

## **”Partilhas do Comum”: cenas musicais e identidades culturais<sup>1</sup>**

Jeder Janotti Junior<sup>2</sup>

### **Resumo**

A partir de interlocuções com os trabalhos de Will Straw, Simone Sá e Micael Herschman e de um diálogo aprofundado com a noção de identidade, o artigo propõe uma abordagem não heterodoxa das cenas musicais. Assim, antes de definir o que é uma cena musical, procura-se perceber como essa ideia possibilita a articulação de experiências globais e locais através de “territórios sonoros” e da amplificação do que se chama, sem deixar de reconhecer seus problemas, de “identidades culturais”.

### **Palavras-chave**

Cenas Musicais. Identidades Culturais. Experiência. Circuito Cultural

### **Cenas Musicais e Experiência Estética**

Com as transformações dos modos de consumo, produção e circulação da música no século XXI, o termo cena musical voltou a ter destaque não só no universo da crítica cultural, bem como entre fãs e no próprio mundo acadêmico. Como venho mostrando em artigos recentes (JANOTTI 2012a, 2012b-JANOTTI ;PIRES 2011) antes de ser um conceito com contornos precisos, a ideia de cena permite nomear experiências que atravessam aspectos estéticos, econômicos e identitários relacionados aos processos comunicacionais da música popular massiva.

A partir de interlocuções com os trabalhos de Will Straw, Simone Sá e Micael Herschman e de um diálogo aprofundado com a noção de identidade (CANDAUI, 2012; GIDDENS, 2002), esse texto dá continuidade a uma abordagem não heterodoxa das cenas musicais, ou seja, antes de procurar definir o que caracteriza uma cena musical, procurar-se perceber como essa ideia possibilita a articulação de experiências globais e locais por meio de circuitos culturais, ocupações sensíveis dos espaços urbanos e projeção de “territórios sonoros” que permitem a amplificação do que é chamado, sem deixar de reconhecer seus problemas, de “identidades culturais”.

---

<sup>1</sup>Trabalho apresentado no GP GP Comunicação, Música e Entretenimento, XII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Pesquisador com bolsa produtividade CNPq, Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE e apaixonado por música.

Se lembrarmos de que o termo “cena” foi utilizada inicialmente para tentar dar conta de uma série de práticas sociais e estéticas ligadas ao consumo da música nos territórios urbanos, pode-se ampliar essa noção, percebendo que, se em um primeiro momento fãs, músicos e jornalistas não atentavam para seus aspectos econômicos, hoje, com a hegemonia do mercado da música ao vivo, o mapeamento das cenas através da materialização de seus circuitos culturais se mostra de grande importância para o entendimento do lugar ocupado pelas relações entre música e espaço no atual mercado de bens culturais.

De acordo com Herschmann (2007) circuitos culturais são espaços marcados geograficamente (locais de shows, lojas de instrumentos musicais, bancas de vendas de produtos musicais, bares, teatros, pontos de encontro, etc) ou simbolicamente (festivais, interações digitais, críticas, etc) que englobam lógicas comerciais e processos sociais. E essas redes são preenchidas através de sujeitos que são afetados pelos aspectos sensíveis e comerciais desses circuitos

Uma das características marcantes de qualquer cena musical é a transformação do espaço (geográfico e virtual) em lugares significantes. Segundo Giddens (2002), lugar é um espaço particular, familiar, responsável pela construção de nossas referências no mundo. Daí a importância do tecido urbano na apreensão dos gêneros musicais, mesmo aqueles que em um primeiro momento parecem “desterritorializados”.

Pode-se imaginar que ao nomear um espaço é uma forma de transformá-lo em território. Os participantes de uma cena musical estão partilhando formas de ocupação dos espaços culturais. Nesse sentido, proponho a perspectiva de que as cenas musicais são “enquadramentos sensíveis” que permitem, através de disputas e negociações, afirmar territórios sonoros, ou seja, circunscrições de experiências e consumos culturais, articulados por sonoridades e pelo modo como elas circulam, são embaladas e posicionam os participantes das cenas em diferentes circuitos culturais. Já é possível antever nessa descrição a importância das cenas nos processos de identificação cultural com sonoridades e experiências musicais.

