

# Cena Musical Decolonial: uma proposição

**Tobias Arruda Queiroz**

## **Resumo**

*Neste artigo discutiremos alguns desdobramentos da aplicabilidade da noção de Cena Musical (STRAW, 1991; 2001; 2012) a partir da ideia de Cena do pesquisador John Irwin (1997 [1970]; 1973; 1977). Tomamos como pontapé a pesquisa desenvolvida (QUEIROZ, 2019), na qual investigamos os bares de metal/rock de cidades interioranas do Nordeste onde observamos a não adequação da epistemologia da ideia de cena, bem como a reverberação de uma colonialidade do saber. Sendo assim, propomos ampliar o escopo teórico da noção ao incluir: 1) O conceito de Regurgitar (RUFINO, 2016), para pensarmos o intenso fluxo cultural e, 2) a inclusão da teoria decolonial para ampliar a perspectiva de análises dos diversos perfis de públicos nestes espaços e a rede por eles conectada.*

**Palavras-chave:** Cena Musical. Cena Musical Decolonial. Bares. Cidades Interioranas.



## Introdução

A noção teórica de cena musical (STRAW, 1991) foi fundamental para o desenvolvimento de inúmeras pesquisas sobre as manifestações da música na urbe. Temos, a partir de então, trabalhos primorosos em que unem os elementos geográficos e expressões de determinados gêneros musicais. Porém, assim como ocorre com a “colonialidade do saber”, expressão cunhada por Enrique Dussel (2005), a profusão de investigações realizadas nos países europeus e norte-americanos traz consigo toda uma carga epistemológica, a qual apresenta-se e, ao mesmo tempo, transmite a sensação de “algo a ser seguido” ou de um “modelo ideal” para que se possa enxergar a partir dos próprios atores e de inúmeros investigadores e acadêmicos o título de cena musical. Transmite-se assim, a ideia de uma espécie de arcabouço subjetivo de estrutura e de infraestrutura mínima para visualizar o fenômeno enquanto tal. Situação esta diferente da realidade de algumas manifestações musicais nas urbes latinas e, no nosso caso, brasileira.

Consequentemente, por uma não adequação por parte da noção de cena musical (STRAW, 1991, 2001 e 2012) a algumas realidades locais, este trabalho busca ampliar o escopo de Cena Musical utilizando-se para isso dois autores basilares: os canadenses Will Straw (1991, 2001 e 2012) e John Irwin (1997 [1970]; 1973; 1977). Também dialogamos com mais um autor para provocar e instigar a reflexão a partir do nosso lugar de fala. Assim, Rufino (2016), com a ideia de “regurgitar cultural”, é a nossa introdução para sugerir a noção de “cena musical decolonial” (QUEIROZ, 2019). Inúmeros perfis de atores atuam nessa cena cuja materialização surge sob uma outra perspectiva geopolítica.

Para esta discussão dividimos este artigo em três tópicos. O primeiro discorre sobre o entrelaçamento da ideia de cena de John Irwin (1997 [1970]; 1973; 1977) com a noção de cena musical de Straw (1991, 2001 e 2012). Concluimos este tópico evocando o pesquisador Trotta (2013) e sua crítica às discussões de matriz anglófonas da noção de cena musical. Na sequência apresentamos o Valhalla Rock Bar<sup>1</sup>, suas conexões com outros espaços em Mossoró/RN e exemplos dos perfis dos/as seus/suas frequentadores/as; estas ilustrações se configuram como materializações da cena musical de metal na cidade, bem como nos dá pistas para se pensar em outras perspectivas da cena musical. Para concluir, apresentamos algumas sugestões de ampliações conceituais, muitas das quais aplicamos na nossa pesquisa (QUEIROZ, 2019) em que sugerimos a utilização do termo “Cena Musical Decolonial”.

## **A gestação de uma noção e sua aplicabilidade como pressuposto**

Cena musical é uma noção trabalhada por inúmeros pesquisadores. Foi teorizada inicialmente pelo investigador Will Straw, durante a década de 1990. Porém, antes de discutirmos as suas ideias e conseqüentemente suas potencialidades e fragilidades, bem como algumas críticas, observamos que a ideia de “cena”, não a de “cena musical”, mas a primeira teorização do que poderia vir a ser uma cena, foi trabalhada pelo pesquisador John

---

1 O nome do bar foi escolhido a partir da música “Gates of Valhalla”, que se conecta com a mitologia nórdica. Toninho, proprietário do bar detalha: “Adotei o nome Valhalla porque gosto muito de uma banda chamada Manowar. Quando abri o ‘Valhalla Rock Bar’, na verdade gostaria que o nome fosse ‘Gates of Valhalla’, mas depois pensei melhor e resumi a ‘Valhalla’. Como as pessoas iriam dizer que gostariam de tomar uma cerveja no ‘Gates of Valhalla’ (risos)?”. Entrevista realizada em janeiro de 2016.

Irwin, durante a década de 1970. Para uma melhor contextualização, sugerimos realizar uma breve digressão cronológica para localizarmos a ideia de cena. Por esta via gostaríamos de repensar o caminho utilizado pela noção e, ao mesmo tempo, nos auxiliar a ampliar a epistemologia, bem como a sua aplicabilidade em alguns fenômenos musicais.

Visualizamos que a concepção de cena de Irwin apresenta algumas pistas para melhor investigarmos, dentre outras, a cena musical no interior do Nordeste, tal como a propomos.

Um dos primeiros textos do autor que se refere à ideia de “cena” é o publicado em 1973, o qual, sob a presença epistemológica da Escola de Chicago, busca combinar elementos da recente explosão urbana norte-americana pós II Guerra Mundial com conceitos teóricos, tudo isso unido ao trabalho de campo etnográfico. Desse esforço, surge o *Surfing: The natural history of an Urban Scene*, um ensaio sobre os praticantes de surfe do sul do Estado da Califórnia, região em que John Irwin sugere a existência de mais de 500 praticantes do esporte e mais de sete clubes de surfistas.

