar a redefinição conceitual proposta por Straw em 2006, Sá identifica que a noção passa a sugerir mais claramente: “(...) a) congregação de pessoas num lugar; b) o movimento destas pessoas entre este lugar e outros; c) as ruas onde se dá este movimento; d) todos os espaços e atividades que rodeiam e nutrem uma preferência cultural particular; e) o fenômeno maior e mais disperso geograficamente do qual este movimento é um exemplo local; f) as redes de atividades microeconômicas que permitem a sociabilidade e ligam esta cena à cidade (Sá, 2011, p. 152)”.

O próprio Straw ressalta que a noção de cena (especialmente a redefinição que enfatizou os aspectos espaciais) não só aproximou os novos estudos de música popular da *geografia* e da *antropologia cultural*, mas também afastou estes pesquisadores da agenda mais tradicional da *etnomusicologia*. As preocupações com autenticidade e identidade⁶, que marcaram a onda inicial dos estudos de música popular, cederam espaço para pesquisas mais empenhadas em analisar a dinâmica da música e dos atores envolvidos no espaço, especialmente urbano (Janotti Jr., 2012c).

Buscando evitar possíveis mal entendidos sobre os apontamentos apresentados: vale ressaltar que não se busca avaliar aqui se o conceito de *cena* é mais preciso do que o de *circuito* para se repensar a espacialidade que se constrói no universo da música⁷. Aliás, vale a pena reiterar a relevância do conceito de cena para o desenvolvimento dos estudos de comunicação e música no Brasil: seu largo emprego, de forma bastante profícua, nos últimos anos vem permitindo avançar o conhecimento a respeito de dinâmicas socioculturais e políticas importantes, de grande vitalidade na cultura musical urbana atual. Sem oferecer uma lista completa, poder-se ia mencionar: Amaral, 2007; Bezerra e outros, 2011, Garson, 2009; Eugênio, Lemos, 2007; Silveira, 2010; Janotti Jr., 2011, 2012a, 2012b; Sá, 2011; Herschmann, Fernandes, 2012b; Freire Filho, 2007; Freire Filho, Fernandes, 2006, Borelli e outros, 2009. Infelizmente, apesar do intenso emprego desta noção pela academia, chega a ser surpreendente que exista tão pouco debate e reflexão teórica a este respeito no Brasil.

Sá, em um pioneiro trabalho publicado em 2011, analisa a trajetória do conceito de cena e considera como oportuna a crescente utilização deste conceito como uma alternativa a conceitos tradicionalmente empregados nas ciências humanas, tais como “subcultura” (Hebdige, 1979; Hall, Jefferson, 1976; Bennett, Kahn-Harris, 2004), “comunidade” (Straw, 1991; Grossberg, 1997) e “neotribalismo” (Maffesoli, 1987; Hesmondhalgh, 2005). Em seu trabalho esta autora justifica acertadamente o emprego desta noção, na medida em que a mesma permite compreender – em inúmeros casos – a complexa dinâmica dos vínculos transitórios, a espacialidade fluida e tensões que, com frequência, os atores constroem no mundo contemporâneo.

Entretanto, ainda que a aplicação destes conceitos possa vir a ser problemática, dependendo do contexto específico no qual os objetos de estudo estejam inseridos, é importante salientar que estes não devem ser descartados de antemão: isto é, estas noções foram e podem continuar sendo de alguma utilidade para o desenvolvimento das pesquisas. Cabe sublinhar que, não só que emprego da noção de cena não é *universal*, mas também que esta pode ser utilizada de forma articulada a alguns destes conceitos mais recorrentemente utilizados no meio acadêmico⁸.

Pesquisando as territorialidades (sônico-musicais) nas cidades

Analisando as últimas considerações sobre a noção de cena elaborada por Straw, poder-se-ia afirmar que esta sublinha relações de todo tipo que são construídas no espaço, sejam aquelas negociadas em âmbito local, nacional e/ou global. No entanto, nesta valorização da espacialidade, é preciso que se atente para o fato de que as apropriações e agenciamentos que se produzem em diferentes localidades – que transformam espaços em “lugares” (Santos, 1996 e 2005) – podem não ser exclusivos dos atores pesquisados. Em razão disso, é que se postula que o termo “territorialidade” e não de “território”: aliás, a noção de *territorialidade* ou até *multiterritorialidade* (Haesbaert, 2002, 2010 e 2012) parecem ser mais adequadas para analisar as dinâmicas que envolvem de modo geral os agrupamentos sociais – a maior parte deles “juvenis” (Martín-Barbero, 2008; Canclini e outros, 2012; Borelli e outros, 2009; Margulis e outros, 1998) – em um mundo contemporâneo marcado por nomadismos e fluxos intensos (Maffesoli, 2001).

