

Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical¹

João Freire Filho² & Fernanda Marques Fernandes³

Resumo: O Centro de Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham configurou, a partir dos anos 1970, um novo paradigma interpretativo para os estilos e as atividades dos grupos juvenis surgidos no pós-guerra. A partir da década de 1990, porém, a análise subcultural efetuada pelo CCCS se tornou alvo de sucessivas críticas. As tentativas de revisão dos temas, dos pressupostos e da metodologia dos estudos culturais britânicos resultaram na formulação de terminologias e estratégias de pesquisa alternativas. Neste artigo, analisamos a relevância teórica do conceito de *cena musical* para o estudo das práticas culturais e dinâmicas identitárias articuladas no espaço urbano contemporâneo, focalizando a formação de redes de afiliações entre grupos juvenis que produzem e consomem o rock alternativo no Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Culturas Juvenis; Estudos Culturais; Cena musical; Cidade; Identidade.

Marcada por um senso de compromisso com questões políticas prementes da sociedade britânica dos anos 1960 e 1970, a intervenção acadêmica engajada dos *cultural studies* situava a cultura (entendida em seu abrangente sentido antropológico) numa teoria neomarxista da produção e reprodução social. A abordagem inter ou antidisciplinar do Centre for Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham pretendia esmiuçar – por meio de análises textuais e trabalhos de campo etnográficos – de que maneiras artefatos e práticas culturais funcionam tanto para forjar a aceitação do status quo e a dominação social como para habilitar e encorajar os estratos subordinados a resistir à opressão e a contestar ideologias e estruturas de poder conservadoras.

Entre as linhas de pesquisa desenvolvidas pelos teóricos do CCCS, destacava-se a investigação sistemática dos estilos e das atividades dos diferentes grupos juvenis surgidos no pós-guerra – teds, rockers, mods, rastafaris, skinheads... Obras seminais como *Resistance through rituals* (Hall & Jefferson 1976), *Profane culture* (Willis 1978) e *Subculture: the meaning of style* (Hebdige 1979) tencionavam legitimar a vida subcultural juvenil, compreendendo-a como um comportamento social razoável e coerente, e não como um sintoma de demência ou iniquidade.

¹ Trabalho apresentado ao NP 21 – Comunicação e Culturas Urbanas, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Jornalista, Doutor em Literatura Brasileira pela PUC-RJ e professor-adjunto da Escola de Comunicação da UFRJ. E-mail: jofreirefilho@hotmail.com.

³ Radialista, Mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ. E-mail: ferdi.marques@gmail.com.

Paralelamente, os estudos culturais britânicos rechaçavam a noção (em voga na retórica política, acadêmica e jornalística) de que a crescente afluência do pós-guerra teria redundado na assimilação dos jovens da classe trabalhadora em “um bloco social solidamente integrado” (Laurie 1965: 11) – a nova classe juvenil do lazer cujo estilo de vida fulgurante (explorado, com frequência, pelos publicitários, como símbolo de “modernidade” e “prazer descomprometido”) era o prenúncio da prosperidade que logo, logo estaria ao alcance de todos.

Na opinião amplamente compartilhada de Abrams (1964: 57-58), o estudo da sociedade em termos de classe havia tornado-se, em tais circunstâncias, cada vez menos esclarecedor, com o *gap* intergeracional constituindo o principal manancial de conflito na Grã-Bretanha. Os pesquisadores da Escola de Birmingham ponderavam, contudo, que tais “interpretações ideológicas” determinavam a identidade da “cultura juvenil” a partir, somente, de seus aspectos mais extraordinários (música, estilos, lazer), disfarçando e reprimindo a relação do fenômeno com outras formações culturais mais amplas da sociedade (a “cultura paterna”, da qual os jovens eram uma fração, a “cultura dominante” e a “cultura de massa”) e as disparidades entre os diferentes estratos da juventude. Os estilos emergentes – ainda que, de fato, fossem indicativos de hábitos de consumo recém-adquiridos, intimamente ligados ao incremento das indústrias do lazer e da moda adolescente – simbolizavam, num nível mais profundo, respostas (ou “soluções”) culturais dos jovens aos problemas ocasionados por sua experiência de classe (mediada pela geração, pela etnia e – tal qual será reconhecido mais tarde – pelo gênero).

