
Políticas de estilo nas cenas musicais: contribuições teórico-metodológicas¹

Luciana Xavier de Oliveira

Doutora em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Professora Adjunta do Bacharelado em Planejamento Territorial da Universidade Federal do ABC (São Bernardo do Campo, São Paulo). Atua principalmente nas áreas de Estudos Étnico-Raciais, Música Popular, Estudos Culturais, Gênero, Mídia e Comunicação.

E-mail:

luciana.oliveira@ufabc.edu.br

Resumo

Este artigo propõe uma possibilidade de exame e interpretação das cenas musicais a partir de uma perspectiva semiótica e comunicacional que leve em consideração manifestações performáticas da configuração dos estilos. A reflexão se refere a pesquisa em andamento a respeito da interconexão entre as formas de performatização do gosto musical no espaço urbano. Para isso, é utilizada a noção de estilo subcultural de Dick Hebdige (1976), cujas dinâmicas podem ser observadas nas performances de gosto, nos atos reflexivos de consumo cultural e nos processos de identificação articulados a experiências, afetos e sensibilidades acionados no momento da escuta coletiva da música. Conclui-se que a observação dos estilos nas cenas musicais torna possível, pois, a compreensão de novas estratégias políticas culturais que se materializam no corpo, no gosto e nos atos performáticos desempenhados a partir da fruição musical.

Palavras-chave: Estilos; Cenas musicais; Consumo Cultural; Performance.

Abstract

This article proposes a possibility of examination and interpretation of musical scenes from a semiotic and communicational perspective that takes into account performative manifestations of the configuration of styles. This reflection refers to ongoing research on the interconnection between the forms of performatization of musical taste in urban space. For this, Dick Hebdige's (1976) notion of subcultural style is used, whose dynamics can be observed in the performances of taste, by the reflexive acts of cultural consumption and through the identification processes articulated to experiences, affections and sensitivities triggered at the moment of collective listening of music. It is concluded that the observation of the styles in the musical scenes makes possible, therefore, the understanding of new cultural political strategies that are materialized in the body, in the taste and in performative acts originated from the musical fruition.

Keywords: Styles; Musical scenes; Cultural consumption; Performance.

¹ Este artigo foi financiado pelo projeto Literary Cultures of the Global South, da Tübingen University, com fundos de German Federal Ministry of Education and Research (BMBF) e German Academic Exchange Service (DAAD).

Introdução: sobre as cenas

Oriunda do jornalismo musical, a ideia de cena musical tem sido alvo de uma série de reflexões na atualidade da comunicação, representando uma ponte entre esse campo e as reflexões teóricas dos Estudos Culturais (STRAW, 2006). A noção de cena aciona ainda proposições metodológicas advindas da história, antropologia, sociologia e dos estudos da música em geral, o que ressalta seu caráter interdisciplinar e sua relevância para a compreensão das dinâmicas sociais no espaço urbano. No que tange à crítica cultural, a cena musical tem sido apropriada como ferramenta conceitual em substituição às proposições dos estudos subculturais mais tradicionais, apresentando uma interpretação mais consistente e, ao mesmo tempo, dinâmica, sobre práticas sociais, econômicas, tecnológicas e estéticas estruturadas em torno do consumo da música popular massiva nos ambientes urbanos (JANNOTTI JR.; PIRES, 2011, p. 11). Processos estes engendrados em territórios urbanos como ruas, praças, bairros, boates, clubes, bares, que se oferecem um local concreto para o estabelecimento de diferentes sociabilidades e processos de circulação de produtos, valores e signos.

De fato, observar as ações dos integrantes de uma cena musical pode servir como um panorama para a compreensão das estratégias de produções de sentido e das mediações em torno da experiência musical como importantes processos de demarcação e estabelecimento de vínculos identitários em torno de um território cultural.

As cenas musicais ancoram em si estruturas de sentimento que dizem respeito à partilha de experiências, gostos e afetos comuns inscritos em práticas musicais urbanas específicas, configuradas em determinados espaços significativos. Neles, diversas narrativas se entrelaçam na reconstituição de experiências subjetivas e na compreensão das dinâmicas de produção de subjetividades a partir da música, que se materializam em atos de consumo cultural, estilos e performances estéticas (OLIVEIRA, p. 270, 2018).

Assim, na busca por aportes teóricos para a compreensão da relação entre sujeitos, músicas e territórios na cidade, a noção de cena musical parece ter ganhado em relevância e atualidade quando comparada aos pressupostos do conceito de subcultura por dar conta com mais substância dos fluxos globais e rearranjos locais híbridos que estruturam o consumo musical. Possibilitando também a compreensão de afiliações e laços de afeto materializados sobre um dado espaço urbano, que articulam o consumo a atos críticos e políticas culturais alternativas (OLIVEIRA, 2018). No entanto, nos parece ser ainda potente a relação entre consumo cultural e configuração de estilos que os estudos culturais propõem, e que as atuais reflexões sobre cenas musicais ainda deixam de lado, especialmente no que diz respeito aos atos de performatização de gostos e subjetividades que

se engajam na apresentação de corpos e no uso diferenciado de artefatos simbólicos que materializam a experiência da fruição musical nesses espaços.