Reitero mais uma vez que não há uma intenção de condenar ou mesmo de recomendar o uso da noção de cena ou de outra qualquer. Busca-se neste

artigo apenas contribuir com a reflexão conceitual, tendo em vista o peso que a dimensão espacial passou a ter no debate científico. Analisando retrospectivamente os estudos de música realizados no âmbito do NEPCOM nas últimas duas décadas é possível constatar que há dois conjuntos: a) no primeiro, a ênfase das pesquisas era nos vínculos sociais entre os atores (identidades, sociabilidades, etc.) e nos processos de produção, circulação e consumo de música (que redundam em processos de comercial e não comercial)⁹; b) e, no segundo, claramente a dimensão espacial é central para a organização do trabalho científico, pois se tem partido da premissa de que a música, quando agenciada pelos agrupamentos sociais na ocupação do espaço público, é um recurso capaz de ressignificar em algum grau os territórios.

Assim, na década atual, nas últimas pesquisas desenvolvidas, têm-se utilizado com frequência a noção de *territorialidade sônico-musical*, articulada a outros conceitos que enfatizam mais diretamente os aspectos espaciais relacionados aos objetos de estudo e que já eram utilizados, tais como “mapa noturno” (Martín-Barbero, 2004) e “paisagens sonoras” (Schafer, 1969), “desterritorializações e reterritorializações” (Deleuze, Guattari, 1995): nestes estudos mais recentes vêm se buscando compreender a dinâmica dos agrupamentos sociais (a maioria protagonizada por jovens), que giram em torno de gêneros musicais os quais vêm ressignificando (e reconfigurando) - mais ou menos temporariamente - os espaços, especialmente das cidades contemporâneas (Herschmann e Fernandes, 2012a, 2012b). Poder-se-ia afirmar que estes atores sociais pesquisados vêm construindo *territorialidades*, *espacialidades* que afetam o ritmo e o cotidiano das cidades, em diferentes localidades, tais como: ruas, praças, galerias, praias, jardins, etc.

Estes “agenciamentos” (Deleuze, Guattari, 1995) - territorialidades, espacialidades - remetem a processos de subjetivações dos atores que constroem referenciais que não são fixos, isto é, as fronteiras estão sempre mudando, tendo em vista o constante fluxo dos interesses e demandas negociados entre os envolvidos direta e indiretamente. A sociedade contemporânea se caracteriza pela circulação, por intensos fluxos, pelo seu nomadismo (Maffesoli, 2001). Assim, as espacialidades - como um palimpsesto de territorialidades ou, como sugere Haesbaert, como multiterritorialidades presentes num território (Haesbaert 2010 e 2012) - constroem uma polissemia de sentidos e significados que são resultado das constantes interações sociais. Assim, a ideia, por exemplo, de periferia e centro são atravessados pelos constantes agenciamentos, pelos diferentes sentidos e significados construídos ininterruptamente pelos indivíduos. Vale lembrar que estas categorias são oriundas da geografia, mas quando são empregadas na interface deste campo disciplinar com o âmbito sociocultural devem ser

utilizadas com cautela, evitando sentidos fechados e universais. Poder-se-ia tomar como exemplo a noção de periferia utilizada para analisar algumas produções musicais ou culturais. Uma *territorialidade sônico-musical* ou *cena* pode ser periférica quando vista sob determinado prisma ou em alguns contextos¹⁰.

Portanto, é preciso - para que seja possível construir um arcabouço instrumental mais consistente - que se procure dar conta dos intensos fluxos da sociedade contemporânea: que se enfrente o desafio de trabalhar com noções mais abstratas, tais como: “territorialidade” (Santos, 1996 e 2005; Deleuze, Guattari, 1995), “mutiterritorialidade” (Haesbaert, 2012) e “espacialidade” (Santos, 1996, 2005). Pois, do contrário, não conseguiremos compreender em profundidade o nomadismo bastante presente hoje, isto é, os complexos processos de “desterritorialização” e “reterritorialização” (as práticas sociais efêmeras e plurais) envolvendo os atores (Deleuze, Guattari, 1995), os quais ocorrem constantemente no cotidiano das culturas contemporâneas.