A proposta do CCCS era, em síntese, desconstruir e destronar o conceito mercadológico de *cultura juvenil* e, em seu lugar, erigir um retrato mais meticuloso das raízes sociais, econômicas e culturais das variadas *subculturas juvenis* e de suas vinculações com a divisão de trabalho e as relações de produção, sem negligenciar as especificidades de seu conteúdo e de sua posição etária e geracional (Clarke et al 1976: 16). Não se tratava meramente, pois, de produzir inventários de padrões de consumo e estilos de vida subculturais; era impreterível avaliar que função o uso (criativo, insólito, espetacular) de artefatos da cultura de consumo, do tempo e de espaços territoriais assumia perante as instituições dominantes hegemônicas da sociedade.

A partir da década de 1990, os estudos subculturais britânicos se tornaram alvo de sucessivas críticas (Bennett 1999, 2000, 2002; Brown 2004; Bennett & Kahn-Harris

2004a; Carrington & Wilson 2002; Gelder & Thornton 1997; Harris 1992; Hesmondhalgh 1998: 303-310; Kahn-Harris 2004; McGuigan 1992: 89-123; Muggleton 1997, 2000; Negus 1996: 12-35; Redhead 1990, 1993, 1997; Redhead et al 1997; Skelton & Valentine 1998; Thornton 1995; Weinzierl & Muggleton 2003a; Widdicombe & Wooffitt 1995). Para alguns analistas, o relato pioneiro do CCCS a respeito do desenvolvimento de subculturas juvenis claramente definidas e de sua posterior incorporação pelos aparatos da cultura da mídia e do consumo se revela datado, frente a atual profusão e volatilidade de estilos, formas e práticas (sub)culturais; outros críticos vão mais além, argumentando que a teoria subcultural estava irremediavelmente enganada desde os seus primórdios.

As divergências em relação aos temas, aos pressupostos e à metodologia da Escola de Birmingham tendem gravitar, em síntese, ao redor das seguintes questões (amiúde, inter-relacionadas):

- a) elitismo cultural, consubstanciado na distinção entre as apropriações criativas, rebeldes das subculturas e o consumo passivo, conformista da maioria dos jovens, excluídos do escopo da análise subcultural (Clarke 1990; Negus 1996: 13-35; Thornton 1995; Grossberg 1987);
- b) negligência no tratamento das práticas culturais femininas, centradas no espaço doméstico (McRobbie & Garber 1976; McRobbie 1991; Lincoln 2004) ou localizadas dentro do perímetro mesmo das subculturas espetaculares (Reddington 2003);
- c) teorização precária da presença e influência dos jovens e da música negra, da “questão racial” e do racismo no universo subcultural (Böse 2003);
- d) ênfase na abordagem do estilo visual, quase elaborando uma taxonomia dos estilos e maneirismos dos grupos, em detrimento da análise da função das atividades e do consumo musical, na emergência e no desenvolvimento das formações culturais juvenis (Laing 1985, 1997; Middleton 1990: 155-171; Shuker 2002: 208-209; Stahl 2004:53);
- e) opção por pronunciamentos teóricos mais generalizantes e recusa (com exceção de Willis) em examinar o que as subculturas de fato fazem e qual o significado destas atividades para os próprios jovens (Bennett 2002; Carrington & Wilson 2002; Muggleton 2000; Weinzierl & Muggleton 2003a);
- f) indicação das condições de classe como o aspecto central da definição dos estilos juvenis, sem levar em conta todas as possibilidades para a experimentação e construção criativa da identidade e da auto-imagem coletiva, abertas pela moda, pela música e por outras mercadorias (Bennett 1999, 2000);
- g) celebração romântica e ingênua da autenticidade, do poder de resistência e do desafio político da subculturas juvenis espetaculares (McRobbie 1996: 155-176; Muggleton 1997; 2000; Redhead 1990, 1993, 1997; Thornton 1995; Weinzierl & Muggleton 2003b).

As tentativas de revisão dos temas, dos pressupostos e da metodologia do CCCS resultaram no estabelecimento, dentro do contexto acadêmico anglo-americano, de uma nova área de investigação – batizada, bem de acordo com a predileção hodierna por prefixos ambíguos, de *estudos pós-subculturais* (Bennett & Kahn-Harris 2004: 11-14; Muggleton 1997, 2000; Weinzierl & Muggleton 2003a). Seus principais marcos teóricos? A *sociologia do gosto* de Bourdieu ([1979]1997), a teoria da *performatividade* de Butler (1990, 1993, 1997), o conceito de *tribalismo* de Maffesoli (1988) e as noções cognatas de *sociedade do espetáculo* e *de consumo* revisitadas por Baudrillard (1970, 1985, 2000) e Jameson ([1984] 1993, 1997).

