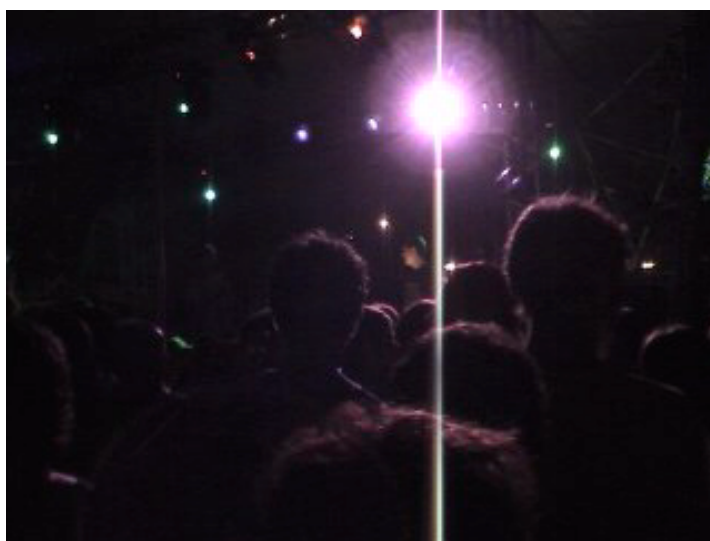


UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social
Mestrado

*RAVE À MARGEM DO GUAÍBA: música e
identidade jovem na cena eletrônica de
Porto Alegre*



Ivan Paolo de Paris Fontanari

Orientadora: Prof^a. Maria Elizabeth Lucas

Porto Alegre, Dezembro de 2003

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social
Mestrado

*RAVE À MARGEM DO GUAÍBA: música e
identidade jovem na *cena eletrônica* de
Porto Alegre*

Ivan Paolo de Paris Fontanari

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em
Antropologia Social, da
Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, como requisito
parcial à obtenção do título de
Mestre em Antropologia Social.

Orientadora: Prof^a. Maria Elizabeth Lucas

Porto Alegre, Dezembro de 2003

AGRADECIMENTOS

No decorrer destes dois anos foram muitas as pessoas que me acompanharam e participaram de minha história, ou que há muito tempo deram contribuições que foram determinantes neste período. A elas devo, pelo menos, meus agradecimentos.

Aos meus colegas, em quem muitas vezes me inspirei, e com quem dividi muitos momentos bons e ruins. Nívea, Jonatas, Aline, Marta, Mariana, Viviane, Paula, Daniel, Alexandre, Ana Paula.

Ao Rafael e à Liliane do NAVISUAL pelos toques, e à Débora, ao Márcio e ao Toninho, pelos materiais e informações.

Ao Marcito, o desbravador pioneiro da *cena* de Porto Alegre.

Às minhas amigas Michelle; Carla, Isa, e Kati.

Aos meus amigos Thomas e Rodrigo, companheiros nas reflexões sobre o mundo. Devo a Rodrigo, principal motivador ideológico desta pesquisa, a sugestão do tema, do qual abdicou em virtude de ser "coisa pra antropólogo".

Ao Paulo Sérgio, o cara que me ensinou a tocar guitarra. Ao prof. Celso Marques, de filosofia, do Colégio de Aplicação, quem, em 1994, me apresentou Stockhausen.

Aos professores: Cornélia Eckert, Ana Luiza Carvalho da Rocha, Ruben Oliven e Maria Eunice Maciel. Espero que encontrem alguns de seus ensinamentos neste trabalho.

À minha orientadora Profa. Elizabeth Lucas, pela paciência, cuidado, atenção, competência, virtuosidade, e adoção intelectual.

Ao pessoal da *cena*: Dana, Navarro, Nando Barth, JZK, Fabrício Peçanha, Double S, Paula, Francisco, Luciano, e à Cristina e Luciano, Saimon e Samira Gozn, os segundos escritores desta etnografia. Também ao Rafael Caputo.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudo que me permitiu dedicação integral ao curso.

Ao INSTITUTO ITAÚ CULTURAL, que em nome da promoção da pesquisa das interseções entre tecnologia, arte, ciência e mídia, através do programa RUMOS Pesquisa 2003, selecionou meu projeto de pesquisa concedendo-me bolsa através da qual pude realizar e qualificar significativamente meu trabalho de campo.

Ao SISTEMA PÚBLICO DE ENSINO, no qual, apesar de seu sucateamento, tenho realizado minha formação desde os primeiros anos escolares.

À Dinha, minha madrinha.

Ao vô Odílio e à vó Teolide.

Ao meu irmão, Dan, e minha mãe, Eliane.

Resumo

Valendo-me principalmente das técnicas de observação participante e entrevista semi-estruturada, faço um estudo da cultura *rave* a partir de uma etnografia na cidade de Porto Alegre. Realizo esta pesquisa pela inserção entre dois grupos distintos que compõem esta cena urbana, o de freqüentadores e o de produtores musicais. Tenciono traçar um quadro desta forma de sociabilidade contemporânea da qual participam, pelo menos em Porto Alegre, quase que exclusivamente jovens de classe média. Focalizo como tema a relação entre a criação, a difusão/circulação e a recepção da música eletrônica e da cultura *rave* no meio jovem enquanto constituidora de práticas culturais e identitárias mediadas principalmente pelos recursos tecnológicos e midiáticos. Procuro dar especial atenção à dimensão ritual-performática e experiencial do *rave*, buscando apreender os códigos que orientam as práticas culturais e estéticas dos atores envolvidos. A proposta central deste trabalho é investigar como os jovens portoalegrenses experienciam a cultura *rave* e no que consiste a experiência *rave* para eles, procurando interpretar como articulam o que conhecem sobre o mundo *rave* internacional/global com as suas práticas culturais locais.

Palavras-chave

Cultura *rave*, identidade jovem, música eletrônica, novas tecnologias.

Abstract

This ethnography focuses on the *rave* culture at Porto Alegre city through my insertion in two distinct groups that compose this urban scene, the party-goers or *ravers* and the DJs/ musical producers. The central subject is the relation between the creation, spreading/circulation and reception of music and *rave* culture by the local youth; how are their cultural practices and identities mediated by technological and media resources. I give special attention to the ritual-performative dimension of *rave*, showing the structuring codes which underline sociocultural practices and aesthetics in the local scene. The central question in this study is to investigate how the youth groups experience the *rave* and what is the *rave* for them, trying to identify how they articulate their knowledge about the international world of *rave* and their local experience.

Key-words

Rave culture, youth identity, techno music, new technologies.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 - Vultos e naves	36
1.1. A noção de <i>cena</i>	36
1.2. Vultos	39
1.3. Naves urbanas	48
1.4. "Montagem"	56
1.5. Vultos e naves à margem do Guaíba	58
CAPÍTULO 2 - Uma "província ligada a mundo" - o crescimento da <i>cena</i> e o computador como meio de comunicação	62
2.1. Canais locais de comunicação	69
2.2. <i>Reexistência</i>	71
2.3. <i>Fulltronic</i>	73
2.4. Socialização musical, trajetória profissional e rotina de trabalho do DJ	76
2.5. Mainstream ou Underground ?	81
CAPÍTULO 3 - A virtude da máquina - fundamentos tecno (-lógicos) da cultura <i>rave</i>	85
3.1. O etnógrafo como aprendiz de DJ	86
3.2. O sentido da estrutura musical	92
3.3. O computador como instrumento musical	96
3.4. O trabalho de remixagem	100
CAPÍTULO 4 - A ordem no caos - o sistema de classificação na <i>cena</i>	103

4.1. A demarcação das fronteiras do grupo e a relação com o "exterior"	105
4.2. O eu diverso, o outro próximo, e o outro distante	109
4.3. O "interior" da <i>cena</i> : definições dos estilos de música eletrônica de pista	111
4.4. Quadro de representações	123
CAPÍTULO 5 - O caminho do além - <i>vibe</i> e ideologia da transcendência	129
5.1. A ida sem volta	129
5.2. A noção de <i>vibe</i>	131
5.3. A construção da <i>vibe</i> pelos DJs	137
5.4. Dançar "matando o ego" - bricolagens discursivas	142
5.5. Recursos para ir além	146
5.6. <i>Vibe</i> - ideologia da transcendência - cultura místico-alternativa	150
CONCLUSÃO - O lugar da <i>cena eletrônica</i> como cultura jovem	157
REFERÊNCIAS	169
DISCOGRAFIA	174
ÍNDICE DE IMAGENS	175
ÍNDICE do CD	181

*Jogos de computador não afetam
crianças; se Pac-Man tivesse nos
afetado quando éramos crianças,
hoje em dia estaríamos todos
badalando por salas escuras,
engolindo pílulas mágicas e
escutando música eletrônica
repetitiva.*

Kristian Wilson, Nintendo, Inc, 1989.
(*E-ar* nº 22, de 01/02/2002)

INTRODUÇÃO



(Domingo, 22/09/2002). *Álibi*. O lugar é pequeno, uma casa antiga reformada, na Cidade Baixa, lotação máxima para cinqüenta pessoas. Só abre em alguns domingos à noite, como esse, em que conto umas 20 pessoas no club. A pista de dança fica na última sala da "casa", mede mais ou menos 3 X 5 m². Todas as paredes estão cobertas, cada uma com um pano, com estampas "psicodélicas", feitas em cores que "florescem" com a lâmpada de luz negra que esta fixada em uma das paredes. O DJ e seu equipamento estão de frente para a pista, de costas para a parede dos fundos. A qualidade do equipamento de som é boa. A pequena pista de dança acaba reforçando o efeito do som, das luzes e da fumaça de gelo seco, que quando expelida pela máquina ocupa todo o ambiente, impossibilitando a visão por completo dos que estão no interior da sala, isto é, da pista de dança.



Depois de ficarmos um momento na sala anterior a da pista, tomando uma cerveja, e observando as pessoas que também estavam ali, e o próprio ambiente, viemos para o espaço da pista de dança. Daniel, meu amigo e vizinho de bairro, que me confessava não se identificar muito com a música, imediatamente começou a dançar. Atitude não esperada. A pista compreende todo o espaço da sala, por isso não há lugar para ficar estático, o jeito é dançar também, pois a música é bastante contagiante. Na pista ainda estão três meninas, um casal próximo ao DJ, outra menina sentada em cima de uma caixa de som que fica em um canto da sala, e ainda um cara que está dançando sozinho.



A música "corre" e todos "correm" com a música, em sua permanente mas não absoluta redundância, cujas batidas são acompanhadas sincronicamente pelo acender e apagar de uma lâmpada estroboscópica. Não há outras luzes, apenas a luz negra e a lâmpada estroboscópica funcionando permanentemente, e as cores neon dos panos estendidos nas paredes. Alguém aciona a máquina de gelo seco, o que faz com que o ambiente comece a ficar tomado pela fumaça. As pessoas e seus vultos desaparecem, ouço gritos, e realmente a vontade que se tem é de gritar. Uma pessoa claustrofóbica provavelmente teria um ataque nestas circunstâncias. Além disso, a densidade da fumaça torna a respiração mais difícil. Chega a ser possível percebê-la na superfície da pele. Enquanto isso as pessoas dançam.



As únicas coisas visíveis são quatro luzes (em meio à brancura total do ambiente): três no canto inferior direito da sala, próximo de onde fica o DJ, e outra no canto superior esquerdo, onde está a lâmpada estroboscópica. As três luzes do canto inferior direito são, uma amarela: um ponto luminoso

amarelo, que é a luz do toca-disco do DJ; as outras duas são dois traços luminosos verticais subdivididos, ao lado da luz do DJ, que variam de cor conforme as frequências da música. Vão, em seqüência, do verde ao vermelho quanto mais intensa é a frequência sonora na fração de segundo. São as luzes do equalizador gráfico do amplificador do DJ, que desaparece na densidade da fumaça de gelo seco.



A lâmpada estroboscópica posicionada no canto oposto, emite uma luz muito forte que acende e apaga, atraindo a atenção de quem está na pista. A frequência de acender e apagar da lâmpada começa a variar. Surgem ondas visuais circulares que partem da lâmpada - em forma de prato metálico -, acompanhando seu diâmetro e depois se abrindo em diâmetros maiores. Todos na pista começam a gritar. ...Essas ondas partiram da lâmpada e durante alguns segundos pareceram adquirir estado físico "usando" a densa fumaça branca como "suporte". Algo surreal !!!

A fumaça começa a baixar. Olho pro lado e vejo meu amigo Daniel, que até então dançava de maneira mais "reservada", dançando como um "louco", soltando braços e pernas em amplos movimentos, e gritando inclusive.

- que loucura, esse som é uma viagem !!!, ...

Essa é a descrição de uma dentre tantas experiências possíveis de serem vivenciadas no mundo *rave*. Talvez a que tenha ficado, para mim, como um marco de entrada. Havia mais pessoas neste mesmo ambiente, mas talvez nenhuma delas vivenciou-a da mesma forma.

*

Considero este trabalho uma 'tradução elementar' dos códigos que constituem uma cultura jovem contemporânea de classe média em um centro urbano de porte médio. Seu foco está no entendimento e compreensão de símbolos, signos e sentidos com os quais eventualmente nos deparamos no cotidiano, seja através da mídia, de familiares, amigos ou conhecidos, ou de nós mesmos, que entusiasmados com o "novo", resolvemos conhecê-lo. Vejo-o, antes de tudo, como uma obra coletiva, no sentido histórico de construção científico/antropológica do conhecimento, e no sentido da contribuição direta de colegas, professores, amigos, *insiders* do mundo *rave*. A meu cargo ficou o papel da escrita. Escrevi, transcrevi, descrevi, reescrevi. Juntei, coleí, *mixei*, *remixei*. E agora realizo a minha performance.

Partindo do pressuposto de que a compreensão de uma cultura só é possível pelo processo de imersão etnográfica no seu universo de valores e práticas, dispus-me ao desafio de captar as especificidades de tal expressão cultural da juventude contemporânea em permanente e rápido estado de mudança. Escolhi abordar a cultura da música eletrônica de pista¹ não como uma expressão alienígena aterrada aqui "pelas bandas do sul", mas como uma expressão local de uma cultura globalmente apropriada pela juventude no mundo de hoje, como forma de agenciamento e construção de identidades jovens.

O início da relação que deu origem a este trabalho foi bastante difícil. Para quem foi socializado na cultura musical do rock, como eu, que durante nove anos estudou guitarra almejando ser um músico virtuoso, estando bastante próximo também da tradição musical ocidental, o contato com o mundo da música eletrônica se apresentou como um obstáculo resistente quanto aos valores que orientam o gosto musical.

Não só para mim, como para muitas outras pessoas, não foi imediata a assimilação da música eletrônica, mesmo a relação com ela estando mediada por propósitos acadêmicos. Merleau-Ponty, em seu texto "De Mauss a Lévi-Strauss", que, embora se referindo a uma fase cronologicamente anterior da antropologia, nos trás uma passagem bastante ilustrativa quanto à postura do antropólogo em relação ao "emparelhamento da análise objetiva com o vivido", que seria para ele o que distingue a antropologia de outras ciências sociais. Escreve que "a etnologia não é uma especialidade definida por um objeto particular - as sociedades "primitivas" -, é a maneira de pensar que se impõe quando o objeto é 'outro' e que exige nossa própria transformação." (Merleau-Ponty, 1989: 147).

Passei por um "processo ritual" no mundo da música eletrônica de pista. Embora não tenha me tornado um prosélito da música eletrônica (pelo menos até agora), pude, pela experiência etnográfica, descobrir mais um universo de sentido da música no mundo contemporâneo. Um entre tantos outros de igual importância, pois há tantos sentidos para a música quando pessoas e grupos em busca da "afirmação" de si, de identidades pessoais e coletivas. A expressão musical revela, antes de tudo, uma necessidade de identificação, é uma

¹ A expressão "cultura da música eletrônica" é recorrentemente utilizada pelos participantes deste mundo, pelos cruzamentos tão presentes entre esta e a terminologia "acadêmica", realizados pelos mesmos, em grande parte por sua condição de jovens de classe média universitária. Porém, é fundamental a diferenciação entre música eletrônica em geral, que inclui também a produção musical "acadêmica", ou mesmo "erudita", - chamada também de música eletroacústica - restrita ao público dos meios de produção musical de vanguarda; e música eletrônica "de pista", a música a que me refiro especificamente, produzida pelos "produtores" e reproduzida pelos DJs nas festas. Neste trabalho, mesmo quando não usar o termo restritivo "de pista", estarei me referindo sempre a este último tipo de música eletrônica. Wilson Sukorki, em "Beat acelerado" (2001), e Livio Tragtenberg, em "o curto-circuito final" (2001), na revista *Bravo!*, traçam paralelos muito interessantes entre estes dois universos da música eletrônica.

expressão do pertencimento a determinados espaços do mundo social. Caminha junto com a lógica da identidade.

Este trabalho encaixa-se na temática mais abrangente dos estudos da relação entre os jovens e as práticas culturais globais, do caráter circular dos modos de criação e recepção de elementos culturais a partir dos quais definem localmente as suas identidades sociais no contexto de possibilidades de experiência na cultura contemporânea. Esta linha de investigação se insere no campo de discussão da antropologia das práticas culturais da juventude, tal como a define Mary Bucholtz (2002). Para ela, a antropologia está bem situada para interpretar como os jovens pelo mundo produzem e negociam formas culturais e estéticas. A antropologia da juventude² fornece esquemas conceituais que permitem a abordagem das práticas por meio das quais a cultura é produzida (Idem: 526), considerando que os jovens são ao mesmo tempo agentes autônomos e experienciadores das transformações culturais na sociedade mais abrangente (Idem: 530). Segundo a autora:

Alguns dos mais ricos caminhos para a exploração antropológica das culturas jovens incluem o desenvolvimento das culturas jovens globais, combinação das formas culturais tradicionais com novos estilos e práticas da juventude, e as possibilidades de produção cultural oferecidas pelas novas tecnologias. Os antropólogos que trabalham nestes domínios têm enfatizado que as práticas culturais de base jovem continuam a ser um fenômeno local, ainda que elas busquem inspiração em formas culturais mediadas. (Bucholtz: 544)

Bucholtz destaca o quão importante é investigar como as culturas jovens combinam formas comerciais com outras ainda não difundidas de cultura popular. Para ela, uma completa descrição dos jovens como agentes culturais deve olhar para além das questões colocadas pelos modos como os estilos jovens emergem, além das outras dimensões das identidades jovens e das outras práticas culturais nas quais os jovens se engajam. Mais importante que isso, é que se deve olhar não somente para os Estados Unidos, Inglaterra, ou outras sociedades pós-industriais para se evidenciar as práticas culturais jovens, mas também para as inovações culturais dos jovens em outros locais pelo mundo (Idem: 539).

² Bucholtz (2002) enfatiza que a opção pelo termo juventude é muito mais conceitual do que terminológica. Seu uso se deve principalmente pela alternativa que representa em relação ao termo "adolescência", visto como um estágio de integração à vida adulta. Definido em termos biológicos e psicológicos, o conceito de adolescência obscurece aspectos culturais próprios da juventude, reforçando muitas vezes seu caráter desviante em relação à maturidade. O jovem, para a autora, pelo contrário, através do "agenciamento cultural", de suas práticas culturais e identitárias, produz e negocia criativamente formas culturais próprias.

A principal justificativa de se estudar o fenômeno *rave* do ponto de vista de seu processo criativo, de circulação e recepção, seria o de dar conta de um tipo particular de manifestação no seio da cultura urbana contemporânea no Brasil.

O estudo de uma expressão local da cultura *rave* teria a importância de revelar novos aspectos das relações entre a produção artístico-cultural da juventude e as novas mídias: novos veículos de comunicação que acabam tendo implicações sobre o resultado mesmo da criação, em virtude das novas possibilidades técnicas que trazem aos produtores culturais. Isto porque, segundo Mary Bucholtz, as práticas culturais da juventude pelo mundo todo têm adquirido um crescente destaque e se tornado central para a organização de todas as sociedades humanas (Idem: 544).

Um outro aspecto que deve ser ressaltado é o de se construir uma análise distanciada da imagem construída sobre este tipo de expressão cultural pela opinião pública e pelos veículos de comunicação de massa. Esta última sobretudo, centrada muito mais no caráter que consideram "exótico" da festa, na repetitividade da música, no "visual" dos *clubbers* e *ravers*, e no consumo de drogas. Como observa James Boon, em um enunciado já bastante evidente, "parte da tarefa da antropologia é fazer com que populações explicitamente exóticas pareçam implicitamente familiares e que populações explicitamente familiares nos pareçam implicitamente exóticas." (1993: 25). Cabe ao antropólogo desempenhar o papel de tradutor, ou intérprete, das múltiplas vozes que emergem na diversidade cultural dos centros urbanos contemporâneos, principalmente, neste caso, dos modos de expressão cultural jovem e das implicações sociais de suas práticas.

Considerando o tema desta pesquisa, são as particularidades evidenciadas na apropriação local de uma "cultura global popular", particularmente da música eletrônica e da cultura *rave*, elementos "transculturais", que se definem como o objeto de estudo desta pesquisa. Esta cultura *rave* global é ressignificada no contexto local e operada como prática cultural e identitária por grupos de jovens. Esta apropriação e ressignificação envolve o cruzamento de um sistema simbólico, que localmente não existia, em um universo cultural e social pré-existente, a partir do qual se redefinem categorias estéticas e significados que são utilizados pelos jovens para a definição de suas fronteiras culturais em relação a outros grupos. Nadine Dolby³ destaca que "os jovens, em particular, vivem num mundo que é em grande parte definido através de imagens expressas pelo *popular global*" (1999: 291). Este "global popular", "[...] serve como um lugar crítico dos investimentos afetivos dos jovens,

pois seria um campo no qual o desejo, a alegria, os sonhos e as vidas poderiam ser exploradas e mapeadas" (Idem: 292).

A pergunta crucial que formulo neste trabalho é, como a cultura *rave*, considerada "universal" segundo a literatura consultada, cunhada "originalmente" na Europa e Estados Unidos, composta por elementos transculturais, de circulação global, é produzida, distribuída e experienciada, pelos jovens que compõem a *cena eletrônica* de Porto Alegre? Conseqüentemente, como o grupo de participantes desta expressão articula o que conhece sobre a cena global com o seu campo de vivência local? Enfim, como se dá o agenciamento na relação entre produção/criação, circulação, e recepção da cultura *rave* em Porto Alegre nos termos propostos por Mary Bucholtz?

A difusão global da cultura popular é freqüentemente vista como sintomática de um nivelamento cultural, enquanto muitos estudiosos têm pontuado que como as formas culturais são tomadas e seus significados são determinados para além de seus lugares de origem, há um processo que envolve criatividade e ação, e não uma aceitação irrefletida dos produtos culturais. A mesma fonte cultural pode ser colocada em uso de modos radicalmente diferentes. (2002: 543)

Procurei tratar destas questões valendo-me de uma máxima de Geertz, de que o "*locus* de estudo não é o objeto de estudo" (1989: 32). Assim, estudei estas questões "na" cultura da música eletrônica de pista em Porto Alegre, não tomando esta cultura "em si", mas como um espaço cultural privilegiado para o tratamento desta problemática.

O universo empírico desta pesquisa é composto pelos jovens situados na gradação entre "agenciados e agenciadores" culturais na *cena eletrônica* de Porto Alegre⁴. "Jovens" e "jovens adultos" situados geracionalmente na faixa entre 17 e 30 anos de idade, incluídos na ampla categoria "camadas médias", neste caso definindo grupos participantes da sociedade de consumo, desfrutando, de modo variado, dos privilégios oferecidos pelo sistema capitalista. Grande parte têm acesso à universidade e à informação midiática, à internet, podendo despendar alguma quantia de dinheiro com as festas, indumentária, compra de CDs,

³ Pesquisadora e professora na área de educação na Monash University, Austrália.

⁴ A população de Porto Alegre, conforme o Censo realizado em 2000, é de 1.360.590 habitantes. A população pertencente à faixa etária que incluiria o maior número de participantes do universo desta pesquisa é o dado pela categoria das "Pessoas residentes - 20 a 29 anos de idade", com 229.941 habitantes (fonte: IBGE/Censo Demográfico 2000). Poderíamos estimar que pelo menos 20% da população desta faixa etária, 45,8 mil pessoas, já teve algum tipo de participação em festas de música eletrônica, considerando que desde o ano 2002 o público de *raves* chega a 5 ou 6 mil pessoas. No ano 2003 realizaram-se em torno de 16 festas denominadas *rave* em Porto Alegre, com uma variação de 2 mil e 6 mil pessoas em cada evento. A soma do público semanal dos *clubs*, que funcionam de dois a quatro dias por semana, podemos estimar em 2 mil pessoas.

softwares, e demais elementos que têm valor como capital subcultural na cultura da música eletrônica de pista⁵.

O campo bibliográfico sobre o fenômeno *rave*

Um primeiro ponto a ser destacado é que a literatura sobre o *rave*, seja qual for, independente da qualidade de conteúdo que se nos apresente, revela uma cultura de caráter global, manifesta em diversos países do mundo.

Mesmo sendo uma expressão cultural relativamente recente, há escritos sobre o *rave* e aspectos relacionados a ele em vários campos de conhecimento. Poderíamos definir algumas linhas de abordagem do tema nos estudos de religião, na sociologia, nos *cultural studies*, na musicologia, além da produção de cunho jornalístico.

Alguns estudos sobre o *rave* na área de religião enfocam as novas formas de religiosidade. Nesta linha, os trabalhos de maior destaque parecem ser os dos pesquisadores na área de ciências da religião, da Université de Quebec à Montreal, liderados pelo professor Guy Ménard. De modo geral, procuram tratar o *rave* como uma expressão da religiosidade contemporânea, pensando a religião no sentido durkheimiano.

Na introdução da revista *Religiologiques* - "Technoritualités - religiosité rave" (2001), número que conta com artigos de diversos pesquisadores sobre o *rave*, Guy Ménard e François Gauthier enfatizam o caráter recente do *rave* no meio urbano do mundo ocidental, tendo se tornado uma das formas mais significativas de "efervescência" entre as gerações jovens, sendo que a essência transgressiva e festiva que identificam no *rave*, relativas ao comportamento transgressor dos valores e normas culturalmente estabelecidas, seria o que possibilitaria a identificação de uma "potencialidade eminentemente religiosa", isto é, pela "comunalidade", pelo uso de drogas, pelo comportamento sexual considerado transgressivo, pela ilegalidade da festa (2001: sn).

Em seu artigo "Le rave, une pensée de la nuit" (2001), François Gauthier destaca alguns aspectos do *rave* que o caracterizariam como um novo modo de religiosidade, analisando rapidamente, seu caráter transgressor, os aspectos rituais do *rave*, a função do DJ, a sensibilidade sexual incentivada pelo ambiente da festa, e a suposta inversão que tem sido defendida por alguns pesquisadores de "novas religiões" entre mito e ritual.

⁵ Entrevistei formalmente 13 pessoas que compõe este universo, embora, por questões técnicas, somente 10 deles participem com suas narrativas na construção do texto etnográfico. Se relativizássemos o conceito de entrevista

Na mesma linha situamos Dave Green, pesquisador inglês na área de ciências da religião. Embora, diferente dos anteriores, cujo referencial teórico dominante é o da escola sociológica francesa direcionado à compreensão de fenômenos supostamente pós-modernos, Green combina várias tendências teóricas contemporâneas, como a dos filósofos pós-estruturalistas franceses, Deleuze, Baudrillard, dos *cultural studies*, da sociologia de Giddens e Foucault, e da antropologia de Turner e Tambiah. Destaca em seu artigo "Technoshamanism: cyber-sorcery and schizophrenia" (2001), que a música eletrônica tocada nas festas, em seus diversos subgêneros, como o *house*, o *techno*, o *drum'n bass*, o *psicodelic techno* e outros tantos, tem um caráter fortemente hipnótico, que compara, por sua função ritual, com o tambor usado pelos xamãs em suas práticas de "xamanismo".

Na linhagem da escola sociológica francesa de Durkheim temos o grupo GREMES (Groupe de Recherche et d'Étude sur la Musique et la Socialité), de pesquisadores franceses organizados em torno de Michel Maffesoli; sociólogos, filósofos e musicólogos, dedicados ao estudo dos fenômenos de "efervescência social" contemporânea, cujos trabalhos foram divulgados em dois números da revista *Sociétés*, dedicados exclusivamente a artigos e ensaios sobre o fenômeno festivo *rave* (número 65/1999), e sobre a música "techno"⁶ (número 72/2001). Sintetizo suas posições em pontos comuns de reflexão sobre o fenômeno *rave*. Sua abordagem privilegia os aspectos sociológicos, psicológicos e estéticos da festa e da música, a partir dos quais inferem sobre seu sentido na sociedade francesa da década de 1990.

Para Stéphane Hampartzoumian (1999a), a observação do *rave* objetiva problemas quanto a reconstrução, em nível acadêmico, de uma experiência estética e poética ao mesmo tempo íntima e coletiva, de caráter iniciático. Seu valor heurístico está em sua natureza como fenômeno, que exige uma postura sociológica que dê conta de sua especificidade, ao mesmo tempo que constitui-se num "laboratório do presente" como testemunho de um certo número de transformações na cultura popular (Gaillet, 2001).

Separado da realidade "ordinária", escapando à organização racional do tempo e às normas e regras sociais (Petiau, 1999), apresenta-se como um "espelho invertido do cotidiano", um ambiente liminar de rito de passagem para a vida adulta, desempenhando um papel na reprodução da sociedade, uma espécie de "ensaio para a vida adulta" (Berthou, 1999). O *rave* encarnaria a "parte maldita" das sociedades contemporâneas, revelando-se um

poderíamos chegar ao número de 50 pessoas.

⁶ No início do capítulo 3 faço um rápido comentário sobre as variações de denominação utilizadas em relação ao que atualmente no Brasil chama-se "música eletrônica". Quanto a grafia do termo "techno", no decorrer do trabalho resolvi preservar a grafia em inglês: *techno*, por estar da mesma forma preservando a grafia em inglês

momento de "gasto improdutivo", conduzindo o ser humano para "fora" de si mesmo e do horizonte da ordem e da razão (Gaillot, 2001).

Grynspan (1999) analisa a ideologia da festa quanto à sua transgressividade e subversão do modelo dominante de sociedade ocidental, realizadas através do uso de drogas, da "insegurança" dos lugares de realização - desconhecidos das autoridades -, do desrespeito à legislação da autoria, da "economia paralela", do nomadismo e marginalidade. Contudo, diferencia dois tipos de festas, as "freepartys", gratuitas e clandestinas, realizadas em lugares distantes dos centros urbanos; e as "comerciais", legais, autorizadas pelo poder público e incorporadas à lógica do consumo. Para Kosmicki (2001), no final da década de 1990 já não haveria mais festas "freeparty" com a utopia que animou o início do movimento. Para ele, em virtude de sua difusão e "popularização", este tipo de festa teria se degradado e perdido o sentido, incorporando aspectos que combatia, como a diferenciação social e a hierarquização, e também indivíduos agressivos e violentos. De um espaço de "inversão", passou a "imitar" os modelos sociais habituais e os legitimar.

De qualquer modo, os autores enfatizam o caráter de comunhão emocional e não-racionalidade do *rave*, e do "hedonismo" que aí estaria presente (Petiau, 1999). O *rave* representaria a inversão do individualismo em função da comunhão intensa e íntima (Gaillot, 2001). A experiência da festa remete à idéia de "comoção coletiva" e "experiência de si", para o que a música desempenha um papel crucial. A impossibilidade de identificação da "origem" do som, o rompimento com a música tonal, em que a representação instrumental é consciente, bem como a participação do público no processo de criação musical, somando-se a "violência" e "agressividade" sonora, favoreceria o "apagamento" do "eu" em função do êxtase coletivo, uma experiência "no presente", espontânea e efêmera (Metais, 2001).

Inspirada na psicanálise Jung, Metais observa que a geração atual encontraria, na forma de "arquétipos", no som e nas outras formas materiais e visuais do *rave*, representações inconscientes que os remeteria, imagetivamente, à cultura que marcou sua infância ou adolescência, na década de 1980, à ficção-científica, aos jogos de video-game e histórias em quadrinhos (Idem).

O *rave*, porém, não se resumiria à dimensão catártica, uma função irrealizada pela maior parte das festas modernas, mas à sua inscrição em uma época, alimentado-se e alimentado um ambiente estético pós-moderno (Hampartzoumian, 1999), no sentido da ruptura perceptiva provocada em relação ao tempo social moderno, à idéia vanguardista de

dos outros estilos: *house*, *drum'n'bass*, e *trance*. Uso "techno" (entre aspas) quando este, no texto original, corresponde no Brasil hoje à "música eletrônica", e não ao subestilo *techno*.

unidade e integridade da obra, de novidade na criação, relativizando a concepção progressista e historicista que definiria a estética moderna (Petiau, 2001).

Para Berthou, o DJ revela-se um "bricoleur", que "agencia" amostras sonoras, criando a partir do já criado, "falando" a partir dos objetos que coleciona, pela sua arte de "ligar" elementos. Considerando o caráter, para o autor, não religioso e não político do *rave*, não haveria outro inimigo para o "bricoleur" que o objeto cujo uso é pré-determinado, um objeto de "pura recepção". Para ele, a própria dualidade entre produção e consumo seria subvertida pelo *rave*, em que o consumo revela-se "outra produção", insinuando-se de forma silenciosa e quase invisível, pois não se apresenta como um "produto próprio", mas nas maneiras de empregar os produtos impostos pela ordem econômica dominante. "Consumir é produzir" (Berthou, 2001: 91-6).

Assim como no plano político e técnico, o *rave* emblematizaria "nossa época" também na estética. A "obra" não é mais um espetáculo, mas um evento de participação. O estatuto entre artistas e espectadores agora é outro. O artista não é mais o criador de obras ou objetos de arte, mas de contextos nos quais ele mesmo está implicado como espectador. Os espectadores tendem a tornarem-se atores. Isto provoca uma ruptura com a lógica espetacular de representação da arte e dos eventos culturais tradicionais (Gaillot, 2001).

A pós-modernidade do *rave*, para Pourtau (2001), estaria na nova forma de relação entre músico e público, reestabelecendo-se entre os participantes do ritual o caráter tribal de sociabilidade musical. Como movimento, faria parte de um momento de gestação de novas formas comunitárias, não a partir de ideais políticos, mas em torno de afinidades efêmeras, de afetos e emoções comuns, em que o corpo humano é mais eludido que reprimido (Gaillot, 2001).

A aparição do *rave* testemunharia a necessidade do ocidente secularizado pela época moderna de abrir no horizonte social um espaço para o sagrado, sem que este esteja em conflito com a técnica (Gaillot, 2001). Michel Maffesoli chama de "technotribalismo" a combinação entre formas de sociabilidade ditas tribais com a tecnologia desenvolvida nas sociedades complexas. Este reúne pessoas fora do universo profissional, familiar, e da lógica institucional, em função de "vivências comunais" (Pourtau, 2001). A técnica, que aparecia como força de separação, isolamento e racionalização da existência dos indivíduos, agora não impede mais o ser humano de ser "ele-mesmo", torna-se o meio pelo qual ele se expressa (Gaillot, 2001). Apresenta-se também como um elo de ligação entre universos socialmente distantes, como o do "techno" das camadas médias brancas e o do hip hop das classes

populares negras, que compartilham dos mesmos recursos tecnológicos de manipulação musical (Vichi, 1999).

Em uma outra linha, que poderíamos associar aos *cultural studies*, podemos incluir os estudos do norte-americano autodenominado "cyberantropólogo" Steve Mizrach. Destaco seu artigo intitulado "An ethnomusicological investigation of techno/rave" (1999), em que trata da caracterização dos estilos musicais, do *rave* como uma subcultura, da história da música eletrônica, dos aspectos políticos da cultura *rave*, da produção da música, e do uso de drogas. Para Myzrach, o que diferencia a música eletrônica de outros gêneros musicais não é a sua produção ou mediação eletrônica, mas a sua "autoconsciência tecnológica", o auto reconhecimento de seu caráter sintético, diferente do que ocorre com outros gêneros populares onde a predominância deste aspecto em sua produção é negada.

Nesta mesma linha incluiria Sarah Thornton (1995), que, em *Club cultures*, a partir das relações entre música, mídias e capital subcultural, trata da *cena club* inglesa. Descreve-a a partir da noção de subcultura, cunhada pelos autores dos *cultural studies* da Universidade de Birmingham, focando sua territorialidade, o compartilhamento de gosto, a ênfase à desimportância das origens sociais, a ideologia de autenticidade, a oposição underground à cultura de massas e ao "mercado". À noção de subcultura, que caracteriza a cultura *club*, associa, inspirada na "economia simbólica" de Bourdieu, a de capital subcultural, que serve para revelar os modos a partir dos quais os jovens negociam e acumulam status em seu próprio mundo social.

Thornton constrói uma narrativa histórica que trata dos conflitos quanto ao conceito de autenticidade na cultura *club* provocados pelo advento da tecnologia de execução musical, e analisa o processo de difusão da cultura *acid house* a partir de sua relação com os meios de comunicação na Inglaterra. Conclui afirmando que as distinções examinadas demonstram a criatividade e originalidade das culturas jovens, bem como a micropolítica de dominação e subordinação que as envolve como culturas cujo discurso remete a um universo socialmente indiferenciado e oposto à cultura dominante.

Na linha de estudos musicológicos, destacaria o artigo do alemão Ansgar Jerrentrup (2000), sobre o estado mundial da música "techno" no ano 2000, depois de ter passado por várias subdivisões estilísticas, e de alguns estilos terem "desaparecido" inclusive, tornando-se agora, pelo menos na Alemanha, uma parte da paisagem sonora cotidiana. Analisa também os aspectos ambientais e sensoriais do "techno" em sua expressão ritual, terminando por discutir as possibilidades didáticas desta música como recurso para a educação musical. Destaca que é um tipo de música criado para um tipo particular de ambiente, fazendo parte de um fenômeno

multi-sensorial, pois a música "techno" não teria seu efeito distintivo sem uma "[...] particular combinação de intensidade, ritmos tocados em alto volume, e efeitos de luz produzidos por estroboscópios. [...] A distinção dos 'techno events' seria a duração e o poder dos estimulantes sensoriais, que afetam os sentidos por um longo tempo e reforçam a experiência musical" (2000: 69). "Só raramente podemos encontrar áreas de percepção que estão tão proximamente interligadas com outras, ou um tipo de música que compreende uma combinação de estimulantes multi-sensoriais: auditivo, visual, físico, social e mental (drogas)" (2000: 70). Para Jerrentrup, a importância do *rave* estaria na experiência eufórica em um lugar e tempo particulares e em companhia de pessoas "sintonizadas".

Os também alemães Becker e Woebs (1999) relacionam aspectos sociológicos, musicológicos e sensoriais da música eletrônica, enfatizando seu caráter de vanguarda "populisticamente" orientada pelo movimento jovem, que promove uma reorientação da música à "simplicidade" e à "primitividade" nos tempos de uma crescente complexificação musical e social. Descrevem a experiência "techno" como liminar em relação ao cotidiano, evocam as origens musicais do "techno", e discutem o sentido do uso de substâncias psicoativas, a semiótica da relação entre público e DJ, e outros aspectos rituais deste fenômeno.

Na linha jornalística sobre o *rave*, uma obra bastante mencionada é a de Douglas Rushkoff, *Cyberia: life in the trenches of cyber space* (1994). Nela, dedica o capítulo "Technoshamanism: the transition team" ao mundo *rave*. Seu texto é baseado em investigação jornalística e na própria experiência do autor como *insider* da cena eletrônica de São Francisco/Califórnia do início da década de 1990. Além desta, há uma série de publicações norte-americanas de cunho jornalístico sobre a cultura *rave*.

No campo da literatura de divulgação, cabe citar *Ecstasy e a cultura dance* (1996). Nicholas Saunders, pesquisador dos efeitos do ecstasy e de outras drogas associadas às festas *rave*, trata de diversos temas relacionados ao seu uso, trazendo informações baseadas em experiências pessoais e também a partir de pesquisas realizadas entre os usuários. Procura, adotando um ponto de vista muitas vezes político, desmistificar a imagem produzida pela imprensa e pelas autoridades governamentais de diversos países em relação ao uso desta droga. Apesar do seu caráter apologético, contém relatos pessoais e de pesquisas sociológicas, antropológicas, psiquiátricas e psicológicas que são de grande valia como testemunho da experiência *rave*, além de remeter a outras fontes.

No campo da produção nacional, destaco as dissertações de mestrado de Cláudio Manuel Duarte, na área de comunicação social, da UFBA, sobre DJs e cibercultura, a de

Tatiana Bacal (2002), na área de antropologia, defendida no Museu Nacional/UFRJ, sobre a trajetória dos DJs no campo da produção cultural, e ainda o projeto de doutorado de Pedro Ferreira, na área de Ciências Sociais, na UNICAMP/SP, sobre a relação entre os DJs e as práticas xamânicas. Também a dissertação de mestrado de Marinês Nunes Calil, que deu origem ao artigo "O retrato do Nation disco club: os neodândis no final dos anos 80" (1996), sobre moda, estilo e sociabilidade em São Paulo.

Os temas tratados na bibliografia, e presentes no próprio material etnográfico, fazem necessária uma definição prévia de alguns conceitos que permearão praticamente todo este trabalho. Dizem respeito tanto às condições sociológicas da cultura da música eletrônica quanto aos aspectos teóricos de sua abordagem antropológica.

Ritual

Um primeiro questionamento que nos poderíamos colocar é quanto ao aspecto "ritual" do *rave*, questão recorrente na literatura que consultei. Seriam as *raves* rituais? Evoco algumas contribuições sobre este problema.

A conceitualização de ritual, em sua fase inicial, forjou-se nas escolas antropológicas francesa (Durkheim, Mauss, Hubert) e inglesa (Frazer, Tylor, Fortes, Gluckmann), revelando-se no estudo das religiões. A multiplicação das possibilidades de "campo etnográfico" teria promovido a expansão da noção de ritual para o estudo da dimensão secular, acompanhando a abertura da antropologia para o estudo das sociedades modernas; a superação da dicotomia racionalidade/irracionalidade que supostamente separava o mundo ocidental das comunidades tradicionais. Do domínio das sociedades "primitivas e exóticas", o estudo dos rituais expande-se à análise do contemporâneo (Segalen, 2000: 6).

Partindo da idéia de que o conceito de ritual não é ilimitado, mas universalmente aplicável a toda sociedade em que há simbolização (Idem), passamos às tentativas de defini-lo na atualidade, apesar do reconhecimento de Segalen de que não existiria uma definição reconhecida, canônica e fixada de ritual (Idem: 4). Em *Rituais ontem e hoje*, Marisa Peirano propõe uma definição operativa de ritual, uma definição que seja etnográfica, isto é, apreendida pelo pesquisador em campo junto ao grupo que observa, pois em todas as sociedades haveria eventos considerados especiais, não-cotidianos (2003:8-9).

Para Peirano, não estaria em questão a natureza dos rituais: podem ser profanos, religiosos, festivos, formais, informais, simples ou elaborados. O que interessa é sua forma, e

não o seu conteúdo. O modo como Claude Rivière define ritual, reforça, como ele enfatiza, pelo não prejulgamento do conteúdo das crenças, a importância de sua forma sobre o conteúdo.

Os rituais devem ser sempre considerados como conjunto de condutas individuais ou coletivas, relativamente codificadas, com um suporte corporal (verbal, gestual, ou de postura), com caráter mais ou menos repetitivo e forte carga simbólica para seus atores e, habitualmente, para suas testemunhas, baseadas em uma adesão mental, eventualmente não conscientizada, a valores relativos a escolhas sociais julgadas importantes e cuja eficácia esperada não depende de uma lógica puramente empírica que se esgotaria na instrumentalidade técnica do elo causa-efeito. (Rivière, 1996: 30)

A conceitualização mais atual de ritual tomaria como base a "forma". Seu conteúdo remeteria às suas expressões particulares. O ritual teria um elemento comunicativo implícito. "Ao nos vestirmos de determinada forma, ao assumirmos determinadas maneiras à mesa, ao escolhermos determinado lugar para freqüentar, estamos comunicando preferências, status, opções." (Peirano, 2003: 10). O ritual então expandiria, iluminaria e ressaltaria o que é estruturante em um determinado grupo.

Peirano enfatiza alguns pontos que no percurso de décadas de discussões, teriam sido verificados em relação aos rituais. Destaco dois deles: "1) uma definição relativa de ritual é superior a uma definição rígida, [...] 3) é irrelevante determinar a primazia entre ritos e mitos" (Idem: 50). Mais ainda, "a idéia de ritual nos serve hoje de guia para uma análise antropológica mais ampla e mais rica [...]. [...] o ritual mostrou ser uma porta heurística, pela qual podemos vislumbrar aspectos de uma sociedade que dificilmente se manifestam em falas, depoimentos e discursos. [...] Por meio da análise de rituais, podemos observar aspectos fundamentais de como uma sociedade vive, se pensa e se transforma - o que não é pouco." (Idem: 50-1).

Rivière, em sua obra *Os ritos profanos*, no capítulo "Ritos de exibição de uma adolescência marginal", entre descrições de eventos de rock, punk e hip hop, traz o exemplo do que ele chama de "êxtase da acid house music", o que poderíamos vincular diretamente ao nosso universo de estudo. Sobre a ritualidade em relação às culturas jovens:

O rito concebido como seqüência temporal de ações, conjunto de papéis articulados, estrutura teleológica de valores, meios simbólicos orientados para os objetivos a serem obtidos e sistema de comunicação, - considerado aqui sem qualquer referência à mitologia religiosa - é bem revelador da subcultura dos adolescentes de nosso tempo que é traduzida por símbolos e processos multívocos [...]. (Rivière, 1996: 178)

Tendo tratado de alguns aspectos teóricos relativos à dimensão ritual que se fazem necessários à análise e interpretação do fenômeno *rave*, passo a outro tema que certamente traz à tona alguns pontos importantes de esclarecer. Os do uso do conceito de subcultura.

Subcultura

Bastante associado à cultura jovem, o termo subcultura tal como o utilizamos neste trabalho é o definido por Dick Hebdige⁷, em sua obra *Subcultures: the meaning of style*, de 1979. Mesmo que meu trabalho não esteja vinculado aos *cultural studies*, a noção de subcultura associada ao estudo de culturas jovens revela-se heurísticamente útil. Obviamente, seu sentido é dado no contexto teórico em que surgiu. Nos *cultural studies*, a noção de subcultura estaria vinculada à idéia de resistência e oposição, através do estilo e os símbolos que contém, às categorias culturais dominantes (hegemônicas). Neste campo, toda dimensão simbólica é considerada como tendo uma base ideológica, e vice-versa.

Para Hebdige, a emergência das subculturas jovens teria o sentido de quebrar o consenso (cultural) no período pós-guerra. Porém, o desafio proposto à hegemonia pelas subculturas não seria expresso diretamente, mas "obliquamente", pelo "estilo". "As objeções são apresentadas e as contradições mostradas [...] no nível profundamente superficial das aparências: isto é, ao nível dos signos." (Hebdige, 1994: 17). O estilo subcultural vai "contra a natureza", interrompendo o processo de normalização, ofendendo a "maioria silenciosa" e o princípio da unidade e coesão social. Como violação da ordem simbólica, as subculturas atraem e desejam permanentemente atrair atenção, o que seria para Hebdige, a base fundamental da significação na subcultura⁸ (Idem: 19).

Em relação à sua coesão interna, a comunidade simbólica que constitui uma subcultura não seria um corpo uniforme. Classe não coincide com comunidade simbólica, isto é, com a totalidade de usuários de um mesmo conjunto de signos de comunicação ideológica.

⁷ Hebdige analisa as subculturas punk, rastafari e outras culturas jovens inglesas da década de 70. Em relação ao uso deste referencial para a análise da subcultura da música eletrônica, Sarah Thornton já teria dado os primeiros passos em sua obra *Club cultures* (1995). Ela usa o termo "subcultura" para identificar as "culturas de gosto". Estas seriam rotuladas pela mídia como subculturas, e da mesma forma as práticas que os *clubbers* chamam de "underground". Mencionando o autor Dick Hebdige, para Thornton, a subcultura se encontraria em oposição à mídia, pois a relação com esta teria como resultado a sua incorporação à hegemonia e seu conseqüente desmantelamento. Cita também Paul Willis, para quem os objetos sagrados de uma autêntica subcultura jovem seriam apropriados a partir de uma transformação, por atos violentos, do "lixo da produção capitalista" (1995: 8-9).

⁸ No decorrer do trabalho usarei tanto o termo "subcultura" quanto "cultura" para me referir à cultura da música eletrônica de pista que compõe a *cena eletrônica*, pois apesar de caracterizada especificamente como uma subcultura, não deixa de incluir-se no conceito mais amplo de cultura.

Diferentes classes vão usar a mesma linguagem, e acentos com orientações diferentes vão compô-la (Idem: 17). Como veremos, os diferentes acentos que compõem a dimensão ideológica da *cena* oscilam entre dois pólos, na linguagem nativa, o "underground" e o "comercial". Este último referido na literatura convencionalmente como "mainstream". Correspondem à postura ideológica adotada pelos agentes produtores da subcultura em relação à divulgação ampla de sua cultura e ao "mercado".

Considerando que a cultura da música eletrônica tem se caracterizado como uma cultura de consumo, mas autoreferida como underground, os termos underground e comercial seriam usados conforme o jogo de acusações entre os agentes da *cena* de estarem vendendo seus símbolos e deixando de lado seu aspecto ideológico na permanente disputa pelo agenciamento de público. Deste modo, "underground" aparece sempre como autoreferido, enquanto "comercial" é uma categoria de "acusação".

Juventude e música no Brasil

Como complemento às observações de Mary Bucholtz (2002) sobre as culturas jovens, expressas no início desta introdução, que tomamos como centrais para a estruturação deste trabalho, caberia fazer alguns destaques quanto à produção literária sobre juventude urbana e música no Brasil contemporâneo. A maior parte direcionada às expressões culturais de jovens em situação de exclusão social no Rio de Janeiro e em São Paulo, como o hip hop e o funk, em relação aos quais a cultura jovem da música eletrônica compartilharia de alguns pontos, apesar de ser uma cultura das camadas médias brancas.

As obras publicadas chegam a constituir um campo de estudo sobre as expressões culturais dos jovens de periferia. Mencionaria o estudo antropológico pioneiro de Hermano Vianna sobre o funk no Rio de Janeiro, *O mundo funk carioca* (1997), realizado em 1987, a partir do qual constrói uma etnografia focando a história do funk internacional e carioca, os aspectos organizacionais e administrativos do baile, sua relação com a indústria cultural, a sociabilidade, *ethos* e estilo de vida de seus participantes; indagando-se sobre o sentido de tal expressão cultural em que são apropriados elementos do movimento hip hop norte-americano em forma de ressignificação local.

Em *Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais* (1997), organizado por Vianna, estão reunidos alguns artigos, dentre os quais destaco o de Jane Souto, "Os outros lados do funk", em que acrescenta algumas observações às realizadas por Vianna em *O mundo funk carioca* a partir do estado do funk em 1995 na mesma cidade. Destaco a de que

teria sido inventado um "mercado funk", com a expansão de seu público às camadas médias, criação e profissionalização de categorias-tipo de trabalhadores, incorporação de outras, como as de jornalista e publicitário, e a transformação de alguns agentes, inicialmente pequenos produtores, em empresários culturais (1997: 62). Também o de Fátima Cecchetto, "As galeras funk cariocas: entre o lúdico e o violento", sobre as modalidades de baile funk, os padrões hierárquicos entre os organizadores e o público, e a lógica dos conflitos violentos: aspectos intrínsecos a estas expressões culturais, segundo a autora, ignorados pela mídia e pelos próprios organizadores de bailes (1997: 96). O livro de Janice Caiafa, *Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub* (1985) é outra referência no estudo sobre cultura jovem e música no Brasil.

No campo da Comunicação Social mencionaria os estudos na temática música, juventude e violência, que tem Micael Herschmann como uma de suas principais referências. Publicou *O funk e o hip hop invadem a cena* (2000), e organizou *Abalando os anos 90* (1997). O ponto central de Herschmann é o de que o "tom conflituoso", ou pelo menos tenso, presente na música popular brasileira contemporânea, dado pelo funk e hip hop, evidenciaria a falência de um modelo, um "retrato de Brasil", construído a partir de diferentes recursos simbólicos canonizados na literatura, artes plásticas e música, em que era possível encobrir as tensões e conflitos presentes no cotidiano. O "ascenso" do hip hop e do funk à mídia e à indústria cultural representaria a emergência no imaginário social de um Brasil fragmentário e plural (Herschmann, 2000: 11-2).

Do ponto de vista heurístico, as expressões culturais associadas aos jovens sinalizariam em direção ao duplo movimento que tem caracterizado o espaço social urbano: primeiro, o de pluralização, com a emergência de diversos grupos sociais articulados às inúmeras formas de consumo que nos permitiria questionar a visão conformista e/ou apolítica das sociedades atuais; e segundo, que a ação homogeneizadora da globalização redimensionaria a visão atomizada e degradada das grandes cidades, ao mesmo tempo que atestaria a incapacidade das políticas sociais em dar respostas satisfatórias (Idem: 15). Isso em relação ao caráter integrador dos elementos transnacionais incorporados pelos jovens em torno dos quais constroem suas identidades. "A principal relevância das expressões culturais juvenis parece ser a de se oferecerem como 'espelhos de seu tempo'" (Idem: 15).

Em artigo que participa da coletânea *Abalando os anos 90* George Yúdice segue no mesmo caminho de Herschmann, afirmando que a "decadência da identidade nacional brasileira", tanto política quanto racial e culturalmente, estaria sendo provocada principalmente pela "juventude subalterna", os funkeiros, - que, segundo ele, é o único

segmento da juventude brasileira cujas representações estão transformando o tradicional cenário da mídia, - caminhando "[...] em direção a novas experiências, entrecruzadas por formas culturais transnacionais que confundem a cultura consensual e, quase sempre, instalam a sensação de medo na elite e na classe média [...]" (1997: 26-27).

Glória Diógenes (1997), na mesma coletânea, adota uma divisão histórica entre "gerações culturais" para situar a geração atual. Esta teve seu início na década de 1980, a "geração cultural pós-moderna", marcada pelo "ilimitado pluralismo", que ocorre em meio ao apogeu da sociedade de consumo, em que os jovens representam o segmento mais expressivo no consumo de bens simbólicos da "cultura de massa", porém utilizando-os para a construção de identidades particulares.

A geração atual tem como antecedentes a "primeira geração", do final da segunda guerra até a década de 1950, marcada pela "rebelião da subjetividade contra a ossificação das formas de vida burguesa", sintetizada em grande parte pelo existencialismo; e a segunda, do início dos anos 60 até os anos 70, cuja experiência teria se originado do boom econômico do pós-guerra, contestando a ideologia da abundância, o progresso industrial e a opulência, cujos exemplos são o movimento hippie e suas diversas perspectivas: visões políticas que sugeriam modelos alternativos de sociedade, saídas sensoriais ligadas às drogas, incorporação de definições transcendentais das filosofias orientais, e militância política inspirada nos princípios marxistas (Diógenes, 1997; Arce, 1997). Para José Arce, até os anos 1970 e 80, o protagonismo juvenil teria ocorrido entre os jovens de camadas médias, só a partir deste momento teria ocorrido o surgimento dos jovens das favelas e de bairros populares como atores sociais jovens a partir da criação de formas de expressão e resistência cultural (Arce, 1997).

