

Trans

REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA
TRANSCULTURAL MUSIC REVIEW

ISSN:1697-0101

www.sibetrans.com/trans

SIBE  Sociedad de
Etnomusicología

TRANS 17 (2013) ARTÍCULOS/ ARTICLES

Espaço de experiência e horizonte de expectativas como categorias metodológicas para o estudo das cenas musicais

Jorge Cardoso Filho (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia)

Luciana Xavier de Oliveira (Universidade Federal Fluminense)

Resumo

Esse artigo faz uma revisão dos principais métodos utilizados para promover estudos sobre as cenas musicais e apresenta procedimentos que devem ser seguidos para amparar teórica e metodologicamente o estudo de cenas passadas. Para tanto, se fundamenta na proposição do historiador Reinhart Koselleck sobre o “espaço de experiências” e “horizonte de expectativas” como categorias da análise histórica e conclui que ambas podem ser usadas para apreender as cenas musicais na suas condições estéticas e historiográficas particulares.

Palavras chave

Cenas musicais; Metodologia; Análise histórica e estética.

Abstract

The article reviews the main methods used to promote musical scenes researchs and presents procedures that should be followed theoretically and methodologically to support the study of past scenes. For this purpose, it rests on the propositions of the historian Reinhart Koselleck about “field of experience” and “horizon of expectations” as categories of historical analysis and concludes that both can be used to grasp the musical scenes in their particular historiographical and aesthetical conditions.

Key words

Musical scenes; Methodology; Historical and aesthetical analysis.

Fecha de recepción: octubre 2012

Fecha de aceptación: mayo 2013

Fecha de publicación: julio 2013

Received: October 2012

Acceptance Date: May 2013

Release Date: July 2013

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for comercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



TRANS- Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 2013

Espaço de experiência e horizonte de expectativas como categorias metodológicas para o estudo das cenas musicais

Jorge Cardoso Filho (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia)

Luciana Xavier de Oliveira (Universidade Federal Fluminense)

1. Elogio às cenas musicais

A presença recorrente, nos estudos de Comunicação e Música, de referências à cidade, ao espaço urbano onde se configura uma prática musical (como um bairro, uma casa noturna ou mesmo um clube) e às comunidades e/ou redes sociais que se estruturam via tecnologias digitais evidenciam, cada vez com maior intensidade, o importante papel que o conceito de *cena* exerce na reflexão sobre a experiência musical. Não raramente, é possível observar o modo como diferentes autores articulam as suas investigações a partir desse conjunto de temas que compõem uma cena musical (Straw 1991 e 2001; Berger 1999; Kahn-Harris 2000; Baulch 2003; Janotti Júnior 2012).

Justamente pelos diferentes temas, os procedimentos metodológicos empregados para o estudo da cena variam a depender do teor da articulação e dos próprios objetos em jogo. Por exemplo: se o que se pretende é analisar aspectos identitários dos grupos de ouvintes que se relacionam em função da música eletrônica contemporânea, a observação participante e a etnografia nos clubes e bares são técnicas possíveis, como feito por Sarah Thorthon (1996). Se pensarmos especificamente que parte desses ouvintes de música eletrônica possui hábitos de participação em redes sociais digitais, a observação da interação que eles estabelecem nessas redes pode ser também reveladora de elementos identitários cultivados pelo grupo.

Se o objetivo do pesquisador é identificar características singulares daquela cena específica numa expressão que se pretende global (como o caso do *heavy metal* ou do rock), procedimentos mais próximos à análise textual dos produtos e performances podem ser mais reveladores, como a análise semiótica dos discos e/ou das letras. Nesses casos, a análise textual isoladamente pode prejudicar a explicitação dos traços sociais da cena e, por isso, ela é normalmente articulada a uma análise das condições de produção e reconhecimento, como em Janotti Júnior (2004) e Cardoso Filho (2008), na

perspectiva da sócio-semiótica.

Nesse artigo, estamos interessados em fazer um mapeamento dos principais métodos empregados pelos pesquisadores para realizar estudos sobre cenas, a fim de apontar algumas articulações teórico-metodológicas necessárias para o estudo de cenas musicais distantes historicamente dos próprios pesquisadores. Trata-se, portanto, de cenas passadas, arcaicas e/ou residuais (Williams 1992), mas com as quais ainda temos experiência de alguma maneira na cultura contemporânea.