Com base em um ou mais dos referenciais supracitados, os pós-subculturalistas aspiram, em linhas gerais, a reavaliar a relação entre jovens, música, estilo e identidade, no terreno social cambiante do novo milênio, em que fluxos globais e subcorrentes locais se rearticulam e reestruturam de maneira complexa, produzindo novas e híbridas constelações culturais (Weinzierl & Muggleton 2003b: 2). Como consequência deste esforço revisionista, proliferam novas terminologias (*canais, subcanais; redes temporárias de subcorrentes; cenas; comunidades emocionais; culturas club; estilos de vida; neotribos*), em substituição ao conceito de *subcultura*, cujo valor heurístico – alega-se – solapa diante das mutáveis sensibilidades e múltiplas estratificações e interações das culturas juvenis do pós-punk.

No restante deste artigo, abordaremos um dos conceitos teóricos alternativos ao de subcultura, que vem sendo crescentemente utilizado nos estudos acadêmicos sobre a formação das redes de prazer, gosto, criatividade e identidade que fundamentam a relação entre as culturas juvenis e a música popular massiva. Componente importante do vocabulário de fãs e críticos, a metáfora espacial de *cena musical* foi apropriada – de forma mais sistemática e teoricamente refinada – por sociólogos, geógrafos e antropólogos interessados em descrever e analisar espaços localizados de produção e consumo cultural (notadamente, musical), sinalizando a possibilidade de construção de alianças que escapam às disputas tradicionais pela hegemonia.

A assim chamada “virada espacial” na pesquisa sobre as diversas culturas musicais está em sintonia com a ênfase renovada na conceituação do espaço urbano – seja como campo estratégico de articulação de políticas culturais e cívicas (Como deve ser usado o espaço disponível? Por quem? Para quê?) e de incremento de produção cultural regional, seja como esfera da vida cotidiana onde vicejam múltiplas atividades e

representações culturais e inúmeros processos de sociabilidade, constituídos e afetados tanto por circunstâncias locais como por demandas e desejos *translocais* (Stahl 2004: 51-53).

Ainda pouco explorada no Brasil, a noção de *cena musical* – definida, por Stahl (idem: 53), como um tipo específico de contexto cultural urbano e prática de codificação espacial – oferece meios diferenciados para compreender os complexos circuitos, afiliações, redes e pontos de contato que informam as práticas culturais e as dinâmicas identitárias dos grupos juvenis, no contexto dos espaços urbanos contemporâneos. A natureza versátil das cenas problematiza a noção de que um simples determinante (classe, gênero, raça) agiria como princípio organizador da expressão cultural coletiva. Graças ao seu caráter flexível e *antiessencialista*, às suas conotações de fluxo e corrente, movimento e mutabilidade, o conceito permite uma abordagem mais ampla tanto dos contextos industrial, institucional, histórico, social e econômico como das estratégias estéticas e ideológicas que sustentam a produção musical urbana.

Além disso, *cena musical* é uma categoria analítica bastante pertinente para o entendimento semiótico e sociológico da formação das alianças afetivas de grupos “não tão espetaculares” quanto os analisados pelos teóricos de Birmingham. Em um nível menos visível, esses indivíduos constituiriam o “*white noise*” (o barulho branco) do sistema, podendo ser tão ou mais argutos e insistentes, no mapeamento de suas diferenças, que os representantes de subculturas espetaculares, como o punk, que materializam a diferença em elementos do vestuário (Olson 2004:53).

Entre os estudiosos preocupados em teorizar as cenas de maneira mais meticulosa, destaca-se o canadense Will Straw, professor do Departamento de Comunicação e História da Arte da Universidade de McGill. A partir de uma distinção fundamental entre *comunidade* e *cena musical*, Straw (1991) examinou de que maneira certas práticas musicais operam para a produção de um sentido de agrupamento no âmbito das metrópoles. Na concepção do autor, a noção mais cerrada de *comunidade musical* remete a um grupo populacional de composição relativamente estável (segundo variáveis sociológicas abrangentes), cujo envolvimento com a música toma forma de uma contínua exploração de uma ou mais linguagens musicais, supostamente enraizadas numa herança histórica geograficamente específica. O propósito destas comunidades é, portanto, estabelecer uma ligação afetiva entre práticas musicais contemporâneas e um legado musical que lhe confira um caráter de pertinência. Já as *cenais musicais* são

definidas como um espaço cultural no qual diversas práticas musicais coexistem, interagindo por meio de processos de diferenciação, de acordo com trajetórias variantes de mudança e fertilização mútua. Com base em alianças e coalizões ativamente criadas e mantidas, são articuladas formas de comunicação que contribuem para delinear fronteiras musicais.