É Dick Hebdige (1979, p. 80) que nos diz que os estilos são respostas mediadas conformadas em torno do gosto e da circulação da música. É por meio deles que os sujeitos dramatizam, performatizam e constroem uma linguagem própria que é encenada no contexto das cenas, mas que vazam e penetram em seus cotidianos, recondicionando valores e subjetividades. Enquanto práticas significantes e codificadas, eles são compostos por elementos como música, iconografia visual, performances, roupas, estéticas e sistemas de valores (HEBDIGE, 1979), partilhados coletivamente, e que se manifestam na configuração de processos identitários diferenciados. Essas estratégias que entrelaçam estética, performance, linguagem, sonoridades e discursos (OLIVEIRA, 2018) implicam em formas de negociação de posições, acionando diversas representações que estabelecem diálogos entre processos de subjetivação e condições de existência material.

Tendo em vista o exposto acima, esse presente artigo resulta de pesquisa ainda em andamento cujo foco é discutir a construção de novos aportes teórico-metodológicos para o campo de estudos interdisciplinares sobre cenas musicais. O intuito é ir além de procedimentos etnográficos e historiográficos, a fim de aplicar à perspectiva comunicacional uma construção metodológica de inspiração semiótica, mas também culturalista. Esse esforço reflexivo teve origem inicialmente na pesquisa de doutorado em comunicação que resultou no livro *A Cena Musical da Black Rio*, publicado em 2018. Nessa obra, tentei desenvolver ferramentas teóricas e metodológicas que possibilitassem a compreensão das mediações e produções de sentido constituídas nas movimentações em torno dos bailes de soul realizados nos subúrbios da cidade do Rio de Janeiro nos anos 1970. A análise das dinâmicas comunicacionais e políticas de uma cena musical já extinta, sem acionar necessariamente métodos historiográficos, mostrou-se um obstáculo superado justamente pela compreensão das estratégias estéticas e desenvolvidas pelos atores desse fenômeno, que acionaram novas formas de representação cultural, comunicacional e política.

Articular, então, a perspectiva das cenas musicais à noção de estilo permitiu, pois, mapear os vestígios deixados por essas produções culturais tanto no território da cidade, quanto nos rastros comunicacionais produzidos a partir dessa cena, e ainda na reconfiguração de estratégias políticas alternativas, ao oferecer um repositório de novas representações culturais gestadas a partir do contato com uma produção cultural cosmopolita. Isso posto, para esse artigo tenho em vista três objetivos principais: dar prosseguimento ao desenvolvimento da discussão apresentada em uma primeira etapa da pesquisa referida acima, pensando na aplicação dessas reflexões a outros

contextos culturais e cenas musicais; apontar novas perspectivas teóricas e metodológicas para a ampliação dos estudos sobre cenas musicais em seus diferentes contextos; e sinalizar para a importância das reconfigurações dos estilos dentro e a partir dos territórios das cenas, que convocam a atenção para processos alternativos de constituição de sociabilidades e para os atos performativos desenvolvidos a partir do consumo da música, que demonstram o potencial estético e político dos estilos enquanto estratégias alternativas para novos agenciamentos identitários, sociais e culturais no território das cidades.

Práticas significativas, linguagens dramatizadas

Se uma cena musical tem o potencial de reorganizar as histórias e narrativas de sua constituição, criando novas irrupções e fissuras no todo social (CARDOSO FILHO; OLIVEIRA, 2013), os estilos conseguem dramatizar esses discursos em uma linguagem metamorfoseada no corpo e nos atos performáticos. Os objetos culturais que ajudam a compor os estilos são percebidos e aceitos como elementos detentores de um valor semiótico em um sistema de comunicação governado por regras semânticas que possibilitam o acesso a códigos e discursos apreendidos tanto na experiência quanto na significação, marcadas por opacidades e ambivalências na produção de representações e dimensões ideológicas. Nesse sentido, o estilo ajuda a criar novas narrativas de si, dando coerência à vida cotidiana em um contexto de transformações sociais em que o corpo se torna o local da interação, apropriação e reapropriação (GIDDENS, 2002, p. 200). É na performance em que o estilo se estrutura reflexivamente, como uma camada externa permeável às influências da cena musical, e cujas fronteiras se alteram para englobar esses artefatos apropriados e mobilizados nos atos reflexivos do consumo cultural.

Interpretar as cenas a partir da forma como se dão os usos sociais dos produtos culturais por meio dos estilos é uma forma de penetrar em uma economia de um imaginário coletivo (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 160), em que os processos comunicativos estabelecem-se nos fluxos de impressões sensíveis e experiências subjetivas que permitem identificar modos de elaboração, tensionamentos e expectativas estabelecidas por diversos discursos entrelaçados. Por meio dessas narrativas, é possível perceber como discursos dos atores envolvidos (fãs, produtores, DJs, músicos, críticos) podem estar articulados à configuração dos gêneros musicais em torno dos quais se estrutura a cena. A própria materialidade da cena é dada pela ação comunicativa, apresentada em suportes sensíveis para a circulação de valores, signos e códigos presentes dentro daquele contexto. Por isso é possível pensar que os estilos possuem um grande potencial transformador e um poder político intenso, quando engendrados nas cenas musicais por

apresentarem diferentes estratégias de ocupação do espaço da cidade, oferecendo novas maneiras de existência social através do consumo da música.

