

# O entrelugar da cena: reflexões para a compreensão das cenas musicais enquanto espaços de experiências identitárias e processos de subjetivação

Luciana Xavier de Oliveira

Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Universidade Federal Fluminense  
luciana.ufba@gmail.com

Esse artigo faz uma revisão das principais discussões conceituais a respeito da cena musical, a partir duma perspectiva crítica da cultura para amparar teoricamente uma abordagem das cenas como espaço de experiência para a constituição de identidades e territorialidades. Neste sentido, as cenas são percebidas também como lócus da diferença, um espaço cultural no qual uma gama de práticas musicais coexistem, interagindo com uma variedade de processos de diferenciação. Esses processos se dão a partir uma vasta gama de trajetórias variáveis e “fertilizações-cruzadas” (cross-fertilization), estimuladas pela circulação global de formas culturais que criam linhas de influência e solidariedade, articuladas a processos de imigrações e diásporas culturais, cujas dinâmicas estimulam a construção de valores e símbolos tanto locais como globais. No entanto, ainda é possível uma certa coerência no interior desses espaços, ancorada justamente em sua capacidade de se transformar, de se reconfigurar, ao mesmo tempo em que mantém diferentes níveis de envolvimento com uma cultura musical ligada a um dado território. O desenho e reforço de fronteiras entre formas musicais, a marcação de diferenças raciais e étnicas, de classe e gênero, e a manutenção de vias de comunicação entre grupos culturais e comunidades de gosto seriam, assim, centrais para a elaboração de valor e significado musical das cenas e para diversas formas de apropriação do espaço social.

**Palavras-chave** cena musical, identidades, territorialidades, diferença.

This article reviews the main conceptual discussions about the musical scene, from the perspective of the critical culture to sustain theoretically the approach of the scenes as a experience space for the formation of identities and territoriality. In this sense, the scenes are also perceived as a locus of difference, a cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with a variety of differentiation processes. These processes take place from a wide range of variables and paths “cross-fertilization” (cross-fertilization), stimulated by the global circulation of cultural forms that create lines of influence and solidarity, articulating the processes of immigration and cultural diasporas, whose dynamics stimulate the construction of values and both local and global symbols. However, it is still possible some consistency within these spaces, anchored precisely in its ability to transform, to reconfigure, while maintaining different levels of involvement with a musical culture linked to a given territory. The

design and reinforcement of boundaries between musical forms, marking racial and ethnic differences, class and gender, and maintaining channels of communication between cultural groups and communities of taste, that would be central to the development of musical value and meaning in the scenes as various forms of appropriation of social space.

**Keywords** musical scene, identities, territorialities, difference.

## Introdução

Dentre as recentes discussões no campo da comunicação em torno do conceito de cena musical (e de sua validade enquanto conceito teórico propriamente), nota-se ainda um pequeno número de reflexões teóricas que se detenham sobre a maneira como as cenas constituem-se a partir de processos de identificação e representação. Esta perspectiva, na maioria dos trabalhos observados, dá lugar a uma interpretação e observação de possíveis condições de produção e circulação midiática dos produtos musicais relativos à cena, bem como da ação simbólica e agenciadora de fãs, artistas, produtores e indústria fonográfica, deixando de lado aspectos socioculturais e dinâmicas subjetivas da experiência musical enquanto agenciadora de sociabilidades e processos de identificação.