Tomemos como exemplo a reconstituição de pontos de vista sobre essas cenas musicais a partir de filmes como *Saturday Night Fever* (Dir. John Badham, 1977), que narra a história de um jovem ítalo-americano da classe trabalhadora, cuja diversão, nos fins de semana, é dançar em night clubs, durante os anos 70 (o roteiro foi criado a partir de um artigo do *New York Times* sobre a cena disco nos EUA), ou *Ruído das Minas: as origens do Heavy Metal em Belo Horizonte* (2007), um espécie de reportagem/documentário sobre o *heavy metal* belo horizontino na década de 70. Cada um ao seu modo (um relato ficcional e outro documental) lança um olhar sobre uma cena passada através do dispositivo audiovisual. Do mesmo modo, as narrativas orais cotidianas de pessoas que viveram a cena deixam constantemente revelar aspectos importantes daquela relação. Assim como artes gráficas, fotografias, produtos audiovisuais e material hemerográfico, que podem ser acessados em arquivos e bibliotecas, centros de documentação de jornais, ou no acervo de algum colecionador ou amante do período em questão. Nesses casos, a cena é compreendida como efetivamente passada, mesmo que ela tenha se reconfigurado de outras formas, em outros espaços, com novos atores.

Ao mapear os procedimentos metodológicos adotados pelos pesquisadores, pretendemos destacar aqueles que possibilitam compreender essas cenas passadas e o modo como elas permitem um tipo de compreensão que é, simultaneamente, histórica e estética. Como conclusão, amparados nos estudos de Reinhart Koselleck (2006), sugerimos o uso das categorias de espaço de experiências e horizonte de expectativas como limites metodológicos para o estudo das cenas, em suas dimensões estéticas e

históricas. Entendendo as cenas tanto como ferramentas de análise de categorias sociais e quanto instrumentos de articulação das práticas musicais com um sentido de espaço e tempo.

2. Cenas musicais e modos de apreensão

Amplamente discutido por muitos autores, o conceito de cena musical foi sistematizado por Will Straw, no início da década de 90. De algum modo, esse conceito emerge como uma alternativa aos estudos das subculturas urbanas, de autores como Dick Hebdige e Paul Willis, que ofereceram contribuições importantes para as dimensões estéticas da cultura popular mas deixaram flancos no que concernia às formações de alianças afetivas vinculadas a expressão musical, como apontam João Freire Filho e Fernanda Fernandes (2006).

Em artigo recente, Simone Sá (2011) faz questão de apresentar com detalhes a gênese do artigo seminal de Straw – a conferência *The Music Industry in a Changing World* – e a versão sintética publicada no livro de Ken Gelder e Sarah Thornton, *The Subculture Reader* – de modo que dialogamos diretamente com este.¹

De maneira atenta, Sá compõe uma moldura para compreendermos o surgimento das reflexões sobre cenas musicais, suas ambições políticas e tensionamentos com outros conceitos – como resistência, subculturas e/ou estilos de vida – além de apresentar as vantagens e limites teóricos da proposição. Ainda mais importante, a autora destaca as contribuições promovidas por Straw após uma revisão nas suas proposições num artigo publicado em 2006, denominado *Scenes and Sensibilities*, no qual o autor enfatiza a ideia de que as cenas se referem a espaços geográficos urbanos específicos para a articulação de múltiplas práticas musicais.

Embora faça uma revisão importante e útil do contexto de surgimento do conceito de cena, a ausência às referências sobre os procedimentos metodológicos empregados por Straw nos chamou atenção (e nos deu oportunidade de contribuir com o debate!). Se a proposição de Straw colaborou

¹ Mais tarde, esses trabalhos dão origem ao famoso artigo de Straw, *Systems of articulation, logics of change*, publicado em 1991.

tanto com o estudo das cenas, parece-nos importante sistematizar também a partir de quais procedimentos metodológicos tais estudos podem ser realizados por outros pesquisadores.

Em *Systems of articulation, logics of change*, Straw (1991) também deixa poucas indicações metodológicas a respeito de como apreender uma cena. No entanto, constrói uma proposta interpretativa para a compreensão do termo, que, segundo o autor, se remete à materialização de práticas musicais em um território cultural demarcado por fronteiras geográficas e de valor. Espaços coerentes em sua capacidade de transformação, a partir de processos de diferenciação que circulam e contribuem para um envolvimento afetivo na cultura musical. Neste trabalho inicial, Straw compara as cenas do rock pós-punk e da dance music, que seriam configurados por lógicas de transformação e sistemas de articulação entre contextos locais e globais. Na descrição das cenas, no entanto, o autor não aponta métodos específicos, e, basicamente, as fontes nas quais fundamenta suas considerações são compostas por textos teóricos específicos sobre música pop, e por dados divulgados em publicações periódicas, como *Billboard* ou *The Wall Street Journal*, fontes primárias disponíveis à época dos objetos de estudo trabalhados.

Já em *Dance Music*, publicado em (2001), Straw segue um percurso de análise similar, mas parece mais interessado em descrever os aparatos que possibilitaram a emergência de uma cena *dance* nos EUA. A forma como os espaços públicos tornaram-se mais receptivos à dança, em meados do século XX, é um sintoma dessa condição de possibilidade de configuração da cena – daí seu procedimento metodológico se assemelhar a uma descrição das práticas cotidianas contemporâneas à emergência da *dance music*.