As diferentes cenas possuem lógicas variáveis e modos distintos de encarar a mudança temporal e espacial. A fim de esclarecer esse ponto, Straw analisa a organização da cultura do *rock alternativo*, desenvolvida a partir do declínio da centralidade do punk dentro das culturais locais, no início da década de 1980. De acordo com o autor, enquanto a base da unidade das alianças musicais formadas pelo punk repousava em conjuntos estilísticos, a do rock alternativo teria sido deslocada para a relação distintiva que os espaços da atividade musical estabelecem com o tempo histórico e a localização geográfica.

A noção de *cena musical* almeja justamente proporcionar uma imagem mais nítida desta relação entre o local e a música que se produz nele. As iniciativas teóricas, nesse sentido, devem ter em mente que o surgimento de uma cena não é o resultado de interações puramente sociais, mas, também, a consequência da lógica da produção e da comercialização – ou seja, das tentativas abrangentes das indústrias fonográficas de tornar a música mais lucrativa, ao segmentá-la (Grossberg 1994: 46).

Como ferramenta interpretativa, o conceito de cena deve encorajar, portanto, o exame da interconectividade entre os atores sociais e os espaços culturais das cidades – suas indústrias, suas instituições e a mídia. Aplicado empiricamente, deste modo, pode ajudar a compreender a dinâmica de forças – sociais, econômicas, institucionais – que afetam a expressão cultural coletiva, por meio da investigação da mecânica social associada à produção musical. O conceito pode fornecer, também, uma cartografia mais rica das relações das cenas musicais com outras cenas (a teatral, a literária, a cinematográfica), enfatizando tanto seu caráter heterogêneo quanto seus elementos unificadores, desafiando o rígido modelo subcultural (que destaca questões de homologia e homogeneidade nos grupos de jovens analisados) (Stahl, 2004: 53).

Recentemente, Olson (1998) e Stahl (*op. cit.*) efetuaram análises consistentes sobre a pertinência do conceito de cena, para o estudo da formação de alianças no campo do rock alternativo. Stahl emprega o conceito de Straw para interpretar uma realidade específica – a cena de rock independente em Montreal, Canadá – e ratifica que

há uma forte relação entre as cenas musicais e o espaço urbano das cidades. Utilizando elementos de economia política, o teórico analisa de que maneira diversas atividades culturais formam e são formadas pela cidade. A dimensão afetiva das alianças reforçaria aspectos estruturais da cidade (e vice-versa).⁴

Exemplos de utilização dessa expressão no rock são numerosos: Seattle, Manchester, Dunedin, Athens, Porto Alegre, cidades intimamente atreladas a um tipo de música produzido por seus habitantes. A delimitação dos contornos das cenas, todavia, não se correlaciona, necessariamente, às fronteiras de seu referente geográfico (Olson 1998: 275). Ainda assim, a reorganização da cultura do rock alternativo teve como uma de suas conseqüências o status paradoxal do “localismo”. Os valores estéticos locais, entretanto, são os mesmos de um cosmopolitismo que mantém pontos de referência relativamente estáveis, de uma comunidade para outra, possibilitando a reprodução do localismo do rock alternativo em níveis internacionais e até mesmo globais.

Um exemplo disso é a possibilidade de integrantes de cenas como a de São Paulo se congregarem a cenas como a de Manchester, na Inglaterra, sem que seja necessária uma modificação radical dos ideais estético-ideológicos desenvolvidos na cidade de origem. A escola, o rádio, os clubes noturnos – espaços modelados pelo lugar que ocupam na metrópole contemporânea – proveriam as condições de formação e a possibilidade de existência de alianças entre estilos musicais e o estabelecimento de ligações afetivas entre lugares geograficamente dispersos. Como conseqüência, entraria em declínio a idéia de que o direcionamento para a mudança nas formas musicais, em um determinado momento histórico da cultura do rock, seria orientado somente por componentes locais.