O antropólogo Livio Sansone (1997), ainda na mesma coletânea, comparando o funk carioca com funk baiano quanto à relação música, cultura e identidade negra, procura desconstruir a idéia de que existe uma associação direta e exclusiva de determinado gênero musical com um único tipo de etnicidade. A construção das identidades jovens em relação aos estilos musicais constituiria-se numa "bricolagem" ou mosaico estilístico. Mostra que o processo de recepção e transformação de fenômenos musicais juvenis envolve uma situação mais complexa do que a simples associação do funk e do hip hop aos jovens da periferia urbana. Estes, além do funk, identificam-se com o reggae, a MPB e o pagode. O autor critica inclusive a noção de subcultura para a análise das expressões culturais juvenis de que trata, considerando-a "cristalizadora" para se referir à identidade musical dos jovens de classe popular do Rio de Janeiro e Salvador.

Tendo tratado até o momento de aspectos teóricos relativos ao campo de conhecimento compreendido neste trabalho, passo aos metodológicos.

Questões de método

A narrativa de minha entrada em campo encontra-se entrelaçada com a descrição dos personagens da *cena* no capítulo seguinte. Trato agora de alguns aspectos teórico metodológicos que envolveram o trabalho de campo e o processo de escrita etnográfica.

A condição atual do trabalho de campo na antropologia, segundo Winkin, já teria passado pelo que ele chama de as três "revoluções etnográficas". A primeira teria ocorrido entre 1915-20, quando Malinowski, ele mesmo se propôs a coletar os dados que lhe interessavam, na tentativa de captar o ponto de vista do indígena e compreender a sua visão de mundo. A segunda, entre 1930-35, quando antropólogos norte-americanos, Winkin cita Lloyd Warner, se propõem a realizar estudos antropológicos em pequenas cidades dos Estados Unidos. A terceira revolução teria ocorrido nos anos 50, em virtude da libertação da tendência de se pesquisar populações dominadas, como índios, camponeses, pobres, mendigos, etc. Esta teria sido realizada pelos pesquisadores da Escola de Chicago (Winkin, 1998: 130-1).

Os desenvolvimentos posteriores da etnografia têm permitido a abertura de possibilidades inimagináveis em momentos anteriores de desenvolvimento da teoria e metodologia antropológica, fato que acompanha a própria transformação do mundo ocidental, evidenciando-nos a estreita relação existente entre contexto histórico, geográfico, social e pesquisa antropológica. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento teórico da antropologia tem resultado, como trata Mariza Peirano em "A favor da etnografia" (1995), do permanente "diálogo" entre teoria e trabalho de campo. Neste sentido, cada situação diferenciada de pesquisa "[...] é o meio pelo qual a teoria antropológica se desenvolve e se sofisticada quando desafia os conceitos estabelecidos pelo senso comum no confronto entre a teoria que o pesquisador leva para campo e a observação entre os nativos que estuda." (Idem: 43). Da mesma forma que a teoria, a metodologia empregada também estaria sendo posta à prova a cada situação de campo.

Não há cânones possíveis na pesquisa de campo, embora haja, certamente, algumas rotinas comuns, além do modelo ideal. E se não há cânones no sentido tradicional, talvez não se possa ensinar a fazer pesquisa de campo como se ensinam, em outras ciências sociais, métodos estatísticos, técnicas de surveys, aplicação de questionários. Na antropologia a pesquisa depende, entre outras coisas, da biografia do pesquisador, das opções teóricas da disciplina em determinado momento, contexto

histórico mais amplo e, não menos, das imprevisíveis situações que se configuram no dia-a-dia local da pesquisa. (Peirano, 1995: 45)

Para James Clifford, a etnografia se configura como um campo de tensões, ambigüidades e indeterminações próprias do sistema de relações do qual faz parte (Gonçalves, 2002: 10).

No contexto em que muitos autores, como Clifford, Marcus, Crapanzano (Peirano, 1991), afirmam a necessidade de uma "antropologia reflexiva", torna-se fundamental considerar a relação entre pesquisa de campo, construção do texto etnográfico, e o papel do leitor, isto é, situar contextualmente a produção etnográfica. A desconstrução da autoridade etnográfica realizada por Clifford (2002), coloca em questão a construção das representações sobre o outro no momento que a disciplina "olha para dentro de si mesma", num ato de autorreflexão, e repensa os fundamentos do conhecimento sobre o outro. Ao nos questionarmos sobre os fundamentos do conhecimento que construímos sobre o universo que nos propomos estudar, estamos aderindo a este paradigma.

Clifford enfatiza o caráter de construção literária da etnografia. Cada um dos "paradigmas etnográficos" que identifica se valeria de alegorias textuais específicas na construção da autoridade sobre o conhecimento do outro. A autoridade etnográfica de Malinowski dependia da afirmação da cientificidade e objetividade de seus relatos em relação ao senso comum dos relatos de viajantes, a partir dos quais os antropólogos evolucionistas elaboravam suas teorias e contra cuja autoridade Malinowski procurava estabelecer sua metodologia e descrição etnográfica que se afirmava como verdadeira pelo recurso à riqueza de detalhes (Clifford, 2002: 27-33).

A autoridade etnográfica do paradigma da experiência de Malinowski passa a ser contestada por uma nova forma de autoridade, a do paradigma da etnografia interpretativa, de Geertz, que coloca em questão a produção de etnografias baseadas na objetividade dos relatos, propondo um outro modelo baseado na idéia de cultura como texto a ser interpretado, onde uma instituição "típica" de uma cultura é eleita como um *locus* significativo cujos aspectos performáticos são traduzidos em uma ficção textual pelo etnógrafo a partir de uma descrição densa voltada para as estruturas de significação de uma cultura (Clifford, 2002: 33-43). O paradigma interpretativo, assim como o experiencial, não escapa à crítica da representação colonial, em que as outras culturas são descritas sem que se coloque a realidade cultural da própria cultura em questão, além de haver uma falta de reciprocidade na produção da representação sobre o outro.

O paradigma discursivo surge fundado numa crítica aos anteriores, colocando no centro a questão da intersubjetividade dialógica do encontro etnográfico. No interior do paradigma discursivo há a modalidade dialógica, em que se observa uma preocupação com a representação dos contextos de pesquisa e com as situações de interlocução, onde as interpretações são produzidas em conjunto e onde os interlocutores negociam uma visão compartilhada da realidade. A forma textual deste tipo de etnografia não é necessariamente o diálogo, tem mais a ver com a ética estabelecida com os nativos, baseada na relação do dar-e-receber (Clifford, 2002: 43-9).

A última modalidade de autoridade etnográfica historicamente identificada por Clifford é a polifônica, segue a mesma ética da etnografia dialógica, porém uma estética diferente, é uma forma de representar um todo não homogêneo, de evitar a construção de uma unidade abstrata pelo poder monológico do etnógrafo, que fugiria dos conflitos que são inerentes a uma realidade em função de uma pretensão de representações ideais. A regularidade e a extensão das citações dos informantes teriam não mais a função de confirmar as afirmações do etnógrafo, mas de serem outras vozes dialogando no texto com o antropólogo. Os nativos deixam de ser meros enunciadores independentes e passam a ser os escritores da própria cultura (Clifford, 2002: 49: 57).

Autores como Victor Turner (1988), reivindicam um fazer antropológico pós-moderno pelo aspecto reflexivo desta antropologia consciente do fazer antropológico, dos pressupostos presentes na produção do saber sobre o outro. A antropologia pós-moderna de Turner, em relação ao seu objeto de estudo, é "liberta" de preceitos que têm se tornado características distintivas do gênero literário chamado por ele de "trabalhos antropológicos". Estes teriam promovido uma "sistemática desumanização do homem" como tema de estudo, considerando-o mero suporte de uma "cultura impessoal" (Idem: 72). O funcionalismo e os diferentes tipos de estruturalismo seriam os paradigmas principais deste gênero.

A noção de "performance", tão associada a Turner, é direcionada em grande parte para a apreensão da dinâmica do processo social, o que, segundo ele, é justamente a marca da "virada pós-moderna" da antropologia, pela ênfase no processo e em suas qualidades processuais, na performance, no movimento, nas fases, na trama, nas ações de reagregação, nas crises, etc (Idem: 76). Quanto à apreensão cognitiva das performances sociais, em seu artigo "Performing ethnography" (1988b), Turner chega a propor a experimentação do ritual como recurso cognitivo para a sua compreensão, segundo ele, um aspecto metodológico fundamental para uma antropologia da experiência. Neste texto o autor reflete e problematiza sobre a experiência de encenação de rituais indígenas realizada por alunos seus, orientada a

partir de descrições etnográficas de rituais. Em relação ao ritual da festa *rave*, penso que não tive dificuldades de nele atuar. O aspecto mais problemático talvez seja de como comunicar ao leitor, através da escrita, esta experiência.

Ao estudante brasileiro de antropologia, tendo contato com uma diversidade de perspectivas metodológicas, tanto históricas quanto contemporâneas, cabe tentar extrair o que de mais fecundo cada um destes pontos de vista oferece para a qualificação do trabalho de campo e da escrita etnográfica. Assim, desejei realizar uma etnografia baseada em uma descrição densa, autoreflexiva, dialógica e polifônica, porém, reconheço as dificuldades de um iniciante em realizar a junção teoria-prática.

Utilizei-me de uma ampla gama de possibilidades de coleta de materiais existentes sobre a cultura da música eletrônica: publicações literárias, matérias de jornais e revistas, informativos elaborados pelos próprios nativos, audição e coleção de discografia, coleta e análise de *flyers*⁹, participação como aluno em curso de formação de DJs, entrevistas e contatos por e-mail e pesquisa em sites da internet, observação participante em grupos de discussão na internet, registros de imagem fixa e imagem-movimento; até as mais tradicionais observação participante e entrevistas semi-dirigidas. Enfim, tudo que pudesse fornecer informações para a montagem etnográfica do modo como a cultura *rave* é representada e ritualizada socialmente e individualmente, tanto pelas diversas mídias, quanto pelo modo como diversos personagens deste meio a reproduzem, considerando a circularidade destas representações, que atuam em múltiplas direções: produção/mídia - público; público - produção/mídia, mídia/mídia, público/público.

Realizei duas viagens a São Paulo. Uma em abril de 2003, junto a uma excursão nativa para o festival de música eletrônica *Skolbeats*, e outra em setembro, em virtude de meu projeto de pesquisa ter sido selecionado pelo programa RUMOS Pesquisa 2003 do Instituto Itaú Cultural, quando em duas semanas pude conhecer a *cena eletrônica* de São Paulo como recurso de distanciamento e comparação em relação à *cena* de Porto Alegre.

O status etnográfico da imagem

⁹ Resumidamente, "*flyers*" são os "convites" de divulgação das festas de música eletrônica.

Como passei a fazer uso do mini-equipamento de filmagem¹⁰ somente no estágio final do trabalho de campo, as implicações de seu uso na construção da relação com os informantes não adquiriram grande significação no resultado final da construção etnográfica. Mesmo assim, a possibilidade de visualização/escuta posterior aos momentos de presença em campo, desempenhou um importante papel em termos de reflexão sobre a imagem que vinha sendo construída de modo consideravelmente inconsciente pelo pesquisador. Observar o registro de imagens-movimento posteriormente em uma tela, feitos somente depois de bastante avançado o trabalho de campo, permitiu-me "ver" o modo como até então tinha mentalmente e literariamente representado o outro, considerando os *a priori* conceituais que orientam o posicionamento, movimento, enquadramento, realizados pelas mãos e pelo corpo do etnógrafo no ato de filmagem em campo.

Além deste caráter reflexivo do registro de imagem, muitos aspectos objetivos e subjetivos desapercibidos no momento de "estar com" em virtude da imersão, mesmo autoreflexiva, no fluxo dos acontecimentos, se revelam, dando à câmera um caráter heurístico complementar. Destacaria o uso da imagem neste trabalho como objeto de análise *a posteriori* e como recurso expressivo textual, muito mais do que como elemento de negociação para a construção de relações intersubjetivas. As imagens apresentadas, obtidas em diversos momentos do trabalho de campo, revelam um status etnográfico variado, entre a ilustração e a narrativa. Por um lado expressando a trajetória de reflexão sobre o seu uso no decorrer do trabalho de campo, e por outro, evidenciando a intenção de enriquecimento da tradução cultural, - um dos principais *mots* na história da antropologia, - através de imagens visuais como recurso de comunicação diferenciado da "imagem escrita".

Sobre o consentimento do uso das imagens e da revelação das identidades verdadeiras, embora eu tenha solicitado a autorização da organização dos eventos onde foram obtidas e para as pessoas que nelas aparecem como sujeitos principais, procurei, ao inserí-las neste trabalho, agir de acordo com as liberdades e limites que me foram determinados em cada encontro particular. Friso o caráter "espetacular", de "mostrar-se", da cultura *rave*, e a importância dada a "auto-promoção" neste meio. Mesmo assim, muitos preferiram não se revelar, o que respeitei resguardando suas imagens e identidades. Mantive as identidades verdadeiras dos que com certeza me cobriam se as substituí-se por fictícias.

¹⁰ Para o registro de imagens-movimento utilizei, a partir de setembro de 2003, uma câmera filmadora "de mão" Sony Mini-DV, com dispositivo para obtenção de fotos digitais. Até esta data os registros fotográficos foram obtidos, conforme as circunstâncias, com uma câmera fotográfica de uso doméstico, e com uma monorreflex Zenit.

Observação participante

A prática da observação participante também trouxe uma série de questões em relação à realização do trabalho de campo. No *ethos* nativo da *cena eletrônica* há uma grande valorização da "participação" e do "gosto pela música" eletrônica, seja qual for o estilo. Deve-se gostar da música, isto justifica a sua presença no meio e é o fundamento para a identificação entre os participantes efetivos. O "pesquisador" é uma categoria estranha em festas, serve mais para criar obstáculos que para estabelecer vínculos. Sempre procurei deixar claro quem eu era, para todas as pessoas com quem tive contato, mas sempre o fiz no momento que considerei mais adequado. E também, quando falava que gostava de música eletrônica, e de minha preferência por determinado estilo, estava sendo sincero, uma vez que isso de fato veio a ocorrer, já na fase inicial do trabalho de campo.

Precisei de tempo para definir qual a maneira mais adequada de me portar como pesquisador em uma festa de música eletrônica. A partir dos insucessos iniciais fui desenvolvendo uma metodologia provisória. Nunca havia feito pesquisa social em festas, nem lido sobre isso. Acredito que é necessário "tempo" para se descobrir o "tempo próprio" de cada espaço social onde se pretende inserir. Com o tempo de trabalho de campo consegui definir, na prática, duas posturas distintas: a de pesquisador, que observa com olhar atento as coisas à sua volta, mesmo estando no ritmo da música; e a de participante efetivo, que vive "de fato" esta cultura sem um distanciamento crítico (teórico e metodológico). Estes são os dois modos "epistemológicos" de se relacionar com a festa. O pesquisador da festa "pesquisa" justamente por ter uma postura diferenciada do *clubber* ou do *raver*.

Cheguei a esboçar uma técnica de observação em festas. Mesmo sendo visto por alguém que não o conhece como um participante "normal", o pesquisador deve permanecer alguns momentos em cada espaço diferenciado da festa, posicionando-se em vários ângulos possíveis, para observar o comportamento e a disposição do público no espaço. Deve fazer isso, circulando bastante, mas ficando o tempo suficiente em um mesmo lugar para poder observar e registrar mentalmente o máximo de eventos que ocorrem naquele lugar. Quando estes eventos passarem a ser recorrentes é hora de ir para outro lugar. Assim poderá realizar inferências sobre a lógica de ocupação do espaço, sobre o tipo de público presente, sobre a dinâmica da festa, e sobre o próprio sentido da música para os presentes, considerando que muitos deste aspectos podem se revelar à observação direta.

A festa passa por uma dinâmica, de momentos de menor e maior efervescência, e o pesquisador deve reparar nisso, tomando cuidado também de observar a dinâmica em relação ao horário do relógio, pois o tempo de permanência na festa, a hora de chegada e de saída é um diferencial importante em termos do modo de identificação com a mesma. Marca inclusive identidades diferenciadas entre os freqüentadores. O pesquisador deve ser um dos primeiros a chegar e um dos últimos a sair, só assim poderá observar esta dinâmica. Tal atitude muitas vezes atinge o limite da resistência corporal. Não é fácil permanecer atento durante 6 ou 7 horas de festa, da meia noite até seis ou sete da manhã, ou mais, que é o tempo médio de duração das festas em Porto Alegre. Já em São Paulo algumas festas chegam a durar 15 ou 16 horas, da meia noite às três, às vezes até quatro e meia da tarde. Pesquisar festas, ao contrário do divertimento que muitos pensam ser, exige pelo menos um significativo esforço corporal por parte do pesquisador e um permanente esforço de vigilância e distanciamento enquanto todos à sua volta estão se divertindo (inclusive os colegas que brincaram com você).

Os contatos feitos no ambiente da festa foram muito poucos, pelo próprio *ethos* do ambiente. Nestas festas o "certo" é ir para dançar e se divertir. Os encontros, para cumprimentos ou diálogos, que ocorrem, são entre pessoas que já se conhecem, de outros ambientes ou outras festas. Algumas pessoas vão sozinhas na festa, outros em grupos de amigos, mas os encontros observados nas festas são sempre entre conhecidos. Neste contexto, depois de várias vezes frustrado pelas tentativas de apresentar-me como um "pesquisador de festas de música eletrônica", percebi o quanto isto se mostrava inadequado. O pesquisador não é uma categoria "natural" da festa, é um "alien", que não fala a mesma língua dos "terrâqueos". Depois de conhecer alguns participantes "fora" do ambiente da festa, comecei a reconhecer as pessoas no ambiente "da festa", e assim foi possível ampliar a rede de contatos.

A questão da construção de uma identidade com os nativos no processo de inserção em campo permeia as reflexões sobre o método etnográfico desde que foi inaugurado, permanecendo em uma antropologia das culturas contemporâneas ocidentais. Um pesquisador jovem, do sexo masculino, terá mais facilidade de acesso aos espaços nativos onde as categorias nas quais é enquadrado na cultura do outro sejam prescritas.

Na cultura da música eletrônica de pista, uma cultura jovem, em relação a qual me encontro social e culturalmente muito próximo por minha condição de jovem universitário de classe média, para mim muitos espaços permanecem obscuros, pois em cada espaço específico a lógica da identificação social e cultural permaneceu operando, o que impossibilitou a inserção em dimensões desta cultura, como os espaços exclusivamente femininos, homossexuais, de consumo de substâncias psicoativas, e de *habitus* de classe onde

a posse de determinados bens marca uma fronteira onde a entrada pressupõe o compartilhamento de um "gosto de classe e estilo de vida", tal como trata Bourdieu (1983).

Neste sentido, as representações que construo sobre a cultura da música eletrônica em Porto Alegre estão marcadas pelo modo como a lógica de identificação social interfere no modo como eu, pesquisador como pessoa, sou capaz de ser aceito a partir das representações que a mim também são atribuídas, consciente ou inconscientemente, pelos participantes do mundo que me propus estudar. Mesmo a partir destas considerações, procurei construir uma etnografia em que pudesse estabelecer um diálogo entre as minhas próprias observações e experiências, e a diversidade de relatos e sentidos fornecidos pelas pessoas com quem tive contato.

É fundamental o compartilhamento da subjetividade com os nativos, porém, o pesquisador, a não ser que abdique de sua função, não o deixará de ser, o que gera muitas vezes, para os pertencentes ao grupo que estuda, uma ambigüidade em termos de "em que categoria colocá-lo?", "o que esse cara quer realmente entre nós?", "Ele gosta realmente de música eletrônica ou ele está aqui por puro interesse?".

De fato, pude estabelecer vínculos de amizade com muitas das pessoas com quem tive contato no mundo da música eletrônica, vínculos que sinalizam ir além do limite temporal dedicado a este trabalho. Idem em relação a esta cultura como um todo, da qual passei fragmentariamente a me apropriar, dando a ela um sentido bastante particular, em virtude da particularidade do modo como a venho experimentado desde o início do trabalho de campo. A prática etnográfica, pela imersão pessoal que requer, termina por nos absorver em várias dimensões da existência, não só profissionalmente e intelectualmente, mas também na dimensão afetiva e cosmológica, que envolve não somente o aprendizado do gosto pela cultura do outro, aspecto fundamental à descoberta de seu sentido, mas o gosto pelo exercício de busca e reflexão sobre a alteridade, ponto em que a disciplina antropológica se mostra privilegiada como universo de sentido.

Este trabalho está estruturado em cinco capítulos com temas autônomos, mas que se encaixam no eixo estabelecido no início desta introdução. No primeiro capítulo apresento alguns agentes que atuaram na construção etnográfica de sua cultura, ao mesmo tempo que narro minha entrada em campo. Descrevo os "limites da diversidade" encontrada entre eles, revelando uma lógica de construção identitária social "anterior" à constituída a partir do sistema simbólico da cultura *rave*. Infiro sobre o sentido da indumentária ("montagem"), e

defino os tipos de evento de música eletrônica da *cena*, atentando para o sentido de sua localização espacial na cidade.

No segundo, o foco são as representações dos agentes sobre o modo como enxergam a *cena* de Porto Alegre em relação às outras que tomam como referência, ao mesmo tempo que procuro montar uma "história nativa" do processo de agenciamento que envolveu o crescimento da *cena eletrônica* local. Situo a figura do DJ neste processo, e destaco a importância dada às mídias e à internet como meios de comunicação e divulgação.

O terceiro capítulo é dedicado aos aspectos técnicos e às categorias estético-musicais operadas no processo de criação da música, o "nexo" da *cena*; ao próprio processo de criação; e também ao sentido da música e respectiva estrutura na cultura *rave*. Trato das noções de "mixagem" e "remixagem" operadas na construção ritual do texto musical, e dos meios tecnológicos utilizados.

O quarto é sobre o modo como o sistema de classificação simbólico-cosmológico operado na *cena* organiza hierarquicamente sua diversidade cultural. No sistema de classificação são expressos os critérios de pertencimento e as lógicas de apropriação social e cultural dos estilos de música eletrônica de pista mais significativos, também descritos neste capítulo. Mostro a correspondência existente entre hierarquias simbólicas e hierarquias sociais e o modo como as identidades sociais e estilísticas são construídas em meio a esta relação.

No quinto a atenção é dirigida às representações sobre a experiência da festa e sobre os aspectos "transcendentais" atribuídos a ela. Incluem-se aí também a relação ritual entre público e DJ, as bricolagens discursivas como fundantes das interpretações e da própria experiência, e as representações sobre o sentido da ingestão de substâncias psicoativas. Todos estes elementos configuram uma cosmologia místico-espiritual que corresponde à noção de *vibe*. Termino estabelecendo uma conexão, cosmológica e de sentido, com as culturas alternativas no Brasil.

Na conclusão, obviamente, conecto as evidências expressas em cada capítulo, procurando objetivar uma interpretação do sentido e dos fundamentos do agenciamento jovem na *cena eletrônica* de Porto Alegre, almejando uma "síntese transcendente".

(28/09/02, Sábado) 10:30h da noite. De novo chego bem depois da hora combinada. Estaciono o carro na rua Garibaldi, em frente ao prédio de Cristina. Toco no interfone, e como sempre, é Luciano que desce para abrir a porta. Subimos um lance de escada. Entro. Fábio e Rafaela estão lhes fazendo uma visita. Encontro-os tomando a sua bebida preferida, a "clássica" "vodka com Fanta Uva".

CAPÍTULO 1

Vultos e naves

1.1. A noção de *cena*

À primeira vista, parece difícil caracterizar a estética da cultura da música eletrônica de um modo que se possa definir uma fronteira clara em relação a outros códigos lingüísticos operados por outras culturas jovens como marcadores identitários. Para Sarah Thornton, "Clubland", como muitos a chamam, é um terreno difícil de mapear. [...] As músicas em relação às quais o público dos clubs é afiliado são caracterizadas por uma rápida mudança de 'hits', artistas, e gêneros. [...] se as músicas e roupas são globalmente caracterizadas, os públicos são locais, segregados e sujeitos a distinções dependentes das menores particularidades culturais" (1995: 98-9).

Talvez, por isso, não exista ainda no campo da cultura da música eletrônica de pista um termo melhor que "cena" para se referir à dimensão local deste tipo de subcultura como um todo. "Cena eletrônica", expressão êmica usada na linguagem comum dos nativos¹¹, contém um significado diretamente vinculado ao sentido desta cultura intrinsecamente "polifônica". A noção de "cena" remete ao local, ao território, ao espaço social, ao cenário, enfim, à "cena", onde os símbolos associados à música eletrônica de pista são operados pelos atores sociais por eles "responsáveis". Serve para pensarmos a apropriação local de uma cultura global¹².

Pela ênfase na territorialidade local, onde estes elementos são apropriados, a noção de *cena* revelaria de antemão a possibilidade de incorporação conceitual de uma pluralidade de modos de apropriação como uma característica desta cultura, onde por mais diversa que seja

¹¹ Existe inclusive um site na internet chamado Ceneletrônica (ceneletronica.com.br), dirigido aos participantes da cena de Porto Alegre, gerenciado por Tati Suarez.

¹² Para Thornton, o fato de os frequentadores receberem os nomes dos locais frequentados: *clubbers*, de *club*, e *ravers*, de *rave*, é uma evidência do forte "senso de localidade" existente na *cena*. Se a *club culture* é um fenômeno global, ela é ao mesmo tempo fortemente enraizada no local (1996: 3).

sua forma de expressão, permanece nos limites de uma "cena eletrônica". A noção de *cena* permitiria a apreensão da diversidade local, da cultura jovem na cidade. É uma noção generalizante, no sentido de englobar todos os modos de participação na *cena*.

A *cena* de uma cidade não se confundiria com a de outra, são duas *cen*as diferentes. Uma *cena* regional se constituiria pelo conjunto das *cen*as locais: mas não há uma *cena* regional, a não ser como um conjunto de *cen*as locais, pois em cada cidade a *cena* é diferente, a música eletrônica é apropriada de modos diferentes. A possibilidade de universalização seria limitada. Daria-se pela enumeração de características comuns a partir dos vários cenários locais, cada um com sua especificidade, pois, *cena*, significaria um território de apropriação. "Muitos clubbers diriam que é impossível mapear padrões nacionais da cultura clubber" (Thornton, 1995: 99).

Certa vez, Cédrik, um correspondente da *cena* local que não pude conhecer pessoalmente, alertou-me quanto à utilização da noção de *cena*:

----- Original Message -----

From: [Moises](#)

To: ipoaf@uol.com.br

Sent: Sunday, August 03, 2003 11:40 AM

Subject: Dica fundamental.....

...Dica fundamental:

Não misture a cena eletrônica de Porto Alegre com a cena eletrônica de outras regiões do Rio Grande do Sul. E não existe uma cena eletrônica gaúcha, como também, não existe uma cena eletrônica brasileira de forma uniforme.

Dessa forma, também não existe um cena eletrônica européia.....cada país tem as suas características particulares e não existem uniformidades.

Cédrik Damábiah

Deste modo, o termo êmico que utilizo para tratar da expressão local da cultura da música eletrônica de pista, é "cena eletrônica", de Porto Alegre, pois o termo "cena" sempre deve vir acompanhado da divisão política (no sentido geográfico) do local onde ela se expressa¹³.

¹³ "Cena eletrônica" é a expressão mais adequada para se referir à dimensão local de apropriação, mas outras como "cultura *rave*", "cultura *dance*", "cultura da música eletrônica de pista", "subcultura *raver/clubber*" continuam sendo fundamentais para tratar do "conteúdo simbólico e prático" da *cena eletrônica*. A mais abrangente delas é "cultura *dance*", seguida de "cultura da música eletrônica de pista", pois esta já especifica o gênero de música "dance". "Cultura *rave*" refere-se mais precisamente ao caráter experiencial da festa, e "subcultura *raver*" ou "*clubber*" ao seu sentido ideológico como subcultura.

Pra mim, a cena é... um conjunto assim, é como se fosse uma cena de uma fotografia: tu pega assim, Porto Alegre vista de cima, como se fosse um mapa, marca alguns pontos, geograficamente não muito distantes uns dos outros, tem alguns, digamos, tumores, no organismo de Porto Alegre, no sistema nervoso central, [...] mas também sem contaminar nenhum órgão vital. Pra cultura já estabelecida não chega a balançar os pilares do status quo, ... é um conjunto de forças nesses tumores, tá meio esparso, tem muita picuinha no meio, essas várias produtoras, e tal, não tem consenso. (Francisco, em 06/08/03)



Quando dei por finalizado o trabalho de campo, contabilizei a observação de 44 eventos de música eletrônica, considerando os vários tipos de eventos e festas, conforme o esquema mais adiante. Os personagens desta etnografia são algumas das pessoas que podem ser vistas e conhecidas quando se vai a algum evento de música eletrônica em Porto Alegre, são algumas das pessoas que dão vida à cultura da música eletrônica. Nesta parte do capítulo descrevo alguns dos personagens que participaram de sua construção ao mesmo tempo que narro minha entrada em campo. Em seguida passo aos lugares que serviram de palco para as observações e encontros etnográficos.

Embora haja uma diversidade de funções "infra-estruturais", desempenhadas por diversos tipos de técnicos, auxiliares e profissionais, como seguranças, técnicos de som, ajudantes, divulgadores, atendentes de bar, de bilheteria, centrei meu foco, em virtude do objeto de pesquisa eleito, nas representações dos agentes envolvidos com a produção cultural propriamente dita, isto é, DJs e criadores de música, responsáveis pela idealização e realização dos eventos; e no público, a dimensão "receptiva".

Cumprimento o pessoal. Preocupam-se em me integrar, oferecendo-me sua Fanta com vodka, que circula na roda formada por nós cinco. Pelo visto os "causos" estão sendo contados há horas, mas quando chego as raves passam a ser o assunto principal. Estamos saindo para a Exxxperience, mas há bastante tempo para conversar. De novo me perguntam se irei com eles para a Skolbeats em São Paulo, em abril do ano que vem. Segundo Luciano, aquilo sim que é festa, não é que nem essas "festinhas" daqui.

1.2. Vultos



"Vultos" é literalmente a forma como as pessoas vêem umas às outras na fase "noturna" da festa. À medida que vamos passando seu limiar, as silhuetas, antes em meio à escuridão embriagante das luzes e fumaça, vão adquirindo contornos, cores, profundidade e personalidade.

Meus primeiros contatos com o mundo da música eletrônica se deram através de meu amigo Rodrigo Guimarães, antigo colega do curso de Ciências Sociais, freqüentador de festas de música eletrônica desde 1999/00, época do *Fim de Século*. Com ele iniciei as primeiras discussões sobre a música eletrônica, inicialmente sempre com uma postura crítica em relação a ela. Era difícil para mim conseguir gostar de uma música estruturalmente "simples", feita através do computador, pelo menos para minha concepção de música na época. Movido pela

curiosidade, mesmo antes de me propor a um estudo sistemático da *cena eletrônica*, pude ir a duas das festas mais tradicionais da *cena* de Porto Alegre, a convite de Rodrigo. A primeira foi a *Quarta Quebrada*, realizada no já extinto *club Groove*, em 2001, situado na rua José do Patrocínio, Bairro Cidade Baixa, a menos de 200 metros de onde moro. A segunda festa foi uma *Fulltronic*, realizada no verão de 2002 em um pavilhão do shopping DC Navegantes, na zona norte da cidade. Fui como um freqüentador comum, embora o choque sensorial e moral provocado em mim por aquele ambiente me inspirassem uma série de questionamentos.

Tendo iniciado o curso de mestrado, propus-me uma relação diferenciada com as festas de música eletrônica, agora como pesquisador. O facilitador da entrada foi Rodrigo, que possibilitou o contato com o casal Cristina e Luciano, amigos seus, que adotam a cultura da música eletrônica como um estilo de vida.

Conheci-os logo no início do trabalho de campo. Estão juntos há pelo menos três anos, conheceram-se em meio à música eletrônica, no antigo *Fim de Século*, que hoje é o *NEO*. Cristina tem 24 anos, e Luciano 22. Os dois têm o segundo grau completo. Cristina era secretária de uma empresa de segurança do trabalho, e agora trabalha em um estúdio de tatuagem, e Luciano é entregador de uma gráfica. Todo o dinheiro que sobra das despesas de manutenção do apartamento alugado onde moram é investida em roupas afinadas com a estética "clubber" ou em festas.



Fui com eles a várias festas. O momento em que comecei a aproximar-me mais deles foi posteriormente por eles narrado. Eu, acima de tudo, era mais uma companhia para as "aventuras *rave*".

Cristina: [...] eu e o Luciano a gente pensou assim, bah, meu, o Ivan, a gente vai ficar junto entendeu, porque era só eu e o Luciano antes, era só eu e o Luciano, assim, tudo que é coisa de música eletrônica a gente tava metido, ai a gente viu ele numa rave, sozinho, tá ligado,...

Luciano: sozinho, lá, perdido...

Cristina: ai eu disse assim... eu também ia, porque enquanto não conhecia o Luciano eu ia sozinha, porque a sede de ir pro negócio, não sei se no teu caso é pro estudo, mas o meu era por amor, sabe, eu..., corria no meu sangue, eu ficava louca quando ficava em casa... (em 25/10/02)

Nossa relação sempre esteve permeada por uma dúvida da parte deles quanto à minha ligação com as festas. Eu realmente gostava da música ou estava ali "pro estudo" ?



Inicialmente indo sozinho, outras vezes acompanhado, passei, depois de conhecê-los, a ir com eles. Fomos pelo menos seis vezes juntos no *NEO*, fora as que nos encontramos lá. Encontramo-nos na *Looprave* de 14/09/2002, realizada no antigo prédio de uma fábrica, no final da Av. Voluntários da Pátria. Fomos na *rave Exxxperience* de 28/09/2002, na *Fulltronic X*, de 12/10/2002, na *The Farm I* em uma fazenda em Viamão, cidade vizinha a Porto Alegre, em 19/10/2002.

Fomos em uma festa de música eletrônica na estação do Tremsuburb, chamada de *Zoom Moto Station*, em 19/12/2002. Fomos na festa de natal da *Reexistência*, no prédio abandonado do Estaleiro Só (25/12/02), na *The Farm II*, realizada em uma fazenda no litoral norte do Rio Grande do Sul, próximo à praia de Capão da Canoa, onde ficamos acampados, em 18/01/2003. Depois em uma festa de estilos mistos, no *Ocidente*, em 02/02/2003. Para o festival *Skolbeats*, em São Paulo, em 27/04/2003, quando Rodrigo também foi, e por último na festa *Psyforce*, em 17/07/2003, e na *Festa acid party*, em 18/07/2003. Estas duas últimas foram festas "frustradas", que não deram certo. Grande parte de minhas observações em festas realizei na companhia deles, principalmente na entrada inicial em campo.

Da rede de relações centralizada pelo casal Cristina e Luciano participa outro casal, vizinho de apartamento, Fábio e Rafaela, que muitas vezes os acompanham às festas de música eletrônica, embora estejam mais vinculados à cultura "punk rock". A irmã de Fábio, Aline, e o irmão de Rafaela, Gugu, também os acompanham eventualmente. Aline chegou a ir conosco até a *The Farm II*, em Capão da Canoa. Também Andressa, amiga de Cristina, freqüentadora de sua casa, vai com freqüência às *raves* mas nem sempre em companhia do casal.

Embora tenha permanecido bastante tempo em companhia dos dois, registrei apenas duas conversas e tirei algumas fotos. No entanto, desempenharam um papel fundamental de facilitadores de minha iniciação no mundo da música eletrônica.

Dei por iniciado meu trabalho de campo em 27/08/2002, antes mesmo de conhecer Luciano e Cristina. Neste dia fui ao hoje extinto *Astral Weeks*, um pequeno *club*, chamado de *chill in*, pois começava a funcionar lá pelas 19h e ia até meia noite. O *Astral Weeks* ficava no final do corredor da *Galeria Alternativa*, uma galeria de lojas de roupas de estética *clubber*

situada na rua Santo Antônio, próxima ao centro de Porto Alegre. A proposta era que fosse um lugar de encontro e "preparação" para a "festa" realmente em outro *club*, que iria até bem mais tarde. Falei com a DJ Samira, por indicação de minha colega Mariana Fernandes. Tinha sido sua colega no colégio Rosário. Samira tocava no *Astral Weeks*, e me apresentou para seu irmão, o DJ Saimon Gozn, principal responsável pela produtora *Manifesto*, e quem a acessorava como DJ. Em 01 de agosto de 2002 fui à casa de Saimon, onde conversei informalmente com ele sobre a música eletrônica. Lá conversei também com o DJ Leandro.

Comecei a freqüentar, nos finais de semana, e eventualmente no meio da semana, festas de música eletrônica. Fui ao *NEO*, principal casa de música eletrônica na época, onde realizavam-se festas de todos os estilos. Lá fiz os primeiros contatos com Tati Suarez, uma das principais figuras da produção da *cena*, quem me deu alguns toques de como ter acesso aos DJs. Em abril de 2003 fiz o curso de DJs da *Reexistência*. Aos mesmo tempo que ia conhecendo os espaços da *cena* ia estabelecendo novos contatos.

Outro informante fundamental foi Luciano, outro Luciano, não o de Cristina, embora Cristina também o conheça, pois já foi sua colega em um supletivo de 2º grau e tenham se encontrado em algumas ocasiões da *cena*. A primeira vez que vi Luciano foi em uma festa do *Mix Bazaar*, num dos Armazéns do Cais do Porto em 03/08/2002. Não o conhecia, mas assim escrevi em meu diário de campo: "Lá pelas 05:30h da manhã vi um cara com uma barba grande, de boné, com uma figura estampada na sua camiseta que me parecia uma deusa egípcia, ou algo assim. Tinha um visual 'clubber', mas a sua barba o particularizava bastante. Por alguns momentos ele ficou com os dois braços estendidos em direção ao DJ". Vi esta figura com barba grande novamente quando eu estava indo embora da festa do site *cenaeletrônica.com*, realizada na casa noturna *Venâncio 59*, que neste dia estava fechada para a festa de música eletrônica. Ele estava na frente da casa com uns amigos.

Falei pela primeira vez com Luciano quando um colega da aula de francês me convidou para conhecer uns amigos seus que iam em *raves*. Lá estava, entre seus amigos, a personagem que tinha visto em outras ocasiões. Certa vez, perguntei a ele sobre a importância dada à indumentária e ao "visual" das pessoas nas festas e a determinadas marcas de roupa no universo da música eletrônica.

...é por causa que a música eletrônica tá ligada à tua apresentação, como se fosse ligado meio com a moda assim, então ele tem a ver com essa vestimenta toda, então, tu vai ter que montar um estilo pra ti, no caso, e cada um tem um estilo diferente, ai algumas marcas como Adidas elas já têm roupa voltada pra esse estilo, clubber assim, um estilo mais moderno, assim, com uns lances meio psicodélicos, com umas cores diferentes, tá ligado, não umas roupas tradicionais. Vamos supor, umas listas laranja

assim, uns esquema mais voltado, que eles fazem por gosto assim, então essa galera mais alternativa, tá ligado, eles já fazem os lance pensando nessa galera. (Luciano, em 08/07/03)

Luciano contou sobre sua trajetória pessoal na música eletrônica, que, assim como a de grande parte dos informantes, teve origem nas festas de música eletrônica do *Fim de Século*. Sua narrativa revela três fases, uma "glamurosa", de "deslumbramento", em que se "fantasiava" e pintava o cabelo para ir nas festas. A segunda seria a fase "caverna", em que ficou barbudo depois de se aproximar da ideologia dos DJs da produtora *Fusion*, que lhe mostraram o lado "caverna", "sujo", da música eletrônica, underground, assim como a primeira fase pode ser considerada a "mainstream". A terceira fase, na qual se encontra, é "em cima do muro", em que mesmo participando da cultura "vê a coisa de fora".



...me vestia a fú, me fantasiava, de pintar o cabelo de tudo que é cor assim, laranja, tá ligado, 'chutá o balde' assim, e fiquei um tempão nesse estilo, só que quando eu comecei a ficar mais caverna assim, comecei a me largá pras cobra, foi quando eu comecei a conhecer a galera de Canoas, assim, da Fusion, que os caras eram total contra, além de não ter nada a ver com o lance de clubber eles tiravam onda ainda [...], mas os caras não falavam nada, deixavam livre assim, apresentavam o som deles e

davam os toques que tinha o outro lado da música, não existia só esse lado glamuroso de roupa, de coisa, que tinha um outro lado, que era um lado mais caverna, bem dizer assim, caverna tipo, um lado mais sujo da música eletrônica, que é onde não vai o público gay, praticamente nenhum, tá ligado, e a galera que se veste normal, mais largada, aí eu entrei nesse estilo, até fiquei barbudão, rasgado assim, aí depois que eu comecei a curtir os lance de psytrance, porque a galera de psytrance também, porque tem vários clubber também na galera do psytrance, e agora tô meio em cima do muro, não tô em nenhum, na real não tô em nenhum, só tô vendo a coisa de fora, só que essa transformação rola com uma galera, só que tem gente que tá até hoje como clubber e vai morrer clubber assim, porque se identificou, daí não quer dizer que seja bom ou ruim, tá ligado, eu fui passando por essa trilha assim, e foi o lance que eu tô conhecendo [...], só que voltar a ser clubber é uma coisa que eu nunca vou voltar, bah, acho que eu tava muito deslumbrado quando eu queria ser clubber, bah, total surreal (risos), chega a ser engraçado o penteado que eu fazia, pontudo assim, vermelho, tá ligado, com aqueles spray, um trabalhão fudido assim, e ia pras rave, mas bah, se divertia a fú. (Luciano, em 08/07/03)

Os diálogos que tive com Luciano neste mesmo dia e as histórias que me contou, revelaram uma dimensão da *cena* que até então desconhecia: a de pessoas que faziam uma leitura filosófico-religiosa da experiência da festa. Luciano estava fazendo o curso de psicologia na ULBRA. O "Mineiro", (como é conhecido, por ter vindo de Minas Gerais, cujo

nome é Rafael) meu colega de francês, cursava filosofia na UFRGS, Alissa também, e Geraldo, outro participante efetivo do mundo da música eletrônica, cursava jornalismo na PUC. Sua percepção da música eletrônica era orientada por reflexões intelectuais e teóricas inclusive, mediadas por leituras realizadas em função de sua ligação com a universidade, ou mesmo individualmente. Tinham um interesse comum sobre religiões orientais, e "Mineiro" sintetizava seu gosto pela música eletrônica na experiência "transcendente" que proporcionava. Os quatro já tinham experiências em rituais religiosos do Santo Daime. Geraldo inclusive já havia participado de rituais de cura organizados por líderes espirituais indígenas.

Dana foi outra informante fundamental. O primeiro a me falar dela foi o DJ Nando Barth, quando o entrevistei. Dana estava ainda construindo o site *poavibe* sobre música eletrônica na internet, e supostamente estaria escrevendo sobre a história da *cena* de Porto Alegre. Já a tinha identificado como uma presença permanente nas festas. Foi quem organizou uma das excursões que partiram de Porto Alegre para o *Skolbeats*. Dana é uma personagem chave na *cena*, pois tem trânsito entre os vários grupos e conhece muitas pessoas, já fez três cursos de DJ. Trata mais da informação sobre os eventos de música eletrônica que de sua produção e organização propriamente ditas. É uma verdadeira "relações públicas" na *cena*. Dana, atualmente com 23 anos, é estudante de publicidade e propaganda na UFRGS, como Annie, sua sócia no *poavibe*.

Tive contato com Francisco através de um e-mail que enviei para o grupo de discussão na internet chamado *#Techno*. Aproveitei o canal de troca de informações para me apresentar, e quem sabe assim, poder fazer mais contatos. Troquei dois ou três e-mails com Cello e Cédrik, e acabei marcando uma entrevista com Francisco, estudante de psicologia da UFRGS, que se prontificou a contribuir com meu trabalho. Era amigo de Dana e de Annie. Conheceram-se na época do *Fim de Século* e do *E-ar*, fanzine eletrônico organizado por Dana, LK, e Lokito, através do qual muitas pessoas da *cena* se conheceram. Quanto à indumentária, ao contrário de Luciano, Francisco revelou nunca ter tido qualquer preocupação.

...quando muito eu botava um monte de roupa preta, mas era sempre a mesma coisa, uma calça bem confortável, um tênis, cagava e andava se tava fuleiro ou não, teve uma vez que eu fui meio de pijama,... (Francisco, em 06/08/03)

A partir de agosto de 2002 comecei a procurar os DJs. É relativamente fácil contatá-los. Depois de ter conversado com Saimon e Samira, os demais que entrevistei procurei por

seus e-mails em páginas brasileiras da internet sobre música eletrônica. Muitas correspondências iniciais não foram respondidas, mas os que se dispuseram forneceram-me seus telefones. Entrávamos em contato e combinávamos horário e local das entrevistas. Entrevistei JZK, Nando Barth, Double S, Navarro, Fabrício Peçanha, e por último, a DJ Paula. Com exceção de Nando Barth, que entrevistei na sua residência, no local onde produz suas músicas, e com quem pude trocar rápidas palavras posteriormente nas festas, e de Paula, que entrevistei por ocasião de registros de imagem que fiz no *Espiral*, com os outros DJs tive um contato quase formal. Nos encontrávamos no horário e local marcado, conversávamos sobre pontos já definidos, porém cada DJ desenvolvendo-os de acordo com sua disposição, e depois de esgotado o conteúdo nos despedíamos e íamos embora.

Enfim, a rede de contatos e informantes no mundo da música eletrônica, neste período de aproximadamente um ano e dois meses (ago/02 a out/03) de "contato direto", terminou por se ampliar e se complexificar ao ponto de ir a qualquer festa e encontrar pessoas com quem já havia feito contato anteriormente. Ao ponto de muitas vezes fechar o "círculo de relações", pois muitas pessoas que passei a conhecer já conheciam outras que anteriormente eu encontrara. Dana e Livânia já se conheciam. Luciano, que me fora apresentado por um colega do Francês I, já conhecia o casal Luciano e Cristina. Ana Paula, colega do curso de Inglês já conhecia pessoas que estavam na excursão para o *Skolbeats*. O Susto, por exemplo, tantas pessoas já haviam comentado sobre ele que seria possível fazer uma descrição somente com as representações e comentários recolhidos.

Quanto ao aprendizado dos códigos, segui um percurso análogo ao que Dana ilustra como tendo sido seu processo de inserção, o modo como o participante vai incorporando e sendo incorporado à cultura.

...quando eu comecei eu não sabia de nada, eu ia para o Fim de Século, para tudo,... então quanto mais tu começar a freqüentar, e mais tu começar a conhecer, principalmente ler, tu começa a definir, o que é trance, o que é drum'n'bass, o que é techno, ... (Dana, em 12/05/03)

A inserção neste meio, como pesquisador, ou mesmo participante efetivo, se dá pelo mesmo princípio: a participação efetiva e constante em festas e eventos de música eletrônica, talvez o principal fundamento identitário entre as pessoas que se reconhecem e são reconhecidas como pertencentes à *cena eletrônica* de Porto Alegre. Uma identificação que se

dá pelo exercício de convivência e compartilhamento de códigos e espaços semelhantes. Pelo menos neste nível a identidade se daria desta forma.

Mas, com o tempo em campo, pude observar, pelas evidências empíricas e depoimentos, que a lógica de identificação ia além da "participação". Os códigos compartilhados remetiam a um outro universo, do qual participa grande parte do público das festas de música eletrônica. O "mundo universitário". É para este público que muitas produtoras intencionalmente dirigem sua linguagem, embora algumas pessoas com quem tive contato não tivessem nenhum vínculo com a universidade. De qualquer forma, o perfil universitário é dominante entre os participantes, visto que é uma cultura marcadamente de jovens de classe média, cuja trajetória pessoal e profissional pressupõe a passagem pela universidade. A "identidade universitária" não corresponde simplesmente ao perfil do público, mas ao modo como se constrói a identificação entre a produção da *cena* e o público, pois ambos compartilhariam de um equivalente capital educacional e cultural¹⁴.

Se nos atermos à formação universitária das pessoas mais atuantes na produção cultural da *cena* eletrônica, poderemos observar algumas nuances na construção das identidades: dentre o pessoal da produtora *Reexistência*, Lúcia Dutra é psicóloga, Fabrício Peçanha interrompeu dois cursos de engenharia. Potiguara é publicitário, tinha uma agência de publicidade, a Freecards. Dana é estudante de publicidade e propaganda, Annie também, ambas do *Poavibe*. As pessoas que criaram o *Espiral* também: Renan Schimdt é publicitário, a Carol, DJ e também dona do *Espiral*, da mesma forma que seu marido e os dois outros sócios, também é publicitária, ambos formados na faculdade de biblioteconomia e comunicação da UFRGS (FABICO). Alessandra Marder, outra figura importante na produção de festas da *cena* de Porto Alegre também é formada na FABICO na área de comunicação social. Tati Suarez, responsável pelo site *Cena Eletrônica* e pela produção de muitos eventos na *cena* também é formada em publicidade e propaganda, porém na PUC.

O predomínio de pessoas formadas na área de comunicação social, especialmente em publicidade e propaganda, tem correspondência, conforme os relatos dos informantes, sobre o perfil do público participante da *cena*, formado em grande parte por publicitários, estudantes de comunicação social e afins. A Faculdade de Meios de Comunicação (FAMECOS) da PUC

¹⁴ Na excursão para o *Skolbeats*, em São Paulo, uma menina que ia no banco do ônibus em frente ao meu, também estudava comunicação social na PUC. Ela lia um livro de José Saramago. Um amigo que foi com ela, também estudante de comunicação da PUC, certa hora apareceu lendo um livro sobre o neodadaísmo. Andressa, estudante de artes dramáticas na UFRGS, que sentava no banco em frente e à esquerda do nosso, também, além de ser estudante universitária expressava interesses teórico intelectuais. Certa hora presenciei uma conversa sobre o movimento surrealista.

e a Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO), da UFRGS, seriam dois núcleos do público da *cena*. No próximo capítulo menciono o perfil do público inicial a partir do qual a produtora *Reexistência* teria começado a realizar suas festas, referido como do meio "publicitário". A linguagem utilizada pelos produtores, que percebem a *cena* como um mercado cultural, nos *flyers* e na divulgação da festa é permeada por conceitos da área de publicidade e propaganda, que se expressam inclusive na estética visual dos *flyers*, "design", e na apresentação estética dos ambientes onde se realizam os eventos da cultura da música eletrônica.

O tema da afinidade dos produtores da *cena* com o campo universitário da comunicação social chegou inclusive a ser tratado por Dana e colaboradores no *E-ar* nº 19, de 11/01/2002. As conclusões tiradas por eles podem ser resumidas em 4 pontos: de que a música eletrônica trabalha diretamente com a interação público-música; de que movimentos culturais precisam de mobilização para acontecerem; de que a formação técnica do curso contribui para tarefas como criação de sites, *flyers*, design; e de que a internet, por ser uma nova mídia ligada à tecnocultura, estaria diretamente ligada ao meio da comunicação social.

Na *cena eletrônica* de Porto Alegre podemos verificar o cruzamento de duas variáveis na lógica de construção das identidades jovens. Uma é a da participação e compartilhamento dos códigos específicos da cultura *rave*. A outra é a da cultura universitária, mais especificamente a dos cursos da área de comunicação social, que fornecem não só a base instrumental para o trabalho dos produtores culturais da *cena*, muito associado ao ofício do publicitário, mas também de onde vem a "linguagem dominante", utilizada nos meios visuais de comunicação e divulgação.

Mostram-me as fotos que fizeram na primeira vez que foram para o Skolbeats. Há inclusive um quadro, na parede cor de laranja de seu apartamento, com uma foto de Cristina, completamente "montada" neste festival, com vários "clubbers" dançando ao fundo. Mostram-me também uma cabeça de "alien", de plástico, pregada na parede de seu quarto, que mais parece um camarim de teatro. Já está na hora de ir. Saímos de carro do Bom Fim em direção aos armazéns do Cais do Porto.

1.3. Naves urbanas



"Naves urbanas" é uma expressão desenvolvida a partir da metáfora nativa de que os "estabelecidos" da *cena* são os "alienígenas da cultura popular"¹⁵. Como se tivessem tomado para si a representação do homem ocidental sobre um suposto "outro" extraterreno, ao qual os "terráqueos" se oporiam como uma "unidade" em oposição aos "outros", os "alienígenas" e "extraterrestres", do plano cósmico. Esta interpretação tem sentido se pensarmos a cultura *rave* como uma subcultura que se propõe subversora da cultura dominante. A figura do "alienígena" é bastante comum na indumentária dos *ravers* e na decoração dos ambientes. As "naves urbanas" são os *axis mundi* fixados pelos "alienígenas" no espaço urbano. "Atraem" os "humanos" curiosos em conhecê-los¹⁶.

Esboço a seguir um quadro organizacional que expressa os tipos de eventos de música eletrônica realizados em Porto Alegre. Ele revela o sistema de classificação operado na *cena* em relação aos espaços.

¹⁵ "Eu acho que o grande ícone, desde o começo, pra música eletrônica, é alguém que é... digamos, que seria um estereótipo, assim, seria aquele cara de cabeça grande, cara verde, olhos pretos enormes, queixo fino, uma boca pequena, sem nariz, é o alienígena, o alienígena no resto da cultura popular, aquela criatura que anda vestida de laranja fluorescente, preto e verde limão, [...] esse é o cara da cena." (Francisco, em 06/08/03).

¹⁶ Carolina Paz chama as festas de música eletrônica de "naves" por outro sentido, com o qual também concordo. "Essas naves nunca voaram, mas seus tripulantes sempre 'voam', sentem-se livres. Essas naves descritas todas como se fossem uma só, são as festas eletrônicas [...]" (1999).

Identifiquei cinco tipos de eventos de música eletrônica, - *clubs*, *raves*, festas permanentes e itinerantes não-*raves*, *pubs*, e feiras - que estão vinculados às suas expressões mais significativas na *cena*, e ainda aos seus produtores. Antes de apresentar o quadro, descrevo-os, salientando que apesar de chamar apenas um de "festa", os eventos que ocorrem no tipo "club" e "rave" também são festas. No caso dos *clubs*, por terem ocorrência permanente em pelo menos dois dias da semana e que apesar de realizarem-se festas com nomes próprios nestes locais, o que sempre é lembrado é o nome dos mesmos: se vai ao "NEO", ao "Spin". Chamei de "festa", no quadro adiante, as festas "itinerantes", referidas por seus nomes, mas que também não são consideradas *raves*.

À exceção das feiras, ou do *pub*, o equipamento de luz e som de todos os "eventos festivos" de música eletrônica é configurado de maneira que ofereça sempre uma experiência "totalizante" em relação à experiência sensorial cotidiana. O som sempre em altura suficiente para que não se escute mais nada além do que o DJ está tocando, e as luzes - estrobos, coloridas, e efeitos laser -, e a fumaça de gelo seco, criando um ambiente visual igualmente liminar em relação ao cotidiano. Salvo um maior cuidado com a decoração do ambiente e a existência de poltronas, sofás e espaços para descanso, de resto a infra-estrutura do *club* tem as mesmas características de uma casa noturna convencional.



Os *clubs* são lugares pequenos, sua lotação dificilmente ultrapassa 500 pessoas. É o que na linguagem comum chamaríamos de casa noturna. De dia estão "camuflados" entre a "arquitetura cotidiana". Oferecem um tipo específico de sociabilidade. No *club* as pessoas compartilham de um mesmo espaço físico durante algumas horas, sendo relativamente fácil o encontro entre pessoas conhecidas, pois no decorrer da festa seria possível cruzar com quase todos os participantes.

