Em busca dos rastros e das materialidades das cenas virtuais [1]

Simone Pereira de Sá

Universidade Federal Fluminense/Programa de Pós-Graduação em Comunicacão (PPGCOM-UFF)
E-mail: sibonei.sa@gmail.com

Resumo

O paper discute a noção de cena musical, problematizando a tipologia proposta por Bennet e Peterson na obra Musical Scenes: local, translocal, virtual (2004) e propõe uma abordagem das dinâmicas das cenas no ambiente digital à luz da Teoria das Materialidades e da Teoria Ator-Rede. Organizado em duas seções, na primeira a aborda-se a trajetória da nocão de cena a partir do trabalho de Will Straw e de Bennet e Peterson; e na segunda parte, propõe-se uma abordagem a partir das teorias supra-mencionadas.

Palavras-chave

Cenas musicais – cenas virtuais – Materialiddaes da Comunição – Teoria Ator-Rede

Introdução

A noção de cena musical – popularizada a partir do trabalho de Straw nos anos 90 – tem se demonstrado uma produtiva entrada para abordagem das dinâmicas de sociabilidade, afeto e gregarismo que envolvem a música. Utilizada com diferentes acepções por aqueles que compartilham laços e afetos a partir da paixão por um gênero musical, pelos jornalistas dos cadernos culturais ou por pesquisadores acadêmicos, ela tornou-se uma flexível categoria para lidar com diferentes expressões das redes musicais que se espalham pelo tecido urbano e que lidam com a multiplicidade de informações, com o dinamismo dos laços afetivos e com as múltiplas alianças construídas em torno da música.

Tratando-se de uma metáfora espacial, sua articulação com as dimensões concretas das cidades; ao mesmo tempo que as dinâmicas entre cenas "locais" e "globais" parece ser uma de seus pontos fortes, tais como as reflexões em torno da cena do manguebeat (Lima; 2007); do metal nacional (Janotti: 2012; Santos; 2012), da música eletrônica brasileira (Sá et al; 2008; Garson;2009) – dentre tantos outros exemplos de estudos sobre o tema nos revelam.

[1] Trabalho apresentadado ao GP Entretenimento e Música. INtercom 2013, Manaus.

Entretanto, é fato de que parte importante da experiência de fruição musical e da articulação dos afetos dos fãs de gêneros e estilos musicais ocorre, na atualidade, nas redes digitais da internet, desafiando os pesquisadores a deslocarem o uso da noção para este novo ambiente. É o caso de Bennet e Peterson (2004), que propuseram uma tipologia das cenas a partir da sua organização em cenas "locais, translocais e virtuais".

Entretanto, a discussão não me parece esgotada, uma vez que na tipologia de Bennet e Peterson ocorre uma simplificação do problema e dos desafios que o ambiente virtual vai trazer para as cenas – conforme abordaremos a seguir.

Buscando dar conta desta complexidade, propus anteriormente, em diálogo com Straw, a seguinte definicão de cenas musicais:

"(...)entendemos que a noção de cena refere-se: a) A um ambiente local ou global; b) Marcado pelo compartilhamento de referências estético-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 da cidade e de circuitos imateriais da cibercultura, que também deixam rastros e produzem efeitos de sociabilidade; f) Marcadas fortemente pela dimensão midiática. (Sá; 2011: 157)

Assim, partindo deste contexto, a proposta deste texto é a de dar continuidade ao debate sobre a noção de cena musical virtual, buscando entender a articulação entre os "circuitos urbanos" e os "circuitos imateriais" das cenas. Minha premissa é a de que o diálogo com aspectos da Teoria das Materialidades e da Teoria Ator-Rede pode contribuir para a discussão, avançando para além da problemática tipologia de Bennet e Peterson.