**Não é possível isolar as relações entre música e identidade em territórios configurados através da afirmação urbana do consumo musical.** A globalização dessas práticas de consumo cultural da música amplifica a própria noção de identidade cultural, não mais centrada em nações, línguas, fronteiras, limites desestabilizados pelos próprios processos de migrações de pessoas, bens e símbolos. **As culturas de consumo da música se afirmam em negociações efetivadas entre associações cosmopolitas, conectando consumidores de distintos locais geográficos, e em apropriações culturais locais ou regionais em diferentes espaços urbanos.**

Esta gama de práticas musicais que é projetada sobre um território, conectado a uma sobreposição de experiências subjetivas em torno da música, é a perspectiva a que se pretende aprofundar neste artigo. Amplamente discutido por muitos autores, o conceito de cena musical foi sistematizado por Will Straw, professor canadense e principal teórico dos estudos de cena, no início da década de 90. A partir da conferência que deu origem ao artigo *Systems of Articulation, Logics of Change*, publicado em 1991, Straw aponta a preocupação dos pesquisadores e pen-

sadores da área de Estudos Culturais da época em relação ao conceito de comunidade, e a crescente influência, dentro da teoria cultural, de **tendências marcadas por um engajamento com conceitos como território e nação**. Uma preocupação que vinha acompanhada de discussões em torno da autenticidade dentro dos estudos de música popular, enfocando questões relativas à diversidade de práticas musicais reveladas dentro de particulares cenas urbanas. Com efeito, a proposta era minar **reivindicações em torno de uma pretensa uniformidade de cenas musicais locais** no interior dos debates a respeito da música e das identidades culturais, deixando claro o caráter móvel, híbrido e contingente do fenômeno.

Dentre várias e possíveis reflexões teóricas, pensamos ser uma das mais adequadas para dar conta da noção de cena musical a referência à sua capacidade de designar um território sonoro, que envolve um processo de mediação do consumo musical em determinado espaço geográfico (JANNOTTI, 2012). Este espaço significativo englobaria, pois, um conjunto de **práticas sonoras, que pode estabelecer um sistema interacional de respostas difusas que articulam práticas mercadológicas e a utilização de dispositivos sócio-técnicos**, a partir da circulação de sensibilidades, relações sociais, e processos de identificação.

Traçar as relações entre gêneros e cenas musicais envolve então localizar práticas sonoras (o que se ouve e em que lugar), práticas de execução/audição (regras formais e ritualizações partilhadas por músicos e audiência, envolvendo tanto produtos quanto competências usuárias), práticas de mercado (como a música popular massiva circula e é embalada nos tecidos urbanos), práticas de sociabilidade (quais valores e gostos são “incorporados” e “excorporados” em determinadas expressões musicais) e práticas estéticas (como experiências sensíveis atreladas ao consumo de música circulam e se materializam na urbe). (JANNOTTI JR., 2012, p. 8).

Uma cena musical, assim, pode ser compreendida como um espaço cultural no qual uma gama de práticas musicais coexistem, interagindo umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com uma vasta gama de trajetórias variáveis de mudanças e *cross-fertilizations* ("fertilizações-cruzadas") (STRAW, 1991). Essas fertilizações são estimuladas pela circulação global de formas culturais que criam linhas de influência e solidariedade, articuladas a partir de processos de imigrações e diásporas culturais, cujas dinâmicas estimulam a construção de valores e símbolos tanto locais como globais, em que as duas instâncias se mostram mais complementares que contraditórias, articuladas em duas vias que moldam as condições de existência e produção de sentidos dentro das cenas musicais. Desta forma, a internacionalização pode produzir uma diversidade mais complexa, ao invés de uma uniformidade, nas dinâmicas da música popular. No entanto, ainda é possível uma certa coerência no interior desses espaços, ancorada justamente em sua capacidade de se transformar, de se reconfigurar, através da mutação de seus diversos valores particulares, e dos diferentes níveis de envolvimento em uma cultura musical.