Algumas lacunas na teoria de Straw devem ser assinaladas, contudo, se quisermos extrair do conceito de *cena musical* o que nele há de mais relevante para o estudo da organização da produção musical na cidade. Straw falha, por exemplo, ao teorizar as cenas independentemente do que nelas ocorre, contribuindo para sedimentar a imagem de um recipiente vazio dentro do qual diferentes práticas interagiriam (Olson

⁴ A relação da cena e de seus integrantes com a cidade estaria fundada numa experiência estética do lugar. Assim, a produção musical na cidade se ligaria a um projeto de criação de uma experiência urbana ideal e ao cultivo e à manutenção de um estilo de vida escolhido. No caso de Montreal, para muitos produtores de música, o sucesso de uma cena é inversamente proporcional ao status econômico da cidade (Stahl 2004: 62).

1998: 270-272). Aparentemente, tal receptáculo oco não influiria em qualquer instância do que nele se desenvolvesse – e sequer seria influenciado pelo que ali pudesse ocorrer.

A tendência, recorrente na área acadêmica, de equiparar cenas a comunidades, saindo do aspecto espacial para o social, é mais um elemento passível de revisão na teoria de Straw. “Enquanto uma cena pode ser a *mise-en-scène* de uma comunidade, ela mesma não pode ser reduzida a relações de solidariedade”, observa, a propósito, Olson (1998: 274). Straw, apesar de esmerar-se na tentativa de diferenciar *cenas* de *comunidades musicais*, não conseguiu evitar um uso equivocado dos dois conceitos.

Se examinado mais atentamente, o conceito de *cena* parece, também, não oferecer muitas indicações sobre a dinâmica de surgimento de alianças e os processos que contribuem para estabelecer tais ligações entre os indivíduos. Uma aproximação teórica com o conceito de *neotribo* (Maffesoli 1988) poderia ajudar a iluminar a questão das motivações da construção dessas alianças e das escolhas de estilos de vida nas cenas. As comunidades afetivas teorizadas por Maffesoli dão base a estilos de vida derivados de identificações empáticas e emocionais com outros indivíduos, que partilham mais ou menos as mesmas inclinações estéticas ou ideológicas. Sob esse ponto de vista, as neotribos são comunidades intencionais e questões de escolha são enfatizadas no que se refere à comunidade, à amizade e ao pertencimento. Uma abordagem mais adequada das cenas musicais, porém, certamente levaria em conta a coexistência dos critérios tradicionais de formação de identidade (classe, gênero, etnia, etc), além das formas afetivas de que trata Maffesoli (Hetherington 1998).

Após revisarmos a teoria subcultural britânica e apresentarmos as bases de uma das proposições teóricas alternativas à mesma, concluímos que analisar a cultura do rock alternativo (ou *indie* rock ou rock independente) sob a luz das cenas musicais parece mais apropriado do que encarar os indivíduos produtores e consumidores desse tipo de música como integrantes de uma subcultura, nos moldes definidos pelos pesquisadores do CCCS, na década de 1970.

Por intermédio do conceito de cena, é possível compreender o grupo social designado como *indie* sob o ponto de vista de um tipo de consumo cultural diferenciado, praticado por indivíduos que partilham a preferência pelo gênero musical *indie rock* (ou rock alternativo). Esse consumo não é – necessária ou exclusivamente – rebelde em relação à cultura dominante. Ele pode, inclusive, se efetivar, primariamente, em termos de preferências puramente estéticas ou de vestuário.

Aspectos como a valorização da autenticidade nas práticas cotidianas, a oposição aos discursos e produtos veiculados no *mainstream* e a preocupação com a apropriação da expressão musical *indie* pelas grandes corporações capitalistas podem constituir elementos aglutinadores de indivíduos em comunidades. No entanto, tais fatores devem ser encarados como algo posterior à formação de alianças baseadas em questões de gosto – o fator aglutinador primordial.

A partir da análise dos principais mapeamentos teóricos sobre variadas cenas musicais *indies* espalhadas pelo globo (Hesmondhalgh 1999; Olson 1998; Stahl 2004), somos levados à conclusão de que a cena musical independente parece ser marcada mais por uma *insistência/persistência social*⁵ do que pela *resistência*, apregoada no discurso teórico sobre as subculturas. Em outras palavras, o significado político das cenas residiria na possibilidade de elas articularem os interesses (definidos por gostos e prazeres) que, na percepção dos seus participantes, não são contemplados pelas instâncias decisórias da sociedade. As cenas podem interferir, assim, na forma mediante a qual as cidades são organizadas, vistas e experienciadas. Afinal, um espaço urbano não é definido simplesmente pela arquitetura, mas pelas regras, pelas instituições e pelos significados a que ele se encontra associado.