Para tanto, torna-se obrigatória, primeiramente, a retomada do debate de Will Straw em torno da noção, que funda a discussão; articulando-a ao o trabalho de Bennet e Peterson e sua tipologia das cenas. Na segunda parte, encaminho alguns argumentos sobre a forma como a noção de cena virtual pode ser complexificada – e talvez ultrapassada - à luz das teorias supra-mencionadas.

I - Cenas musicais: entre o local e o virtual

I.1) O surgimento da noção de cena musical

O contexto para o surgimento da noção de cena musical, proposta por Will Straw, é o cenário dos anos 90 - quando a noção de hibridismo cultural torna-se hegemônica para explicar agenciamentos culturais de ordens diversas e onde a tensão entre movimentos localistas de resistência à ordem global e outros de afirmação da ordem cosmopolita complexifica-se. Apropriando-se do termo primeiro utilizado pelo jornalismo cultural, Straw baseia-se em Shanks para propor a noção em oposição à de comunidade musical. Assim, se a comunidade define tradicionalmente um grupo de composição relativamente estável, cujo envolvimento com a música toma a forma da exploração de idiomas musicais enraizados geográfico-historicamente; a noção de *cena* nos remete a um grupo demarcado por um espaço cultural onde coexiste uma diversidade de práticas musicais que interagem de formas múltiplas, através de diferentes trajetórias de troca e fertilização. (Straw; 1991)

Utilizando no seu artigo a comparação entre duas cenas distintas - a do rock pós-punk e da dance music – o autor enfatiza ainda as diferentes lógicas de articulação de cada uma delas não só com seus locais específicos de existência como também com o que cada uma considera o seu passado e suas linhas de "evolução" musical, etc

Nesta direção, a noção de cena funciona como uma metáfora flexível que permite ao observador-pesquisador lidar com a multiplicidade de novas expressões musicais, captando a forma como as comunidades de gosto lidam com o fluxo e o excesso informacional, sem a rigidez que a noção de subcultura, atrelada a discussões de classe e cultura parental, apresenta; nem a excessiva flexibilidade de conceitos pós-modernos tais como neo-tribos ou canais, que se tornam poucos operativos por ignorarem a centralidade dos processos de classificação e suas disputas simbólicas como elementos de construção identitária e de sociabilidade.(Sá et al; 2008; Garson; 2009)

Entretanto, para seus críticos, esta mesma flexibilidade transforma-se no maior obstáculo à sua utilização – uma vez que a cena tanto pode ser usada para descrever uma unidade mínima de análise, como um bar e seus freqüentadores, como referir-se a um cenário abstrato e global tal como a cena mundial de heavy metal, por exemplo.

Buscando revisar e responder às críticas em seu segundo trabalho sobre o tema, Straw (2006) nos dá pistas de que a dimensão espacial da metáfora é que pode, talvez, circunscrevê-la de maneira menos abstrata, reiterando que cenas são ***espaços geográficos específicos*** para a articulação de múltiplas práticas musicais.

Explorando esta dimensão espacial, a noção torna-se útil para o pesquisador cartografar as sociabilidades e regiões de uma cidade, ao mesmo tempo que suas interconexões, apontando para a organização das comunidades de gosto através dos espaços

metropolitanos.Assim, a cena pode envolver, segundo ele, desde a congregação de pessoas num lugar ou o movimento destas pessoas entre este lugar e outro; até os espaços e atividades microeconômicas que permitem a sociabilidade e ligam esta cena à cidade; como ainda o fenômeno maior e mais disperso geograficamente do qual este movimento é um exemplo local (2006;6) .