Como já reiterei em outros textos, o ponto de partida é trabalhar as experiências sonoras nas cenas musicais a partir dos trabalhos de John Dewey, o que permite colocar em foco a importância dos aspectos sensíveis presentes nos consumos dos produtos midiáticos. Nesse sentido estamos diante de uma perspectiva que não pretende separar os aspectos identitários e econômicos das cenas em detrimento de suas possibilidades estéticas. Trata-se

de uma amplificar o termo cena através da inclusão de seus aspectos sensíveis como marcas do mapeamento dos territórios sonoros.

Para Dewey (2010), a experiência é caracterizada por uma interação contínua dos seres vivos com o meio ambiente. É dentro desse recorte que entendemos que os participantes de uma cena materializam os circuitos culturais através não só da circulação de práticas musicais como dos próprios sujeitos que consomem musicas nesses territórios. É bom lembrar que quando falamos de cena não estamos tratando indiscriminadamente de qualquer prática musical, pois de acordo Dewey, somos expostos continuamente a experiências, mas boa parte dessas vivências se perdem na falta de tempo para processá-las. Pode-se imaginar então, que os excessos sonoros e as dispersões da vida na cidade seriam, inclusive, dificuldades que vivenciamos para transformar os estímulos auditivos em experiências singulares. Não é a simples circulação de música em alto volume ou a competição entre diferentes práticas de audição que dão reconhecimento a existência de cenas musicais,

Nesse sentido, escutar/ouvir, o par que nos interessa examinar, está relacionado aos aspectos mais concretos da relação com o som. Um deles requisita uma postura subjetiva, o escutar. Depende da ação do ouvinte. O outro se refere justamente àquela dimensão primitiva da percepção da qual deriva a escuta. Muita coisa é ouvida, mesmo quando o ouvinte não está interessado em escutar. (CARDOSO FILHO, 2010, p.26)

Ou seja, nem toda música que circula nas cidades forjam cenas musicais, uma vez que territórios sonoros pressupõe práticas musicais auto-reflexivas, ou seja, os participantes de uma cena musical se distinguem como “ouvintes” ao mesmo tempo em que reconhecem a existência de “suas” cenas. Ao observar, por exemplo, a matéria Pernambuco Além da Crítica, veiculada pelo site *Scream and Yell*, podemos notar a reivindicação de singularidades articuladas a exercícios de reflexão em torno da importância da cena *manguebeat*,

China acredita que Pernambuco não se pode restringir apenas ao que houve no começo da década de 1990, **cena**<sup>3</sup> da qual participou ativamente com sua antiga banda *Sheik Tosado*. Porém, não nega – e nem deve negar – que a turma que veio antes, do *Manguebeat*, foi, e ainda é, de suma importância para o que se faz atualmente no Estado. “A nossa última grande referência em Pernambuco tinha sido *Alceu Valença*, ainda da década de 1970 e 1980. O ‘mangue’ trouxe uma renovação na música local muito sentida e respeitada.”, completa o músico. De fato, as

---

<sup>3</sup> Os grifos nas citações são de responsabilidade do autor do artigo.

referências diversas e o modo autoral de composição nascido no estilo são as características que permanecem vivas entre os atuais músicos, e não apenas ao que se restringe à antropofagia e regionalidade do Mangubeat, como comparam por aí. (VENANZONI, 2011).

A entrevista além de materializar a cena maguebeat por meio de exercícios de nomeação e reflexões em torno de práticas de escuta, reforça uma das primeiras descrições acadêmicas das cenas. De acordo com Will Straw, cena musical é “um espaço cultural em que várias práticas musicais coexistem interagindo entre si com uma variedade de processos de diferenciação” (1997, p.494). Nessa direção, pode-se inferir que a rotulação de uma cena como, por exemplo, “mangue”, articula valores, de onde emergem tanto sua suposta “autenticidade” bem como os “outros” dessa cena (por exemplo, a falta de diversidade e comprometimento autoral da música pop corriqueira). A representação de experiências sonoras a partir de um rótulo é parte de configurações narrativas (tessituras da intriga) que constituem um inventário histórico daquilo que deve ser considerado importante para uma cena como, por exemplo, a música de Alceu Valença, possibilitando que os participantes de uma cena musical partilhem a ideia de distinção territorial. Assim, a especificidade das práticas sensíveis ligadas ao universo das cenas está conectada à compreensão de práticas de escuta como espaços de vivências especiais, já que para Dewey,