A teoria subcultural, empreendida pelos teóricos do CCCS na década de 1970, ao encarar a cidade como mero pano de fundo para os acontecimentos, deixou de lado a perspectiva da cidade como um tropo espacial ativo, que exerce influência na experiência sociomusical. A utilização do conceito de cena permite escaparmos de uma descrição mais restrita da mecânica da experiência sociomusical, ampliando o escopo da análise, passando a considerar a rede de afiliações mais ampla que permeia a atividade musical (Stahl 2004:63). Lançar mão do conceito de *cenas musicais* – como moldura analítica para o estudo da lógica de formação de alianças, no campo da experiência musical independente na cidade – pode ajudar a capturar, mais integralmente, a gama de forças que afetam a prática musical urbana.

É no espaço urbano da metrópole que se cristalizam as variadas expressões sociomusicais juvenis e o emprego do conceito de cena pode ajudar a observar as formas pelas quais os participantes dos diversos grupos organizam os discursos sobre sua própria produção cultural e de que maneira diferenciam-se do que é produzido por

⁵ Blum (2001 *apud* Stahl 2004 :63) identifica a persistência social como uma demanda e um desejo de que a vida cultural na cidade possa adquirir sentido, de uma forma diferente da usualmente disseminada.

outras cenas da cidade. A idéia de *cena* permite analisar, ainda, os papéis desempenhados pela mídia na afirmação e na legitimação das práticas ocorridas nos grupos de uma forma menos rígida que a utilizada na teoria subcultural britânica.

Baseados nestas premissas, pretendemos investigar a cena *indie* carioca, examinando as instituições, os discursos, as práticas, os artefatos e os atores sociais que lhe conferem sustentação e dinamismo. Numa abordagem inicial, a cena *indie* do Rio de Janeiro parece não se estabelecer segundo limites geograficamente definidos, uma vez que não se manifesta uniformemente pelos espaços da cidade. O que parece haver é a concentração da maioria das atividades e das manifestações culturais *indies* (shows, feiras de moda, debates) nos bairros da Zona Sul da cidade (região que, historicamente, concentra a maioria das opções de lazer e entretenimento) e na área que abrange o Centro e a Zona Norte, onde as iniciativas de pequenos produtores independentes são a principal forma de viabilizar shows e reuniões de integrantes da cena. A Zona Oeste e a Barra da Tijuca são locais ainda desarticulados, embora já comecem a ser delineadas algumas tentativas de abertura de espaços.

Um dos exemplos do empreendedorismo independente na Zona Norte da cidade é o projeto “Rock na Varanda”. O evento, que acontecia regularmente entre outubro de 2002 e dezembro de 2003, atraía pessoas de todas as partes da cidade a uma casa no Méier, subúrbio carioca, onde ocorriam shows gratuitos de bandas de rock independente e discotecagem de DJs. Após o encerramento do projeto, seus idealizadores inauguraram o “Rock na Areia”, levando, gratuitamente, a música independente às areias da Praia do Recreio, Zona Oeste da cidade.

A cena carioca se estende, ainda, para além dos limites do município. Cidades vizinhas, como Niterói, São Gonçalo e a Baixada Fluminense, também abrigam as manifestações culturais da cena *indie*, organizando festivais que chegam a reunir 60 bandas diferentes, em um único dia de apresentação. “São músicos de várias cidades, incluindo São Gonçalo, Niterói, Itaboraí e Rio, todos com um repertório formado por guitarras distorcidas e vocais estridentes”, escrevem os repórteres do *Jornal São Gonçalo* (Festival de Rock vai agitar São Gonçalo. *Jornal São Gonçalo*. 05 mar. 2005, p. 2).

São vários os elementos que contribuem para a sustentação e o fortalecimento da cultura do rock independente carioca, revigorando as redes de afiliações já existentes e criando novas possibilidades de alianças entre os indivíduos do movimento. Sites,

fotologs de bandas independentes e listas de discussão na Internet são os principais veículos divulgadores da cena, onde se promove a integração entre público e artistas e noticiam-se shows. Em maio de 2005, graças aos contatos possibilitados pela rede mundial de computadores, foi inaugurada a primeira produtora carioca voltada exclusivamente para o desenvolvimento de projetos de shows independentes – a CaTTre Music. O empreendimento busca parcerias com pequenos bares e realiza festivais de rock, remunerando as bandas participantes de cada evento.

