

Para (re) pensar a noção de Cena Musical¹

Tobias QUEIROZ²

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

Resumo

Neste ensaio discutiremos alguns desdobramentos da aplicabilidade da noção de Cena Musical (STRAW, 1991; 2001; 2012) a partir da ideia de Cena do pesquisador John Irwin (1997 [1970]; 1973; 1977). Tomamos como pontapé a pesquisa desenvolvida (QUEIROZ, 2019), na qual investigamos os bares de metal/rock de cidades interioranas do Nordeste onde observamos a não adequação da epistemologia da ideia de cena, bem como, a reverberação de uma colonialidade do saber. Sendo assim, propomos ampliar o escopo teórico da noção ao incluir: 1) O conceito de Regurgitar (RUFINO, 2016), para pensarmos o intenso fluxo cultural e, 2) A inclusão do teoria decolonial para investigar a diversidade de perfis de públicos nestes espaços.

Palavras-chave

Cena Musical; Cena Musical Decolonial; Bares; Cidades Interioranas

Introdução

Há alguns elementos nos estudos de cena que nos inquietam ao ponto de não nos identificarmos com algumas premissas. A principal delas é a centralidade em boa parte dos estudos em grandes cidades globais. Transmite-se assim a sensação de “algo a ser seguido” ou de um “modelo ideal” para que se possa enxergar a partir dos próprios atores³ e de inúmeros investigadores e acadêmicos, o título de cena musical. Transmite-se assim, a ideia de uma espécie de arcabouço subjetivo de estrutura e de infraestrutura mínima para visualizar o fenômeno enquanto tal.

Sendo assim, este trabalho busca ampliar o escopo de Cena Musical utilizando-se para isso dois autores canadenses, Will Straw (1991, 2001 e 2012) e John Irwin (1997 [1970]; 1973; 1977). Também dialogamos com mais um autor para

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor do curso de Jornalismo da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) e integrante dos grupos de pesquisa L.A.M.A. (UFPE) e GCOM (UERN), e-mail: tobiasqueiroz@gmail.com.

³ Adotamos neste trabalho o substantivo "ator" para nos referirmos a todo o público transitório ou não, formado principalmente pelos espectadores de shows, músicos, produtores, técnicos (de som, iluminação, acústica), críticos, jornalistas e proprietários de negócios que dependem (in) diretamente das atividades em torno da música. Em outras palavras, refere-se também a toda aquela pessoa que “atua” na cena. Neste sentido, visualizamos tal como foi apontado por Irwin (1997 [1970], 1973, 1977), a “atuação” ou a “encenação” em ajudar a compor a cena como um dos significados do substantivo “ator”. Na ausência de um substantivo comum de dois gêneros que tente dá conta do que pretendemos exemplificar, utilizaremos a palavra “ator” englobando todos os gêneros.

provocar e instigar a reflexão a partir do nosso lugar de fala. Assim, Rufino (2016), com a ideia de “regurgitar cultural”, é a nossa introdução para sugerir a noção de “cena musical decolonial” (QUEIROZ, 2019), na qual inúmeros perfis de atores atuam na cena e onde a sua materialização surge sob uma outra perspectiva geopolítica.

Para esta discussão dividimos este artigo em apenas dois tópicos. O primeiro discorre sobre o entrelaçamento da ideia de cena de John Irwin (1997 [1970]; 1973; 1977) com a noção de cena musical de Straw (1991, 2001 e 2012). Concluimos este tópico evocando o pesquisador Trotta (2013) e sua crítica as discussões de matriz anglófonas da noção de cena musical. Por fim, nas nossas considerações, apresentamos algumas sugestões de ampliações conceituais, muitas das quais aplicamos na nossa pesquisa (QUEIROZ, 2019).

A gestação de uma noção e sua aplicabilidade enquanto pressuposto

Cena musical é uma noção trabalhada por inúmeros pesquisadores, a qual foi teorizada inicialmente pelo investigador canadense Will Straw, durante a década de 90, no século XX. Porém, antes de discutirmos as suas ideias e conseqüentemente suas potencialidades e fragilidades, bem como algumas críticas, observamos que a ideia de “cena”, não a de “cena musical”, mas a primeira teorização do que poderia vir a ser uma cena, foi trabalhada pelo pesquisador John Irwin, durante a década de 70, no século passado. Para uma melhor contextualização, sugerimos assim realizar uma breve digressão cronológica para localizarmos a ideia de cena. Sugerimos assim, com a possibilidade desse movimento nos ajudar, a repensar o caminho utilizado pela noção e, ao mesmo tempo, nos auxiliar a ampliar a epistemologia, bem como, a sua aplicabilidade em alguns fenômenos musicais.