Na entressafra das reflexões de Straw, Harris M. Berger (1999) desenvolve seu estudo partindo do pressuposto de que a música se caracteriza por possuir uma dupla natureza na sua prática: a experiência pessoal, e a cena como um grupo social. Desse modo, interessa ao autor trabalhar tanto com os agenciamentos e ações dos sujeitos envolvidos na prática musical (intenções em expressar algo, ideologia, etc.) quanto com os dispositivos sociais de regulação impostos pelo grupo social no qual ele está envolvido (como o tipo de bebida consumida, as regras de comportamento, a forma de dança).

Interessante o modo como ele divide seu estudo para dar conta dessas duas dimensões. São três etapas metodológicas: uma etnográfica, na qual ele observa as práticas nos locais de socialidade dos integrantes da cena; uma etapa de descrição da experiência musical (tanto em seus aspectos de sentido quanto estéticos), na qual Berger entrevista os músicos buscando coletar mais dados sobre a relação que se estabelece entre os ouvintes (o músico é tratado, fundamentalmente, como um sujeito que também experimenta os efeitos das músicas); e um momento de análise da relação entre local e global naquela cultura musical. Para cumprir todas as fases, ele passou 14 meses como observador participante, fez entrevistas e registrou gravações de apresentações ao vivo, o que possibilitou conhecer um nível médio da vida dos grupos.

Para Keith Kahn-Harris (2000) o estudo da dicotomia entre local e global na cena de *metal extremo* foi um problema a ser enfrentado, de modo que o autor busca explicar essa relação a partir da análise da trajetória da banda brasileira Sepultura, mais especificamente a partir do álbum *Roots* (Roadrunner Records, 1996), no qual a banda traz referências sonoras, temáticas e linguísticas da cultura brasileira. Kahn-Harris recorre tanto aos aspectos biográficos da banda, quanto a análises de canções e das condições de produção (no início da carreira e no período de confecção de *Roots*), tentando articular tanto a dimensão textual quanto os aspectos contextuais que configuram a tensão local X global na música da banda.

Interessada em explorar como os fãs de *death/thrash metal* se organizavam na ilha de Bali no contexto de crescimento do turismo internacional daquela região, Emma Baulch (2003) segue uma perspectiva similar à de Kahn-Harris e conclui que os laços sociais oriundos da configuração de uma cena foram determinantes para a conformação de um território (material e simbólico) comum, a partir dos quais diversos fãs interagem. A partir de entrevistas com os integrantes da cena, a autora demonstra como as saídas noturnas para beber em grupo e a formação de bandas *cover* tiveram grande importância na demarcação daquele território. Curiosamente, ela também consegue demonstrar um alto grau de discurso regionalista (embora não consensual) sendo empregado pelos fãs, de modo que a cena de

death/thrash metal em Bali ganha características locais. Ao permitir que os membros da cena exponham suas opiniões sobre essa regionalização, Baulch capta de maneira atenta os conflitos e polêmicas instituídos na própria cena.

Numa formulação recente, Janotti Júnior (2012) retoma a análise das cenas musicais de *heavy metal* também tomando como objeto de estudo privilegiado uma música da banda Sepultura, *War for Territory* (lançada no álbum Chaos A.D. pela RoadRunner, em 1993). Questionando as experiências que se sobrepõem nas diferentes mediações da vida social, o autor pontua que o “rótulo” cena acaba se ampliando para dar conta de diferentes dimensões do consumo musical. Além da análise dos aspectos sonoros e da letra da música do Sepultura, que manifestariam a tensão pela construção de alianças afetivas em torno de um território sonoro *heavy metal*, Janotti Júnior recorre a entrevistas com músicos e críticos culturais a fim de demonstrar a amplitude com a qual a ideia de cena está envolvida no discurso desses diferentes atores e da própria expressão musical.

Tais exemplos confirmam a preferência por determinados procedimentos metodológicos para apreensão e interpretação das cenas musicais, recorrentes em pesquisas desenvolvidas no interior dos mais diversos campos das ciências humanas. Obviamente que, em relação à escolha do método, é preciso compreender que cada opção depende essencialmente do tipo de questão colocada pelo e ao objeto de estudo, o que vai conduzir à interpretação dos dados, sejam eles qualitativos ou quantitativos. Dentre as opções metodológicas consideradas mais apropriadas à investigação dos processos de produção de sentido e configurações históricas de cenas musicais, podemos perceber um privilégio aos procedimentos baseados em entrevistas e coleta de depoimentos. Nessas ferramentas, há resquícios da própria atividade jornalística, e, mais anterior, do trabalho do etnógrafo e do historiador.