Componente fundamental do universo da “micromídia” (Thorton 1995), os *fanzines* sobre a cena independente apóiam e revelam novos artistas, publicam resenhas de shows e discos e viabilizam o intercâmbio dos cariocas com outras cenas, país afora. Alguns deles ajudam, até mesmo, a custear, em parceria com selos independentes, a vinda – para festivais no Rio – de bandas *indie* de cidades como São Paulo, Brasília, Porto Alegre e Belém. O *midsummer madness*, selo mais antigo da cidade, é um dos grandes impulsionadores da cena carioca e lançou, em 15 anos de existência, discos de diversos artistas independentes, totalizando mais de 15 mil CDs vendidos.

A produção artística independente do Rio de Janeiro é noticiada em “revistas alternativas” com circulação nacional, como a *Outracoisa* e a *Laboratório Pop*. Esses veículos são produzidos, em grande parte, por indivíduos que participam efetivamente da cena *indie* – muitos columnistas e editores são também produtores culturais, *djs* ou músicos. A *Outracoisa* apresenta um conteúdo mais politizado, com pautas tratando de questões de legitimação cultural, cooptação do trabalho artístico pelas grandes gravadoras, entre outros. A *Laboratório Pop* tem o conteúdo mais voltado para questões estéticas – publica resenhas de discos e shows, além de trazer reportagens sobre as novidades musicais do exterior (mais especificamente, da Inglaterra e dos Estados Unidos, identificados como berços do *indie* rock).

A cena *indie* carioca parece buscar cada vez mais representatividade no cenário político e social da cidade. Tentou, sem sucesso, eleger um representante para cargo na Câmara de Vereadores, nas eleições municipais de 2004. O candidato Rodrigo Quik, músico e produtor cultural, promoveu, durante a campanha eleitoral, eventos culturais onde divulgava o “Manifesto da Cultura Independente Carioca”, pleiteando espaço e incentivo financeiro, junto à prefeitura, para viabilizar projetos de produção cultural independente.

Jornais de grande circulação, como *O Globo* e *O Dia*, publicam eventualmente matérias sobre o estilo de vida e as opções estéticas e musicais dos “alternativos cariocas”, enquanto a MTV Brasil, canal de televisão a cabo, produz reportagens e programas com bandas novas de todo o país, apontando-as como componentes do futuro cenário pop brasileiro.

A partir de esforços de artistas, produtores e empreendedores independentes, com o apoio da mídia especializada e de artefatos midiáticos gerados na própria cena, como fanzines e sites na Internet, o *indie* carioca tenta se estabelecer como um movimento cultural legítimo e já começa a despertar a atenção (e o interesse comercial) de camadas mais amplas da cultura dominante.

Foge aos propósitos (e à dimensão) deste artigo, esmiuçar os mecanismos que operam para estabelecer alianças afetivas na cena *indie* carioca. O objetivo dos parágrafos anteriores foi, somente, assinalar, por meio de alguns exemplos empíricos, a pertinência e relevância do conceito de cena para o estudo sobre a formação das complexas redes de afiliações entre grupos juvenis que produzem e consomem o rock alternativo no Rio de Janeiro. O desenvolvimento desta pesquisa pressupõe, obviamente, uma abordagem mais metódica do “circuito cultural” (Johnson 1986; du Gay 1997) que informa a cena *indie* carioca, envolvendo o trabalho de campo etnográfico e o uso de ferramentas qualitativas de levantamento e interpretação de dados.

Referências bibliográficas:

ABRAMS, Mark. *The teenage consumer*. London: Routledge, 1959.

BAUDRILLARD, Jean. *La société de consommation*. Paris: Gallimard, 1970.

_____. *Simulacres et simulation*. Paris: Gallilée, 1985.

BENNETT, Andy. Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology*, v. 3, n° 3, p. 599-617, 1999.

_____. *Popular music and youth culture: music, identity and place*. London: Macmillan, 2000.

_____. Researching youth culture and popular music: a methodological critique. *British Journal of Sociology*, v. 53, n° 3, p. 451-466, 2002.

BENNETT, Andy & KAHN-HARRIS, Keith. Introduction. In: BENNETT, Andy & KAHN-HARRIS, Keith (eds.), *After subculture: critical studies in contemporary youth culture*, p. 1-18. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

BRAKE, Martin. *Comparative youth culture*. The sociology of youth cultures and youth subcultures in America, Britain and Canada. London: Routledge, 1985.

BUTTLER, J. *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*. London: Routledge, 1993.

_____. *Excitable speech: a politics of the performative*. London: Routledge, 1997.

BÖSE, Martina. “Race” and class in the “post-subcultural” economy. In: MUGGLETON, David & WEINZIERL, Rupert (eds.), *The post-subcultures reader*, p. 167-180. Oxford: Berg, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *La distinction – critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1997 [1979].