A partir deste ponto, John Irwin realiza um trabalho etnográfico no que ele considera uma história com especial interesse sociológico, por se apresentar como um protótipo de uma série de movimentos coletivos, que tem rapidamente influenciado os jovens norte-americanos no pós-Guerra. Para o autor, estamos então diante da produção de um modelo, que ele denomina de “cena”, elemento fundamental para compreendermos esse importante fenômeno contemporâneo (IRWIN, 1973, p. 132).

Resumidamente, o conceito de “cena” refere-se a uma configuração de padrões de comportamento que é bem conhecida por um grupo de atores. Anteriormente, em seu principal uso popular, como

na frase “fazer a cena”, referia-se ao comportamento contínuo de alguma coletividade em um determinado local e tempo. A cena foi onde foi a “ação”, (Goffman, 1967). Atualmente, perdeu suas dimensões temporais e locais definidas e refere-se a um conjunto de padrões seguidos por alguma coletividade de atores em vários momentos e locais em suas rotinas cotidianas. Na versão folclórica atual, que nos interessa aqui, a cena varia de um conjunto de padrões em torno de um componente em particular, para um estilo de vida total que abrange a maioria das facetas da vida dos atores (IRWIN, 1973, p. 132)<sup>2</sup>.

Já na definição de Straw (2006), os elementos geográficos vêm à tona em todos os seus seis tópicos, numa aparente evolução da ideia de cena de Irwin (1997 [1970]; 1973; 1977), a partir da qual o sociólogo canadense (tal como Will Straw) já apresentava reflexões em torno das mudanças urbanas e da volatilidade dos seus transeuntes.

Porém, mesmo assim, com tamanha flexibilidade, temos alguns obstáculos. Ao tentarmos investigar as sociabilizações existentes e flutuantes em torno de bares específicos que tocam metal/rock, em cidades localizadas no interior do Nordeste, por exemplo, encontrávamos dificuldades em visualizar o potencial e as possibilidades de se pensar e investigar alguma cena musical. Apesar de nos referirmos a um gênero musical de matriz anglófona e conectada com os dispositivos midiáticos, pensar a materialização de cena musical longe dos grandes centros parece-nos, até então, distante e

2 Todos os textos no idioma inglês foram traduzidos pelo autor. “Briefly, the concept of the ‘scene’ refers to a configuration of behavior patterns which is well known to a group of actors. Formerly, in its major folk usage, as in the phrase, ‘make the scene’, it referred to the ongoing behavior of some collectivity at a particular location and time. The scene was where the ‘action’; was (Goffman, 1967). Presently, it has lost its definite temporal and locational dimensions and refers to a set of patterns followed by some collectivity of actors at various times and locations in their day-to-day routines. In the current folk version, which will concern us here, the scene varies from a set of patterns surrounding a particular component, to a total life style which embraces most facets of the actors’ lives”.

não aplicável. Temos assim, a partir de alguns trabalhos que utilizam da noção de Cena Musical, um ponto de partida mínimo para se investigar esse fenômeno urbano, levando alguns desses pressupostos excludentes da nossa realidade.

Para reforçar esse elemento excludente em que se tornou a noção de cena, tomemos, como exemplo, o texto de Felipe Trotta (2013). Ao comentar sobre o entendimento de cena de Straw (2006), Trotta afirma: “a partir dessa definição, é difícil pensar em práticas musicais que não poderiam, a princípio, serem associadas à noção de cena. Porém, a força que brota da amplitude do vocábulo é também sua principal fragilidade” (TROTТА, 2013, p. 60).

Enfim, como gostaríamos de enfatizar, a aplicabilidade teórica da noção de cena não dialoga, naturalmente, com as primeiras concepções do termo. Em muitas pesquisas, ela atende somente a algumas manifestações musicais, fornecendo, por assim dizer, um pressuposto moldado e fechado do que pode ser incluso.

Como a ideia inicial de Irwin (1997 [1970]) decorre de um agrupamento juvenil localizado nas bordas da sociedade – tal como os surfistas – e, ao mesmo tempo, em suas investigações, há a presença epistemológica da Escola de Chicago, temos uma leitura sociológica basilar para os estudos subsequentes, bem como para as discussões em torno de “Cena Musical”, principalmente, a partir de Will Straw (1991). Straw trabalhou a noção de cena a partir de um “sistema de articulação”, em que há uma intensa presença midiática na proliferação, audiência e consumo de determinados gêneros musicais, principalmente os originários dos países euro-norte-americanos. Um outro elemento é a ideia de urbanidade, presente nas primeiras discussões de cena, mas que, no entanto, transformou-se, em muitos estudos, em um sinônimo

de grandes cidades e megalópoles. Um duplo movimento excludente que não permite localizar inicialmente outras “cenas”, como as que tenham idiomas não anglófonos em seu gênero musical e/ou sejam localizadas em cidades/regiões ditas “periféricas”. O anglofonismo na cena musical – a partir da ideia inicial de Straw (1991; 2006) e aplicado por inúmeros pesquisadores – tornou-se praticamente sinônimo daquele *outsider* localizado nos grupos de surfistas de Irwin (1973), porém, com o verniz de “alternativo” e/ou de “cool” voltado para manifestações de gênero musical fora do grande circuito de comunicação, observação também pontuada pelo pesquisador Trotta (2013), como no exemplo a seguir:

Não é necessário fazer uma lista muito exaustiva para identificar a conexão estreita entre as práticas musicais que se adequam mais facilmente ao termo “cena” e a utilização do inglês. É o *rock* alternativo, o *jazz* de New Orleans ou os estilos ancorados em cidades mencionadas por Straw ao analisar a *dance music*: “Detroit ‘techno’ music, Miami ‘bass’ styles, Los Angeles ‘swingbeat’, etc.” (1991, p. 381). Em sua pesquisa sobre música eletrônica no Brasil, Simone Sá menciona as variantes de estilo que compõem a (s) “cena (s)”: “o *electro*, o *disco-punk*, o *minimal*, o *retro-rock*, o *new wave*, numa lista classificatória infundável, que se multiplica a cada dia a partir de desdobramentos e fusões e misturas dos subgêneros mais consolidados da eletrônica tais como o *house*, o *techno*, o *drum & bass* e o *garage* e o *trance*” (SÁ, 2011, p. 154) (TROTТА, 2013, p. 65, todos os grifos são do autor).