Nesta direção, ela sugere "os momentos em que a sociabilidade a princípio subterrânea e sem objetivos, tal como um agrupamento num café, se adensa, criando identidades de grupo a partir de conversas e objetivos comuns; e sublinha a multiplicidade de atividades e a mobilidade de um grupo, cujo movimento, a partir de articulações transversais, promove um realinhamento das cartografias da cidade. " (Sá; 2011)

Além disto, conforme aponta o próprio autor, (2006;6), a expressão lida bem com os fluxos entre o local e o global, cirscunscrevendo uma unidade local sem se esquecer de seus vasos comunicantes com a esfera global. Assim, `a nocão de comunidade a nocão acrescenta dinamismo; e à vida urbana cosmopolita, ela reconhece "uma vida interior e secreta" constituída por movimentos microscópicos e locais dos grupos que ainda não ganharam visibilidade espetacular ou midiática.

Um outro aspecto que também já apontei, a fim de destacar a rentabilidade "espacial" da nocão é o fato de que as cenas apontam para *espaços praticados,* no sentido proposto por Certeau (1994). Ou seja, elas apropriam-se de pedaços da cidades para suas práticas, criando circuitos concretos marcados pelos rastros do agrupamento em movimento e assim, enfatizando a efervescência das cidades enquanto espaços sociais vívidos e produtivos.

Finalmente, também cabe destacar o fato de que as cenas não só se apropriam de espaços da cidade mas são por eles moldadas. Assim, é o caso de mútua afetação entre a geografia da cidade de Recife – sobretudo o mangue – e a cena mangue beat; ou das raves londrinas, que aconteceram em grandes galpões e fábricas nos subúrbios daquela cidade, uma vez que o perímetro urbano da capital altamente ocupada tanto quanto sua rígida legislação referente à ordem pública impedia este tipo de agregação.

Pelos argumentos acima explicitados, podemos perceber a clara articulação da noção de cena com as territorialidades urbanas e com os fluxos das cidades globais.

I.2) Cenas locais, translocais e virtuais

Num esforço para atualizar a discussão sobre cenas para o contexto dos anos 00, que se distingue do período anterior pelo crescimento da internet e da cultura musical experienciada através das redes digitais, Bennet e Peterson organizaram uma coletânea sobre o tema, publicada em 2004. Dividido em três seções, denominadas respectivamente cenas locais, cenas translocais e cenas virtuais, o livro é aberto com uma apresentação dos autores onde, além de contextualizarem a noção de cena a partir do trabalho de Straw e defenderem seu uso para a compreensão de aspectos da sociabilidade e da informalidade ligada aos grupamentos em torno da música, eles propõem uma tipologia das cenas a partir de sua abrangência, chamando-as de cenas locais, translocais e virtuais.

Na discussão, as cenas locais são definidas como atividades sociais ocorridas num espaço territorial e período de tempo delimitado, quando um agrupamento de produtores, músicos e fãs se dão conta de seus gostos musicais em comum, distinguindo-se a si mesmos de outros através do uso da música e outros símbolos culturais. O foco do interesse musical pode ser um gênero "de fora", porém apropriado, recombinado e desenvolvido para representar a cena local. Além disto, embora focada na música, a cena envolve outros aspectos de estilo de vida, tais como modos de se vestir, de dançar, uso de drogas, política, etc.

As cenas translocais, por sua vez, seriam as cenas que se constituem a partir do contato regular dos membros de distintas cenas locais em torno do mesmo interesse musical. "These we call translocal scenes because, while they are local, they are also connected with groups of kindred spirits many miles away" (2004;9) São pois, cena locais interconectadas, que "transcendem a necessidade da interação face a face como requisito para o pertencimento" e que se comunicam através da troca de gravações, fanzines, ou presencialmente, nos festivais – tais como a cena de indie rock dos anos 80 ou a dance music dos 90.

Finalmente, os autores definem a cena virtual como aquela que se utiliza da internet para sua existência. Assim, "tal como os participantes das cenas translocais, os participantes das cenas virtuais estão separados geograficamente; mas, `a diferença deles, os participantes ao redor do mundo encontram-se reunidos em uma mesma cena possibilitada pela Internet", exemplificados pelos fãs de Kate Bush ou de "alternative country music" estudados no volume em questão. Na discussão, os autores enfatizam a importância dos fãs e sugerem que eles se mantém com maior "controle" da cena através da internet, em salas de bate papo ou listas de discussão nas quais o "capital subcultural" dos membros é exibido e medido por outros fãs.