Visualizamos que a concepção de cena de Irwin apresenta algumas pistas para melhor investigarmos, dentre outras, a cena musical no interior do Nordeste, tal como a propomos.

Um dos primeiros textos do autor que se refere à ideia de "cena" é o publicado em 1973, o qual, sob a presença epistemológica da Escola de Chicago, busca combinar elementos da recente explosão urbana norte-americana pós II Guerra Mundial com conceitos teóricos, tudo isso unido ao trabalho de campo etnográfico. Desse esforço, surge o *Surfing: The natural history of an Urban Scene*, um ensaio

sobre os praticantes de surfe do sul do Estado da Califórnia, região em que John Irwin sugere a existência de mais de 500 praticantes do esporte e mais de sete clubes de surfistas.

A partir deste ponto, John Irwin realiza um trabalho etnográfico no que ele considera uma história com especial interesse sociológico, por se apresentar enquanto um protótipo de uma série de movimentos coletivos, o qual tem rapidamente influenciado os jovens norte-americanos no pós-Guerra. Para o autor, estamos então diante da produção de um modelo, que o mesmo o denomina de "cena", a qual torna-se fundamental para compreendermos esse importante fenômeno contemporâneo (IRWIN, 1973, p. 132).

Resumidamente, o conceito de "cena" refere-se a uma configuração de padrões de comportamento que é bem conhecida por um grupo de atores. Anteriormente, em seu principal uso popular, como na frase "fazer a cena", referia-se ao comportamento contínuo de alguma coletividade em um determinado local e tempo. A cena foi onde foi a "ação", (Goffman, 1967). Atualmente, perdeu suas dimensões temporais e locais definidas e refere-se a um conjunto de padrões seguidos por alguma coletividade de atores em vários momentos e locais em suas rotinas cotidianas. Na versão folclórica atual, que nos interessa aqui, a cena varia de um conjunto de padrões em torno de um componente em particular, para um estilo de vida total que abrange a maioria das facetas da vida dos atores (IRWIN, 1973, p. 132)⁴.

Esse primeiro parágrafo conceitual abre-nos a oportunidade de discutirmos alguns pontos localizados em algumas investigações atuais sobre "cena musical". Destaco, aqui, a presença de alguns termos, tais como "atores" e "fazer a cena" e, principalmente, em nossa perspectiva, as presenças das palavras "local" e "tempo". O interessante é que, neste trabalho, datado de 1973, bem antes da explosão da Internet como meio civil de comunicação, John Irwin já põe em xeque a temporalidade e os elementos locais na rotina das cidades. Ele observa o fenômeno da urbanização como catalisador da fluidez do trânsito humano e do aumento do fluxo

⁴ Todos os textos no idioma inglês foram traduzidos pelo autor. "Briefly, the concept of the 'scene' refers to a configuration of behavior patterns which is well known to a group of actors. Formerly, in its major folk usage, as in the phrase, 'make the scene', it referred to the ongoing behavior of some collectivity at a particular location and time. The scene was where the 'action'; was (Goffman, 1967). Presently, it has lost its definite temporal and locational dimensions and refers to a set of patterns followed by some collectivity of actors at various times and locations in their day-to-day routines. In the current folk version, which will concern us here, the scene varies from a set of patterns surrounding a particular component, to a total life style which embraces most facets of the actors' lives".

comunicacional e, ao mesmo tempo, já conceitua a cena - a partir do grupo de surfistas - como um "conjunto de padrões seguidos por alguma coletividade de atores em vários momentos e locais".

Se ampliarmos tal concepção para o campo da música, por exemplo, podemos visualizar inúmeros movimentos que se enquadrariam nessa perspectiva, desde daquele ouvinte ocasional de um determinado gênero musical àquele que vive intensamente a cena a ponto de orientar e organizar em várias esferas a própria vida em torno dessa mesma cena. Neste trabalho, faz-se necessário reforçar o preceito aqui exposto por Irwin (1973) das variações comportamentais dos atores nas cenas, pois, em muitos estudos e para um entendimento macro da composição de algumas cenas musicais, pressupõe-se a presença majoritariamente de fãs e ouvintes dedicados e com uma profunda interação com o gênero musical, uma visão romantizada e vista por muitos atores e pesquisadores como "ideal" para conceber a noção de cena musical. Compartilho do ponto de vista de que a composição dos atores na cena varia entre alguns pólos, incluindo suas gradações infidáveis de possibilidades. Sendo assim, nessa variação, há aquele ator com "um conjunto de padrões em torno de um componente em particular" (ibid.), como, por exemplo, o hábito de ir a um determinado espaço para fruir daquele gênero musical sem necessariamente ser um ouvinte dedicado; como também há aquele pontuado por Irwin com "um estilo de vida total que a abrange a maioria das facetas da vida dos atores" (ibid). No primeiro exemplo, o ator faz dos espaços de materializações da cena o seu canto, o seu lugar de aconchego. No outro exemplo, o/a frequentador/a participa das sociabilizações existentes em torno da cena como conveniência.