Constatamos assim uma relação da noção de cena musical

com determinados gêneros musicais, tais como o rock<sup>3</sup> alternati-

<sup>3</sup> Entendemos o gênero rock como um espaço de tensionamento entre a autenticidade e o comercial, antagonismo esse que o obriga a se reinventar. Cardoso Filho (2010) aponta como “programas poéticos distintos”, que lhe dá condições para contemplar a “inovação” e a “ruptura”. Complementando esse raciocínio, Janotti Jr. (2003, p. 22) vê o rock como “um mapa reconstruído constantemente, sujeito às forças do mercado, dos vazios entre gerações, das diferentes vivências juvenis e das negociações entre cultura mundializada e suas manifestações locais” (JANOTTI JR, 2003, p. 22).



vo. Podemos observar também um evidente predomínio do gênero musical de origem de países localizados na região euro-norte-americana, e logicamente, de língua inglesa. Porém, vale destacar aqui o comentário do pesquisador brasileiro, que também associa a relação do idioma anglo-saxão como um dos principais vetores para os países não-anglófonos para status de cosmopolitismo. “É como se (...) o inglês assumisse o monopólio do cosmopolitismo, colocando em posições hierarquicamente vantajosas as práticas culturais que empregam a língua universal” (TROTТА, 2013, p. 66). Nessa perspectiva, o cosmopolitismo se faz presente, através do anglofonismo, como um dos símbolos da “modernidade eurocêntrica”, exportado para os países não-anglófonos.

Vale ressaltar que não pretendemos, mais uma vez em diálogo com Trotta (2013), discutir de forma dualista, e de certa forma reducionista, discursos sobre o imperialismo cultural norte-americano, por um lado, ou fechar os olhos completamente para a ideologia presente na linguagem como instrumento de poder. Também não se trata de uma dicotomia configurada como um movimento de negação dos aspectos anglófonos e nem tampouco uma supervalorização do local; na verdade, buscamos visualizar a relação de uma diferenciação intensiva e de convivência em que todas essas características convivem juntas e ao mesmo tempo.

Gostaríamos de elencar tais elementos, problematizá-los e rever criticamente sua proposição, mesmo porque estudar as cenas musicais em cidades localizadas no interior do Nordeste, portanto, de médio e pequeno porte, é ultrapassar a ideia de “grandes cidades” como berço “legítimo” das cenas musicais, situação recorrente em várias investigações europeias.

Assim, levando em consideração estes dois elementos até aqui destacados, tal como a sugestão de Irwin (1997 [1970]; 1973; 1977), que não restringe a participação dos atores<sup>4</sup> que atuam na cena somente àquele com comportamento intenso dentro da cena, bem como, as críticas apontadas por Trotta (2103), sugerimos assim, neste artigo, romper com algumas romantizações da aplicabilidade da noção de cena musical, deixando-a restrita, na maioria das vezes, a determinados espaços geopolíticos privilegiados. Tomemos como exemplo o Valhalla Rock Bar.

### **Valhalla Rock Bar**

Estamos na periferia da cidade de Mossoró/RN, quase na divisa com o estado do Ceará. Numa rua calçada, com precária rede de transporte público em suas redondezas, encontramos – em um pequeno espaço com menos de 14m<sup>2</sup>, no residencial bairro do Alto de São Manoel – um bar que evoca a mitologia nórdica, tais como o mundo dos guerreiros, a casa dos mortos e um pouco da cultura Viking. É só observar a discreta imagem icônica do guerreiro na placa do Valhalla Rock Bar. Tal imagem divide espaço com um outro ícone: a seta circular da cervejaria Skol.

---

4 Adotamos neste trabalho o substantivo “ator” para nos referirmos a todo o público, transitório ou não, formado principalmente pelos espectadores de shows, músicos, produtores, técnicos (de som, iluminação, acústica), críticos, jornalistas e proprietários de negócios que dependem (in) diretamente das atividades em torno da música. Em outras palavras, refere-se também a toda aquela pessoa que “atua” na cena. Neste sentido, visualizamos tal como foi apontado por Irwin (1997 [1970], 1973, 1977), a “atuação” ou a “encenação” em ajudar a compor a cena como um dos significados do substantivo “ator”. Na ausência de um substantivo comum de dois gêneros que tente dar conta do que pretendemos exemplificar, utilizaremos a palavra “ator” englobando todos os gêneros.



FIGURA 01: Logomarca do Valhalla Rock Bar  
Fonte: reprodução do autor

O Valhalla Rock Bar existe há mais de treze anos, sempre tocando metal e seus subgêneros. Disponibiliza aos seus clientes mesas e cadeiras que ficam distribuídas na calçada destinada ao pedestre e em boa parte da rua, o que acaba por disputar espaço com os poucos veículos que por ali transitam. As mesas vêm normalmente acompanhadas de cervejas geladas e, como costuma ocorrer em lugares com esta proposta, preços bem acessíveis. Seu principal petisco é filé com fritas e espetinhos de vários tipos de carne e queijo. Já a trilha sonora é organizada de forma aleatória no *YouTube*, principalmente quando parte de seus frequentadores se revezam ao computador, escolhem seus artistas prediletos. As-

sim o público vê na TV de 42” polegadas, conectada ao notebook e a uma pequena caixa amplificadora, a banda e o gosto da vez.