O bar *Ocidente* (João Telles, esquina Oswaldo Aranha), apesar de ser chamado de "bar", entraria na categoria *club* por suas características de espaço fechado. Teria sido um dos primeiros locais onde tocou música eletrônica em Porto Alegre. É um espaço "plural", onde ocorrem também festas com outros estilos de música, de caráter underground. É freqüentado pelo público



heterossexual e gay "mais velho", dos 25 aos 35 e cinco anos em média, de forma "indiscriminada", isto é, como tratarei com mais detalhes nos capítulos seguintes, o *ethos* da *cena* postula a convivência entre a diversidade. Ao meio dia funciona como restaurante vegetariano. É referido como um espaço freqüentado pela "classe artística" e produtora de cultura da cidade, principalmente da área de comunicação social.

O *NEO*¹⁷ (Plínio Brasil Milano 427), antigo *Fim de Século*¹⁸, é um dos lugares mais mencionados na "mitologia" da *cena* local. Teria sido o "berço" da música eletrônica em Porto Alegre, lugar onde muitas pessoas que hoje desempenham funções orgânicas na *cena* tiveram o primeiro contato com a música eletrônica. É o lugar onde o DJ Fabrício Peçanha iniciou sua carreira em Porto Alegre. O *Fim de Século* teria sido criado, conforme informações fornecidas pela própria casa, em 1987, já nesta época com uma identidade underground. Embora seja um lugar de música eletrônica, eventualmente ocorrem festas "góticas", de hip hop, e heavy metal.

O público do NEO no momento é um público de 18 a 24 anos, um público jovem, um público que entra lá uma vez e se encanta, porque é um porão, escuro, que rola uma música diferente, daí um jovem olha aquilo no seu auge da rebeldia, e fala, 'é aqui que eu me achei', então toda essa piada que tá indo lá, entendeu, e tá se encantando por esse lance, claro que os outros,... que é uma porcentagem muito pequena que tá indo pela música, mas eles tão indo pra curtir, e essa gurizada não faz bolo nenhum... (DJ Nando Barth, em 20/11/02)

O *Spin* (Venâncio Aires 59) abriu em junho de 2003 como o mais novo "produto" da produtora *Reexistência*. É um lugar exclusivamente de música eletrônica, mas o estilo varia conforme a proposta de cada noite. Freqüentado predominantemente por um público de camada média abastada, formado por jovens que possuem um razoável padrão de vida, estudantes de universidades particulares e pessoas já formadas, "jovens empresários" e outros.

A identidade do *Lov.e Liquid* (João Telles 54) é ambígua. Embora hoje carregue o nome do *club* mais significativo do Brasil, o *club Lov.e* de São Paulo, é visto como excessivamente do mainstream ao ponto de muitas vezes não ser reconhecido como parte da *cena eletrônica*. Sua ambigüidade corresponde também ao tipo de música, que varia do pop rock comercial à música eletrônica nos seus variados estilos, dependendo da festa. Tanto o *Spin* quanto o *Lov.e Liquid* são considerados lugares de "badalação". Muitos vão para "apresentar-se" com sua estética visual elaborada a partir de objetos que ostentem poder

¹⁷ O *club* tem inclusive um site na internet: www.clubneo.com.br.

¹⁸ Marcito Galvão Luz produziu uma etnografia sobre o *NEO*. *O mundo Techno: elementos para uma prévia discussão*. <http://www.sociotropolitica.cjb.net/> copiado em 31/10/02.

econômico entre redes de pessoas conhecidas em relação às quais se mantém vínculos identitários. Estas pessoas são vistas como privilegiando a dimensão "social" do evento ao invés da dimensão experiencial musical.

Se o *Ocidente* e o *NEO* têm uma identidade underground, o *Spin* e o *Lov.e Liquid* são "mainstream", embora a proposta destes dois últimos varie bastante. Independente disso, para o DJ Double S, o *club* teria a função de "pilar" para a música eletrônica¹⁹.

A diferença de uma rave pra um club, embora eles juntem um público semelhante, parecido, é essa: a rave surgiu pra fazer eventos afastados de núcleos urbanos, e o club é... tem a função de ser um pilar, de sustentar uma cultura, de ser a base de lançamento, sabe, desse tipo de música. (DJ Double S, em 21/11/02)

Mesmo que em Porto Alegre poucas festas intituladas *rave* tenham sido realizadas fora dos "núcleos urbanos", o tipo *rave* corresponde às festas de música eletrônica cuja infraestrutura montada prevê um público de pelo menos 2.000 pessoas. Nele incluem as *raves* que já ocorreram em mais de uma edição. São realizadas em lugares diversos: nos armazéns vazios do Cais do Porto, nos prédios do Hipódromo do Cristal, nos pavilhões de eventos do Shopping DC Navegantes, no prédio abandonado do Estaleiro Só, e em antigas instalações de fábricas.

A *Fulltronic* e a *Looprave* são dois formatos diferentes de festa da produtora *Reexistência*. A primeira recebe sempre um público maior, é a festa de música eletrônica mais conhecida da cidade, tendo o estilo *techno* como predominante, embora na pista secundária toque também *drum'n'bass* e *trance*. Realizadas em locais variados. Além delas, há eventualmente outras festas com o nome *rave*, porém são eventos realizados uma única vez. Destaco também a *rave The Farm*, que teve duas edições, procurando seguir a proposta de se realizar festas fora dos espaços urbanos. A primeira realizou-se em um sítio em Viamão, cidade vizinha a Porto Alegre, e a segunda em uma fazenda no litoral gaúcho, próxima a Capão da Canoa, para onde muitos jovens de camadas médias do estado se deslocam no verão.

A festa *rave Exxperience* já ocorreu em duas edições em Porto Alegre, uma em novembro de 2002, num dos armazéns do Cais do Porto, e outra em outubro de 2003, num

¹⁹ Outros *clubs* de existência efêmera também já fizeram parte da *cena*, como o *Groove* (José do Patrocínio 511), o *Álibi* (Venâncio Aires 18). "...a Groove, que tinha aqui na José do Patrocínio, que por um tempo foi meio que meu reduto assim, pra quebrar a rotina de ficar indo no Fim de Século, Fim de Século, Fim de Século, comecei a ir pro Groove, que era um lugar que não tava tão enjoativo também, até porque eu curto black music" (Francisco, em 06/08/03).

campo gramado ao lado do Rio Guaíba. Seu estilo musical principal é o *psytrance*. A produtora *Exxxperience*²⁰ realiza festas itinerantes por várias cidades do Brasil.

No tipo **festas permanentes e itinerantes** incluí as festas de música eletrônica mas que não chamadas de *rave*. São realizadas com alguma frequência, sempre em lugares diversos. Neste tipo de evento o nome das festas tem mais importância que o lugar onde se realizam, pois são festas "tradicionais", já com um "nome". Possuem um estilo e um público bem definido. É o caso da *Quarta Quebrada*²¹, festa de *drum'n'bass* sempre realizada em *clubs* ou bares, e da *Fusion*²², realizada pela produtora de mesmo nome, de caráter reconhecidamente underground por seus produtores e participantes. O estilo que marca sua identidade é o *detroit techno*. Já escutei de pessoas da *cena* que a produtora *Fusion* não tem muita preocupação com a popularização de sua música, e com a própria divulgação das festas, possivelmente pela preocupação em manter seu caráter underground em relação às outras produtoras que estariam se "vendendo" no mercado cultural da música eletrônica e deixando de lado sua ideologia²³.

No tipo **pub**, o único espaço em atividade atualmente é o *Espiral* (República 303), que existe há aproximadamente quatro anos. O *pub* é um lugar menor que um *club*. É um espaço pequeno, mais para sentar, conversar e tomar cerveja, embora muitas pessoas dançam nos espaços disponíveis. O som tocado no lugar é *ambient*, versões mais lentas dos estilos de música eletrônica. O *Espiral*, lembrado muitas vezes pela originalidade de sua decoração e design, feitos pelo designer e também DJ Renan Schmidt, é considerado um lugar "neutro" da *cena*, por ser frequentado por personagens de todas as produtoras, o que não ocorre com os outros eventos. Em alguns finais de tarde de domingo há o *Mingau*, uma pequena festa organizada no *Espiral* em que tocam DJs, com o público ocupando o espaço da calçada em frente ao *pub*.

²⁰ O nome *Exxxperience*, teria sua origem, segundo DJ Feio, em entrevista no *E-ar* número 49, de 30/08/2002, do nome do disco de Jimi Hendrix, na época em que o DJ Rica Amaral, seu outro sócio, era "freak total".

²¹ A festa *Quarta Quebrada* já realizou-se em diversos lugares, dos quais se tem notícia: no bar Opinião, *Groove*, *Ocidente*, *Lov.e*, *Liquid*, e *Spin*.

²² Tive notícias de festas *Fusion* realizadas nos lugares mais inusitados, como em estacionamentos e galpões abandonados na zona norte da cidade, mas também na sede de um centro esportivo na zona norte, em que pude comparecer, e também na casa noturna *ICE*, no bairro Mont Serrat.

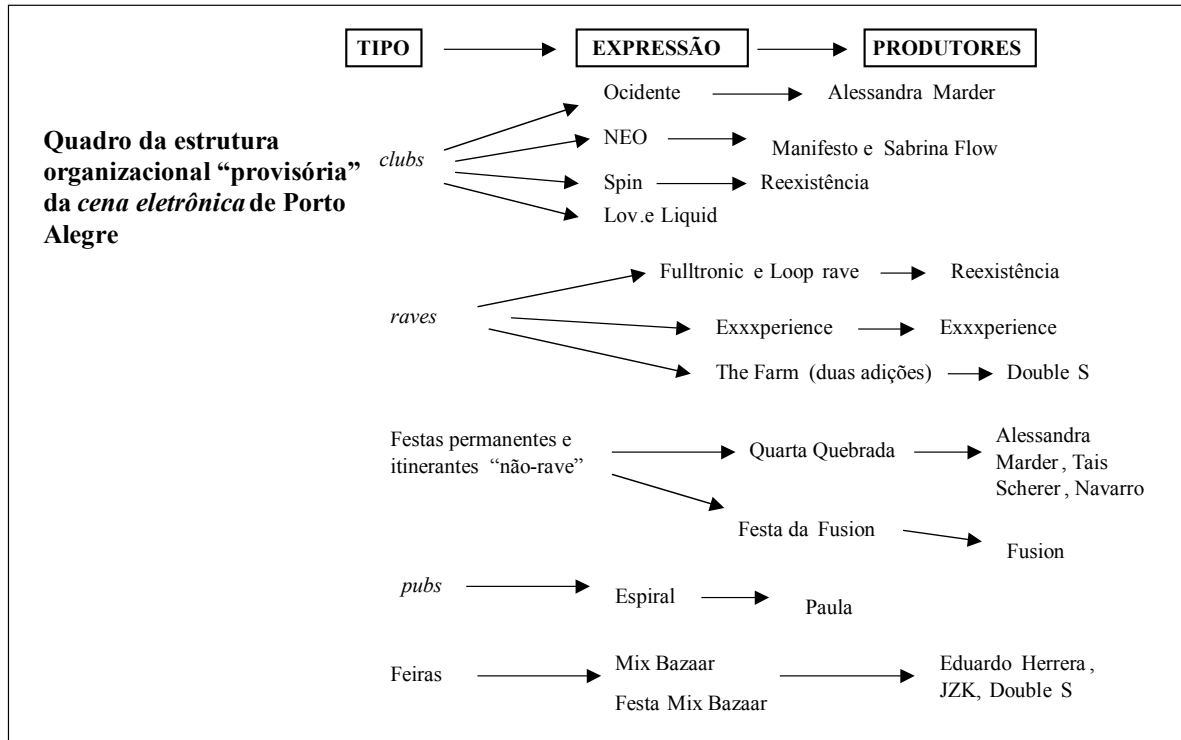
²³ No *E-ar* número 42, de 05/07/2002, Dana escreve uma pequena matéria sobre a *Fusion*, um grupo na época formado por sete DJs, a maioria residente em Canoas. Segundo ela, "rola uma aura em torno da *Fusion*". Este seria o grupo de DJs e produtores mais antigo atuando na *cena* de Porto Alegre, apesar de serem de Canoas, cidade várias vezes referida como a Detroit gaúcha, a cidade mais industrializada dos Estados Unidos, onde foi criado o estilo *techno*, em torno de 1986, hoje segmentado em subestilos, mas permanecendo com o nome *detroit techno*, que se refere à estética musical original do *techno* de Detroit. A tradicional festa da *Fusion* teve sua primeira edição datada de 04 de abril de 1997, ano em que se teria formado o grupo de DJs *Fusion*.

No tipo **feira** inclui-se a única "feira alternativa" associada à música eletrônica em Porto Alegre, a feira *Mix Bazaar*²⁴. A festa de mesmo nome faz parte do mesmo evento, realizado aproximadamente de dois em dois meses, desde 1996. É outro espaço visto como responsável pela difusão da "cultura alternativa" em Porto Alegre. Idealizada e organizada inicialmente pelo DJ Eduardo Herrera, é composta por dezenas de estandes de venda de produtos diversos, a maior parte na estética *clubber*, com design estilizado e com muitas cores "luminosas".



Nesta feira é possível encontrar desde objetos de decoração orientais até pulseiras de couro com rebites, no estilo "heavy metal", perucas cor de laranja e roupas estilizadas inspiradas nas divindades orientais (Shiva, Krishna, Buda). Também são realizadas atividades como desfiles de moda, shows de grupos de "música alternativa", apresentação de DJs. Em uma das feiras que observei (26/10/03) havia inclusive um espaço fechado onde se realizava uma festa "matinê", com tudo que uma festa de *club* tem direito. O público da feira é bastante variado, etariamente e culturalmente. Lá pode ser observada uma diversidade maior de participantes do que nas festas. Realizada sempre em dois dias, sábado e domingo, no sábado à noite sempre há a *Festa do Mix Bazaar*, dividida em dois espaços, um só de música eletrônica, geralmente *house* e *techno*, e outra de "black music", que pode variar da *disco music* ao *hip hop*.

²⁴ A feira e a festa do *Mix Bazaar* têm acontecido alternadamente em dois locais. No Cais do Porto de Porto Alegre, e nos pavilhões de eventos do shopping DC Navegantes, na zona norte de Porto Alegre.



Todos os ambientes onde toca música eletrônica são diferentes, embora sempre haja alguns elementos em comum. A cada *rave* realizada o equipamento utilizado e a sua disposição no ambiente é diferente. Apenas nos *clubs*, que são permanentes, a configuração espacial das festas de cada um se repete.

Um espaço que merece atenção especial, comum a quase todas festas, é o *lounge*, o espaço para "descanso". É a "inversão da inversão". Uma zona de "respiro" no espaço de liminaridade ritual das festas. Nos *clubs* muitas vezes se reduz a um sofá e algumas poltronas, e nas *raves*, dependendo de seu tamanho, pode ter uma infra-estrutura mais complexa. É esperada a existência destes espaços distanciados da pista de dança, onde as pessoas podem sentar-se, ou mesmo deitar e dormir, para recuperar as energias.



Algumas vezes, no espaço do *lounge* há um outro DJ, tocando músicas mais calmas, *ambient*. A decoração dos *lounges* é mais elaborada que a dos outros espaços da festa. Na *The Farm II*, realizada no litoral norte do Rio Grande do Sul no verão de 2003, próximo à praia de Capão da Canoa, havia um espaço delimitado por tochas de fogo, e por "esculturas" feitas com cabos de ferro amarrados em diversas formas geométricas. O chão era a grama da fazenda, e para sentar havia bancos estofados vermelhos que algumas pessoas juntavam para fazer

camas. O *lounge* do festival *Skolbeats* de 2003 era um grande pavilhão coberto, com muitos sofás em forma de círculo. Era uma espaço para abrigar em torno de mil pessoas. Todo o chão do local era forrado com galhos de eucalipto, que eram continuamente borrifados com água. Exalavam um cheiro forte, mas agradável.



Mesmo antes de chegarmos na festa, passando pela Av. Mauá, escutamos uma batida "surda", constante e muito potente, que vem dos armazéns do Cais. Estacionamos o carro no estacionamento da Usina do Gazômetro, pois no pátio interno o estacionamento custa R\$ 10. Já há uns duzentos metros da entrada da festa "flanelinhas" abordam os motoristas para que estacionem nas vagas guardadas por eles. Compro por R\$ 20, muito contrariado, o ingresso de um cambista, que ainda quer me cobrar mais cinco reais pela vaga de estacionamento, mas não pago. Caminhamos da entrada do pátio até a porta do armazém onde acontece a festa. As pessoas estão chegando aos poucos. Entramos numa pequena fila que se forma na entrada. Chama atenção o perfil do público. O estacionamento interno também, cheio de carros relativamente novos, alguns modelos importados como BMW e Mercedes, que podem remeter à presença de uma juventude pertencente à elite econômica da cidade. Passamos por uma rápida revista e entramos no espaço da festa. Alguns desses jovens abastados podem ser identificados por suas roupas de "marca", seja esportivas, como a Adidas, uma das preferidas, ou de grifes especializadas em roupas "clubber". Roupas estilizadas, com cortes, estampas e cores originais. Os cortes de cabelo, piercings e tatuagens, embora sejam elementos comuns entre grande parte do público, também são um diferencial na complementação da indumentária. Os calçados também chamam atenção como elemento diferenciador. Muitos usam tênis Nike, um modelo que tem quatro amortecedores no calcanhar, e custa aproximadamente R\$ 500. Circulando pelo ambiente vejo que muitas pessoas usam óculos escuros. O estilo "esportivo estilizado" parece definir a estética visual desta juventude abastada, sendo complementado por corpos atléticos, preparados em academia, mais um recurso que usam para se diferenciar dos outros que estão na festa. Há pessoas dançando por todos os lados, muita gente, é difícil saber quantos são.

1.4. "Montagem"

Cristina e Luciano, "montados" como "clubbers", não se encaixam neste perfil. Alguns conhecidos que encontraram também não. Aqui encontraríamos a oposição mainstream/underground em relação ao tipo de público, que em ocasiões como as festas *rave* compartilha dos mesmos espaços. Esta oposição não divide o público em termos da noção de "montagem" de um personagem para a participação na festa. A diferença apresentaria-se nos materiais utilizados para a montagem. O público mainstream utilizando roupas caras de grife, e o público underground utilizando sua criatividade.



Susto, em sua coluna no *E-ar*, se perguntava: "porque a montaria nas raves e casas noturnas?". Para ele, "[...] isso dá mais vida à festa. Uma pessoa 'montada' se torna parte da decoração, se sente e fica mais ligada à festa. [...] a pessoa que vai à festa 'montada' ajuda a melhorar e agitar o evento." Para Susto, a marca da festa de música eletrônica é que "não existe espectador. [...] Todos fazem questão de fazer parte do show, ou melhor, fazer a sua parte no show". Em seguida cita exemplos que já lhe teriam servido de inspiração para compor os seus próprios, destaque alguns: histórias em quadrinhos, fadas, vampiros, índios, video-game, lixo, Coca-Cola, Fernanda Abreu, Michael Jackson (*E-ar*, nº 20, de 17/01/2002).

Livânia, cujo estilo estaria próximo do "cyberpunk", também não corresponderia à descrição "mainstream". Seu cabelo, geralmente curto ou amarrado para trás, está sempre pintado, nunca da cor natural. Usa sempre botas de cano alto, ou tênis Allstar com cano até o joelho, saias ou calças "customizadas" e camisetas coloridas com estampas diversas.

No interior da festa podiam ser vistos jovens de calça jeans, tênis e camiseta, sem qualquer elemento que pudesse ser lido como "montagem". Ou meninas vestidas como se estivessem em uma casa noturna tradicional, com botas de salto alto, bolsa a tiracolo, maquiagem: elementos que não correspondem à indumentária tida como mais apropriada para uma festa onde se vai para "se deixar levar pela música". Nota-se que não há pessoas obesas na festa, nem entre os participantes que não compartilham do *ethos* da *cena*. O físico atlético é o padrão de apresentação corporal entre os *ravers*.

Há um personagem que pode ser facilmente visto quando se vai a uma festa de música eletrônica em Porto Alegre. Está entre as pessoas que mais vi em festas, literalmente "está em

todas". Tem um cabelo comprido, que usa geralmente preso com um palito japonês. A parte "de baixo" é cortada curta, e geralmente pintada de verde. Está sempre de óculos escuros no estilo "mosca". Estava no ônibus para o *Skolbeats*, e me mostrou um piercing que havia posto na mão, na parte entre o indicador e o polegar. Nas últimas festas, em alguns momentos ele tirava a camiseta e mostrava para o público uma fileira de piercings que colocou nas costas, que vai do pescoço à base da coluna. Calculo pelo menos uns vinte em seqüência, cada um, de metal, em formato de alteres, com uns três centímetros de comprimento.

Muitos dos participantes deste mundo podemos visualmente identificar como adeptos, em graus variados, do que genericamente é chamado de *body modification*, isto é, da modificação corporal, pela pintura definitiva (tatuagens) e/ou inserção de peças metálicas na pele (piercing). Há outras versões mais radicais desta prática, mas estas duas são as mais destacadas entre os participantes das festas. Em 04/10/02 assisti um seminário promovido pela Secretaria Municipal da Cultura da Prefeitura de Porto Alegre sobre *body modification*, onde pude encontrar entre o público algumas pessoas que já tinha visto em festas de música eletrônica.

Mesmo que muitos não se "montem", e nem sejam adeptos do *body modification*, a idéia de criação de uma "personagem" para a "atuação" na festa faz parte do *ethos* dominante do mundo *rave*. A montagem é a primeira fase do "abandono" do "eu" cotidiano na festa. É a fase da "subversão pelo estilo", tal como Hebdige (1994) define o modo como as subculturas jovens contestam a cultura dominante. É feita em casa, antes do *raver* sair para a festa, quando, inspirado em suas fantasias, veste roupas com cores, tamanhos e estilos, que não usa no cotidiano. Como um *bricoleur*, usa os materiais disponíveis sobre si mesmo, "recriando-se" como pessoa, e rompendo com as imposições culturais dominantes sobre o modo de vestir e de ser.

Na *rave* "todos fazem parte do show", por isso a eficácia da "performance subversiva" de cada um está relacionada também à sua indumentária. O *raver* se monta, "prepara-se" e "transforma-se" esteticamente para, na "segunda fase subversiva", transcender do estado consciente, espiritual e comunalmente no ritual da festa, do que melhor trato no capítulo 5.

A estética indumentária é em grande parte inspirada na experiência da festa. Cromaticamente, pelas luzes coloridas que compõe o ambiente sensorial; e quanto à sua "funcionalidade": reproduzem as representações sobre a libertação da mente e do corpo pela dança. A montagem deve ser adequada à dança, "confortável" e "leve", permitindo a mobilidade do corpo para a sintonia com a música. Neste sentido, grande parte dos elementos da montagem são incorporados da indumentária esportiva, como a usada nas academias de

ginástica e por atletas, expressando também a importância dada ao "corpo" nas representações e na experiência. A estética visual psicodélica dos adeptos do estilo musical *psytrance*, o mais próximo do *hippie* dos anos 60, também reproduziria a sua experiência da festa, mediada pelo LSD, droga também herdada dos *hippies*.



*O Armazém 6 do Cais do Porto é um pavilhão grande, e está todo decorado. Nas paredes há painéis de mais ou menos 1,5 x 2 metros, com temas "psicodélicos" pintados com tinta luminosa. No teto estão penduradas oito lâmpadas grandes de luz negra, e também várias "estruturas" de canos de PVC envolvidas por redes de tecido luminoso, uma espécie de art decó psicodélica para festas rave. Há um aroma agradável no ambiente. Olho para o lado e vejo um incenso gigante preso numa das colunas de sustentação do armazém. Em um lado do pavilhão está o DJ, num palco, tendo às suas costas um telão onde são projetadas animações e fractais feitos em computador. Do lado direito do DJ fica o equipamento que produz uma série de efeitos com feixes de luz, misturando as cores verde, amarela e azul. Desde efeitos simples, como feixes que em movimento cruzavam o ambiente, até uma "malha" de feixes que se fecha logo acima de nossas cabeças. Produz também um túnel giratório e enfumaçado de cor verde, momento em que muitas pessoas gritam eufóricas. Um ambiente de caráter "onírico". Tudo isso abaixo de *psytrance*, a versão musical mais recente do estilo *trance*. Uma música com o andamento marcado por uma batida grave e seca, a mais ou menos 140 BPM, e por linhas de baixo "monoton". Sobre esta base sonora, efeitos sonoros "espaciais" e "psicodélicos", algumas vezes criando pequenas células melódicas. Aqui no espaço da festa as batidas graves se transformam em sensações físicas provocadas sobre nosso corpo. Alguns sons graves não são escutados, mas sentidos como vibrações no peito ou na superfície da pele.*

Sentimos um pouco o clima da festa e vamos até a parte aberta, onde encontramos umas cadeiras para sentar. A noite está bonita, o céu cheio de estrelas. Um vento forte batendo. Sentamos bem de frente para o Guaíba. Ao longe vejo um barco se aproximando.

1.5. Vultos e naves à margem do Guaíba

Tendo tratado dos palcos, personagens e cenários de performance da cultura da música eletrônica de pista de Porto Alegre, chamaria atenção em primeiro lugar para a identidade "ambiental" interna dos mesmos. As configurações e locais variam, mas independente do tipo

de evento de música eletrônica, seus locais de realização incluem-se em uma faixa do território da cidade que acompanha a margem do Rio Guaíba, que poderíamos traçar da zona sul à zona norte da cidade. Os eventos itinerantes "circulam" por espaços entre os limites desta faixa, enquanto os espaços fixos localizam-se nas proximidades dos bairros Centro/Cidade Baixa, área que delimita um território de concentração da vida noturna jovem de camadas médias no momento de realização do trabalho de campo.

A realização dos eventos de música eletrônica nesta região referida (ver área em vermelho no mapa) revela um "apego" ao rio e à "natureza", tendo o Guaíba uma importância grande no imaginário dos habitantes da cidade. O "Pôr-do-sol no Guaíba" é um dos principais apelos turísticos de Porto Alegre, cidade cujo próprio nome remete ao rio Guaíba, na forma de uma representação otimista, pelo "porto", que liga a cidade ao rio, um "porto alegre".

A utilização da região à margem do Guaíba coloca os *ravers* mais próximos da natureza, que, como "natureza", desempenha uma função cosmológica fundamental para a efetivação da transcendência ritual pelo alcance da *vibe*, - como veremos o capítulo 5, - a noção nativa que emblematiza a experiência fundante da cultura *rave*.

Mapa de Porto Alegre



Neste capítulo apresentei as personagens que contribuíram de maneira efetiva para a construção da imagem da *cena eletrônica* de Porto Alegre, procurando caracterizá-los, social e culturalmente, como agentes responsáveis pela produção e reprodução de uma subcultura. O fato mais significativo é a diversidade relativa encontrada entre eles, diversidade compreendida na noção nativa de *cena*, mas que não vai muito além do mundo da juventude universitária de camadas médias.

Esta diversidade de modos de apropriação faz com que a figura do "outro" esteja sempre presente, e em relação a ela tenhamos alguma concepção. Se o "outro" que compartilha de um mesmo espaço não é tão desejado, como no caso dos *ravers* e *clubbers* que não gostam muito dos que eles chamam de "playboys e patricinhas", sua presença não gera conflito. A concepção do outro adquire nuances de ambigüidade:

----- Original Message -----

From: deepress.org

To: [Paolo](#)

Sent: Sunday, August 03, 2003 7:29 PM

Subject: Re: [#emusic] Contribuições !!!

[...] nota-se bastante que as festas em geral de ME [Música eletrônica] estão sendo entupidos de "playboys+patys" nada contra, acho mto bom que eles estejam juntos nessa onda, mas sei lá ... acho que o modo com que eles pensam, eles não estão no lugar certo [...]

[z] cello

"É muito bom que os outros estejam juntos nessa onda, mas poderiam estar em outro lugar". Mesmo assim não há brigas nem conflitos aparentes em festas de música eletrônica, a convivência é pacífica. Não presenciei nada que chamasse atenção em todo período de trabalho de campo. Os atores parecem estar bem concentrados em sua experiência transcendental.

A noção de "personagem" para fazer referência aos informantes, e de "palco" ou "cenário" para referir-me ao espaços, não é apenas uma influência do interacionismo simbólico, que utiliza a metáfora do "teatro" para pensar a realidade social. É uma característica dos agentes desta cultura, de sua auto-percepção como participantes de um "teatro", um teatro ritual, pois é "eficaz" e tomado como verdadeiro, para o qual cada um dos atores se prepara para contribuir com sua performance individual. Luciano fala inclusive que "a música eletrônica está ligada à tua apresentação", "tu vai ter que montar um estilo pra ti". É como se cada um construísse o seu personagem preparando-se para a festa e ao mesmo tempo desconstruísse seu "eu" cotidiano, para atuar nos eventos de música eletrônica, eventos que

subvertem as categorias culturais dominantes como uma ação transgressiva típica das subculturas (Hebdige, 1994).

Mas nem todos vêm desta maneira. Se muitos se "apresentam" com as suas fantasias, não importando se seu palco é "underground" ou "mainstream", outros preferem se "apresentar" com seus personagens cotidianos. Para os que "montam" suas personagens para as festas, a montagem se dá pela escolha da "bricolagem" indumentária, em sua quase totalidade comprada em lojas especializadas neste estilo de roupa. Mike Featherstone (1995) caracterizaria a cultura da música eletrônica de pista como uma cultura de consumo, que atualmente estaria ocupando um espaço deixado pela religião como sistema simbólico fornecedor de sentido à vida. Em relação às diversas opções de sentido oferecidas como mercadorias na cultura contemporânea, ele destaca a preocupação com a construção de um estilo de vida expressivo, em que os especialistas na produção simbólica e os intermediários culturais, - aqui os produtores culturais e responsáveis pela produção e circulação de informação, - põe em circulação e fornecem bens simbólicos (1995: 160), têm um papel fundamental, como poderemos observar melhor no capítulo seguinte.

Compramos umas cervejas, Luciano diz que seu estilo preferido é o drum'n'bass, mas que mesmo sendo uma festa de trance está legal. Comento de seu tênis novo. Ele diz que ganhou da Cristina, é um Nike para corrida. Cristina propõe de irmos curtir o som.

(26/04/03, Sexta-feira) Passo na casa de Rodrigo já com minha mochila preparada. O ônibus do site Poavibe sai às 21:30h da frente do Colégio Rosário, na Av. Independência. Vamos caminhando, cruzando pelo campus central da UFRGS; Rodrigo vai me contando das coisas que está levando. Comprou dois energéticos e uma garrafa de vinho. Chegamos na casa de Luciano e Cristina, que terminam de guardar suas coisas e caminhamos mais um pouco até o colégio. Já há umas pessoas espalhadas pela praça em frente. Pelo visual e pelas sacolas de viagem, certamente, como nós, estão indo conhecer 'outra' cena.

CAPÍTULO 2

Uma "província" ligada ao mundo - o crescimento da *cena* e o computador como meio de comunicação.

A cena de Porto Alegre é uma cena interiorana, porque tem um pouquinho de cada estilo, tem DJ de tudo que é estilo aqui, tem DJ de drum'n'bass, tem de trance, tem DJ de techno, tem tudo, [...] a única coisa que deu certo em termos de cena eletrônica é a Fulltronic, a rave aquela, e que são uns cem cabeça que vão direto, assim, que é a cena, e o resto que vai nem sabe o que é música eletrônica, tão indo pra conhecer. Quem lota a festa é quem tá indo pra conhecer, tá ligado, ai, dentro desses estilos essa galera que curte, que é esses cem que eu falei,... é mais, mas eu tô dizendo que é esses cem, eles não são vidrados só num estilo, eles são amplos, curtem drum'n'bass, curtem techno, curtem tudo, e ai, por isso que a cena de Porto Alegre não é muito dividida, [...] então, resumindo, a cena de Porto Alegre é um negócio que tá muito em formação ainda. (Luciano, em 08/07/03)

Neste capítulo apresento os relatos nativos que expressam suas representações sobre a *cena* de Porto Alegre relacionalmente a outros espaços de referência. Isto é, como a própria imagem é concebida a partir da imagem do "outro". Apresento também a "história nativa" do crescimento da *cena*, os modos a partir dos quais este crescimento é emicamente explicado²⁵, e, por fim, situo os DJs neste processo.

²⁵ Como contraponto, apresento um breve relato jornalístico de como teria surgido a *cena* em Berlim, um dos lugares "berço" da cultura da música eletrônica. "Em julho de 1989, alguns meses antes da queda do Muro de Berlim, um grupo de DJs alemães decidiu quebrar a monotonia das noites em clubes fechados e registrou na polícia uma passeata. A idéia do registro era dar um tom político à manifestação, pois assim contariam com os serviços de segurança e limpeza da prefeitura. Com seu slogan 'pela paz, alegria e panqueca', o grupo alegava reivindicar o desarmamento, a compreensão entre os povos e a justa distribuição de alimentos no mundo. [...] Numa tarde de Sábado daquele mês, cerca de 150 jovens seminus se debatiam atrás de um único carro de som, que subia e descia a Ku'damm, a avenida mais chique da então Berlim Ocidental. A música era minimalista, meio futurística e, num compasso de 150 batidas por minuto, ensurdecia os passantes. Começava ali a primeira Love Parade, manifestação tecno que logo deixaria a *cena* underground de Berlim para fazer da Alemanha uma das maiores nações ravers do mundo. A Love Parade se viu a cada ano multiplicando seu público. Em 1990, foram 2.000; em 1991, 6.000; em 1995, 250.000; no ano passado, quase 700.000 ravers compareceram a maior

A "defasagem" cultural, ou os diferentes "estágios" em que se encontra a difusão da cultura da música eletrônica de pista nos diferentes lugares onde é apropriada, ou mesmo a "demora" de sua transmissão de um lugar para outro, é um tema recorrente inclusive na mídia.

Demorou dez anos para chegar (como tudo, aliás), mas finalmente a cultura descendente do movimento do acid house está no Brasil. Grandes raves, com público entre 2.000 e 5.000 pessoas, acontecem quase toda semana em São Paulo e, em menor escala, no Rio de Janeiro e nas praias do sul da Bahia. [...] São Paulo vê agora a profissionalização das raves - coisa que aconteceu no Reino Unido já em 1990. (Folha Ilustrada, Folha de São Paulo. 3 de julho de 1998)

Se, conforme o jornalista, em julho de 1998, ano em que escreveu o texto, em São Paulo estava ocorrendo a profissionalização das *raves*, que no Reino Unido teria ocorrido em 1990, em Porto Alegre, conforme os informantes, este processo estaria supostamente mais atrasado, como veremos a seguir.

O DJ Eduardo Herrera, o idealizador da feira e da festa *Mix Bazaar*, viajou para Londres por volta de agosto de 2002, e lá ainda se encontra estudando técnicas de produção de música eletrônica e tocando em *clubs*. Navarro foi outro DJ de Porto Alegre que teve seu primeiro contato com a música eletrônica fora do país. Na tentativa de trazê-la para Porto Alegre se deparou com dificuldades.

...em 96 eu tinha ido pra Londres e conheci lá o drum'n'bass, e fiquei apaixonado, e em 97 eu comecei a tocar, nesses sábados que eu botava som no Ocidente eu sempre fazia uma meia hora de drum'n'bass, mas o pessoal não entendia, era uma coisa muito nova. (DJ Navarro, em 09/10/02)

Os contatos "nacionais", ou mesmo "transnacionais", como o de Navarro, que deram início à cultura da música eletrônica na esfera local, e que ao mesmo tempo a teriam difundido pelo mundo, permanecem operando como um elemento constituidor da cultura, firmando ramificações individuais em diversos lugares do mundo por onde passam os DJs.

...eu tenho bastante contato com gente dos EUA, Europa, tipo, em Buenos Aires bastante, tenho vários amigos em Buenos Aires, falo direto com a galera de lá. [...] até pra troca de informação, 'ah, saiu aquela disco, tu tem?... peguei, não peguei, vai sair tal coisa, ah, tu pegou?, ah, tu sabe !!!', troca de informação mesmo, eu mando uma música minha pra ele, ele manda uma música dele pra mim, e ai vai, tem uma

troca de informação da galera, a galera meio que se ajuda. (DJ Fabrício Peçanha, em 08/07/03)

Por meio dos contatos internacionais que os elementos simbólicos componentes da cultura da *cena*, como a música, são trocados, e também com referência nestes contatos é constituída a "imagem de si". A *cena eletrônica* de Porto Alegre é vista pelos seus próprios atores como sendo de pequenas dimensões, comparando-a com as *cenar*s de outros lugares de referência, como São Paulo, EUA e Europa.

...a cena de música eletrônica tu tem que medi por São Paulo, no Brasil né, por que aqui em Porto Alegre nem loja de disco tem. (Luciano, em 08/07/03)

Em Porto Alegre, as informações e as "ondas" de música eletrônica chegariam sempre com uma defasagem de tempo em relação a São Paulo. Porto Alegre, um "mundo pequeno", estaria numa posição periférica em relação ao centro do país. As noções de "província", "colônia", "interior", permeiam as representações sobre a *cena eletrônica* desta cidade. No primeiro número do *E-ar* (Electronic Alternative Resistance), o fanzine enviado por e-mail, que já foi um dos principais veículos de comunicação entre os participantes da *cena*, Dana escrevia:

Na província de Porto Alegre, no sul de um país de terceiro mundo, se concretiza uma cena antenada no mundo: a música eletrônica! Yeah, people, misturando a nossa cultura daqui e de lá, vamos tomando conta da capital dos gaúchos e deixando bem claro que se era pra ser modismo, esse tempo já passou. (E-ar n° 1)

A idéia de província, de periferia, de região, é usada num sentido paradoxal. Ao mesmo tempo que se utiliza a noção de "província" para se referir à *cena* local, se pensa esta como conectada ao restante do mundo. A "nossa cultura" também é a que vem "de fora", e a "capital dos gaúchos", da qual "vamos tomando conta", é a cidade onde nascemos.

...Falando em festa, as duas novas casas Groove e Electra, que abriram há pouco na colônia de Porto Alegre estão bem legais... (E-ar n°2)

Os elementos da cultura da música eletrônica de pista que aportam por aqui acabam adquirindo significados locais, pela transformação da cultura do "outro", do que vem de fora, em "nossa cultura", que também vem de fora.

Na verdade a rave chegou no Brasil meio distorcida, na real a função da rave foi porque nos anos 80, nos EUA, os clubs, como hoje acontece em Nova York, que o

prefeito de Nova York [...] quer que a cidade descanse durante a noite, [...] então o que aconteceu: os DJs e produtores de festa começaram a pegar e sair fora dos núcleos urbanos e levar pro deserto, pras fazendas e tal, e ali se denominou rave, de a gente poder enlouquecer, a gente poder gritar, por isso é rave, sem se preocupar com a polícia, sem se preocupar com o prefeito, ou com os vizinhos, sem se incomodar com a vizinhança, e aqui no Brasil chegou: 'ah, rave', como sendo uma festa grande de música eletrônica, ...a única rave que tem esse estilo assim, que prega ainda o estilo original na essência de um projeto de rave mesmo no Brasil, que eu conheço, é a Exxxperience. (DJ Double S, em 21/11/02)

O ato de se estar manipulando uma cultura estrangeira cuja origem nos remete a lugares geograficamente e culturalmente bastante distantes, como Europa e Estados Unidos, é consciente entre os agentes que dela se apropriam, e é consciente também a intenção de transformá-la e traduzi-la de acordo com os "nossos" padrões.

...de vez em quando os caras falam, 'bah, mas puta, a música eletrônica lá na Inglaterra é super desenvolvida, e nos EUA também é super desenvolvida'. Cara!!, mas música eletrônica é a cultura deles, não é a nossa cultura, se tu pensa agora, a música eletrônica do jeito que tá no Brasil, mesmo não sendo a nossa cultura, tá do jeito que tá, tu imagina daqui há alguns anos, a gente tá transformando uma cultura que não é nossa, que não é nossa essa cultura eletrônica, é uma cultura americana e européia, tá transformando essa cultura eletrônica em nossa cultura também. (DJ JZK, em 04/11/02)

A transformação ativa do "não-nosso" em "nosso", se daria, para o DJ JZK, pelo acréscimo de elementos musicais reconhecidamente brasileiros, acessíveis à criatividade dos DJs daqui, como o exemplo da festa *Batucada*, criada por ele e pelo DJ Double S.

Na Inglaterra tem algumas coisas (experimentações), mas ninguém fez o que a gente fez até agora, eu e o Sandro, o Double S, a gente desenvolveu uma festa chamada Batucada, uma rave chamada Batucada, onde o Sandro toca com uma bateria de escola de samba junto [...] emocionante assim, tá misturando a música eletrônica com um ritmo completamente brasileiro, a batucada, assim, daí a gente quer ver se faz uma outra festa, traz os membros do Olodum, pra tocar com o Olodum agora. (DJ JZK, em 04/11/02)

Cabe fazer uma diferenciação entre a ação de ressignificação consciente e reflexiva dos elementos transculturais, e a ressignificação não-reflexiva, resultado de como o gaúcho "lê" esta cultura vinda de fora de acordo com as suas estruturas cognitivas e a põe em prática conforme o sentido que estes elementos têm para si sem perceber. Para JZK, um dos modos de ressignificação, que poderíamos caracterizar como consciente, seria a mistura da música eletrônica, performatizada pelos DJs através das *pick-ups*, com a performance ao vivo dos

músicos da bateria de uma escola de samba, elemento associado à cultura nacional brasileira. A resignificação operada pelos agentes culturais, ou mesmo pelo público "não-orgânico" da *cena*, mas que viaja e tem acesso à internet, se daria em grande parte de modo não-reflexivo, mesmo sem a mistura com elementos reconhecidamente nacionais, em leituras particulares.

*

As representações sobre a "chegada" da cultura *rave* neste universo local enfatizam principalmente dois modos: a circulação de pessoas, DJs e produtores, e a troca de informações pela internet. É forte a ênfase dada à internet como meio de comunicação que deu um grande impulso à difusão da cultura da música eletrônica, mas há relatos que nos servem de evidência de que mesmo bem antes da "popularização" da internet no Brasil, ocorrida por volta de 1996, já se realizavam festas chamadas *rave* em Porto Alegre.

...vou em festas desde que eu tinha os meus treze, quatorze anos. Pra mim, a única rave mesmo que teve em Porto Alegre foi em 93, chamada de LM Party²⁶, onde tocou o Moby, tocou o Altern8, tocou a primeira vez o DJ Mau Mau aqui, e tocou o DJ Soul Singer, que era um DJ grandão lá de São Paulo, [...] foi a maior festa da minha vida até hoje, onde eu pude ver o Moby tocando na minha frente os sucessos que na época eu adorava, entendeu, foi inacreditável, foi o maior PA, até hoje, - PA é o equipamento de som, - tinha uns 64 auto falantes de 18 polegadas, a iluminação era uma coisa inacreditável, que não teve nada até hoje, foi em 93 isso, foi a maior festa que eu fui na minha vida, não teve nada que superasse. (DJ Nando Barth, em 20/11/02)²⁷

Há uma série de relatos míticos²⁸ sobre antigas *raves*. Eles se referem a acontecimentos geralmente locais, que ocorreram há mais ou menos tempo, onde o próprio narrador teve participação ou é um relato já de segunda mão, mas que contribui para a construção de um imaginário mítico sobre as festas *rave*: míticas, paradisíacas, fantásticas.

A partir dos relatos emitidos pelos participantes da *cena*, é possível estabelecer uma seqüência cronológica de "etapas". Posterior a estas festas do início da década de 90, de 91²⁹ a

²⁶ O DJ paulista Camilo Rocha, no encarte de seu CD *Rave Trip I*, faz referência a uma edição desta mesma festa realizada em São Paulo no mesmo ano.

²⁷ A DJ Paula, uma das donas do bar *Espiral*, em entrevista ainda não transcrita, também trouxe relatos desta mesma festa *LM Party* mencionada por Nando Barth.

²⁸ Os relatos de "primeiras festas" emitidos pelos produtores e DJs que hoje se encontram na faixa dos 22/23 anos situam-se em torno de 1998, época em que tinham 17/18 anos. As festas mais antigas, de 91 a 93, são lembradas pelos que hoje estão na faixa dos 30 anos.

²⁹ O DJ Navarro fala de uma festa de música eletrônica em que foi, onde tocaram DJs de projeção internacional já na época. "...eu fui em 91, foi a noite em que começou a guerra no Golfo, em 90 ou 91, no Porto Elis, tinha um DJ londrino, que... o cara estava estourado naquela época lá fora, e tinha lá dentro, lá dentro tinha... não tinha 50

93, o acontecimento de maior significação teria sido o advento da internet, colocada à disposição dos jovens de Porto Alegre por volta de 1996; jovens que em momentos posteriores ao fim de sua adolescência, vieram a assumir funções "orgânicas" na *cena*. A difusão da cultura da música eletrônica de pista na década de 1990 é associada à difusão do uso do computador pessoal e do acesso à internet.

Não dá pra negar que a internet e a velocidade de comunicação deram um empurrão assim final, hoje não tem mais um tempo até tu ficar sabendo, a não ser que tu esteja em outro planeta. (DJ Navarro, em 09/10/02)

Internet, cara, tudo que eu sei, tudo que eu leio, é de site estrangeiro, porque eu sempre achei isso, a gente enchia o saco lá de ver o DJ tocando, mas a gente, puta, não tinha informação sabe. (Dana, em 12/05/03)

Eu acho que esse lance de computador, de internet ajudou muito a música eletrônica assim, porque exatamente esse lance assim de, essa fissura por tecnologia, tu acaba caindo numa coisa mais tecnológica, numa coisa mais eletrônica. (DJ JZK, em 04/11/02)

A internet se constituiu num meio de acesso à informação e aos próprios bens simbólicos da cultura, como para "baixar" e trocar arquivos de música. É possível obter *sets*³⁰ inteiros de DJs através da internet. Em cada número do *E-ar* eram indicados endereços na *web* onde poderiam ser encontrados estes *sets*. Com o tempo, sites e canais de comunicação internacionais, nacionais e regionais foram criados. Os programas de compartilhamento de arquivos musicais também colocaram muitas pessoas em contato. O programa *Soulseek* é freqüentemente mencionado como um dos mais usados. Luciano, cujo conhecimento sobre a música eletrônica em geral obteve pela internet, usa o *Soulseek* para ter acesso à música no estilo *psytrance*, um de seus preferidos.

...tem uns canais de psytrance que entra muita gente, então é muito fácil tu conseguir música, é só tu entrar num SoulSeek, que é um programa de baixar música pela internet, e dentro do próprio SoulSeek tem um canal que é PsyBrasil, tá ligado, aí nesse PsyBrasil tem mais de cento e poucas pessoas do Brasil inteiro. (Luciano, em 08/07/03)

Não só para troca de músicas e informações históricas em geral, a internet serviu para a difusão da ideologia da música eletrônica, sintetizada na sigla PLUR (Peace Love Unit and

peças. ...quem mais que eu vi em Porto Alegre, ...Altern8 acho que também tocou em Porto Alegre pra pouquíssima gente." (Navarro, em 09/10/02).

³⁰ "Set" é o termo usado para se referir tanto ao conjunto de trechos musicais "mixados" pelo DJ para construção de seu texto musical, como ao conjunto de discos de vinil ou CDs usados pelo DJ em sua performance.

Respect). O universo de sentido e toda cultura anexa a estas festas então sim, teriam vindo graças ao advento da internet, mesmo em formas de reapropriação.

...eu lia tanta coisa legal na internet por PLUR, sabe, Peace, Love, Unit, and Respect, e eu queria passar isso pras pessoas entendeu, essa eu acho que era a minha loucura, eu sempre procurei manter uma ideologia, um porque das coisas sabe, e a música meio que canalizou isso, eu acho, ...até hoje em dia a gente tá vivenciando uma revolução cultural, uma evolução cultural, daí eu achava aquela galera muito limitada, entendeu, e eu queria informar as pessoas, eu sabia que era por falta de informação... (Dana, 12/05/03)

Estas "informações adicionais" sobre a música eletrônica também permitem aos agentes que a manipulam um "distanciamento" em relação a ela, no sentido de tomarem consciência do contexto onde ela é produzida e do papel desempenhado ao ser utilizada aqui no Brasil³¹. O conhecimento aprofundado sobre a música eletrônica serve de instrumental para os seus produtores agora atribuírem os seus próprios sentidos à música que produzem ou reproduzem, acrescentando um caráter de "reflexividade". Se antes o material musical já vinha "mastigado", isto é, sem possibilidade de intervenção sobre ele, e com atraso, com os adventos tecnológicos da internet e de equipamentos os DJs passaram a "individualizá-lo". A pouca "institucionalização" da prática *DJing*, e a inexistência de *knowhow*, fazia com que os DJs tivessem que improvisar com o que tinham.

...nessa época assim, o que a gente recebia de material já era uma coisa mastigada, a gente não tinha como pegar uma música, trabalhar ela pra ela virar hit, as coisas já vinham mastigadas lá de fora com meses de atraso, [...] a comunicação era muito precária [...]. ...daí eu comecei a ter aquela fissura por querer misturar as músicas, né, querer fazer com que as músicas não parassem nunca, assim, ficasse aquela coisa, mixassem nas batidas, [...] não existia curso nenhum, hoje em dia existem milhões de cursos pra DJ, naquela época não existia curso nenhum, então tinha que aprender era colhendo informações de um, de outro, assim, e tu ia fazendo os negócios, então tinha um amigo meu que viajava muito pros Estados Unidos e trazia fitas mixadas dos programas de lá, então a gente ouvia aquelas músicas e tentava fazer, até que a gente aprendeu, conheceu, tocava com um toca disco que não tinha pitch, que é aquele que altera a velocidade da música, pra tu poder encaixar uma na outra né, tinha que ser

³¹ A revista *O Correio UNESCO*, de set/out de 2000, sobre música e juventude, traz alguns artigos sobre a cultura da música eletrônica, que nos dão uma idéia da dimensão global desta cultura. "A dance hoje é um fenômeno global, exportado para o mundo inteiro por um grupo de DJs que teceu sua rede musical, seu próprio Web mundial. A 'internet da dança' é constituída de eixos que ligam as múltiplas culturas dance locais do planeta. Para os DJs nova-iorquinos, o primeiro desses eixos atravessa os EUA, passando por outras cidades da cultura dance. [como Miami, Manhattan e Chicago] [...] O segundo eixo da dance é transatlântico. Vai de Chicago a Londres, via Nova York. Em 1986/87, após o primeiro impacto da house em Chicago, as gravadoras e a mídia relutavam em divulgar essa música associada aos afro-americanos homossexuais. Os artistas house voltaram-se então para a Europa: principalmente Londres, mas também Manchester, Berlim, Amsterdã, Milão, Zurich e Tel Aviv. [...] Nesse início de milênio, os caminhos dos DJs levam também a muitas outras cidades: São Paulo, México, Dar es-Salaam e tantas outras [...]" (Fikentscher, 2000: 46-7).

no dedão mesmo, tinha que empurrar o disco, e tinha que segurar, entendeu, tem umas história bem engraçadas até... (DJ JZK, em 04/11/02)

2.1. Canais locais de comunicação

A mídia, seja impressa, virtual, ou televisiva, tem uma ação importante para o agenciamento nas subculturas, tanto na fixação de categorias culturais quanto na difusão da informação. Para Sarah Thornton, as "[...] *niche medias*, como a imprensa musical e de moda, têm sido instrumentais no desenvolvimento das subculturas jovens." (1995: 160). Os meios de comunicação estariam irrestritamente envolvidos na significação e organização das subculturas. Assim, estas não seriam "orgânicas", formações sociais não-mediadas, nem autônomas, pois as mídias não apenas representariam, mas participariam em conjunto da demarcação e desenvolvimento das culturas musicais (Idem)³².

Tendo já a internet à disposição, ela passou a ser uma ferramenta importante de comunicação para a *cena* local. O canal chamado *#Techno*, do programa de computador MIRC, é mencionado como tendo uma importância histórica para a *cena* de Porto Alegre, pois foi através dele que muitas pessoas se conheceram. O canal servia como espaço de sociabilidade virtual dos participantes da emergente *cena* de música eletrônica.

...em 96 o meu pai instalou internet na minha casa, eu também fui sempre muito nerd assim, e comecei a futricar na internet, e nisso eu descobri um canal de MIRC, chamado #Techno. (Dana, em 12/05/03)

O canal *#Techno* teria existido antes da realização da primeira festa *Fulltronic*, a festa de música eletrônica que a partir de 1998 se tornou a mais significativa da *cena* de Porto Alegre. Ele teria inaugurado o início da fase atual da música eletrônica local, quando os

³² Uma reportagem sobre a chamada "cultura tecno", no caderno *Mais!* de 06/abril/1997, da Folha de São Paulo, teve uma importância fundamental tanto para a informação do público sobre a *cena* mundial quanto para a documentação sobre a *cena* nacional. A imprensa contribui não só para a formação de uma subcultura, mas cria também um imaginário e expectativas emocionais entre as pessoas que se identificam com ela, como no caso da relação de Rodrigo com o festival *Skolbeats*, realizado em São Paulo: "... pra mim foi uma coisa muito mágica, entendeu, eu queria muito ir pra lá, já fazem dois anos, é uma relação de um tempo já que eu tenho com a *Skolbeats* assim, de longe, entendeu, e eu lia as reportagens da segunda *Skolbeats* na Folha de São Paulo, quando tava começando a ir no Fim de Século, eu tava começando a ir, tinha ido algumas vezes apenas, tava conhecendo assim, daí eu li a Folha e tal, e li aquela reportagem do festival, eu nem sabia que ele existia entendeu, daí, bah, eu fiquei super alucinado, poxa, eu não sabia, deve ter sido o máximo, daí depois quando eu conheci a Cristina ela me falou que tinha ido no *Skolbeats*, aí bah, eu fiquei assim, muito louco, essa pessoa foi no *Skolbeats*, até era um negócio impensável pra mim naquela época, que daria pra ir pro *Skolbeats*" (Rodrigo, em 29/04/03).

integrantes da 2ª geração³³ da *cena*, inicialmente atuando como frequentadores, passaram a atuar como DJs e na produção de festas.

...esse canal ai já tinha bem antes de existir rave e qualquer coisa, e essa galera ai já conhecia, então eles tudo já estavam ligados que ia rolar essa rave, até um dos pinta do canal inventou o nome Fulltronic, tá ligado, e não reconhecem o cara. (Luciano, em 08/07/03)

Dana sempre esteve envolvida com a música eletrônica tendo a preocupação com a "informação". Além de ter participado do canal #Techno, ela criou o *Techno off line*, que não obteve sucesso, depois participou junto com o DJ LK e o DJ Lokito da criação do *E-ar*, e depois do site *Poavibe* (www.poavibe.com.br), atualmente um dos principais canais de informação de Porto Alegre sobre a *cena* local e nacional. O *E-ar* existiu de agosto de 2001 até outubro de 2002. Nele tiveram participação muitos anônimos da *cena*, através de pequenos ensaios, e também DJs e personalidades atuantes. É um importante material de pesquisa, pelas referências a lugares, pessoas, e pelas representações que contém (www.e-ar.cjb.net).

O ano de 1998 é marcante, pois então teria ocorrido a festa de onde desencadearam-se acontecimentos que, segundo os informantes, teriam tido implicações definitivas para história da música eletrônica em Porto Alegre. Nesta festa, conforme a "mitologia da *cena*", a aproximação da produtora Lúcia Dutra com o DJ do *Fim de Século* Fabrício Peçanha teria dado origem à produtora *Reexistência*, organizadora das festas *Fulltronic*, posteriormente do *club Spin*, e de uma série de eventos que contribuíram para a fundação e fixação da *cena* portoalegrense. A projeção nacional de Peçanha também é vista como resultado deste encontro, pois através de Lúcia teria ingressado na maior agência de DJs brasileira, a *Hypno DJs*, com sede em São Paulo.