Os estilos construídos dentro e a partir das cenas podem, dessa forma, refletir fragmentações, ambiguidades e tensões cujas posições se alternam em jogos reflexivos e complexos, apresentando uma linguagem e uma prática significativa construídas coletivamente. Em relação aos estilos, Regina Facchini (2011) propõe uma articulação mais profunda entre estilos e performances como deslocamentos a partir de uma dramatização social.

Gostaria de argumentar, ainda, que os estilos não são produzidos por sujeitos pré-dados que agem de forma inteiramente consciente em relação aos efeitos a serem provocados pelas mensagens comunicadas por dada composição de aparência, atitude e música, mas que os sujeitos são constituídos no processo de citar e deslocar normas sociais, e isso pode se dar no processo de composição ou de encenação de determinado(s) drama(s) por meio do estilo. (FACCHINI, 2011, p. 146).

Na configuração dos estilos, os objetos mundanos possuem função principal, e podem se converter em materiais simbólicos ao assumirem uma ação de subversão de ordens, instituições e fronteiras, assinalando e reorientando a presença da diferença. Os objetos também jogam com estigmas e são uma porta de entrada para a construção de sentimentos de pertencimento a uma comunidade alternativa. Os objetos e estilos desenvolvidos em conexão com as cenas ajudam a concretizar um senso de pertencimento, que extravasa os limites da própria cena e deixa marcas na cidade. A vida em grupo e a lealdade entre seus membros era marcada pela reafirmação de valores coletivos, em uma tentativa, mesmo simbólica, de se reapropriar de um território por meio do corpo. Frith (1988) lembra que a noção de estilo significa um momento também de “recusa simbólica” dentro de um ato de “criação simbólica”. São referências subversivas como as propostas das diversas culturas punks, por exemplo, espalhadas pelo globo. Em todos os momentos da socialização de um punk, como aponta Ivone Gallo no estudo de uma cena punk estabelecida em uma ocupação urbana em Campinas (SP), “na roupa que veste, nos seus adereços, nas inscrições que grava nas ruas, nos seus poemas, informativos e na música e o próprio uso dos objetos, a forma como os produzem e os fazem circular portam significados” (GALLO, 2008, p. 766).

Nos anos 1980, na Jamaica, fazia parte da dinâmica local dos frequentadores da cena do *dancehall* em Kingston a utilização de bicicletas e motocicletas, especialmente entre os jovens negros heterossexuais locais (LESSER, 2008). O *dancehall* surgia como alternativa à produção de um reggae *roots* mais “clássico”, associado à Bob Marley, falecido em 1981. A nova música da década tinha aspectos menos politizados, mais materialistas, abordando temas sexualmente sugestivos, ou que falavam de amor e diversão, convocando novos fãs para essa nova linguagem

de entretenimento. O *dancehall* não transformou apenas a paisagem musical, mas convocava seus apreciadores para aspectos ligados à moda, ao consumo de objetos cotidianos, como as bicicletas. Esses artefatos, homenageados em muitas canções de sucesso, mais do que alternativas mais acessíveis de deslocamento pela cidade, configuravam uma espécie de “*bike culture*”.

Aos poucos, as bicicletas foram sendo substituídas pelas motocicletas (por quem poderia pagar por elas). E funcionavam como um marcador de uma certa masculinidade heterossexual juvenil, que possibilitaria um maior capital simbólico na conquista de parceiras sexuais-amorosas. Masculinidade dentro de um sentido específico, como aponta Pinho (2005), que se refere a uma categoria sexual, mas fundamentalmente social (portanto, não está circunscrita meramente à natureza), que diz respeito a contextos socioculturais que elegem modelos aceitáveis e valorizados de como um homem deve ou não performar sua masculinidade. Nesse sentido, é importante compreender aqui que possuir uma bicicleta e exibi-la, publicamente, dizia respeito a um ritual de masculinidade, que podia ser compreendida como uma demonstração de força e autodeterminação e que, como outras performances de masculinidade, colocava o homem no centro das representações de poder. Essa cultura acabou se difundindo pela ilha, e as bicicletas (chamadas de “weng-weng” por conta dos pequenos sinos que funcionavam como buzinas) e as motos (chamadas de “yeng yeng”) marcaram a cena do reggae (e do *dancehall*) e a experiência da vida urbana na Jamaica até os dias atuais.

O estilo condensado nesses artefatos cria, portanto, um inventário simbólico na definição de um ethos particular, e a sua adoção implica em escolhas estratégicas dentro de uma pluralidade de opções possíveis, rotinizando práticas e hábitos em termos de vestimentas, modos de agir, frequência a locais de encontro. Os estilos estão constantemente abertos a mudanças de acordo com a natureza móvel das identidades, e sua seleção ou criação é influenciada por pressões de grupo e pela visibilidade de modelos, tanto quanto pelas circunstâncias socioeconômicas (GIDDENS, 2002, p. 81), reproduzidos e reelaborados diante de apropriações e de agenciamentos determinados nas relações sociais e com o mercado (HERSCHMANN, 2005, p. 61).