Neste sentido, Straw (1991) considera que a força articuladora das práticas musicais tem a capacidade de deslocar a suposta integridade das cenas, garantindo a vitalidade do significado musical inerente a elas. No entanto, ainda se poderia perceber um privilégio ao local geográfico como garantia de certa continuidade histórica de estilos, gêneros e práticas musicais. Práticas estas relativas não apenas às funções dos agentes sociais, mas também a processos de subjetivação articulados às próprias fronteiras culturais e territoriais. Dentro de uma cena musical, esta coerência é articulada a formas de comunicação através do qual são construídas alianças musicais para a configuração de fronteiras musicais. Mas nem toda música que circula nas cidades constitui uma cena, já que isso pressupõe a construção de modos específicos de mapear o terreno urbano através de práticas musicais auto-reflexivas, ou demarcam, de modo dinâmico, seu alcance (JANOTTI JR., 2012).

A maneira como práticas musicais no interior da cena amarram-se a processos de transformação histórica em uma cultura musical internacional mais ampla será significativa para a maneira como essas formas se posicionam dentro da cena em um nível local. Alianças dinâmicas que se articulam a partir do consumo da música popular, marcado por uma vasta gama de processos de diferenciação social e interação. O desenho e reforço de fronteiras entre formas musicais, a marcação de diferenças raciais e étnicas, de classe e gênero, por exemplo, e a manutenção de vias de comunicação entre grupos culturais e comunidades de gosto dispersas são centrais para a elaboração de valor e significado musical das cenas (STRAW, 1991, p. 372).

Estas possibilidades de alianças entre práticas musicais, afetos e identidades é que articulam os públicos em torno de determinada cena. Assim é o que demonstra Sarah Thorton (1995), ao analisar aspectos identitários dos grupos de ouvintes que se relacionam em função da música eletrônica contemporânea, a partir de métodos de observação participante e a etnografia em clubes e bares. Se pensarmos especificamente que parte desses ouvintes de música eletrônica possui hábitos de participação em redes sociais digitais, a observação da interação e dos afetos estabelecidos nessas redes mostrou ser também reveladora de elementos identitários cultivados pelo grupo. Nesse contexto, a ideia de cena é fundamental para uma compreensão midiática da estética, do posicionamento econômico, cultural e social dos atores envolvidos. João Freire Filho e Fernanda Marques Fernandes afirmam:

A utilização do conceito de cena permite escaparmos de uma descrição mais restrita da mecânica da experiência sociomusical, ampliando o escopo da análise, passando a considerar a rede de afiliações mais ampla que permeia atividade musical [...] Lançar mão do conceito de cenas musicais – como moldura analítica para o estudo da lógica de formação das alianças, no campo da experiência musical independente da cidade – pode ajudar a

capturar, mais integralmente, a gama de forças que afetam a prática musical urbana. (2006, p. 33).

Assim, expressões de subjetividade individual, manifestações ideológicas, sentimentos de pertencimento são articulados a dispositivos sociais de regulação impostos pelo grupo social como indicadores comportamentais, expressões e códigos como gírias, e até mesmo formas de engajamento corporal (a dança, tipos de cumprimento). E que representam as diferentes temporalidades instauradas em uma cena, enquanto espaço e horizonte coerente de transformação sócio-histórico-estética das práticas musicais urbanas.

## As identidades em cena

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 de comunicação evidenciam, cada vez com maior intensidade, o importante papel que o conceito de cena exerce na reflexão sobre os fenômenos musicais. 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).

O que une estes trabalhos é a percepção das cenas musicais, como qualquer outra instância da cultura popular, enquanto zonas de tensão na definição de significados musicais, ao estabelecer linhas de influência e solidariedade em núcleos coerentes e particulares de atividade social e cultural, em cujas fronteiras de significado estão circunscritas diferentes formas de sociabilidade e processos dinâmicos de identificação.

A scene resists deciphering, in part, because it mobilizes local energies and moves these energies in multiple directions – onwards, to later reiterations of itself; outwards, to more formal sorts of social or entrepreneurial activity; upwards, to the broader coalescing of cultural energies within which collective identities takes shape. (STRAW, 2005, p. 412).