Teve uma grande rave, que foi a Space, que foi quando tudo estourou, foi em 98, foi em maio de 98, [...] até foi a Lúcia Dutra que produziu essa rave, e foi quando ela ficou com o Fabrício Peçanha, então foi uma rave assim que deu início a tudo entendeu, é, foi um marco, porque não existia Fulltronic, não existia nada, a Space foi ali na Nilo Peçanha, foi na frente do colégio Anchieta, sabe, então todas as patricinhas moderninhas estavam ali, todas, sabe... e foi uma loucura, uma piração psicodélica, sofás brancos,... foi uma loucura mesmo, até porque até aquela época eu nunca tinha ido numa rave, eu só tinha ido no Fim de Século, e assim, foi uma loucura mesmo, e eu vi pela primeira vez o Fabrício Peçanha tocar pra uma grande multidão,

³³ A 2ª geração é formada principalmente pelas pessoas envolvidas com o *E-ar*. Dana, Annie, Susto, DJ LK, DJ Lokito, DJ Laywer, etc, enquanto a 1ª seria a dos mais antigos, DJ Fabrício Peçanha, DJ Navarro, Lúcia Dutra, Alessandra Marder, etc.

eu acho que essa rave ai foi um marco, porque antes a gente tava acostumado com as festinhas. [...] ...tem várias entrevistas do Fabrício Peçanha, que nessa noite ele ouviu que ele era um bom DJ, ele ouviu da Lúcia, foi a primeira pessoa que acreditou nele, e ela levou ele no outro dia pra São Paulo, foi a primeira vez que ele saiu, e ele também nessa viagem ele conheceu o pessoal da Hypno, ...não sei direito, mas são as mitologias da música eletrônica. (Dana, em 12/05/03)

O ônibus parte para São Paulo. Serão 18h de viagem. Chegaremos lá pelas 4h da tarde, hora em que serão abertos os portões do Ainhemi para começar o festival. A viagem segue na mais absoluta tranqüilidade, sem qualquer gritaria ou alvoroço. Gradualmente vão se formando pequenos grupos de conversa, sempre sobre música eletrônica. A primeira parada já é num posto rodoviário em Santa Catarina. Um cara, que está indo junto com sua irmã, me conta que só faz festas de música eletrônica em casa, só para seus amigos, com DJs e tudo, e que não vai nem em clubs, nem nas raves de Porto Alegre. Reembarcamos e continuamos a viagem.

2.2. Reexistência

O surgimento da *Reexistência* pode ser associado não só a um crescimento da *cena*, mas também a uma diversificação de público, pois as produtoras de até então se voltavam para um público "underground" de música eletrônica, o público que freqüentava o *Fim de Século*, o *Ocidente* e o *Elo Perdido*.

...o Elo Perdido, assim, eu gostava muito do Elo, daquele ambiente bem underground, e até a Born Slipy eu ouvi pela primeira vez lá, foi o hino assim, Born Slipy do Underworld, foi meu hino de 96 pra 97, que daí eu comecei a virar clubber mesmo. (Dana, em 12/05/03)

A música eletrônica em Porto Alegre, nesta época anterior a 1998, tinha um caráter "underground", sendo apreciada por um público pequeno, porém fiel, que se reunia para se divertir ao som de músicas que não eram sucessos comerciais na rádio. A exigência quanto à música não se dava em termos de sensibilidade musical, mas quanto a uma música que fosse o símbolo de uma juventude culturalmente diferenciada do público "massificado". Os ambientes onde era reproduzida eram freqüentados tanto pelo público gay quanto pelo heterossexual. A dimensão "gênero" é representada como bastante presente nesta fase da *cena*³⁴.

³⁴ Na literatura sobre o fenômeno *rave*, suas origens étnicas e de gênero são bem definidas. Seu desenvolvimento local e global a partir de espaços de sociabilidade gay parece ser universal. Conforme Grynszpan (1999), "o

O Enigma foi onde o Herrera tocou pela primeira vez, o Herrera tocava lá, o Ocidente, bom... o Nando já deve ter te contado isso, o Ocidente começou a tocar música eletrônica por causa do Enigma, eles roubavam as pick ups do Enigma, e botavam pra tocar no Ocidente, várias histórias legais... (Dana, em 12/05/03)

"As *pick ups* do *Enigma* que eram emprestadas para o *Ocidente*" pode ser tomada como uma metáfora do fato de a música eletrônica inicialmente em Porto Alegre ter sido um símbolo diacrítico de identificação das casas noturnas freqüentadas pelo público GLS. O *Enigma* funciona até hoje com esta identidade, porém em relação ao bar *Ocidente* já não é tão forte, e outros *clubs* de música eletrônica surgiram posteriormente já desvinculados do público gay. Em entrevista realizada pela equipe do *E-ar* com "Dancer", um antigo freqüentador da *cena* de Porto Alegre, ele conta que em 1993 "[...] havia uma espécie de marginalização dos freqüentadores dos clubs (ainda não se chamavam 'clubbers' nem agiam como tais). [...] se havia uma 'cena', era restrita a um tipo de underground onde era preciso ter muita coragem para se ir." (*E-ar* nº 23, 27/02/2002).

A entrada em cena da produtora *Reexistência* se dá já com uma proposta "conceitual" diferenciada em relação ao caráter da música eletrônica na época. Muitas das críticas dirigidas a ela remetem à "abertura" da música eletrônica que promovera, para um público mais elitizado economicamente. Sua política teria contribuído para que esta música perdesse seu caráter exclusivamente underground e passasse a atingir um público para quem a música eletrônica adquiria outro sentido. Ao invés de elemento de diferenciação cultural apropriado por um público de "classe média 'esclarecida'", ou melhor, "cult", passou a ser apropriada como um objeto do "mainstream", da moda, por um outro público que apesar de compartilhar de um gosto musical, não se identificava com o ambiente underground.

É, a Reexistência foi meio assim, eu tocava, acho que fora da Reexistência tem o que, uns cinco anos, quatro anos, não sei, eu tocava num club aqui que era chamado Fim de Século, tocava aos sábados lá, e na real era a única opção que tinha em Porto Alegre né cara, só que assim, tinham vários amigos meus que curtiam música eletrônica, mas falavam pra mim, cara, pô, eu curto o teu som, tal e tal, só que eu não vou lá entendeu, eu não vou porque aquilo lá é um lixo, o banheiro caindo aos pedaços, e não sei o que não sei o que... (DJ Fabrício Peçanha, em 08/07/03)

techno e o house vêm respectivamente de Detroit e de Chicago, nos Estados Unidos. A *rave* [tipo de festa] vem da Inglaterra. O techno, se bem que americano, é nitidamente influenciado pelas músicas eletrônicas européias, enquanto o house está ligado à música afro-americana. Estas músicas nasceram em clubs, espaços reservados a uma clientela muito particular: gays negros das grandes cidades americanas; gays brancos na Europa. Nos Estados Unidos a música está profundamente ligada ao seu público, confinada durante dez anos a uma minoria étnica e sexual, enquanto na Europa, o techno conheceu uma rápida explosão popular." (Grynszpan, 1999: 70).

A iniciativa de Fabrício Peçanha e Lúcia vinha com o objetivo de "quebrar o monopólio" da música eletrônica, como ele mesmo colocara. Teriam feito isso com a junção do público de Peçanha, o do *Fim de Século*, e o público de Lúcia, das festas *Fullmoon*, freqüentadas principalmente por publicitários e pessoas ligadas à área de comunicação. Conforme o DJ LK expressa no informativo eletrônico *E-ar*, número 47, de 09/08/2002, existiria antes das variações de vertentes e estilos de música eletrônica (como veremos no capítulo 4), duas divisões maiores, que seriam entre o "comercial", e o "underground". Para ele, o comercial caracteriza-se por "[...] ter como objetivo a movimentação de dinheiro, venda de CDs, festas, etc, tudo baseado na geração de renda e no capitalismo", enquanto "[...] o underground teria como ideologia o som pelo som, toda uma filosofia de como a música afeta as nossas vidas e a mensagem que ela passa". Neste sentido, a "quebra do monopólio" realizada por Peçanha e Lúcia estaria sendo realizada em direção ao mainstream.

Foi no contato que tiveram com outros lugares onde a música eletrônica já era mais difundida, que os dois fundadores da *Reexistência* teriam adquirido *knowhow* e passado a desenvolver uma política de promoção desta subcultura.

...a Lúcia já [...] tinha ido a Londres, conhecia tudo, eu já tinha viajado também, já tinha conhecimento de como eram as estórias, mas a gente decidiu fazer uma coisa bem na manha assim, e começou a fazer umas festinhas pequenas, [...] e foi rolando, daí a gente começou a fazer cursos pra DJs, várias coisas, ligadas tudo à música eletrônica, dar palestras, e daí a Reexistência ficou forte mesmo quando a gente conheceu, que hoje em dia é o nosso sócio, o Poty, que morava em Nova York,... (DJ Fabrício Peçanha, em 08/07/03)

De festas pequenas e outras atividades ligadas à promoção da música eletrônica, seu projeto passou à realização de eventos de maiores dimensões.

2.3. *Fulltronic*

A festa *Fulltronic*³⁵ é vista como um pilar da cultura no extremo sul do Brasil. O seu surgimento é associado ao programa de TV *College na TV* (Canal 10, Bandeirantes), onde seus comunicadores utilizavam uma linguagem "jovem", na época dirigido à juventude em fase de transição da escola para a universidade. Este mesmo programa era vinculado à rádio

³⁵ No *E-ar* número 15, de 14/12/2001 podemos encontrar informações históricas sobre a festa *Fulltronic* fornecidas por seus organizadores. Sua primeira edição realizou-se em 10 de dezembro de 1999, no espaço do HD Sport Center na zona norte de Porto Alegre. Nela tocaram os DJs paulistas Mau Mau e Renato Lopes, e Fabrício Peçanha. Teria contado com um público de 1.700 pessoas.

Ipanema Fm 94.9³⁶, cuja programação é dirigida principalmente a este mesmo público, e em especial aos estudantes de escolas particulares. Fabrício Peçanha participava deste programa como DJ.

...o Potyguara chegou de Nova York cheio de idéia maluca na cabeça, e nisso eu também fazia o programa que era o Colleege na TV, com o Eduardo Santos, eu tocava no programa, e daí, o Eduardo, tipo, a gente meio que se reuniu, começou a conversar, e daí enquanto o Eduardo fazia programa de rádio, a gente se reuniu lá na rádio Ipanema mesmo, pra gente fazer uma rave, na época era rave, tipo, puta, ' vamos fazer uma rave,[...] ai a gente se reuniu e botou na internet, ó, a gente vai fazer uma rave, alguém escolhe o nome, e todo mundo começou a dar idéias, daí saiu um garoto lá, que era o Renan, [...] que hoje é o DJ Lokito, ai ele deu a idéia da Fulltronic, daí a gente criou a marca Fulltronic. (DJ Fabrício Peçanha, em 08/07/03)

Luciano conta como era o público da primeira *Fulltronic*, da qual, inclusive, também participou.

...ai esse Lokito inventou o nome, e papapá, ai fizeram a rave, tá ligado, ai todo esse pessoal do canal foi, que era todo esse pessoal voltado pro esquema e os clubber, assim, normal, que iam no Fim de Século, e uma galera alternativa, fizeram até um negócio junto com o Elo Perdido nessa rave ai. Tinha um canto em que tocou uma banda, ai foi uma galera mais alternativa que ficava ouvindo a banda assim, ai, e depois daí só foi pra frente né, depois daí só teve uma atrás da outra, sempre dando certo... (Luciano, em 08/07/03)

Se para o senso comum o crescimento da *cena* possa parecer fruto do acaso, podemos ver, a partir do relato de quem teve uma ação fundamental para este crescimento, que ele é resultado de uma estratégia e de um planejamento racional de divulgação e expansão de público.

Na real é uma coisa bem planejada. Quando a gente começou a fazer a Fulltronic, a primeira Fulltronic deu mil, mil e quinhentas pessoas, a gente fez a segunda, deu duas mil, a terceira duas mil, a quarta,... e a gente via que não passava de duas mil, que nunca ia passar de duas mil, embora a gente trouxesse o melhor DJ, ou o pior DJ, o máximo era duas mil, ai a gente começou a pensar o seguinte: que a gente nunca ia

³⁶ Uma dimensão da *cena* que não poderíamos deixar de lado é a dos programas de rádio especializados em música eletrônica que já há algum tempo vêm sendo veiculados, difundindo a cultura da música eletrônica de pista pela execução musical, muitas vezes feitas por DJs da *cena*, e divulgando festas, eventos e personagens. O programa *Eletrola* e *BPM* são veiculados pela rádio Ipanema FM 94.9. O primeiro aos sábados, a partir das 23h, e o segundo Sexta feira. A rádio Ipanema tem programação geral direcionada aos jovens de classe média que poderíamos situar na faixa dos 13 aos 25 anos. Toca rock, reggae, pop rock, funk/soul, nacionais e internacionais, e MPB. A maior parte de sua propaganda é de cursos pré-vestibular, lojas de roupas jovens no estilo surf/skate, o que nos permite ter uma idéia de seu público alvo. O Beto DJ também tem um programa de música eletrônica no rádio, na Pop Rock Fm 107.1, que vai ao ar das 24h de Sábado às 02h de Domingo. Sua programação e público assemelha-se aos da Ipanema FM, embora a Pop Rock seja vista com uma rádio mais "comercial" em termos da programação musical vinculada.

poder trazer grandes nomes, tipo, Chris Liberator, Marco Bailey, Jamie Anderson, sem ampliar esse público, daí a gente começou a pensar que o seguinte: além do trabalho de fazer uma boa festa, a gente teria que fazer um trabalho de conscientização pra esse outro público começar a vir, entendeu... (DJ Fabrício Peçanha, em 08/07/03)

A *Reexistência* começou a fazer festas mais próximas do centro da cidade, procurando facilitar o acesso do público. A *Fulltronic* de maio de 2001 foi realizada no estacionamento do Moinhos Shopping, espaço identificado à elite econômica da cidade. Passaram também a distribuir algumas cortesias para que as pessoas pudessem "conhecer a festa".

...a última Fulltronic deu cinco mil pessoas entendeu, pô, a gente não saia de duas mil, a última Loop deu duas mil e quinhentas pessoas entendeu, então, e o legal é que tá rolando também um público mais elitizado da música eletrônica, que é importante, precisa rolar grana entendeu, porque se não rolar grana no meio, a gente não consegue trazer bons artistas, fazer boas festas entendeu, então foi um trabalho que foi bacana, foi bom, a gente tá ainda trazendo uma galera nova. (DJ Fabrício Peçanha, em 08/07/03)

Podemos observar que a estratégia de divulgação que a *Reexistência* adota para os seus eventos é uma estratégia de marketing comercial, estabelecida a partir de conhecimento especializado na área de publicidade e propaganda, onde se tem uma consciência clara do público que se pretende atingir e da maneira de fazer isso.

...Tão focados, na ESPM, eles vão até a UNISINOS fazer a divulgação da Fulltronic, sabe, tanto que o Potiguara, que é o cérebro da Reexistência, ele era o dono da Freecards, entendeu, ele tem uma experiência de Marketing muito grande, então ele sabe focar essa coisa, e com um conceito do Renan Schimidt... (Dana, em 12/05/03)

Há vários canais de divulgação das festas. Recordo-me de ter visto um outdoor de divulgação da festa de natal da *Reexistência*, o único que vi até hoje, um meio de comunicação pouco convencional para um tipo de festa originalmente underground. Mais comum é, na entrada das festas, ver meninas anotando o endereço eletrônico das pessoas que estão na fila.

...desde que a gente começou a Reexistência, então tem, tipo assim, um mailing gigante, que tem lá, 25 mil nomes, que é de todo Brasil, tem um outro mailing que é 10 mil nomes, só no Rio Grande do Sul, então tudo que é festa que a gente faz a gente manda um mailing e todo mundo fica sabendo... (DJ Fabrício Peçanha, em 08/07/03)

Não só pelo trabalho da *Reexistencia*, mas de todos os personagens envolvidos, a *cena* teria crescido bastante desde as primeiras festas de música eletrônica, que podemos situar no início da década de 90. O resultado disto seria uma "educação" em relação à música eletrônica, tal como Nando Barth identifica. "Nós", agora, estaríamos mais esclarecidos.

...agora o gaúcho tá começando a entender isso, que existe a música eletrônica calminha, que existe a baba comercial de rádio, que existe a música underground, que existe todo... o drum'n'bass, techno, trance, o house, agora eles tão aprendendo isso, e aprendendo a escolher o estilo que gostam, entende, porque há algum tempo atrás, pra eles ou era bate estaca, ou sabe, é tudo ou nada, não vou mais no lugar porque é bate estaca e eu não suporto, então hoje eles tão sabendo, e também tão sabendo escolher os DJs... (DJ Nando Barth, em 20/11/02)

O dia amanhece. O ônibus continua seu trajeto. Às dez da manhã alguns ainda dormem, outros lêem, outros conversam. Deram um tempo com o som. Dana avisa que lá pelas 15h vai ter uma parada para o banho. Antes de chegar em São Paulo já estão todos "montados". As cores tomam conta do ônibus. Quando passamos ao lado do complexo Ainhembi, cheio de faixas e decorações, todos ficam eufóricos.

2.4. Socialização musical, trajetória profissional e rotina de trabalho do DJ

Realizo agora um pequeno corte na seqüência descritiva para mostrar como o campo específico dos DJs nasceu dentro da *cena* local acompanhando seu processo de crescimento.

Na *cena* atual pude contar aproximadamente 30 DJs em atividade. Entre estes há grandes diferenças, na medida que poucos atuam como DJs profissionais, sustentando-se economicamente de sua atividade, tendo sua agenda lotada, viajando semanalmente para tocar por cidades do Brasil; enquanto outros, amadores, para quem a atividade de DJ não serve como meio de sustentação econômica, tocam eventualmente como convidados, em festas menores.

Podemos diferenciar a socialização musical dos DJs em dois tipos, que expressam a diferença entre "gerações" de produtores da *cena*. Cada uma destas gerações teria passado por um processo diferenciado de socialização. A primeira geração, em virtude da inexistência de uma "cultura DJ", teria introduzido-a em Porto Alegre, enquanto a segunda já teria a primeira como referência.

Francisco conta sobre amigos seus da *cena*, que hoje são DJs, Lawyer, Save, e Lokito. De público das festas, participantes do canal #Techno, e Lokito em especial, da produção de informação na cena local, editor do *E-ar*, passaram a se interessar pela atividade de DJ. Procuraram aprender com os DJs profissionais, até o ponto de deixarem de ser público e tornarem-se DJs.

...enquanto alguns de nós tavam concentrados em só ficar dançando, só ficar fazendo putaria, ele, o Save, o Laywer, se concentravam em subir lá pro último andar, ficar naquele corredor se espremendo, naquela grade olhando, pra ver como é que os adultos trabalhavam. (Francisco, em 06/08/03)

A iniciação como DJs entre os pertencentes à segunda geração da *cena* teria se dado de maneira bastante diferente dos da primeira. Os DJs de maior destaque hoje em Porto Alegre começaram colocando som em festas familiares e de amigos, antes mesmo de existir a "cultura DJ". O desenvolvimento de suas habilidades teria ocorrido ao mesmo tempo que esta chegava em Porto Alegre. Os DJs mais conhecidos hoje na *cena* têm entre 28 e 30 anos, e teriam iniciado sua socialização na cultura *dance* no início da adolescência, mais ou menos entre 1985 e 1990, período de surgimento e difusão da música eletrônica pelo mundo. É o que se encontra nos relatos de pelo menos três nomes de peso na *cena* de Porto Alegre.

Eu estou com trinta anos, entende, e quando eu comecei no meus dez ou doze anos assim, aquela coisa de juventude, a gente fazia muita festinha na rua, reunião dançante, tá, e eu, em vez de ficar lá querendo saber de agarrar a mulherada eu queria saber de botar a música, entendeu, e eu sempre juntava lá um três-em-um, um outro som e não sei o quê, e sempre era eu que botava som, aí com o tempo eu fui pegando o gosto pela coisa, e em 88 pela primeira vez eu vi um DJ de verdade tocando, que foi o Eduardo Herrera, eu digo tocando mixando, como um DJ tem que tocar, e aí eu, puta que pariu, é isso que eu quero fazer... (DJ Nando Barth, em 20/11/02)

...e daí eu comecei ajudar numa sonorização, na... Sigmason, eles faziam uma festa no Colégio Militar, a Chiclete com Banana, e daí eu comecei a ajudar eles e comecei a me interessar assim, tinha um cara que colocava som, um lance assim, aí comecei a me interessar e achei muito legal, daí comecei a ir, e aí ajudava, e nos inícios das festas comecei a tocar, o cara começou a me ensinar, [...] só colocar música, assim, sem nada de mixagem, sem nada de coisa, só o lance de tocar, daí, fiz casamento, aniversário, coisa assim, até que daí veio a época, que em 87, 88, surgiu a Acid House, foi quando a música eletrônica começou a subir assim, a vingar... (DJ JZK, em 04/11/02)

...com doze anos já ia nas festas dos pirralhos e levava toca fita e botava som nas festas dos caras, aí eu fui comprando disco, tinha uma aparelhagem bem vagabunda em casa, treinava no que dava ali, aí com 16 anos já consegui, pintou uma vaga numa

festa de novos talentos, e daí eu toquei,[...] e na outra semana os caras já me convidaram pra tocar lá mais vezes. Fui ficando, aí, depois fui trabalhar em outras casas, daí depois já fui pra uma casa que abriu, que era o Bunker, que era, foi a primeira casa grande que eu trabalhei, e também teve tipo uma seleção com vários DJs e eu fui o que ganhou. Ai depois disso, enquanto isso eu fazia faculdade na PUC, engenharia, aí pintou um campeonato de DJs, e eu tinha que treinar né, cara, aí eu tive que optar entre a faculdade e o campeonato, larguei a faculdade, fiquei todo dia treinando, daí eu fui lá, ganhei o campeonato. Ai depois daí a coisa embalou mais fácil. Daí eu entrei numa agência de DJs aqui do Sul, fui tocando, e..., mas na real, minha carreira decolou mesmo depois que eu entrei pra Hypno, lá de São Paulo, aí eu comecei a tocar mais fora do país, convites e tal, e os caras me chamaram pra fazer parte do casting deles, aí depois daí a coisa melhorou bastante, embalou assim. (DJ Fabrício Peçanha, em 08/07/03)

Os DJs da primeira geração teriam passado pelo processo de fixação da cultura da música eletrônica e teriam vivido conflitos pessoais inclusive em função da inexistência de um mercado em que pudessem adaptar seu gosto musical³⁷.

...no início era complicado tu tocar só dance music, na época a gente chamava de dance music, tu tinha que tocar pop no meio, algumas coisas nacionais, e eu não tava a fim disso, e o único lugar que suportava trabalho direcionado era o Fim de Século, e aí eu fui pra lá tocar em 95, e acompanhei toda a trajetória do Fim de Século, altos e baixos, também a transição do Fim de Século pro NEO. (DJ Double S, em 21/11/02)

Hoje o mercado para DJs estaria "saturado". Se há DJs de Porto Alegre que estão vinculados às agências de DJs de abrangência nacional, como dois deles pelo menos³⁸, que ganham um cachê que pode chegar a 2 mil reais por apresentação, outros, que não têm a mesma projeção, e são em número significativo, atuam de forma independente estando sujeitos muitas vezes a calotes por parte dos contratantes.

...mas é uma coisa assim, o mercado tá saturado, tipo, eles ganham mal, muito mal, um DJ tem que ter um segundo emprego, senão não sobrevive, sabe, tipo, eles tocam por 50 pila numa festa, e tem festa que eles não cobram, uma Lov.e da vida às vezes nem paga os DJs. (Dana, em 12/05/03)

³⁷ Conflito semelhante é descrito por Elias em *Mozart* (1995), porém em uma escala bem maior do que a tratada aqui. A individualidade criadora do compositor colidia com a imposição do gosto da corte de quem os músicos eram meros empregados, desencadeando uma série de conflitos pessoais que refletem a condição de produção artística em um período de transição da sociedade de corte para uma sociedade cuja economia é organizada em função do mercado.

³⁸ Fabrício Peçanha, o DJ portoalegrense de maior projeção fala sobre sua rotina. "por exemplo, vou hoje, pego um vôo as seis horas e chego as oito em Curitiba, aí toco lá de noite, saio as onze da manhã de lá, vou a São Paulo, de São Paulo vou tocar em Recife, aí chego em Recife lá 10h da noite, toco em Recife, durmo, saio meio dia, duas horas, pego outro vôo, vou a São Paulo, e de São Paulo vou a Campo Grande. Chego lá de noite, toco, no outro dia de manhã, levanto, vou a São Paulo, e de São Paulo volto a Porto Alegre, e assim vai." (Peçanha, em 08/07/03).

Uma baixa remuneração prejudica diretamente a atividade do DJ, considerando que a sua "matéria-prima", isto é, os discos que utiliza, são comprados de lojas estrangeiras. Este acaba tornando-se um dos principais problemas, pois grande parte da valorização do DJ em seu campo se dá pela atualização permanente do repertório discográfico com que constrói sua apresentação. A personalidade do DJ, que é em grande parte sonora, se expressa principalmente pela apresentação de suas seleções. Tanto a escolha dos discos que usa, quanto o modo como faz as mixagens entre estes discos. Quando seu repertório começa a ser percebido como repetitivo, este começa a sofrer uma depreciação entre seus colegas DJs e entre o público.

...sempre te atualizando, senão teu set começa a ficar velho, e todo mundo começa a falar que tu não tem música sabe, ...é que por exemplo... é a situação do Carlos NC hoje em dia, porque o cara largou o emprego, não tem grana pra comprar, e toca com CD, e se tu toca com CD em Porto Alegre tu é discriminado. (Dana, em 12/05/03)

O relato de Dana sobre o uso do vinil ou CD nos remete a uma dimensão além da "prática", - isto é, das qualidades específicas de cada um destes meios de registro sonoro, - que permeia a subcultura da música eletrônica, a da oposição ideológica entre underground e mainstream. Conforme o DJ LK, o público dos DJs que tocam música comercial, como a de algumas rádios, não se preocuparia muito com a técnica do DJ. O único público que prezaria a "técnica, a performance, o feeling, e a vibe", é o público underground, que segundo ele contaria com uma exigência de "perfeccionismo". No underground seria preferível pagar mais por uma mídia que oferece mais qualidade sonora. Desta forma a mídia underground seria o vinil, enquanto o CD, de modo geral, seria a "comercial" (*E-ar*, nº 38, de 07/06/02).

Apesar da facilidade representada pelo uso do CD gravável em casa, o uso do disco de vinil tem uma valorização muito maior, porque, atentos aos últimos lançamentos dos produtores internacionais, os DJs, obtendo os vinis, teriam acesso à produções ainda inéditas no mercado³⁹. E, pelo que podemos ver, é também, entre outras coisas, pela capacidade de permanente apresentação de coisas novas para o público que o DJ se projeta em seu campo de disputas.

³⁹ Alguns DJs com quem conversei mencionaram a campanha chamada "Pró-vinil: Luta contra a supertaxação do vinil importado". Tive acesso a um documento de divulgação da campanha, recebido por e-mail via lista de discussão #Techno do yahoo grupos.com.br, elaborado pela Comissão Aberta Contra a Supertaxação do Vinil e pela Coordenação de Juventude da Prefeitura de São Paulo em novembro de 2002. O documento continha os fundamentos da campanha, que solicitava a diminuição da tarifação de importação do vinil, por ser produto não disponível no mercado nacional, além de ter importância tanto para a cultura quanto para a movimentação da economia em termos do que representa para a cultura *club*. A intenção era difundir nacionalmente esta campanha.

O verdadeiro DJ ele tenta comprar aquele vinil o mais cedo possível, toca quando nenhum tem, aí quando todo mundo tá tocando ele para de tocar. (DJ Nando Barth, em 20/11/02)

Luciano desvenda um aspecto da "lógica da eficácia ritual" do DJ.

...esses tipos de DJ, Fabrício Peçanha e os caras, eles compram os discos top, que saem nas revista de DJ assim, os ... que sai nas revistas de DJ o que é mais tocado nas pistas dos EUA, esse negócio de ponta, eles vão lá, compram tudo, vão lá e tocam, não tem como não fazer sucesso, tá ligado, é um negócio que é como se fosse uma pesquisa de marketing, tá ligado, tu toca porque já foi lançado em outro país e é top de linha, tu pega e toca, óbvio que a galera vai ehheheh, vai se emocionar... (Luciano, em 08/07/03)

Fabrício Peçanha ressalta o fato de o DJ trabalhar com a administração de informações. É preciso estar atento às coisas que estão saindo, ter contatos em outros países para efetuar trocas e ter ajuda para o envio dos discos⁴⁰.

O DJ, além da técnica, dessas coisas, ele trabalha muito com a informação, então, por exemplo, além de tu ter uma boa técnica, que isso aí é treino, não tem outra,... claro, o cara tem que ter talento, e tal, mas tem que ter muito treino, o cara tem que ter um bom ouvido pra música, escutar muita música, muita música,... e tá ligado no que tá saindo, então tem que ter bons contatos lá fora pra pegar os discos, tem que ter... tem que tá sempre ligado, quer dizer, isso aí é informação, tem que tá sempre nos sites, falando com um, falando com outro, produtores e tal, e além de tudo, hoje em dia o cara tem que produzir música,... (DJ Fabrício Peçanha, em 08/07/03)

O ônibus estaciona nas imediações do lugar do festival. Nem eu, nem vários dentre nós, conhecemos São Paulo. Não temos a mínima idéia de onde estamos. Vamos caminhando até o portão da entrada. Depois de quase uma hora de espera chega Annie com os nossos ingressos. Fico junto de Luciano, Cristina, e Rodrigo, e os demais se perdem em meio à multidão.

⁴⁰ As dificuldades de importação de discos de vinil vivenciadas pelos DJs de música eletrônica em Porto Alegre em 2003 são semelhantes às dos DJs de funk no Rio de Janeiro em 1987, 15 anos antes, descritas por Hermano Vianna (1997). Uma diferença importante é o advento da internet, que hoje permite aos DJs comprarem discos diretamente nos sites de lojas especializadas. Mas o problema continua quanto à passagem das encomendas pela alfândega e à cobrança de elevadas taxas de importação.

2.5. Mainstream ou Underground ?

Não parece ter sido "espontâneo" o aparecimento da cultura *rave* em Porto Alegre. Como pudemos ver, foi resultado do trabalho de pessoas que assumiram funções orgânicas neste movimento, desempenhando profissionalmente atividades relativas à importação, e promoção no universo local, de elementos simbólicos da cultura *rave* norte-americana e europeia, e de sua efetivação ritual na forma de festas *rave* e em *clubs*. Iniciaram este processo de agenciamento entre um público, conforme os relatos, já "aberto" à cultura *dance*, o público GLS, que antes da profissionalização da *cena* identificava-se com o estilo *house*, muito próximo esteticamente da música pop internacional de influência negra. A necessidade de aumento a partir deste público reduzido fazia parte do projeto de "conquista de mercado", na medida que a sua difusão compreendia a adoção de estratégias de marketing. Como vimos, o aumento deste público inicial correspondeu a um aumento de sua diversidade, incorporando outros segmentos da juventude de camadas médias.

Há vários indícios que nos permitem pensar a cultura *rave* como uma "cultura de consumo" (Featherstone, 1995), mercado de bens simbólicos e materiais através dos quais os agentes "orgânicos" da *cena* promovem o agenciamento de outros jovens a quem oferecem nova possibilidade de sentido para a vida e ao mesmo tempo os meios de realizá-lo, colocando à sua disposição os capitais subculturais a partir dos quais se posicionarão na hierarquia da subcultura. Alguns termos utilizados, como "mercado", "marca", "produto", "conceito", "competição", reforçam a associação que fazemos à cultura de consumo.

Nisso incluir-se-ia também a atividade dos DJs, pois é através da administração da informação que eles realizam a maior parte de seu fazer musical. A própria eficácia ritual do DJ - que trato no capítulo 5 - está relacionada à sua capacidade de manipulação de informações via internet: encomendando discos de "lojas virtuais", descobrindo os "lançamentos" e "hits"; e contatando DJs conhecidos, com quem troca seu "capital de agenciamento" indo tocar em outras cenas locais "conquistadas" por estes, ou recebendo-os em sua própria *cena* local, nas festas frequentadas por um público já agenciado, conforme se dão as redes de relações regionais, nacionais e internacionais estabelecidas entre os DJs. A eficácia da administração da informação corresponde a um maior poder de agenciamento, o que garante poder aquisitivo suficiente para a permanente compra da matéria-prima em que desenvolve sua arte. Enfim, atividades envolvidas em uma "lógica de mercado", onde a "boa" administração do capital subcultural acumulado o reproduz.

Por outro lado, devemos ter o cuidado de não reduzi-la a este rótulo "cultura de consumo", considerando que para muitos a cultura da música eletrônica permanece com um sentido "underground", de "contracultura" e contestação à "mercantilização" da própria música eletrônica⁴¹. Apesar de todos os envolvidos na *cena* estarem participando de uma "lógica de mercado", pois a existência da *cena* pressupõe o consumo de seus diversos produtos, esta postura é muitas vezes questionada por aqueles que se preocupam com os aspectos "ideológicos" do movimento. Isto reflete a oposição entre underground e mainstream, em que estão situadas muitas subculturas jovens.

Se há algum ponto de conflito inerente à *cena* este é o da oposição entre estes dois pólos. Posturas que centralizam os conflitos adjacentes.

...eles trabalham com o mercado, eles trabalham a festa deles, eles não se preocupam com isso, tanto que se tu vai no site, é tu ir no site das pessoas, tu vai no site, não tem nada, nada de informação, tem o produto deles, eles são muito bons vendedores, mas eu acho que eles não são muito... o trabalho de conscientização mesmo, ou de informação, eles não são muito bons, eles são bons na marca, são bons em vender a Fulltronic, sabe, tu tava lá no Awards !?... (Dana, em 12/05/03)

A *cena* de Porto Alegre, conforme os relatos, cresceu bastante desde o início da década de 90. Contudo, o "provincianismo" atribuído a ela se mantém em relação a cidades como São Paulo. Mas, o fato de ser um lugar de dimensões menores, faz com que sua "qualidade" seja uma vantagem: o "sentimento verdadeiro", a "aura" da música eletrônica permanece, ao contrário do que já teria ocorrido em lugares, onde, em virtude de sua ampla difusão entre a juventude, teria se "prostituído"⁴².

...eu acho que cansou um pouco né cara, prostituiu um pouco, de tudo um pouco, aqui em Porto Alegre a coisa vai devagar mas vai muito forte, assim, entendeu, quem gosta ama a música eletrônica, em São Paulo tem aquela galera que 'ah, eu gosto porque tá na moda gostar', então eu vou porque tá na moda ver o cara, aqui não, aqui ele vai porque ele ama, então é aquela coisa muito forte assim, acho que tá crescendo bastante, tá ficando bem forte, acredito que em pouco tempo, se a coisa rolar direitinho, em um ou dois anos ela vai ser uma das potências nacionais. (DJ Fabrício Peçanha, em 08/07/03)

⁴¹ O DJ LK, cuja posição política é assumidamente underground, no verso de seu CD, produzido artesanalmente, com mixagens de músicas em arquivos MP3, consta uma estampa com os dizeres: "100% uncommercial techno", em referência ao seu conteúdo.

⁴² Tratando especificamente do rock e do rap, mas acredito que poderíamos estender à música eletrônica, Rivière observa que esses gêneros de arte teriam por efeito, ao receberem um reconhecimento social por parte de grupos mais amplos "[...] anular por meio da glória (que é o reconhecimento social) a idéia de marginalidade inicial de desqualificados que transformam o espaço transicional de uma música apaixonada em um lugar de influência e dramatização tal que, ao ganharem um público mais vasto, serão praticamente obrigados a proceder a uma nova classificação segundo as normas desse público e, em parte, perderão o que os levava a serem considerados marginais" (Rivière, 1996: 177).

Mesmo assim, algumas vozes nostálgicas da época em que a *cena* de Porto Alegre era "menor ainda", reivindicam a antiga aura.

...hoje em dia tá meio deixada de lado, música eletrônica não é mais underground como era literalmente no Fim de Século, porque o Fim de Século era só um buraco, são três andares de subsolo. (Francisco, em 06/08/03)

Independente destes contrastes de opinião, as representações nativas sobre a *cena* evidenciam uma percepção relacional. O seu espaço de identificação é sempre visto a partir de referências externas em relação às quais a *cena* local estaria "atrasada". Em São Paulo, lugar de referência na *cena* nacional, as coisas chegariam com mais antecedência. Porém, em relação às "origens" (EUA e Europa) dos elementos transculturais que compõem a cultura da música eletrônica de pista "todos estaríamos atrasados", apesar deste atraso ser justificado por estarmos falando de uma cultura que "não é nossa".

As noções de "atraso", "província", "periferia", remetem à idéia mesma de apropriação e ressignificação simbólica, o que na *cena* acontece em relação a elementos vindos "de fora", de lugares em que o grau de agenciamento jovem em torno deles é referido como maior, isto é, onde sua difusão social é maior. Não importa de onde venham os elementos diacríticos, ou como venham, - pela internet, mídia impressa ou pelos próprios viajantes, - sua incorporação ocorre na medida que são transformados em "nossos". Isto ocorre no momento que "tomamos" algo para "nós", "apreendendo-o" a partir de "nosso" universo particular de sentido e ritualmente, ao mesmo tempo utilizando-o para "diferenciarmo-nos" de outras subculturas jovens em relação às quais "nos opomos" na sociedade portoalegrense.

A *cena eletrônica* é um território intencionalmente produzido/fabricado/construído pelos produtores culturais com ferramentas e meios tecnológicos como o computador, a ferramenta fundamental da *cena*, e a internet, com o intuito de realizar, consciente ou irrefletidamente, a ressignificação de elementos transculturais para que sirvam como instrumento de agenciamento. Quanto ao que temos que concordar com Mary Bucholtz, quando afirma que as culturas jovens globais combinam formas culturais tradicionais com novos estilos e práticas, fazendo uso das possibilidades de produção cultural oferecidas pelas novas tecnologias. E ainda, que estas práticas culturais jovens continuam a ser um fenômeno local, ainda que busquem inspiração externamente (2002: 544).

Da mesma forma, como veremos no próximo capítulo, também é produzida a música que estabelece o *nexo* entre as várias dimensões desta subcultura jovem.

Andamos, andamos, andamos. O lugar do Skolbeats é imenso. Quase meia hora para cruzar todo complexo. Nunca vi tanta gente junta. Apesar da imensidão, cada detalhe estava decorado com panos coloridos, luzes, projeções. Há bares, coisas para comer, lojas de roupas e acessórios clubber. Dançamos, dançamos, andamos. Descansamos. Durmo um pouco no lounge. Encontramos uns colegas do ônibus. Nos juntamos a eles. Nos separamos. Encontramos outros. Dou uma volta sozinho. Já são umas 4:30h da manhã. Durmo mais um pouco. Todos voltam a se encontrar às 09:00h para a saída do ônibus. Falta uma guria. Saem atrás dela. Aparece eufórica ainda, às 10:10h da manhã. Exaustos, quase ninguém terá algo pra contar sobre a viagem de volta.



(28/09/02, Sábado, Exxxperience) Há muita gente na festa e é impossível se deslocar sem esbarrar ou ser empurrado por alguém. Chego ao lado do palco e peço autorização para o segurança para filmar de cima do palco. Diz pra mim esperar o responsável pela organização. ... Cuidando pra não me desequilibrar subo as escadas, e agora estou no palco junto com o DJ, de frente para o público. O som é muito alto. Realmente é uma visão privilegiada da festa. Qualquer dia vou aprender a mexer nesses toca-discos ...

CAPÍTULO 3

A virtude da máquina - fundamentos tecno (-lógicos) da cultura rave

Se no Brasil, atualmente, o termo *techno* designa um estilo específico de música eletrônica e suas segmentações, outrora e alhures⁴³, ao invés de designar um estilo específico, designava o gênero de música como um todo, que no Brasil atualmente chamamos de "música eletrônica". De qualquer forma, o radical "*tecno*" faz parte da história e do presente da música eletrônica como mais do que um termo. Corresponde ao meio através do qual ela é produzida, música da era eletrônica, que, como veremos, lhe imprime um sentido particular.

Neste capítulo trato da dimensão técnica da cultura da música eletrônica de pista. Privilegio a criação musical, ressaltando que normalmente os aspectos técnicos referem-se a uma infinidade de elementos, como a produção dos efeitos luminosos, da montagem do equipamento de som e da estrutura física das festas, da organização administrativa dos eventos. É em torno de expressões musicais que estão construídas as identidades sociais, como melhor mostrarei no capítulo seguinte. Focalizo agora as categorias estéticas e códigos incorporados nas práticas musicais, o discurso sobre a música, procurando descobrir o seu sentido nesta cultura. Descrevo a produção musical como um domínio técnico para a construção identitária, simbólica e de sentido.

⁴³ Steve Mizrach (1999), Becker & Woebis (1999), e a linhagem francesa de estudos do fenômeno *rave* utilizam o termo "techno" para referirem-se ao que atualmente no Brasil chama-se "música eletrônica".



Já em cima do palco, ligo minha câmera. Focalizo o público em tomada aberta. Da massa distante, lentamente movimento em direção ao público em frente ao palco, e depois em "close" no DJ. Fico atento aos seus gestos. Procura os discos em seu case. Põe o disco na pick-up, rápida e automaticamente. Põe o fone-de-ouvido, posiciona a agulha no vinil, mexe em alguns controles do mixer, permanecendo agora de cabeça baixa concentrado no som, no mixer, e nas pick-ups ...

3.1. O etnógrafo como aprendiz de DJ

Ao contrário do que se pode imaginar ao ver pela primeira vez um DJ tocando em uma festa de música eletrônica, que se resumiria na simples troca de discos ou CDs, por trás desta aparente simplicidade se esconde um universo de saberes, sentidos, técnicas, atividades, que hoje constituem as funções de DJ e de "produtor" de música eletrônica, duas funções diferenciadas na dimensão "produtiva" da *cena*.

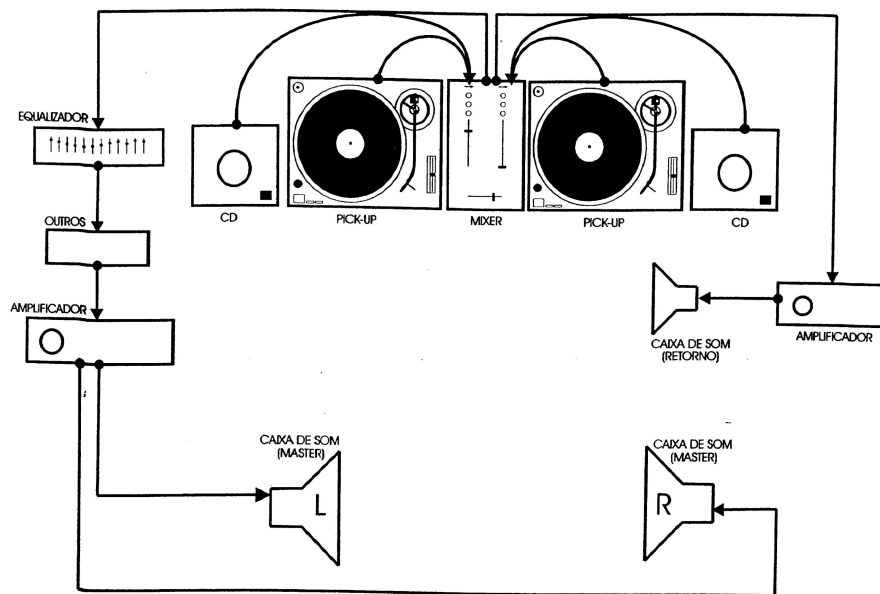
Sabendo da existência de cursos de formação de DJs, e que muitos DJs e participantes não-DJs haviam passado por eles, resolvi, como parte do trabalho de campo, participar de um deles.

Os primeiros cursos de formação de DJs em Porto Alegre teriam sido organizados pelo DJ Fabrício Peçanha e pela sua produtora *Reexistência*. Como pudemos ver no capítulo anterior, fazem parte da política adotada por ela de "conscientização" do público, isto é, de divulgação da cultura da música eletrônica, para a conseqüente expansão do mercado dos bens subculturais no qual atuam e do agenciamento jovem.

Alguns DJs da segunda geração de produtores atuantes na *cena* - posterior a de Fabrício Peçanha - teriam em grande parte sido "formados" nestes cursos, que são muitas vezes objeto da expressão de alguns conflitos existentes na *cena*. Ouvi de alguns que a *Reexistência* só convida para tocar em suas festas DJs locais que participaram de algum de seus cursos.

No dia 16 de abril de 2003 iniciei as aulas no "curso de DJs da *Reexistência*", na Escola Superior de Propaganda e Marketing⁴⁴, oferecido pelo grêmio estudantil da escola. Teria a duração de dois meses, com duas horas de aula por semana. Na primeira aula recebemos uma apostila contendo um texto com uma pequena história da música eletrônica e outro no mesmo tema que identifiquei como tendo sido escrito por Fabrício Peçanha⁴⁵. Nas páginas seguintes eram descritos alguns estilos de música eletrônica, e no final havia um desenho do "mixer" e um esquema de toda aparelhagem usada pelo DJ na festa.

Esquema da aparelhagem utilizada pelo DJ:



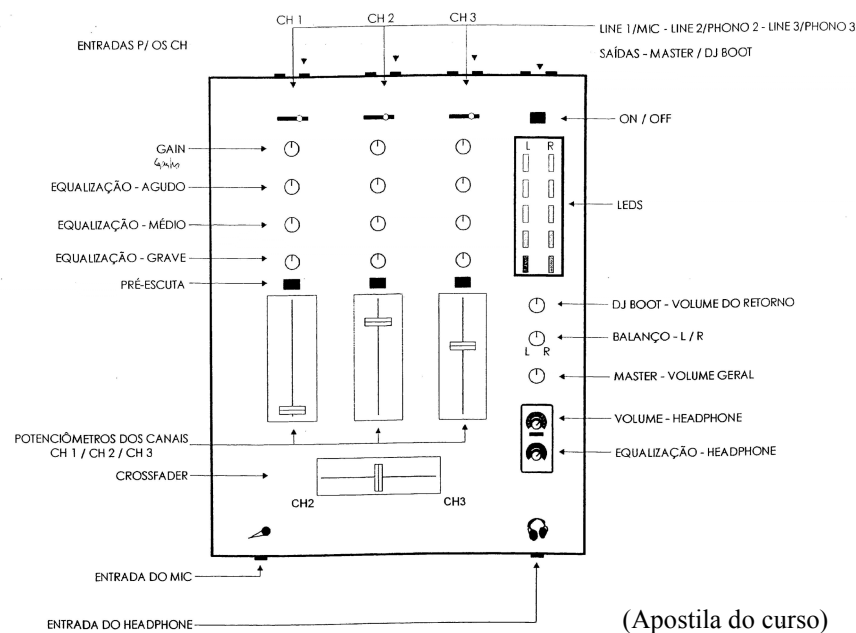
(Apostila do Curso)

O equipamento básico que o DJ manipula são dois toca-discos, também conhecidos como *pick-ups*, dois toca CDs, e um mixer. Nos toca-discos e CD-players, além do mecanismo play/stop, há um dispositivo que permite que se aumente e diminua a rotação do disco, o "pitch", para que a faixa sendo executada em um toca-disco seja ajustada na mesma rotação da faixa do outro toca-disco, a condição primeira da "mixagem". A colocação de uma "flanela" sob disco de vinil, e o uso de uma agulha especial, permite que a rotação do disco seja manualmente invertida pelo DJ para a obtenção do efeito "scratch".

⁴⁴ O curso de formação de DJs da *Reexistência* do segundo semestre de 2003 está sendo promovido em sociedade com o diretório acadêmico de estudantes da Escola de Administração da UFRGS, nos espaços desta universidade.

⁴⁵ Peçanha tem alguns textos publicados em sites da internet, facilmente localizáveis através de sites de busca.

Funções do mixer:



A função básica do mixer é possibilitar a mistura das faixas de dois discos. Sempre é disposto entre os dois toca-discos. Os fones-de-ouvido utilizados pelo DJ são conectados ao mixer, permitindo ao DJ monitorar o que está sendo tocado em um canal ao mesmo tempo que o público escuta somente o canal selecionado.

O professor, o DJ de *trance* da *Reexistência* Mozart Riggi, iniciou o curso com uma breve exposição dos estilos, e imediatamente passou a dar explicações sobre a "teoria musical dos DJs". O princípio básico utilizado para a mixagem é o do "compasso" de 32 batidas⁴⁶. A sobreposição de uma faixa em outra é um aspecto básico da atividade do DJ de música eletrônica. Assim, a contagem deste "compasso" de 32 batidas é fundamental, pois, segundo Mozart Riggi, os discos de todos os estilos de música eletrônica são produzidos nesta estrutura, isto é, os "temas musicais" estão organizados em "compassos" de 32 tempos. Para ele, o bom DJ é aquele cuja habilidade de mixagem faz com que não seja notada a mudança de uma faixa para a outra.



Em cada uma destas divisões de 32 tempos há alterações nos temas, que tornam-se mais "densos", por acréscimo de mais elementos, menos "densos", pela diminuição de batidas, "esfriando" ou "esquentando" o clima anterior. Em virtude disso, o DJ deve dar especial atenção a esta medida, pois é a partir dela que vai controlar a dinâmica da festa. Se não estiver

⁴⁶ Em sua fala no capítulo seguinte Francisco identifica o conhecimento do "compasso" de 32 tempos como um critério "estabelecido" de pertencimento à *cena*.

atento a ela pode cometer o erro de deixar entrar um trecho "calmo" enquanto queria na verdade aumentar o clima de excitação do público.

Explicava Mozart a respeito da sobreposição das músicas: o "compasso" de cada disco tem que iniciar exatamente no primeiro tempo, para que não haja desencontro de temas no desenrolar do "compasso". Este é o princípio estrutural básico seguido pelos DJs de música eletrônica, e que os alunos deveriam entender antes de tudo.

Tendo dado estas informações para os alunos do curso, vinte pessoas, sendo que quinze eram alunos do curso de propaganda e marketing da ESPM, e os outros ligados a áreas como moda e produção de eventos, a dinâmica da aula passou a ser a da experiência no equipamento. Todos os alunos já estavam ambientados ao universo das festas de música eletrônica, embora quase nenhum tivesse conhecimento de nome de DJs, de estilos de música eletrônica, e muito menos musical. Apenas um aluno, estudante da ESPM, já possuía discos de *drum'n'bass* em casa, que havia comprado em uma viagem que fez a Londres. Tendo sido realizada uma rodada de apresentação de cada um dos alunos, somente dois deles revelaram a intenção de futuramente atuarem como DJs: uma menina, que preferia o gênero hip hop, e um rapaz que vinha de Cachoeirinha, cidade da Grande Porto Alegre, para assistir às aulas.



Alguns, assustados diante de algo do que nunca tinham se aproximado, ficavam nervosos, ainda mais diante dos outros colegas. A falta de destreza motora geral era a primeira coisa a ser notada. Muitos não tinham jeito para manusear o disco vinil, não sabiam por onde segurá-lo, tinham medo de deixar cair, riscar. O primeiro exercício era simplesmente encontrar o ponto inicial do disco, monitorando com o fone-de-ouvido, e depois, com o volume geral alto, soltá-lo exatamente na primeira batida, como se estivéssemos dando início ao som em uma festa. Muitos tinham dificuldade, pois era preciso manter o disco parado com um dedo da mão enquanto o prato do toca-disco permanecia girando. Era difícil saber a pressão certa empregada com a mão, pois não devia-se impedir a rotação do prato que girava sob o disco. Todos os alunos passaram pelo exercício.

O próximo passo era soltar o disco 2 exatamente no primeiro tempo do "compasso" de 32, no momento que o disco 1, já tocando, começasse o "compasso". A primeira dificuldade era ajustar o ponto certo e a largada do disco 2, usando o fone-de-ouvido, e ficar segurando-o enquanto o prato embaixo do disco girava. Fazendo isso, era preciso contar os 32 tempos do disco 1, que já estava tocando, e soltar o disco 2 no primeiro tempo. Depois de solto, o aluno

DJ deveria, escutando o disco 2 ainda só pelo fone-de-ouvido, ajustar as batidas, para que houvesse correspondência entre os tempos fortes dos dois discos. Depois de feito este acerto, o volume do disco 2 deveria ser aumentado para o público poder escutar o resultado. Muitos não conseguiram realizar este exercício, mesmo que a rotação dos dois discos já estivesse pré-ajustada por Mozart. Depois de solto o segundo disco, o ajuste era só uma questão de adiantá-lo ou atrasá-lo um pouco com a mão para que o "quick"⁴⁷ da cada disco encaixasse.

O próximo passo era o mais difícil, que nem eu mesmo consegui, frustrando-me inclusive, atribuindo tal fato ao tempo mínimo que os alunos tinham para familiarizarem-se com um equipamento novo, que requeria o desenvolvimento de habilidades específicas. Agora os alunos deveriam colocar o disco 2 e acertar o "pitch", isto é, a sua rotação, para que ficasse na mesma que o disco 1: acertar a rotação, encontrar o primeiro tempo do disco 1 para soltá-lo, e contar o "compasso" do disco 1 para a junção. Este é o domínio técnico básico que o DJ deve desenvolver em relação à sua matéria prima. Muitos alunos também não conseguiram, somente dois, que tinham condições de treinar em casa. Era difícil, "de ouvido", sincronizar a velocidade das batidas dos dois discos, batidas que não se conhece, em um equipamento cuja sensibilidade ideal também não se conhece. Nas minhas tentativas não consegui resolver, com uma simples chave que sobe e desce, uma confusão entre tempo e contratempo, que se alternavam em fase e defasagem, algumas vezes parecendo se encaixarem, mas logo novamente tornando-se combinações caóticas que seriam inaceitáveis em qualquer meio musical. Abandonei o curso frustrado, julgando não ter mais nada a observar, antes da prova final, em que os que passassem receberiam certificados da *Reexistência*.



Sobre a técnica de mixagem, outro ponto de ensino no curso é o controle de volume das frequências graves, médias e agudas, da faixa executada em cada toca-disco. Os controles de volume destas três faixas de frequência podem ser facilmente observados no mixer, são três botões giratórios que ficam em filas de três. No mixer há três ou quatro destas filas, uma para o controle de cada canal. Tendo já desenvolvido as habilidades de pôr os discos para tocar, ajustando as duas rotações, e encontrando os pontos iniciais dos "compassos" de 32 tempos para a junção das batidas, agora, apesar de a técnica deste passo ser mais simples,

⁴⁷ Os termos "quick" e "clap" são utilizados pelos DJs para se referir às batidas em que se marca o pulso da música. "Quick" são as batidas no "tempo", e "clap" as no "contratempo".

entra a sensibilidade do DJ, que irá fazer a sobreposição de cada uma das frequências de um disco sobre o outro, fazendo com que o público não perceba que a música está mudando. Musicalmente este procedimento não é tão difícil, na medida que a maioria dos estilos de música eletrônica não têm o formato canção, muito comum na música popular⁴⁸, nem ao menos letra. Acertando-se o andamento dos dois discos e os "compassos", este processo de sobreposição torna-se simples.