Mas nem sempre foi assim. Quando da abertura do bar, a tripla sonora era regida por um aparelho de DVD conectado a uma televisão. A fruição musical estava conectada exatamente pelo suporte físico disponibilizado pela mídia DVD, algo que por si só impõe uma certa limitação de acesso à quantidade de discos acessíveis no momento. Com alguns anos houve a primeira mudança. Um HD externo conectado e preenchido, por alguns frequentadores, com músicas e vídeos das bandas. Esse foi o primeiro passo para uma digitalização mais ampliada do que a mídia anterior. O modelo atual tem pouco mais de dois anos. Mais precisamente em agosto/2016, iniciaram-se as transações comerciais também por cartão de crédito, na tentativa de diminuir a inadimplência<sup>5</sup>. Segundo o proprietário e fundador do Valhalla Rock Bar, Antônio Augusto de Carvalho Júnior, 43 anos, conhecido somente por Toninho, a medida ajudou muito, já que em torno de 40% das vendas são realizadas via cartão.

A priori, como podemos observar, é um bar como um outro qualquer, que poderia estar localizado em qualquer outra cidade do país. Há cervejas, petiscos, músicas e frequentadores assíduos que dão sustentabilidade ao estabelecimento há mais de uma década. Esse pequeno bar está prestes a completar 14 anos de existência. Mas, apesar da sua aparente e despretensiosa existência surgem-nos perguntas que nos fazem refletir sobre alguns elementos que transitam em torno da noção de “cena musical” e de outros elementos evocados pelo território<sup>6</sup> “valhallaniano” de Mossoró.

5 Informação coletada juntamente ao Toninho em conversas informais no Valhalla.

6 O entendimento de Território aqui dialoga com a ideia de poder, no sentido implícito ou simbólico de apropriação (HAESBAERT, 2014); tópico que iremos discutir mais detalhadamente um pouco adiante.

A existência do Valhalla nos fez pensar e questionar acerca da valoração dos shows em alguns estudos de cena, pois visualizamos a existência do bar como um importante nódulo necessário para a manutenção de uma rotina, de ritualização e transmissão dos códigos inerentes ao gênero, bem como a ocupação territorial, a longo prazo, de determinados lugares. Sem o bar, apenas alguns eventos específicos e pontuais na cidade de Mossoró não seriam suficientes para uma autossustentação da cena. O universo de pessoas frequentadoras do Valhalla é composto por *headbangers*<sup>7</sup> e de não fãs de rock, nestes últimos devemos incluir vários perfis não comuns aos espaços masculinizados do metal, tais como, mulheres, gays, lésbicas e pessoas negras, que, ao longo do ano, se encontram para ouvir o mesmo tipo de música. Esta última recorrência possivelmente seja mais relevante do que em eventos pontuais e que muitas vezes é obliterada em alguns estudos.

---

7 O termo “headbanger”, assim como, “metalhead” e “metaleiro”, este último com restrições, é comumente utilizado na cultura de fãs de heavy metal e seus subgêneros (*death metal, doom metal, thrash metal, black metal* etc.). Numa tentativa de fornecer um sentido de identificação portando alguns signos (cabelos compridos, roupas pretas e/ou camisetas de banda, tatuagens, repertório musical vasto, conhecimento enciclopédico e genealógico da história de bandas etc), a cultura headbanger alimenta códigos para transmitir elementos de “autenticidade”. Desta forma, cria-se internamente modelos internos hierárquicos de quem faz parte da cena e/ou a conhece mais.

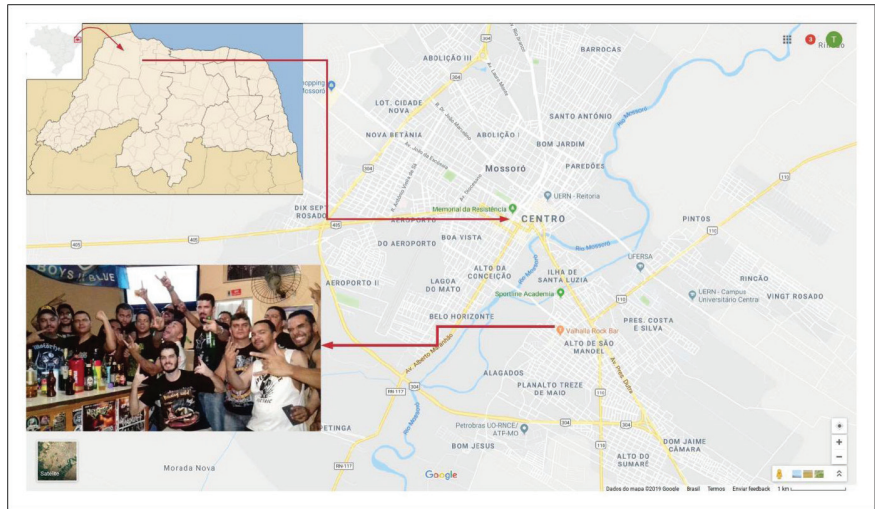


FIGURA 02: Infográfico localização do Valhalla Rock Bar - Mossoró/RN  
 Fonte: reprodução do autor

É importante para este trabalho desenvolver essa rede como uma cena cultural, pois, como pontua Will Straw (2013), é possível pensar que uma das marcas das cenas é sua capacidade de teatralizar, de colocar em cena (no sentido de *mise-en-scène*) afetos, objetos, sensibilidades e valores culturais. Nesse sentido, artefatos audiovisuais, cerveja, disposição espacial, frequentadores, mobiliário, proprietários, *sites* de disponibilização de música *stream* tornam-se actantes, ou seja: “(...) o ator da expressão ‘ator-rede’. Ele é o mediador, o articulador que fará a conexão e montará a rede nele mesmo e fora dele em associação com outros” (LEMOS, 2013, p.42).