A experiência singular tem uma unidade que confere seu nome – *aquela* refeição, aquela tempestade, aquele rompimento de amizade. A existência dessa unidade é constituída por uma *qualidade* ímpar que perpassa a experiência inteira, a despeito da variação das partes que a compõem. Essa unidade não é afetiva, nem prática nem intelectual, pois esses termos nomeiam distinções que a reflexão pode fazer dentro dela. (2010, p.112).

Há uma negociação sensorial entre a urbe em sentido amplo (que envolve circulação de fundo de expressões musicais diversas) e a presença da música em territórios sonoros. Isso não quer dizer que toda fruição musical nas cenas seja da ordem de uma experiência estética e sim que as práticas de escuta nas cenas musicais trabalham com “enquadramentos sensíveis” que favorecem a emergência dessas experiências.

Antes de serem fundadas sobre práticas sociais ou de mercado, as cenas musicais fazem vibrar corpos e tessituras urbanas através de disputas, diálogos, afirmações e dispersões sonoras que envolvem música e os sons das cidades. Se as singularidades dessas experiências e sua valorização pressupõe colocar em circulação “musicalidades”, então podemos pensar em uma inter-relação entre espaços culturais e sonoridades. Para Trotta (2011),

A sonoridade é o resultado de combinações instrumentais ( e eventualmente vocais) que, por sua recorrência em uma determinada prática musical, se transforma em elemento unificador. Falamos de “baixo, guitarra e bateria” e imediatamente pensamos na estética musical do rock. Visualizamos um trio de instrumentistas - em silêncio – portando sanfona, triângulo e zabumba e esperamos a execução de um coco, uma embolada ou um baião. Analogamente, ninguém espera que um quarteto de cordas (dois violinos, viola e violoncelo) vá tocar um *reggae*, um frevo ou um *blues*. Cada formação instrumental evoca um determinado ambiente musical, servindo como elemento característico de sua prática (2011, p.63).

Evitando uma abordagem essencialista da estética, observa-se que, apesar da intensa comercialização da música ao vivo, ela não tem como ser desplugada de algo que parece escapar às análises mais duras das indústrias culturais. A autonomia estética das cenas musicais depende de práticas de mercado de nicho que apesar de preservarem suas singularidades também pressupõem autonomia financeira para músicos, produtores, técnicos e trabalhadores colaterais ligados a esses territórios sonoros,

Se por um lado, os elos das cadeias produtivas da música são ainda importantes para explicar em boa medida a dinâmica das *majors*; por outro lado, as “cenas” ou “circuitos” parecem dar mais conta da dinâmica não só do universo *indie*, mas também dos novos negócios emergentes (que estabelecem relações mais fluídas entre os atores sociais) (HERSCHMANN, 2010, p.40)

Não se trata somente de música que circula na cidade e muito menos de um mero produto em sentido estrito. Não é só música que circula nos territórios sonoros. É música fluída (e embalada), que circula (e é gravada), enfim práticas gestadas através de articulações presentes nas cenas. Nessa ambientação é possível compreender melhor as expressões musicais como fenômenos de comunicação quando se passa a pensá-los de maneira ampla, localizando a importância dos quadros axiológicos para a produção de sentido da música. Uma cena de heavy metal, por exemplo, se constrói tanto sobre possibilidades de partilha de experiências em torno da sonoridade metal em seus territórios sonoros, bem como através de posicionamentos sobre o “outro”, a música dita pop, de consumo fácil, caracterizado pela suposta falta de regras rígidas de qualidade e fruição. Como afirma Simone Pereira de Sá em sua instigante leitura da noção de cena,