Exemplos de trabalhos na área da *scene research* utilizam-se dessas ferramentas metodológicas, destacando-se exemplos como Jacques (2007), que aborda o rock independente de Florianópolis, Fernandes (2007), cujo trabalho recai sobre a cena *indie* carioca, e Amaral (2009), que propõe uma etnografia da cena tecnobrega de Belém do Pará. Enquanto a etnografia dá conta da descrição de eventos desencadeados no momento da observação,

pautada pelo trabalho de campo que pressupõe o contato direto entre entrevistador e entrevistado, a metodologia da história oral mostra-se eficaz no sentido de reconstruir narrativas, compreender discursos de valor e gosto, e perceber lógicas de formação de alianças e configuração de experiências subjetivas anteriores ao momento da pesquisa. É nesse ponto que a história oral, enquanto possibilidade de ampliação de conhecimento sobre o passado, permite uma recuperação, mesmo que parcial, de uma temporalidade conforme é concebida pelos que vivenciaram a experiência (Alberti 2005).

Deve ser importante, diante do tema e das questões que o pesquisador se coloca, estudar as versões que os entrevistados fornecem acerca do objeto de análise. Ou mais precisamente: tais versões devem ser, elas mesmas, objeto de análise. Assim, uma pesquisa de história oral pressupõe sempre a pertinência da pergunta “como os entrevistados viam e vêem o tema em questão?”. Ou: “O que a narrativa dos que viveram ou presenciaram o tema pode informar sobre o lugar que aquele tema ocupava (e ocupa) no contexto histórico e cultural dado?” (Alberti 2005: 30).

Se o emprego da história oral significa voltar a atenção para o discurso dos entrevistados, isso não quer dizer que se possa prescindir da consulta a fontes já existentes sobre o tema escolhido. Convém então recorrer à documentação primária (correspondências, diários, registros públicos, periódicos) e a fontes secundárias (escritos não contemporâneos aos fatos narrados, como textos acadêmicos, jornalísticos, literários). No que tange à pesquisa e resgate da experiência musical em contextos passados e/ou residuais, a pesquisa histórica permite que o pesquisador lance mão de informações presentes em documentos textuais, incluindo livros, *fanzines*, sites de Internet e material hemerográfico tradicional. Também a análise de documentos sonoro-musicais (gravações caseiras em áudio, programas de TV, documentários, videoclipes, partituras e registros de apresentações ao vivo) são apresentados como importantes fontes para enriquecer o entorno contextual e conferir um maior aprofundamento à pesquisa empreendida.

A análise textual também aparece como uma alternativa para oferecer pistas no processo de apreensão das cenas. Como forma de inferir considerações a respeito da cena manguebeat em Recife na década de 90,

Lima (2007) analisa alguns discos específicos e canônicos dos grupos Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi, levando em consideração as noções de performance e música popular massiva. Já Ribeiro (2006) utiliza referências encontradas em filmes como *Blade Runner* e obras literárias de ficção, em sua maior parte, da chamada *ficção científica*, como forma de construir uma narrativa historiográfica da referida cena mangue. Neste caso, a literatura constituiu um dos elementos basilares do universo musical *mangue*, fundamental para o arcabouço daquilo que o autor considera como “estruturas de sentimento” da cena, no que diz respeito à partilha de experiências, gostos e afetos comuns inscritos em dado território musical, bem como nas práticas musicais urbanas engendradas a partir dele (Ribeiro 2006: 33).

Assim elencados, percebemos que os procedimentos metodológicos expostos representam diferentes formas de apreensão de impressões e experiências. Mas, ao mesmo tempo, mostram-se eficazes para percebermos como apreender, mais do que resultados objetivos, experiências e impressões que permitem identificar modos de elaboração, tensionamentos e expectativas geradas a partir de dado fato social – no caso, aqui, a cena musical. Também oferecendo novos contornos para as diversas narrativas que se entrelaçam na reconstituição de experiências subjetivas. Neste sentido, chamamos atenção para duas constatações:

1) Carência de estudos de natureza quantitativa sobre as cenas musicais. Fato que se explica, parcialmente, pelo interesse por tais estudos terem se desenvolvido, majoritariamente, nos campos da Antropologia Urbana, dos Estudos Culturais e da Etnomusicologia – o que não significa descartar a necessidade e importância de elaboração de estudos dessa natureza. Para aqueles interessados em mapear práticas de consumo dos integrantes de determinada cena, por exemplo, seria interessante realizar uma pesquisa com dados quantitativos.

2) Independente da natureza dos procedimentos metodológicos adotados pelas diferentes pesquisas qualitativas, sejam as de inspiração textualista ou contextualista, os estudiosos parecem sempre organizar materiais que “contém” algo a respeito da cena musical (documentos, jornais, fotos, vídeos, entrevistas com participantes e/ou músicos) a fim de inferir como, a partir

daquela situação específica, algo diferente pôde se configurar e conceder alguma singularidade à cena. Em nossa perspectiva, isso implica uma ambição constante em articular possíveis efeitos dos dispositivos sociais aos desejos e esperanças dos integrantes da cena.

Nessa ocasião, nos restringimos ao que parece haver de comum, mas ainda não explicitado, nos estudos já realizados sobre cenas musicais: a necessária articulação entre as categorias de expectativa e experiência. Que podem oferecer valioso auxílio para a observação e o exame das diferentes temporalidades e configurações da cena enquanto espaço e horizonte coerente de transformação sócio-histórico-estética² das práticas musicais urbanas.