Tendo-se feito já todos os ajustes, o disco 1 está tocando e o disco 2 acaba de ser solto, mas em volume imperceptível. O DJ baixa o volume específico de cada frequência do canal e aumenta o volume geral do canal do mixer em que está conectado o disco 2, e vai substituindo aos poucos: primeiro aumenta os graves do canal 2 e baixa os do canal 1. A música que está fazendo agora então já tem as batidas agudas e médias do disco 1 e graves do disco 2. É preciso tomar cuidado com a sobreposição de graves, pois esta é a frequência menos "misturável", apenas



troca-se os graves de um disco pelos do outro, pois a sua soma pode gerar "saturação" nas caixas de som devido à potência destas frequências, resultando em uma confusão sonora incompreensível, e até mesmo um desconforto entre o público da festa, para quem muitas vezes, devido à potência sonora do equipamento, os sons graves, ao invés de escutados, são sentidos na superfície do corpo. Tendo-se substituído os "baixos", as outras frequências podem ser alternadas de um disco ao outro, ou definitivamente substituídas, para que o disco 1 seja trocado e o processo de mixagem se reinicie para a "infinitude" da música.

Os saberes passados aos alunos do curso de DJ são fundamentais, mas de modo algum completos. São saberes que podem inclusive ser obtidos de modo autodidata pelo interessado que dispor em casa do equipamento necessário. Há uma infinidade de outros saberes que precisam ser dominados pelo DJ, desde a aquisição de sua matéria prima, os vinis, até a subjetividade da comunicação com o público na festa⁴⁹.

⁴⁸ O formato canção (letra + música), encontrado na quase totalidade dos gêneros de música popular, consiste em variações e repetições da estrutura recorrente: introdução, canto, refrão, solo.

⁴⁹ Sobre o DJ, Jerrentrup destaca que sua habilidade sensitiva é muito requerida como sentimento estético para tratar das combinações musicais que precisa elaborar na festa, pois as produtoras de vinis de música "techno" nunca disponibilizam para o DJ um material que pode ser simplesmente ou diretamente tocado, sem a necessidade de uma reelaboração posterior. Por isso, o DJ deve saber captar o "estado de espírito" da pista de dança (2000: 68). Friedrich Neumann, em um artigo sobre as origens do Hip Hop, escreve que os DJs são pessoas que "[...] têm pouco conhecimento da teoria musical formal, mas sabem exatamente, devido à sua profissão, como entreter um grande público com dança, movimento e excitação" (2000: 55).

Apesar de parecerem fáceis depois de dominadas, alguns DJs chegam a desenvolver estas habilidades ao ponto do virtuosismo, chegando a criar frases rítmicas completamente



novas alternando entre as batidas de um disco e outro. O domínio de cada DJ sobre seu equipamento é bem variado, chegando ao ponto, no caso da maioria dos DJs de *trance*, de não haver qualquer intervenção sobre o som já registrado. A maioria dos DJs de *trance* usa CD ao invés de vinil, e se restringe à mixagem, não desenvolvendo qualquer tipo de intervenção.

Sua performance é muito mais corporal do que musical. Os DJs de maior habilidade são associados aos estilos *drum'n'bass* e *techno*.

Acredito que o sentido do curso de DJ, pelo menos nos moldes oferecidos pela *Reexistência*⁵⁰, seja o de popularizar a arte DJ e a cultura da música eletrônica, pois, ao mesmo tempo que ensinam os fundamentos básicos da manipulação do equipamento, fazem propaganda de suas festas, de seus DJs, contam casos de sua experiência profissional, difundindo assim a "cultura DJ".

3.2. O sentido da estrutura musical

É difícil fazermos um esboço de uma possível estrutura musical recorrente na música eletrônica. Ao contrário da repetição de módulos (por ex., canto 1, refrão, canto 2, refrão) existente na música popular tonal/modal, na música eletrônica há um contínuo acréscimo e substituição de elementos - temas rítmicos, loops melódicos e efeitos - que seguem a lógica da técnica de mixagem acima descrita, havendo um predomínio da ritmicidade sobre os outros parâmetros musicais (por ex.: intensidade, melodia, harmonia). As músicas não possuem início meio e fim, são um contínuo com variações dinâmicas que vai sendo construído com colagens sonoras feitas pelo DJ no momento da festa, pois é no ritual festivo que esta estrutura adquire sentido. O único elemento estrutural recorrente é o "compasso" de 32 tempos, divisão métrica que o DJ toma como guia para fazer os acréscimos e substituições sonoras. O próprio conceito de estrutura musical é ressignificado pelo DJ, pois a música passa

⁵⁰ Há outros cursos de formação de DJ. Tive acesso à divulgação da Oficina de Mixagem oferecida pela *Manifesto*, coordenada pelo DJ Saimom Gozn, e também à divulgação do curso de locução e DJ, coordenado por Eduardo Irigaray.

a ser um contínuo construído *on line* de acordo com a dinâmica que vai sendo estabelecida na festa junto com o público.

Acredito que a concepção de Levi-Strauss, em relação à experiência musical, expressa em sua obra *Mito e significado* (1978), por contraste, nos ajude a compreender o sentido ritual da música eletrônica. Para ele, há uma similaridade de método entre a análise do mito e a compreensão da música. O prazer em escutar uma sinfonia estaria na capacidade do ouvinte de relacionar o que está escutando com o que escutou antes, mantendo a consciência da "totalidade da música", isto é, do percurso dinâmico que segue, do início ao fim através do tempo⁵¹. Desta forma, a relação entre o ouvinte e a música erudita de concerto seria uma relação intelectual, consciente ou inconsciente (determinada pela lógica dual a partir da qual opera o inconsciente humano, conforme Lévi-Strauss (Lépine, 1974)), pela inteligência de que depende o ouvinte para o alcance da "fruição prazerosa" neste gênero musical.

Em uma festa *rave*, este "prazer" seria proporcionado pelo contrário, pois estaria relacionado justamente à impossibilidade de apreensão mental da "totalidade" da música, pois neste sentido esta seria interminável, e conseqüentemente inapreensível. A "totalidade" da música não corresponde unicamente a si mesma como estrutura sonora, mas a uma combinação de fatores que dão sentido a ela. Para Berthou (2001), o DJ, como um bricoleur, domina a "arte de ligar", ligando não só trechos de músicas, mas ligando a música às pessoas, e estas entre si e com a natureza. Em fim, realiza o fechamento de uma totalidade cosmológica, como veremos no capítulo 5. Esta totalidade é chamada de *vibe*, e como experiência musical e sensorial estaria mais próxima da dimensão sensível que intelectual, pois ocorre pela participação, e não pela observação na condição de platéia como no caso da música de concerto.



A não ser que haja um tema rítmico ou melódico, ou mesmo uma parte cantada, que marque a identidade musical de "uma música" inserida no contínuo criado pelo DJ, é difícil percebermos quando se inicia a

⁵¹ "[...] só se pode entender e sentir a música se para cada variação se se tiver em mente o tema que se ouviu em primeiro lugar; cada variação musical tem um sabor musical que lhe é próprio se se conseguir relacioná-la inconscientemente com a variação escutada anteriormente. Há pois uma espécie de reconstrução contínua que se desenvolve na mente do ouvinte da música ou de uma história mitológica." (Lévi-Strauss, 1978: 72).

substituição dos elementos de um disco em outro, porque num mesmo disco a cada "compasso" de 32 tempos são acrescentados novos elementos. A intenção do DJ é, conforme o professor Mozart, não fazer o público perceber as mudanças de elementos, justamente porque o sentido da música e de sua estrutura é o de "desorientar" os "ouvintes", eliminar qualquer referência que possa ser tomada como marco temporal para a percepção de um trajeto dinâmico.

A ausência de linhas melódicas e ritmos marcantes faz com que seja difícil lembrarmos o que escutamos em instantes anteriores. O maior cuidado dos DJs se dá em relação à não interrupção do ostinato da música. "Bater panela", no vocabulário dos DJs é não mixar direito duas músicas, ocasionando defasagens entre os pulsos e uma conseqüente quebra do "fluxo". A música eletrônica não seria mais "boa para pensar", máxima atribuída a Lévi-Strauss em relação à superação do pensamento funcionalista, mas "boa para não pensar", para se entrar em transe na festa.

O participante ("ouvinte") de uma festa de música eletrônica não "escuta" como platéia, ele é parte integrante da produção musical, conforme o conceito de *vibe* (ver capítulo 5). Além do caráter ostinato/hipnótico, o modo como é executada ritualmente a música eletrônica torna-a temporalmente - e também em intensidade - desproporcional em relação às capacidades perceptivas conscientes do ser humano, tal como Lévi-Strauss (1978) as definiu em relação à apreensão da música de concerto, talvez mais adequada às da "máquina". Para o ser humano, nesta direção, o sentido da estrutura, dos ritmos e timbres, bem como de sua repetitividade e prolongamento, seria a sua inapreensibilidade mental/intelectual.

É através do computador, instrumento produto do acúmulo de racionalidade humana, e dos equipamentos mecânicos usados para a reprodução da música binária, que os *ravers* procuram "subverter a consciência", fazendo uso da racionalidade em função da indução da "irracionalidade", do "instintivo" e do "não consciente". Mais do que subverter a ordem simbólica/ideológica através do estilo, característica identificada por Hebdige (1994) às subculturas, a cultura *rave*, além de fazer isso, age diretamente sobre a dimensão consciente, subvertendo-a, através das 10 ou mais horas de música hipnótica e ininterrupta, que só se encerra para continuar novamente em outra festa.

*

O conjunto de discos/trechos musicais utilizados pelo DJ em sua apresentação é chamado de *set*. Dana, apesar de estar mais vinculada ao sistema de informação da *cena*

eventualmente atua como DJ, tendo feito já três cursos, disse-me que para um *set* de duas horas são necessários mais ou menos 40 discos. Navarro calculou 30 discos para conseguir tocar uma hora, uma hora e meia. Disso teríamos uma média de 10 discos para cada meia hora. Deste modo, podemos concluir que de cada disco seriam utilizados menos de 4 minutos⁵².

Supondo-se uma média de 140 BPM⁵³ (batimentos por minuto), em cada minuto poderíamos contar aproximadamente 4 "compassos" de 32 tempos ($140/32 = 4,375$). Se utilizarmos 4 minutos de cada disco, estaríamos utilizando 16 "compassos" de 32 tempos de cada um. Embora isto não ocorra exatamente desta forma, podemos aos menos ter idéia do modo como são usados os discos para a composição do texto musical. Como não são simplesmente substituídos uns pelos outros, há momentos em que tocam simultaneamente, até mesmo porque entre os supostos 16 "compassos" utilizados de cada disco há "compassos" com variações de "intensidade". De um "compasso" para outro a batida principal que estabelece o "eixo rítmico" pode ser simplesmente suprimida. Estes "compassos" de "menor intensidade musical" seriam substituídos pelos de outro disco, para o DJ "não perder a pista". Mais ou menos desta forma se dá a construção técnica do discurso musical do DJ.



Mesmo tendo-se o domínio técnico do processo de mixagem, grande parte do conhecimento do DJ compreenderia uma dimensão subjetiva da experiência.

⁵² Andrew Goodwin, em seu texto *Sample and hold* (1990), analisando as implicações tecnológicas na produção da música pop, entrelaçando conceitos das análises benjaminianas, como o de "aura", e o dos pós-modernos de "pastiche", identifica (isto no final da década de 80) por fim a existência de três correntes estéticas na música pop contemporânea resultantes da prática do "sampleamento", isto é, do uso de "amostras de som" obtidas e operadas através de computadores e sintetizadores para sua inclusão em novas composições musicais. O tipo de uso destes "samples" que estamos tratando neste trabalho corresponde ao terceiro tipo identificado por ele, em que as amostras musicais chegam a constituir um "novo" texto musical, uma nova estética, ao invés de simplesmente serem inseridas como citações musicais.

⁵³ O andamento da música eletrônica, comparando-se com outros estilos de música popular dançante, é bem mais rápido, podendo chegar à 180 BPM em alguns estilos de *drum'n'bass* como o *hard step*. No gênero rock, por exemplo, o andamento das músicas varia de 100 BPMs a 140, dificilmente passando deste limite. Os estilos *techno* e *trance* têm o andamento em torno de 140 BPMs, considerando sempre que há variações mínimas de uma música para outra e variações entre os estilos. Dentre os quatro principais estilos de música eletrônica o *house* é o mais lento, chegando próximo aos 130 BPMs. Esta diferença pode ser facilmente confirmada escolhendo-se aleatoriamente algumas músicas de cada estilo e utilizando-se um metrônomo para a verificação do andamento.

...então tem umas combinações, pares, duas músicas combinam, duas.... então isso não entra muito, não tem muito espaço pra improvisar ai, mas fora isso, na hora é conforme a tua pista, então se está precisando pesar mais, peso mais, mas se aquela que eu larguei pesada eu me lembro que mixa legal com uma outra, então eu já aproveito e faço aquela combinação, então uma parte é ensaiada antes, outra parte é de improviso, depende como é que tá a pista, [...] se o cara que tá tocando antes de mim ele tá pegando mais leve ou se ele tá pesando de mais, eu não vou continuar pesando, eu vou dar uma aliviada quando eu entrar, ai um pouco mais pra trás eu dou uma selecionada, do uma olhada nos meus discos, isso é importante, eu pratico todo dia, uma hora, uma hora e meia, sempre que dá, porque é importante conhecer as músicas, e saber até pontos de mixagem das músicas, pontos legais de largar, e tipo, pegar um disco e saber que o lado A é assim, que o lado B é de outro jeito, é legal saber já, essa aqui, essa, essa, monto, pego uns dez discos, pra pelo menos a largada, e depois eu vou vendo como é que tá a pista... (DJ Navarro, em 09/10/02)

A lógica da escolha dos discos para a mixagem em um contexto ritual obedeceria os seguintes princípios. O do local onde o DJ vai tocar, tendo um conhecimento prévio do tipo de público que enfrentará, quando isto é possível; dos outros DJs que também vão tocar; da posição que será ocupada na ordem de DJs que vão tocar; da dinâmica que a festa está tomando como um todo, considerando o resultado obtido em relação ao público por cada um dos DJs que vêm tocando; e por fim, a dinâmica de seu próprio *set*.

Quanto à construção da identificação musical com o público, do ponto de vista técnico, dois elementos seriam fundamentais. Os timbres e os BPMs das músicas, categorias musicais que constituem não só a identidade musical entre estilos, mas a identidade com o público. Em entrevista no *E-ar* número 49, de 23/08/2002, o DJ Feio fala da festa *Shiva Moon*, em que tocou na Alemanha. Ele atribui seu sucesso na festa ao fato de ter escutado DJs tocando no mesmo lugar no dia anterior. Pôde assim repensar seu *set* antes de tocar, o que lhe possibilitou reparar que o público gostava de músicas com "BPMs mais baixos" e "timbres de *techno*".

3.3. O Computador como instrumento musical

Se até o momento tratei da construção musical realizada pelo DJ nos toca-discos, típica dos momentos rituais festivos, agora focalizo a função do produtor musical. São duas funções diferenciadas no universo da música eletrônica. Se um DJ pode acumular as duas funções, pode haver só DJs ou só produtores. Quando o DJ não produz as músicas que toca, o que é bastante freqüente, pois a grande maioria dos DJs executa músicas de produtores "legitimados" no meio, ele usa os vinis, na imensa maioria importados, comprados pela

internet ou trazidos de lojas nos Estados Unidos ou Inglaterra. No Brasil praticamente não há mais produção de vinis, e os DJs/produtores brasileiros que conseguem "prensar" algum vinil para uso profissional dos DJs fazem-no fora do país.

Muitos DJs brasileiros já lançaram CDs para o público não-profissional, com mixagens feitas a partir de faixas registradas em vinis, compostas por outros produtores. Alguns poucos DJs lançam CDs com faixas compostas por eles mesmos ou por outros DJs brasileiros. Até o momento tive conhecimento de apenas um CD de distribuição nacional, lançado pela gravadora brasileira Trama⁵⁴.

Double S fala deste "acúmulo" de funções que estaria se impondo aos DJs hoje em dia, de tocarem música de outros produtores e ao mesmo tempo criarem suas próprias músicas.

...a minha trajetória como DJ sempre foi voltada pra pista de dança, sempre, sempre, agora que eu me vejo obrigado, como qualquer DJ que se preza, a trabalhar, a ter um trabalho voltado pra estúdio, pra produção musical mesmo. [...] Não são todos, tem alguns DJs ainda que preferem somente discotecar, mas a maioria já tá se preocupando em produzir as suas próprias músicas, porque é o caminho natural das coisas, tu produzir as tuas próprias músicas e tocar, o teu trabalho fica bem melhor, tu consegue um reconhecimento internacional mais rápido, várias coisas influenciam pra que tu tenha um trabalho voltado pra estúdio. (DJ Double S, em 21/11/02)

A música eletrônica em si, não importando o meio utilizado para posteriormente reproduzi-la, seja o CD, o vinil, ou diretamente do computador, é produzida com programas de computador que simulam sintetizadores, seqüenciadores, samplers e baterias eletrônicas; ou com estes equipamentos reais, ligados ao computador. Os timbres, divisões rítmicas, efeitos, células melódicas, são produzidas a partir de bits de computador, isto é, combinações da "linguagem de máquina" utilizada em aparelhos eletrônicos. Se em alguns momentos utiliza-se sons cuja fonte original é acústica, como efeitos de voz ou algum outro instrumento, cujas vibrações acústicas são posteriormente convertidas em linguagem binária de computador, a maioria dos elementos sonoros utilizados não têm uma referência concreta como fonte sonora de origem. Esta fonte é "virtual", os sons são gerados por artifícios tecnológicos, ou seja, nunca existiram fisicamente até sua execução pelo computador.

Esta particularidade da música eletrônica representa a possibilidade de inovações musicais, como podemos observar, pois no computador podem ser programadas execuções impossíveis de serem imaginadas anteriormente devido às limitações articulatórias do corpo

⁵⁴ A gravadora Trama tem sido responsável pela maioria dominante dos lançamentos de CDs de música eletrônica de DJs brasileiros. Em Porto Alegre, no final de 2002 foi criada a gravadora *PontoCom Records*, a primeira gravadora gaúcha de música eletrônica, que já lançou três coletâneas com músicas produzidas por DJs de Porto Alegre.

humano⁵⁵ para a sua execução e a inexistência de meios físicos que pudessem produzir alguns timbres obtidos somente a partir da intervenção eletrônica realizada por softwares especializados para transformação sonora.

...a gente faz as nossas músicas, trabalha com programas, com softwares, no computador assim, e basicamente música eletrônica hoje em dia é tu ter um PC, ...num computador com uma placa mãe boa tu consegue fazer tranquilo, é só ter cabeça, é só ter idéia na cabeça e fazer né... (DJ JZK, em 04/11/02)

Por exemplo, não se faz rock ou samba no computador, embora possam ser remixados como música eletrônica. Os softwares de produção de música têm sido ferramentas que garantem uma identidade estética à música eletrônica na produção musical contemporânea tanto globalmente quanto localmente.

...porque hoje na música eletrônica, o troço tá muito, muito fácil, entendeu, porque antigamente tu não tinha o computador pra te ajudar [...] a gurizada que tá vindo com tudo hoje tá usando programinhas que fazem tudo por ti, então tu pega amostrinhas de som, junta num programa, e só vai juntando os quadradinhos, e vai combinando os sons, e acaba saindo música, então qualquer um pode fazer música hoje, só tendo um pouco de noção e bom gosto. (DJ Nando Barth, em 20/11/02)

Realizei a experiência de "baixar" da internet um programa de computador para a produção de música eletrônica. Depois de uma breve pesquisa dos programas disponíveis escolhi o *Fruit Loops*⁵⁶, em sua versão 3.

Mesmo sem ler as instruções podemos ir fazendo experiências e testes, descobrindo funções, e aos poucos vamos adquirindo domínio sobre o "instrumento musical". Em poucas horas de experimentação já pude esboçar o início de uma primeira composição, cuja estética ainda estaria bastante presa à limitação ocasionada pelo pouco domínio das operações do programa. Há uma série de comandos e funções idênticas às utilizadas em equipamentos de estúdios de gravação, alguns termos são os mesmos, como frequência, duração, tonalidade, *delay*, *reverb*, etc, uma série de códigos de uso comum para músicos familiarizados com equipamentos elétricos e eletrônicos. O conhecimento dos códigos de escrita/leitura musical também facilitam o uso do programa, considerando que é a linguagem das divisões rítmicas e

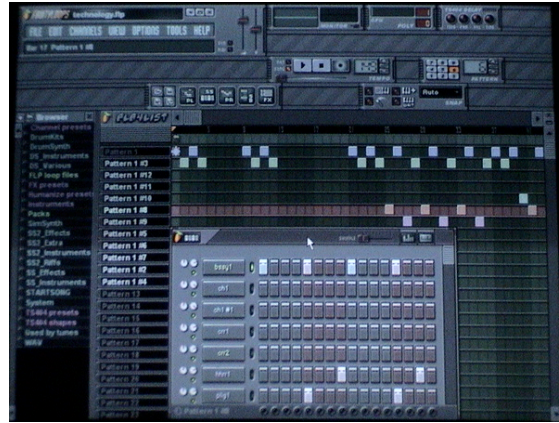
⁵⁵ Não só a velocidade das batidas, mas a sua regularidade maquínica e contínua repetição são limitações que se impõe à execução musical humana.

⁵⁶ No *E-ar* nº 50, de 30/08/02, uma entrevista realizada com o DJ Double S remete a uma polêmica que teria ocorrido na *cena* pelo fato do DJ ter "criado" a música *Theresa* a partir de uma "música demonstração" já seqüenciada que acompanha o software *Fruit Loops*, conhecida por muitos produtores de *cena* que usam o mesmo programa. Esta recriação de Double S foi incluída no CD *BPM*, organizado por Beto DJ e lançado pela *PontoCom Records*.

relações harmônicas da música escrita que são transpostas para um ambiente de trabalho em computador de modo a facilitar sua manipulação.

Os softwares de produção musical facilitam a mediação entre o usuário e a música, eliminando o processo de aprendizado dos códigos e domínio de algum instrumento musical.

No programa *Fruit Loops*, com o auxílio do mouse é possível escolher sons de instrumentos e timbres, alterando suas características sonoras pelos controles de frequência. As opções de instrumento são colocadas em "janelas" que simulam compassos musicais. Clicando nos "quadrinhos" da tela podemos criar divisões rítmicas com o som escolhido, enquanto o



computador vai simultaneamente executando as opções feitas para verificarmos se as escolhas que fizemos correspondem ao resultado sonoro que esperávamos. Compasso por compasso, instrumento por instrumento, aos poucos vamos construindo a textura musical, de forma semelhante - considerando o diferencial de especialização, - ao modo como o compositor se relaciona com a partitura musical que vai escrevendo. Assim como em qualquer outro programa de computador, mesmo que para outras finalidades, podemos gravar o que fizemos, continuar em outro momento, repetir alguns trechos com um simples comando, alterar um ponto sem alterar o restante.



O DJ continua a sua interminável sobreposição de músicas, quando, de repente, depois de uma pequena pausa em que deixou só um som de "bumbo" fazendo a marcação do andamento da música, acrescenta um riff de guitarra bem conhecido por mim e por grande do público, que nesse momento emite gritos que expressam sua satisfação. É a introdução da música Seek and Destroy do Metallica, se não me engano de 1981, da banda de heavy metal de maior influência na cultura ocidental nos 90. Em sua remixagem repetem inúmeras vezes a introdução, as partes do canto e o refrão. Eu também me emociono com essa música.

3.4. O Trabalho de remixagem

A remixagem é o processo de ressignificação musical estética realizada pelos DJs e/ou produtores, transformando uma composição musical arranjada a partir de uma estética musical específica em "música eletrônica". Entre os DJs brasileiros, as remixagens têm ocorrido na maioria das vezes pela transposição de trechos cantados e melodias de músicas que fazem parte do repertório popular nacional para bases rítmico-percussivas feitas eletronicamente. Os DJs de *drum'n'bass* teriam sido os precursores desta prática, remixando músicas de Jorge Bem: *Carolina Carol Bela* (DJ Marky), Tom Jobim: *Só tinha que ser com você* (DJ Patife), e Tim Maia (DJ Nando Barth)⁵⁷. Remixes que têm sido continuamente executados em rádios com programação jovem. O DJ JZK ressalta a dimensão "política" do trabalho de remixagem.

...uma das coisas que a gente tá produzindo também, é que a gente tava fazendo assim, por muito tempo a gente foi explorado, todo mundo usou a qualidade musical do Brasil lá fora, né, quanta música eletrônica a gente já ouviu com percussão, com recursos com instrumentos de samba em cima, e bossa nova, e de lance assim e tudo, e a gente não fazia nada, então tá existindo esse movimento agora em relação a fazer música eletrônica com a cara do Brasil, [...] eu acho que a tribo mais evoluída é a tribo de drum'n'bass né, tipo, tem a Fernanda Porto, assim, que tá o Patife e o Marky tão fazendo releituras, de velhos sucessos, do Toquinho... (DJ JZK, em 04/11/02)

É interessante observar que enquanto os DJs de *drum'n'bass* remixam bossa nova e funk, os DJs de *trance* remixam heavy metal, como a dupla *Paranormal Attack*, que fez uma releitura *psytrance* da música *Seek and destroy* do grupo norte-americano *Metallica*, e *Symphony of destruction*, do *Megadeth*, também norte-americano.

Nando Barth, DJ que toca vários estilos, mas principalmente *drum'n'bass*, fala sobre os aspectos técnicos da remixagem de uma música do Tim Maia que escolheu para transformar em *drum'n'bass*.

...a gente tá esperando que ela seja aprovada agora. Tim Maia... (procura no computador) Nessa aqui eu quis fazer uma coisa mais abasileirada, caindo no drum'n'bass, ficou muito foda, porque bah, gravação analógica cara... [...] tirei do CD, não pude nem tirar duma master ainda, é uma merda pra fazer isso ai, uma trabalhadeira do caralho, ó o baixo: ...baixo acústico cara. [...] Não tinha bateria, só tinha percussão, por isso que eu escolhi essa música, então toda base da música tá embaixo, e os instrumentos que eu coloquei tão em cima. é isso ai, a voz dele

⁵⁷ Encontrei também o *remix* da composição de Cartola, *As rosas não falam*, só que em uma versão *trip hop*, mais lento que o *drum'n'bass*, feita pelo DJ Muchacho Alves, no CD *Sambaloco compilation 1*, lançado pela Trama (1999).

reverb, reverb, e é da gravação original, e as pessoas falam, 'tá, mas porque tu botou tanto reverb?', não, isso aí é do original, e eu picotei a voz dele em quadradinhos de dez segundos e botei tudo aqui dentro, e ali eu pude deixar ele tudo linear, na mesma velocidade, bah, dá uma trabalhadeira do caralho. Esse foi o resultado... (DJ Nando Barth, em 20/11/02)



O segurança chama minha atenção, avisa para mim descer, pois há outras pessoas para subirem no palco, e já está na hora do próximo DJ montar seu equipamento. Desço do palco do DJ sem atrapalhar sua execução, satisfeito por ter experimentado por alguns minutos seu espaço, e volto a me juntar ao público da pista.

O desvelamento do processo de produção musical na *cena eletrônica* revela um conjunto de saberes incorporados e dominados pelos DJs. Os meios tecnológicos, cuja expressão principal nesta cultura é o computador pessoal ligado à internet, são o principal instrumento do produtor de música eletrônica.

Se o desenvolvimento de um domínio corporal na manipulação das *pick-ups* parece ser um obstáculo facilmente superado a partir de algumas horas de treino⁵⁸, e há DJs com

⁵⁸ Em meu Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências Sociais tratei dos processos de transformação corporal por que passam os músicos de orquestra, em especial os músicos que tocam oboé, procurando mostrar como se dá o processo de aperfeiçoamento do domínio corporal do músico, para cuja formação são necessários pelo

habilidades técnicas muito diversas, o que parece ser importante em relação à performance musical neste universo é o seu sentido ritual. Mesmo que existam DJs que realizem "exibições técnicas", o sentido da música nesta cultura está ligado à "subversão do estado consciente". Assim, a performance do DJ será tão melhor quanto menos fizer perceber sua intervenção musical no fluxo da sintonia hipnótica construído entre ele e o público. Isto é, o que importa é não "bater panela", não "errar".

A música eletrônica revela novos meios de fazer musical, que implicam em uma nova estética, correspondendo aos meios de produção empregados e o seu sentido ritual, também a uma mudança no campo da produção: a tecnologia associada à produção musical permite que ela seja produzida, comercialmente inclusive, por pessoas que não têm conhecimentos musicais formalmente adquiridos em escolas de música ou através de meios legitimados no campo da música para a formação de músicos. A música feita pelos DJs e produtores revela um modo de apropriação musical particular, estabelecendo um novo conceito de música. Ao terem agora ferramentas para produzi-la, delas passam a se apropriarem para a construção de seu papel social e para o agenciamento daqueles que com a sua expressão se identificam.

Neste capítulo tratei do modo de produção musical e da importância desempenhada pelos meios utilizados não só na estética da música, mas também como um elemento técnico fundamental, sem o qual não haveria música eletrônica. É a partir do domínio da técnica de produção musical que os DJs e produtores brasileiros e locais, podem, a partir da tecnologia vinda "de fora", dar um toque local à assepsia e impessoalidade dos timbres e ritmos que circulam globalmente, mas que no computador de cada produtor, e posteriormente nas mãos de cada DJ, adquirem cores e tonalidades locais, ou mais, ganham vida ao serem o fundamento "concreto" a partir do qual muitas pessoas se concebem em relação a outras. É através da sua música que o *raver* se vê, como se estivesse diante de sua própria imagem no espelho, porém, de um espelho novo e altamente tecnológico através do qual muitas outras pessoas também se enxergam e sentem-se ligadas ao que há de mais novo em termos de produção musical popular.

A seguir veremos os diferentes modos de apropriação simbólica em relação aos estilos musicais existentes na *cena*, e de que modo a sua "cosmologia" trata da diferença interna inerente à sua definição.

(16/08/03, Sábado) Negocieei com minha namorada para ir sozinho nessa festa. Não convidei nem fui convidado por ninguém. Comprei antecipado o ingresso num dos postos de venda, o bar Circuito, para ganhar um energético. Saio de carro em direção ao prédio do Jockey Club, lugar da festa. Conforme o flyer é uma versão em Porto Alegre da rave Red Light Zone de Amsterdam. Chego. São duas da manhã. Não há fila, mas os salões do prédio de três andares, revestido com vidro, estão cheios. Entro. Encontro Geraldo, amigo de Luciano. Chama atenção a quantidade de jovens negros. Pude contar mais de vinte. Parece pouco, mas em outras festas "classe média" muitas vezes não há nenhum.

CAPÍTULO 4

A ordem no caos - o sistema de classificação na *cena*



Algumas vezes, a primeira impressão que temos quando entramos em um universo cultural novo é de que tudo é igual, ou que nada tem sentido. Conforme vamos submergindo no seu mar de códigos e práticas, vamos percebendo a existência de divisões, subdivisões, normas, que se ocultam sob as primeiras aparências.

*

Quando eu, Luciano e Cristina, saíamos de uma festa de *psytrance*, fomos convidados por um cara para uma festa que tinha em seu convite o nome de "Festa Acid Party". Olhando superficialmente notava-se uma diferença considerável em relação aos *flyers* usados para divulgação das festas da *cena*. Era um impresso comum, somente de um lado do papel, nas cores amarelo, branco e vermelho, comunicando a realização de uma "Festa Acid Party", "A melhor rave": "Uma noite inteira de festa, luz, música eletrônica e muita gente !!", no dia 18 de julho de 2003, às 23 horas. Seu design era "pobre" comparado ao dos "verdadeiros" *flyers*, elaborados por designers profissionais ou estudantes de comunicação, publicidade e propaganda, conforme a formação profissional de grande parte dos agentes culturais da *cena*, como tratei no capítulo 1. Nunca tínhamos ouvido falar antes da produtora desta festa: "Módulo I - Produtora". Este era também um fato bastante particular, pois todas as festas da *cena* são promovidas por produtoras conhecidas, ou por pessoas que já têm um capital subcultural elevado na *cena*, como DJs, ou participantes ativos.



(18/07/2003, Sexta-feira) Deixando de lado a despreocupação com a apresentação visual do convite, estamos satisfeitos por termos sido convidados para ir de graça a uma festa que inicialmente custaria R\$ 23 reais para cada um. Para mim é uma oportunidade única de observar uma releitura em Porto Alegre de uma festa "acid house", imagino eu, inspirada nas festas de house regadas a ácido, de Chicago e Londres. Chegamos no lugar. Podemos ver que a despreocupação com a estética do convite parece ser a mesma em relação a própria festa, que "por fora" não apresenta nenhuma relação com os símbolos utilizados em sua divulgação.

É uma festa organizada no Grêmio Beneficente Sete de Setembro, uma associação de sargentos e tenentes do exército, na área militar do centro de Porto Alegre. Não há ninguém para receber o público, e nem público. Não há ninguém chegando, só nós. Parece haver algo errado, sem falar que todas as raves são feitas no Sábado, e hoje é Sexta-feira. Escutamos da rua o som vindo do terceiro andar, que Luciano classifica não como música eletrônica, mas como "baba comercial". Resolvemos subir mesmo assim, já que era de graça. Na entrada do salão somos recepcionados por três seguranças de terno e gravata. Não há mais ninguém no local além das pessoas da organização e nós. Entramos no "salão de festas". Está vazio. Num canto vemos o equipamento do DJ "tocando sozinho".

Vamos mais perto para olhar. 'O cara não usa vinil, só CD'. 'ah, não, isso é o fim !!!', diz Luciano. Conversamos e resolvemos ir embora imediatamente. Vamos dizer a eles que vamos buscar mais alguns amigos. A portaria nos impõe alguma resistência, mas Cristina desdobra eles. Voltamos pra casa de Luciano e Cristina. Concluímos que havia algo de errado, não sabemos se conosco ou com a festa. Resolvemos não contar pra ninguém o que aconteceu, pra não passarmos vergonha. A verdade é que a estratégia de divulgação da festa não atraiu nem ravers e clubbers, nem os jovens do clube militar.

4.1. A demarcação das fronteiras do grupo em relação ao "exterior"

Interpretamos a situação narrada acima como uma "furada" que cometemos. Ela revelou, pelo menos para mim, um aspecto das subculturas que tem a ver com a capacidade de distinção, de reconhecimento, de leitura dos códigos, própria aos que nela atuam como estabelecidos⁵⁹. Serviu-me como uma situação de campo exemplar do que trato nesta parte do capítulo, a saber, o sistema de classificação e o *ethos* (de valores) operados pelos atores envolvidos na *cena eletrônica* de Porto Alegre, procurando definir, a partir das representações nativas, os limites que separam a cultura da música eletrônica de pista de "outras" culturas ou subculturas jovens e que a definem por contraste. Na segunda parte esboço o sistema de classificação que estabelece as distinções "internas" da *cena eletrônica*, as diferenças "estilísticas" entre os estabelecidos, em termos musicais, sociais e culturais.

Adotando este ponto de vista, estaremos privilegiando a dimensão simbólico/cosmológica resultante das práticas de agenciamento jovem promovidas pela produção da *cena* como o resultado da tensão entre dois pólos privilegiados neste trabalho, o da produção e o da recepção.

Nando Barth, por exemplo, ao contrário de Luciano, Cristina e eu, obedece a certos critérios para escolher as festas em que vai.

...eu escolho muito ainda uma rave, eu olho o flyer ... hum, não vou, porque não tem nenhum DJ que me chamou atenção, sabe, então já não vou me mexer, porque hoje uma rave pra mim é isso, o DJ tem que me chamar atenção, antes de mais nada, não vou só porque é uma rave,... porque tem DJs que eu sei que são bons e eu quero

⁵⁹ Neste capítulo, as noções de estabelecidos e outsiders (Elias, 2000), são fundamentais para a compreensão de como são construídas as distinções no território da *cena eletrônica* a partir dos diferentes graus de capital subcultural possuído.

escutar o som deles, e é o que aos poucos tá acontecendo aqui, as pessoas aos poucos tão começando a escolher DJs pra ir nas festas. (DJ Nando Barth, em 20/11/02)

Cabe lembrar que no "convite" de nossa "Festa Acid Party" não eram mencionados os nomes dos DJs que iriam tocar, como nos *flyers*, até mesmo porque, pelo observado, o DJ que vimos seria o único durante toda a festa. Resumindo, era uma festa ordenada por conceitos tradicionais de festa jovem, porém utilizando-se da simbologia usada na *cena eletrônica*, mas não de sua estética e ética.

A participação em uma cultura jovem pressupõe o conhecimento e o reconhecimento de uma linguagem específica, que a delimita em relação às outras⁶⁰. Esta linguagem na *cena eletrônica* possui uma dimensão estética privilegiada, de produção e recepção de códigos, que permeia todas as formas de comunicação neste mundo.

Para alguns estabelecidos há critérios nítidos de demarcação de suas fronteiras em relação aos outsiders⁶¹, - pessoas que participam da *cena* sem necessariamente compartilhar dos valores dominantes nela, - que estariam quase sempre presentes, compartilhando do mesmo espaço da *cena eletrônica*.

Faz parte da cena... quem pelo menos passou um mês inteiro dentro do Fim de Século, ou dentro do NEO, faz parte realmente da cena alguém que sabe contar até 32 dentro do compasso, alguém que sabe a diferença entre os estilos, [...] se é da cena quando sabe o que que tá acontecendo, quando se conhece as pessoas, sabe-se porque que tá dançando, ...basicamente, tu enxerga numa pista de dança quem é da cena e quem não é da cena, aquele pessoal que tá dançando feito uns índios, cada um do seu jeito, mas todo mundo num bolo [...] ...os índios, os aloprados, os outsiders⁶², o pessoal que talvez parece mais fora, na verdade, meio alienígena, é que realmente é da cena. (Francisco, em 06/08/03)

Além do capital subcultural como critério de pertencimento ao grupo estabelecido, destacaria a dimensão experiencial e da "participação" como um outro aspecto da construção da identidade nesta cultura jovem. "Tu enxerga numa pista de dança quem é da *cena* e quem não é". No dia 16 de agosto de 2003, pela primeira vez consegui vencer a resistência física e

⁶⁰ O capital subcultural seria um dos mecanismos de manutenção das fronteiras, no sentido dado por Fredrik Barth (1998), de reforço de uma identidade coletiva, em relação a outras culturas jovens. O capital subcultural sustentaria seu valor conforme os vários graus de restrições a ele impostas pelos canais de comunicação de uma subcultura. A inacessibilidade comunicacional pode ser tanto física, como no caso dos canais de divulgação utilizados, como intelectual, no caso da indecifrábilidade dos códigos subculturais (Thornton, 1995: 161).

⁶¹ As noções de estabelecidos e outsiders seriam "condições provisórias" na *cena*, e não "absolutas", pois a concepção nativa considera a possibilidade de mudança na trajetória pessoal, como pudemos observar nos capítulos 1 e 2, quando apresento relatos de uma trajetória pessoal e quando trato das estratégias de agenciamento levadas a cabo pela *Reexistência* a fim de agregar indivíduos que inicialmente não se identificavam com a música eletrônica.

⁶² Os estabelecidos da *cena* são justamente os outsiders da cultura dominante.

permanecer até o final da festa. Pude perceber que das 04 para as 05 horas da manhã o público ficou mais homogêneo, a maior concentração das pessoas passou a ser na pista de dança, diminuiu consideravelmente o número de pessoas circulando de um lado para outro no espaço da festa. Neste momento, a lotação se estabilizou e permaneceu mais ou menos a mesma até a hora em que acabou a festa, quando os DJs pararam de tocar: momento em que o público que ficou ainda insistiu para tocarem mais.

Poderíamos marcar, a partir desta prática, a grosso modo, uma fronteira entre os participantes estabelecidos da *cena* e os outsiders, pois revela-nos modos distintos de se relacionar com a festa, também uma ética e sentidos distintos.

...várias raves eu cheguei quatro da manhã,... as chamadas after hours, porque os melhores DJs ficam pra madrugada, os melhores DJs ficam pro final da festa, não adianta, já é básico em rave, entendeu, por isso que eu sempre vou tarde nas raves, e vale a pena ir tarde, porque o melhor é mais tarde, aí tu não te preocupa com aquelas paty e aqueles maurício chato, ficam só as pessoas que realmente gostam da música, fica mais seleta a coisa, mais selecionada... (DJ Nando Barth, em 20/11/02)

É "básico" que os melhores DJs tocam no final da festa para quem já "sabe", isto é, já possui um determinado capital subcultural na cultura *rave* e tem seu *ethos* interiorizado para chegar na festa às quatro horas da manhã. O comportamento descrito pelo DJ Nando Barth contrasta bastante com o comportamento dos que vão para "badalar", pela "moda". Os que não compartilham do sentido dominante da música eletrônica na *cena* vão embora antes, pois não conseguiram "agarrar" nenhuma mulher, ou cansaram de circular pela festa.

...o que acontece muito aqui nas raves é o seguinte: as pessoas estão indo não pra dançar e se divertir, elas tão indo pra badalar [...] ...eles não param um minuto, eles ficam caçando, andando, [...] ficam o tempo todo andando pra cima e pra baixo, então tu tá parado num lugar, ficam aquelas pessoas te batendo, tu não consegue ficar parado, sempre tão te empurrando, então, isso aqui ainda é muito horrível, é muito terrível, as pessoas ainda não tão no espírito de uma rave, elas tão entrando na novidade, entendeu, assim que elas entenderem o que é uma festa dessas, elas vão pegar, vão se educar, ...pegar sua cervejinha, sei lá o que vão consumir, entendeu, e dançar. (DJ Nando Barth, em 20/11/02)

Para quem não compartilha efetivamente do *ethos* da *cena*, o sentido da festa se esgota no início da madrugada. Para os outros, os "estabelecidos" da *cena*, a música que encerrou às 07 horas da manhã deveria ter continuado, para terminar sabe-se lá quando. O sentido dominante da música eletrônica na *cena* é sintetizado e metaforizado na frase abaixo. Ela nos

expressa uma centralidade em relação à música, e ao local como um espaço de adoração da música.

*"The music is my life and this club is my church"*⁶³

As "outras" subculturas jovens que se encontram em relação a esta, em alguns momentos compartilhando o mesmo espaço no interior da *cena*, expressam um modo diverso de apropriação da música eletrônica. Isto não é visto como problema, pois os próprios estabelecidos vêem a *cena* como um espaço plural, que depende da diversidade cultural em seu interior para existir. A "manutenção" da *cena* deve-se a esta abertura, pois o público "autêntico" de música eletrônica não seria suficiente para se fazer uma *rave*.

...a rave, como ela é projetada pra grande quantidade de gente, a gente não especifica o público, 'ah, eu vou fazer uma rave pra..., só pros caras que curtem música eletrônica', bom, a tua rave não vai dar certo, com certeza, tu vai ter prejuízo, como eu te falei, [...] ela é projetada pra grandes públicos, então, se tu pegar só o público roqueiro, não é muito, se tu pegar só o público regueiro (público de reggae), ele não é muito, se pegar só o público eletrônico, não é muito, a rave tu faz projetada pra todos esses grupos se reunirem, pegar todos esses grupos assim e juntar, ai que tu tem, ai que tu consegue sucesso. (DJ JZK, em 04/11/02)

A *rave* seria então uma reunião de diversas subculturas jovens, cujo encontro colocaria em evidência as fronteiras entre eles e entre os estabelecidos. Porém, o comportamento outsider na *cena* pode ser observado não só em contraste direto com o "estabelecido", como em uma *rave*, mas também existem lugares onde o comportamento outsider na *cena* seria dominante, como na *Lov.e Liquid*, lugar identificado à "tribo" das patricinhas e mauricinhos. A casa *Lov.e Liquid*, filial portoalegrense da tradicional *Lov.e* de São Paulo, é vista pelo público estabelecido como um local onde a música eletrônica não seria vivida em sua "plenitude", outros objetivos estariam por trás do interesse pelo local e pela música.

...tu consegue perceber que menos da metade tá ali realmente pela música, ... é porque o DJ é o Marky, é a Lov.e, é a coisa alternativa, é uma coisa moderna, que pra eles tá ali com o Marky, o Marky vai tocar, eles podem tá detestando, mas eles tão ali... (DJ Navarro, 20/11/02)

Nestes lugares onde não há uma predominância de público estabelecido da *cena*, não haveria a resposta esperada pelo DJ, pois a lógica da relação entre público e música se daria de outra forma, diferente da estabelecida entre público e DJs de música eletrônica. Haveria a

⁶³ Frase escrita na página de apresentação do site do *Club Neo* www.neoclub.com.br em 25/05/2002.

predominância de um outro *ethos* no lugar, diferente dos valores e práticas levados a cabo na *cena*.

[O Lov.e de Porto Alegre] não é nenhum pouco alternativo, porque os DJs que vão lá são uns DJs de nome, de fora, eles gastam grana [para trazer os DJs], já trouxeram vários caras de nome, de psytrance, o Rica Amaral, o Feio, já trouxeram um monte de nomes, só que os DJs que tocam nem gostam de tocar ali, porque não tem vibração nenhuma, a galera aqui, umas paty,... ...não curtiram nenhum pouco tocar lá. (Luciano, em 08/07/03)

Os "outros sentidos" dados à música eletrônica e à participação na *cena*, diferentes do "autêntico", estariam mais associados à "moda", isto é, à música eletrônica como uma tendência atual de mainstream, e à "distinção social" possibilitada pela vinculação a uma tendência estética atualmente em evidência. Os personagens da *cena* mais engajados seriam avessos à "moda" como forma de apropriação da música eletrônica. A "moda", passageira, superficial, "conformada", iria de encontro ao sentido underground e contestador definido por muitos estabelecidos, para quem a cultura *rave* perdurará e se estabelecerá como paradigma cultural da juventude de uma época na sociedade ocidental.

JZK está tocando na pista de cima. Depois dele vai tocar o Castelli, um DJ do Uruguay, que ele comentou quando o entrevistei, um contato internacinal que tinha. Estou vestido com um tênis no estilo "skate", com uma calça larga verde, que parece uma calça do exército, com um moletom preto, e por cima uma jaqueta jeans bege, e com uma toca preta na cabeça, como gorro. Estou ainda com meus óculos de grau de sempre, quase tapados pelo gorro. Fico parado, com as mãos no bolso das calças, um pouco distante da pista, observando ao redor. Observo uma menina que dança junto com um homem que deve ter perto de cinqüenta anos. De repente, ela vem em minha direção. Pergunta se eu tenho uma bala. Há recém peguei uma bala Halls em meu bolso, e titubeio para responder a ela, pois a bala que ela quer significa ecstasy. Digo que não, e ela não acredita. Acha que sou traficante de ecstasy, e fica insistindo. Não sei o que há com ela. Me incomoda mais, e quer que eu consiga um ecstasy para ela. Insisto que não tenho e ela volta a dançar com o coroa.

4.2. O eu diverso, o outro próximo, e o outro distante

A relação entre estabelecidos e outsiders na *cena eletrônica* é antes de tudo uma relação com o "outro", que apropria-se de modo diferente do nosso de algo em relação ao qual

possuímos já uma concepção de sentido. O outsider na *cena* é o representante próximo de um outro mais distante, as "outras culturas jovens", uma espécie de "todo homogêneo" em relação ao qual a cultura da música eletrônica se opõe como alternativa de agenciamento jovem.

"Embora a maior parte dos clubbers e ravers caracterizem sua própria população como misturada e difícil de classificar, eles ficam geralmente satisfeitos por identificar uma população homogênea a qual eles não pertencem." (Thornton, 1995: 99)

Do ponto de vista da alteridade, a *cena eletrônica* expressa-se como uma relação entre um "eu diverso" (onde o estabelecido já é diverso), como veremos na segunda parte deste capítulo; um "outro próximo", o que compartilha do mesmo espaço da *cena* mas como outsider; e um "outro distante", as "outras culturas jovens" a que se opõe.

Dana expressa sua aversão em relação a uma cultura jovem que estaria "atrasada" no tempo⁶⁴, mas que ainda encontra expressão entre seus colegas de faculdade.

...eu me liberei mais cedo e fui pra FABICO [Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação/UFRGS], a galera trouxe violão, tocava aquelas músicas, Raul Seixas, ... puts cara, que merda, não é minha tribo entendeu, já passou meu tempo de escutar rock, já passou meu tempo de ouvir The Doors, eu tô no ano de 2003 entendeu, e essa galera ainda tá tocando Raul Seixas !! (Dana, em 12/05/03)

Embora somente um grupo razoavelmente bem definido compartilhe de um *ethos* cujas fronteiras estabelecemos a partir da noção de *Estabelecidos* e *Outsiders* (Elias 2000), a noção de "grau de pertencimento" à *cena* é fundamental para definirmos uma fronteira, embora relativa, entre estes dois grupos. O grau de participação está diretamente relacionado ao capital subcultural⁶⁵ nesta subcultura, não só pelo prestígio proporcionado, mas também

⁶⁴ O reforço de sua própria cultura em oposição à cultura do outro é um traço bastante comum quando tratamos de contatos entre diferentes culturas. "Cada cultura se afirma como a única verdadeira e digna de ser vivida; ignora as outras, chega mesmo a negá-las como culturas" (Lévi-Strauss, 1986: 26). Em "Raça e cultura", Lévi-Strauss cita o caso do etnólogo alemão Curt Unkel, batizado Nimuendaju, que, quando voltava às aldeias indígenas no Brasil, após uma longa estada num centro civilizado, seus hospedeiros desfaziam-se em lágrimas só de pensar nos sofrimentos que ele deveria ter passado longe do único lugar onde, para eles, a vida valia a pena ser vivida (Idem).

⁶⁵ Noção desenvolvida a partir do paradigma da "economia das trocas simbólicas", de Bourdieu, que elabora algumas subcategorias de capital que operam em campos particulares, como o lingüístico, acadêmico, intelectual, informacional e artístico. O capital subcultural seria a categoria mais apropriada para a análise da economia simbólica no campo das subculturas jovens. "O capital subcultural confere status ao seu portador aos olhos de 'observadores relevantes'. [...] pode ser objetificado ou incorporado. Assim como livros ou pinturas expressam capital cultural no ambiente doméstico, o capital subcultural é objetificado na forma de cortes de cabelo na moda, ou uma coleção de discos 'selecionada'" (Thornton, 1995: 11). DJs, promotores de *clubs*, designers de roupa, jornalistas de música e moda, [...] pessoas nestas profissões freqüentemente desfrutam admiração, não somente por seu alto grau de capital subcultural, mas também por sua função em sua definição e criação" (Idem: 12).

porque o prestígio, adquirido a partir do desempenho de alguma função importante na *cena*, confere capital subcultural ao indivíduo.

As características que são levadas em consideração para o estabelecimento do pertencimento a um grupo não são as diferenças objetivamente perceptíveis, mas as características que os próprios atores consideram significantes⁶⁶ (Barth, 1998: 194). É perfeitamente possível ser reconhecido como estabelecido na *cena* sem que haja sinais diacríticos visíveis que expressem este pertencimento, pois este é uma questão de consenso entre os indivíduos "autorizados" para estabelecer definições.

Cabe lembrar que as noções de estabelecidos e outsiders são categorias de análise sociológica, não utilizadas pelos nativos desta forma, mas que nos servem como instrumento para captar os limites entre os grupos, considerando que os conceitos nativos em relação a estas distinções, embora as reconheçam, mostram-se confusos para serem tomados como ponto de partida para a análise, pois algumas vezes concebem a *cena eletrônica* como um espaço plural que incluiria "todos", e outras vezes não, estabelecendo critérios que colocam algumas pessoas "dentro" da *cena eletrônica* e outras "fora". Procurei resolver estas contradições, que podem ser observadas em alguns relatos nativos, com as noções de Elias.

Passo às subdivisões estilísticas e culturais existentes entre os estabelecidos. Mesmo estas refletem a relação com o mundo "exterior", emblematizada na noção de "outsiders": a expressão do "exterior" no "interior" da *cena*.

4.3. O "interior" da *cena*: definições dos estilos de música eletrônica de pista

No "interior" da *cena eletrônica* portoalegrense observa-se a existência de segmentações estilísticas. Leia-se: estilísticas/culturais/sociais. Cada estilo possui uma estética e uma ética próprios. As diferenças podem ser marcantes ou nuançadas. Expressa-se na música, nas roupas, nos *flyers*; nas representações sobre o sentido da música; na dança. E também quanto aos grupos sociais que deles se apropriam como forma de construção de suas identidades jovens.

A *cena eletrônica* de Porto Alegre encontra-se dividida em quatro grupos estilísticos básicos, uma divisão que reflete uma forma particular de apropriação da música eletrônica. Estes grupos são o de *drum'n'bass*, *techno*, *house*, e *trance*. Poderíamos chamá-los de tipos

⁶⁶ Thornton critica os autores que tratam das subculturas esquecendo da importância das auto-representações dos "insiders" e dos "outsiders" vendo-se como diferentes. Para ela, as subculturas teriam uma forma e estrutura de

musicais ideais, que, a seguir, descrevo e analiso. Existem outros estilos, como *breakbeats*, *tribal*, *ambient*, *trip hop*, dos quais eventualmente ouvimos falar, mas nenhum destes têm adquirido significância nas representações dos que vivenciam a *cena eletrônica*, pois são definidos com referência a um ou outro dos 4 tipos principais. Por exemplo: *breakbeats*⁶⁷ como uma mistura de *drum'n'bass* e *techno*; *ambient* como um *techno* mais lento e melódico. Cada um destes quatro mais importantes também se segmenta em vários outros, cujos nomes resultam da fusão de pelo menos dois destes quatro, como *tekhhouse* (*techno* + *house*), ou pelo acréscimo de adjetivos a estes anteriores, como: *hard techno*, *hard trance*, *hard house*, *psytrance*, *acid techno*, *acid house*. Um DJ pode, por exemplo, recusar enquadrar-se em uma das quatro categorias estilísticas básicas de música eletrônica, devido à sua rigidez e excessivo generalismo, também à diversidade e à sutileza de alguns critérios de classificação. Fabrício Peçanha é considerado por ele mesmo e pelo público da *cena* como um DJ de *techno*, mas esta classificação parece ser bastante relativa se nos atermos aos detalhes de seus critérios:

... na verdade não tem muito como definir assim, se eu dissesse qual é o meu estilo principal assim, é techno, agora dentro do meu set cara, tipo assim ó, tu vai escutar house, techno, electro, breakbeat, tu vai escutar tudo entendeu, eu não sou muito preso a estilos, então eu vou tocar vários estilos,... já techno é um estilo mais forte, mais pulsante, mas eu toco... tudo, tudo ali dentro entendeu... (DJ Fabrício Peçanha, em 08/07/03)

Quanto à categorização estilística de uma música: ela pode ser definida, por exemplo, predominantemente como *techno*, porém, a partir de determinado momento, devido aos elementos musicais que a ela vão sendo incorporados no decorrer de sua execução, pode tornar-se *trance*, ou qualquer outro estilo. A "matéria musical" a partir da qual as músicas são classificadas é o ritmo: "quebrado" ou "reto"; os "timbres" utilizados; e quanto ao uso de registros musicais acústicos. Os DJs usam também a categoria BPM (batimentos por minuto) como um critério de classificação.

Apesar de toda "relatividade" apresentada, é possível fazermos um "inventário" de representações gerais sobre os estilos principais. Estes chegam, para os estabelecidos da *cena*, a se constituírem como categorias simbólicas gerais, que guardam limites que marcam suas características identitárias em relação às outras.

gosto distintivas, que as fariam diferentes de outras subculturas. Elas estariam focadas em certas atividades, valores, espaços territoriais, e poderiam estar mais frouxa ou estreitamente ligadas (1995: 119).

⁶⁷ "Breakbeats é o estilo da Carol, é um house quebrado" (Dana, em 12/05/03). "Um breakbeat, na minha concepção, é um drum'n'bass mais gingado, mais light [...]" (Francisco, em 06/08/03).

Meu objetivo é mostrar como a estética (simbologia) da música eletrônica é apropriada na *cena* de Porto Alegre, e quais os diferentes sentidos que adquire em função do posicionamento sociocultural dos agentes na cena local. Faço isso a partir das representações dos próprios nativos sobre a lógica de apropriação dos estilos.