A noção de identidade, aqui, oferece um dispositivo interpretativo para se pensar sobre as interconexões **entre individualidade, comunidade e solidariedade** (GILROY, 2007, p. 123), proporcionando um modo para se entender a interação entre experiências subjetivas e cenários culturais e históricos. Como similarmente podemos perceber as cenas musicais como espaço de ligação entre identidade, territorialidade e temporalidades contingentes, e também **espaços disjuntivos para populações deslocadas** (minorias, imigrantes, colonizados), um entrelugar de interseções e diferenças transitórias diante de uma cultura hegemônica.

O consumo da música, neste sentido, pode ser entendido como uma fundamental e profícua **maneira de expressar a cidadania e identidade**, que podem, assim, se recompor em circuitos desiguais de produção, comunicação e apropriação cultural (GARCIA-CANCLINI, 2007, p. 137), em processos atualizantes de traduções e hibridizações criativas. As cenas musicais, entendidas aqui como circuitos midiáticos, “ganham mais peso que os tradicionais locais na transmissão de informações e imaginários sobre a vida urbana e, em alguns casos, oferecem novas modalidades de encontro e reconhecimento” (GARCIA-CANCLINI, 2007, p. 159). Neste momento, o consumo passa a ser compreendido como procedimentos de apropriação coletiva, em relações de “solidariedade e distinção” (GARCIA-CANCLINI, 2008, p. 70).

Pois, de acordo com Mike Featherstone (1995: 121), “usar a expressão cultura de consumo significa enfatizar que o mundo das mercadorias e seus princípios de estruturação são centrais para a compreensão da sociedade contemporânea”. O autor ainda reafirma a necessidade da “simbolização e o uso de bens materiais como comunicadores, não

apenas como utilidades”. Percebe-se, nesse caso, o consumo como uma manifestação de sujeitos e identidades, que interagem entre si a partir de uma **experiência coletiva de apropriação e uso de produtos culturais** em um conjunto de processos sociais que explicitam um “exercício refletido de cidadania” (GARCIA-CANCLINI, 2008). Por serem organizados em meio a “**tendências globalizadoras, os atores sociais podem estabelecer** novas interconexões entre culturas e circuitos que potencializem as iniciativas sociais”, no ponto de vista de Garcia- Canclini (2007, p. 28), como parte de um fenômeno integrativo e comunicativo das sociedades.

Compartilhar identidade é estar vinculado em níveis fundacionais com as formações de padrões de pertencimento, através de conexões subjetivas e alianças afetivas de solidariedade que têm a capacidade de estabelecer e constituir fronteiras relacionais instáveis, movediças e contingentes. Ela articula os sujeitos não apenas a uma unidade coerente (no caso, aqui, a cena), como também uns aos outros. Neste sentido, apesar de não ser algo recente, o pensamento que vincula a identidade a território pode ser também útil para a compreensão das relações de afeto e pertencimento que vinculam uma comunidade de fãs a uma cena. Que significa também a interação da consciência com o território e o lugar, cujas implicações políticas, culturais e sociais que oferecem um locus para a afirmação de laços emocionais e afetivos que se concretizam em atividades sociais e traços culturais complexos, interconexões sociais para a constituição de um todo mais amplo que tem a ver com a **constituição da própria cena, enquanto espaço de compartilhamento e mutualidade de afinidades e identidades.**

## A Cena como locus da diferença

Compreender os laços afetivos entre indivíduos e a música, e como essa relação transforma os espaços urbanos e contextos sociais confere à ideia de cena importância fundamental para a compreensão das práticas sociais de construção e ocupação de territórios significativos, incluindo

os indivíduos nesse processo de criação, distribuição e circulação musical, além das relações sociais e econômicas decorrentes desses fenômenos (PIRES, 2011, p. 4).