Seguindo esse raciocínio, se temos as imagens metaforizadas do teatro presentes no conceito de cena de John Irwin (1973, 1977) como também na noção musical de Will Straw (1991, 2001, 2012), a partir da qual deparamo-nos com termos como "fazer a cena", a própria palavra "cena" (a qual nos remete conseqüentemente a "cenário", "teatralizar" e "atores"), temos também, a partir da nossa proposta, uma ampliação do público dessa "teatralização" presente na noção de cena musical.

Como no teatro há, não necessariamente, a presença e atuação de uma gama de pessoas para que seja possível sua encenação, a qual inclui profissionais diretos e indiretos das artes cênicas (técnicos de som/sonoplastia, técnicos de iluminação,

contra-regra, figurinista, cenógrafo, coreógrafo, atrizes e atores, roteirista e direção), também há a possibilidade de contar com a presença de profissionais de outras áreas, como: assessoria de imprensa/comunicação, fotógrafos/cinegrafista, design (para compor peças de divulgação, bilheteria), fisioterapeutas e preparadores físicos (a depender da complexidade da proposta) e por último, porém, não menos importante, o público. Enfim, dito isso, podemos detectar a multiplicidade de profissionais para a realização de uma peça de teatro e, ao mesmo tempo, visualizamos uma infinidade de tipos distintos e de especialidade em cada perfil. Citamos aqui, por exemplo, o quanto pode variar o grau de inserção no mundo do teatro por parte do público, desde o ocasional e principiante no teatro àquele expert e crítico teatral. Todos, sem exceção, integram o público. De modo análogo, podemos afirmar que a composição da cena musical segue uma lógica similar. Ela é múltipla e pressupõe uma infinidade de atores e, conseqüentemente, escutas diferenciadas.

Dado esse raciocínio, as escutas diferenciadas ajudam a compor essa tessitura múltipla dos atores da cena musical. Se podemos ter um ouvinte ocasional, como também um extremamente dedicado a um certo gênero musical na cena, o mesmo se aplica à lógica apontada por John Irwin. Um outro exemplo de uma vida mais, digamos, intensa dentro dessa lógica da cena é o relato de um jovem hippie que, ao ser desligado do serviço militar, decide retornar para a Califórnia e vivenciar a cena local, ou seja, envolver-se com inúmeros temas caros ao movimento hippie, tais como o misticismo, as drogas e uma vida comunal (IRWIN, 1973, p. 132-33)⁵.

O termo “conjunto de padrões” também é enfatizado pelo autor como principal componente ao se referir e caracterizar a vida contemporânea dos jovens em vários momentos e em diversos locais no seu cotidiano. Esse “conjunto de padrões” pode ser observado enquanto um protocolo subjetivo de comportamento dentro de determinado grupo de jovens, como o de surfistas, por exemplo, e pode atualmente também ser lido através dos códigos transmitidos através de alguns meios comunicação e acesso a bens culturais, os quais nos apresentam alguns elementos de negociação com a cultura local de comunicabilidade e de sociabilidade. Nos dois

⁵ "They are speaking here of a set of patterns related to a major component in the lives of the contemporary youth. In other uses, such as a news story about a young hippy, who, after being given a general discharge from the army, 'had come back to California to join up with The Scene and dabble in mysticism, drugs, and communal living'"

exemplos, o elemento comunicacional tem destaque; no primeiro - no caso da comunidade de surfistas -, apresenta-se subjetivamente e entre os seus membros, criando regras internas de aceitação, circulação e influência, por um lado, e de negação, restrição e de status, por outro; já no segundo - ou seja, a partir dos meios de comunicação -, apresenta-se como um vetor para a criação e evolução dos protocolos que poderão ser seguidos/adotados pela comunidade conforme aceitabilidade, negociações internas e códigos culturais. Tudo isso num movimento contínuo de retroalimentação.