Considerações finais

Estes são alguns dos obstáculos conceituais não inteiramente resolvidos pelos pesquisadores que atuam na interface da comunicação & música no Brasil. Aliás, estes também são alguns dos desafios enfrentados nos estudos que têm sido realizados no centro da cidade do Rio de Janeiro com grupos musicais que atuam especialmente nas ruas do Centro da cidade (Herschmann, Fernandes, 2012a).

Tomando como alicerce todos estes estudos empíricos que vêm sendo realizados nos últimos anos (no Centro do Rio de Janeiro), poder-se-ia afirmar que nem todos estes grupos musicais fazem parte necessariamente de circuitos ou cenas musicais. Contudo, poder-se-ia argumentar que são casos de agenciamentos que, sem dúvida, promovem *territorialidades sônico-musicais*, as quais ressignificam (temporariamente e/ou com regularidade) a cidade do Rio de Janeiro¹¹. Nos casos estudados, áreas consideradas anteriormente como “perigosas” ou “esvaziadas” são agora apropriadas (“ocupadas”), agenciadas pelos atores. Nestas territorialidades se “compartilha uma intensa experiência sensível e estética” (Rancière, 2009) e se constroem identidades e sociabilidades que gravitam em torno da música e modificam o ritmo e o cotidiano urbano: seja no plano físico (com resultados significativos culturais, econômicos e sociais) ou do imaginário urbano (Herschmann, Fernandes, 2012b).

Antes de finalizar, é preciso salientar que muitas vezes os conceitos nos remetem a questões espaciais, mas estes tendem a ser diluídos em certos trabalhos, especialmente alguns desenvolvidos no campo da comunicação. O intenso emprego das novas tecnologias de informação e comunicação vem afetando nas últimas décadas a vida social e a “equação espaço-tempo”, mas deve-se tomar cuidado com interpretações reducionistas da realidade social. No conjunto de pesquisas já mencionado aqui anteriormente, o espaço continua sendo um vetor muito importante para a construção desta sociabilidade (especialmente juvenil) que gravita em torno da música. O sucesso da música no centro do Rio de Janeiro não é fortuito e/ou gratuito.

Nos trabalhos elaborados em parceria com Fernandes nos últimos dois anos, vêm se trabalhando com a hipótese de que a geografia e a arquitetura são vetores condicionantes significativos: cada vez mais este tipo de sociabilidade vem adquirindo visibilidade nas praças, jardins e “ruas-galerias” desta região (Fernandes, 2011 e 2012). Por exemplo o êxito e a grande mobilização da *música de rua* no Centro da cidade está relacionado à importância do perfil dos espaços, da beleza estética e a relevância histórica das construções desta área central da urbe (Herschmann, Fernandes, 2012b). Reiterando argumentos desenvolvidos em trabalhos anteriores: no seu conjunto, estes elementos articulados a música constroem uma “paisagem sonora” (Schafer, 1969) atraente, capaz de mobilizar segmentos sociais significativos e que vem proporcionando uma série de benefícios diretos e indiretos aos atores locais (Herschmann, 2007).

Para concluir recomenda-se aparentemente o mais óbvio e profícuo: que os pesquisadores se mantenham inquietos e críticos, ainda que se expondo à alguns riscos. Portanto, é crucial que os especialistas continuem a questionar as teorias estabelecidas e os modismos novidadeiros que emergem com frequência no meio acadêmico. Evidentemente, é preciso ter sempre em vista que os conceitos e noções são mais ou menos provisórios: devem atender necessidades de pesquisa, do contrário se convertem em “camisas de forças”, as quais engessam invariavelmente as interpretações. Vale lembrar que os pesquisadores que atuam na interface da comunicação e da música, especialmente no contexto atual, lidam com um conjunto de objetos de estudo de grande complexidade e fluidez, os quais, cada vez mais, vêm exigindo protocolos de pesquisa arrojados e renovados.