Frente à discussão aqui delineada, entendemos que a noção de cena refere-se: a) A um ambiente local ou global; b) Marcado pelo compartilhamento de referências estéticos-comportamentais; c) Que supõe o processamento de referências de um ou mais gêneros musicais, podendo ou não dar origem a um novo gênero; d) Apontando para as fronteiras móveis, fluidas e metamórficas dos grupamentos juvenis; e) Que supõem uma demarcação territorial a partir de circuitos urbanos que deixam rastros concretos na vida das cidades e de circuitos imateriais da

cibercultura, que também deixam rastros e produzem efeitos de sociabilidade; f) Marcadas fortemente pela dimensão midiática (2001, p.157)

Nessa perspectiva, abordar as cenas musicais como experiência vivida não significa deixar de reconhecer que os processos de produção de sentido da música também são calcados em distinções, mas ao invés de reconhecer essas diferenciações como processos que ocorrem de maneira autônoma ou como reflexo de gostos que trabalham como marcações sociais, torna-se necessário observar como a música opera essas distinções dentro de seus próprios “enquadramentos sensíveis”. Como afirma Straw,

Dentro de uma cena musical, o mesmo senso de propósito é articulado em meio às formas de comunicação através das quais a construção de alianças musicais e o desenho das fronteiras musicais tomam forma. O modo como as práticas musicais dentro de uma cena se vinculam aos processos históricos de mudança ocorre dentro de uma cultura musical ampla que também é uma base significativa do modo como essas formas são posicionadas dentro da cena em nível local. ( 1991, p. 494)

A proposta de Straw tenta dar conta das relações dinâmicas que emergem na circulação global da música popular massiva, ou seja, ao invés de marcar as identidades culturais como algo fechado, centradas somente em locais geográficos delimitados e nas línguas nativas, a noção de cena musical aponta para um processo de identificação, “(...) *uma falta* de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso *exterior*, pela forma pelas quais nós imaginamos ser vistos por *outros*” (HALL, 1999, p.39.). No entanto, antes de se fazer afirmações categóricas sobre as relações entre música “identidades culturais” é necessário enfrentar com certa discernimento as discussões em torno da própria ideia de “identidade cultural” em suas materializações nas cenas musicais.

## **Cenas e Identidades Culturais**

Já que estamos tratando de identidades, considero indispensável uma reflexão sobre o modo escorregadio e muitas vezes irrefletido que o termo é utilizado no campo da comunicação. Apesar de ser noção central para disciplinas como antropologia, psicologia e sociologia, muitas vezes encontramos nos trabalhos recentes sobre mídia e comunicação uma preocupação, mais do que pertinente, com as mudanças identitárias em tempos de globalização que não são acompanhadas por exercícios sobre a própria definição de identidade.

Noções como identidade cultural que, ao meu olhar parecem muitas vezes processos de identificação, são aplicadas indiscriminadamente aos fãs de fenômenos diversos como gêneros musicais, seriados, grupos de discussões on-line, etc. Não pretendo com essa reflexão arvorar uma definição essencialista de identidade ou propor um saber conceitual que não se enquadra na proposta heurística de abordagem das cenas musicais, mas acredito que um diálogo consistente em torno do que se entende por identidade pode ajudar a enxergar melhor suas transformações no mundo contemporâneo.

A ideia de identidade está relacionada a “noção de si” (GIDDENS, 2002; CANDAU, 2012). Essa concepção permite olhar as identidades como construções sociais que pressupõe relações com o outro (aqui a noção de valor ganha dimensão substancial para essas discussões). Uma das mais fortes marcas identitárias é a diferenciação entre eu/ele/ela/você (e seus correlatos). Se pensarmos em uma cédula de identidade podemos perceber que ao mesmo tempo em que ela é única para cada indivíduo, ela também é comum a todos os indivíduos que possuem suas cédula de identidade. De todo modo é necessário sair da velha dicotomia entre situacionismo e essencialismo para se pensar não só as identidades individuais bem como suas possibilidades coletivas. De acordo com Joël Candau,