Há um outro trabalho do mesmo autor, este datado de 1970, três anos anteriores a publicação de *Surfing: The natural history of an Urban Scene*, em que há os primeiros movimentos teóricos para se entender a urbanização e as mudanças comunicacionais e de fluxos da sociedade urbana pós-guerra. Com o título *Notes on the status of the concept subculture*, John Irwin (1997 [1970]) busca compreender alguns grupamentos urbanos a partir do conceito de subcultura, reconhecendo, no entanto, que o termo não atende às mobilidades humanas e, conseqüentemente, não havia mais razão de existir, em alguns agrupamentos, um pseudo hermetismo identitário. Irwin (1997 [1970]) reconhece o crescimento de um “pluralismo subcultural” dentro de um “sistema coeso” onde os atores são vistos como “outsiders”, ou seja, encontram-se às margens da sociedade, porém, ao mesmo tempo e cada vez mais, percebem-se conectados uns aos outros, pondo em prática, dessa forma, uma conscientização de suas performances em vários níveis, cenas e possibilidades. Sendo assim, esse conceito busca visualizar a cena dentro de um sistema social complexo em que o autor enquadra-o como se a vida estivesse se tornando cada vez mais como um teatro, cada vez mais performada e, conseqüentemente, teatralizada (IRWIN, 1997 [1970], p. 69)⁶.

Um outro interessante trabalho em que reverbera esta noção inicial (IRWIN, 1997 [1970]) é o dos pesquisadores eslovenos Miha Kozorog e Dragan Stanojevic (2013), em que buscam reconceitualizar a noção de cena a partir dos autores John Irwin, Barry Shank, Will Straw e Keith Kahn-Harris. Ao abordar a teatralização a

⁶ "I would like to suggest that with the growing recognition of subcultural pluralism, the increase in subcultural relativism and the emergence of cultural categories as explicit action categories and as a cohesive system, more persons are finding themselves marginal. They are increasingly 'on' . They more often seen themselves as performers in various 'scenes'and are becoming more aware of the dimensions of their various performances. Life is becoming more like a theater".

partir de Irwin (1997 [1970]), Kozorog e Stanojevic (2013, p. 356-7) apontam a noção de cena como um reflexo metafórico do ator, ao atuar. Ou seja, ele assume papéis para desempenhar e, mais tarde, também deixa o palco - possivelmente para se juntar a outro/outra ator/cena. Visualizamos esse movimento em um diálogo com a mesma reivindicação de pluralismo de Irwin e, ao mesmo tempo, faz-nos repensar o quanto a cena também é fluida e não é desconectada do seu entorno. Os autores continuam discorrendo sobre a teatralização, propiciando-nos a metáfora enquanto um modulador cognitivo, em que se representa metaforicamente um indivíduo e o seu poder de escolher entre vários estilos de vida disponíveis, pondo em cena a sua atuação. Em outras palavras, o indivíduo, nomeado de ator por Irwin (1997 [1970]), é estimulado pelos pares a transitar em várias cenas, as quais estão definidas em locais e temporalidades distintas e que não necessariamente significam que são as suas próprias cenas.

Para melhor compreender os principais termos da ideia de cena, tais como o operador cognitivo “ator” e, conseqüentemente, as suas derivações “papel/performance/atuação”, “teatro”, “sentido/significante”, como também identificar alguns elementos de sociabilidade, tais como “protocolos de comportamento”, “comunicação”, “negociação”, “interação” e o elemento geográfico de “localização”, destacamos abaixo os cinco tópicos de John Irwin (1973) em que se busca teorizar a noção de cena a partir do surfe californiano.

(1) Referindo-se agora a Cena - isto é, ao gênero dominante - a característica distintiva mais importante é que ela é explicitamente reconhecida como um estilo de vida por um grande grupo de pessoas. Isso a distingue de outros conceitos sociológicos muito semelhantes, como “subcultura” e “sistema de comportamento”, que podem ser entidades reconhecidas apenas por cientistas sociais. 2) A participação na maioria das cenas, e certamente na Cena, é voluntária. Isto é fortemente sugerido na metáfora e aponta para uma dimensão importante no fenômeno coletivo. As pessoas, ao passarem a reconhecer cenas e participar de cenas, pelo uso da metáfora, indicam que podem participar voluntariamente. (3) A cena é um sistema não-instrumental. Embora os participantes possam participar de empreendimentos coletivos orientados a objetivos, os membros da cena podem interagir de forma ordenada porque compartilham um conjunto de significados e entendimentos, interesses, e não porque precisam cooperar para atingir algum objetivo. A fonte de coesão, então, é o mundo de significado compartilhado ou os padrões compartilhados da cena e não a realização de metas e outros problemas do sistema social. (4) Compromisso com cenas e especialmente a Cena é altamente variável. Para alguns, é um modo de vida permanente; para outros, é uma moda passageira. (5) A cena fornece aos seus membros uma

identidade importante. Pessoas que surfam pensam em si mesmas e são referidas como surfistas. Essa identidade não se refere à sua posição em algum sistema social como um papel ocupacional ou familiar, mas a uma categoria no mundo do significado, o sistema de crenças e valores do surf⁷ (IRWIN, 1973, p. 133).