Referências

- AMARAL, Adriana. Cybersubculturas e Cybercenais. In: *Famecos*. Porto Alegre: PPGCOM da PUC-RS, n. 3, 2007.
- BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. (eds.) *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
- BENNETT, Andy; KAHN-HARRIS, Keith (eds.) *After subcultures: critical studies in contemporary youth culture*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2004.
- BEZERRA, Amílcar A. e outros. [Detonando as fronteiras: notas sobre a formação de uma Cena Metal na cidade do Recife](#). In: *Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Recife: Intercom, 2011.
- BORELLI, SILVIA H. E outros (orgs.). *Jovens na cena metropolitana*. São Paulo: Paulinas, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. Questões de sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.**
- CANCLINI, Néstor G. e outros (coords.). *Jóvenes, Culturas Urbanas y Redes Digitales*. Madri: Fundación Telefónica, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DE CERTEAU, Michel. A Invenção do cotidiano. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.**
- DU GAY, Paul (org.). *Production of culture, culture of production*. Londres: Sage, 1997.
- EUGÊNIO, Fernanda; LEMOS, João Francisco. Tecno-territórios: ocupação e etnografia das Cenas Eletrônicas Cariocas. In: *Anais do XVI Encontro Nacional da Compós*. Curitiba: Compós, 2007.
- FERNANDES, Cíntia S. Musicabilidade e sociabilidade: o samba e choro nas ruas-galerias do centro do Rio de Janeiro. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Nas bordas e fora do mainstream*. São Paulo: Editora Estação das Letras e das Cores, 2011.
- _____. Territorialidades cariocas: cultura de rua, sociabilidade e música nas ruas-galerias do Rio de Janeiro. In: FERNANDES, Cíntia S.; MAIA, João; HERSCHMANN, Micael (orgs.). *Comunicação e Territorialidade: Rio de Janeiro em cena*. São Paulo: Anadarco, 2012b.
- FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. In: Freire Filho, João; Janotti Jr., Jeder. (orgs.). *Comunicação e música popular massiva*. Salvador: EDUFBA, 2006, p. 25-40.
- FREIRE FILHO, João. *Reinvenções da resistência juvenil*. Rio de Janeiro: Editora Mauad X, 2007.
- GARSON, Marcelo. Bourdieu e as cenas musicais. In: *Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Curitiba: Intercom, 2009.
- GROSSBERG, Lawrence. *Dancing in Spite of Myself: essays on popular culture*. Durham/London: Duke University Press, 1997.

HAESBAERT, Rogério. *Dos múltiplos territórios a multiterritorialidade*. Porto Alegre: s.ed., 2004 (disponível em: www.uff.br/observatoriojovem/sites/default/files/documentos/CONFERENCE_Rogério_HAESBAERT.pdf). Acesso em: 20/03/2013).

_____. *O mito da desterritorialização: do fim dos territórios a multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. *Territórios alternativos*. São Paulo: Contexto, 2002.

HALL, Stuart. *Da diáspora*. Identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (orgs.). *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war*. Londres: Hutchison & Co., 1976.

HEBDIGE, Dick. *Subculture*. The meaning of style. Londres: Methuen, 1979.

HERSCHMANN, Micael (org.). *Nas bordas e fora do mainstream*. São Paulo: Editora Estação das Letras e das Cores, 2011.

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

_____. *O funk e o hip hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

_____. *Lapa: cidade da música*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

HERSCHMANN, Micael; Fernandes, Cíntia S. Territorialidades sônicas e resignificação dos espaços do Rio de Janeiro. In: *Revista Logos*. Rio de Janeiro: PPGCOM da UERJ, n. 35, vol. 18/2, 2011.

_____. ; _____. Potencial movente do espetáculo, da música e da espacialidade no Rio de Janeiro. In: RIBEIRO, Ana P. G.; FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael. (orgs.) *Entretenimento, Felicidade e Memória – forças moventes do contemporâneo*. Rio de Janeiro: Anadarco, 2012a.

_____. ; _____. Nova Orleans não é aqui? In: *E-Compós*. Brasília: Compós, vol. 15, n. 2, 2012b.

HESMONDHALGH, David. Subcultures, scenes or tribes? In: *Journal of Youth Studies*. Londres, vol. 8, n. 1, 2005.