Estilos como vestígios de si

Essas perspectivas apresentadas acima seguem proposição de Dick Hebdige (1979) em seu estudo sobre as subculturas de *teddy boys*, *mods*, *rockers*, *skinheads* e *punks*. Por meio do estilo, esses grupamentos juvenis exibiam ao mundo suas presenças e desvios, utilizando determinados objetos cujo uso simbólico materializava marcas identitárias de valor contra-hegemônico (cabelos, roupas, adereços, tatuagens). Hebdige dava prosseguimento às pesquisas desenvolvidas pelos

teóricos do Centre for Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham, na Inglaterra, que pretendiam uma abordagem interdisciplinar para investigar estilos e atividades de diversos grupos juvenis no período pós-Segunda Guerra Mundial. Ao lado de obras como *Resistance through rituals* de Stuart Hall e Tony Jefferson, publicada em 1976, e de *Profane culture*, de Paul Willis, de 1978, Hebdige figura com seu *Subculture: the meaning of style* (1979). Esse conjunto de textos tinha um claro objetivo de legitimar os modos de vida das subculturas juvenis por meio de análises textuais e trabalhos de campo etnográficos.

No estudo das subculturas, havia uma preocupação central em compreender como artefatos e práticas culturais específicas eram capazes de promover a aceitação de um status quo e dominação social, ou de incentivar determinados grupos juvenis subordinados a resistir à opressão e a contestar estruturas de poder conservadoras. Logo, as subculturas consolidavam estilos emergentes que mesmo pautados por hábitos de consumo e indústrias do lazer, também sinalizariam mais profundamente como respostas alternativas das culturas juvenis. Dessa forma, os estudos subculturais pretendiam ir além de inventários de padrões de consumo, a fim de avaliar a função do uso criativo e espetacular dos artefatos da cultura de consumo, como forma de desafiar instituições hegemônicas da sociedade.

No entanto, nos anos 1990, uma série de críticas foram elaboradas em relação ao conceito de subculturas juvenis, especialmente diante da profusão de estilos, práticas, gêneros musicais efêmeros, e também diante da grande oferta de artefatos de consumo, responsáveis pela volatilidade e hibridação constante das formações culturais no espaço urbano. Basicamente, as críticas incidiam sobre alguns aspectos como o fato de que os pressupostos das subculturas não davam conta apropriadamente de temas como gênero e raça, privilegiando a centralidade das condições de classe na definição dos estilos subculturais. Outra corrente criticava a visão elitista sobre processos de consumo cultural por parte da juventude excluída da análise subcultural, vista como conformista ou passiva. Alguns autores também denunciavam a ênfase no estilo visual, deixando de lado aspectos relativos ao consumo musical, bem como a persistência de uma visão romantizada sobre a capacidade de resistência e o poder político das subculturas².

Uma outra crítica que podemos fazer aos estudos subculturais é sua visão datada e bastante específica sobre um modelo de juventude (enquanto categoria sociológica) de certa forma bastante ocidentalizado e idealizado, cujos símbolos estariam presentes em um tipo específico de cinema comercial e em um formato de produção musical massiva. Essa juventude dizia respeito a um contexto social bastante específico, não sendo um modelo aplicável a outros cenários, épocas e

² Para uma revisão da crítica a respeito das subculturas ver Freire Filho e Fernandes, 2006.

sociedades. A visão subcultural do jovem era baseada em uma suposta rejeição ao mundo adulto e à civilização burguesa, ainda que compreendesse o consumo como instrumento estético e lúdico para a fruição individualista e capitalista. Uma perspectiva ambivalente, mas que também mantinha resquícios de visões utópicas de vanguardas artísticas e de movimentos libertários como o de Maio de 1968, também marcada pelo existencialismo do pós-guerra. E, recentemente, a própria noção de juventude vem efetivamente sendo desarticulada mediante complexos fatores sociológicos, demográficos e produtivos, que tornam a condição juvenil cada vez mais instável e fluida.