A proposta de tipologia das cenas é uma das poucas tentativas de sistematizar a discussão, incorporando o impacto da cultura digital no início do novo século. Entretanto, construída antes da consolidação do modelo da web 2.0 – baseado nas plataformas musicais e redes sociais – ela nos parece pouco produtiva para lidar com a complexidade das articulações das cenas no ambiente das redes virtuais na atualidade, uma vez que estabelece fronteiras estanques entre as cenas "off-line" e "online" que não fazem nenhum sentido na contemporaneidade. Além disto – e este é o meu maior incômodo com a perspectiva – eles ignoram a materialidade do meio digital, desconsiderando a mediação que a cultura digital produz. Dito de outra maneira, minha premissa é a de que, ao se transportar para o ambiente digital, qualquer cena vai ser convocada a considerar as especificidades – estéticas, técnicas, econômicas - deste novo ambiente. Trata-se, assim, de um processo altamente complexo, que pode deixar marcas e transformar de maneira definitiva a própria "identidade" de uma cena "local" ou translocal.

E estas considerações merecem maior aprofundamento, conforme encaminhamos a seguir.

I.3) Embaralhando a tipologia de cenas locais, translocais e virtuais

Tomemos um exemplo que pode colaborar para a nossa reflexão e que analisei em trabalho anterior. (Sá; 2012).

Trata-se da Batalha do Passinho: "desafio" entre jovens oriundos dos territórios do funk carioca em torno de coreografias elaboradas – que misturam passos do próprio funk com outros de gêneros tais como frevo, tango e cultura pop - dançadas nas ruas das favelas cariocas, filmadas em celulares pelos próprios participantes e disseminadas no Youtube. E que tal como tantos outros fenômenos musicais contemporâneos, ganharam visibilidade e reconhecimento ampliado a partir da rede social constituída através do YouTube e dos celulares.

Cabe observar que, ainda que os passos misturem gêneros distintos, o fenômeno tem sido identificado – seja pelos próprios participantes, seja pelos observadores "externos" como mais uma manifestação da cena funk carioca. E algum detalhes dos vídeos, tais como as vielas das favelas, o traje dos garotos também reforçam os elementos "locais" do Passinho.

Desta maneira, a definição de Bennet e Peterson de cena virtual como aquela que "reúne participantes ao redor do mundo" não faz nenhum sentido neste caso, onde há um

claro diálogo entre o local e o virtual. Neste caso, a cena do Passinho pode ser visto, por um lado, como um "prolongamento" da cena que se reúne presencialmente na favela para dançar funk, reforçando seus elementos de territorialização. Entretanto, "prolongamento" não é uma boa definição da relação entre a cena local e virtual do Passinho, uma vez que os elementos técnicos e estéticos dos celulares e do Youtube são definidores; e os dancarinos do Passinho desenvolvem suas performances para serem vistas no YouTube.

Um segundo aspecto a "embaralhar" as categorias é o de que, ao ganhar visibilidade através do Youtube, esta cena articula-se com outras. É o caso da "dança do Treme", no Pará, que também se articula a partir de coreografias filmadas por celulares e jogadas no YouTube; e que tem assumida influência da cena funk do Passinho, conforme analiso em detalhes do trabalho mencionado. Ou seja, temos aqui uma cena que, na tipologia de Bennet e Peterson, poderia ser pensada como "translocal", mas cuja "translocalidade" se organiza através da Internet.