JAMESON, Frederic. Pós-modernismo - a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.

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

_____. Partilhas do Comum: cenas musicais e identidades culturais. In: *Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Fortaleza: Intercom, 2012a.

_____. War for territory: cenas, gêneros musicais, experiência e uma canção heavy metal. In: *Anais do XXI Encontro Nacional da Compós*. Juiz de Fora: Compós, 2012b.

_____. Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação (Entrevista). In: *E-Compós*. Brasília: Compós, vol. 15, n. 2, 2012c.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

- _____. *Sobre o Nomadismo*: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MARGULIS, Mario e outros (orgs.). *Viviendo a toda*: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades. Bogotá: Siglo del Hombre editores, 1998.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. A mudança na percepção da juventude: sociabilidades, tecnicidades e subjetividades entre os jovens. In: Borelli, Silvia; FREIRE FILHO, João (orgs.). *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: EDUC, 2008.
- _____. *Ofício de cartógrafo*. São Paulo: Editora Loyola, 2004.
- MIÉGE, Bernard. *La société conquise par la communication*. Grenoble: PUG, 1989.
- OLSON, Mark. Everybody loves town – scenes, spaciality, migrancy. In: SWISS, Thomas e outros (eds.). *Mapping the beat*. Malden: Blackwell, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo, Ed. 34, 2009.
- SÁ, Simone. Pereira de. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: Jeder Janotti Jr; Itania Maria Mota Gomes. (orgs.). *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 147-162.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- _____. *Da totalidade ao lugar*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- SCHAFER, R. Murray. *The new soundscape*. Vancouver, Don Mills, 1969.
- SILVEIRA, Nilton. [Rótulos lisérgicos: discutindo identidades, cenas e contemporaneidade no contexto das raves](#). In: *Anais do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste*. Campina Grande: Intercom, 2010.
- STAHL, Geoff. It's like Canadá reduce: setting scene of Montreal. In: BENNETT, Andy; KAHN-HARRIS, Keith (eds.). *After subcultures: critical studies in contemporary youth culture*. Nova York: Palgrave Macmillian, 2004.
- STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. In: *Cultural Studies*, vol. 5, n. 3, 1991.
- _____. Communities and scenes in popular music. In: GELDER, Ken; THORNTON, Sarah (eds.). *The subcultures reader*. Londres: Routledge, 1997.
- _____. Scenes and sensibilities. In: *E-Compós*. Brasília: COMPÓS, 2006. (Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/83/83>>. Acesso: 10/01/2013).
- THROSBY, David. *Economy and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