Essa conceitualização inicial fornece-nos alguns caminhos adotados por outros teóricos quando da referência à cena musical. Dentre eles, podemos extrair algumas palavras-chaves, respectivamente: 1) no primeiro tópico, observamos o “estilo de vida” da cena e a sua distinção do termo sociológico de “subcultura”; 2) a metáfora teatral do termo “cena” e seu voluntarismo; 3) um sistema não-instrumental no qual se compartilha um conjunto de significados, algo como “protocolos subjetivos”; 4) compromisso com a cena, ilustrando de forma didática o quão é fluida, diversa, ampla e complexa a participação dos atores na cena; 5) a “identidade” enquanto sistema de crenças e valores.

Como podemos observar, a noção de cena cunhada por Irwin (1973) é ampla, aberta e múltipla. Não há, a priori, elementos que você possa enquadrar ou excluir daquela configuração/cidade/bar, mesmo atendendo a esses, digamos, pré-requisitos. O mesmo caráter ampliado, porém melhor detalhado, podemos observar em uma das definições - após algumas autorevisões - de Will Straw (2006) sobre cena musical, na qual ele pontua: 1) a reunião recorrente de pessoas em um mesmo local; 2) a movimentação destas pessoas entre outros espaços similares; 3) as ruas onde estes movimentos tomam forma; 4) todos os lugares em que se desenvolvem as atividades em torno de uma preferência cultural específica; 5) fenômeno disperso geograficamente desse mesmo movimento, onde há exemplos de preferências locais;

⁷ "(1) Referring now to The Scene-that is, to the dominant genre-the most important distinguishing feature is that it is explicitly recognized as a life style by a large group of people. This distinguishes it from other very similar sociological concepts such as "subculture" and "behavior system" which may be entities recognized only by social scientists. 2) Participation in most scenes, and certainly The Scene, is voluntary. This is strongly suggested in the metaphor and points to an important dimension in the collective phenomenon. People as they have come to recognize scenes and participate in scenes, by their use of the metaphor, indicate that they can participate voluntarily. (3) The scene is a non-instrumental system. Though participants may join into collective goal oriented enterprises, the scene members can and do interact together in an orderly fashion because they share a set of meanings, and understandings, interests, and not because they have to cooperate to attain some goal. The source of cohesion, then, is the shared meaning world or shared patterns of the scene and not goal attainment and other attendant social system problems. (4) Commitment to scenes and especially The Scene is highly variable. For some, it is a permanent way of life; for others, it is a passing fad. (5) The scene supplies its members with an important identity. Persons who surf think of themselves and are referred to as surfers. This identity does not refer to their position in some social system such as an occupational or family role, but to a category in the meaning world, the system of beliefs and values of surfing."

6) atividades microeconômica em rede incluindo sociabilidade e conectando a cena à cidade (STRAW, 2006, p. 6).

Na definição de Straw (2006), os elementos geográficos vêm à tona em todos os seus seis tópicos, numa aparente evolução da ideia de cena de Irwin (1997 [1970]; 1973; 1977), a partir da qual o sociólogo canadense (tal como Will Straw) já apresentava reflexões em torno das mudanças urbanas e da volatilidade dos seus transeuntes.

Porém, mesmo assim, com tamanha flexibilidade, temos alguns obstáculos. Ao tentarmos investigar as sociabilizações existentes e flutuantes em torno de bares específicos que tocam metal/rock, em cidades localizadas no interior do Nordeste, por exemplo, encontrávamos dificuldades em visualizar o potencial e as possibilidades de se pensar e investigar alguma cena musical. Mesmo apesar de nos referirmos a um gênero musical de matriz anglófona e conectada com os dispositivos midiáticos, pensar a materialização de cena musical, longe dos grandes centros parece-nos, até então, distante e não aplicável. Temos assim, a partir de alguns trabalhos a utilizar da noção de Cena Musical, um ponto de partida mínimo para se investigar esse fenômeno urbano levando alguns desses pressupostos excludentes da nossa realidade.

Para reforçar esse elemento excludente em que se tornou a noção de cena, tomemos, como exemplo, o texto de Felipe Trotta (2013). Ao comentar sobre o entendimento de cena de Straw (2006), Trotta afirma: “a partir dessa definição, é difícil pensar em práticas musicais que não poderiam, a princípio, serem associadas à noção de cena. Porém, a força que brota da amplitude do vocábulo é também sua principal fragilidade” (TROTТА, 2013, p. 60).