Portanto, se entende que os estilos são também acessíveis a grupos menos privilegiados, e ainda pertencentes a outras etapas geracionais, que passaram a vivenciar realidades permeadas pelos componentes institucionais do capitalismo, da globalização, do consumo. E mesmo em situação de privação econômica e de exclusão, os estilos adotados se mostram como maneiras diferentes de elaboração de sobrevivências e configurações reflexivas identitárias que, diante da mundialização, ampliam as alternativas de identificação, ocupando espaços em branco deixados pela tradição. Como recursos de demarcação e corporificação de discursos subjetivos coletivos e processos de identificação, podemos pensar que tal qual Homi Bhabha (1998, p. 55) sugere que a identidade ocupe um lugar de fronteira, um espaço intermediário (o terceiro espaço) de alterações políticas, os estilos podem assumir também esse papel. Porque estilos, para serem estabelecidos e corporificados, precisam ser elaborados coletivamente, expressando dinâmicas de pertencimento e diferenciação, ainda que apontem para fragmentações, em contextos situacionais e transitórios, mesmo que possuam pontos de fixidez. Ou seja, os estilos são configurados como fronteiras, locais transitórios que demarcam a diferença entre eu e o outro, articulando similaridades dentro da própria coletividade onde foi gestado. E, de maneira geral, os estilos se estabelecem em processos de identificação variáveis de acordo com o contexto social, a época, a geração, dinamizando diferentes estratégias de classificação social tanto fora quanto dentro da própria cena musical. Essas variações tornam os estilos dependentes da linguagem, o que permite reencenações enquanto práticas sociais, bem como a mutação de seus significados, cujos discursos são permanentemente negociados, repetidos, traduzidos, verificados, reelaborados individualmente e em grupo. Nesse sentido, os estilos podem ser lidos como vestígios de si, narrados individualmente e experimentados coletivamente.

Quando as cenas musicais proporcionam a inserção de novos atores na realidade das cidades, e oferecem um local para a promoção de novas ações políticas e diferentes arranjos identitários, elas oferecem diferentes visões sobre o mundo, ao mesmo tempo possibilitam novas formulações coletivas de visibilidade e existência social. Ao articular a ideia de estilo enquanto

possíveis bússolas para cartografias do campo social (HERSCHMANN, 2005, p. 63) na compreensão das cenas, é possível enfatizar o lugar da performance como manifestação móvel e deslizante das subjetividades e coletividades em determinados espaços e temporalidades, de acordo com as dinâmicas da experiência.

Gostos performatizados

Se as cenas musicais provocam a conformação de novos estilos em torno de um determinado território significativo, é possível observar nas roupas, no linguajar, na performances cotidianas ou naquelas acionadas apenas durante a noite, durante o show, ou o baile, o engajamento dos indivíduos em estilos construídos a partir das performatizações de gosto. No texto *Pragmáticas do gosto* (2011), Hennion argumenta que o gosto é performatizado por meio de diferentes formas de vinculação, que envolvem dispositivos como tempo, espaço, regras e rituais, objetos e afetos, bem como o corpo e suas experimentações dentro de um cenário constituído mediante condições midiáticas da configuração dos gêneros musicais. O corpo, particularmente, assume centralidade no estilo por meio da aparência e da expressão de um controle e de uma construção ativa de uma imagem. Os estilos também implicam em um gesto baseado na experiência sensível e provisória da vivência em um determinado espaço e nas sensibilidades e sensações despertadas a partir da escuta musical. Na materialização das performances de gosto, os estilos funcionam, pois, como rituais para a marcação da diferença, que enfatizam o caráter pragmático e performativo das práticas culturais, colocando em evidência a capacidade dos participantes de uma cena musical de transformar e criar novas sensibilidades a partir da forma como expressam seus gostos.

Giddens analisa a relação entre estilos e subjetividades, compreendidos como um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo abraça, não só porque essas práticas preenchem necessidades utilitárias, mas também dão forma material a uma narrativa particular da autoidentidade (2002, p. 79). Isso permite que compreendamos os estilos de vida dentro de uma convergência e pluralização de escolhas que dizem respeito aos domínios público e privado, e essas articulações estão caracteristicamente ligadas a ambientes específicos de ação – que podemos entender aqui como as cenas musicais. Os estilos expressam as cenas de onde se originam, e suas configurações muitas vezes se referem a decisões dos participantes de se aprofundar nesses ambientes, materializando nos corpos, nos hábitos, na roupa e na performance nuances da cena conjugadas com suas próprias identidades. Se os estilos se referem a modos estratégicos de ação, eles podem ser modificados quando adotados em diferentes contextos e espaços. Mas mantém uma razoável regularidade em seus modos de ação dentro de um grupo de práticas relativamente

consistentes, que são ordenadas e encenadas em alguns momentos em contraste a outros momentos da vida diária. As cenas musicais, então, oferecem um lugar seguro para a ancoragem de estilos, especialmente ligados a padrões de consumo e comportamentos, conformando suas ações emancipatórias e encenações simbólicas.

Dessa maneira, o gosto seria uma modalidade problemática de conexão e engajamento no mundo, como uma atividade reflexiva, corporificada, enquadrada coletivamente que produz simultaneamente competências e repertórios de juízos de valor. A natureza performativa do gosto e do estilo diz respeito, de tal modo, a estruturas coletivas, a materiais discursivos, à acumulação de sensações e à coleção de gestos derivados do ato da escuta e da fruição musical. Sua formação reflexiva se refere ao fato de que o gosto é formado no momento em que é expresso, e ele é expresso ao mesmo tempo em que se configura como uma espécie de tecnologia de apresentação de si (HENNION, 2011, p. 263). O gosto ainda condiciona e é condicionado por signos sociais, por diversas origens históricas e culturais, por pretextos contextuais e rituais de prazer e felicidade, que se articulam ao estilo demarcando individualidades e formas de autoexpressão a partir de uma "consciência de si estilizada" (HERSCHMANN, 2005, p. 63).