Nota

- 1 O termo foi cunhado por Straw na conferência intitulada “The music industry in a changing world” e posteriormente publicada na revista *Cultural Studies* (Straw, 1991).
- 2 Levantamento realizado pelo autor em alguns dos principais eventos da área no país (tais como INTERCOM, COMPÓS, MUSICOM, COMUSICA e MUSIMIDI) e que estão disponíveis nos anais dos últimos anos.
- 3 Herschmann e Fernandes oferecem algumas pistas para se compreender que aspectos seriam importantes para que uma cena tenha capacidade de se reproduzir: a) espaços significativos para os gêneros musicais e os atores envolvidos na mídia tradicional; b) existência de blogosfera e redes sociais dando visibilidade às iniciativas da cena; c) realização de concertos na rua e/ou em casas de espetáculo; d) para além dos concertos, a existência de espaços para trocas interpessoais onde manifestam sociabilidades e afetos; e) presença de uma produção fonográfica regular; f) interesse da crítica musical e do jornalismo cultural na sua divulgação; g) e a estruturação de circuitos de festivais e eventos (Herschmann e Fernandes, 2012b).
- 4 A primeira vez que o termo cena apareceu em trabalhos publicados pelo NEPCOM (sob minha supervisão) foi empregado de forma pouco precisa e no seu sentido mais difuso na cultura contemporânea (inclusive isso gerou mal-entendidos e uma interpretação errônea por parte de alguns estudiosos que trabalhavam com o conceito de cena). Na realidade, o termo cena foi utilizado apenas para sublinhar a enorme visibilidade alcançada pela cultura funk e hip hop nos anos de 1990, nos veículos de comunicação do país (Herschmann, 2000).
- 5 Apesar de não se concordar com Jameson - de que seja possível separar as categorias temporais das espaciais (pois estas estão interligadas) - reconhece-se aqui um investimento crescente dos atores na dimensão espacial. Como ressalta este autor, em seu livro intitulado *Pós-Modernismo*, atualmente as categorias temporais vêm perdendo importância frente às noções espaciais. Para Jameson: a) a distância espacial é, agora, a da simultaneidade temporal; b) as sociedades hoje têm uma clara percepção da efemeridade de seu passado; c) em geral não se acredita na transformação da sociedade de longo prazo (frequentemente, o presente é um instante, o passado uma idealização e, o futuro, é visto como desastroso). Para este autor, a política pós-moderna é basicamente um investimento na “tomada dos territórios”. Para ele, na pós-modernidade a política contemporânea é a política do “vivido agora” (intensamente e afetivamente) nos territórios (Jameson, 1997). Se, por um lado, é possível identificar uma continuidade da importância da temporalidade mesmo hoje (atestável, por exemplo, na relevância da tradição e autenticidade para os atores sociais); por outro lado, reconhece-se o grande investimento nos agenciamentos dos territórios, praticado por diferentes segmentos sociais. Poder-se-ia afirmar que a explosão do “neotribalismo” (Maffesoli, 1987), das cenas juvenis (musicais) e, de modo geral, os processos de reterritorialização urbanos: emergem como práticas de cunho político do início do século XXI: capazes de construir resistências, alternativas ou, ao menos, significativas “linhas de fuga” (Deleuze, Guattari, 1995).
- 6 O próprio Straw cunhou a noção de cena como uma alternativa ao conceito de “comunidade”, que possuía uma composição bem mais estável. O autor buscava um conceito que, em de certa maneira, desse conta dos processos de identificação transitórias que vinha se rotinizando na sociedade contemporânea. A noção cena para ele remeteria a um grupo demarcado por um espaço cultural, no qual coexiste uma diversidade de práticas musicais e sociabilidades que interagem de formas múltiplas (Straw, 1991 e 2006).
- 7 Entretanto, é preciso reconhecer que o conceito de circuito remeteria mais diretamente aos processos de produção, circulação e distribuição e todos os outros realizados em um determinado contexto (Hall, 2003; Du Gay, 1997).
- 8 Tomando-se os devidos cuidados teórico-metodológicos, em alguns casos os conceitos de *subcultura* e de *neotribalismo* podem ser empregados articulados ao de *cena*, contribuindo para uma compreensão mais profunda da complexidade dos objetos estudados (cf. Bennet, Peterson, 2004; Hesmondhalgh, 2005). O próprio Straw reconhece que a cena é: “(...) uma série lexical que inclui *subcultura*, *tribo* e outras unidades socioculturais nas quais se supõe que a música exista. Neste sentido, recomendo a leitura dos trabalhos de Andy Bennett e David Hesmondhalgh, os quais se preocuparam em determinar qual dessas unidades é mais útil nos estudos de música” (Janotti Jr., 2012c, p. 3).
- 9 Evidentemente, a questão da espacialidade (do território, do espaço cultural) estava em alguma medida presente nos trabalhos de pesquisa supervisionados por mim e

se traduzia em tentativas de mapeamento (“mapas noturnos”), de identificação de “paisagens sonoras” ou na análise de patamares de “desenvolvimento local” nos territórios (Herschmann, 2007 e 2010).