Partindo deste exemplo, podemos facilmente entender que a tipologia que distingue cenas locais, translocais e virtuais se sustenta enquanto categorias substancialistas, que funcionem "separadamente" ou como dados a priori. Ao contrário, torna-se necessário uma análise mais detida sobre a movimentação das cenas em ação, "cruzando" os territórios off-line e online; para, com muito cuidado, identificarmos, a posteriori, quais são os *aspectos* locais e translocais acionados a cada momento, ao mesmo tempo percebendo a forma como o ciberespaço reorganiza estas fronteiras caso a caso, uma vez que o ambiente das redes digitais pode trabalhar no sentido de fortalecimento das cenas locais ou "transversais"– como é o caso do exemplo supracitado.

II – Das cenas como redes sócio-técnicas

Sintetizando o argumento acima apontado, minha premissa é a de que o ambiente das redes digitais é elemento central para a construção da própria cena. Mas, que a delimitação entre cenas locais, trasnlocais e virtuais contribui muito pouco para a compreensão desta dinâmicas, uma vez que elementos locais ou translocais podem aflorar no próprio trabalho de consolidação das cenas no ambiente das redes digitais. Assim, caberia aprofundar ainda a discussão em torno no entendimento da noção da internet como ambiente, a fim de evitar uma abordagem determinista sobre a questão. Para tanto, passo a discutir aspectos das perspectivas das Materialidades e Ator-Rede que dialogam com a presente discussão.

II.1) Da história material dos meios

Segundo Gumbrecht, a materialidade diz respeito a "tudo aquilo que participa da produção de sentido, sem ser ele mesmo sentido" (GUMBRECHT, 2010). Nesta direção, cabe remeter o leitor, primeiramente, à discussão proposta inauguralmente por McLuhan e retomada pelo círculo de Gumbrecht que desloca a reflexão sobre a mediação tecnológica do campo hermenêutico, político e/ou ideológico em favor da atenção à materialidade ou concretude de cada um dos canais de comunicação. (Gumbrceht 1994; 1998; 2010) O argumento a destacar é o de que todo ato de comunicação exige um suporte material que exerce influência sobre a mensagem, e, portanto o de que os meios de comunicação são elementos constitutivos das estruturas, da articulação e da circulação de sentido, imprimindo-se ainda nas relações que as pessoas mantêm com seus corpos, com sua consciência e com suas ações.

A partir desta premissa, creio que o diálogo com os Sound Studies, em especial com as obras de Jonathan Sterne, *The Audible Past e MP3: The meaning of a format,* torna-se bastante profícua, uma vez que o autor aborda as tecnologias de escuta dentro de uma história cultural atenta à *materialidade* dos suportes, formatos e meios – conforme já apontamos anteriormente. Indagar, portanto, quais são os mediadores que intervêm na construção das cenas no ambiente digital é crucial.

Nesta direção, entendemos que a perspectiva da Teoria Ator-Rede torna-se produtiva para dialogar com os autores supra-citados e complexificar o argumento. Alguns pontos da reflexão da TAR, em especial merecem ser destacados.

Primeiramente, a crítica que esta corrente teórica faz á "sociologia do social" – que é como os autores referem-se a correntes sociológicas que transformam o social na instância coercitiva e superior, acabada e anterior aos indivíduos tanto quanto a dimensão explicativa de todos os outros eventos, ao invés do fato a ser explicado; não nos permitindo apreender as maneiras como as configurações sociais são concretizadas de diferentes maneiras nas práticas cotidianas dos agentes – múltipos e heterogêneos, em diferentes contextos ou condições (CALLON &LAW, 1997; LATOUR, 1991a, 1991b, 2005).

Em oposição, a proposta da TAR é a de retomar as premissas de uma outra vertente da sociologia que busca entender como a sociedade *se torna* sociedade – ou seja, como as associações se constroem e quais os vínculos que se estabelecem entre os atores de uma rede-sóciotécnica, enfatizando assim o caráter processual e performático das associações

tanto quanto a ênfase na relação entre os atores que atuam e alteram um agrupamento a cada momento.