3. Sensível, historiográfico e as transformações

A projeção de desejos e valores, materializada em situações cotidianas ou textos específicos, foi uma das formas de estudo encontrada pelo grupo interdisciplinar alemão *Poetik und Hermeneutik* (originalmente fundado em Giessen por Hans Robert Jauss, Hans Blumenberg, Clemens Heselhaus e Wolfgang Iser) para mapear quais eram as experiências à disposição num determinado contexto, bem como as expectativas possíveis de serem geradas a partir delas. Esse procedimento pode ser observado na análise que Jauss (2002) faz do poema *Spleen* (1857), de Charles Baudelaire, ao sugerir três “experiências” de leitura: uma do leitor “ingênuo” contemporâneo à obra, outra do leitor “crítico”, também contemporâneo à obra, e uma terceira leitura, de alguém afastado temporalmente do poema. O objetivo de Jauss é demonstrar como aspectos estéticos se revelam de forma diferente em cada uma dessas atividades de leitura.

Trata-se, na nossa compreensão, de uma demonstração sobre a relação que se estabelece entre experiência estética, sincronia e diacronia – exatamente a natureza do problema daqueles que se ocupam de reunir indícios

² Raymond Williams (1921-1988) pode ser considerado, nesse debate, como um estudioso que reivindicou uma reflexão estética menos formalista e mais próxima da vida cotidiana, partindo do ponto de vista do materialismo cultural e da crítica da cultura. Ao perceber que a estética romântica acabava mais reforçando certos preconceitos, gostos e sensibilidades do que contribuindo para a transformação, Williams busca abarcar essa articulação com sua tese sobre as *estruturas de sentimento*, por exemplo.

das cenas musicais para inferir as transformações produzidas. Se as duas primeiras formas de leitura sugeridas por Jauss são contemporâneas à obra, o que distingue as mesmas é o maior ou menor grau de domínio que o leitor possui sobre as convenções, códigos e repertórios que aquele poema requisita. Por sua vez, a leitura que ocorre na “mudança do horizonte” temporal negocia não apenas com esses códigos e repertórios necessários, mas também com todas as interpretações que daquele poema já foram feitas, numa espécie de história social dos efeitos. Questão importante também para aqueles que estudam as cenas, afinal, ao indagar sobre as práticas acionadas pelos seus integrantes, não se deve perder de vista uma possível sensibilidade cultivada por padrões históricos diferentes daquele em vigor na ocasião (Cardoso Filho 2011a).

Há aqui uma questão delicada e que, em nossa perspectiva, requer ampla atenção: uma discussão sobre a possibilidade de apreender os aspectos sensíveis envolvidos na relação do integrante de uma cena musical, por um estudioso diacrônico - questão que não é nova, mas que se insinua constantemente no desenvolvimento dos trabalhos - sobretudo para aqueles que se relacionam com a cena a partir de produtos da cultura popular massiva.

Toda interpretação retrospectiva se alimenta de um acontecer passado, ao qual, em cada hoje, mais uma vez a palavra é dada. Uma história, portanto, forma uma parte do decurso estratificado do tempo, no qual, consciente ou inconscientemente transmitida, ela é sempre de novo rearticulada (Koselleck 2006: 250).

Para lidar com esse tipo de objeção, Hans Ulrich Gumbrecht (2009) sugere traçar possíveis *Stimmungen* (climas, disposições), encontradas de forma condensada nos objetos culturais, a fim de descrever no que se está envolto ao ler um texto literário, ouvir uma música ou ver um filme. Para o autor, esse seria um autêntico modo de revelar as potências mais profundas dessas experiências, guardando suas dimensões estéticas e históricas específicas.

De maneira menos radical que Gumbrecht, as formulações de Hans Robert Jauss sobre a experiência estética com a literatura apresentam a possibilidade de tomar os comentários críticos sobre a obra como reveladores

dos aspectos valorizados na ocasião de sua recepção, caminho já seguido em outra oportunidade para interpretação de possíveis experiências estéticas com álbuns de rock (Cardoso Filho 2011b). Inclusive nesse procedimento, pensamos que as formulações do próprio historiador alemão Reinhart Koselleck – que participou do grupo *Poetik und Hermeneutik*, após sua fundação – elucidam tais esforços metodológicos.

Quando o historiador mergulha no passado, ultrapassando suas próprias vivências e recordações, conduzido por perguntas, mas também por desejos, esperanças e inquietudes, ele se confronta primeiramente com vestígios, que se conservaram até hoje, e que em maior ou menor número chegaram até nós. Ao transformar esses vestígios em fontes que dão testemunho da história que deseja apreender, o historiador sempre se movimenta em dois planos. Ou ele analisa fatos que já foram anteriormente articulados na linguagem ou então, com ajuda de hipóteses e métodos, reconstrói fatos que ainda não chegaram a ser articulados, mas que ele revela a partir desses vestígios (Koselleck 2006: 306).