Enfim, como gostaríamos de enfatizar, a aplicabilidade teórica da noção de cena não dialoga, naturalmente, com as primeiras concepções do termo. Em muitas pesquisas, ela atende somente a algumas manifestações musicais, fornecendo, por assim dizer, um pressuposto moldado e fechado do que pode ser incluso.

Como a ideia inicial de Irwin (1997 [1970]) decorre de um agrupamento juvenil localizado nas bordas da sociedade – tal como os surfistas – e, ao mesmo tempo, em suas investigações, há a presença epistemológica da escola da Escola de Chicago, temos uma leitura sociológica basilar para os estudos subsequentes, bem como para as discussões em torno de “Cena Musical”, principalmente, a partir de

Will Straw (1991). O pesquisador canadense trabalhou a noção de cena a partir de um “sistema de articulação”, onde há uma intensa presença midiática na proliferação, audiência e consumo de determinados gêneros musicais, principalmente os originários dos países euro-norte-americanos. Um outro elemento é a ideia de urbanidade, presente nas primeiras discussões de cena, mas que, no entanto, transformou-se, em muitos estudos, em um sinônimo de grandes cidades e megalópoles. Um duplo movimento excludente que não permite localizar inicialmente outras “cenas”, como as que tenham idiomas não anglófonos em seu gênero musical e/ou sejam localizadas em cidades/regiões ditas “periféricas”. O anglofonismo na cena musical – a partir da ideia inicial de Straw (1991; 2006) e aplicado por inúmeros pesquisadores – tornou-se praticamente sinônimo daquele outsider localizado nos grupos de surfistas de Irwin (1973), porém, com o verniz de “alternativo” e/ou de “cool” voltado para manifestações de gênero musical fora do grande circuito de comunicação, observação também pontuada pelo pesquisador Trotta (2013), como no exemplo a seguir:

Não é necessário fazer uma lista muito exaustiva para identificar a conexão estreita entre as práticas musicais que se adequam mais facilmente ao termo “cena” e a utilização do inglês. É o *rock* alternativo, o *jazz* de New Orleans ou os estilos ancorados em cidades mencionadas por Straw ao analisar a *dance music*: “Detroit 'techno' music, Miami 'bass' stlyes, Los Angeles 'swingbeat', etc.” (1991, p. 381). Em sua pesquisa sobre música eletrônica no Brasil, Simone Sá menciona as variantes de estilo que compõem a (s) “cena (s)”: “o *electro*, o *disco-punk*, o *minimal*, o *retro-rock*, o *new wave*, numa lista classificatória infindável, que se multiplica a cada dia a partir de desdobramentos e fusões e misturas dos subgêneros mais consolidadas da eletrônica tais como o *house*, o *techno*, o *drum & bass* e o *garage* e o *trance*” (SÁ, 2011, p. 154) (TROTТА, 2013, p. 65, todos os grifos são do autor).

Constatamos assim uma relação da noção de cena musical com determinados gêneros musicais, tais como o rock⁸ alternativo. Podemos observar também um evidente predomínio do gênero musical de origem de países localizados na região euro-norte-americana, e logicamente, de língua inglesa. Porém, vale destacar aqui o

⁸ Entendemos o gênero rock como um espaço de tensionamento entre a autenticidade e o comercial, antagonismo esse que o obriga a se reinventar. Cardoso Filho (2010) aponta como “programas poéticos distintos”, o qual opera condições para contemplar a “inovação” e a “ruptura”. Complementando esse raciocínio Janotti Jr. (2003, p. 22) afirma o rock como “um mapa reconstruído constantemente, sujeito às forças do mercado, dos vazios entre gerações, das diferentes vivências juvenis e das negociações entre cultura mundializada e suas manifestações locais” (JANOTTI JR, 2003, p. 22).

comentário do pesquisador brasileiro, que também associa a relação do idioma anglo-saxão como um dos principais vetores para os países não-anglófonos enquanto status de cosmopolitismo. “É como se (...) o inglês assumisse o monopólio do cosmopolitismo, colocando em posições hierarquicamente vantajosas as práticas culturais que empregam a língua universal” (TROTТА, 2013, p. 66). Nessa perspectiva, o cosmopolitismo se faz presente, através do anglofonismo, como um dos símbolos da “modernidade eurocêntrica”, exportado para os países não-anglófonos.

Vale ressaltar que não pretendemos, mais uma vez em diálogo com Trotta (2013), discutir de forma dualista e de certa forma reducionista discursos sobre o imperialismo cultural norte-americano, por um lado, ou fechar os olhos completamente para a ideologia presente na linguagem enquanto instrumento de poder. Também não se trata de uma dicotomia configurada como um movimento de negação dos aspectos anglófonos e nem tampouco uma supervalorização do local; na verdade, buscamos visualizar a relação de uma diferenciação intensiva e de convivência onde todas essas características convivem juntas e ao mesmo tempo.