Nestes processos de negociação, a diferença ultrapassa hierarquias e binarismos fixos da alteridade, o que resvala em uma impossibilidade de falarmos sobre a diferença desmembrados de possíveis autoridades ou inscrições em discursos fechados. O que tem estreita relação com uma reflexão ética sobre as identidades culturais enquanto processos permanentes de negociação, **instáveis e temporários. Longe da polaridade fixa do nós/outros**, que permite uma maior mobilidade reflexiva para tentarmos pensar as identidades culturais em seus câmbios e hibridações, **reconhecer estes hibridismos permite que “[...] outros saberes negados se infiltrem no discurso dominante e tornem estranha a base de sua autoridade – suas regras de reconhecimento”** (BHABHA, 1998, p. 165).

Ao substituímos a idéia de diversidade cultural pela proposta da *diferença cultural*, de acordo com as reflexões de Homi Bhabha, substituímos também o reconhecimento de conteúdos e costumes culturais **pré-dados, mantidos em um enquadramento temporal relativista, liberal e ocidental**, por uma perspectiva da diferença enquanto processo da *enunciação*, adequada à idéia da construção de sistemas de identificação cultural, em um espírito produtivo da alteridade (BHABHA, 1990, p. 36). A partir da perspectiva crítica da cultura, a **compreensão da diferença cultural** assume um caráter discursivo, visto que toda cultura é uma forma de atribuir significado a um mundo circunscrito em termos temporais e geográficos. Diante do processo **através do qual se negociam as diferenças**, o que está em jogo são tradições culturais e hábitos internalizados e cristalizado, e, em **instâncias mais profundas, os significados** construídos sobre as diferenças a partir de territórios simbolicamente definidos.

A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos,

inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença da minoria é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica (BHABHA, 1998, p. 21).

Mais do que isso, sabemos que, quando pretendemos compreender a diferença cultural, **entramos implicitamente em um processo de negociação**. Pois a “[...] diferença de culturas já não pode ser identificada como objeto de contemplação epistemológica ou moral: as diferenças culturais não estão simplesmente lá para serem vistas ou apropriadas” (BHABHA, 1998, p. 166). Simplesmente porque o outro é da ordem do indefinível, **do incompreensível, mas que negocia com outros, igualmente** indizíveis, constituindo-se “na estreita passagem do *entrelugar* do discurso do enraizamento e do afeto do deslocamento” (BHABHA, 201, p. 153). O *entrelugar* é o ponto de gestação e mutação de subjetividades híbridas, que negociam entre si em sua ambigüidade, **contradição e ambivalência**. É o limite epistemológico e fronteira enunciativa para uma gama de outras vozes subalternas (BHABHA, 1998, p. 24) na instituição de novas redes de poder.

As hifenações híbridas enfatizam os elementos incomensuráveis – os pedaços – teimosos – como a base das identificações culturais. O que está em questão é a natureza performativa das identidades diferenciais: a regulação e negociação daqueles espaços que estão continuamente, *contingencialmente*, se abrindo, retraindo as fronteiras, expondo os limites de qualquer alegação de um signo singular ou autônomo de diferença – seja ele classe, gênero ou raça. (BHABHA, 1998, p. 301).

Esse *continuum* de espaços e identidades é o que relega à cena seu caráter de fluidez, de processo indeterminado, ciclo instável afeito às diversas circunstâncias **próprias da mutação do espaço urbano**. A criação de fendas em territórios fronteiriços enquanto lugares de encontro

e de desconstruções discursivas – o terceiro espaço, segundo Bhabha – confere às culturas e identidades híbridas sentidos nunca totalmente transparentes. Este terceiro espaço **é o espaço instigante e privilegia-**do da negociação cultural, locus legitimamente gerador de hibridismos, que desconstrói “a fantasia da origem e da identidade fixa” (BHABHA, 1998, p. 106), negando e negociando autoridades ao perturbar ordens estabelecidas pela mescla inconclusa e insubordinada de subjetividades.