Para lidar com esses planos, Koselleck sugere duas categorias meta-históricas: o espaço de experiências e o horizonte de expectativas. O espaço de experiência está relacionado ao ato de recordar-se, o local da memória, que remeteria ao passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento. Conforme o autor, “na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia” (2006: 309), o que nos leva a crer que tanto em documentos institucionais (como livros acadêmicos e matérias de jornais) quanto nas narrativas subjetivas (reveladas a partir da história oral ou de uma expressão artística) podemos ter acesso a esse espaço de experiências impessoal. Por sua vez, o horizonte de expectativa, em sua dimensão pessoal e interpessoal, é algo que se realiza no presente, mas ainda não experimentado. Uma projeção, previsão que alia desejo e análise racional sobre algo que já aconteceu, mas também sobre aquilo que está por vir.

Embora a proposição de Koselleck seja a de tomar essas categorias como elementos meta-históricos, pensamos, mais especificamente, que elas são

basilares para a constituição de dados antropológicos sobre uma cena musical. Se Koselleck acerta ao afirmar que o historiador (para nós, o *scene researcher*) se confronta com vestígios das experiências sempre que mergulha no passado, nos parece que isso acontece pela potência estética que as experiências possuem – práticas gestuais marcantes como a *air guitar* na cena rock, apelo sensual intenso na cena funk carioca, ou mesmo o uso de adornos e roupas nas cenas punk. Evidentemente, na medida em que marcam e se tornam parte do repertório comum dos membros das diferentes cenas, novos desejos se constituem e abrem-se possibilidades de rupturas e inovações.

Mesmo que sejam duas dimensões complementares, não se pode afirmar uma simetria entre expectativa e experiência. “Uma expectativa jamais pode ser deduzida totalmente da experiência, ao passo que a experiência é completada em um passado, momento anterior sobre o qual se projeta aquilo que se espera” (Koselleck 2006: 310). Essa tensão dinâmica entre as duas instâncias – experiência e expectativa – é característica estrutural da própria história, já que os acontecimentos nunca se dão exatamente como se espera, e a experiência pode conter recordações duvidosas, que se reconfiguram diante de possíveis novas perspectivas. Ou seja, as experiências adquiridas podem modificar-se com o tempo.

Essa consciência é importante porque permite ao estudioso desvelar discursos que se pretendam “à realidade” sobre uma cena musical, e pensá-los como organizações específicas de experiência, que dão conta do universo de embates e tensionamentos característicos dos fenômenos sociais. Desse modo, as diferentes nuances de experiências e expectativas compõem o objeto de estudos do *scene researcher*.

Nesse ponto, fica claro que história objetiva e reflexão subjetiva por vezes estão entrelaçadas, cuja realidade “concreta” é constituída por pontos de vista abstratos. Pontos estes que são elaborados crítica e continuamente. Assim, as categorias de espaço de experiência e horizonte de expectativa oferecem, pois, uma chave para mostrar o tempo histórico constantemente em mutação, o que se mostra adequado para a compreensão de fenômenos socioculturais como as cenas musicais.

4. A cena, o tempo e o espaço (considerações finais)

A noção de cena não é um banco fixo de “reserva” de significados, sentidos e práticas sociais, mas sim uma paisagem que conduz o olhar para uma série de fenômenos e manifestações ligados ao universo da música. Em que estruturas locais servem como base à difusão musical, congregando agentes de suporte e sustentação, ao mesmo tempo em que oferecem um sítio de memória e de *insights* sobre a vida urbana, na forma como se experiencia e partilha música (Guerra 2011). Um espaço-problema alterado ao longo do tempo, reconfigurado a cada momento por seus frequentadores/participantes, que se amplia, desloca ou restringe. Delimitando espaços para os corpos ocuparem essa conformação.

Por outro lado, a cena se configura também como um tempo-problema na medida em que novas leituras dela são feitas, em diferentes momentos. Essa experiência da temporalidade³ diz respeito a um ritmo próprio dos integrantes daquele movimento em experienciar, narrar e/ou expressar suas experiências socialmente. São esses ritmos diferenciados que, muitas vezes, levam à recusa em aceitar determinada expressão anterior como da mesma tradição atual. Pode-se perceber, assim, uma forma de partilha da experiência temporal que possui fortes implicações na conformação da cena, enquanto repositório de memória e *locus* de sociabilidade, concedendo um caráter de historicidade ao espaço em questão.