Gostaríamos de elencar tais elementos, problematizá-los e rever criticamente sua proposição, mesmo porque estudar as cenas musicais em cidades localizadas no interior do Nordeste, portanto, de médio e pequeno porte é ultrapassar a ideia de “grandes cidades” como berço “legítimo” das cenas musicais.

Assim, levando em consideração estes dois elementos até aqui destacados, tal como a sugestão de Irwin (1997 [1970]; 1973; 1977) em que não restringe a participação dos atores que atuam na cena somente àquele com comportamento intenso dentro da cena, bem como, às críticas apontadas por Trotta (2013), sugerimos assim, neste artigo, romper com algumas romantizações da aplicabilidade da noção de cena musical, nas quais ficam restritas na maioria das vezes, a determinados espaços privilegiados geopolíticos.

Considerações

Quando investigamos as cenas musicais em cidades interioranas do Nordeste do Brasil a partir do questionamento geopolítico da centralidade dos estudos, por um momento, tínhamos como ponto de partida provocativo a geografia, a qual nos situa

ou caracteriza enquanto região “periférica”. Quando nos debruçamos nas ideias de cena musical, começamos a observar que o nosso questionamento era legítimo, porém, a busca do entendimento do fenômeno estava indo numa rota de colisão exatamente com os nossos questionamentos. Ingenuamente, queríamos questionar o geopolítico, sem nos dar conta da importância e presença de outros elementos (idioma, bandas, meios de comunicação) e constatamos que não há como dissociar a geografia - como o uso do termo “periférico” - do político, incluindo a formação do estado brasileiro - passando pela experiência colonialista, escravagista e classista - até os dias atuais.

Assim, ao retomar a ideia central de Irwin (1997 [1970]), a partir da qual o mesmo afirma que cena “refere-se a um conjunto de padrões seguidos por alguma coletividade de atores em vários momentos e locais em suas rotinas cotidianas” e em diálogo com outros pesquisadores, principalmente Straw (2015), gostaríamos de disponibilizar e de, digamos, pensar o entendimento de cena também a partir do compartilhamento de uma configuração de padrões de comportamento, na mesma perspectiva apontada por Will Straw (2015), quando se refere a mundos éticos moldados pela elaboração e pela manutenção de gostos, identidades e regras de comportamento em um grupo de atores, porém, vale acrescentar, não restritas a apenas uma cidade ou bairro.

Sugerimos assim que investigar bares e/ou outros espaços enquanto locais privilegiados da materialização da cena pode e deve ser ampliado ao incluir interconexões entre bairros, cidades e regiões nas atividades em torno da música. Podemos, desta forma, além de expandir e pensar a materialização de cenas musicais em realidades distintas das metrópoles, buscar observar esse fenômeno urbano dentro de um aspecto macro e regionalizado.

Na pesquisa sobre as cenas musicais interioranas (QUEIROZ, 2019), conseguíamos ao menos visualizar algo pulsante dos bares de cidades medianas. Era algo potente, mas que a literatura não nos ajudava, em sua completude, a investigar, a partir das perspectivas já discutidas na ciência. Porém, por um lado, também não visualizávamos a forte presença dos elementos globais de “homogeneização” ou, como aponta Motti Regev (2013), para um “cosmopolitismo estético”, muitas vezes presente nos discursos euro-norte-americanos.

Ao investigar formas alternativas em que possamos incluir e não ter como premissa alguns elementos excludentes de cena musical no interior do Nordeste, buscamos pensar a cena das cidades interioranas a partir da teoria decolonialista. Dialogamos assim de forma mais próxima com o conceito de Luiz Rufino de “Regurgitar” (2016). Nesse interessante trabalho, Rufino se apropria do signo de Exu no Candomblé e pensa numa perspectiva de enfrentamento da colonialidade do ser e saber, bem como, o poder operante nas corporeidades afrodiáspóricas. Em outras palavras, Rufino (2016, p. 57-8) evoca as sabedorias transculturais do orixá Exu para exemplificar a “ação de tratamento do ato de regurgitar, que como tal, nunca entrega ou devolve aquilo que engoliu da mesma maneira”. A transculturalidade evocada com o signo Exu nos é mais condizente com as cenas interioranas e mais próxima desse intenso trânsito cultural do que propriamente a menção do termo “cosmopolita”, pois o decolonialismo vai além do “cosmopolitismo estético”, o qual pressupõe uma conexão com um mundo global e uma desconexão das amarras locais, quando os atores se tornam uma espécie de cidadão do mundo. Enfim, o decolonialismo nos faz lembrar e ressaltar as características singulares presentes nesta transculturalidade, levando-nos a pensar além da dicotomia e de dualidades intensivas entre os fenômenos midiáticos globais e suas características locais. Preferimos pensar numa mútua manifestação dos fenômenos ao mesmo tempo, sem um precisar anular o outro. Pensamos num regurgitar cultural tendo como pressuposto, também, a nossa formação sociológica, política, econômica, bem como, o imenso e infindável gradiente de perfis distintos de atores a performarem nas instituições caras às cenas.