Se os estudos sobre o consumo devem ser compreendidos como sistema de significação, superando necessidades simbólicas, funcionando como código a partir do qual as relações sociais e subjetivas são construídas (ROCHA E BARROS, 2008), pode-se afirmar que o consumo simbólico e material dos produtos midiáticos analisados funciona apenas como convenção, mas atua, sobretudo, como código cultural para vozes marginais.

Recusando a homogeneidade opressiva, estas novas vozes fazem da diferença **uma força política para disputar publicamente o caráter legít-**imo de suas identidades, pois não mais acreditam num ideal de identidade, numa identidade transcendente a ser imitada ou que a sua deva ser superada. Isto **não significa que estes grupos culturais não estabele-**çam alianças provisórias para aumentarem sua força reivindicatória, forjando sua legitimidade, mas sempre dentro da heterogeneidade vista como processo imanente e permanente.

## O Entrelugar da Cena

Enquanto locus da experiência, a **perspectiva de uma discussão concei-**tual em torno da noção de cena musical tem o potencial de oferecer uma **significante perspectiva** para a compreensão das mudanças nas políticas culturais. Uma perspectiva não-definitiva e cambiante, mas que permite a **constituição de reflexões a respeito da experiência identitá-**ria na contemporaneidade. Tendo como palco cenas musicais marginais condicionadas como um espaço de organização de categorias de novas

políticas de resistência e novas manifestações culturais, mesmo considerando diferentes grupos e comunidades cujas histórias, tradições e identidades étnicas possuem suas especificidades. Uma experiência derivada de práticas musicais que reúne as diferenças sob a égide de uma outridade silenciosa e invisibilizada diante de uma cultura hegemônica, moldada a partir de experiências diaspóricas e migratórias que implicam em processos de recombinações, hibridizações e interconexões.

Em outras palavras, o significado político das cenas residiria na possibilidade de elas articularem os interesses (definido por gostos e prazeres) que, na percepção dos seus participantes, não são contemplados pelas instâncias decisórias da sociedade. As cenas podem interferir, assim, na forma mediante a qual as cidades são organizadas da sociedade. Afinal, um espaço urbano não é definido simplesmente pela arquitetura, mas pelas regras, pelas instituições e pelos significados a que ele se encontra associado. (FREIRE FILHO & FERNANDES, 2006, p. 33).

A cena musical, apresenta-se, nesta perspectiva, como uma “comunidade cosmopolita vista como uma marginalidade” (BHABHA, 2011, p. 145), um ambiente de reconhecimento de diferenças negadas em outras esferas sociais e culturais hegemônicas. Ao mesmo tempo que oferece um espaço para identificações afetivas, a cena é um território de travessia entre diversos meios sociais, local de encontro e experiência intersticial que instaura um patamar intermediário entre o indivíduo e a sociedade, como espaço de celebração de alianças e sobrevivências de singularidades ligadas à **memórias trans-históricas e estruturas representacionais**, sempre provisórias.

Observar as práticas nos locais de socialidade dos integrantes de uma cena musical oferece, pois, suporte para a percepção da experiência musical (tanto em seus aspectos de sentido quanto estéticos) durante o processo de demarcação e construção de **alianças afetivas e identitárias** em torno de um território cultural. As cenas, pois, ancoram em si

“estruturas de sentimento”, no que diz respeito à **partilha de experiências**, gostos e afetos comuns inscritos em dado espaço, bem como de práticas musicais urbanas engendradas a partir dele (RIBEIRO, 2006, p. 33). Novos contornos para as diversas narrativas que se entrelaçam na **reconstituição de experiências subjetivas e na compreensão das dinâmicas de produção de subjetividades**.

Se percebemos, pois, a correlação de gostos e práticas de consumo com categorias de identificação, indo além da simples designação de **espaços culturais particulares**, podemos examinar os modos como **práticas musicais específicas trabalham para produzir um senso de comunidade dentro das condições das cenas musicais urbanas**. Que unificam propósitos e sentidos de participação em alianças afetivas tão poderosas quanto aquelas normalmente observadas dentro de práticas que são mais fincadas organicamente em circunstâncias locais, e que demarcam possíveis fronteiras híbridas para as diferenças culturais.