Está-se aqui pensando em camadas, ou seja, é possível imaginar que o Valhalla é um lugar que materializa parte da cena musical de *heavy metal* em Mossoró. Outros exemplos desta rede na cidade são configurados com espaços exclusivos de comercialização de itens voltados ao mundo da música, tais como, a loja de camisetas de bandas de rock e *heavy metal*, a Skayp Alternativa, e a loja de discos e

confraria ocasional dos *headbanger*, a Rising Records<sup>8</sup>. Também podemos citar as bandas<sup>9</sup> mossoroenses Heavenless (*religion metal*<sup>10</sup>), Lasting Maze (metal melódico), a RevAnger (hard e heavy) e a Black Witch (*bong rock*<sup>11</sup>). Ou seja, como podemos observar, o Valhalla, além de teatralizar parte desta cena, integra, ao mesmo tempo, uma rede que se materializa como uma pequena cena cultural. Partindo da definição ampla que Simone Pereira de Sá desenvolveu em diálogo com o trabalho de Straw (1991, 2006), mantemos a ideia de que qualquer definição mínima de cena pressupõe a existência de uma rede e a afirmação de lugares como modos de significar a cidade.

Outro importante dado que reforça a nossa hipótese do Valhalla como um nóculo na articulação da rede da cena musical do metal do Estado é o seu papel territorializante, bem como sua fun-

8 O proprietário Edmar Skandurra mantém a loja Skayp Alternativa em um box no Mercado Público Municipal vendendo exclusivamente camisetas de bandas, sua página na internet pode ser localizada em <https://www.facebook.com/Skayp-Models/>. Na Galeria Brasil, há a Rising Records; sua página pode ser localizada em <https://www.facebook.com/Risingmossoro/> Acessos em 21 de maio de 2017.

9 A *fan page* da banda Heavenless pode ser encontrada em <https://www.facebook.com/heavenless666/>; da banda Lasting Maze em <https://www.facebook.com/LastingMaze1/>; banda RevAnger em <https://www.facebook.com/RevAnger01/>; e da banda Black Witch em <https://www.facebook.com/blackwitchbr/> e no endereço <https://blackwitchbr.bandcamp.com/>, todos os acessos realizados por último em 21 de maio de 2017.

10 O material de divulgação da banda Heavenless contextualiza a partir da fala dos seus três integrantes os percalços em ser nordestino e interiorano e, ao mesmo tempo, a repulsa em ser visualizado dentro de um contexto de conservadorismo religioso, bem comum a boa parte dos moradores dos setores mais vulneráveis socialmente e economicamente do Nordeste. Para eles, o “*fvck religion* não é uma afronta, mas um enfrentamento” e, segundo o guitarrista Vini Martins, no mesmo material, o *fvck religion* tem como eixo o *hardcore*, o *death* e o *doom*.

11 Utilizamos aqui o gênero citado pelos componentes da banda em uma entrevista realizada através do perfil da banda Black Witch no Facebook. Este mesmo nome é utilizado no minidoc do canal Mosh Vid e disponível no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=8vqqKQ11uAo>. Vale salientar que o *bong rock* não difere do *Stoner rock*, também conhecido como *Stoner metal* e *Stoner doom*. As bandas pioneiras deste gênero, que costumam mesclar características do *rock music*, *heavy metal*, *psychedelic rock* e *acid rock* foram as californianas Kyuss e Sleep. Atualmente a também californiana Queens of The Stone Age (QOTSA) é uma das principais referências midiáticas do *Stoner* globalmente. A banda foi fundada em 1996 e atualmente encontra-se ativa. O guitarrista da formação inicial da Kyuss Josh Homme é o fundador, vocalista e também guitarrista da QOTSA.



ção simbólica ao nomear um festival de metal na cidade de Mossoró/RN há doze edições: o Festival Valhalla. Uma de suas últimas edições foi realizada no dia 21 de outubro de 2017, no clube Cárcara do Asfalto, um privilegiado espaço ao lado do rio Mossoró, no centro da cidade e onde também é a sede do motoclubê homônimo. No festival houve a participação de quatro bandas, duas delas de *death meta*, escaladas como *headline* do evento, a Gestos Grosseiros/SP e a Horror Chamber/RS. As demais foram a potiguar Evil Razor (*thrash metal*) e a banda cearense tributo ao Black Sabbath, Embryo. Citaria mais quatro ações tendo o Valhalla como protagonista geográfico e actante nesta rede. Durante o carnaval e as festas natalinas de 2017, o Valhalla foi sede do “Carnametal/2018” e do “Jingle Hell” em 13 de dezembro de 2017.

Outro ponto a se destacar no Valhalla relaciona-se ao seu público frequentador. Durante a nossa pesquisa (QUEIROZ, 2019), conversamos com 36 interlocutores/as, das quais 15 são da cidade de Mossoró/RN. Constatamos assim a presença quantitativa considerável de mulheres, gays, lésbicas e de pessoas negras - esta última em menor número - em um bar em que se autodenomina de heavy metal. No Valhalla é comum visualizar aqueles a ostentar, principalmente entre os mais assíduos, os signos encontrados no público de metal global. Ou seja, camisetas e roupas pretas, muitas tatuagens, barba etc. Como também pudemos detectar, em conversas privadas e em participação de grupos fechados de *headbangers* no Whatsapp, discursos sexistas, machistas, homofóbicos e misóginos. Mas, contraditoriamente, apesar de este leque excludente ser comum em outros bares de metal, os perfis subalternizados (mulheres e homossexuais) não são rechaçados no espaço. Ao contrário, são respeitados e tolerados.



Partimos da ideia de que em cidades medianas<sup>12</sup> e, no caso de Mossoró, no interior do Rio Grande do Norte, há a necessidade de se mesclar um maior número de perfis de público para a sua viabilidade econômica. Na ausência de mais opções de entretenimento, há uma convergência para os poucos lugares possíveis “alternativos” daquelas/es que não se identificam com outras manifestações culturais/musicais. Ou seja, a alta segmentação, fruto de uma maior oferta de espaços distintos, normalmente localizada em grandes cidades e centros urbanos, não se configura como possível nestas situações e estruturas.