Em outras palavras estamos a realizar um exercício de repensar a cena musical a partir da nossa ótica latino-americana-nordestina-interiorana que, por consequência, amplia a ideia inicial de cena musical (STRAW, 1991; 2001; 2015), bem como nos coloca no mapa das discussões globais dos fenômenos urbanos de cena musical numa outra perspectiva. Ou seja, pensamos aqui numa perspectiva decolonial da noção de cena musical.

Assim sendo, acreditamos na possibilidade de abrir margens para se pensar além das grandes cidades, metrópoles e do modelo euro-norte-americano e, da mesma forma, deixaremos por consequência algumas rotas de fuga para se pensar cenas

musicais a partir de gêneros musicais não-anglófonos e/ou em outras territorialidades, bem como aberturas para se pensar outras manifestações culturais.

Referências

CARDOSO FILHO, Jorge. . Da performance à gravação: pressupostos do debate sobre a estética do Rock. **E-Compós** (Brasília) , v. 13, p. 08, 2010.

JANOTTI JUNIOR, Jeder S. **Aumenta que isso ai é rock and roll**: mídia, gênero musical e identidade. Editora E-papers, Rio de Janeiro, 2003.

IRWIN, John. **Notes on the status the concept subculture** [1970]. THORNTON, Sarah and GELDER, Kenneth. *The subcultures reader*. Routledge London; New York, 1997, p. 66-70.

_____. **Surfing: The natural history of an Urban Scene**. *Urban live and culture*, Vol. 2 No. 2, July, 1973.

_____. **Scenes**. Beverly Hills: Sage, 1977.

KOZOROG, Miha; STANOJEVIC, Dragan. Towards a definition of the concept of scene: Communicating on the basis of things that matters. **Sociologija**, 55 (3), 2013, p. 353-374.

QUEIROZ, Tobias. **Valhalla, All Black In e Metal Beer** - Repensando a cena musical a partir dos bares no interior do Nordeste. Tese de doutorado, UFPE, 2019.

_____. Música, política e dissenso. In: **Circuitos urbanos e palcos midiáticos** - Perspectivas culturais da música ao vivo. ALMEIDA, Laís Barros Falcão; PIRES, Victor de Almeida Nobre (Org). Maceió: EDUFAL, 2017.

_____. Liberdades paradoxais nas políticas públicas culturais no “país de Mossoró”. In: **Cidades musicais**: comunicação territorialidade e política. FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael (Org). Porto Alegre: Sulina, 2018.

REGEV, Motti. **Pop-rock music**. *Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Polity Press, 2013 (versão digital Kobo).

RUFINO, Luiz. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: O saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. **Revista Antropolítica**, n. 40, Niterói, p.54-80, 1. sem. 2016

STRAW, Will. System of Articulation, Logics of change: Scenes and Communication in Popular Music. **Cultural Studies**. v. 5, n. 3, 1991.

_____. Communities and scenes in popular music. In: GELDER, Ken, THORNTON, Sarah (ed). **The subcultures reader**. New York: Routledge, 1997.

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

_____. Cultural scenes. **Loisir et société** [Society and Leisure]. Vol. 27, n.o 2, p. 411-422, 2004.

_____. Scenes and sensibilities. **Revista E-Compós**, v.6, Brasília/DF, Compós, 2006.

_____. Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. **Revista E-Compós**, Brasília-DF, v.15, n.2, 2012. Entrevista a Jeder Janotti Júnior.

_____. Cenas Culturais e as consequências Imprevistas da Políticas Públicas. In: JANOTTI Jr. Jeder; SÁ, Simone Pereira de. **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013, p. 9-23.

_____. Some Things a Scene Might Be. **Cultural Studies**, v. 29, n. 3, 2015, pp.476-485, DOI: 10.1080/09502386.2014.937947.

_____. Urbanização da política musical: cidades e a cultura da noite. In: **Cidades musicais: comunicação territorialidade e política**. FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael (Org). Porto Alegre: Sulina, 2018.

TROTTA, Felipe C. Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: JANOTTI Jr. Jeder; SÁ, Simone Pereira de. **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013, p. 57-72.