(...) é provável que os membros de uma mesma sociedade compartilhem as mesmas maneiras de estar no mundo (gestualidades, maneiras de dizer, maneiras de fazer etc.), adquiridas quando de sua socialização primeira, maneiras de estar no mundo que contribuem a defini-los e que memorizam sem ter consciência, o que é o princípio mesmo de sua eficácia. Desse ponto de vista, seria preciso atribuir nuances as concepções situacionais de identidade sem, no entanto, rejeitá-las, afirmando que pode existir um núcleo memorial, um fundo ou um substrato cultural, ou ainda o que Ernest Gellner chama de “capital cognitivo fixo”, compartilhado por uma maioria dos membros de um grupo e que confere a este uma identidade dotada de uma certa essência (2012, p. 26)

Ou seja, ao mesmo tempo em que somos tentados a afirmar a flexibilidade de traços que antes balizavam identidades em sentido forte, como língua e nação, por outro lado não podemos esquecer que a língua continua a ser uma das mais importantes ferramentas para configurar a própria noção de si. Também nessa direção pode-se pensar que se as fronteiras dos estados nacionais estão mais fluídas, elas ainda continuam a servir como referência para o modo como muitas vezes nos situamos no mundo (inclusive no fluxo global das trocas comunicacionais). A título de exemplo, podemos pensar que o samba continua a ser reconhecido como música brasileira, ao mesmo tempo em que tal como acontece em outros

lugares do mundo e em outras línguas, temos várias bandas de indie rock e heavy metal cantando em português; o que demonstra transformações nas modulações de elementos identitários através dos fluxos dos produtos culturais.

Se o processo de globalização gera um espaço mundial, no qual se apresenta uma identidade que, como vimos, é privilegiada neste mesmo espaço, e ainda permite a ascensão de identidades restritas, a identidade nacional só pode se manter operante caso ela se conforme a sentidos que estejam também naquelas identidades. Portanto, a identidade nacional deve se descentralizar, romper com o próprio estado nacional e passar a gerar sentido a partir de uma nova matriz, agora global, onde, então ela finalmente se centre (NICOLAU NETTO, 2009, p.207)

Anthony Giddens defende a ideia de que há uma auto-reflexividade que marcaria homens e mulheres no mundo contemporâneo. Para ele, vivemos em uma época de “auto-identidade”, que, “(...) em outras palavras não é algo simplesmente apresentado, como resultado das continuidades do sistema de ação do indivíduo, mas algo que deve ser criado e sustentado rotineiramente nas atividades reflexivas do indivíduo” (2002, p.54). Parece bastante tentador juntar essas concepções à “reflexividade” que surge como traço distintivo das cenas musicais, tal como se pode perceber em um trecho de uma entrevista da banda de heavy metal Ancestral publicada no blog hangover-music,

**HM:** *Não poderia deixar de perguntar... qual a sua opinião sobre o atual cenário do heavy metal nacional?*

**AG:** A **cena** está forte e quem reclama que ela morreu não sabe o que está falando, ou foi muito paparicado no passado e, hoje, perdeu sua "majestade". Temos vários canais para divulgar o som, como Facebook, Twitter, Youtube, programas como o Maloik, Stay Heavy, Radio Backstage, UOL Heavy Nation e se a banda realmente for boa ou relevante, seu público vai ao show e compra seus produtos. O *Heavy Metal* não admite reclamações de falta de espaço, pois nunca existiu tanto espaço quanto agora. Sei que às vezes o público pisa na bola, mas cabe às bandas fazerem um som de qualidade ao ponto de fazer com que as pessoas tirem seus traseiros do sofá e compareçam aos shows. Reclamar que a **cena** está morta não ajuda em nada, só atrapalha (PIMENTEL, 2012)

O problema em abordar a auto-reflexividade das cenas com as definições de identidade é que a experiência identitária é algo singular que perpassa memórias, lembranças e vivências individuais que não são estáticas, mas relacionadas a mudanças e transformações que envolvem partilhas com os outros. Assim, as “identidades culturais” não podem ser abordadas como identidade em sentido estrito. Na verdade, identidades

culturais são possibilidades de ancoragens de experiências em formações culturais coletivas. Cada participante de uma cena de *heavy metal* vai acoplar suas vivências à sensação de partilha nas representações de peso, distorção e afirmação ideológica dos “espaços metálicos”, ao mesmo tempo em que compartilha essas representações.