A partir do estudo da moda na cena *manguebeat* do Recife na década de 1990, Monçores (2006) analisa as apropriações dos elementos simbólicos e iconográficos do *manguebeat* na produção intelectual e material de moda daquele contexto. Artistas ligados à cena faziam do vestuário um instrumento de afirmação e, diante da dificuldade de encontrar no mercado pernambucano peças prontas que expressassem seus valores, apelavam para a customização e para a criação de peças próprias, de inspiração regionalista (especialmente no maracatu), com as cores de tecidos populares como a chita, combinadas com óculos Ray Ban, e tênis de marcas norte-americanas, que conferiam um tom local-global para uma estética que não se desarticulava de atos de consumo cultural rebeldes e críticos que reafirmavam o discurso da cena.

É interessante pensarmos que, como disposições de identificação, os estilos formulados a partir dos gostos não são constituídos em cima de ações conscientes ou deliberadas. Eles surgem em meio a um conjunto de diversas formas de engajamento corporal não mecânicas, mas tampouco são naturais. Nesses atos performáticos cotidianos e repetitivos há um condicionamento do gosto e um engajamento do corpo como uma construção social, submetida a normas, juízos de valor e discursos ideológicos. As performatizações de gosto, assim, são atos reflexivos, porque imprimem marcas no corpo, e se constroem socialmente mediante interações extensivas com os objetos, no caso aqui musicais, e nas reiterações de gestos cotidianos que passam a ser internalizados e manifestos na apresentação pública dos estilos. Esses corpos, envoltos pelo estilo, são capazes de absorver sentidos e afetos pelo uso de objetos culturais, se mostrando habilitados para reconhecer

o que outros corpos reconhecem (HENNION, 2011), compartilhando sensibilidades e subjetividades.

Na compreensão desse processo de compartilhamento de afetos também podemos recorrer a de Jacques Rancière (2005), cujo conceito de partilha do sensível é retomado por Janotti Jr. (2012b) na compreensão da indissociabilidade entre estética e política no interior das cenas musicais. Na interpretação do sentido das cenas, os estilos, enquanto práticas significativas, se desenvolvem a partir da experiência coletiva do contato com a música, revelando processos de produção e recepção de afetos e significados, ampliando competências tanto pragmáticas quanto performativas. Eles são acionados no momento da interação, enquanto experiências estéticas, e confirmados na experiência cotidiana, enquanto proposição política. Pois é na partilha do sensível, presente no cerne da própria ideia de cena, em que há um compartilhamento de algo que é comum – a música, o espaço, a experiência, a escuta – de forma tensiva, que pressupõe uma participação, mas ao mesmo tempo uma individualização dentro daquela comunidade. Assim, esse modo simultâneo de dividir e compartilhar a experiência sensível comum é alocado à conjugação da política com estética, especialmente porque são os diferentes tipos de percepção que geram divisões e fronteiras em uma determinada realidade social.

Nesse processo de elaboração discursiva das subjetividades e experiências sensíveis, a performance se materializa na repetição de normas e atos que regulam o fazer cultural na coletividade, eventualmente alterando essas convenções criativamente e até questionando-as, em um processo de bricolagem que inclui novos elementos, muitas vezes aparentemente díspares. A performance se vincula e se circunscreve no corpo, tanto o coletivo quanto o individual, representando fisicamente um acontecimento social, materializando no corpo os valores da cena musical, em rituais sensíveis e afetivos de elaboração, narração e repetição de discursos e subjetividades que são acionados pelos sujeitos. Na correlação entre estilo e identidade, a performance é o elo que se estabelece no corpo como espaço possível para reconfigurações subjetivas e para a construção política, enquanto conjunto de convenções configuradas a partir do processo de escuta e fruição musical que mobilizam uma série de funções comunicativas e sociais. Em termos de senso comum, a palavra performance é associada à arte, recitais, apresentações teatrais, e também é utilizada como sinônimo para desempenho ou atuação. Para Zumthor (2000), a performance é entendida como uma dupla ação entre emissão e recepção, cujo foco recai sobre os atores cujos atos performáticos são intermediados por elementos como voz, gestos, mediações, bem como por suas interpretações. E o ouvinte engajado na performance contracena, conscientemente ou não com o intérprete e com o texto e nesse processo comunicativo é estabelecida uma relação de reciprocidade e interação entre intérprete, texto e receptor. Simon

Frith também valoriza o papel da recepção entendendo que enquanto ouvintes, nós performatizamos a música para nós mesmos (FRITH, 1996, p.203-204). E esses corpos envolvidos na performance da música mimetizam e se engajam de acordo com as convenções de comportamento e visões de mundo relacionadas ao próprio gênero musical e aos horizontes de expectativa que ele apresenta.

Essa performance, de caráter fluido e transitório, está implícita no estilo e dramatiza um discurso identitário realizado na linguagem, na subjetividade e na comunidade. Ao mesmo tempo que a lógica performática é calcada tanto nos processos de subjetivação efêmeros e líquidos da subjetividade contemporânea, ela encontra certa coerência em contextos de enunciação e situações comunicacionais. A performance atualiza o corpo, e nele inscreve os processos de identificação, criando um efeito de presença das encenações e vivências dos discursos. Na dimensão performática, corpórea e material são conformados os estilos que se baseiam na exposição pública de linguagens, gestos e sensibilidades que inscrevem em um corpo sentidos particulares e valores coletivos, estruturando experiências performáticas e partilhas do sensível.