- 10 Poder-se-ia tomar como exemplo o trabalho e trajetória da cantora Gaby Amarantos: quando inserido na cena do tecnobrega pode ser visto como periférico em relação a outros gêneros musicais, tais como a MPB e o samba. Entretanto, o mesmo trabalho quando inserido como trilha de uma telenovela da Rede Globo - como é o caso da música “Ex mai Love” que tocava na novela intitulada *Cheias de charme*, que alcançou grande popularidade em 2012 - ocupa uma posição de centralidade em relação a boa parte da produção musical nacional, independente do seu gênero musical. A *condição periférica*, portanto, é relacional, particular, não se pode empregá-la de forma universal. Evidentemente, pode ser usada também como uma categoria nativa, mas deve ser empregada com muita cautela.
- 11 Entre 2013 e 2018 foi realizado densas observações de campo junto a 23 grupos musicais e seus fãs/consumidores, os quais tocam a maior parte do tempo e com destaque no Centro do Rio e que constroem territorialidades que gravitam em torno dos seguinte gêneros musicais: Beliscando (choro), Consciência Tranquila (música black); Fanfarrada (fanfarra); Jazz no Beco; Bagunço, Jazz da Pedra do Sal, Tree, Miraculoso Samba Jazz e Jazz do Castelo (jazz); Cinebloco, Orquestra Voadora e Os Siderais (fanfarra); Samba do Castelo, Samba de Lei, Samba da Pedra do Sal, Samba da Ouvidor e Escravos da Mauá (samba); Dandalua, Jongo da Lapa e Zanzar (jongo/coco); Astro Venga, Beach Combers e Dominga Petrona (rock). À título de exemplo do que é mencionado no artigo sobre as potencialidades sônico-musicais produzidas no Centro do Rio relata-se a seguir, muito brevemente, um trabalho de campo realizado no dia 31 de maio de 2014, junto à uma iniciativa do grupo Orquestra Voadora. Nesse dia a equipe de pesquisa (que acompanharia este concerto de rua) estava um pouco apreensiva porque a atividade estava programada para ser realizada num final de um sábado na Praça da República: área considerada pela população do Rio de Janeiro como “perigosa” (de grande circulação e muito próxima à Central do Brasil) – vista pelos atores como marcada pela presença de usuários de crack, por assaltos e, em geral, pela violência urbana – e, por conta disso, muito “esvaziada” se comparada a outras localidades do Centro, especialmente nos fins de semana. Assim, a equipe tomou grande cuidado com a dinâmica não só de mobilidade e acesso ao local (procurando sempre circular em grupos), mas também de uso dos equipamentos utilizados para elaboração de registros para a pesquisa. Apesar de assistir a isso recorrentemente na pesquisa (seja na Pedra do Sal, no Castelo, na Lapa/Largo da Carioca/Praça Tiradentes, nos Jardins do MAM ou na Praça XV), a equipe de trabalho foi mais uma vez surpreendida pelo processo de “reconfiguração do espaço” (a construção de uma territorialidade temporária) que foi constituída ao longo do show do grupo Orquestra Voadora, na Praça da República. Evidentemente, mesmo antes do concerto os fãs e artistas foram se agrupando na praça e foi se criando um ambiente de intensa sociabilidade e de grande expectativa. Contudo, com soar dos primeiros acordes, há uma transformação profunda do espaço, pode-se atestar que a experiência corporal do medo vai cedendo gradativamente espaço para outras sensações estéticas sedutoras e poderosas. À medida que o grupo vai empolgando o público ali presente (naquele dia em torno de 600 pessoas) a “paisagem sonora” (SCHAFER, 1969) vai se transformando, o ambiente vai ganhando contornos dionisiacos e as sensações de fruição e prazer vão se intensificando. Vale ressaltar mais uma vez que a “performance” (ZUMTHOR, 2000) para os grupos de rua é muito importante, sobrepujando a relevância da técnica e do apuro sonoro. No caso da Orquestra Voadora, este grupo é especialmente valorizado pelo público e no universo das fanfarras, pelo cuidado que os integrantes têm com a performatividade dos concertos. Na realidade, ao longo dos concertos, os componentes do grupo interagem de forma intensa e nômade com os frequentadores: invariavelmente eles rompem com a lógica de *palco* ou da *roda*: assim não só circulam entre o público, mas também dançam e formam trezininhos com a maioria dos presentes. O ambiente de proximidade criado em torno de fanfarras é meio carnavalesco e circense, contando com a presença de artistas performáticos que recitam poemas, jogam malabares e perambulam em pernas de pau. Mesmo pesquisadores experientes são envolvidos de alguma forma pelo ambiente de irreverência, de sensação de liberdade e de êxtase. Repensando as experiências construídas em torno deste e de outros concertos de rua que foram pesquisados, poder-se-ia afirmar que, ao menos temporariamente, para todos os presentes, o fato de se viver em uma cidade marcada também pela exclusão social e pelo medo de circular em algumas áreas é colocado em segundo plano, tendo em vista o envolvimento dos atores com a experiência musical e as trocas socioculturais que são realizadas neste espaço.