Neste sentido, a questão conceitual que emerge em relação à cena musical se refere às condições epistêmicas e ideológicas que moldaram um contexto social e cultural, no qual atores sociais agem e assumem posições, para além dos limites de uma conceitualização homogênea, fechada em si mesma. Assim, entender a cena se dá no sentido mais produtivo de um processo que se desenvolve e se reconfigura através da história e toma corpo na sociedade. Não é algo unitário ou transparente. Mas é coerente, no sentido de ser constituído por um conjunto permanentemente remoldável de interesses, conceitos, práticas, virtudes, compromissos, identidades, desejos e

³ Harris Berger (1999) faz uma interessante análise das experiências de temporalidade dos integrantes das cenas de Rock e Heavy Metal. Contudo, sua análise parece mais interessada em captar os processos de subjetivação que ocorrem a partir delas.

aspirações. Ou seja, uma cena não pode ser pensada como uma vida sem conflito, alteração, tensionamentos ou instabilidade, como o é a própria cultura.

Exatamente por essa característica, os procedimentos metodológicos a serem adotados no estudo das cenas precisam dar conta dessa multiplicidade de tensionamentos e fissuras possíveis, que podem ser instauradas tanto pela ação dos sujeitos quanto pela força situacional do contexto. Pode-se inferir, a partir dos estudos já expostos, que uma cena musical contemporânea tem a capacidade, inclusive, de reorganizar as “estórias” e narrativas mestras de sua gênese para gerar novas alterações e fissuras. Pensamos, por exemplo, na cena de rock de Liverpool, na Inglaterra, e nas formas como os sujeitos precisam constantemente dialogar e revisar a influência dos Beatles na chamada *Mersey Beat*⁴ ou na própria cena rock de Recife e suas relações tensivas com o movimento mangubeat.

Parece-nos importante destacar, então, que tanto o estudioso das cenas musicais quanto os sujeitos que a integram estão lidando constantemente com dispositivos de memória que organizam experiências e expectativas, tecendo novos passados, fazendo referências a acontecimentos e aspectos marcantes dos relacionamentos. Os fenômenos denominados cenas musicais, enquanto topologia constitucional e semântica, correspondem às situações da vida numa sociedade de consumo, marcados pela cultura popular massiva e pelas constantes mutações inerentes a esse contexto.

Essas situações (seus circuitos, relações e comprometimentos em torno da música), que aparentemente mostravam-se fluidas, efêmeras, intermitentes e variáveis, pareciam capazes de se repetirem em outros locais, de outras maneiras, para além ou aquém de uma institucionalização que a idéia de circuito propõe. Isto também é resultado dos deslocamentos dos sujeitos por entre cenas fluidas, cuja materialização se confirmava mais através do discurso e dos afetos, em uma ação mais ampla do que a do estabelecimento de redes concretas de circulação e consumo.

⁴ O movimento musical de rock na cidade de Liverpool toma de empréstimo o nome do rio Mersey, que corta a cidade. Bares importantes para esta cena, como o famoso *Cavern Club*, onde os Beatles iniciaram sua carreira, estão localizados nessa região da cidade.

Portanto, múltiplas alianças se consolidam coletivamente, a partir de uma experiência concretizada e em processo, dando condições para a aplicação de um novo conceito para dar conta dessas experiências, e que pode ser encaminhado e posto em prática em um futuro, tendo a faculdade de ser utilizado em novas ocasiões. De tal modo, a cena musical pode ser interpretada como um fenômeno que se configura a partir das expectativas, sugestões, projeções, mesmo que sua realidade ainda não possa ser percebida. Mas, em sua organização, estruturas de longa duração se tornam visíveis, com possibilidades futuras que já são fruto das experiências anteriores. Experiências imprecisas e voláteis em um espaço que institui novos horizontes de expectativa. “Não se trata mais, portanto, de conceitos que classificam experiências, mas sim de conceitos que criam experiências” (Koselleck 2006: 324).

Trata-se, então, de expressões que reagem ao desafio de uma sociedade em via de transformação, exprimindo uma tensão progressivamente aberta entre experiência e expectativa. As categorias de espaço de experiência e horizonte de expectativa, pois, oferecem algo mais do que um modelo de explicação para a gênese da cena musical em si. Elas nos remetem à parcialidade das interpretações a respeito dos fenômenos sociais e culturais, que podem ser capturadas por procedimentos metodológicos distintos. Ao apreenderem dados a respeito desses fenômenos, versões das experiências e possíveis horizontes de expectativas são construídos, forjados a partir da ação e interação dos sujeitos ligados à determinada cena e a práticas musicais que podem estar vinculadas a um território cultural e geográfico. Pois só é possível reunir experiências que possam ser repetidas, e, portanto, também devem existir dinâmicas sociais que nos permitam, sempre e de novo, congregar experiências e expectativas em contínua mudança, mas em estruturas duradouras que se repetem, a despeito de variáveis e instabilidades, caráter específico e extraordinário de qualquer fenômeno humano.

BIBLIOGRAFIA

Alberti, Verena. 2005. *Manual de história oral*. Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas.

Amaral, Paulo Murilo. 2009. *Estigma e Cosmopolitismo na Constituição de uma Música Popular Urbana da Periferia: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará*. PHD Dissertation (Music) – Programa de Pós-Graduação em Música – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Baulch, Emma. 2003. “Gesturing elsewhere: the identity politics of the Balinese Death/Thrash Metal scene”. *Popular Music* 22(02): 195-215.