...cada estilo tem a sua vibe, ou cada música tem a sua vibe, [...]...aqueles estilos que a gente prefere são aqueles que estão mais próximos da nossa vibração normal [...] cada estilo meio que tem uma vibração diferente, e dependendo do gosto pessoal, aliás, o gosto vem da capacidade da pessoa, da facilidade que ela tem de entrar na vibe de cada estilo, ...ela sente mais a vibe porque na verdade ela entra, ela encaixa melhor as ondas dela com as da música, emparelha com mais facilidade. (Francisco, em 06/08/03)

...cada estilo tem as suas características. (Dana, em 12/05/03)

*

(House)

...o house é uma coisa mais gay. (Dana, em 12/05/03)

... [a música house] é felizinha demais, alegre demais. (Francisco, em 06/08/03)

A associação do *house*⁶⁸ ao público gay masculino é reforçada pelo modo como a literatura sobre música eletrônica de pista explica a origem do estilo, mas também pelas narrativas de como teria sido introduzido em Porto Alegre, como pudemos ver no capítulo 2.

O que hoje é chamado genericamente de música eletrônica, englobando os diversos estilos que tenho tratado, na década de 80 era mundialmente conhecido como "house", em virtude da popularização do gênero (e ao mesmo tempo da impopularidade do *techno* de Detroit, surgido também na década de 80) e da inexistência dos outros estilos, como o *trance* e *drum'n'bass*, que surgiram no início da década de 90. Se há alguns anos atrás a música eletrônica, conhecida como "house", ou como "dance music", como lembra o DJ Nando Barth, era a música associada à identidade gay, hoje somente o *house* teria preservado esta identidade. A difusão do *techno* e o surgimento dos outros estilos corresponderia à apropriação da música eletrônica por outros tipos de público.

⁶⁸ O nome *house* teria sua origem na discoteca chamada "Warehouse", de Chicago, onde este estilo teria sido desenvolvido por DJs como Frankie Knuckles, Marshall Jefferson, e DJ Pierre (Rietveld, 2000). Tendo suas raízes musicais na *disco music*, desenvolveu-se nos *clubs* gays, negros, e latinos, das cidades norte-americanas, mais precisamente em Chicago, 1986 (Rietveld, 2000; Melville, 2000; *Folha de São Paulo* 06/04/1997).

...quando eu comecei a ser DJ, a música eletrônica na época era chamada de dance music, e a dance music já era música underground: 'há eu toco dance music', 'ah, coisa de bixa', também, tinha um puta dum preconceito naquela época... (DJ Nando Barth, em 20/11/02)

A identidade musical algumas vezes envolve conflitos culturais em torno da apropriação simbólica. Em Porto Alegre, apropriada como uma música em torno da qual o público GLS teria construído sua identidade, ao começar a atrair jovens heterossexuais de classe média, acabou por trazer conflitos para aquele público que inicialmente tinha liberdade de ocupar os espaços onde tocava música eletrônica.

[...] justamente por a música estar procurando o público com grana, que é a galera de faculdade particular e de segundo grau, que tem dinheiro, os gays tão indo embora, porque essa galera, que agora tá sendo maioria nas festas, e a Reexistência puxa muito bem, eles têm dinheiro, mas eles são super preconceituosos, eles não conseguem conviver direito com um cara beijando o outro [...], isso aí afugenta eles, porque eles também querem paquerar na noite, eles querem ver outros gays... (Dana, em 12/05/03)

Tal como expresso pelos informantes, o *house* é um estilo cuja identificação se constrói a partir do "gênero" do público. Esta identificação acaba sendo ao ponto de algumas pessoas deixarem de apreciá-lo pela sua associação aos grupos gays. Hoje em dia parece haver uma segmentação mais clara entre os espaços exclusivamente gays e os *sui generis*, embora o *ethos* da *cena* eletrônica como um todo pregue a liberdade de expressão.

...no início dos anos 90, até a metade dos anos 90 assim, dessa década agora, a música eletrônica no Estado, e em Porto Alegre, é muito relacionada ao público gay, hoje já não existe mais isso, hoje a gente já conseguiu quebrar isso, hoje qualquer um pode chegar e dançar ao som do DJ tranqüilamente... (DJ Double S, em 21/11/02)

Em última análise, o público gay outrora dominante passaria a ser identificado agora apenas como participante, seja estabelecido ou outsider, da *cena eletrônica*, cuja diversidade os colocaria apenas como uma das partes constituintes, e não como o todo. O estilo musical *house* termina por acompanhar o movimento do público gay a espaços de sociabilidade restrita.

Os elementos musicais acústicos e modais que aproximam o *house* da música "não-eletrônica" acabam por nem ser mencionados nas representações. O "*house* é música de gay", e musicalmente "menos eletrônico" que o *drum'n'bass*, desta forma ocupando uma posição estilisticamente outsider na *cena eletrônica* atual, apesar de já ter sido dominante.

Musicalmente o *house* é um estilo que preserva características da *disco music*, do rap e do soul, apresentando-se como o estilo mais pop e comercial de música eletrônica. Às batidas eletrônicas "retas", como as do *techno* e do *trance*, porém bem mais suaves, - que no *house* têm a finalidade de manter o caráter dançante da música, o *groove*, - são acrescentados elementos acústicos, como cantos, contrabaixo, guitarra, teclados. Podemos encontrar no *house* também elementos jazzísticos, como solos de saxofone e sopros. Os vocais algumas vezes tem caráter "virtuoso", como o dos cantores de soul, que realizam solos e "floreios" vocais⁶⁹.

Toca-se pouco *house* nas *raves* de Porto Alegre. Se é tocado, este é em suas versões mais "pesadas", próximas do *techno*, sem vocais e instrumentos acústicos, como no *tekhouse* e *hardhouse*.

*

(Drum'n'bass)

O *drum'n'bass* é tocado em *raves* geralmente quando há pistas de dança secundárias, como em algumas *Fulltronic*, na festa *Red Light Zone* de 16/08/2003, ou festas do *Mix Bazaar*. Mesmo assim, o *drum'n'bass* é um estilo central na *cena*, não apenas pelo seu significado e pelas representações construídas sobre ele em relação aos outros, mas por constituir-se com muito mais força que o *house*, em um "estilo limite", uma "intersecção" entre música eletrônica e música acústica ou música *mass media*. O fato de o *drum'n'bass* ter uma identidade marcada por suas "batidas quebradas" o particulariza e o fortalece em relação aos estilos dominantes *techno* e *trance*, em relação aos quais o *house* perderia em termos de rivalização na economia política da *cena eletrônica*, polarizada entre as batidas retas e hipnóticas do *techno* e do *trance*.

...o drum'n'bass não, ele tem uma música com o vocal feminino, outra com o vocal masculino, e aí entra uma com uma levada meio jazz, com o sax, depois vem outra meio bossa nova, ... e por esse mesmo motivo ele teria um público que não gosta de música eletrônica. (DJ Navarro, em 20/11/02)

É um estilo que é considerado de música eletrônica mas que contém muitos elementos de música acústica, principalmente de música negra e popular, não só instrumentais, como voz: no estilo soul, hip hop, ou MPB; violão; e instrumentos de percussão, mas também

⁶⁹ Escutar faixa 1 do CD em anexo, exemplo "*house*".

musicais, como a ritmicidade, e o "groove", a síncope, alternâncias entre tempo e contratempo.

O drum'n'bass é gingado, como se puxasse pro chacra cardíaco toda energia junto pro ventre assim, como se fosse algo próprio do ser humano [...] o pessoal que quer se encaixar em si, ficar sólido, e quer queimar energia, quer virar uma tora pegando fogo, curte drum'n'bass. (Francisco, em 06/08/03)

...o drum'n'bass é um pessoal mais agitado, um pessoal mais urbano [...] é uma batida mais orgânica, não é tão reta... (Dana, em 12/05/03)

...o que eu gosto no drum'n'bass é que tem melodia, entendeu, e tem, muitos dos meus discos têm vocal, tu entendeu, eu gosto de melodia na música... (DJ Nando Barth, em 20/11/02)

"Algo próprio do ser humano", mas do ser humano da cidade, musicalmente também no sentido de ser o estilo mais "sinuoso", menos reto e mental, mais corporal e cinético, "orgânico", por incluir por meio dos elementos acústicos a subjetividade corporal humana. Como pode-se imaginar, a partir das representações musicais que o termo "drum'n'bass" nos traz, de forma alguma se reduz a "bateria" e "baixo", o que a sua tradução para o português nos sugere.

...o drum'n'bass tu pode misturar jazz, pode misturar funk, pode misturar o que quiser, porque é swingado, entende, ai tu não tem limite, não tem limite mesmo, tu pode misturar MPB... (DJ Nando Barth, em 20/11/02)

O DJ Nando Barth chega a identificar tipos de *drum'n'bass*. Haveria um "completamente underground", que poderíamos associar ao que ele chama de *hard step*, estilo de batidas mais "pesadas"; um "completamente música, de muita qualidade"; e outro "comercial", acessível aos meios de comunicação de massa e à indústria cultural. Estes dois últimos tipos estariam na categoria *cool step*, de batidas mais "leves" e não tão rápidas, o primeiro dos dois preferido por um público mais "intelectualizado", e o outro por um mais amplo, o da indústria cultural⁷⁰.

...o drum'n'bass ele é um estilo que [...] é meio distante assim, ele não é parecido com nenhum dos outros estilos da música eletrônica, porque todos os estilos estão mais ou menos conectados, nem que seja por um pouquinho, já o drum'n'bass ele parece que todos os estilos entram um em cima do outro, vamos supor, [...] porque o drum'n'bass ele é até mais voltado pro hip hop do que pra uma música eletrônica, porque a batida

⁷⁰ Escutar os exemplos destes três estilos no CD em anexo: Faixa 2 "*drum'n'bass cool step*"; Faixa 3 "*drum'n'bass cool step comercial*"; Faixa 4 "*drum'n'bass hard step*".

dele é quebrada e rápida, e ai botam até umas bossa nova, umas música brasileira assim no meio que os cara põe, e ai bah... o drum'n'bass é o estilo que eu menos curto. (Luciano, em 08/07/03)

[o drum'n'bass] tem essa estrutura de música, de canção, e na verdade tu pode ouvir no rádio, e talvez seja isso, o pessoal de música eletrônica rejeita um pouco... (DJ Navarro, em 20/11/02)

O "choque" sensorial/estético provocado pelo *drum'n'bass*, ainda mais no subestilo *coolstep*, não é tão forte quanto o do *trance* e do *techno*. Neste sentido, o *drum'n'bass* acaba entrando no mercado da indústria cultural no mesmo espaço ocupado pelas tendências de vanguarda da música popular brasileira.

Tu sabe porque o drum'n'bass tá dando tanto certo no Brasil, porque o drum'n'bass é essa batucada, e a gente tem o samba entendeu, que também é uma batucada, e o drum'n'bass é uma música mais negra do que o techno, por exemplo... (DJ Nando Barth, em 20/11/02)

...o drum'n'bass veio da periferia, ele veio de Londres, o pessoal dos bairros negros começou a misturar reggae acelerando a batida, e por ai foi, e lá fora, São Paulo, Rio, o pessoal da periferia, o pessoal do Hip Hop também, tem um vínculo bem mais próximo do que aqui em Porto Alegre, aqui é praticamente inexistente. (DJ Navarro, em 20/11/02)

Porém, a dimensão social de apropriação do *drum'n'bass* difere consideravelmente de um lugar para outro. A sua origem é identificada como sendo na periferia, e em São Paulo, por exemplo, são jovens negros, da "periferia" que dele se apropriam. Apesar de visto como um estilo "periférico", como não tendo muito espaço nas *raves*, uma espécie de "underground" da música eletrônica, o *drum'n'bass* tem uma projeção nacional, na figura dos DJs Marky e Patife, que os outros estilos não têm⁷¹.

...ao mesmo tempo que ele é considerado alternativo ainda, o pessoal da Quarta Quebrada nunca botou mais do que seiscentas pessoas, e quando a gente trouxe o L'Equipe, o DJ de Londres, o Marky e o Patife na mesma noite, seiscentas, setecentas pessoas, e uma rave Fulltronic já botou cinco mil, então mesmo esse pessoal que vai em rave estranha, ... não teria motivo, porque é o estilo mais versátil, [...] que bom que a maior parte dos DJs de drum'n'bass tá unida, o que já é uma cena dentro da cena, é um underground dentro do underground,... (DJ Navarro, em 20/11/02)

⁷¹ O inverso é o que ocorre com o *techno* e o *trance*, que, se nacionalmente, para a indústria cultural, têm um caráter underground, localmente podem ser apropriados pela juventude de classe média como estilos "comerciais", mainstream, embora em relação ao *techno* haja uma versão underground local.

No universo local, na *cena* de Porto Alegre, o reduzido público, se compararmos ao das *raves* e de outros estilos de música eletrônica, não constitui um mercado de sustentação econômica para os DJs de *drum'n'bass*, porque a difusão do estilo pelos meios de comunicação de massa não corresponde à participação de público em festas de *drum'n'bass*. Diferente das *raves* onde ocorre o encontro com outras tribos jovens, nas festas underground locais cujas expressões são a *Quarta Quebrada* (de *drum'n'bass*), e numa versão mais radical a festa da *Fusion* (de *detroit techno*), só vai o público estabelecido da *cena*, e os jovens da periferia da cidade, que em outros lugares é o público dominante do *drum'n'bass*, permanecem longe da música eletrônica em Porto Alegre.

Em São Paulo, o Marky e o Patife começaram a tocar na periferia. [...] os caras ficaram impressionados como o drum'n'bass em São Paulo toma conta, só que lá, é verdade, só que lá a grande parte do público é da periferia. [...] O pessoal que curte aqui é o contrário, é a classe média alta que curte o drum'n'bass. (DJ Nando Barth, em 20/11/02)

...faz alguns meses que eu comecei a ver o pessoal de Hip Hop indo na Subgrave (festa de drum'n'bass), uma ou outra pessoa que eu sei que é da galera do Hip Hop, mas o Dani foi tocar numa festa, que eu não me lembro aonde, no ano passado, e tinha uma galera, quase todo mundo era do Hip Hop e ele foi expulso de lá, então tem um preconceito que não deveria existir, porque as raízes são as mesmas, o drum'n'bass é o único estilo que aceita MCs, então tá ali, é um pé em cada lado, e aqui em Porto Alegre não tem isso, não existe ainda, a gente tava procurando MC pra tocar junto e não apareceu ninguém, um dos... pretendentes lá combinou e não apareceu no dia, então foi meio frustrante... (DJ Navarro, em 20/11/02)

Apesar das tentativas de realizar a aproximação do *drum'n'bass* da "galera" do hip hop, até o momento estas teriam sido frustradas em Porto Alegre, reafirmando a apropriação predominante da música eletrônica como um todo entre o público de camadas médias universitário.

*

(Techno)

Ao contrário do *house* e do *drum'n'bass*, que são respectivamente associados ao homossexualismo masculino, e à origem social, seja a periferia ou a classe média, no caso de

Porto Alegre, quando se faz referência ao *techno*⁷², ou mesmo ao *trance*, não se remete à dimensão social do público que dele se utiliza para a definição de sua identidade. Suas descrições se restringem às características psicológicas da música e do público. Há um "vazio" nas descrições quanto à sua dimensão social de apropriação. São representados como opções estéticas em função das características psicológicas individuais.

Em Porto Alegre, e mesmo no Brasil, o *techno* é apropriado como símbolo diacrítico por uma classe média branca⁷³. Poderíamos, na *cena* de Porto Alegre, definir dois tipos de *techno*. Um mais "comercial", tocado em *raves*, para um grande público, e um *techno* underground, o promovido pela produtora *Fusion*⁷⁴. Esta mesma distinção existe entre os já mencionados estilos de *drum'n'bass*, o *coolstep* sendo mais comercial, e o *hardstep* mais underground, porém localmente só teríamos DJs de *drum'n'bass* identificados com o underground.

As representações sobre o *techno* remetem em geral à sua capacidade de induzir ou despertar no público ações "instintivas", embora "mentais", de caráter inconsciente.

...o techno desperta a tua veia violenta, ativa de... meio que animalesca, é um caminho meio reto, é um trem, é pesado, é... tem inércia, ele vai e fica, só que é o mesmo compasso, a mesma batida, reto: ele vai, vai, vai, vai, vai, vai, vai, vai, vai, vai, vai, e fica. [...] o pessoal que precisa extravasar energia criativa, e precisa extravasar alguma revolta com alguma coisa, curte mais um techno. (Francisco, em 06/08/03)

...o techno já é uma coisa mais pesada, pra uma galera mais jovem... (Dana, em 12/05/03)

... um techno, é muito mais fácil você ter uma empatia de primeira, ele te absorve mais e você não lembra da música na verdade... (Rodrigo, em 29/04/03)

... o techno, [...] ele é bastante hipnótico, repetitivo, e se tu prestar bastante atenção, tu não consegue saber quando é que acabou uma música, começou a outra, a coisa vai e tu... (DJ Navarro, em 20/11/02)

⁷² Conforme uma reportagem especial do jornal *Folha de São Paulo*, a expressão "techno" teria sido inspirada no conceito de "tecnorebeldes", do livro *A terceira onda*, de Alvin Toffler, que supostamente teria sido lido por Derrick May, um dos DJs de Detroit criadores do *techno* (*Folha de São Paulo*, 06/04/1997).

⁷³ Tim Becker vê o *techno* como um estilo com forte influência da música pop européia branca, principalmente pela importância fundamental do grupo alemão *Kraftwerk*, do final da década de 70, formado por quatro músicos educados em conservatório. Este teria sido a principal influência dos DJs Juan Atkins e Derrick May, criadores do estilo hoje chamado *techno*, em Detroit, 1985 (1999: 62). Já Nadine Dolby, problematiza o fato de o *techno* ser uma cultura global apropriada no mundo inteiro pela juventude branca ao mesmo tempo que tem suas raízes na comunidade afro-americana de Detroit (1999: 298).

⁷⁴ Escutar os exemplos destes dois estilos de *techno* no CD em anexo: Faixa 5 "*techno* comercial"; e Faixa 6 "*techno* underground".

Nem as características musicais do *techno* aparecem referidas nos depoimentos. O mais destacado são os efeitos psicológicos suscitados por este estilo. Em termos de elementos musicais o *techno* pode ser definido como o estilo mais "cru" de música eletrônica. Sua "cruza" varia entre os subestilos underground e comercial. É um estilo marcado fundamentalmente pela percussividade e longa repetitividade de células rítmicas. Muito poucos elementos melódicos e nenhum elemento harmônico. Às camadas rítmicas algumas vezes são mixadas, dependendo do subestilo *techno*, batidas de origem afro.

Muito eventualmente são usados sons que lembram a voz humana, ou a própria voz humana, porém de uma forma descaracterizada. Não há "letra", no sentido tradicional do termo. Quando há voz humana emitindo sons "significantes", é possível identificar três ou quatro frases curtas, repetidas inúmeras vezes. Sons sintéticos, semelhantes a sirenes ou buzinas, ou outros de caráter "robótico" que não encontramos correspondência na natureza para descrevê-los, também são utilizados com um sentido percussivo.

Os baixos, na maioria das vezes de caráter percussivo podem aparecer em forma de pequenas linhas melódicas repetitivas, de duas ou três notas. Como no *trance*, há uma "batida" constante, de intensidade superior a todas outras, que marca o andamento da música, podemos cantá-la como: tum tum tum tum tum tum tum... No *drum'n'bass*, já não há uma batida constante, pois a linha rítmica que define a identidade musical do estilo é "quebrada", não linear, fortemente sincopada, que poderíamos arriscar uma representação gráfica como: tímtra, trúmtra. Túmtra, tímtra. Túmtra, tímtra. tum tum tumtra, tímtra ..., onde a segunda consoante "t", seguida do "r", representariam foneticamente a "quebra" rítmica característica do estilo.

*

(Trance)

...trance é uma coisa mais rave, menos club... (Dana, em 12/05/03)

O trance é aquela viagem, tu fecha o olho, tu faz uma projeção astral, [...] ... tu vê gnomos tomando água... [...] tem a ver mais com ritmo de pensamento [...], por exemplo, uma pessoa que é mais viajante vai gostar mais de trance, com certeza, alguém que precisa estar saindo de si, é alguém que gosta mais de trance geralmente... (Francisco, em 06/08/03)

Os adeptos do *techno* teriam uma série de críticas ideológicas e estéticas em relação ao *trance*. Talvez por ambos estilos conterem aspectos ideológicos bastante fortes em seu discurso, como que disputando espaço em termos do sentido da música eletrônica, pelo menos subjetivamente, já que o *techno* e o *trance* são os estilos dominantes na *cena eletrônica*.

... até existe uma interação entre os núcleos, mas basicamente eles ficam fechados entre esses grupinhos em relação a estilo, é difícil..., vou te dar um exemplo: o grupo de techno não gosta do grupo de trance, é uma coisa meio assim, ... até curtem, mas são grupos que são meio radicais, não aceitam o estilo, então tem toda essa história, ... (DJ JZK, em 04/11/02)

Abaixo, Luciano descreve o *ethos* dos adeptos do *psytrance*, um subestilo do *trance*. Ele introduz uma oposição fundametal entre *trance* e *techno*. Enquanto o *trance* seria um estilo de caráter mais religioso/espiritual, que procura estabelecer ligações com a natureza, muito próximo de lema "paz e amor", o *techno* seria mais racional, mais urbano, mais industrial, e estilisticamente menos "apelativo" em relação ao *trance*, cujos produtores abusariam de recursos sonoros para a constituição do caráter musical "psicodélico" do estilo. O *techno*, ao contrário, é mais "sutil", estilisticamente "mais trabalhado", e mais "radical", tanto em relação às suas críticas ao *trance*, quanto na sua linguagem musical.

O *trance* é o único estilo de música eletrônica que guarda uma identidade "cromática". As cores utilizadas na decoração das festas, nos *flyers*, na capa dos discos, na indumentária, são cores "vibrantes". A combinação destas cores, como amarelo, azul, verde, laranja, roxo, em tonalidades muito "vivas", lembram os grafismos psicodélicos dos anos 60.

...a galera do psytrance é uma galera que é descendente meio de hippie assim, gostam de acampar, de natureza, é uma galera bem anos 60, assim, mentalidade aquele negócio meio hipão, meio largadão assim, ah, ...esse é o lado bom que eu acho do psytrance, e a galera do psytrance não tem muito preconceito, assim, em [termos de] som. A galera do psytrance geralmente não chega, 'ah, só psytrance', agora tem a galera que é do techno que tem uma discriminação, tem até uns títulos dumas músicas de techno: ah, 'I love techno, not trance', não sei o que..., chinegando. Os caras meio que têm um preconceito a fú assim com o trance, ...a galera racional do techno, ... mais de Detroit assim, que é o lugar mais radical de techno, o verdadeiro techno que eles chamam, ai eles têm um preconceito furioso, até porque o verdadeiro techno... ele é mais sutil, então eles chineleiam porque eles dizem que o trance, esses outros tipos de som eles são apelativos, que apelam demais, e o [techno] detroit já um som mais sutil assim, é um som que eles dizem que tem muito mais arte, assim, que é muito mais refinado, que eles têm o verdadeiro dom... (Luciano, em 08/07/03)

O caráter "apelativo" a que Luciano se refere se deve à utilização presumidamente demasiada de recursos sonoros como forma de objetivar musicalmente representações de

caráter transcendental, construções simbólico-musicais hipnóticas, de paisagens sensoriais extramundanas. O *techno* possibilitaria o alcance de um estado alterado de consciência sem estes recursos sonoros, apenas com a "cruzeza" e a radicalidade repetitiva de suas batidas sintéticas. Isto revela uma oposição "ideológica" entre estes dois estilos.

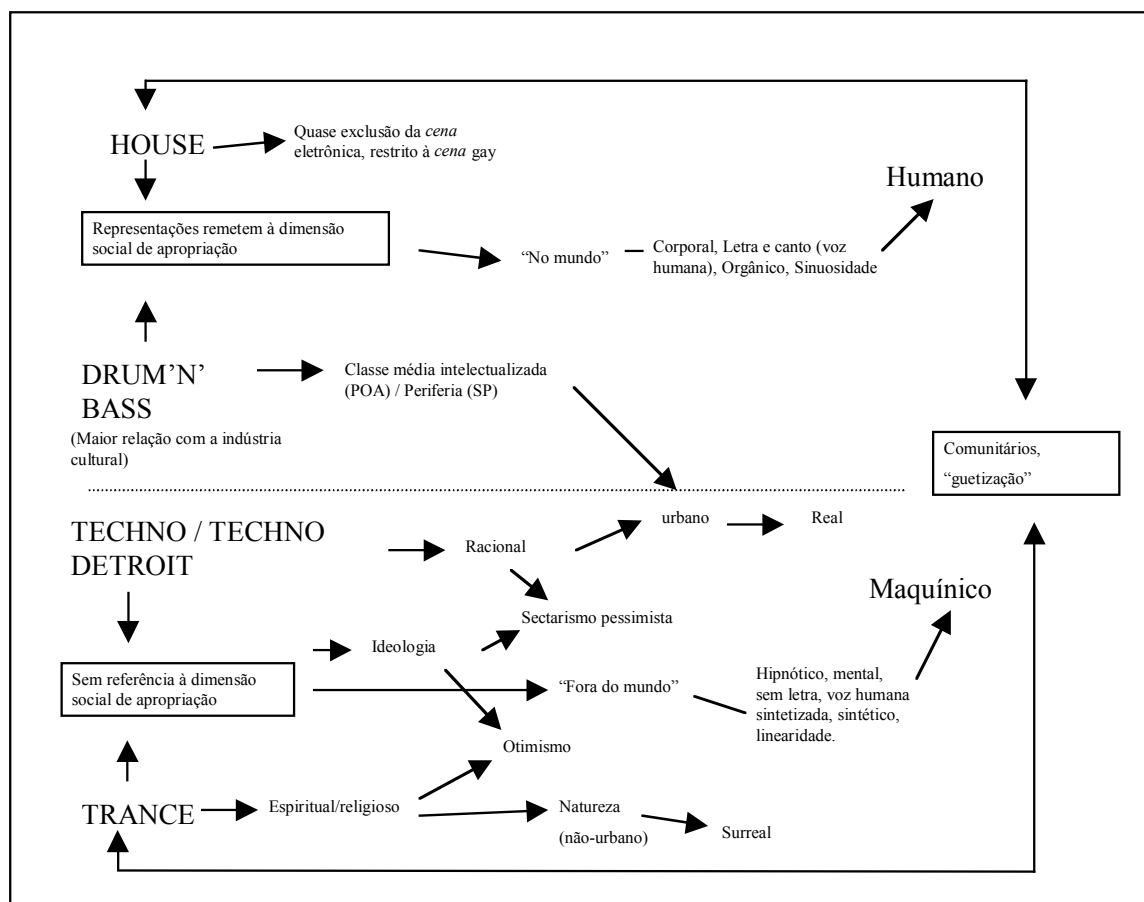
No *trance*, ao contrário da "dureza" harmônica e melódica do *techno*, aparecem "frases melodiosas", repetitivas e modais, construídas com timbres sintéticos, e muitas vezes com sons semelhantes ao registro "strings" dos teclados convencionais. Os baixos são mais proeminentes do que no *techno*, mais rápidos em relação ao andamento das batidas, o dobro ou mais vezes. Há "camadas" sobrepostas de efeitos sonoros sintéticos em cada música, sugerindo uma "espacialidade". O efeito "reverber", e de "eco", de algumas batidas e sons reforçam a impressão de espacialidade. Há um "diálogo" entre estas camadas sobrepostas de efeitos, em termos de encadeamento e pergunta/resposta. Como no *techno*, no *trance* há uma batida central, que estabelece o andamento da música e desempenha a função de "coluna vertebral". No *techno* o timbre usado nesta batida nos remete à noção de "bate-estaca", tal é o "corpo" sonoro do timbre usado, enquanto no *trance* o timbre desta batida é mais "seco", de uma batida que não tem a intenção de "estremecer" o chão, pois o *trance*, neste sentido é menos "real" e "mundano" que o *techno*, encaminhando-nos a uma noção de "surrealidade", de uma dimensão que transcende a consciência cotidiana. A "batida vertebral" do *trance* não é uma batida em direção ao "solo", ela "vem de longe", "nos chamando"⁷⁵.

Enquanto o *trance* "idealiza" ambientes paradisíacos em suas construções simbólicas de sentido religioso, o *techno* reivindica a "realidade" de seu estilo como fundamento de sua autenticidade ética.

... mas a cultura de música eletrônica que mais puxa pra esse lado hinduísta, tá ligado, é o trance. Por exemplo, no techno, os caras não puxam nada pra esse lado, o pessoal do techno é mais racional, eles ignoram tudo, até ficam brabos se tu falar em religião, assim, são contra, mas a galera do trance tem uma cultura mais religiosa, [...] ...se volta pra esse lado da religião a fú assim, mas principalmente esse lance hinduísta. (Luciano, em 08/07/03)

⁷⁵ Escutar o exemplo de *psytrance* no CD em anexo: Faixa 7 "*trance*".

4.4. Quadro de representações



A partir do quadro acima sinalizo uma tentativa de fechamento interpretativo da cosmologia musical/social da música eletrônica de pista, conforme as representações dos informantes da *cena eletrônica* de Porto Alegre. Procuro cotejar as quatro dimensões referidas nas representações: a dimensão social de apropriação, a dimensão sonora, a psicológica associada às sonoridades e a ideológica.

Neste quadro estabeleço primeiramente uma divisão geral entre, de um lado o *house* e o *drum'n'bass*, e de outro o *techno* e o *trance*. Esta primeira divisão ocorre entre os estilos que são referidos nas representações nativas imediatamente associadas aos grupos sociais, e os estilos que não são. O *house*, associado ao público gay, e o *drum'n'bass* sempre associado à periferia urbana no contexto nacional, e à classe média em termos de sua apropriação em Porto Alegre. Mesmo assim continua tendo sua origem remetida aos grupos sociais da periferia urbana, e sendo percebido inclusive como um estilo da "periferia da música eletrônica", o "mais underground" dos estilos, embora seja o mais próximo da mídia e da indústria cultural. As representações sobre o *techno* e o *trance* não contemplam a dimensão social de sua apropriação.

O *drum'n'bass*, apesar de um estilo reconhecidamente de "música eletrônica", não estaria plenamente nesta categoria, pois além de ser um estilo, minimamente que seja, vinculado à cultura de massa, cujos DJs têm projeção nacional, sua música é em grande parte feita com elementos acústicos tonais, da música negra nacional ou internacional.

O *techno* e o *trance* seriam os estilos com menos "crise de identidade" na *cena eletrônica*, seriam a própria "cara" da música eletrônica "autêntica", estilos "dominantes", pelo motivo anterior, e também por serem os mais tocados em *raves* e festas de música eletrônica. São dominantes tanto para o público "estabelecido" quanto para o público "outsider". A "massa" do público nas *raves* é atraída pelo *techno* e pelo *trance*. As festas em que toca *techno* e *trance* podem ter algum DJ de *drum'n'bass*, mas uma festa de *drum'n'bass* ou *house* não terá DJs de *techno* ou *trance* como estilos secundários, pois elas sempre são menores. Geralmente, quando há mais de uma pista de dança nas *raves*, tocam alguns DJs de *drum'n'bass* nesta pista secundária. Com o *house* acontece diferente. Ele já é tocado por um ou outro DJ na pista principal, mas um *house* "pesado", tendendo para o *techno*: *tekhhouse*, ou *hardhouse*.

Em termos de descrição musical, o *house* e o *drum'n'bass*, estilos com mais elementos acústicos, "orgânicos", e "humanos", possuem inclusive canto e letra, cuja estrutura obedece à forma "canção" da música popular, com estrofes e refrão. No *techno* e no *trance* não há "canto" propriamente dito, a voz humana é descaracterizada, robotizada inclusive, usada para a emissão de onomatopéias ou frases curtas e repetitivas, cujo significado dificilmente entendemos devido à alteração de seu registro natural.

Rítmicamente, o *drum'n'bass* é mais "quebrado", há uma "sinuosidade" rítmica, cuja música sugere mais movimentos ao corpo, mais "ginga" para dançar, mais movimentos corporais, enquanto a corporalidade do *house* estaria sugerida mais "idealmente" pelo status dado ao corpo nos espaços de sociabilidade gay. Ambos estilos mais corporais que o *techno* e o *trance*, cuja linearidade e repetição maquínica, ao invés de produzirem estímulos sobre o corpo em forma de sugestão de movimentos, seriam mais "mentais", mais "difíceis" de se dançar, porém, mais hipnóticos, sugerindo uma dimensão extracorporal.

Pode-se observar que os estilos menos corporais são os menos associados à sua dimensão social de apropriação. Neste sentido, a escolha entre um e outro estaria colocada mais como uma questão de opção estética, decorrente da "natureza" psíquica do *raver*, mais propenso a um ou outro estilo de acordo com sua predisposição às experiências mais transcendentais, ou surreais, no caso do *trance*, ou mais "reais" e "racionais", no caso do *techno*.

Ao mesmo tempo, são esses os dois estilos em que há uma carga ideológica de sentido, e que se encontram inclusive em disputa. Os adeptos do *techno* defendendo a sua "racionalidade" ideológica e musical, a sua crueza e autenticidade de estilo, e os do *trance* promovendo (ao invés de "defender") sua espiritualidade, a partir de "alegorias" sonoras e visuais, - criticadas pelos adeptos do *techno* como "apelativas",- estimulando uma proximidade maior com a natureza, na forma de um discurso autoreferido como místico/religioso apropriando-se de muitos elementos do movimento hippie dos anos 60, incluindo-se aí o Calendário Maia, a filosofia e iconografia hinduísta e práticas ritualísticas indígenas. Enquanto o *techno* surge como a expressão da descrença, um pessimismo, em relação ao destino da realidade social que se apresenta, como uma expressão da "dura realidade", o *trance* surge do desapego à dimensão real, e em busca de outros universos de realidade, como expressa a sua estética psicodélica e surreal como narrativas de experiências em realidades extramundanas, de alucinações e paisagens sensoriais desvinculadas do mundo social e da "realidade" do meio urbano.

Enquanto o *techno* guarda uma identidade "urbana", que compartilha de certa forma com o *drum'n'bass*, o *trance* se refugia em lugares já anteriormente identificados como possuidores de atributos místicos, em ambiente rural, onde ocorrem festivais de *trance*. No sentido da busca de "espaços reservados", o *trance* compartilharia com o *house* o processo de "guetização", isto é, isolamento do meio social "comum" para uma sociabilidade mais fortalecida entre os indivíduos realmente identificados entre si e com o estilo musical. Enquanto os adeptos de *trance* promovem festivais exclusivos em áreas rurais, próximas aos centros urbanos, ou no caso do Brasil, em lugares como em Alto Paraíso, na Chapada dos Veadeiros, em Goiás, onde ocorrem festivais de *trance* como o *Transcendence*, para onde viajam muitos *tranceiros* locais, os adeptos do *house* buscam casas noturnas de divulgação e público restrito, que delimitam o espaço de uma *cena gay*. Ambos criando espaços de sociabilidade onde possam estabelecer vínculos comunitários entre os adeptos.

Terminando a leitura deste quadro, chamo atenção para o quanto a dimensão simbólico/estilística estaria metaforicamente reproduzindo a hierarquia social no campo da *cena eletrônica*. Neste capítulo tratei da cosmologia estilístico-classificativa da *cena*. Corresponde ao modo nativo de tratar da diversidade social e cultural inerente a ela, o que nos termos de Mary Douglas (1966) chamaríamos de noções do "poder e do perigo", isto é, a relação entre a dimensão social, onde há disputas por poder, e a dimensão simbólica, através da qual ordenamos o espaço que nos rodeia. Segundo ela, qualquer pesquisa sobre cosmologia deveria começar pelo estudo dessas duas noções (Idem: 66).

A noção de poder nos remete à organização social que dá sentido à noção de perigo, pois está diretamente ligada às concepções de puro e impuro que prescrevem as atitudes rituais de uma determinada sociedade com respeito a objetos culturais e aos indivíduos entre si. O "perigo" corresponde à possibilidade de subversão da ordem simbólico/cosmológica que ordena e legitima o universo social, por isso é "perigo". É uma ordem que dá sentido ao modo como está hierarquizada uma sociedade em termos de relações de poder. Quero lembrar que não estou preocupado com o significado das relações de oposição em relação à sociedade portoalegrense mais ampla, - embora algumas categorias que operam neste universo sejam utilizadas nas representações nativas, - mas exclusivamente no "interior" da *cena eletrônica*, onde o "poder" é o poder de agenciamento da juventude, de atingir e ter sob sua influência e como "mercado" o maior número de jovens, o que não deixa de corresponder a um poder econômico e político.

Na *cena* as noções de poder (o que é prescrito), e perigo (o que é tabu), embora não nestes mesmos termos, apresentam-se de forma clara. Como vimos, há estilos dominantes, o *techno* e o *trance*, que agenciam um público maior, e estilos periféricos, o *house* e o *drum'n'bass*, na economia política da *cena*, onde o "centro" é estabelecido pela noção de "música eletrônica pura". Correspondente a esta hierarquia de estilos há uma dimensão social, que só é mencionada nos seus níveis "dominados", pela lógica de acusação da "subordinação do outro" ao invés da "afirmação da própria hegemonia". A dimensão social "camada média abastada" em relação à dimensão social de apropriação do *techno* e do *trance* não é mencionada. O contrário do público gay, ou mesmo da própria classe média de Porto Alegre que se identifica com o *drum'n'bass*, um estilo periférico na *cena*.

As noções de Douglas, de pureza, - a conformidade com a ordem prescrita pela cosmologia, - e perigo, - o que é impuro e em relação ao que deve ser feito algo para não por em risco a ordem simbólica do sistema, - são operadas como forma de manter a organização social que favorece a posição dos estabelecidos, quem impõem suas categorias afirmando sua posição e seu gosto musical. Na *cena*, estas duas noções "põem ordem" na diversidade inerente a ela, colocando "para fora" as categorias perigosas, isto é, ambíguas, que não são nem uma coisa nem outra, colocando em dúvida os critérios de classificação, no caso do *house*; ou "subjugando-as", colocando-as como periféricas, no caso do *drum'n'bass*. Mas neste caso não excluindo-o, pois em outra dimensão, no mundo "comercial" da cultura de massa, ele tem poder, maior inclusive do que tem exclusivamente no "interior" da *cena eletrônica*. O que reforça a afirmação de Douglas da homologia entre a cosmologia e a organização social, e entre estrutura simbólica e estrutura social.

O quadro de representações que compõem a cosmologia da *cena* estaria reproduzindo a cosmologia social da *cena eletrônica*, o meio social e o "território" no qual esta estrutura simbólica opera, construída a partir de pares de oposição entre os elementos "sensíveis disponíveis" através dos quais as identidades estilísticas são relacionalmente construídas no interior da *cena*. Vemos aqui operando a mesma relação de homologia entre uma série humana e uma série natural, identificada por Lévi-Strauss como sendo a lógica das identidades totêmicas em *O totemismo hoje* (1985).

Os indígenas não adotam um elemento natural como totem pela emoção que ele possa lhes despertar, pela afinidade psicológica, ou pela utilidade ritual, mas pelo significado que tem para o nativo na hierarquia do mundo natural a que pertence como representante simbólico das mesmas relações de poder existentes entre a série humana. A relação entre ser humano e totem é simbólica, e não utilitária. É a homologia entre estrutura simbólica e estrutura social reafirmada por Mary Douglas.

Na *cena eletrônica*, a identificação em relação a um estilo se daria da mesma forma. A identificação com o *drum'n'bass* não ocorreria porque seu adepto tem uma semelhança de características psicológicas com o estilo, mas porque este estilo representa simbolicamente o mesmo lugar no qual esta pessoa se coloca na hierarquia social da *cena*. Diferente de uma sociedade indígena, onde há uma homologia entre uma série "natural", encontrada na natureza, de onde são eleitos os totens, e uma série humana, na *cena* a homologia ocorre entre uma série humana e uma série simbólica musical/estilística/prática/representacional, isto é, os elementos "disponíveis" para construirmos oposições simbólicas.

O sistema de classificação na *cena* explicita-nos o modo como as identidades são construídas dentro do seu sistema simbólico. Vemos que há uma relacionalidade nesta lógica de identificação. As identidades do *tranceiro*, do *techneiro*, *drumbeiro*, etc, são construídas em relação a si e aos outros estilos, refletindo aí as hierarquias sociais da *cena*. O *drum'n'bass* só é "menos eletrônico" porque o *techno* e o *trance* são mais, assim como o *trance* é o estilo mais "espiritual" porque os outros não o são, e assim segue. As identidades são construídas sempre como uma afirmação em relação aos "outros", que são diferentes, tal como Lévi-Strauss identifica em *L'identité* (1983) a lógica de construção das identidades sociais. Mesmo pensando somente na hierarquia simbólica, o *drum'n'bass* e o *house* seriam "mais diferentes" que os outros dois estilos, justamente porque são apropriados por grupos e indivíduos de menor poder de agenciamento na *cena eletrônica*.

Partindo desta lógica de construção das identidades, o quadro de representações nos revela uma lógica de construção de identidades que toma como "série natural", como os

objetos sensíveis dos indígenas, os objetos, sejam materiais ou simbólicos, - práticas e representações, ou mesmo sonoros, - que opõe-se entre si, como vimos no quadro: oposição entre "humano" e "maquínico"; entre "natureza (rural)" e "urbano"; entre referências a experiências realizadas "no mundo" e as realizadas "fora do mundo"; entre a "racionalidade" e a "espiritualidade"; "linearidade" e "sinuosidade"; "mental" e "corporal"; "orgânico" e "sintético"; "real" e "surreal", expressando as hierarquias sociais da *cena*.

*

Neste capítulo, procurei basicamente descrever e interpretar o sistema de classificação operado entre os participantes da *cena eletrônica* de Porto Alegre. No próximo veremos como este sistema de classificação é "ritualmente" superado pela lógica que opera na construção do estado de *vibe*.

A partir do sistema de classificação operado pelos "estabelecidos" da *cena*, procurei definir os limites entre ser estabelecido e outsider na *cena*, descrevendo ao mesmo tempo o modo de pertencimento pelo *ethos* cultivado em seu "interior".

A atenção sobre o sistema de classificação operado na *cena eletrônica* de Porto Alegre nos revelou uma diversidade de possibilidades de apropriação de um sistema simbólico, em que a cultura da música eletrônica, e uma diversidade de sentidos que este sistema engloba em função da diversidade social e cultural passível de ser encontrada na *cena* estão relacionados. Esta diversidade de modos de apropriação e ressignificação de um sistema simbólico não deixaria de estar centrada em um modo "dominante" de apropriação no campo da *cena eletrônica*, que seria o definido pelos possuidores de maior capital subcultural, os responsáveis pela produção de símbolos e pela atribuição dos significados e sentidos "oficiais" no contexto local desta cultura jovem predominantemente de classes médias brancas universitárias, ou pós-universitárias.

Às sete da manhã os DJs encerram o som na pista de baixo. O público protesta, mas sem sucesso. A de cima parou às 6:00h. Muita gente já foi embora, só ficaram os "fiéis". Não há mais nenhuma segurança na festa. Eles estão reunidos lá fora há mais de uma hora. Dá pra ver pelas paredes de vidro. Mesmo assim não vi qualquer briga ou conflito desde que cheguei. Já com o sol batendo tomo o caminho de casa.

(28/09/03, Domingo) Estou aqui (graças à grana do Itaú Cultural), num clube náutico na praia de Santos/SP, lugar que os caras da produtora Exxxperience conseguiram para fazer a festa Earth Dance. No flyer está escrito que essa festa está acontecendo simultaneamente em "mais de 60 países", para celebrar o Dia Mundial da Paz. Já são 10h da manhã. Eu e a galera da excursão que saiu ontem de noite de São Paulo estamos podres de cansados. Chegamos aqui eram 2:30h da manhã. Fiz amizade com o pessoal que também foi na rave do fim de semana passado. Eles me chamam de "Porto Alegre".

Capítulo 5

O caminho do além - *vibe* e ideologia da transcendência

5.1. A ida sem volta

A "ideologia da transcendência" em alguns casos é levada às últimas conseqüências. O que na concepção cristã, dominante no pensamento ocidental, poderíamos chamar de morte, no *ethos rave* mais "radical" pode ser interpretado como um ato de transcendência, em decorrência da leitura de tal fato ocorrer a partir da "cosmologia alternativa" da cultura *rave*. A idéia de "experiência transcendente", justificando o uso de substâncias psicoativas, como veremos adiante, nesse *ethos* particular, é associada também à idéia de "esclarecimento", produzido pelo efeito que estas substâncias teriam sobre a relação do indivíduo com o mundo⁷⁶.

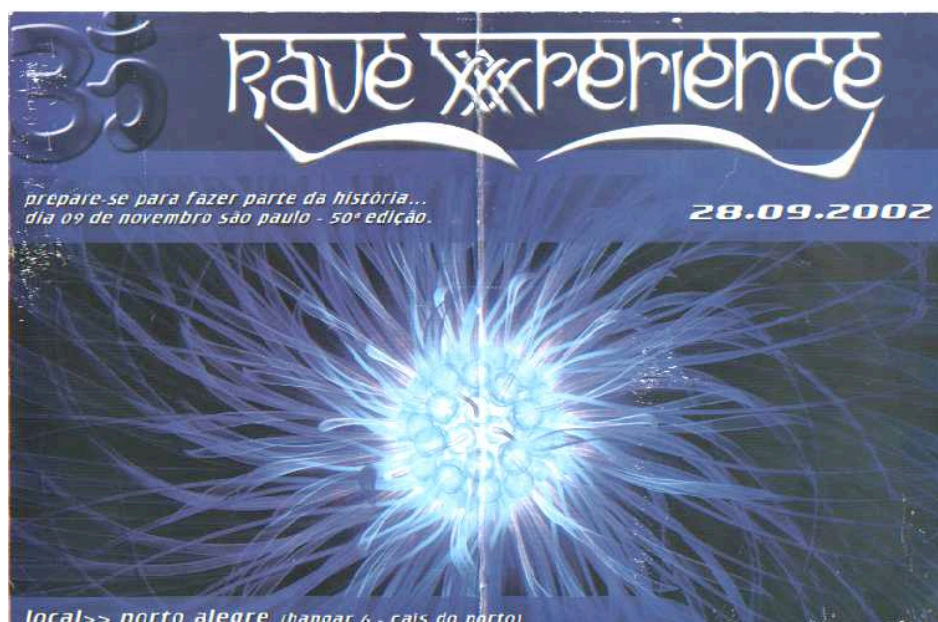
...tem aquela história do parceiro meu que morreu lá, ...que tu queria saber, lá do diet [...]É, eu acho que o cara teve uma parada cerebral, por causa do inalante, no auge da festa, dançando, e cheirando aquele esquema, e eu não cheguei a ver assim, só sei que quando eu cheguei um amigo meu falou que viu um corpo sendo tirado, e depois se ligou que era o cara. [...] Não, o cara,... eu acho que ele... é que eu não convivía com ele muito, eu encontrava com ele em festa, só que eu fiquei sabendo que ele cheirava em casa solvente, em casa,... e o cara, segundo o cara ele tinha contato com outras realidades assim, falou que o solvente era a salvação do mundo. ...não, e esse cara era como se fosse um filósofo assim, cara... ele sabia vários conhecimentos, tudo adquirido através dos inalantes, tá ligado, ele recebia o conhecimento através da viagem do inalante assim. [...] uma estória engraçada desse cara, e que eu já te contei até, mas teve uma parte que eu não me lembro se eu te contei, que numa festa lá, aquela lá do Mix Bazaar (em 03/08/2002), o cara tomou um teto desse negócio, desse

⁷⁶ Gilberto Velho, em *Nobres e Anjos: um estudo de tóxicos e hierarquia*, nota que o tóxico marca fronteiras de forma nítida, tanto por parte dos órgãos de comunicação de massa e entidades oficiais, que usam a categoria *viciado* para se referir aos seus usuários, quanto por parte dos próprios acusados. Marca uma diferença de escala de valores não só diferentes mas também conflitantes, estilos de vida e visões de mundo que estariam associados a um comportamento considerado transgressor e anormal pela sociedade abrangente (1998: 13).

mesmo diet ai, ai embolotou (caiu no chão), ficou deitado, assim, e parou a festa assim em volta do cara, e ai daqui a pouco o cara pegou e se levantou dançando um break assim, toda festa começou a vibrar assim, a bater palma, ai o cara me falou que ele tinha morrido e ressuscitado como mestre Lú tá ligado, e o cara é conhecido como Gô tá ligado, chamam ele de Gô, só que ele falou que a partir daquele momento ele tinha se tornado mestre Lú, ai numa festa depois dessa que ele morreu. (Luciano, em 08/07/03)

Na primeira vez que Luciano contou-me que seu amigo tinha morrido havia acrescentado que neste dia este teria passado um dia em estado de grande felicidade, conforme o que alguns conhecidos em comum teriam lhe contado. Para Luciano, - talvez para o próprio Gô - na verdade não teria morrido, mas sim transcendido para uma outra forma de existência em função do estado de grande felicidade que teria alcançado na festa.

...quando eu cheguei em casa, assim, depois que eu vi o cara morrer, no flyer da festa eu li assim: prepare-se para fazer parte da história, ai eu me apavorei,... eu olhei e tinha um símbolo Oum assim [no flyer], ai dei mais uma olhada e tinha uma cabeça com umas mandalas, ligando os pontos energéticos da cabeça assim, ai... [...] Ah, eu, bah, me apavorei quando vi o flyer, tá ligado, e tive uma idéia desse desenho que parecia uns espermatozoides entrando num óvulo, tá ligado, ai deu toda uma viagem de nascimento, com o Oum, som primordial, "você vai fazer parte da história", e esse cara foi um dos caras que mais abriu minha mente assim, em termos de visão de mundo, o cara tinha uma visão tri esclarecida do mundo, não era preso a conceitos, em nada assim, e uma mente tri aberta assim, então a morte desse cara, e lendo o negócio do flyer no dia que ele morreu, foi um negócio que bah, caiu minha casa, foi foda assim !!! [...] Pior que eu não fiquei ruim, na hora eu fiquei normal, só que o negócio foi mais a longo prazo, vira e mexe eu me lembro assim, e é um negócio que eu não consigo aceitar muito, eu me lembro do cara nas festas, dançando, porque o cara chutava o balde assim, tipo, ele entrava em transe mesmo na festa, e eu nunca via o cara pra baixo, ele sempre tinha uma mensagem de otimismo, assim, e sempre pra cima assim, e depois o cara sumiu, do nada assim, bah, foi uma viagem. (Luciano, em 08/07/03)



*

Neste capítulo, a partir do conceito nativo de *vibe*, procuro abordar a dimensão ritual-performática e experiencial da festa *rave*, apresentando e analisando os elementos que envolvem este conceito. Em seguida, passo a tratar da comunicação entre público e DJ, dos elementos religiosos incorporados à cultura da música eletrônica de pista, e por fim, do consumo de substâncias psicoativas.

5.2 A noção de *vibe*

Vibe é a abreviação de vibração, seria tu conseguir pegar no éter que tá causado, pegar no ar as ondas assim, de vibração da música, do ambiente, e conseguir entrar em sintonia, isso é a vibe, se a vibe tá boa é porque tem tipo, um inconsciente coletivo que tá conseguindo transmitir uma mensagem, mesmo que a gente não consiga exprimir em palavras [...] Muita energia, concentração, ...tem que ter harmonia [...] As pessoas têm que ter tudo isso, elas têm que tá em harmonia com a música, têm que tá em harmonia entre elas, têm que tá em harmonia consigo mesmas, tudo ao mesmo tempo, têm que tá com energia, têm que tá com um alto nível de energia psíquica, basicamente, tem que tá pilhado, é a expressão que a gente usa, tem que tá pilhado pra conseguir entrar na vibe. (Francisco, em 06/08/03)

Conforme Francisco, haveria uma série de condições para o alcance da *vibe*. Destacaria as de "harmonia", interior de cada pessoa com a música, em relação à qual deve-se ficar na mesma "vibração", e também em relação ao "ambiente". A música conectaria as pessoas entre si e ao ambiente, o que resultaria em "energia", criada em virtude da combinação e harmonia entre estes elementos.



Haveria gradações de *vibe*. Numa *rave*, por exemplo, não só pela maior quantidade de pessoas, mas por "tudo" ocorrer em dimensões amplificadas, as "emoções" sentidas também são amplificadas.

...como é muita gente, é uma grande celebração, então as coisas todas, todas essas emoções que tu sente num club normal, numa casa noturna, um lance assim, às vezes as coisas são triplicadas ou quadriplicadas, entendeu, tudo isso, tanto as coisas boas como as ruins, tudo isso é triplicado, tanto que tu sempre..., acho que a grande diferença é isso, a chamada vibe, a vibe é a emoção que a pista de dança exala, então a vibe é muito mais forte. (DJ JZK, em 04/11/02)

A duração da festa é um outro fator que diferencia um *club* de uma *rave*. Uma festa *rave* tem um tempo de duração bem maior que o de uma festa em um *club* fechado, assim a

"energia" de uma *rave* seria também maior. Em virtude disso, a qualidade da relação que as pessoas estabelecem entre si e com a música em uma *rave* seria diferente, pela duração e quantidade de pessoas.

...porque o que conta é a energia da festa, pra mim. Pra mim, a morte da rave é a seguinte: quanto maior o número de pessoas que estiverem em transe,... não interessa se tá no estilo ou não,... não interessa se o cara é um punk ou se o cara é um clubber, tá ligado, não interessa se o cara é um mauricinho eu se o cara é um maloqueiro da vila, interessa o nível de transe, tá ligado, e esse nível de transe da galera não é um negócio que tu vê, tu sente, tá ligado, então quanto maior o número de pessoas que se deixar largar assim, pelo pensamento, e ficar só no som, maior vai ser a energia da festa. [...] quanto mais livre tu tiver no esquema com a mente, mais solto naquilo ali, mais vibração tu vai emanar, tá ligado, e mais tu vai contagiar mais pessoas ao teu redor, na festa assim, então é uma cadeia... (Luciano, em 08/07/03)

Luciano enfatiza a música como possibilidade de constituição de identidades que transcendem a lógica de identificação social⁷⁷. A *vibe* tem algo de transcendente, de "superação" das diferenciações que hierarquizam socialmente as pessoas na vida cotidiana⁷⁸. Não só estas diferenças sociais são superadas, mas num nível mais elevado de transcendência, a própria relação "conceitual" com o mundo, "mais livre no esquema com a mente", quando esta passa a se dar primordialmente pela dimensão afetiva e sensitiva, em relação às outras pessoas e ao ambiente sensorial criado.

Isto ocorreria em um ambiente estruturado com o objetivo de produzir uma "experiência sensorial totalizante" para os participantes do ritual da festa. O único som escutado deve ser o reproduzido pelo DJ, e a dimensão visual é a construída para a festa. Ambos criam um tempo e espaço autônomos, promovem uma reorientação destas duas

⁷⁷ Em relação a isso, Sarah Thornton lembra que as subculturas podem "[...] remeter-se a um lugar, um estilo, um ethos, e as pessoas geralmente evitam uma categorização social definitiva" (1995: 117). Thornton lembra ainda que embora os discursos subculturais recolhidos por ela cruzem limites de classe, raça e gênero, seus emissores estão menos dispostos a cruzar fisicamente, de forma relevante, estes limites (Idem). De fato, nos ambientes de música eletrônica, embora haja uma variação de "condições de vida" dos participantes, esta variação ocorre dentro de um limite que não extrapolaria o da categoria "camadas médias", por mais controversa que esta possa ser.