Quando se faz referências a experiências que são partilhadas (como língua, estado-nação e mesmo gêneros musicais como o heavy metal) é porque em algum ponto compartilhamos possibilidades de experiências e posicionamentos na vivência dessas formações culturais. Como já foi apontado na discussão sobre as especificidades das cenas musicais, o que parece ser comum é um “enquadramento sensorial”. Nesse sentido, a descrição verbal das experiências se torna fundamental para o reconhecimento das identificações e de “partilhas do sensível”<sup>4</sup>. Pensar, como propõe Rancière (2005) em partilha do sensível, ou em nosso caso, uma partilha de escutas, pressupõem imaginar a “existência de um comum”, de territórios sonoros que possibilitam mapeamentos do mundo através das sonoridades e de suas materializações na urbe, e também de exclusões, que garantem à singularidade dessas ocupações em relação à “música corriqueira”, a *outras* sonoridades e a *outros* modos de construção de territórios sonoros, ou seja, as cenas musicais podem ser pensadas na perspectiva das identidades, se levarmos em consideração que:

É a partir de múltiplos mundos classificados, ordenados e nomeados em sua memória, de acordo com uma lógica do mesmo e do outro subjacente a toda categorização – reunir o semelhante, separar o diferente – que um indivíduo vai construir e impor sua própria identidade. As descontinuidades que ele vai impor sob a forma de categorias e taxonomias diversas à sua experiência do mundo exterior lhe permitem identificar e se orientar em um “corpus de dados sensíveis que seria, de outra forma, caótico” (CANDAU, 2012, p. 84)

A tônica, ou melhor, a célula rítmica das ideias aqui apresentadas passa a ser a perspectiva de que os aspectos cosmopolitas ofertados pelas possíveis apropriações da música popular massiva nos territórios possibilitam o encontro de disposições e interesses comuns que forjam “partilhas sensíveis” que funcionam como alicerces das cenas musicais.

---

<sup>4</sup> Apesar da discussão que segue ser inspirada em afirmações de Jaques Rancière quero afirmar que não vejo nos regimes históricos tratados pelo autor (ético, poético e estético) espaços que incluem fenômenos ligados ao universo da “cultura pop”, o que não significa deixar de reconhecer a grandeza das ideias propostas por Rancière. Em minha opinião sua proposta agrega sem contradições fenômenos como o cinema documental de bordas e obras performáticas contemporâneas, reassaltando assim a ligação de seu pensamento com o regime das artes visuais e com uma tradição de definição da estética a partir da noção de obra (que não contemplaria fenômenos midiáticos como seriados e música popular massiva).

Se pensarmos tal como aponta Giddens (2002) que as transformações efetivadas pela aceleração das experiências temporais e o encurtamento das distâncias espaciais, mesmo quando salvaguardadas por contornos como as línguas e as nações, são responsáveis pela sensação de desencaixe que marcam boa parte dos “existires” no mundo contemporâneo, é possível observar como há, possibilidades de encaixes mais fluídos nos jogos entre local e global nas cenas musicais. Uma olhada na descrição que abre uma entrevista com a banda pernambucana de metal Cangaço mostra a possibilidade desses novos.