Como ferramenta interpretativa, a ideia de cena deve, pois, estimular a compreensão das **relações entre os atores sociais e os espaços culturais das cidades**. Esperamos, assim, incorporar a discussão dos aspectos políticos da cultura e da identidade aos estudos acadêmicos que reflitam como determinadas práticas musicais se articulam com o espaço urbano, através de indivíduos envolvidos de maneira direta e indireta para a consolidação de uma cultura musical.

## Referências bibliográficas

- BAULCH, Emma. Gesturing elsewhere: the identity politics of the Balinese Death/Thrash Metal scene. *Popular Music*. Volume 22, n. 02, pp. 195 – 215, 2003.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BERGER, Harris. *Metal, rock and jazz: perception and the phenomenology of musical experience*. Hannover: Wesleyan University Press, 1999.

- CARDOSO FILHO, Jorge. *Poética da Música Underground: vestígios do Heavy Metal em Salvador*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Nobel, 1995.
- 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.
- GARCIA-CANCLINI, Néstor. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- GILROY, Paul. *Entre Campos: Nações, Culturas e o Fascínio da Raça*. São Paulo: Anablume, 2007.
- JANOTTI JÚNIOR, Jeder. War for territory: cenas, gêneros musicais, experiência e uma canção heavy metal. *ANAIIS da XXI COMPÓS*, Juiz de Fora, Minas Gerais, 2012.
- KAHN-HARRIS, Keith. Roots?: The Relationship Between the Global and the Local Within the Global Extreme Metal Scene. *Popular Music*. Volume 19, n. 01, pp. 13 – 30, 2000.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro-passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto (PUC-Rio), 2006.
- MARQUES, Juliana Bastos. O conceito de temporalidade e sua aplicação na historiografia antiga. *Revista de História*, n. 158, São Paulo: USP. 1º semestre de 2008. p.43-65.
- MORLEY, David e CHEN, Kuan-Hsing (orgs.). *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. Londres/ NY: Routledge, 1996.
- PIRES, Victor de Almeida N. Cenas Musicais: do discurso jornalístico ao estudo acadêmico. *Anais do XIII Intercom – Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*, Maceió, Alagoas, 2011.
- PIVA, Edgar A. A Questão do Sujeito em Paul Ricoeur. *Síntese*, Belo Horizonte, v. 26, n. 85, 1999.
- RIBEIRO, Getúlio. *Do tédio ao caos, do caos à lama: os primeiros capítulos da cena musical Mangue, Recife – 1980-1991*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História, 2006. 232 f.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. (vol. 1). São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ROCHA, Everardo e BARROS, Carla. Entre mundos distintos: notas sobre a comunicação e consumo em um grupo social. In: BACCEGA, Maria Aparecida (org.). *Comunicação e culturas do consumo*. São Paulo: Atlas, 2008.

- SÃ, Simone. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: JANOTTI JÚNIOR, J.; GOMES, I. (Org.). *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: EDUFBA, 2011.
- 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.
- \_\_\_\_\_. Dance Music. In: FRITH, S.; STRAW, W.; STREET, J. (Ed.). *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- \_\_\_\_\_. Cultural Scenes. In *Loisir et société / Society and Leisure*, vol. 27, no 2, M. de la Durantaye et N. Duxbury (dir.). – Presses de l'Université du Québec, Canadá, 2005.
- \_\_\_\_\_. Scenes and Sensibilities. *E-Compós*, n. 06, p. 1– 16, Ago. 2006. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/83/83>.
- THORNTON, Sarah. *Club Culture: Music, Media, and Subcultural Capital*. New England: Wesleyan University Press, 1996.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 2. Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.