Neste ponto entra em cena a atuação do proprietário Toninho, por se portar como uma espécie de “Mestre de Cerimônia” ao ciceronear aqueles/as a frequentar o seu bar, seja inicialmente ou com certa frequência. É comum ouvir relatos de frequentadores/as terem sido bem atendidos/as ou terem tido atenção especial por parte do proprietário. Em outras palavras, podemos afirmar: a) as pessoas que não se identificam sonoramente com o metal ou com os códigos culturais dos *headbangers* sentem-se confortáveis, frequentam o espaço e fazem dele um lugar de aconchego; b) este cenário não encontra reverberação nem similaridades em bares congêneres em cidades europeias; c) eventos temáticos pontuais criados em períodos festivos atuam como demarcador político e territorial, tais como, o “Carnametal” e o “Jingle Hell”. Além de ilustrar características e estratégias de sobrevivência no âmbito local, estes eventos demonstram também um posicionamento de

---

12 Conceituar uma “cidade média” exige cautela conforme aponta Milton Santos (1993). Como estamos abordando um organismo vivo, a cidade, precisamos ter em mente a sua mutação e adaptação conforme a sua realidade temporal. Por exemplo, uma cidade de 20 mil habitantes na década de 1940 poderia ser considerada como mediana, algo que não podíamos afirmar na década de 1970. O mesmo podemos afirmar para as cidades com mais de 100 mil habitantes da década de 1990, que, segundo Santos (1993), deveria ser enquadrada como mediana.

enfrentamento, característica esta fortemente localizada nas cidades investigadas e, quando confrontada com outras cidades europeias, não encontramos similaridades.

Por último, para concluir esse breve mapeamento em torno da órbita do Valhalla e sua inserção na cena musical, citamos mais duas ações. O surgimento da WebRádio Centurion<sup>13</sup> e a realização do 28º Rockstage pela Storm Blast Produções. A Centurion é especializada em *heavy metal* e a última edição do Rockstage teve a participação das bandas Heia (*Black Metal*-GO), Vinterskogen (*Black Metal*-RN) e Agnideva (*Black Metal*-PB). Como é de praxe nestas ações, os ingressos antecipados podem ser adquiridos no Valhalla e nas já citadas Skaype e Rising Record. Em outras palavras, podemos afirmar que eventos como o Rockstage e/ou outras iniciativas são importantes para os próprios participantes, pois o festival, por exemplo, é quase como uma celebração da existência de uma cena, porém depende de todo um circuito para sua realização. Um circuito alimentado principalmente por esses três espaços: o Valhalla, a Skaype e a Rising.

---

13 Nos últimos meses de 2017, a rádio Centurion saiu do ar. Em entrevista com Marcondes Paula no dia 11 de março de 2018, via whatsapp, fomos informados que houve problemas com o registro da rádio, impossibilitando inclusive seu retorno.



FIGURA 03: Interface da rádio Centurion realizada em 05 de set/17

Fonte: reprodução do autor, realizada em 5 de set. 2017

Como podemos observar, o Valhalla surge nesta rede como um dos principais nódulos de integração. Sua atuação - enquanto ação dos atores - gira em torno de confraternizações, organizações de evento, ponto de encontro, referência de respeito entre os pares. Existem a confiança e a segurança de ser um local em que se possa ouvir, conversar amenidades ou intercambiar informações sobre shows locais/regionais e novidades em volta de bandas mundialmente conhecidas. Poderíamos

também localizar tais características em outros bares na cidade, porém o que nos faz apresentar o Valhalla como recorte para enfrentarmos a ideia de cena musical eurocentrada deriva, entre outras, do destaque da diversidade de perfis identitários do seu público frequentador e de sua íntima relação com a cultura globalizante do rock e da anglofonia. Citamos o idioma britânico por haver um pressuposto da composição do gênero “heavy metal” ser executado em inglês, ou seja, cabe aqui a ideia de que o gênero musical tem a sua hegemonia na anglofonia, mas isto não significa afirmar um pleno domínio do idioma por parte dos seus adeptos e ouvintes. Há um processo de transculturação, sem excluir os processos de dominação, amplificado pela Internet.

Ademais, vale salientar que, em uma proposta decolonial da cena musical, potencializamos uma observação mais atenta à transculturalidade ali presente. Como forma ilustrativa, podemos realizar a seguinte comparação: Na perspectiva predominante dos estudos de cena musical e, a partir da epistemologia consolidada na Europa e em países norte-americanos, teríamos automaticamente a exclusão de perfis identitários que não se enquadram no quadrinômio caro à política de hierarquização homem-cis-hétero-branco. Nesta mesma linha de raciocínio, há o modelo excludente “modernista” e “cosmopolita” do pensamento eurocêntrico, o qual, por sua vez, é calcado no genocídio/epistemicídio de povos e culturas subalternizadas (GROSGOUEL, 2016) que não se enquadram neste mesmo quadrinômio (homem-cis-hétero-branco). Daí, a nossa opção em pensar na transculturalidade e na potência do regurgitar cultural (RUFINO, 2016) como posicionamento político e epistêmico.

Enfim, como já afirmamos, o público a circular e a ajudar na manutenção econômica do Valhalla Rock Bar em Mossoró/RN não se limita aos seus congêneres eurocêntricos-norte-americanos.

Mulheres, gays, lésbicas e pessoas negras incorporam o grupo com presença constante e regular neste bar de *heavy metal* no interior do Nordeste. O fato de espaço como o Valhalla existir com toda sua complexidade e camadas é a materialização de que algo ocorre no tecido urbano fornecendo-nos signos, sociabilizações e entretenimento, além de fortalecer a economia local.

Como podemos detectar, ao abordar a alteridade nos bares, não concebemos uma cena musical apenas como uma emulação do que ocorre em outros territórios geográficos europeus ou norte-americanos. Afirmar isso seria hierarquizar, mais uma vez, as nossas experiências a partir de um dado modelo proposto. A decolonialidade ajudou-nos a visualizar como as características sociais, midiáticas e histórico-culturais locais, regionais e nacionais permeiam os nossos comportamentos e integram essa teia. Sendo assim, a Cena Musical Decolonial é de fundamental importância epistêmica, como também pode auxiliar para evidenciar outras possibilidades de manifestações de consumo de música na urbe. Estudar o entrelaçamento de música e comunicação no Brasil não deve obliterar as inferências constituintes da colonização e os efeitos nefastos do genocídio/epistemicídio (GROSFOGUEL, 2016) europeu.