Neste sentido, as redes sócio-técnicas são constituídas por materiais heterogêneos; e os atores (ou actantes) são entendidos como qualquer agente que produza diferença – seja este um ator humano ou não-humano – na coletividade, atuando como mediador na rede e deixando rastros.[2]

Este é o segundo ponto com o qual nos interessa dialogar: o ponto em que a TAR concebe as redes sócio-técnicas como produto de uma construção coletiva que não estabelece hierarquias entre humanos e não-humanos; e onde qualquer desvio num dos pontos produz diferença em toda a rede. Este aspecto da discussão é fundamental para nosso argumento, uma vez que anula a hierarquia entre sujeitos e objetos e possibilita o reconhecimento dos artefatos técnicos como co-atores em qualquer rede estabelecida com humanos uma vez que eles agem sobre o coletivo como mediadores. [3] Um exemplo oriundo da cultura da música é o fato de que a entrada de um novo instrumento musical – tal como a guitarra elétrica – desafia o coletivo anteriormente constituído a se redefinir (pois samba com guitarra deixa de ser chamado de samba, conforme demonstrou Jorge Ben com seu "sambalanço" ou "sambarock") e gera controvérsias, conforme bem ilustra a famosa "Passeata contra a guitarra elétrica", ocorrida no Brasil no ano de 1967, que levou `as ruas músicos e intérpretes da MPB.

Nesta direção, um terceiro ponto da discussão da TAR a destacar para nosso argumento gira em torno da noção de delegação,(1991b), quando Latour sugere uma sociologia da técnica menos preocupada com a distinção de atores humanos e inumanos nas redes sociotécnicas, reconhecendo que estas são redes materialmente heterogêneas; e mais interessada em discutir a *distribuição* ou *delegação* de tarefas dentro do processo.

Na sua perspectiva, qualquer artefato técnico tem características antropomórficas uma vez que é um delegado, que desempenha atividades ou tarefas designadas por humanos. Mais do que isto, um artefato técnico é primeiramente desenhado por humanos, passando num segundo momento a substituir a ação de humanos, para finalmente

[2] Neste sentido, mediadores distinguem-se de intermediários a partir dos efeitos da ação de cada um: intermediários não produzem diferença numa rede, ao contrário dos mediadores.

[3] Esta discussão sintetiza-se em quatro "princípios" apontados por Callon e Law (1997) em torno da TAR: a)As redes são materialmente heterogêneas b) Os atores e as redes se equivalem c) Os atores e as redes são sempre "efeitos" de relações constituídas dentro das redes. Desta maneira, sua forma, conteúdo e propriedades não são fixas; mas emergem e transformam-se na interação dos atores. d) A despeito do fluxo e indeterminação, as redes podem tornar-se mais ou menos duráveis e atingirem graus de estabilidade, cristalizando processos e relações sociais chamadas pela TAR de "caixas-pretas".

prescrever a ação de humanos de certa maneira – ressaltando que o processo se dá em via de mão dupla uma vez que os objetos também têm agência. Por mais paradoxal que pareça, é, pois, através da relação com objetos que nos tornamos humanos; e as tecnologias cristalizam processo sociais.

Assim, cartografar os rastros dos atores no seu trabalho mediador de constituição das redes sócio-técnicas constitui a tarefa primordial do pesquisador; que se torna, ele mesmo, mais um mediador ao identificar e "fazer falar" os diversos atores de uma rede, multiplicando os pontos de vista e as controvérsias. [4]

À luz deste debate, podemos finalmente problematizar a tipologia proposta por Bennet e Peterson em torno das noções de cenas locais, translocais e virtuais; e apontar para a necessidade de levarmos em conta a materialidade do ambiente digital, que reconfigura as fronteiras entre cenas locais e translocais de maneiras diversas, que devem ser analisadas caso a caso. Propomos, portanto, `a luz das teorias da materialidade e Ator-Rede, entender as cenas musicais como redes sócio-técnicas constituída por atores – humanos e não-humanos – em intensa atividade através de diferentes ambientes, cujos rastros cabe ao pesquisador cartografar.