BROWN, Timothy S.. Subcultures, pop music and politics: skinheads and “nazi rock” in England and Germany. *Journal of Social History*, vol. 38, nº 1, p. 157-179, 2004.

CARRINGTON, Ben & WILSON, Brian. Global clubcultures: cultural flows and late modern dance music culture”. In: CIESLIK, Mark & POLLOCK, Gary. *Young people in risk society: the restructuring of youth*, 74-99. Aldershot: Ashgate, 2002.

CLARKE, John et al.. Subcultures, cultures and class: a theoretical overview. In HALL, Stuart & JEFFERSON, Tony (eds.). *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*, p.9-74.. London: Hutchinson, 1976.

KAHN-HARRIS, Keith. The “failure” of youth culture – reflexivity, music and politics in the black metal scene. *European Journal of Cultural Studies*, vol. 7, nº 1, p. 95-111, 2004.

GELDER, Ken & THORNTON, Sarah (eds.). *The subcultures reader*. London: Routledge, 1997.

GROSSBERG, Lawrence. The politics of music: American images and British articulations. *Canadian Journal of Political and Social Theory*, vol. 11, n. 1 e 2, p. 144-151, 1987.

HALL, Stuart & JEFFERSON, Tony (eds.). *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*. London: Hutchinson, 1976.

HEBDIGE, David. *Subculture: the meaning of style*. London: Methuen, 1979.

HESMONDHALGH, David. Repensar la música popular después del rock y el soul. In: CURRAN, James et al, *Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, p. 297-322. Barcelona: Paidós, 1998.

_____. Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre. *Cultural studies*, vol 13, n.1, p 34-61. London: Routledge, 1999.

HETHERINGTON, Kevin. *Expressions of identity: space, performances, politics*. London: Sage, 1998.



JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, Ann (org.), *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*, p. 25-44. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Rd., 1993 [1984].

_____. *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

MAFFESOLI, Michel. *Les temps des tribus*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1988.

McGUIGAN, Jim. *Cultural populism*. London: Routledge, 1992.

McROBBIE, Angela. *Feminism and youth culture: from Jackie to Just Seventeen*. London: Macmillan, 1991.

_____. *Postmodernism and popular culture*. London: Routledge, 1994.

MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press, 2002.

MUGGLETON, David. *Inside subculture: the postmodern meaning of style*. Oxford: Berg, 2000.

NEGUS, Keith. *Popular music in theory: an introduction*. Cambridge: Polity Press, 1996.

OLSON, Mark J.V. “Everybody loves our town” – scenes, spaciality, migrancy. In: SWISS, Thomas et al (eds.). *Mapping the beat – popular music and contemporary theory*. Malden, MA: Blackwell, 1998.

REDDINGTON, Helen. “Lady” punks in bands: a subculturette? In: MUGGLETON, David & WEINZIERL, Rupert (eds.), *The post-subcultures reader*, p. 239-251. Oxford: Berg, 2003.

REDHEAD, Steve. *The end-of-the-century party: youth and pop towards 2000*. Manchester: Manchester University Press, 1990.

_____. *Subculture to clubcultures: an introduction to popular cultural studies*. Oxford: Blackwell, 1997.

REDHEAD, Steve et al. (ed.), *The clubcultures reader: readings in popular cultural studies*. Oxford: Blackwell, 1997.

SHUKER, Roy. *Understanding popular music*. New York: Routledge, 2002.

STAHL, Geoff. “It’s like Canadá reduced”: setting the scene in Montreal. In: BENNET, Andy & KAHN-HARRIS, Keith (eds.). *After subcultures: critical studies in contemporary youth culture*, p. 51-64. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, vol. 5, n. 3, p. 368-388, 1991.

THORNTON, Sarah. *Club cultures: music, media and subcultural capital*. Oxford: Polity, 1995.
WEINZIERL, Rupert & MUGGLETON, David. What is “post-subcultural studies” anyway? In: MUGGLETON, David & WEINZIERL, Rupert (eds.), *The post-subcultures reader*, p. 3-23. Oxford: Berg, 2003.

WIIDDICOMBE, Sue & ROBIN, Wooffitt. *The language of youth subcultures: social identity in action*. Hemel Hempstead: Harvester, 1995.



WILLIS, Paul. *Learning to labour: how working class kids get working class jobs*. Saxon House: London, 1977.