Assim, os saberes, resultados destes mesmos processos transculturais, são negociações entre culturas caracterizadas pelas zonas de contato físicas ou virtuais<sup>14</sup>. Ou, como afirma Claudia de Lima Costa, é extremamente complexo e difícil

apontar a origem de um saber e suas múltiplas hibridizações, já que saberes sempre surgem nesses espaços assimétricos de relações de poder e são apropriados, traduzidos, ressignificados e redistribuídos, subvertendo qualquer visão binária entre Ocidente e seus outros (COSTA, 2014, p. 932).

14 Para mais detalhes sobre o assunto, ver Pratt (1992).

## Considerações Finais

Quando investigamos as cenas musicais em cidades interiores do Nordeste do Brasil, neste caso específico o Valhalla Rock Bar, a partir do questionamento geopolítico da centralidade dos estudos, por um momento, tínhamos como ponto de partida provocativo a geografia, que nos situa ou caracteriza como região “periférica”. Quando nos debruçamos nas ideias de cena musical, começamos a observar que o nosso questionamento era legítimo, porém, a busca do entendimento do fenômeno estava indo numa rota de colisão exatamente com os nossos questionamentos. Ingenuamente, queríamos questionar o geopolítico, sem nos dar conta da importância e presença de outros elementos (idioma, bandas, meios de comunicação) e constatamos que não há como dissociar a geografia - como o uso do termo “periférico” - do político, incluindo a formação do estado brasileiro - passando pela experiência colonialista, escravagista e classista - até os dias atuais.

Assim, ao retomar a ideia central de Irwin (1997 [1970]), ao afirmar que cena “refere-se a um conjunto de padrões seguidos por alguma coletividade de atores em vários momentos e locais em suas rotinas cotidianas” e em diálogo com outros pesquisadores, principalmente Straw (2015), gostaríamos de disponibilizar e de, digamos, pensar o entendimento de cena também a partir do compartilhamento de uma configuração de padrões de comportamento, na mesma perspectiva apontada por Will Straw (2015), quando se refere a mundos éticos moldados pela elaboração e pela manutenção de gostos, identidades e regras de comportamento em um grupo de atores, porém, vale acrescentar, não restritos a apenas uma cidade ou bairro.

Sugerimos que investigar bares e/ou outros espaços como locais privilegiados da materialização da cena pode e deve ser ampliado ao incluir interconexões entre bairros, cidades e regiões nas atividades em torno da música. Podemos, desta forma, além de expandir e pensar a materialização de cenas musicais em realidades distintas das metrópoles, buscar observar esse fenômeno urbano dentro de um aspecto macro e regionalizado.

Na pesquisa sobre as cenas musicais interioranas (QUEIROZ, 2019), conseguíamos ao menos visualizar algo pulsante dos bares de cidades medianas. Era algo potente, mas que a literatura não nos ajudava, em sua completude, a investigar, a partir das perspectivas já discutidas na ciência. Porém, também não visualizávamos a forte presença dos elementos globais de “homogeneização” ou, como aponta Motti Regev (2013), um “cosmopolitismo estético”, muitas vezes presente nos discursos euro-norte-americanos.

Ao investigar formas alternativas em que possamos incluir e não ter como premissa alguns elementos excludentes de cena musical no interior do Nordeste, buscamos pensar a cena das cidades interioranas a partir da teoria decolonialista. Dialogamos assim de forma mais próxima com o conceito de Luiz Rufino de “Regurgitar” (2016). Nesse interessante trabalho, Rufino se apropria do signo de Exu no Candomblé e pensa numa perspectiva de enfrentamento da colonialidade do ser e saber, bem como o poder operante nas corporeidades afrodiáspóricas. Em outras palavras, Rufino (2016, p. 57-8) evoca as sabedorias transculturais do orixá Exu para exemplificar a “ação de tratamento do ato de regurgitar, que como tal, nunca entrega ou devolve aquilo que engoliu da mesma maneira”. A transculturalidade evocada com o signo Exu nos é mais condizente com as cenas interioranas e mais próxima



desse intenso trânsito cultural do que propriamente a menção do termo “cosmopolita”, pois o decolonialismo vai além do “cosmopolitismo estético”, que pressupõe uma conexão com um mundo global e uma desconexão das amarras locais, quando os atores se tornam uma espécie de cidadão do mundo.

Enfim, o decolonialismo nos faz lembrar e ressaltar as características singulares presentes nesta transculturalidade, levando-nos a pensar além da dicotomia e de dualidades intensivas entre os fenômenos midiáticos globais e suas características locais. Preferimos pensar numa mútua manifestação dos fenômenos ao mesmo tempo, sem um precisar anular o outro. Pensamos num regurgitar cultural tendo como pressuposto, também, a nossa formação sociológica, política, econômica, bem como, o imenso e infindável gradiente de perfis distintos de atores a performarem nas instituições caras às cenas.

Em outras palavras, estamos a realizar um exercício de repensar a cena musical a partir da nossa ótica latino-americana-nordestina-interiorana que, por consequência, amplia a ideia inicial de cena musical (STRAW, 1991; 2001; 2015), bem como nos coloca no mapa das discussões globais dos fenômenos urbanos de cena musical numa outra perspectiva. Ou seja, pensamos aqui numa perspectiva decolonial da noção de cena musical. Uma proposição a questionar a colonialidade das discussões sobre cena musical e, ao mesmo tempo, uma tentativa de inserção epistemológica com a qual sugerimos observar a diversidade de atores a frequentar e alimentar a cena. Como categoria analítica, a presença de determinados perfis de atores alimenta e dá margens para visualizarmos as cenas musicais de metal não restritas a homens/brancos/cis e isoladas em um único ponto geográfico na cidade. Sendo assim, buscamos evitar discursos homogeneizantes e essencialistas.