Políticas de estilo: considerações finais

Nesse artigo, tentei construir um instrumental teórico-metodológico para aprofundar a compreensão sobre os sentidos comunicacionais das cenas musicais tendo como reflexão central permite interpretar como se dão os usos sociais dos produtos quando as performatizações de gosto ultrapassam o consumo e estabelecem arranjos identitários diferenciados e estratégias políticas alternativas. Essas novas políticas culturais se concretizam por meio de diferentes estratégias de ocupação do espaço urbano, oferecendo novas maneiras de existência social e inserção de novos atores na realidade das cidades através do consumo da música. E, como exposto ao longo desse ensaio, nas cenas musicais as políticas de estilo engendradas pela conjunção de práticas de consumo cultural e demandas por modernas formas de cidadania podem apresentar um potencial de transformação e alteração social ao serem acionadas como alternativas a ações institucionalizadas promovidas diretamente por movimentos sociais e políticos mais tradicionais. Ao mesmo tempo, as ações que caracterizam o fenômeno das cenas não podem ser interpretadas apenas como atos de resistência. Uma visão mais produtiva deve focar também as nuances criativas e reconfigurações identitárias e estéticas que embasam uma série de ações potencialmente provocadoras, subversivas e contraditórias. É no contexto das cenas em que os sujeitos podem passar a desenvolver novas práticas, habilidades e linguagens que possibilitam sua reinserção em novas condições de produção e de consumo, inscrevendo também novas sociabilidades.

Os estilos, enquanto práticas significantes e codificadas, são indícios de significados e discursos identitários em disputa. Eles simbolizam, simultaneamente, uma recusa a visões homogeneizantes e também um desafio oblíquo a uma hegemonia e a uma cultura *mainstream*, apresentando novas práticas culturais periféricas e cosmopolitas. Esse contexto, para Preciado, em entrevista a Jesus Carillo (CARILLO, 2010, p. XX), condiz com outras estratégias de deslocamento do lócus da construção da subjetividade política das tradicionais categorias de classe para instâncias transversais como o corpo, a sexualidade, a nacionalidade, a raça e o estilo (inclusive a imagem), criando novos patamares para a condição de subalternidade. Essas políticas da diferença – ambivalentes, problemáticas, contraditórias – são incompletas e estão em permanente mutação. Elas trabalham sua retórica no plano estético-celebratório que combina dança, moda, música, lazer, performance, estabelecendo um diálogo maleável e instável entre processos alternativos de subjetivação e as condições de existência material. Essas condições criam uma comunidade simbólica, pautada pelo consumo de gêneros musicais, símbolos e objetos significativos, que nunca formam um conjunto uniforme.

Os estilos facilitariam, dessa maneira, a transmissão de informações e mensagens, em imagens complexas que favorecem a expressão de novas realidades. Na configuração do estilo há um projeto estético baseado em uma construção social que conjuga individualidade e coletividade, afirmando modos de vida e propondo novas representações, de acordo com demandas inéditas. A partir do estilo, é possível que os participantes da cena reavaliem suas experiências estéticas na vida cotidiana, e ainda reconfigurem suas subjetividades acomodando realidades e significados. Ao incorporar as aspirações da coletividade, reelaborando outras formas de identificação, esses indivíduos criam um estilo baseado na dramatização e performatização pública de uma identidade por meio dos gestos, da fala, das roupas e do corpo. Um corpo que pode ser definido, segundo Pinho (2005, p. 138) “como uma instância da reprodução da sociedade, que opera através do processo de transmissão de estruturas culturais para o suporte da subjetivação”.

O estilo se apresenta como uma forma de "política-vida" (GIDDENS, 2002, p. 16), que lida com autorrealizações humanas no nível do indivíduo e do coletivo, propondo novas estratégias de envolvimento. Ela tem relação evidente com propostas progressistas de emancipação política, que são ainda fundamentais em um mundo contemporâneo, marcado e dividido, ao mesmo tempo, por arcaicas e novas formas de opressão que solicitam diferentes práticas e manifestações de interesses políticos para se juntar aos empreendimentos políticos preexistentes. É nesse contexto que o corpo adquire o lugar de memória, ancorando rituais e performances, recriando novas estratégias de referências de solidariedade e identificação. Nesse processo de apropriação, rearticulação e criação seletiva, a dramatização da linguagem do estilo e a estilização retórica do

corpo por meio da performance deixa suas marcas nas cenas musicais e também nos territórios onde estão ancoradas. Esses vestígios, que são de si, mas também de outros, apontam para as diversas estratégias de demarcação da diferença, centrais para a elaboração do valor e significado musical, bem como para a construção de articulações entre escutas musicais, identidades, afetos e atos políticos significativos.