Em 2009, surge uma ‘nova` banda na cidade de Recife: o Cangaço. A proposta é calcada em uma fusão entre dois estilos distintos: o Heavy Metal e a música regional nordestina. O que não seria uma novidade fosse o fato de que esse tal ‘Folk Metal’ brasileiro tem um grande diferencial: as vertentes do Rock que o influenciam são, principalmente, o *Thrash* e o *Death metal*, ou seja o lado mais pesado e agressivo. Outra grande diferença deste som em relação aos materiais com tal influência lançados até hoje é a naturalidade em que o fizeram. Não é algo que soa como imposto ou forçado, muito pelo contrário. Além das passagens baseadas na música local, vemos toda essa influência entranhada nas bases pesadas que o *Thrash* e o *Death Metal* contribuem para essa **identidade** (MIGNOTI, 2012)

Pode-se notar no trecho da entrevista acima as possibilidades abertas no trânsito entre marcas do gênero heavy metal que projetam a banda na cena global e os valores pressupostos nas experiências abertas por suas apropriações locais. Nessa configuração, o que antes parecia um oxímoro “folk metal” é repensado como novas possibilidades de acoplagem das “identidades culturais”. Mesmo reconhecendo a reivindicação de essências identitárias ( “naturalidade” da sonoridade da banda), compreende-se que a busca pelo autêntico em um gênero extremamente codificado como o heavy metal perpassa posicionamentos valorativos (marcas identitárias) que conectam, ao mesmo tempo, a sonoridade da banda ao universo metálico e distinções que valoram traços de suas apropriações locais. Tal como a cédula de identidade mencionada anteriormente, a nomeação diferencial do “folk metal brasileiro” comporta ranhuras que envolvem desenraizamento e enraizamento em torno de identidades regionais e globais. Seguindo as palavras do baixista e vocalista Magno Lima: “ Foi inevitável num momento a busca por uma **identidade** própria e mais ainda, uma identidade para a **cena** de onde surgiu no nordeste do Brasil. Fazer algo ousado e diferente virou uma necessidade” (MIGNOTI, 2012). Não é difícil entender como os traços diferenciais não surgem como algo dado e “natural”, mas como um trabalho de busca por distinções que misturam marcas ideológicas do heavy metal e os tecidos urbanos em que essas vivências são possíveis. Neste caso, a

própria escolha do nome, o “imaginário” que envolve “cangaceiros” e “autenticidade” também parte de exercícios de auto-reflexão, pois como continua Magno Lima: “Pensamos em algum nome e proposta que refletissem a realidade do Metal no ambiente em que vivemos e não demorou até a temática do Cangaço surgir em nossas mentes. A ideia de códigos de conduta, respeito mútuo e não tolerância a poderes que tem a mentira em sua essência nos inspirou bastante” (MIGNOTI, 2012). Uma leitura apressada do trecho acima poderia nos levar às armadilhas que mostram a redução das reivindicações identitárias a identificações superficiais ou em outro extremo à permanência da força das marcas distintivas no mundo atual. Mas proponho aqui a abertura de uma outra trilha, que leve em consideração a aproximação entre as “identidades culturais” das cenas e a noção de estilo de vida. Segundo Giddens,

Estilo de vida não é um termo muito aplicável em culturas tradicionais porque implica em uma escolha dentro de uma pluralidade de opções possíveis, e é “adotado” mais do que “outorgado”. Os estilos de vida são práticas rotinizadas, as rotinas incorporadas em hábitos de vestir, comer, modos de agir e lugares preferidos de encontrar os outros; mas as rotinas seguidas estão reflexivamente abertas à mudança à luz da natureza móvel da auto-identidade. Cada uma das pequenas decisões que uma pessoa toma todo dia – o que vestir, o que comer, como conduzir-se no trabalho, com quem se encontrar à noite – contribui para essas rotinas. E todas essas escolhas (assim como as maiores e mais importantes) são decisões não só sobre como agir mas também sobre quem ser. Quanto mais pós-tradicionais as situações, mais o estilo de vida diz respeito ao próprio centro da auto-identidade, seu fazer e refazer (GIDDENS, 2002, p. 80)

Diante dos caminhos abertos até aqui não parece pouco concluir que saindo dos pesos das definições essencialistas ou das reduções das identidades a jogos valorativos, estamos frente a práticas culturais que permitem aos indivíduos refletir sobre as “noções que tem de si e dos outros” através de experiências e valorações musicais. Assim, as cenas permitem aos seus participantes vivenciar partilhas do comum contra o antigo pano de fundo de “raízes” fincadas em nossas carnes. Pensar as “identidades culturais” vividas nas cenas como “estilos de vida” é perceber as íntimas relações que envolvem práticas de consumo, fruições estéticas e identificações sociais em torno do que é nominado em diferentes instâncias “cenas musicais”.