Considerações finais

A partir desta perspectiva e do exemplo mencionado da Batalha do Passinho da cena funk – sintetizo os argumentos do debate para nossa reflexão.

Primeiramente, pode-se afirmar que a partir das articulações entre celulares e Youtube criou-se uma rede sócio-técnica que reconfigurou o espaço cotidiano dos territórios do funk e deu visibilidade às práticas culturais de atores - adolescentes oriundos da cena funk que dançam ao som de uma coreografia criada espontaneamente – contribuindo para seu protagonismo no cenário cultural contemporâneo.

Como desdobramento da questão anterior, entendo o papel das mediações tecnológicas como central. Longe de elementos a posteriori, que registram um estilo de dançar surgido das ruas, os celulares e o Youtube são atores cruciais para a construção da rede sócio-técnica que consolida o "Passinho" como evento através de múltiplas mediações, uma vez que os elementos técnico-estéticos dos vídeos, a performance dos dançarinos, a

[4] Sobre o tema, ver as discussões de Bruno sobre os rastros digitais (2012); e também Lemos (2012)

forma como ele dialoga com outros postados no Youtube, inserindo-se numa rede mais ampla são definidores dos processo de produção destes vídeos.

Em terceiro lugar, destaco que a rede social do YouTube é elemento central também para a articulação transversal de cenas musicais que antes circulavam por circuitos distintos e que se irrigam mutuamente através do contato através desta plataforma – e cujo exemplo é a articulação do Funk com a Dança do Treme no Pará, mas que vai além, incluindo na "mistura" outros gêneros tais como sertanejo (em especial após o sucesso de Michel Teló); pagode romântico, kuduro, sem falar no pop coreano (K-Pop), dentre outros. Assim, torna-se urgente refletirmos sobre as consequências desta misturas para a (relativa) estabilidade da noção de gênero musical, que parece estar vivendo um momento de intensa desestabilização como resultado da apropriação criativa que ocorre nas redes sociais.

Finalmente, cabe ainda problematizar a oposição entre cenas locais e virtuais, uma vez que as dinâmicas que dão visibilidade ao Passinho ultrapassam a internet. No exemplo analisado, observamos os atores circulando por diferentes ambientes: das ruas à internet, destas para a disputa oficial patrocinada pela prefeitura do Rio de Janeiro em 2011[5] envolvendo dançarinos dos morros cariocas; daí, para programas da grande mídia, e em seguida – ou ao mesmo tempo - no contato do Passinho com outras cenas, através do próprio YouTube – tais como a "dança do Treme", no Pará, num circuito cultural e comercial ampliado que retorna às ruas e às redes, ininterruptamente.

Buscar, portanto, os rastros a fim de indagar quem são os atores das cenas, como eles constroem alianças e qual o papel mediador das redes digitais a cada caso é o desafio necessário a fim de multiplicar as controvérsias em torno das cenas musicais, atualizando o debate iniciado por Straw nos anos 90 na direção das redes da atualidade.

> As citações de mais de 3 linhas devem ser digitadas em corpo 11, com espaçamento simples entre as linhas e destacadas do texto por margem esquerda maior que a do parágrafo; as citações de até três linhas devem integrar o corpo do texto e ser assinaladas entre aspas. Informar (VIEIRA, 2005, p.79).

1. Inserir as notas do texto [inclusive as do título e do(s) autor(es)] em fonte (tipo) Times New Roman (não usar sublinhado e usar itálico só para grafia de palavras estrangeiras), em corpo 9 (nove), com espaçamento simples entre as linhas. As notas devem ser colocadas no pé de página, em modo de impressão (devem ficar visíveis na página).