⁷⁸ Podemos associá-la à noção de *communitas*, de Turner, ainda que este conceito tenha sido desenvolvido em relação ao processo ritual em sociedades não-ocidentais. "[...] um momento situado 'dentro e fora do tempo', [...] de um vínculo social generalizado que deixou de existir." (1974: 118). *Communitas* é a noção utilizada para se referir ao estado de sociabilidade "típico" das fases *liminares*, tanto sociais quanto individuais, em que se encontra na passagem de um estágio a outro, nas hierarquias sociais (indivíduo) e na dinâmica das transformações sociais (sociedade), quando a sociedade pode ser considerada um "comitatus" pouco ou não estruturado e relativamente indiferenciado, uma comunidade ou comunhão de indivíduos. "Os seres liminares não possuem 'status', propriedade, insígnias, roupa mundana indicativa de classe ou papel social [...]" (Idem: 117).

dimensões tal como são experimentadas no cotidiano⁷⁹. O DJ é o personagem que tem mais influência sobre o "estado" do ambiente da festa.

...ela é feita pra que as coisas, essas coisas que acontecem, ajudem a chegar a esse estágio alucinatório que eu te falei. Ah, como a música é repetitiva, também a estrobo é uma coisa repetitiva, tu concorda comigo ?, que aquela luz piscante ela te deixa meio embananado, meio embaralhado, assim, tu não sabe mais ou menos onde é que tá assim, junto com a fumaça, que te deixa,... a fumaça com o estrobo, elas te deixam num ambiente perdido... (DJ JZK, em 04/11/02)

A partir da manipulação dinâmica destes recursos citados pelo DJ JZK, as pessoas presentes são induzidas a participarem de uma "viagem" sensorial coletiva, a entrarem na mesma vibração repetitiva do som e das luzes. Há durante a festa vários momentos em que a efervescência coletiva se intensifica. Poderíamos dizer que a festa seguiria "estágios" de dinâmica na viagem transcendente coordenada pelo DJ, sempre marcados por oscilações entre um alto grau de energia compartilhada e níveis mais baixos. A partir do momento em que o dia amanhece, e em diante, tem-se geralmente os ápices do estágio de efervescência, quando a "nave" já cruzou a fronteira de outra galáxia em direção a um universo distanciado do terreno.

No momento de maior *vibe* as pessoas já teriam realizado o "protocolo mundano" da festa, isto é, encontrado e cumprimentado todos os amigos e conhecidos, já teriam conversado o suficiente, circulado o suficiente, investido sobre alguma menina ou rapaz, consumido uma significativa quantidade de cerveja e de outras drogas. Neste momento, é reduzido o número de pessoas fazendo outra coisa na festa que não a dança. A maioria se encontra voltada para o DJ, dançando e pulando, "voltadas para si", mas centradas na música. O público se mostra bem mais sensível às operações sonoras realizada pelo DJ, respondendo em alguns momentos com palmas e gritos que expressam satisfação, embora esta seja uma reação observada em diversos momentos da festa.



O estado de *vibe* é associado a uma intensa atividade física, exigindo dos *ravers* uma predisposição "esportiva". A exigência de resistência física é grande, considerando que os *ravers* que participam da festa como *insiders* ficam pelo menos umas cinco horas neste

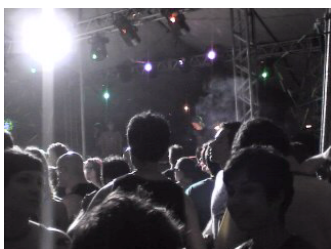
⁷⁹ Os pesquisadores da linhagem francesa de estudos sobre o *rave*, utilizando a noção durkheimiana de efervescência social, enfatizam o caráter liminar, de inversão e transgressividade, que caracterizaria o fenômeno *rave*. Berthou (1999), Bombereau (1999), Gaillot (2001), Grynspan (1999) e Petiau (1999).

ambiente⁸⁰. Mesmo que não sejam as mesmas pessoas que permaneçam do início ao fim da festa, a *rave* parece inovar pela contínua circulação de pessoas durante seu tempo de duração⁸¹.

Em geral, são realizadas em lugares abertos, adequados à concentração de um grande número de pessoas, que em algumas ocasiões chega a 5 mil. Outra particularidade destas festas é a possibilidade de perceber o dia amanhecendo e o nascimento do sol. A experiência de poder dançar em dia já claro, sob o sol, depois de ter ultrapassado o limiar da noite, representaria a passagem da fronteira natural da noite para o dia, da obscuridade da indiferenciação noturna para a "iluminação".

O maior evento de música eletrônica que pude observar até hoje foi o *Skolbeats*, realizado em São Paulo. Havia quatro pavilhões fechados e um palco maior montado a céu aberto onde concentrava-se o maior número de pessoas. A estimativa de público para este festival era de 60 mil. Às 8h da manhã a música já tinha sido encerrada nos pavilhões, e todas as pessoas que ficaram até o final concentraram-se neste palco. O sol iniciava sua trajetória de ascensão no horizonte, enquanto uma multidão dançava ao som do DJ brasileiro Anderson Noise. Eu estava lá neste momento, já tinha dormido e acordado duas vezes. Não sei como consegui retomar minhas energias depois de estar naquele ambiente desde as 17h do dia anterior. Para Rodrigo, este teria sido o melhor momento da festa.

Ah..., aquela hora do amanhecer assim foi um negócio muito mágico, bah, eu senti uma felicidade muito grande, eu achei o momento mais feliz da festa, e eu vi assim, cara, tudo muito bonito..., eu olhava aquelas pessoas assim, e achava tudo bonito, entendeu, eu achava que tava todo mundo muito feliz, e aquela felicidade assim eu acho que era muito grande, e aqueles DJs e aquela música, tava, ... e aquele sol, não sei cara, achei ... é difícil, mas eu fiquei muito feliz entendeu, naquilo ali. (Rodrigo, em 29/04/03)



O que antes tinha servido para criar um ambiente de "desorientação", como é o caso de todo o aparato luminoso, depois do amanhecimento do dia deixa de ter sentido, é inclusive desligado, pois agora é a luz do sol que predomina. Os *ravers* passam a ser "levados" somente pelo estímulo do som. Agora, de

⁸⁰ Das duas às setes, ou oito, ou da uma às sete da manhã. Isso em Porto Alegre, pois em São Paulo as *raves* vão das 23h de Sábado às 16 ou 17h de Domingo. Cabe colocar que este período é interrompido por idas ao banheiro, ao bar. É interessante notar que a longa duração possibilita que se chegue em horários diversos. Já ouvi de algumas pessoas que o ideal é chegar tarde, pois os melhores DJs ficam para o fim.

⁸¹ Recordo-me da *rave* de comemoração de dois anos do *club Circuito*, na fazenda Arajubel em São Paulo, quando às 14h de domingo, esperávamos a van para irmos embora, enquanto algumas pessoas negociavam na portaria para poderem entrar.



dia, o estágio de liminaridade noturna da festa rompeu o limiar das fases do dia. Rompeu inclusive com o lugar da festa na sociedade⁸². A "ideologia da transcendência", que permeia tanto o discurso quanto as práticas nesta cultura, pode ser observada aqui em relação à duração da festa. O aparecimento do sol

simbolizaria a vitória da cultura *rave* em transgredir as fronteiras temporais tradicionalmente fixadas para a festa.

...a galera toda se virou pro sol assim, toda festa meu, toda festa assim, ...eu nem olhei a galera, a primeira coisa que eu fiz foi fazer assim pro sol (faz gesto levantando a mão), e quando eu olhei tava todo mundo assim (gesto) pro sol, foi um negócio meio automático, todo mundo se deu conta assim ehheheh !, pirou assim. (Luciano, em 08/07/03)



Se durante a noite, mesmo em um ambiente onde seja possível algum contato com a natureza, como na segunda *Exxxperience* realizada em Porto Alegre, em 18/10/2003, à margem do Guaíba, há o predomínio das luzes artificiais na experiência sensorial, o nascimento do dia representaria a emergência visual da natureza, obscurecida pela falta de luz natural, quando a luz artificial perderia sua eficácia "dobrando-se" mediante a "força" emanada pela natureza circundante, emergência também do semblante dos companheiros de festa, com quem se dançou durante toda a noite.

O pessoal da excursão fica sempre junto. Uns somem um pouco, depois voltam. Todos estão interessados na única menina que veio no ônibus. Veio do Rio de Janeiro só para a festa. Estuda arquitetura na UFRJ.

⁸² O filme *24 hour party people*, de Michael Winterbottom, traduzido para o português como *A festa nunca termina*, sobre a trajetória da *cena* musical de Manchester, na Inglaterra, desde a banda punk Sex Pistols até as festas regadas à ecstasy no *club Hacienda*, narra a mudança de "paradigma" tal como teria ocorrido na *cena* de Manchester, através das bandas de rock, com Joy Division, Happy Mondays, para o "rock eletrônico" do New Order, e, finalmente, para as festas comandadas exclusivamente por DJs com suas batidas eletrônicas. O título deste filme serve-nos como metáfora para pensarmos o sentido que a festa, no formato "festa *rave*", teria alcançado em nossa sociedade, quando não basta algumas horas de festa para a diversão, é preciso, depois de já ter passado a noite, atravessar o seu limiar e mantê-la ainda durante boa parte do dia, como pude verificar nas duas *raves* que observei em São Paulo em setembro de 2003.

Os paulistas gostam do sotaque dela. Ninguém acaba ficando com ela. Os caras que desde a saída ontem estavam tomando uma "mistura" com álcool estão dormindo encostados em umas cadeiras desde a metade da noite.

5.3. A construção da *vibe* pelos DJs

A comunicação entre público e DJ é diretamente relacionada à *vibe*.

[O DJ] que controla tudo aquilo ali, só um cara né meu, a coisa mais... tu não acredita... (Luciano Guê, em 25/10/02)

Luciano, namorado de Cristina, atribui um certo poder ao DJ, algo, para ele, na dimensão do "inacreditável", capaz de provocar reações emocionais nas pessoas, atributo reconhecido pelos próprios DJs.

...manipular o sentimento das pessoas, acho que isso é o que encanta qualquer DJ, imagina tu tá tocando e ter quatrocentas, quinhentas, mil, mil e quinhentas, cinco mil pessoas na tua frente embaladas por aquilo que tu tá fazendo, isso é o mais gratificante... (DJ Double S, em 21/11/02)



Esta habilidade de manipulação tornaria o DJ o "centro". Um ponto de recepção e emanção de "fluxos de energia". Na festa, todos dançam voltados para o DJ, que se sente responsável pela "orquestração" das centenas de pessoas que participam do ritual. As sensações provocadas durante a festa, cujo caráter é referido como fortemente emotivo, são muitas vezes referidas como "indescritíveis".

...tem um esquema de sintonia com o público que tá na pista, que eu não consigo explicar muito como é que rola, mas eu procuro me integrar bastante, eu procuro olhar muito pra pista, pra sentir, e não só sentir como as pessoas tão dançando pra ver que música eu vou tocar em seguida, mas mais pra ter realmente uma troca com quem tá dançando, então eu talvez... seria mais fácil alguém de fora explicar isso, eu não conseguiria te definir muito bem como é que é essa troca... (DJ Navarro, em 09/10/02)

A interação com o público é representada como sendo difícil de explicar racionalmente, sendo colocada pelos nativos na dimensão intuitiva/emotiva. Ainda mais quando a música eletrônica exige habilidades, ou "dons" especiais em sua manipulação, suficientes para dar vida a uma coisa "morta", como um som digital - "não-humano".

...a música toda, como se diz, já é uma música sintética, por mais que tu fique ali na frente construindo ela, ela é uma música gerada em computador, né, então ela é uma música sintética sim, e o que que é: tu tenta tirar emoção dessa música sintética exatamente, é tipo o Pinóquio querer se transformar em gente, entendeu, no fundo no fundo o que tu quer é dar alma à música eletrônica, entendeu, tu dá alma, que é uma alma humana pra uma coisa gerada em computador. (DJ JZK, em 04/11/02)



"Dar vida ao Pinóquio" é ter consigo o segredo de um saber universal, o dom da criação. Estes mesmos poderes teriam capacidade de ação psicológica sobre o público, no sentido de fazer as pessoas se desinibirem, de libertá-lo das tensões que guardam na vida cotidiana.

...então tu nesse fato assim de tá tocando, então tu consegue várias coisas, tu consegue tirar a inibição duma pessoa que é inibida, por exemplo, entendeu, tu tirar, arrancar dela essa inibição fazendo com que ela se solte, entendeu, então de vez em quando muitas coisas assim, tu só consegue assim, a pessoa é uma pessoa inibida o tempo inteiro, durante o dia inteiro, mas e ela não consegue se soltar nunca, então tu consegue, tu consegue assim, através de, bajulando, digamos assim, musicalmente ela, até que tu consegue arrancar assim e fazer com que ela se divirta, no fundo no fundo, e pelo menos é o que eu busco, é fazer com que as pessoas se divirtam. (DJ JZK, em 04/11/02)

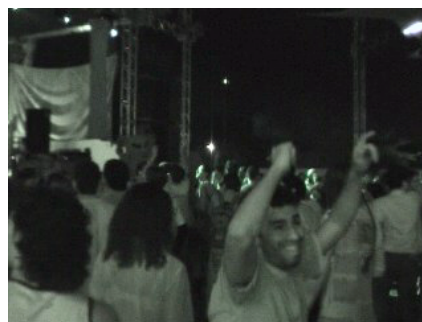
O choro seria uma expressão concreta da satisfação profunda causada nas pessoas que dançam em uma festa de música eletrônica. A dimensão emotiva da pessoa parece ter seu acesso facilitado no ambiente da festa, não só socialmente efervescente, mas sob uma série de estímulos sensoriais não conscientes.

...eu já fiz muita gente chorar na pista de dança já, como vários DJs já fizeram. (DJ JZK, em 04/11/02)

Já ouvi o relato de várias pessoas que foram cumprimentar o DJ na festa em retribuição à experiência que teria lhes proporcionado. Em algumas circunstâncias o DJ também se emociona.

O Mau Mau, tu sabe quem é né, ele veio tocar aqui, ele se emocionou, ele chorou, pela reação que ele viu nas pessoas entendeu, aquela coisa assim, das pessoas cultuarem a música eletrônica, assim, delas se divertirem e ele ver que as pessoas tão tendo um prazer em curtir aquilo ali entendeu, sem preconceito, sem nada, sem isso e sem aquilo, então ele se emocionou bastante, se emocionou muito assim. (DJ JZK, em 04/11/02)

A *vibe* depende de vários fatores. Sem uma ordem de importância: do ostinado da música, reforçado pelas luzes; do processo neuro-químico de liberação de substâncias presentes no corpo humano em virtude do grande esforço físico realizado na festa, substâncias que provocam liberações emocionais; do compartilhamento de um mesmo estado com uma grande quantidade de pessoas; do uso de substâncias psicoativas que reforçam os estados corporais anteriores; e por fim da crença na possibilidade de seu alcance⁸³.



Pude assistir o DJ Mau Mau (citado acima) tocar no *club Lov.e* de São Paulo, a casa mais tradicional de música eletrônica do Brasil, numa terça-feira, em uma hora da noite em que o público já era bastante reduzido. Observei que neste contexto não havia os elementos básicos da *vibe*, mesmo estando em um lugar carregado de "aura" na *cena eletrônica* brasileira e com um DJ de grande carisma entre o público.

Os próprios DJs reconhecem a dimensão "técnica" que envolve seu papel. JZK esclarece que as habilidades muitas vezes percebidas como "místicas", dos DJs, são na verdade técnicas, aprendidas e desenvolvidas, utilizadas para "orquestrar" a festa.

⁸³ Poderíamos associar a noção nativa de *vibe* ao estado de transe descrito na literatura antropológica. Para Gilbert Rouget, o transe é um fenômeno "quase-universal". Escreve na introdução de seu livro *Music and trance* que um de seus objetivos nesta obra é desmistificar a concepção, muito frequentemente adotada, da função desempenhada pela música na indução de estados de transe. A importância da música não deveria ser diminuída por isso, mas pelo contrário, a música apareceria como um dos principais meios de manipulação dos estados de transe, só que por meio da "socialização" muito mais do que por provocá-lo diretamente. Segundo ele, esse processo de socialização "[...] varia inevitavelmente de uma sociedade para outra e toma lugar de modos muito diferentes, de acordo com o sistema de representações - ou, se se preferir, de sistemas ideológicos - nos quais o

...então existem várias coisas, várias técnicas assim pra poder fazer né, na realidade é tipo uma regência, né, tu fica ali fazendo que nem um maestro fica lá regendo a orquestra tu fica regendo o público, mais ou menos assim né... (DJ JZK, em 04/11/02)

Mas, além da técnica de "orquestração", haveria a necessidade de um "bem estar" pessoal como pressuposto no sentido de que a "harmonia" da troca com o público só se concretizará se os dois pólos principais da troca estiverem "bem", de modo semelhante à construção da *vibe*, como mencionado nas narrativas iniciais do capítulo.

...se o DJ não consegue se acertar no som a festa não rola, entendeu, foi o que aconteceu sexta-feira no Ocidente, o Gaudêncio não tava se acertando no som, ele chegou e falou assim, 'Nando: assume, porque eu não tô me acertando', tava nervoso com algumas coisas, preocupado [...]. ...é incrível cara, eu já passei por poucas e



boas, de não tá bem e ter que tá tocando, e não ver resposta nas pessoas. Claro!, tu não tá bem, então tu não tem uma troca, é uma troca de fluídos fantástica, fantástica,... (DJ Nando Barth, em 20/11/02)

O DJ precisaria estar bem consigo mesmo e com o seu equipamento, para assim poder sintonizar com o público, fechando uma espécie de círculo de conexões⁸⁴. O fator

"identificação estilística" também seria importante para o "entendimento" entre público e DJ: "Não adianta querer tocar *drum'n'bass* para um público que gosta de *techno*".

Agora no feriado eu toquei no Ocidente, e eu era o único DJ de drum'n'bass, e os DJs de house não tavam conseguindo se acertar com o público, sabe, ai eu dei uma cartada, 'quer saber, eu vou entrar com um drumba brasileiro', cara, não deu outra velho, entupiu a pista, mantive o máximo de tempo possível fazendo só coisas boas assim, e consegui manter a pista bem cheia, bem mais do que tava, porque as pessoas se espalham no Ocidente, então eu consegui reunir todo mundo no centro da pista, eu fiquei impressionado até. (DJ Nando Barth, em 20/11/02)

transe ocorre. Em cada um dos casos, diferentes lógicas determinam a relação entre música e transe." (1985: xviii).

⁸⁴ O que Tatiana Bacal chama em sua dissertação de "perfeita integração entre músicas, máquinas e humanos" (2002: 136).

A comunicação com o público parece estar regida por algumas "regras" que o DJ deve obedecer a partir da capacidade desenvolvida de "canalizar a energia" do público. Cada



público teria exigências diferentes. Mas, ao mesmo tempo, parece não haver regra nenhuma, na medida que algumas coisas já estão pré-agendadas, como no caso de DJs já conhecidos, que, em virtude de seu carisma, já causam de antemão uma expectativa no público, mesmo que sua projeção como DJ esteja fundada na competência adquirida em sua carreira como bom "orquestrador"⁸⁵.

A parada do carisma, disso ai tudo, eu acho que é de cada um, né cara, cada um tem um estilo de tocar, e às vezes o cara não precisa nem ficar sorrindo lá na frente, ou pulando pra agradar a galera, às vezes o cara, por si só, ele já tem uma coisa que a galera curte, entendeu [...] eu nunca planejei nada disso, eu vou lá, toco, quando eu tô a fim de pular eu pulo, quando eu tô a fim de dançar eu danço, e assim vai, eu tive sorte de ser assim, um cara que a galera escolheu sabe, ainda bem que muita gente... eu me dou bem com todo mundo, e principalmente aqui no sul a galera tem um carinho forte por mim, assim, e eu fico feliz por isso, é bacana, e sorte também. (DJ Fabrício Peçanha, em 08/07/03)

Passamos agora para uma dimensão menos "performática" de constituição da *vibe*, em que se expressam, através da incorporação de elementos supostamente religiosos, simbólicos e discursivos, os modos como se constituem os processos interpretativos da experiência, e de certo modo fundantes da mesma.

⁸⁵ A comunicação bem sucedida entre público e DJ depende de vários fatores, e estaríamos ignorando boa parte deles se nos baseássemos no paradigma comunicacional do "telégrafo" (Winkin, 1998). Yves Winkin usa o "modelo telegráfico de comunicação" como uma metáfora do "velho paradigma comunicacional" utilizado para pensar os processos de comunicação humana. Neste, "[...] é a comunicação considerada como transmissão intencional de mensagens entre um emissor e um receptor. Como se se tratasse de um sistema telegráfico ou de um jogo de pingue-pongue" (Winkin, 1998: 13): ego transmite uma mensagem a alter. O paradigma da nova comunicação rompe com o modelo anterior, tendo, ao contrário da metáfora do telégrafo, agora a metáfora da "orquestra". O modelo da "nova comunicação" é muito mais abrangente que o anterior, "agora não mais nos comunicamos, mas participamos da comunicação". "O ator social participa da comunicação não só com suas palavras, mas com seus gestos, seus olhares, seus silêncios... A comunicação torna-se assim a performance permanente da cultura" (Idem: 14). A analogia com a orquestra seria uma forma de captar, através da imagem, esta concepção abstrata de comunicação. O ator social faz parte da comunicação assim como os músicos fazem parte da orquestra, onde cada um toca adaptando-se ao outro. Neste paradigma, o contexto em que se dá a comunicação não poderia deixar de ser considerado. Este aspecto deve ser lembrado não só para a reconstituição

Curto um pouco do som com o pessoal, e em intervalos de tempo dou uma volta pela festa para registrar algumas imagens, porque tempo é o que não falta agora. Há outras pessoas filmando também. No meio da noite o público deveria estar em umas 8 mil pessoas. Agora já diminuiu um pouco. É realmente muito variado. Vejo uns "manos" dançando no estilo hip hop. Uns caras trouxeram umas barracas para montar no gramado. Os objetos usados na decoração da festa são os mesmos que vi na Exxxperience do ano passado em Porto Alegre.

5.4. Dançar "matando o ego" - bricolagens discursivas

Embora não seja reconhecida pelos nativos como uma religião propriamente dita, a cultura da música eletrônica de pista, especialmente a do estilo *trance*, apropria-se de um discurso religioso, bastante próximo da tendência *New Age*, realizando uma bricolagem de elementos culturais que reforçam o caráter transcendental e espiritual da música. Os elementos religiosos são inspirados nas religiões orientais, como o budismo e o hinduísmo. Nas festas, principalmente em *raves*, algumas pessoas acendem incensos ou vestem camisetas com imagens de Shiva e outras deidades do panteon hindu. Destaco estes fatos como mais um elo da cadeia de reapropriações e ressignificações dentro da cultura da música eletrônica em Porto Alegre.

A origem das bricolagens religiosas entre a cultura da música eletrônica *trance* com elementos de religiões orientais é narrada por Luciano. Ela teria ocorrido quando a cidade de Goa na Índia teria se tornado um paraíso para os jovens europeus fãs de *trance* no início da década de 90, atraindo turistas do Reino Unido, Alemanha, França, Japão e multidões de jovens indianos em busca da experiência do "Goa trance"⁸⁶ (Saldanha, 2000).

É, porque teve um cara, que eles chamam lá de guru do Goa, esse cara aí, ele que fundou Goa na Índia, porque ele levou o trance pra Índia, o trance tradicional assim, levou pra Índia, e na Índia ele foi modificado e transformaram no Goa trance, tá ligado, porque misturaram umas batidas mais psicodélicas, sabe, e transformaram no

da teoria nativa da comunicação DJ x público, mas para a própria análise da mesma a partir de conceitos antropológicos, como trato no capítulo 4, sobre as lógicas de construção das identidades na *cena*.

⁸⁶ Conforme Saldanha, o *goa trance*, subestilo *trance* de música eletrônica surgido em Goa/Índia, nos remete a uma situação mais complexa. "Nos anos 70, os *hippies*, nus e drogados ficavam escutando sua música enquanto os autóctones trabalhavam para ganhar a vida. Esses dois mundos coexistiam no seio de uma mesma aldeia, sem grande problema. Nos anos 80, porém, o número de 'festeiros' explodiu, a música tornou-se eletrônica [...] e o tráfico de drogas desenvolveu-se. [...] As festas 'Goa trance' realizam-se em noites de lua cheia. Geralmente são gratuitas, prolongando-se até a manhã e impedindo os aldeões de dormir [...]" (2000: 52). O *goatrance* é a origem do que hoje chama-se *psytrance*.

Goa trance, e lá em Goa se formou essa cultura ai, Goa, tu sabe que o Oum... tem a ver com o Oum⁸⁷, porque é o som primordial da matéria, tá ligado, ligado ao hinduísmo, ai eles fizeram essa conexão, do Oum, um lance religioso assim, som primordial, com o som da música, daí eles... e o Shiva também, porque esse Shiva, na cultura hinduísta ele é o deus da dança tá ligado, porque ele dança, mas ele dança matando o ego, ele destrói o ego do homem na dança, tá ligado, ai eles já fizeram essa conexão do Shiva com o trance, tá ligado, e ...só que me parece não existe mais trance em Goa porque proibiram, não sei se tu sabe. (Luciano, em 08/07/03)

Do abandono do ego em função do trabalho energético coordenado pelo DJ se chega à *vibe*. O discurso de alguns participantes, também usado na divulgação das festas por seus produtores, contém elementos da filosofia oriental, misturados com outros obtidos de diversas filosofias contemporâneas, como a idéia de transcendência, de união, de paz, de libertação da mente e do ego, a sensorialidade ao invés da racionalidade ocidental. Cristina Flow, uma produtora de festas de *psytrance* em Porto Alegre, anunciava da seguinte forma o *South trance*, um festival de *trance* que organizava para 11 e 12 de outubro de 2003. Seria o primeiro festival de *trance* do Rio Grande do Sul, realizado no Vale do Rio Pardo⁸⁸. No e-mail de divulgação constava o seguinte:

----- Original Message -----

From: [Sabrina Flow](#)

To: "[Undisclosed-Recipient:](#)"@mx.pop.com.br

Sent: Tuesday, October 07, 2003 2:00 AM

Subject: >SOUTHTRANCE>Momento de celebrar<

A data está se aproximando!!! A vibração aumentando.

Entramos na lua crescente, vento magnético branco ...mais alguns dias estaremos na primeira lua cheia do equinócio de primavera!

Momento de celebrar por Gaia, pela vida, dançar em rituais como nossos ancestrais!

[...]

Lembramos a todos que será uma festa família, teremos crianças no evento...o espírito será de comuna, estaremos reunidos para trocar idéias, dançar, celebrar, falar de arte, calendário do novo tempo, etc...

⁸⁷ Conforme Wisnik, no hinduísmo, que é uma religião intrinsecamente musical, atribui-se à proferição da sílaba sagrada Oum (ou Aum), o poder de ressoar a gênese do mundo. Na cosmologia hindu a música ocuparia um lugar entre as trevas e a luminosidade da aurora, entre o silêncio e a fala, o lugar do sonho, entre a obscuridade da vida inconsciente e a clareza das representações intelectuais. Neste sentido, a música seria um espelho da ressonância cósmica, que compreende todo o universo sob a dimensão humana da voz. O canto nutre os deuses que cantam e que dão vida ao mundo (1989: 38). Só que na música eletrônica não se canta, somente se escuta. A mesma idéia da sílaba Oum estaria presente na função atribuída à dança, para se chegar à *vibe*. Dançando seria possível entrar em sintonia com o universo.

⁸⁸ Em nível nacional, o festival de *psytrance Transcendence* é o mais conhecido do Brasil. É esporadicamente realizado na Chapada dos Veadeiros, em Alto Paraíso, Goiás, atraindo pessoas de várias partes do mundo. O último de que tive notícia ocorreu de 9 a 14 de julho de 2003, no lugar mencionado.

No encarte do CD *Rave Exxxperience I*⁸⁹, lançado em 2000, encontramos a seguinte mensagem, discurso emitido pelos principais produtores de *psytrance* do Brasil, os DJs da produtora *Exxxperience*, cujo nome já revela bastante do sentido dado ao que fazem. Seu discurso chega a se constituir "oficial" pela legitimidade que têm na *cena brasileira*.

Xxxperience é isso. É quando você percebe que a música eletrônica é maior do que se imagina e que não deve ficar restrita só a clubes e lugares fechados. O trance, mais do que qualquer outro estilo, expandiu os limites das nossas pistas de dança. São praias, sítios, fazendas e qualquer outro lugar onde se possa levar um gerador elétrico e montar uma tenda com alguns DJs. As pessoas chegam e a festa se forma naturalmente. Quem já dançou até o sol nascer num lugar desses, sabe o que isso significa. É uma paixão pela música e pela natureza que transcende a simples festa. É encontrar o caminho da harmonia e da felicidade utilizando sua energia física e espiritual. Prepare-se para mais este ritual Xxxperience de psicodelia e celebração da vida. Sejam bem vindos...



A primeira *rave Exxxperience* realizou-se em Porto Alegre em novembro de 2002. Com dois meses de antecedência o pessoal do informativo *E-ar* já comentava a festa. Este foi o palco da "transcendência" realizada por Gô, narrada no início do capítulo.

Os elementos incorporados na "cultura *trance*" incluíam também os herdados da cultura *hippie* dos anos 60, agora sincretizados por uma cultura inspirada na tecnologia. Podemos observar isso pelas cores usadas na estética *psytrance*.

A galera do trance tem a mania de falar aquele lance da vibe assim, que quer dizer a vibração de paz, assim, não querendo interferir em nada e interagir com todo mundo e não ficar num egoísmo assim, eu querendo aparecer, essa morta de querer aparecer

⁸⁹ Neste mesmo encarte, nos "Agradecimentos", dentre tantos nomes de DJs, produtores e pessoas mencionadas podemos ler "T. Leary", supostamente Timothy Leary. Leary, psicólogo, escritor e pensador, expulso da universidade de Harvard por realizar pesquisas com drogas lisérgicas (LSD), é um ícone da geração psicodélica dos anos 60 (*Folha Ilustrada, Folha de São Paulo, 09/06/1999*), sendo atualizado na cultura *rave* em virtude de uma série de elementos herdados. Ele teria sido o primeiro organizador de *raves* nos EUA, em São Francisco. Douglas Ruskoff, jornalista norte-americano, que poderíamos chamar de "intelectual orgânico" do movimento *rave* atualiza as concepções de Leary em sua obra *Ciberia: life in the trenches of hypespace*, onde procura descrever os universos da *cyber cultura* contemporânea, tomando o computador como o elemento que estabelece o "nexo" entre eles. Trata dos *hackers*, músicos, fabricantes de drogas sintéticas, *ravers*, jogadores de *role-playing games*, eco-terroristas. Augusto de Campos, em ensaio para o caderno *Mais!* (*Folha de São Paulo, 09/11/2003*) sobre as antevistas realizadas por Leary quanto às transformações culturais introduzidas pelos novos meios tecnológicos, define o conceito de Ciberia de Leary. "Depois de ter evoluído em milhões de anos, da água para a terra, através dos períodos devoniano e triássico, o homem aprenderia, sob os auspícios da física quântica, a receber, processar e transmitir imagens eletrônicas - telefone, cinema, rádio, televisão, computadores, discos compactos, fax: subitamente ele cria realidades digitais que podem ser acessadas em telas de sala de estar. Ei-lo passa de Aquária a terrarum, e desta a Ciberia, o universo dos signos eletrônicos."

na festa, não, eles querem união assim, uma coisa diferente, então, por isso que tem uns festivais voltados só pro psytrance, porque a galera do psytrance pega e se entende. Nesses outros festivais, tipo Skolbeats, vai gente de todo lugar, vai paty, vai clubber, vai tudo tá ligado, vai tudo e se mistura, e a maioria da galera que vai pra esses festivais no meio do mato, de psytrance, é a galera voltada pra paz, tem um outro pensamento, a galera não é nenhum Buda, né, nenhum é Buda ali, a galera do psytrance se droga a fú, chuta o balde, porque a droga que eles mais usam é LSD, LSD e ecstasy, ai eles chutam o balde, mas o pensamento deles é mais voltado pra união, uma base diferente, se tu for ver, assim, até a vestimenta dos caras é um troço mais largadão, um troço meio hippie assim, ...ah, e aquele negócio que eu falei antes, religião também, uma imagem de Shiva, uns incensos, uns lance assim. (Luciano, em 08/07/03)

O depoimento de Luciano expressa a combinação hippie - religiosidade - drogas, e em seguida associa transe - religião - música eletrônica. Apesar de ser freqüente o consumo de estimulantes, a "vibração social" do ambiente e o ambiente sensorial, em si, já teriam elementos suficientes para a indução de estado de "transe", como relatam os próprios ravers. Substâncias psicoativas teriam o papel apenas de intensificar os efeitos causados pela música sobre o indivíduo e o coletivo.

...pra tu entrar em transe não precisa usar nada, tá ligado, tu pode entrar 'de cara' assim, só que se tu usar alguma coisa é muito mais rápido, tá ligado, tu entra na hora, ai bah, ai a galera encerra assim, mas se tu quiser tu não usa nada, e isso ai é provado cientificamente, porque até em religião, em budismo, não sei o que, eles usam batidas repetitivas pra colocar o pessoal em transe, só que no caso, o transe da música eletrônica eu não sei se é um transe muito saudável, porque é uma maneira que te coloca meio que na violência, porque é muito forte a freqüência, tá ligado, não é uma batida: tumts, tum tum tumts,... vai e te empurra direto, assim, tá ligado, turududumts turududumts, tu vai, tá ligado, ai teria que fazer uma pesquisa pra ver se o negócio faz bem ou faz mal assim, isso ai já não sei. (Luciano, em 08/07/03)

O caráter hipnótico da música eletrônica, e o seu sentido na festa, é associado por Luciano à função realizada pela música em rituais religiosos⁹⁰. Porém, na festa, haveria o perigo causado pela "violência" com que as pessoas são "levadas" ao transe, estado que poderia ser atingido mesmo "de cara", isto é, sem o consumo de qualquer substância que altere o estado de consciência.

Neste item tratei dos discursos como fundantes da *vibe*, como um dos aspectos que, assim como a música, constituem a "socialização" em que se alcança os estados de transe,

⁹⁰ Hermano Vianna destaca o caráter "não-religioso", mas ao mesmo tempo ritualístico da raves. "[...] nas sociedades contemporâneas, as raves são os espaços menos esotéricos (pois não envolvem iniciações religiosas) e mais internacionais, em que o êxtase é produzido em massa." (Vianna, 1997: 5).

conforme Rouget (1985). Passo agora aos recursos químicos usados para a intensificação dos estados descritos.

Já é meio dia. O sol está forte. Encontramos umas cadeiras vazias sob um quiosque de palha. Estamos cansados e com sono. O ônibus de volta só vai sair às 16h. Vejo, de repente, um cara correndo, demonstrando preocupação, depois outro. Passam por nós em direção à parte das piscinas, onde ficam os bares e o lounge. Não sei o que está acontecendo. O lugar é muito grande e ainda há muita gente. De repente, na mesma direção, passam por nós um cara de camisa social e quatro policiais. Como não tinha a ver conosco volto a dormir. Alguns à minha volta estão em sono profundo.

5.5. Recursos para ir além

Parece haver um consenso quanto a que não é preciso consumir drogas para entrar em transe. O ambiente da festa já seria suficiente para alterar o estado de consciência dos *ravers*. As substâncias psicoativas adquirem sentido a partir da idéia de transcendência. "É preciso ir além do que está dado".

...eu acho que é possível, eu acho que a música eletrônica consegue te proporcionar isso com maior frequência, digamos assim, tu consegue mais fácil fazer, devido a ela ser repetitiva ela se torna hipnótica, [...] ai tu consegue fazer com que..., consegue manipular mais fácil, [...] eu acho que a música eletrônica, a palavra pra definir ela eu acho que é alucinante, eu acho que a música eletrônica ela é bastante alucinante, e isso eu tô falando sem o uso de drogas ou qualquer outro tipo de coisa assim, eu até não sou, eu tô falando aqui, porque inclusive tá sendo gravado, eu não uso drogas, não sou a favor da droga, entendeu... (DJ JZK, em 04/11/02)

...acho que a música te leva pra fora de si tranqüilamente, sem precisar nenhum aditivo, só tu tá afim. (DJ Double S, em 21/11/02)

A princípio, então, a droga não seria um pretexto para a experiência *rave*, porém, muitas vezes seu uso é associado à disposição física para acompanhar o ritual da festa, que seria, mesmo individualmente, uma experiência de "longa" duração. Para quem está dançando ocorre às vezes de não se saber há quanto tempo já se está dançando, porque a batida é praticamente a mesma de duas horas atrás. Quando se observa de fora também pode-se reparar que é "longo" o tempo que as pessoas permanecem dançando. Embora façam intervalos para ir ao banheiro ou comprar líquidos, pode-se dançar continuamente muitas horas em uma festa.

...tu só precisa tomar alguma coisa se tu quiser curtir a festa inteira, porque abrem os portões às três da tarde e fecham às dez, onze da manhã, tá ligado, então tu cansa, tá ligado, então, mas pô, tu não precisa tomar nada cara, tu sente a emoção fluir. (Raver X)

A disposição "natural" do corpo humano não seria então suficiente para acompanhar a longa jornada da festa. Seria preciso o uso de "aditivos". O consumo de substâncias psicoativas é uma prática tão comum que o seu consumo praticamente já é pressuposto.

...daí ele perguntou pra mim assim, tipo, o que que eu ia tomar, meio como se fosse uma coisa óbvia, assim, [...] Eu entendia bala como se fosse um remédio assim, bala, um nome mais fácil, um nome um pouco mais simples, bala. Daí eu falei assim, que achava que ia tomar uma bala. (risos) e daí ele falou assim, que ele veio pra tomar um ácido. (Raver Y)

Há uma diversidade de substâncias consumidas, de acordo com a preferência e o poder aquisitivo. Seu consumo também pode ser associado a um *habitus* de classe em termos de diferenciação social. Um comprimido de ecstasy pode custar de R\$20 a R\$50 reais, dependendo onde for adquirido, o que restringe o seu consumo a um segmento sócio econômico específico da população jovem que vai às *raves*. Num outro extremo, há as drogas "alternativas", ou mesmo underground. Seriam as "drogas baratas", entre as quais estariam os "inalantes comuns" e as anfetaminas, drogas de baixo poder de "distinção" na hierarquia social dos participantes das festas⁹¹. Os efeitos de cada droga também são diferenciados, e contribuem para a particularização da experiência da festa.

...tem até um produto que rola muito aqui em Porto Alegre, é o que o apelido é o tal de diet, não sei se tu já ouviu falar, [...] é um produto usado pra limpar piscina assim, [...] é, porque isso daí os caras tão usando muito em festa, e até botam nuns vidrinhos assim, de remédio, um monte e vendem nas festas, [...] por uns dez pila cada vidrinho, bem pequeno, tu pega e fica cheirando aquele negócio, essa droga eu acho que é a mais consumida entre o público alternativo, até os punks, toda aquela galera que vai no Bambus, os cara consomem isso daí a fú. (Raver Z)

...hipofagim, inibex, alguma coisa assim, estimulante sabe, uma coisa que te deixa mais up [...] Sabe quantos remédio eu tomei, cara ? cinco, cinco cara, cinco, cinco remédio eu tomei, e eu fiquei muito loca meu. (Raver X)

⁹¹ Gilberto Velho, afirma que há diferenças internas entre o universo de usuários de tóxicos, em termos de tipo de tóxico utilizado, faixa etária, e características de estrato social, que vão marcar diferenças bem nítidas (1998: 15). No mundo *rave* não só há diversas formas de apropriação da cultura, mas essa diferença também é observada entre os usuários de drogas.

Estas drogas teriam conseqüências nefastas para os seus usuários, ao ponto de levá-los à morte. Em Porto Alegre já teriam ocorrido três mortes em decorrência do consumo de drogas em *raves*. Nos três casos a causa parece ter sido diversa.

...já morreram três pessoas, na primeira foi aquela primeira morte da Fulltronic, depois morreu um guri numa festa dessas que teve lá, não era Mix Bazaar, era Exxxperience, o guri (Gô) morreu, começou a passar mal e ai levaram ele pro hospital e ele morreu no hospital, na quarta parada cardíaca foi pro saco, mas também, só por causa de cheirinho de morro, lança perfume, loló, e a menina, que é essa menina da rave, então já foram três mortes, duas mulheres e um guri, tudo por... eu acredito que nessa foi por falta de atendimento, por ignorância dum filho da puta que omitiu socorro... (DJ)

Apesar da diversidade de substâncias consumidas, o ecstasy, droga que veio ao conhecimento do público em geral associada às festas de música eletrônica, e de fato percebida como a "droga da cultura", contribui para a produção de sensações específicas, diferentes das causadas por outras drogas.

É que ela não é exatamente um estimulante, ela te faz sentir... tua parte sensorial fica mais aguçada, mas de uma maneira associada ao prazer, por exemplo, é diferente do LSD, que tua parte sensorial também fica mais aguçada mas não necessariamente tá ligada ao prazer, pode, numa viagem de LSD tu pode te dar conta de certas coisas que antes tu não tava te dando, ou pode ter... mexer em memórias tuas engavetadas, e tu vai tá ouvindo uma música, digamos, e tu vai tá ouvindo ela diferente, mas o ecstasy ele associa, ele amplia tua audição, tua visão, e junto com isso vem... quase, não chega a ser uma euforia, mas tu fica, é como se tu ficasse com o instinto à flor da pele, digamos, então é muito mais fácil tu dançar, e ai toda aquela massa... [...] Claro, mas é uma combinação, não é só... é pela música em si, tu consegue sentir realmente mais a música, [...] e aquilo, e aquela massa de gente que tá ali na pista... deixa de ser uma massa de gente e passa a ser quase uma comunhão, ... (DJ)

Os efeitos do ecstasy o tornariam a droga mais apropriada para a experiência no ambiente sensorial da *rave*, contribuindo com o "fluxo de energias" coletivo por amplificarem individual e coletivamente a *vibe*. A descrição de seus efeitos é semelhante à descrição da própria *vibe*.

Cabe reparar o quanto as representações sobre a experiência da festa, e também de determinada droga "circulam" socialmente, chegando a contribuir com elementos ao ponto de ser possível conhecer os efeitos de uma droga sem ao menos tê-la experimentado, e inclusive utilizar estas representações para a interpretação de sua própria experiência, mesmo que tenha sido mediada de outra forma.

Raver X: *cara, é perigoso, eu sinto um pouco de medo, mas eu quero, entendeu, porque tu pega assim e toca na pessoa, assim, tu sente tipo um campo magnético, uma coisa assim, muito deliciosa, sabe, e tu quer abraçar, todos são amores da tua vida, e tu ama os teus amigos e o teu namorado, e todo mundo uma coisa, é um tesão, sabe, na hora que tu vai gozar, assim, aquele arrepio, é aquela coisa que tu sente constante assim sabe, são orgasmos múltiplos assim.*

Pesquisador: *tu já tomô ecstasy ?*

Raver X: *Não, mais eu já vi reportagens e uma amiga minha já me falou sobre isso, que ela tomou, e eu tô muito a fim de tomar, porque eu preciso sentir essa sensação, eu preciso sentir, muito legal, eu vou tomar, lá na hora é cinqüenta pila, mas quero levar de casa. Tem uma mina que tomou três ecstasy, eu vou comprar cara.*

Mesmo sem ainda ter experimentado ecstasy, a entrevistada soube descrever com detalhes os efeitos da droga⁹². Consumir ecstasy é um capital subcultural que contribui para o capital do indivíduo nesta subcultura.

O ecstasy é que nem a maconha pros hippies, é uma droga da cultura, porque tu fica acordado, tu tem muita energia, tu fica dançando até de manhã, tu sente a tal da vibe, o sentimento de vibe que a droga proporciona, então é uma coisa muito ligada, pô, mas todo mundo toma se tu for ver, todo mundo, os DJs tomam, os donos das casas tomam, não sei se todo mundo, mas as pessoas... [...] é uma droga nova, uma droga que tá chegando no Brasil, uma droga de rico, porque não é qualquer um que tem 50 pila pra gastar numa festa com ecstasy, pensa bem... (Raver A)

Olho para o lado. O delegado de polícia, seus quatro capangas e outros policiais à paisana param ao nosso lado. Estamos em uns quinze, nós, o pessoal da excursão, que com certeza é o menos elitizado da festa, pois a maioria nativa de São Paulo vai de carro particular. O delegado aponta para cada um de nós. Para mim inclusive. Nos manda "encostar na parede". Alguns estavam dormindo e nem viram a polícia chegar. Fico indignado, mas sem saber o que fazer, pois é a primeira vez que sou abordado pelos "repressores do Estado". Não faço nada. Todos obedecem às "ordens". O guarda se põe a revistar todos os

⁹² Os relatos de experiência na festa nos remetem a uma questão central para a antropologia da experiência. Uma questão que para Edward Bruner é problemática é a relação entre experiência e expressão, uma relação, segundo ele, sempre dialógica e dialética, pelo fato de a experiência ser estruturante da expressão e de que nossa compreensão dos outros e suas expressões está baseada em nossa própria experiência e auto-compreensão. Mas, segundo Bruner, a expressão também estrutura a experiência, no sentido de que a experiência é culturalmente construída e de que as expressões culturais experimentadas "fornecem" estruturas cognitivas para a experimentação da realidade (Bruner, 1986: 6). A "[...] experiência é culturalmente construída enquanto a compreensão pressupõe a experiência" (Idem). A experiência, só pode ser vivida individualmente, ao passo que as representações, sendo socialmente construídas, seriam partilhadas pelos pertencentes a uma rede de interação social e troca de informações. O caráter "circular" do chamado "circulo hermenêutico" corresponde ao "diálogo" entre experiência e interpretação, uma contribuindo para a constituição da outra.

bolsos de minha mochila. Me libera. O clima é tenso entre o pessoal do ônibus. Levam um de nós algemado.

5.6. Vibe - ideologia da transcendência - cultura místico-alternativa.

Há uma série de palavras e expressões, algumas recorrentes, mas no geral variações sobre um aspecto que parece ser comum às narrativas expressas sobre a experiência da festa. Todas elas se referem à experiência de "vibe". Nas narrativas de nossos informantes são recorrentes os termos que nos remetem a uma dimensão transcendental, comunal, da ordem do sublime: éter; vibração; entrar em sintonia; harmonia; falta de palavras para descrever; emoção; surto; transe; sensível ao invés de visualmente ou intelectualmente apreensível; espiritual; religioso; energia; deixar a mente livre; libertar-se do pensamento; deixar-se levar; ficar só no som; celebração; paz; libertação do ego; união; ir embora; felicidade; magia. Todos estes são termos que compõem uma cosmologia mística em relação à experiência da festa de música eletrônica.

Proponho-me agora a seguir um dos vários caminhos interpretativo-analíticos possíveis diante de tal conjunto de informações.

A atualidade do fenômeno *rave* no contexto da cultura brasileira contemporânea talvez possa ser apresentado em conexão com um movimento maior, que Luis Eduardo Soares chama de "cultura alternativa". Esta vinculação é fundamental, pois os paralelos traçados em relação a ela, que teria emergido junto com o processo de democratização nacional pós-ditadura, dão uma amplitude de sentido maior ao que até o momento temos caracterizado simplesmente como uma cultura jovem local que se apropria de elementos transnacionais para a construção de sua cosmologia. Situar a cultura da música eletrônica de pista no campo da "cultura alternativa" descrita por Soares é dar um sentido a ela na sociedade brasileira contemporânea.

Luis Eduardo Soares, em seu texto *Religioso por natureza: cultura alternativa e misticismo ecológico no Brasil* (1994), nos traz elementos de fundamental importância para compreendermos a cultura *rave*. Se, no campo de estudo das culturas jovens, no qual se insere este trabalho, temos privilegiado o conceito de subcultura, tomado de empréstimo do campo dos *cultural studies*, a idéia de "cultura alternativa" abre um leque de possibilidades analíticas.

O autor trata de uma suposta "nova consciência religiosa" que estaria surgindo entre os jovens de camadas médias intelectualizadas ou entre aqueles que vivem sob sua influência⁹³. Situando a "nova consciência religiosa" nas discussões sobre a experiência religiosa moderna, nas quais se reconhece o afastamento da religião do centro da vida social e a transformação do compromisso religioso em mais um exercício de opção da subjetividade individual (Soares, 1994: 211), ele procura mostrar que o "alternativo", devido a aspectos intrínsecos de sua cosmologia, é um espaço sempre marcado pela religiosidade. O alternativo seria "religioso por natureza", e mesmo nas suas versões mais ateológicas conteria componentes fortemente religiosos (Idem: 197).

Até este momento do trabalho, não nos aproximamos dos pontos que poderiam nos remeter à religiosidade, imagino que agora, diante de descrições nativas que expressem o sentido ritual da festa, momento fundador desta cultura, e podendo aprofundar um pouco mais aspectos de sua cosmologia, a dimensão "alternativa", ou mesmo "místico ecológica" do *rave*, possa se manifestar.

Religioso por natureza é publicado pela primeira vez em 1989, mas ainda é atual na medida que as mudanças políticas por que passou o país no decorrer destes 14 anos não chegam a desconfigurar o esquema da "cultura alternativa" construído por Soares.

Se no plano individual as principais motivações de vinculação à "cultura alternativa", da qual faz parte o "misticismo ecológico", - a expressão religiosa desta cultura, - teriam origem na insatisfação com experiências religiosas vividas na infância e adolescência, ou por força de pressões, estímulos ou identificações familiares, no plano social ela seria o resultado do processo de amadurecimento do espaço cultural para o convívio democrático e o desenvolvimento crítico de valores após o período de duas décadas de repressão política e cultural (Idem: 189).

Se, no período dos governos militares o "mal" era projetado em seu poder autocrático, hoje ele está entre nós, na própria sociedade civil, na forma de uma competição predatória, do desapareço pelos valores elementares da vida humana, no cinismo, consumismo, violência, impunidade. É em oposição a esse quadro que emerge a "alternativa", mas uma alternativa tão menos rígida e cristalizada quanto as instituições que se propõe a criticar, mas ao mesmo tempo com um espírito de tolerância, de anti-sectarismo, e com expressiva variedade (Idem: 190-2).

⁹³ Os pesquisadores canadenses, François Gauthier e Guy Ménard, atentando para que as ciências da religião dirijam seus olhares ao potencial religioso do fenômeno *rave*, destacam o seu caráter heurístico em relação à população jovem, uma geração largamente distanciada das formas religiosas tradicionais e cuja vivência permanece, com muita frequência, tão estranha quanto impenetrável aos cientistas sociais (2002: sn).

Soares descreve a cosmologia desta cultura alternativa em termos genéricos. Dentre os temas principais ele destaca o trinômio corpo-espírito-natureza, e uma série de "díades", dentre as quais eu destaco: equilíbrio-desequilíbrio, respeito-violência, harmonia-desarmonia, fluência-bloqueio, comunicação-repressão, intuição-razão, comunidade-individualismo, afetividade-interesse, integração-competição, unidade-fragmentação (Idem: 193). Podemos observar o quanto estes conceitos estão incorporados nas narrativas dos personagens da *cena*, e o quanto a noção de *vibe* sintetiza esta dimensão alternativa.

O sentimento de "vibe" é o que melhor caracteriza a experiência da música eletrônica de pista em relação a outros tipos de experiência transcendental ou mesmo experiência de outras festas. Ela acontece quando o público estabelece uma relação "autêntica" com a música, de estar na festa principalmente "pela música", e não por outros motivos que prejudicariam sua sintonia. Todos os pólos "positivos" das díades acima correspondem aos "sentimentos" evocados na festa para se ter uma boa *vibe*. Os pólos "negativos", que correspondem justamente aos critérios que definem um *ethos* de não-pertencimento ao mundo da música eletrônica, são associados às pessoas preocupadas em aderir à cultura *rave* pelo seu caráter de "moda", ou pela possibilidade que representa em termos de distinção social por ser uma cultura nova e relativamente cara.

As díades "positivas" são os pressupostos do sentimento de *vibe*, cujo alcance só é possível coletivamente, pela própria forma de constituição desta experiência. O sentimento de *vibe*, de um modo geral, é inclusive um elemento de diferenciação entre os "estabelecidos" e os "outsiders", como procurei mostrar no capítulo anterior. É preciso "saber" alcançar o estado de *vibe*, pois há a necessidade de uma predisposição individual e ao mesmo tempo coletiva para isso. Existiriam quase-prescrições que o otimizam, que conectam a dimensão psicológica individual e a coletiva (social), por meio da "energia", canalizada pela "concentração" e fluída pela "harmonia".

É preciso estar "pilhado", conforme Francisco, isto é, com energia, como uma "pilha". Para Soares, "a categoria-chave, por seu papel mediador, - seja no interior dos vários sistemas compostos a partir das combinações desses ingredientes (as díades acima) com algumas tradições culturais, seja entre sistemas, estabelecendo passagens - , parece-me ser a "energia", substrato, a um só tempo material e espiritual da vida. A dupla face da energia torna-a presente [...] no corpo e no espírito, no homem e em seu ambiente, a natureza." (Idem: 193). Apesar das particularidades de cada estilo musical, o conceito de *vibe* é associado à experiência da música eletrônica em geral, confirmando o caráter mediador da categoria energia, unificando a experiência dos diversos estilos de música eletrônica.

Para Soares, a dimensão religiosa da cultura alternativa seria inerente à constituição de sua cosmologia. "A inclinação religiosa da ecologia espiritualizada pela dialética selvagem da energia explica a enorme facilidade com que as tradições religiosas mais diversas tendem a ser incorporadas ao grande mosaico formado por bricolagens particulares." (Idem: 197). Assim, encontramos sentido para os elementos de religiões orientais incorporados pelos *ravers*, que servem como indício dos sincretismos culturais realizados localmente nos vários lugares do mundo onde já chegou, como no caso de Goa/Índia; elementos que passam a circular globalmente, conforme o sistema de comunicação descrito no capítulo 2, a fim de novas reapropriações em outras localidades.

A energia, - a moeda cultural da cultura alternativa - sintetizando o corpo e o espírito, conferiria qualidades à natureza que a humanizariam, espiritualizando-a. "A extensão da espiritualidade à natureza libera para a transcendência o que fora apenas vida inteligente, no homem." (Idem: 193). O conceito de "energia", que comporia genericamente a "cosmologia alternativa", elo tríptico, pode ser aplicado à cultura *rave* em Porto Alegre no momento que as festas realizadas nesta cidade, mesmo sendo em sua maioria em espaços urbanos, ocorrem em lugares abertos, ou que pelo menos tenham vista para o rio. Até o momento, quase todas têm ocorrido senão na própria margem do Guaíba, pelo menos próximo dela, podendo-se vê-la.

Conforme citação do DJ Double S, no capítulo 2, no Brasil não teria se conservado o mesmo "espírito" da festa *rave* que nos Estados Unidos, de realização de festas no deserto ou em fazendas. Mesmo assim, o projeto *The Farm*, do qual é idealizador e realizador o próprio Double S, realizou duas *raves* em fazendas, em cujos *flyers* é enfatizada a "harmonia com a natureza".



A "natureza", revelando-se com o clarear do dia, fecharia o "tríptico" cosmológico de que fala Soares, - a base da cosmologia alternativa, - efetivando a transcendência da festa como um todo, no sentido de auge da *vibe*, o estágio de maior integração comunitária e de transcendência espiritual. "Todas as diádes que projetam valor sobre o tríptico cosmológico alternativo (corpo-espírito-natureza) são regidas pela referência à energia. O equilíbrio é aferido na balança de energia. [...] sua distribuição adequada designa saúde, integração comunitária, comunhão ecológica, elevação espiritual, virtude religiosa." (Idem: 197). O

"virar a noite dançando", máxima seguida literalmente nas *raves*, serve para o estabelecimento do equilíbrio entre o tríptico cosmológico alternativo.