Berger, Harris. 1999. *Metal, rock and jazz: perception and the phenomenology of musical experience*. Hannover: Wesleyan University Press.

Cardoso Filho, Jorge. 2008. *Poética da Música Underground: vestígios do Heavy Metal em Salvador*. Rio de Janeiro: E-papers.

_____. 2011a. “Para ‘apreender’ a experiência estética: situação, mediações e materialidades”. *Revista Galáxia* 22, 40-52.

_____. 2011b. “Cada um com seu ipod: a escuta de In Rainbows, do Radiohead”. *Revista Ciberlegenda* 2(24): 50-60.

Fernandes, Fernanda. 2007. *Música, estilo de vida produção midiática na cena indie Carioca*. MA Dissertation (Communication and Culture) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Freire Filho, João; Fernandes, Fernanda Marques. 2006. “Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical”. Em *Comunicação e música popular massiva*, Org. João Freire Filho e Jeder Janotti Jr., 25-40, Salvador: EDUFBA.

Guerra, Paula. 2011. “Alta Fidelidade: um roteiro com paragens pelas lojas de discos independentes em Portugal na última década (1998-2010)”. *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto* 21, 23-48.

Gumbrecht, Hans. 2009. “Lendo para a *Stimmung*? Sobre a ontologia da literatura hoje”. *Revista Indíce* 01(01): 105-114. <http://www.revistaindice.com.br/v01n01.htm> [Consulta: 10 de setembro de 2012].

Jacques, Tatyana. 2007. *Comunidade Rock e Bandas Independentes de Florianópolis: uma Etnografia sobre Socialidade e Concepções Musicais*. MA Dissertation (Anthropology) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Janotti Júnior, Jeder. 2004. *Heavy Metal com Dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: E-papers.

_____. 2012. "War for territory: cenas, gêneros musicais, experiência e uma canção heavy metal". Em *Anais Eletrônicos do XXI Encontro da COMPÓS*, Juiz de Fora, Minas Gerais. <http://www.compos.org.br>. [Consulta: 08 de junho de 2012].

Jauss, Hans Robert. 2002. "O texto poético na mudança do horizonte de leitura". Em *Teoria da literatura em suas fontes, volume II*, Ed. Luiz Costa Lima, 873-925. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Kahn-Harris, Keith. 2000. "Roots?: The Relationship Between the Global and the Local Within the Global Extreme Metal Scene". *Popular Music* 19 (01): 13-30.

Koselleck, Reinhart. 2006. *Futuro-passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto (PUC RIO).

Lima, Tatiana. 2007. *Manguebeat - da cena ao álbum: performances midiáticas de Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi*. MA Dissertation (Communication) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Ribeiro, Getúlio. 2006. *Do tédio ao caos, do caos à lama: os primeiros capítulos da cena musical Mangue, Recife - 1980-1991*. MA Dissertation (History) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.

Sá, Simone. 2011. "Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade". Em *Comunicação e Estudos Culturais*, Ed. Jeder Janotti Júnior e Itania Maria Gomes, 147-161. Salvador: EDUFBA.

Straw, Will. 1991. "Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music". *Cultural Studies* 05 (03): 361-375.

_____. 2001. "Dance Music". Em *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Ed. Simon Frith, Will Straw, John Street, 158-175, Cambridge: Cambridge University Press.

_____. 2006. "Scenes and Sensibilities". *E-Compós* 06, 1-16. <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/83/83>. [Consulta: 11 de julho de 2012].

Thornton, Sarah. 1996. *Club Culture: music, media, and subcultural capital*. New England: Wesleyan University Press.

Williams, Raymond. 1992. *Cultura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Blade Runner. 1982. Dir. Ridley Scott. DVD. Estados Unidos. Warner Bros.

Ruído das Minas: as origens do Heavy Metal em Belo Horizonte. 2007. Dir. Filipe Sartoreto. DVD. Brasil. Projeto de conclusão do curso de Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais.

Saturday Night Fever. 1977. Dir. John Badham. DVD. Estados Unidos. Paramount.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

Sepultura. 1996. *Roots*. Holanda/EUA. Roadrunner Records.

Sepultura. 1993. *Chaos A.D.*. Holanda/EUA. Roadrunner Records.

Jorge Cardoso Filho

Docente no Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Pesquisa nas áreas relacionadas aos fenômenos estéticos da cultura midiática, especialmente na música popular. E-mail: cardosofilho.jorge [a] gmail.com

Luciana Xavier de Oliveira

Bacharel em Jornalismo, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. E-mail: luciana.ufba [a] gmail.com

Cita recomendada

Cardoso Filho, Jorge y Luciana Xavier de Oliveira. 2013. "Espaço de experiência e horizonte de expectativas como categorias metodológicas para o estudo das cenas musicais". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 17 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]