Por fim, propomos pensar a cena musical decolonial como marco político/acadêmico. Neste trabalho, por exemplo, sugerimos ampliar a perspectiva de análise territorial, mesmo ao estudar um único bar, ao incluir as pequenas redes existentes as quais (retro) alimentam as materializações da cena musical na cidade de Mossoró/RN. Vale salientar que estamos a observar uma cidade no interior do Rio Grande do Norte, que, apesar de se configurar como polo regional econômico, distancia-se da realidade estruturada e de instituições consolidadas comumente localizadas em metrópoles.

Assim sendo, acreditamos na possibilidade de abrir margens para se pensar além das grandes cidades, metrópoles e do modelo euro-norte-americano e, da mesma forma, deixaremos por consequência algumas rotas de fuga para se pensar cenas musicais a partir de gêneros musicais não-anglófonos e/ou em outras territorialidades, bem como aberturas para se pensar outras manifestações culturais e outros perfis identitários.

### ***Decolonial Music Scene: a proposition***

#### ***Abstract***

*In this essay we will discuss some developments of the applicability of the notion of Musical Scene (STRAW, 1991; 2001; 2012) from the idea of Cena by researcher John Irwin (1997 [1970]; 1973; 1977). We take as a starting point the developed research (QUEIROZ, 2019), in which we investigated the metal / rock bars of inland cities of the Northeast where we observed the inadequacy of the epistemology of the scene idea, as well as the reverberation of a coloniality of knowledge. Thus, we propose to broaden the theoretical scope of the notion by including: 1) The concept of Regurgitation (RUFINO, 2016), to think about the intense cultural flow and, 2) The inclusion of decolonial theory to broaden the perspective of analysis of the various profiles of public spaces in these spaces and the network connected by it.*

**Keywords:** *Musical Scene. Decolonial Musical Scene. Bars Inland cities*

## Referências

CARDOSO FILHO, Jorge. . Da performance à gravação: pressupostos do debate sobre a estética do Rock. **E-Compós** (Brasília) , v. 13, p. 08, 2010.

COSTA, Cláudia Lima. Feminismos descoloniais para além do humano. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 22(3): 929-934, setembro-dezembro/2014

DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e Eurocentrismo. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Revista Sociedade e Estado** – Volume 31, Número 1, Janeiro/Abril, 2016.

JANOTTI JUNIOR, Jeder S. **Aumenta que isso ai é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade**. Editora E-papers, Rio de Janeiro, 2003.

IRWIN, John. **Notes on the status the concept subculture** [1970]. THORNTON, Sarah and GELDER, Kenneth. The subcultures reader. Routledge London; New York, 1997, p. 66-70.

IRWIN, John. **Surfing: The natural history of an Urban Scene**. Urban live and culture, Vol. 2 No. 2, July, 1973.

IRWIN, John. **Scenes**. Beverly Hills: Sage, 1977.

KOZOROG, Miha; STANOJEVIC, Dragan. Towards a definition of the concept of scene: Communicating on the basis of things that matters. **Sociologija**, 55 (3), 2013, p. 353-374.

LEMOS, André. **A comunicação das coisas: Teoria ator-rede e cibercultura**. São Paulo: Anablume, 2013.

PRATT, Mary L. **Imperial Eyes: Travel Writing and Transcultural-tion**. New York: Routledge, 1992.

QUEIROZ, Tobias. **Valhalla, All Black In e Metal Beer** - Repensando a cena musical a partir dos bares no interior do Nordeste. Tese de doutorado, UFPE, 2019.

QUEIROZ, Tobias. Música, política e dissenso. In: ALMEIDA, Laís Barros Falcão; PIRES, Victor de Almeida Nobre (Org). **Circuitos urbanos e palcos midiáticos** - Perspectivas culturais da música ao vivo. Maceió: EDUFAL, 2017.

QUEIROZ, Tobias. Liberdades paradoxais nas políticas públicas culturais no “país de Mossoró”. In: FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael (Org). **Cidades musicais: comunicação territorialidade e política**. Porto Alegre: Sulina, 2018.

REGEV, Motti. **Pop-rock music**. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity. Polity Press, 2013 (versão digital Kobo).

RUFINO, Luiz. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: O saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. **Revista Antropolítica**, n. 40, Niterói, p.54-80, 1. sem. 2016

SANTOS, Milton. **A Urbanização brasileira**. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.

STRAW, Will. System of Articulation, Logics of change: Scenes and Communication in Popular Music. **Cultural Studies**. v. 5, n. 3, 1991.

STRAW, Will. Communities and scenes in popular music. In: GELDER, Ken, THORNTON, Sarah (ed). **The subcultures reader**. New York: Routledge, 1997.

STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. **Public**, 22/23, 2001, p. 245-257.

STRAW, Will. Cultural scenes. **Loisir et société** [Society and Leisure]. Vol. 27, n.o 2, p. 411-422, 2004.

STRAW, Will. Scenes and sensibilities. **Revista E-Compós**, v.6, Brasília/DF, Compós, 2006.

STRAW, Will. Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. **Revista E-Compós**, Brasília-DF, v.15, n.2, 2012. Entrevista a Jeder Janotti Júnior.

STRAW, Will. Cenas Culturais e as consequências Imprevistas da Políticas Públicas. In: JANOTTI Jr. Jeder; SÁ, Simone Pereira de. **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013, p. 9-23.

STRAW, Will. . Some Things a Scene Might Be. **Cultural Studies**, v. 29, n. 3, 2015, pp.476-485, DOI: 10.1080/09502386.2014.937947.

STRAW, Will. . Urbanização da política musical: cidades e a cultura da noite. In: FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Michael (Org). **Cidades musicais: comunicação territorialidade e política**. Porto Alegre: Sulina, 2018.

TROTTA, Felipe C. Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: JANOTTI Jr. Jeder; SÁ, Simone Pereira de. **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013, p. 57-72.

Data de submissão: 03/10/2019

Data de aceite: 24/10/2019