Os estilos, nas cenas musicais, nos remetem à ação e interação dos sujeitos, reunindo dinâmicas sociais contínuas em estruturas duradouras que se repetem em um conjunto mais ou menos integrado de práticas simbólicas que preenchem necessidades coletivas, mas também dão forma material a uma narrativa particular da identidade. Referindo-se a uma autonarrativa, o estilo se encaixa em novas percepções individuais sobre o mundo, mas também alude à exibição de performances e rituais demarcados publicamente por meio da dança exuberante, da forma de manipulação do cabelo, da estética das roupas, como forma de imprimir na paisagem da cidade uma nova retórica comportamental, uma alteridade permeada por excessos que, no contexto das cenas musicais, têm o potencial de se apresentar como um recurso estratégico expresso em corporalidades disruptivas e subversivas.

No papel comunicativo desempenhado pelo estilo, o corpo organiza discursos que estabelecem a linguagem e expressam afetos, cujos gestos revelam e enfatizam a diferença. Nessa transcendência temporária, novos papéis são assumidos, construindo novas experiências sensíveis e de autorreconhecimento em que corpos, cabelos, roupas e performances se convertem em depósitos de memórias, valores e ideais. Nas cenas musicais, prazer, criatividade e entretenimento possuem um papel de atividade lúdica e estética, e a performance de um estilo apresenta novas possibilidades de agência cultural e política. Compreender o estilo como um dos elementos basilares do gosto nas cenas musicais nos possibilita identificar modos de elaboração, tensionamentos e horizontes de expectativas criados a partir da experiência musical, percebendo como diferentes narrativas são desenvolvidas na reconstituição de experiências subjetivas que articulam possíveis efeitos dos dispositivos sociais aos desejos e esperanças dos sujeitos.

Referências

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

CANCLINI, Néstor Garcia. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

CARDOSO FILHO, Jorge; OLIVEIRA, Luciana Xavier de. Espaço de experiência e horizonte de expectativas como categorias metodológicas para o estudo das cenas musicais. **TRANS – Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review**, n.17, 2013. Disponível em: <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans-17-02_1.pdf>. Acesso em 30 mai. 2018.

CARILLO, Jesus. Entrevista com Beatriz Preciado. **Revista Poiésis**, n. 15, p. 47-71, jul.2010.

FACCHINI, Regina. "Não faz mal pensar que não se está só": estilo, produção cultural e feminismo entre as minas do rock em São Paulo. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 36, p.117-153, Junho de 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332011000100006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 17 jan. 2016.

FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. In: FREIRE FILHO, João & JANOTTI JÚNIOR, Jeder (org.). **Comunicação e Música Popular Massiva**. Salvador: EDUFBA, 2006, p. 25 – 40.

GALLO, Ivone Cecília. Punk: Cultura e Arte. **Varia Historia**, Belo Horizonte, vol. 24, nº 40, p.747-770, jul/dez 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/vh/v24n40/24.pdf>>. Acesso em 29 abr. 2018.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro, Zahar, 2002.

FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

_____. **Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop**. Oxford: Polity Press, 1988.

HEBDIGE, Dick. (1979). **Subculture: The Meaning of Style**. Florence, KY, USA: Routledge.

HENNION, Antoine. Pragmáticas do gosto. **Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**, n. 8, jan/jul, 2011, pp. 253-277.

HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip Hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder; PIRES, Victor. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: **Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet**. Jeder Janotti Jr., Tatiana Lima e Victor Pires (orgs.). Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

_____. "Partilhas do Comum": cenas musicais e identidades culturais. **Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Fortaleza, 2012b.

LESSER, Beth. **Rub-a-Dub Style: The Roots of Modern Dancehall**. Canadá: ECW Press, 2008.

MONÇORES, Aline Moreira. **Moda Mangue** - A influência do movimento Mangubeat na moda pernambucana. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em Design), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 273p. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9466/9466_4.PDF>. Acesso em: 20 maio 2018.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. Cenas musicais, experiências identitárias e práticas de consumo: os bailes black no Rio de Janeiro. **IS Working Papers**, 3.^a Série, n. 9, Porto, Portugal: Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, 2015. Disponível em: <http://www.isociologia.pt/App_Files/Documents/wp9_151218035035.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2016.

_____. **A cena musical da Black Rio**: estilo e mediações nos bailes soul dos anos 1970. Salvador: EDUFBA, 2018.

PINHO, Osmundo de Araújo. Etnografias do brau: corpo, masculinidade e raça na reafricanização em Salvador. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 127, jan. 2005. ISSN 1806-9584. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2005000100009/7816>>. Acesso em: 23 abr. 2018.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. (vol. 1). São Paulo: Martins Fontes, 2010.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music. **Cultural Studies**, v. 05, n. 03, p. 361 – 375, Oct. 1991.

_____. Scenes and Sensibilities. **E-Compos**: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Agosto de 2006 – 3/16. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/e-compos>>. Acesso em: 2 nov 2010.

TROTTA, Felipe. Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: **Cenas musicais**. Simone Pereira de Sá e Jeder Janotti Jr. (orgs.). São Paulo: Anadarco, 2013.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Educ (PUC-SP), 2000.