## Referências bibliográficas

- CARDOSO FILHO, Jorge. **Práticas de escuta do rock: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação.** 2010. 211 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais.
- CANDAU, Joël. **Memória e Identidade.** São Paulo: Contexto, 2012.
- DEWEY, John. **Arte como Experiência.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FRITH, Simon. **Performing Rites: on the value of popular music.** Cambridge/ Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.
- HERSCHMANN, Micael. **Indústria da Música em Transição.** São Paulo: Estação das Cores, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Lapa, cidade da música.** Desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- JANOTTI JR, Jeder. **War for territory: cenas, gêneros musicais, experiência e uma canção heavy metal.** In XXI Encontro da Compós, **Anais Eletrônicos.** Juiz de Fora UFJF, 2012. Disponível em: < <http://www.compos.org.br/> > Acesso em 25 de junho de 2012a.
- \_\_\_\_\_. Música Popular Massiva e Comunicação: um universo particular. **Revista Contemporânea** (Curitiba), v.10, nº01, 2012. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/5933/4365>>. Acesso em 25 junho. 2012b.
- JANOTTI JR, Jeder; PIRES, Victor Nobre. Músicos, Cenas e Indústria da Música. IN: JANOTTI JR, jeder; LIMA, Tatiana; NOBRE PIRES, Victor. **Dez Anos a Mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet.** Porto Alegre: Simplíssimo Editora, 2011.<disponível em [www.dezanosamil.com.br](http://www.dezanosamil.com.br)>.
- MIGNOTI, Ozzy. **Entrevista Cangaço.** Disponível em < <http://www.recifemetallaw.com.br/index.php?link=materias&id=95&tipo=entrevistas> > Acesso em 25 de junho de 2012.
- NICOLAU NETTO, Michel. **Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização.** São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.
- PIMENTEL, Thiago. **Entrevista- Ancestral: “ a cena está forte”** Disponível em < <http://hangover-music.blogspot.com.br/2012/03/entrevista-ancestral-download.html> > Acesso em 25 de junho de 2012.
- RANCIÈRE, Jaques. **A Partilha do Sensível: estética e política.** São Paulo: Editora 34, 2005.
- SÁ, Simone Pereira de. Cenas Musicais, Sensibilidades, Afetos e Cidades. In: **Comunicação e Estudos Culturais.** GOMES, Itânia; JANOTTI JR, Jeder. Salvador: Edufba, 2011, p.1147-161.
- \_\_\_\_\_. **Quem media a cultura do shuffle?** Cibercultura, mídia e gêneros. In: ALAIC - Associação Latino Americana de pesquisadores de Comunicação, 2006, São Leopoldo - RS. ANAIS da ALAIC. São Leopoldo - RS : ALAIC/UNISINOS.
- STRAW, Will. STRAW, Will. **Systems of Articulation, Logics of change: Scenes and Communication in Popular Music.** Cultural Studies. Vol 5, n. 3 (Oct. 1991).
- \_\_\_\_\_. Communities and Scenes in Popular Music. In: GELDER, Ken; THORTON, Sarah (org.). **The Subculture Reader.** Londres: Routledge, 1997.
- \_\_\_\_\_. Scenes and Sensibilities. Revista E-Compós, nº6, p.1-16, ago. 2006, Disponível em <[HTTP://www.compos.org.br/ecompos/adm/documentos/ecompos06\\_agosto2006\\_willstraw.pdf](http://www.compos.org.br/ecompos/adm/documentos/ecompos06_agosto2006_willstraw.pdf) > Acesso em 01 de junho de 2012.
- TROTTA, Felipe. **O Samba e suas Fronteiras:” pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990.** Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 2011.
- VENANZONI, Thiago. Pernambuco Além da Crítica Disponível em: <http://screamyell.com.br/site/2011/04/06/pernambuco-alem-da-critica/>. Acesso em 25 de julho de 2011.