[5] O idealizador do concurso é Julio Ludemir. Mais informações sobre a continuidade deste projeto até o presente ano, no endereço: http://www.batalhadopassinho.com/docs/patrocine_batalha_das_upps.pdf (consulta em 29/06/2012)

Referências bibliográficas:

BENNETT, Andy and Peterson, Richard – Musical Scenes: local, virtual, translocal. Nashville, Vanderbilt University Press 2004

BRUNO, Fernanda – Rastros digitais: o que eles se tornam quando vistos sob a perspectiva da teoria ator-rede. In: Encontro Compós 2012, 2012, Juiz de Fora. Encontro Compós 2012, 2012. p. 1-15.

CALLON, M.; LAW, J. After the individual in society: lessons on collectivity from science,technology and society. In: Canadian Journal of Sociology, Spring, v22, i2, p165-82, 1997

CERTEAU, Michel de – A invenção do Cotidiano, (1): artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994

GARSON, Marcelo - Quem é o melhor Dj do mundo? - Disputas Simbólicas na cena de música electronica. Dissertacão de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Federal Fluminense. 2009

GUMBRECHT, Hans Ulrich & PFEIFFER, Ludwig – Materialities of Communication.

Stanford. Stanford Univ Press, 1994

GUMBRECHT, Hans Ulrich - Corpo e Forma. Ensaios para uma crítica não-hermenêutica. Org: João Cesar de Castro Rocha. Rio de Janeiro, EDUERJ, 1998

_____ - Produção de Presença - o que o sentido não consegue transmitir - Contraponto/PUC-Rio, 2010, Rio de Janeiro

JANOTTI JUNIOR, Jeder - *War for territory: cenas, gêneros musicais, experiência e uma canção heavy metal.* In: XXI Encontro Nacional da Compós, 2012, Juiz de Fora. Biblioteca XXI Encontro Nacional da Compós, 2012. v. 1.

LATOUR, B. Reassembling the Social – An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford University Press, 2005.

LIMA, Tatiana Rodrigues - Manguebeat: da cena ao álbum - performances midiáticas de Mundo Livre S/A e Chico Science e Nação Zumbi Manguebeat: da cena ao álbum - performances midiáticas de Mundo Livre S/A e Chico Science e Nação Zumbi. Dissertação de mestrado. Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas UFBa, 2007.

LEMOS, A. – Espaço, Mídia Locativa e Teoria Ator-Rede. In: COMPÓS, 2012, JUIZ DE FORA - MG. ANAIS DA COMPÓS 2012, 2012.

SÁ, Simone Pereira de - Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: JANOTTI Jr, J.; GOMES, I.M.M. (orgs) – Comunicação e Estudos Culturais. Salvador, EDUFBA, 2011. pp147-162

_____ *Apropriações Low-Tech no Funk carioca: a Batalha do Passinho e a Música Popular de Periferia.* ANAIS do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom. Fortaleza, 2012.

SÁ, S. M. A. P. ; GARSON, M. ; WALTENBERG, L. L. . Música eletrónica e rock, entre ruídos e riffs:gêneros musicais em tempos de hibridsmo. In: BORELLI, S.;FREIRE FILHO, J.. (Org.). Culturas Juvenis no século XXI. São Paulo: EDUC, 2008, v. 1, p. 171-194

STERNE, Jonathan – The audible past. Cultural origins of sound reproduction. Duke University Press, Durham end London, UK – 2003

_____ MP3: the meaning of a format – Duke University Press, Durham end London, UK.2012

STRAW, Will. *Systems of Articulation, Logics of change: Scenes and Communities in Popular Music.* Cultural Studies. Vol 5, n. 3, 361-375, Oct. 1991.

_____ - *Communities ands scenes in popular music*. IN: GELDER, Ken & THORNTON, Sarah (eds) – The subcultures reader, pp149-162. Londres: Routledge |1972| 1997.pp 494-505

_____ - *Scenes and sensibilities.* Brasília, Revista E-Compós, n.6, p 1-16, ago 2006.