Um outro tema que Soares destaca é o das condições em que se pode efetivar o acesso do homem aos segredos universais e as peculiaridades das formas possíveis deste acesso, nas culturas alternativas. Nos casos mais expressamente religiosos, as vias prioritárias de acesso ao conhecimento seriam os ensinamentos revelados e as experiências místicas, e nos outros a sensibilização receptiva da intuição. A razão se adequaria aos constrangimentos impostos pelas demais vias de "conhecimento", limitando-se a apoiar e traduzir o material apreendido pela via direta das "conexões cósmicas" (Idem: 194). O acesso aos "segredos universais" teria um caráter restrito, que resultaria do privilégio concedido à revelação, à participação mística ou à intuição receptiva frente a uma natureza que teria incorporado as propriedades do espírito (Idem).

Isto ocorreria por uma "assimetria constitutiva" da relação na qual se dá o conhecimento. Haveria um depositário de verdades, um ser supremo, ou o próprio cosmos, que, uma vez espiritualizado, graças à dialética desencadeada pela energia, assumiria a posição de sujeito, produtor de sentido, concebido como inteligência ampliada à plenitude do real. "Havendo irredutivelmente assimetria, sendo esta a condição de possibilidade do acesso, a limitação terá de ser repostada indefinidamente, para que o acontecimento continue sendo possível" (Idem: 195). Se não houvesse mais limitação, não haveria assimetria, e nem a possibilidade de acesso humano às verdades universais, à inteligibilidade da essência do todo. A limitação de acesso ao conhecimento no caso de Gô teria sido a restrição da própria vida, depois de ter, conforme a interpretação de Luciano, alcançado a revelação plena. A sua morte corresponderia, no sentido de manutenção da assimetria, em uma forma de garantir a inacessibilidade comum ao conhecimento pleno. Gô morreu, em função de sua transcendência a outra dimensão.

Gô passou a fazer "parte da história". "Mesmo a situação extrema da revelação plena da verdade absoluta, em que a essência transparente como que divinizaria os homens com sua luminosidade fulgurante, mesmo nessa situação teria de estender, mais uma vez, a assimetria, pois suporia, ainda uma vez, a última revelação, aquela derradeira intuição que informaria o homem iluminado sobre o caráter último e completo de seu conhecimento." (Idem: 195). A revelação última o levou à morte, sendo incorporado ao plano cósmico.

Outra categoria identificada por Luis Eduardo Soares na cosmologia da cultura alternativa, - dentro da qual está inserido o misticismo religioso, - é a de "trabalho", que designaria o "empenho espiritual", mais ou menos associado ao cuidado direto com o corpo (Idem: 199). Na cultura da música eletrônica de pista esta categoria não é utilizada, embora seja possível reconhecer, analogamente, os seus efeitos, e seja também possível identificá-la a um ator, o DJ, que seria o realizador do "trabalho". Também não há qualquer ritual com intervenções diretamente sobre o corpo, embora haja uma *praxis* desempenhada pelo DJ, de quem se espera um bom desempenho, e de quem se depende, em grande parte, para o alcance da *vibe*, para o que opera equipamentos tecnológicos, mecânicos e eletrônicos, para a alteração do ambiente da festa. Sua ação não se dá diretamente sobre o corpo, mas sobre ele pela "transformação" concreta do meio ambiente em que este se encontra.

Ao contrário da categoria "energia", o "trabalho", tem por referência a ação humana, governada pela vontade individual. A energia seria um objeto do trabalho. O subjugo do espírito individual ao trabalho teria como resultado o abandono do ego, consumado no momento do *transe*, concepção que é expressa na simbologia *trance* pela imagem de Shiva, que dança matando o ego, encontrada em painéis decorativos, em estampas de camisetas, e atualizada em movimentos de dança. "No trabalho, a energia aplicada é tanto quanto possível subjugada, conduzida, direcionada segundo os desígnios do sujeito humano. Ocorre que geralmente subjugar as forças e modelar o próprio espírito significa fazer dobrar a personalidade individual pelas forças que a transcendem, produzindo o virtuoso, humilde e confiante abandono de si (abandono do ego vaidoso, envolvido em jogos artificiais, como a "racionalização") ao domínio das energias superiores, capazes de atuar positivamente sobre a "essência" individual, quando encontram um cenário psíquico harmonioso." (Idem: 199).

Poderíamos dizer que o foco da dimensão performática, no sentido de prática ritual, na cultura da música eletrônica de pista, é a relação estabelecida entre o DJ e o público na festa. É sobre esta relação que está fundada esta subcultura jovem. Primeiro, porque é uma cultura *dance*, e segundo, porque a qualidade da dança vai depender de como será construída a relação entre público e DJ na festa, no sentido do carisma e da aceitação do público em relação ao som do DJ, e da sua capacidade de conduzir a dinâmica da festa de uma maneira que agrade o público. Todo sistema cultural, isto é, toda ética e estética desta subcultura, ou cultura alternativa, é um desenvolvimento associado a esta ocasião. Seu fim último é a *vibe*. Desta forma, as representações sobre esta relação, tanto do público quanto dos DJs, têm grande importância para compreendermos seu sentido neste mundo.

O tríptico corpo-espírito-natureza tem que estar em equilíbrio para a distribuição adequada da energia em função do alcance do estágio de integração comunal. Da efetivação plena do equilíbrio do tríptico entre corpo-espírito-natureza, se chega à idéia de totalidade. "Ampliada ao extremo, convertida em totalidade, a natureza desdobra-se na categoria inclusiva 'cosmos' [...]" (Idem: 197). "À idéia de totalidade representada pela categoria cosmos correspondem o conceito e o sentimento de pertencimento, que diluem a singularidade individualizante e realçam a centralidade dos vínculos comunitários e dos laços de ligação ao ambiente ecológico [...]" (Idem: 194).

É em direção ao alcance desta totalidade que o ritual coletivo se projeta, em que alguns indivíduos, propulsionados pela energia coletiva acumulada, atingem a transcendência. Mas não todos, embora a transcendência, posta em prática como uma ideologia, conduza à superação da condição dada, ocupe várias dimensões: físico-orgânica, individual e coletiva; espiritual, social, material, mental, mundana, natural, cultural, temporal, seja um elo de ligação geral na *cena eletrônica*, englobando toda sua diversidade.

A descrição de Soares (1994) da cosmologia alternativa nos ajuda a esclarecer a construção do discurso sobre a experiência de *vibe*, e sobre a própria experiência, considerando o caráter fundante do discurso. Mas não esgota seu sentido, pois, restringindo-nos à idéia genérica de "cultura alternativa místico-religiosa", deixamos de fora uma série de particularidades constituidoras da cultura *rave*. O seu sentido último está na experiência "em si", mas para ela contribuem uma série de particularidades deixadas de lado, como a sua ideologia underground de subcultura, os recursos tecnológicos utilizados, as disputas por prestígio na *cena*, seu sistema de classificação, a estrutura da música. É para a conexão entre estes vários elementos que nos encaminhamos para um fechamento.

13:00h. O DJ Feio anuncia no microfone que não vai tocar, quer parar a festa, porque a polícia já levou várias pessoas presas, e ameaça prender mais. O público não aceita, quer que o som continue. 15 minutos depois o som pára de novo, agora definitivamente, pelo que parece. Feio explica a situação e critica a intervenção da polícia. Nessa altura já estou completamente entediado de ficar nesse lugar. Estou louco para voltar pro hotel, que por pior que seja é minha referência aqui em São Paulo. Agora, em plena curva da estrada de Santos, chego à conclusão de que estou cansado de observar estas festas. É uma infinidade de detalhes e ao mesmo tempo muita repetição. Estou cansado.

CONCLUSÃO

O lugar da *cena eletrônica* como cultura jovem.

Retorno à pergunta em torno da qual procurei estabelecer o eixo deste trabalho: "como a cultura *rave*, considerada 'universal' segundo a literatura consultada, cunhada 'originalmente' na Europa e Estados Unidos, composta por elementos transculturais, de circulação global, é produzida, distribuída e experienciada, pelos jovens que compõe a *cena eletrônica* de Porto Alegre?".

À luz do que afirma Mary Bucholtz, de que por um lado "a difusão global da cultura popular é frequentemente vista como sintomática de um nivelamento cultural", enquanto por outro "as formas culturais são tomadas e seus significados são determinados para além de seus lugares de origem, há um processo que envolve criatividade e ação, e não uma aceitação irrefletida dos produtos culturais." (2002: 543), o que posso concluir a partir das evidências etnográficas é que o segundo enunciado se mostra mais pertinente.

Tendo tratado em cada capítulo de diferentes aspectos que envolvem o agenciamento jovem na *cena*, procurando representar o modo como cada um dos universos focados é permeado pela música como um "nexus" (Chernoff, 1989) em torno do qual as identidades jovens constroem-se, chego ao ponto de combinar as evidências construídas em cada capítulo.

Como um primeiro ponto destacaria a *cena eletrônica* como um campo entremeado por uma bipolaridade. Há uma divisão primária no todo das pessoas que fazem parte da *cena*. Um grupo de pessoas, os "intermediários culturais" (Featherstone, 1995): DJs e produtores, responsáveis pela criação cultural de bens simbólicos e de classificações, que detém o "poder simbólico" (Bourdieu, 2002) na *cena*: além de deterem a legitimidade para a produção de símbolos, significados e de classificações, são os agenciadores culturais. Poderíamos colocar este grupo no campo da "produção", embora os indivíduos envolvidos neste campo também façam parte do que temos chamado de público, e o público também tenha ação na produção de símbolos e significados. O outro grupo constitui o campo da "recepção". A diferença entre os dois se dá basicamente pela legitimidade, pelo "poder simbólico" oficialmente reconhecido às pessoas ligadas à "produção"⁹⁴. Este poder é variado, estando em permanente disputa.

Mesmo reconhecendo esta distinção entre produtores (legitimados) e receptores, uma distinção entre "tipos ideais", pode-se dizer que ambos atuam no sentido de apropriação e

⁹⁴ Uma forma simples de verificar este poder simbólico é perceber a capacidade de agenciamento de cada produtor ou grupo de produtores. Na *cena* atual, a *Reexistência* detém o maior poder de agenciamento no campo da produção, suas ações têm um alcance maior, na medida que atingem uma quantidade maior de pessoas.

ressignificação de elementos transculturais, adquirindo músicas, saberes, técnicas, e idéias produzidas em outros contextos culturais, sociais e geográficos, adaptando-os aos seus objetivos constituindo um apanhado de símbolos, significados e valores em torno do qual se constituem culturalmente como "juventude contemporânea". Repetindo, a diferença entre estes dois "pólos" se dá em termos de legitimidade no campo em virtude da eficácia demonstrada no agenciamento: pela "ação".

Um segundo ponto que destaco é o fato da *cena* ser um campo localmente marcado pela diversidade de modos de apropriação. Esta diversidade revela um modo particular de tratá-la operado no campo da produção cultural e diz respeito ao modo como ela é simbólica e cosmologicamente ordenada. Antes de chegar às segmentações estilísticas que correspondem à construção das identidades no interior da *cena*, - (*house*, *drum'n'bass*, *techno* e *trance*), - há a distinção, primeiro em relação às outras culturas jovens (o outro distante), em relação às quais a cultura da música eletrônica de pista estabelece suas fronteiras, e depois uma distinção em relação aos jovens que, agenciados pelos produtores, vêm a participar dos espaços da *cena*, embora não compartilhando dos valores e práticas reconhecidos pelos defensores da ideologia underground como "autênticos" (o outro próximo). Esta distinção se dá entre os "estabelecidos e outsiders" (Elias, 2000), que na *cena* correspondem respectivamente aos produtores e receptores (ambos estabelecidos) que têm incorporados práticas e valores "oficializados", e os receptores (outsiders) que não compartilham destas práticas e *ethos*, mas que, igualmente agenciados, compartilham de um mesmo espaço (território) na *cena*. Independente desta distinção, a *cena* é representada como um espaço plural, e desta forma organiza a sua diversidade.

Assim, entre os estabelecidos haveria a diferenciação entre estilos (musicais/culturais), na qual não se incluem os outsiders, pois "não são capazes ao menos de diferenciar entre os estilos musicais". A partir desta segmentação interna, construímos o quadro lógico associativo das representações operadas entre os estabelecidos da *cena*, onde as diferenças sociais e culturais são ordenadas num cosmos musical estilístico hierarquizado, homólogo às hierarquias de agenciamento social que expressam a lógica de construção das identidades no seu interior.

Um terceiro ponto que destaco diz respeito à ideologia underground/comercial que permeia o discurso e as práticas dos jovens participantes estabelecidos da *cena*, tema que permeou todos os capítulos deste trabalho. Independente da segmentação de estilos, ela diz respeito diretamente ao sistema de classificação operado na *cena*, prescrevendo o tipo de relação estabelecida com os outsiders. Como pudemos ver, a presença dos outsiders é

fundamental para a existência da *cena*, ela se faz pela participação de uma grande quantidade de pessoas que não necessariamente compartilham de seu *ethos*, mas que são essenciais para o financiamento dos eventos e até mesmo como "platéia" para os estabelecidos.

Desta forma, a presença dos outsiders, do "outro", é quase uma necessidade para a existência da *cena*. Esta necessidade representa tensões permanentemente negociadas no campo da produção e entre os receptores engajados. As categorias nativas que melhor expressam este tencionamento são as de "underground" e "comercial" (mainstream). Emblematizam o movimento de abertura e fechamento em relação ao mundo exterior ao mesmo tempo que representam um dilema permanente: o de incluir cada vez mais pessoas, isto é, aumentar a diferença interna no grupo, e ao mesmo tempo preservar o *ethos* "autêntico" da cultura.

Este dilema se complexifica no momento que constatamos que muitos dos que reivindicam um status underground para a cultura da música eletrônica enxergam-na com os olhos de um publicitário, no sentido literal. Como pudemos ver, grande parte dos envolvidos na produção cultural da *cena* estão ou estiveram vinculados a cursos universitários de Comunicação Social e/ou Publicidade e Propaganda, tratando conscientemente dela como "produto", conseqüentemente, por sua natureza, incluído em um "mercado de bens culturais", onde deve ser criado, vendido, divulgado.

Dentre a diversidade na *cena*, encontramos diferentes formas de resolução deste dilema, que se nos apresentaria como uma "gradação" de modos de resolução da relação underground/comercial que oscilaria entre "tipos puros" destes dois pólos. De um lado extremo um grupo certa vez acusado de "xiita", que faz festas para 75 pessoas em "guetos" (*E-ar* nº 17, de 28/12/01), e do outro pessoas que fazem festas para 5, 6 mil pessoas, acusados pelo outro lado de serem "comerciais", de se "venderem" ao mercado. As diferentes formas de resolução deste dilema correspondem a eficácias conscientemente diferenciadas de agenciamento. Poderíamos dizer que quanto mais "comercial" a posição dos produtores, mais eficaz é sua ação entre os jovens.

O quarto ponto corresponde ao caráter reflexivo dos jovens do campo da produção e da recepção quanto à consciência não só de suas ações e estratégias de agenciamento, mas de si mesmos como grupo social responsável pelo desencadeamento de mudanças culturais entre os participantes de seu universo sócio cultural.

Em uma versão preliminar do Manifesto RaveRS, elaborado por alguns produtores da *cena* de Porto Alegre em meio às atividades do 2º Fórum Social Mundial, realizado nesta mesma cidade em 2002, entregue aos participantes e veiculado pela internet, podemos ter

idéia de como algumas categorias são utilizadas de modo auto-consciente pelos agentes.

Escrevia-se:

"Somos jovens de classe média que utilizam a internet como meio de comunicação exterior e expressão pessoal. [...] somos jovens inconformados com a sociedade estabelecida, com as regras impostas a nós e a nossos semelhantes. [...] Somos filhos de uma geração utópica e nostálgica, da qual herdamos muitos de nossos preceitos de vida. [...] É esse o nosso objetivo: a busca da identidade eletrônica individual e ao mesmo tempo comunitária. [...] Usamos nossas roupas, acessórios e atitudes como uma maneira pacífica de protestarmos. Chocamos com nossos piercings e tatuagens, nossos cabelos e roupas coloridas, mas não sem razão. Somos herdeiros de uma geração reprimida duramente pela ditadura militar, pela censura e pela falsa moral. [...] Não admitimos a cultura de massa, a dominação da mídia, o poderio desmedido do mercado selvagem. Não admitimos o preconceito de toda e qualquer forma. [...] Não lutamos com paus e pedras, mas com informações digitais [...] . [...] Somos uma emergente sub-cultura jovem, fusionando o anti-autoritarismo punk com o amor pelas tecnologias de ponta. [...] A tecnologia pertence ao jovem e deve ser explorada em seu proveito." (as duas últimas frases são citações de André Lemos usadas no texto do manifesto) (E-ar n° 22, de 01/02/2001)⁹⁵

Ainda que os números posteriores do *E-ar* registrem uma polêmica gerada pelo Manifesto RaveRS por expressar a posição de alguns setores da *cena* como sendo a de todos, serve como exemplo do discurso de alguns agentes sobre si como grupo, suas pretensões e princípios. Entre outros, assinaram o documento Dana, Annie e Fabrício Peçanha.

Independente disso, parecem reproduzir em seu discurso a descrição de Hebdige (1985) quanto ao modo de subversão da ordem simbólica do consenso social realizada pelas subculturas: protestam através do estilo. Remetem também ao que Bucholtz destaca quanto às possibilidades de produção cultural oferecidas pelas novas tecnologias (2002: 544). A tecnologia é usada como meio de comunicação e como um símbolo diacrítico de construção identitária. Mais do que isso, como instrumento de subversão simbólica. A referência que o Manifesto RaveRS faz ao contexto da juventude em décadas anteriores expressa também sua autoconsciência em relação à condição de "cultura alternativa" no contexto brasileiro atual, herança da repressão da ditadura e da censura, conforme evocamos as reflexões de Soares (1994) no capítulo 5.

No quinto e último ponto gostaria de voltar a uma distinção deixada em aberto no ponto dois, em relação às "outras" culturas jovens, em oposição às quais a cultura da música eletrônica de pista estabelece localmente suas fronteiras em Porto Alegre. Atentando às representações sobre sua ação cultural, quando o foco das narrativas nativas se desloca do

⁹⁵ Grifos meus.

interior da *cena* para os seus limites exteriores, um aspecto comum aos depoimentos de muitos informantes é a afirmação de sua cultura em oposição ao rock, independente da diversidade existente neste gênero.

É em relação ao rock que a música eletrônica procura afirmar-se em Porto Alegre, onde até o momento a cultura rock tem sido dominante entre os jovens de classe média, de suas tendências comerciais, como o pop rock, ao punk rock ou rock alternativo. Não é o objetivo aqui aprofundar esta distinção, apenas destacaria o caráter dominante da cultura rock entre a juventude portoalegrense e o fato de ser a mais mencionada como contrastante em relação à música eletrônica.

Em outras circunstâncias esta oposição poderia ocorrer em relação a outro gênero dominante, considerando a pretensão expressa por alguns produtores de que a música eletrônica promova a mesma revolução cultural que teria sido desencadeada pelo rock nos anos 60 na cultura ocidental. Para Rivière, "[...] as gerações se empurram com pressa para imprimir cada uma sua marca social que será identificada na memória com tal identidade recente ou de outrora: quando tínhamos 15 ou 20 anos" (1996: 179). Muito mais do que isso, a geração da música eletrônica tem vindo como uma força global para imprimir sua "marca social" no mundo ocidental com pretensões nenhum pouco modestas.

...a gente tá revolucionando a música assim como o rock revolucionou os anos 50, no final dos anos 40, 50, a gente tá nesse estágio assim. (Double S, em 21/11/02)

...a música eletrônica não é só música, é comportamento, é muita coisa envolvida né, cara, é procura pelo bem estar... [...] a música eletrônica é meio que uma coisa que veio pra ficar, como teve a era do rock'n'roll... (DJ Fabrício Peçanha, em 08/07/03)

É também pelo maior sucesso na promoção da "revolução cultural" que disputam os agentes da *cena*⁹⁶. A afirmação da música eletrônica em oposição ao "rock", feita pelos DJs acima, não se restringe à dimensão identitária. A oposição daria-se também em relação ao sentido da música, ao tipo de experiência suscitada e à ideologia subversiva da cultura da música eletrônica como subcultura. Obviamente esta ideologia subversiva seria mais preservada em suas manifestações "underground".

⁹⁶ As vozes desses dois DJs são a expressão de duas personalidades que centralizam a disputa entre os dois maiores grupos da *cena eletrônica*: a *Reexistência* (DJ Fabrício Peçanha), e as iniciativas ligadas ao *NEO*, *Mix Bazaar*, *The Farm* (DJ Double S). Uma disputa que teria se iniciado quando os dois tocavam no *Fim de Século*.

Para Luciano, esta experiência, "não compreendida pelo pessoal do rock", realizaria a conexão entre o "primitivo", o antigo, que nos remete às origens, e o contemporâneo⁹⁷, marcado pela "artificialidade" e pela alta tecnologia, podendo assim, na síntese desta combinação, apresentar uma forma de "libertação" do ser humano no espaço liminar e ritual da festa *rave* dos constrangimentos sociais e conscientes que se lhe impõe na sociedade contemporânea, como mostrei no capítulo 5.



...o pessoal do rock assim, tem pessoal que nunca vai assimilar a música eletrônica, porque eles não entendem porque que tem esse lance da repetição, tá ligado, eles chegam, 'ah, é só programar uma bateria e esse é o som, isso ai não é arte', tá ligado, porque eles não entendem, a repetição é um negócio que te bota em transe, tá ligado, por causa que é... vamos falar assim, que a música eletrônica, a magia da música eletrônica é a mistura dessa, desse tribalismo, que é a repetição, tá ligado, indígena, que os indígenas faziam aquela repetição naqueles tambores, sempre a mesma coisa, com a tecnologia, tá ligado, que é um negócio da nossa era, que é o computador, que são as máquinas, então a fusão dessa tecnologia de agora com esse primitivismo tribal, da repetição, faz uma fusão que é magia, tá ligado, isso ai é muito louco, imagina tu fazer essa conexão, de povos tribais, com essa área das máquinas, da coisa artificial, que não é feita pelo homem, ai, bah, entra todo esse lance do transe, assim, de um ritual, com se fosse um ritual, é o ritual da música, de tu entrar na viagem da música pelo ritual, e isso é uma coisa que o pessoal do heavy metal, o pessoal do instrumental não entendeu, tá ligado, eles não entendem como é que a pessoa pode curtir um negócio repetitivo, que fica sempre na mesma, brábrábrábrá..., eles não entendem, e até um som pop assim, que nem eu tava dizendo antes, esse aí de rave, tu entra em transe também, porque por mais que seja pop, a batida vai, tá ligado, porque se tu entrar naquela batida, o teu cérebro uma hora desliga, e tu entra em transe, tu vai embora... (Luciano, em 08/07/2003)⁹⁸

⁹⁷ Steve Mizrach (sd), norte americano, auto-denominado cyberantropólogo, usa a noção de "primitivos modernos" para referir-se ao movimento cultural que justapõe "alta tecnologia e 'baixo' tribalismo", realizando uma espécie de unidade entre passado e futuro, combinando a fascinação por eras passadas com as últimas inovações tecnológicas.

⁹⁸ José Jorge de Carvalho, refletindo sobre as transformações da sensibilidade musical contemporânea, menciona o gênero *heavy metal* como exemplo da exploração sistemática do potencial expressivo do som amplificado. Para ele, "o efeito físico desta música com mais de cento e trinta decibéis sobre o corpo humano seria devastador: pele, respiração, ritmo cardíaco, oxigenação do cérebro, deslocamento do equilíbrio labiríntico, tudo se altera dramaticamente." (1999: 60-1). A "condição *heavy metal*", conforme ele, representando a vanguarda de uma das principais dimensões da música no momento presente, seria a de que os efeitos particulares deste gênero musical não podem ser conseguidos pelo rádio ou pela televisão, mas somente no show, com grandes alto-falantes, ou seja, na performance (Idem). Pelo menos quanto a esta dimensão "amplificacional" concordaria com o que Carvalho coloca sobre *heavy metal*, e poderíamos pensar inclusive o *rave* como uma expressão da sensibilidade musical contemporânea, embora, como estou procurando demonstrar, guarde inúmeras

Luciano parece ter consciência do sentido último da música eletrônica. A diferença entre a experiência em um evento de rock, e um de música eletrônica, seria entre outros fatores, uma diferença de "sensibilidade", pois para a experimentação de cada um destes eventos é necessária uma disponibilidade sensorial diferenciada, como exigência para a compreensão do "sentido" de cada tipo de música. Parece haver uma "ruptura" entre dois mundos diferentes.

Estas experiências apresentar-se-iam muitas vezes como conflitantes, requerendo uma disponibilidade e motivação pessoal. A noção de "aridez" como marcador das fronteiras culturais em relação a outros espaços jovens expressa este conflito experiencial.

É árida a iniciação. O primeiro contato com as batidas pesadas e a estrutura da música não se faz de modo tranqüilo. Deve-se acostumar aos poucos, às vezes insistir. (Palomino, 1997: 5)

Mesmo que na concepção de sua identidade como cultura seja afirmada uma ruptura, muitos elementos ressaltam a contiguidade em relação ao "modelo anterior", ao "oposto", pois uma das características ressaltadas em relação à cultura *rave* é sua capacidade de inclusão da diversidade. Poderíamos citar muitos elementos do "rock" incorporados na cultura da música eletrônica.

*

Tento agora combinar os aspectos da dimensão "sociológica" da *cena eletrônica*, isto é, a sua organização social entre produtores e receptores, estabelecidos e outsiders, - que no fundo são diferenças culturais e de "função burocrática", - com outros, como a predominância dos jovens de camadas médias, a dimensão tecnológica, os aspectos simbólicos e cosmológicos, almejando uma "síntese transcendente", isto é, indo além do "dado" em termos de representações nativas e observações de campo, tentando recuperar alguns significados desta cultura na sociedade contemporânea, mas sem "ir embora", como Gô, o que obviamente significaria uma "revelação" não muito eficaz, mas minimamente "compreensiva".

Acredito que mais do que afirmar-se como uma subcultura em oposição ao rock, mesmo incorporando alguns de seus elementos, a subversão almejada pela cultura *rave* é

particularidades em relação a outros tipos de experiência musical contemporâneas e históricas, não só sensoriais, mas também músico-estruturais, e de sentido.

muito mais profunda do que uma simples contestação estético-simbólica através do estilo, afinal, são "alienígenas" que chegam em suas "naves espaciais", atraindo centenas de



"curiosos", que aos poucos vão mudando a tonalidade da cor da pele em direção ao "verde". Ou então, supondo-se que não sejam alienígenas, propõe, pelo menos, uma mudança do status social da festa "profana" na sociedade ocidental, que de poucas horas, com exceção do carnaval, - uma data tradicional, que em muitos lugares dura cinco dias, mas acontece só

uma vez por ano, - passa a cruzar o limiar da noite e avançar sobre o dia seguinte, ao mesmo tempo que adquire uma importância como momento "liminar" no mundo ocidental. A festa e a "cultura da festa" se tornam o sentido da vida para muitas pessoas.

O tempo cotidiano passa a ser o tempo existente entre uma festa e outra. Festas que ficam, para aqueles que as vivenciam em sua plenitude, como lembrança extraordinária. Não é qualquer festa. Contempla um sentido particular, onde a crença na eficácia (ritual) do que está se "cumprindo" tem um caráter fundamental para o sucesso desta experiência elementar "boa" e "positiva" de comunhão, a *vibe*, que representa a subversão, embora liminar, da ordem consciente, racional, e inclusive social do mundo. Mas não só isso. Também a subversão do "mal", como observa Luiz Eduardo Soares (1994) - da competição predatória, do despreço pelos valores elementares da vida humana, do cinismo, do consumismo, da violência - de que as culturas alternativas de camadas médias procuram expiar-se, das diferenças sociais que separam, hierarquizam, violentam e abominam como fantasmas o cotidiano até mesmo das pessoas que se encontram em "posições privilegiadas". Há sempre uma "tensão no ar" para estes grupos, um tensão social criada pelas desigualdades presentes na realidade, que é liberada na festa.

O alcance do estado de *vibe*, considerando todo o seu significado, faz parte do que chamei de "ideologia da transcendência": de ir além da condição "dada" sob vários aspectos, incluindo-se o tempo de duração da festa; seu lugar na sociedade; superação da resistência física que se impõe ao corpo dos *ravers* em tantas horas de festa; das diferenças sociais; culturais; e de gênero; da "persona comum", realizada no ato de "montar-se" para a festa.

Ao mesmo tempo os DJs procuram superar a "condição dada" dando vida a essa coisa "morta" e "artificial", "fria" e "inexpressiva", que é a música produzida em um computador, utilizando-a para "emocionar" seu público. Fazem isso através da subversão da ordem simbólica em meio a qual o ser humano orienta sua consciência cotidiana. Para isso usam estímulos sonoros e luminosos intensos e repetitivos. Vão além das outras subculturas, como os punks, por exemplo, que apresentam seus símbolos contra os símbolos dominantes. Os *clubbers* e *ravers* subvertem o simbolismo dominante, da "maioria silenciosa" de Hebdige (1994), não através da mesma lógica, apesar de também o fazerem desta forma, pelo estilo, mas por meio da negação completa dos "males do mundo" no momento que se "libertam do pensamento", deixam a "mente livre" na festa para alcançar o estado de transcendência, ou de transe, como alguns colocam. Estão negando a ordem da consciência, e buscando o estado de "felicidade": estados emocionais e sensoriais, proporcionados por equipamentos eletrônicos, os instrumentos tecnologicamente mais desenvolvidos pelo ser humano até hoje⁹⁹.



A subcultura *rave* utiliza-se "conscientemente" da tecnologia para a libertação dos indivíduos do mundo "consciente" para outro ao mesmo tempo espiritual e emocional, livre da "tensa" realidade social cotidiana. "A tecnologia pertence ao jovem" da *cena eletrônica* de Porto Alegre para subverter a ordem cultural dominante através de uma estratégia que atue em "profundidade", oferecendo-se como meio principal para a conexão do tríptico corpo-espírito-natureza (Soares, 1994), que garante cosmologicamente e experiencialmente a transcendência.

*

Entro agora em uma dimensão que se tem mantido oculta até então, mas que fecha a interpretação sobre o sentido da cultura da música eletrônica como um elemento transcultural de agenciamento jovem. A dimensão do corpo.

As contribuições de Mary Douglas com respeito às relações que estabelece entre o corpo "humano" e o corpo "social" são essenciais. Para ela,

⁹⁹ Hampartzoumian observa que a cultura *rave* realiza a união entre uma cultura simbólico-artística e outra técnico-científica (1999: 47).

O corpo social condiciona o modo de percebermos o corpo físico. A experiência física do corpo, modificada sempre pelas categorias sociais através das quais o conhecemos; mantém, por sua vez, uma determinada visão da sociedade. Existe, pois, um contínuo intercâmbio entre os dois tipos de experiência, de modo que cada um deles vêm a reforçar as categorias do outro. Como resultado dessa interação, o corpo constitui um meio de expressão sujeito a muitas limitações. (1970: 89)

O corpo humano é visto por Mary Douglas não apenas como uma metáfora da cosmologia social, mas como a suposta origem das categorias culturais, do sistema simbólico que ordena as relações sociais e todo o universo. Todas as categorias culturais por meio das quais se percebe o corpo estariam "[...] perfeitamente de acordo com as categorias por meio das quais percebemos a sociedade, já que estas derivam da idéia de que a partir do corpo se elaborou a cultura." (Idem: 89).



Douglas parte do pressuposto de que qualquer que seja o tipo de comunicação,

[...] se queremos evitar a ambigüidade, deve haver uma concordância entre os diferentes elementos com que se transmite uma determinada mensagem, o que significa que deve haver também uma certa concordância entre as expressões de controle social e corporal, primeiro, porque cada forma simbólica vem aumentar o significado da outra tornando mais fácil a comunicação, e segundo, porque, como disse anteriormente, as categorias de acordo com as quais percebemos cada experiência derivam, reciprocamente, umas das outras, e se reforçam entre si. É impossível que se separem e se traiam umas às outras que não seja por meio de esforço consciente e deliberado. (Idem: 93)

Como um exemplo das relações entre estes dois corpos, ela analisa o fenômeno do



transe, que adquire sentido justamente nas condições onde é verificado. Seria mais comum em sociedades ou grupos menos institucionalizados e menos formalizados, que terminam por impor uma dominação menos forte sobre o corpo. Esta idéia parte do princípio que Douglas chama de "consonância entre níveis de experiência". Porém, se pensarmos na

possibilidade de existência do transe nas culturas urbanas das sociedades complexas, a idéia

de libertação do corpo só poderia ir de encontro à cultura dominante, ao invés de reafirmá-la. Isto é o que tenho verificado como um dos propósitos da cultura da música eletrônica e da afirmação de seus adeptos como jovens que querem deixar sua marca em uma geração, e, acrescento, ao mesmo tempo expiar-se das tensões sociais que os afligem como jovens de camadas médias no mundo contemporâneo.

O objetivo de Douglas é:

[...] identificar uma tendência natural a expressar determinado tipo de situações por meio de um estilo corporal adequado a elas. Esta tendência pode qualificar-se de natural na medida que é inconsciente e se obedece a ela em todas as culturas. Surge como resposta a uma situação social que aparece sempre revestida de uma história e de uma cultura locais. A expressão natural está, pois, determinada pela cultura. (Idem: 93)

Mary Douglas está preocupada em dar sentido às expressões de "libertação" corporal em determinadas culturas, estabelecendo que, da mesma forma, o controle corporal em sociedades mais "formalizadas" condicionaria os corpos em todas as dimensões da vida social a um controle maior. O transe só ocorreria então em contextos culturais que o prescrevessem ritual e cosmologicamente. Neste sentido, o transe que ocorre nas *raves* é o transe particular das *raves*, cuja experiência só é possível neste meio e em mais nenhum lugar, como qualquer experiência ordenada e fundada por uma cosmologia particular. É um transe causado pelo abandono de si em função da música. Não há incorporação de entidades, até mesmo porque na cosmologia da *cena* não há qualquer crença nesta direção.

Sendo a expressão corporal culturalmente determinada, na cultura *rave*, utilizando-se de um discurso que combina o sagrado e o profano, seus agentes prescrevem a libertação do corpo em uma sociedade que impõe o seu controle. É adotando formas de controle corporal associadas pelos próprios nativos às sociedades tribais, que os *ravers* procuram subverter a cultura das sociedades complexas.

Ao subverter as categorias convencionalmente associadas ao corpo, automaticamente subvertem a cultura, na medida que o corpo é a própria cultura. Entrar em transe significa subverter a sociedade abrangente: subvertendo as categorias que representam a ordem cultural e social. O transe, isto é, deixar o "pêndulo" tender mais para o "abandono" do que para a "intenção" consciente em relação ao domínio do corpo, é ir contra o domínio do corpo estabelecido na cultura dominante. Libertar o corpo das tensões que impõe o (auto) controle sobre ele é libertar-se das imposições e tensões sociais em direção ao "conforto".



Quanto mais longe o *raver* consegue ir nesta direção, maior é a satisfação individual causada. E da mesma forma coletivamente, considerando que a dimensão coletiva desta mesma libertação amplifica a experiência individual de todos, pois a resistência à dominação corporal da cultura passa a ser menor à medida que mais pessoas a subvertem no momento da festa. Não importa, como muitos colocaram, os meios utilizados para se chegar ao estado de libertação, cada um pode encontrar o seu caminho. Um sentimento de leveza, de libertação, de catarse, de realmente deixar o corpo, de transcender, de libertá-lo das próprias intenções mentais e conscientes do "ego" de dominá-lo, para que siga os movimentos da música enquanto o eu consciente deleita-se de modo arrebatador ao apreciar o fenômeno de ver a sua própria carne movendo-se sozinha em função da música¹⁰⁰. Quanto mais solto o corpo, mais livre o "eu" das imposições culturais e dos "males" que permeiam a sociedade.

*



Dançando à margem do Guaíba, não é mais no "Pôr-do-Sol no Guaíba" que o *raver* está interessado, como grande parte da população de Porto Alegre, mas sim em seu nascimento, que ocorre, por acaso, não "por de trás do rio", mas "por de trás do morro".

¹⁰⁰ Rodrigo Guimarães, meu principal informante, seguindo outra linha de interpretação, inspirado no livro *Noções de psicologia* (1917), de Manuel Bonfim, e em *O mito e o homem*, de Roger Callois, tentou explicar-me o processo de alteração de consciência que envolve a experiência de *vibe*. Para ele, o sentimento de felicidade que a música eletrônica provoca nas pessoas estaria relacionado ao "conforto psíquico" causado pela experiência de "mimetismo" na festa. O mimetismo, isto é, a integração ou absorção da pessoa ao meio, possibilitaria um esquecimento do eu e conseqüentemente uma dispersão das tensões psíquicas atuantes no contexto cotidiano, causando uma sensação de prazer e satisfação. O esquecimento do eu seria decorrente do "deixar-se absorver pela música", um ato que privilegiaria o inconsciente, pois a principal experiência da festa seria a da transformação de sensações auditivas (e visuais), em estímulos para os músculos, uma "imitação espontânea" que representaria uma reação imediata e impulsiva para o sistema motor, não passando pelo pensamento consciente.

REFERÊNCIAS

- ARCE**, José M. Valenzuela. "O funk carioca". In: HERSCHMANN, Micael Org. *Abalando os anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BACAL**, Tatiana Braga. *Músicas, máquinas e humanos: os DJs no cenário da música eletrônica*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, UFRJ/Museu Nacional-PPGAS, 2003.
- BARTH**, Fredrik. "Grupos étnicos e suas fronteiras". In: POUTIGNAT, Philippe. *Teorias da etnicidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- BECKER**, Tim, and WOEBE, Raphael. "'Back to the future': hearing, rituality and techno". *The world of music* 41(1): 59-71, 1999.
- BERTHOU**, Benoît. "Techno-logique". *Sociétés*, 65: 61-68, Bruxelas: 1999/3.
- _____. "Du lego comme un des beaux-arts". *Sociétés*, 72: 91-97, Bruxelas: 2001/2.
- BOMBÉREAU**, Gaëlle. "Traverser le miroir pour composer la vie". *Sociétés*, 65: 25:31, Bruxelas: 1999/3.
- BOON**, James. *Otras tribos, otros escribas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BOURDIEU**, Pierre. "Gosto de classe e estilo de vida". In: *Pierre Bourdieu*. Coleção Sociologia, São Paulo: Ática, 1983.
- BRUNER**, Edward. "Experience and its expressions". In: *The anthropology of experience*. Illinois: Illini Books edition, 1986.
- BUCHOLTZ**, Mary. "Youth and cultural practice". *Annual Review of Anthropology*. 31: 525-552, 2002. <http://anthro.annualreviews.org>
- CAIAFA**, Janice. *Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.
- CALIL**, Marinês Antunes. "O retrato da Nation disco club: os neodândis no final dos anos 80". In: MAGNANI, José Guilherme C., TORRES, Lilian de Lucca, (orgs). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: EDUSP, FAPESP, 1996.
- CARVALHO**, José Jorge de. "Transformações da sensibilidade musical contemporânea". *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre: ano 5, nº 11, 53-91, outubro de 1999.
- CECCHETTO**, Fátima. "As galeras funk cariocas: entre o lúdico e o violento". VIANNA, Hermano. *Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

CHERNOFF, J. M. "The relevance of ethnomusicology to anthropology: strategies of inquiry and interpretation". In: DjeDje, Jaqueline. *African musicology: current trends*. Los Angeles: University of California Press, 1989, vol.1.

CLIFFORD, James. "Sobre a autoridade etnográfica". In: _____. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Ed UFRJ, 2002.

DIÓGENES, Glória. "Rebeldia urbana: tramas de exclusão e violência juvenil". In: HERSCHMANN, Micael Org. *Abalando os anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997

DOLBY, Nadine. Youth and the global popular: the politics and practices of race in South Africa. *European Journal of Cultural Studies*. London: SAGE Publications, 2(3): 291-309, 1999.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. Lisboa: Edições 70.

_____. "Los dos cuerpos". In: Douglas, M. *Simbolos naturales: exploraciones en cosmologia*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.

ELIAS, Norbert. *Mozart*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FEATHERSTONE, Mike. "Cultura de consumo de desordem global". In: *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FIKENTSCHER, Kai. "DJs: os novos ídolos dos jovens". *O Correio UNESCO*. Setembro/Octubre 2000.

FONTANARI, Ivan Paolo de Paris. *Um sacrifício entre aspas: desconstruindo a performance e a formação corporal do músico de orquestra*. Porto Alegre: TTC Ciências Sociais/UFRGS, 2002.

GAILOT, Michel. "Les raves, 'part maudite' des sociétés contemporaines". *Sociétés*, 72: 45-58, Bruxelas: 2001/2.

GAUTHIER, François. *Le rave, une pensée de la nuit: Rave, ritualité, religion*. 2001. <http://www.mlink.net/~menardg/techno2001.html> em 09/08/2002.

GAUTHIER, François, e Ménard, Guy. "Présentation". *Religiologiques n°24 / Technoritualités - religiosité rave*. 2001. Compilação dos artigos apresentados no congresso da ACFAS (Association francophone pour le savoir) em 2001 na Université de Sherbrooke. <http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/no24.presentation.html> em 02/08/2002.

GEERTZ, Clifford. "Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura". In: _____. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GONÇALVEZ, José Reginaldo S. "Apresentação". In: CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Ed UFRJ, 2002.

GOODWIN, Andrew. Sample and hold: Pop Music in the Digital Age of Reproduction. In: Frith, Simon & Goodwin, Andrew (eds.). *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. New York: Pantheon Books, 1990.

GREEN, Dave. *Technoshamanism: cyber-sorcery and schizophrenia*. 2001. Paper apresentado na Conferência internacional da CESNUR em 2001 na London School of Economics. <http://www.religiousmovements.lib.virginia.edu/cesnur/green.html> em 02/08/2002.

GRYNSZPAN, Emmanuel. "Fête du bruit". *Sociétés*, 65: 69-84, Bruxelas: 1999/3.

HAMPARTZOUMIAN, Stáphane. "Turbulence souveraine. Sociologie du présent, sociologie de la présence". *Sociétés*, 65: 5-9, Bruxelas: 1999/3.

_____. "Un hymne pour epiméthée, pour une sociologie de la music techno". *Sociétés*, 65: 41-51, Bruxelas: 1999/3.

_____. "Point de rebroussement". *Sociétés*, 72: 57-75, Bruxelas: 2001/2.

HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meanings of style*. London and New York: Routledge, 1994.

HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O funk e o hip hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Ed da UFRJ, 2000.

JERRENTROP, Ansgar. "Techno music: its special characteristics and didactic perspectives". *The world of music*. 42 (1): 65-82. 2000

KOSMICKI, Guillaume. "Le sens musical en free-party aujourd'hui: entre idéologie et utopie". *Sociétés*, 72: 35-44, Bruxelas: 2001/2.

LÉPINE, Claude. *O inconsciente na antropologia de Lévi-Strauss*. São Paulo: Ática, 1974.

LÉVI-STRAUSS, Claude. "Conclusions". In: *L'identité*. Paris: Quadrige/PUF, 1983.

_____. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 1978.

_____. "O totemismo hoje". In: Lévi-Strauss. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

_____. "Raça e cultura". In: *O olhar distanciado*. Edições 70, 1986.

LUZ, Marcito Galvão da. *O mundo Techno: elementos para uma prévia discussão*. Porto Alegre: 2001. <http://www.sociotropolitica.cjb.net/> Copiado em 31/10/02

MELVILLE, Caspar. "dance music com os rebeldes...". *O Correio UNESCO*. Setembro/Outubro 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. "De Mauss a Lévi-Strauss". In: MERLEAU-PONTY. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

MIZRACH, Steve. *An ethnomusicological investigation of Techno/Rave*. 1999.
<http://www.fiu.edu/~mizrachs/housemus.html> em 02/08/2002.

_____. "*Primitivos modernos: a acelerada colisão entre o passado e o futuro na era pós-moderna*". Sem data.
<http://www.aguaforte.com/antropologia/modprim.htm> em 05/08/02.

NEUMANN, Friedrich. "Hip hop: origins, characteristics and creative processes". *The world of music*. Vol. 42 (1), 2000, p. 51-63.

PALOMINO, Erika. "Tecno, o futuro acelerado". Folha de São Paulo, Caderno Mais!, Domingo, 6 de abril de 1997. Pg. 4.

PAZ, Carolina Rodriguez. *Techno-clubber-club: sons e visuais*. Florianópolis: UFSC, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Trabalho de Conclusão de Curso, 1999.

PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia. O dito e o feito*. Rio de Janeiro: Relumê/Dumará, 1995.

_____. "O encontro etnográfico e o diálogo teórico". In: *Uma antropologia no plural. Três experiências contemporâneas*. Brasília: Ed. UNB, 1991. p.131-146.

_____. *Rituais ontem o hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

PETIAU, Anne. "Rupture, consommation et communion. Trois temps pour comprendre la socialité dans la rave". *Sociétés*, 65: 33-40, Bruxelas: 1999/3.

_____. "Presentation générale". *Sociétés*, 72: 5-7, Bruxelas: 2001/2.

_____. "L'enracinement social de la musique techno". *Sociétés*, 72: 77-89, Bruxelas: 2001/2.

_____. "Pratique du sample. Entretien avec Kojac". *Sociétés*, 72: 103-106, Bruxelas: 2001/2.

PORTAU, Lionel. "Le music organique: axe de la rave". *Sociétés*, 72: 23-34, Bruxelas: 2001/2.

RIETVELD, Hillegonda C. "Na selva da festa global". *O Correio UNESCO*. Setembro/Outubro 2000.

RIVIÈRE, Claude. *Os ritos profanos*. Petrópolis: Vozes, 1996.

ROUGET, Gilbert. *Music and trance*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

RUSHKOFF, Douglas. *Cyberia: life in the trenches of hyperspace*. London: HarperCollins, 1994. <http://www.rushkoff.com/cyberia> em 04/08/2002.

SALDANHA, Arun. "Alarme em Goa". *O Correio UNESCO*. Setembro/Outubro 2000.

SANSONE, Livio. "Funk baiano: uma versão local de um fenômeno global". In: **HERSCHMANN**, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SAUNDERS, Nicholas. *Ecstasy e a cultura dance*. São Paulo: Publisher Brasil, 1996.

SEGALEN, Martine. *Rites e rituels contemporains*. Paris: Nathan, 2000.

SOARES, Luis Eduardo. "Religioso por natureza: cultura alternativa e misticismo ecológico no Brasil". In: _____. *O rigor da indisciplina*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

SOUTO, Jane. "Os outros lados do funk carioca". In: **VIANNA**, Hermano. *Galerias cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

SUKORSKI, Wilson. "Beat acelerado". *Bravo !*, 45, Ano 4, São Paulo: junho de 2001.

THORNTON, Sarah. *Club cultures: music, media, and subcultural capital*. Hanover, NH: Wesleyan Univ. Press. 1995

TRAGTENBERG, Livio. "O curto-circuito final". *Bravo !*, 45, Ano 4, São Paulo: junho de 2001.

TURNER, Victor. *O processo ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. "Performing ethnography". In: _____. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1988

_____. "The anthropology of performance". In: _____. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

VELHO, Gilberto. *Nobres e anjos: um estudo de tóxicos e hierarquias*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

VIANNA, Hermano. *Galerias cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

_____. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.

_____. "Tecnologia do transe". Folha de São Paulo, Caderno Mais!, Domingo, 6 de abril de 1997. Pg. 5.

VISCHI, Renaud. "Positionnement musical et attitude politique: convergence et divergence techno/rap". In: *Sociétés*, 65: 53-59, Bruxelas: 1999/3.

WINKIN, Yves. *A nova comunicação*. São Paulo: Papyrus, 1998.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

YÚDICE, George. "A funkificação do Rio". In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

Informativos

E-ar - Eletronic Alternative Resistance.

www.e-ar.cjb.net

Jornais

Folha de São Paulo, Folha Ilustrada 03/07/1998

Folha de São Paulo, Folha Ilustrada 09/06/1999

Folha de São Paulo, Mais! 06/04/1997

Folha de São Paulo, Mais! 09/11/2003

Revistas

Bravo! Junho/2001 ano4 nº 45

Correio UNESCO set/out 2000.

Filmes

A festa nunca termina, Michael Winterbottom 2003.

DISCOGRAFIA

CD *BPM*. PontoCom Records, 2001.

CD *SambaLoco Compitation I*. Trama, 1999.

Dj Marky. CD *Audio arquitetura: 2*. Trama, 2001.

Dj Patife. *Cool steps: drum'n'bass grooves*. Trama, 2001.

ÍNDICE DE IMAGENS

Pg. 9. *Stills* de imagem movimento registrada pelo pesquisador em campo na festa "matinê" do *Mix Bazaar* de 26 de out. de 2003.

Pg.10. *still* de imagem movimento registrada pelo pesquisador em campo na festa "matinê" do *Mix Bazaar* de 26 de out. de 2003.

Pg.38. Vista noturna de Porto Alegre da zona sul em direção à zona norte, compreendendo a margem do Guaíba, copiada do site <http://www.popa.com.br/whereweare/whereweare.htm> em 29/09/2003.

Pg. 39. *Still* de imagem movimento registrada pelo pesquisador em campo na festa *rave Exxxperience* em Porto Alegre, 18/10/2003.

Pg. 40. Luciano Guê. Fotografia obtida pelo pesquisador em 04/08/2003.

Pg. 41. Cristina. Fotografia obtida pelo pesquisador em 04/08/2003.

Pg. 43. Luciano. *Still* de imagem movimento registrada em campo na festa da *Fusion*, em 27/08/2003.

Pg. 48. *Still* de imagem movimento registrada pelo pesquisador em campo na festa *rave Exxxperience* em Porto Alegre, 18/10/2003.

Pg. 49. *Ocidente*. 1ª e 2ª. Fotografias digitais obtidas pelo pesquisador em 06/12/2003.

Pg. 53. *Feira Miz Bazaar*. Fotografia digital obtida pelo pesquisador em campo. 26/10/2003.

Pg. 54. *Lounge*. *Still* de imagem movimento registrada pelo pesquisador em campo na festa *rave Earth Dance* em Santos/SP em 20/09/2003.

Pg. 55. *Stills* de imagem movimento registrada pelo pesquisador em campo na festa *rave Exxxperience* em Porto Alegre, 18/10/2003.

Pg. 56. *Still* de imagem movimento registrada pelo pesquisador em campo na festa *rave Exxxperience* em Porto Alegre, 18/10/2003.

Pg. 58. *Stills* de imagem movimento registrada pelo pesquisador em campo na festa *rave Earth Dance* em Santos/SP em 20/09/2003.

Pg. 59. Mapa de Porto Alegre escaneado da *Lista telefônica de informações comerciais*, Listel 2003/04.

Pg. 85. *Still* obtido de imagem movimento registrada pelo pesquisador em campo na festa *rave Circuito* na fazenda Arajubel/SP, em 13/07/2003.

Pg. 86. DJ Chris Liebing. *Still* obtido de imagem movimento registrada pelo pesquisador em campo na festa *rave Circuito* na fazenda Arajubel/SP, em 13/07/2003.

Pg. 88. DJ Mozart Riggi na *Fulltronic 10*. Imagem obtida do site www.reexistencia.com.br em 01/09/2003.

Pg. 89. Fotografia obtida em campo pelo pesquisador no curso de DJ da *Reexistência*.

Pg. 90. Fotografia obtida em campo pelo pesquisador no curso de DJ da *Reexistência*.

Pg. 91. *Still* obtido de imagem movimento registrada pelo pesquisador em campo na festa da *Fusion*, em 27/08/2003.

Pg. 92. *Still* obtido de imagem movimento registrada pelo pesquisador em campo na festa da *Fusion*, em 27/08/2003.

Pg. 93. *Still* de imagem movimento registrada pelo pesquisador em campo na festa *rave Circuito* na fazenda Arajubel/SP, em 13/07/2003.

Pg. 95. DJ Luciano Araújo. *Stills* obtidos de imagem movimento registrada pelo pesquisador em campo na festa da *Fusion*, em 27/08/2003.

Pg. 99. Foto digital obtida pelo pesquisador, do *layout* do programa *Fruit Loops*. 2ª. DJ Chris Liebing. *Still* obtido de imagem movimento registrada pelo pesquisador em campo na festa *rave Circuito* na fazenda Arajubel/SP, em 13/07/2003.

Pg. 101. DJ Nando Barth. Fotografia obtida pelo pesquisador em entrevista. 20/11/2002.

Pg. 103. Foto digital obtida pelo pesquisador em campo na festa *rave Exxxperience* em Porto Alegre, 18/10/2003.

Pg. 104. *Flyer* da "Festa Acid Party".

Pg. 130. *Flyer rave Exxxperience* de 28/09/2002. (frente).

Pg. 131. *Flyer rave Exxxperience* de 28/09/2002. (verso).

Pg. 132. Foto digital obtida pelo pesquisador em campo na festa *rave Circuito* na fazenda Arajubel/SP, em 13/07/2003.

Pg. 134. Foto digital obtida pelo pesquisador em campo na festa *rave Circuito* na fazenda Arajubel/SP, em 13/07/2003.

Pg. 135. *Still* de imagem movimento registrada pelo pesquisador em campo na festa *rave Exxxperience* em Porto Alegre, 18/10/2003.

Pg. 136. 1ª: Foto digital obtida pelo pesquisador em campo na festa *rave Exxxperience* em Porto Alegre, 18/10/2003. Sequência: *Fulltronic 10*. Fotos obtidas do site www.reexistencia.com.br em 01/09/2003.

Pg. 137. *Stills* de imagem movimento registrada pelo pesquisador em campo na festa *rave Exxxperience* em Porto Alegre, 18/10/2003.

Pg. 138. *Stills* de imagem movimento registrada pelo pesquisador em campo na festa *rave Exxxperience* em Porto Alegre, 18/10/2003.

Pg. 139. *Still* de imagem movimento registrada pelo pesquisador em campo na festa *rave Earth Dance* em Santos/SP em 20/09/2003.

Pg. 140. *Still* de imagem movimento registrada pelo pesquisador em campo na festa *rave Circuito* na fazenda Arajubel/SP, em 13/07/2003.

Pg. 141. *Still* de imagem movimento registrada pelo pesquisador em campo na festa *rave Circuito* na fazenda Arajubel/SP, em 13/07/2003.

Pg. 144. Capa do CD *Rave Exxxperience I*.

Pg. 153. *Flyer* da *rave The Farm I*.

Pg. 163. Luciano. *Stills* obtidos de imagem movimento registrada pelo pesquisador em campo na festa da *Fusion*, em 27/08/2003.

Pg. 164. *Still* de imagem movimento registrada pelo pesquisador em campo na festa *rave Earth Dance* em Santos/SP em 20/09/2003.

Pg. 165. Marcelo. Fotografia obtida pelo pesquisador em campo, na excursão para o *Skolbeats* em abril 2003.

Pg. 166. 1ª e 2ª: *Stills* de imagem movimento registrada pelo pesquisador em campo na festa *rave Earth Dance* em Santos/SP em 20/09/2003.

Pg. 168. Seqüência: *stills* de imagem movimento registrada pelo pesquisador em campo na festa *rave Earth Dance* em Santos/SP em 20/09/2003. 2ª *Fulltronic 10*. Foto obtidas do site www.reexistencia.com.br em 01/09/2003.

Pg. 178. 1ª: Pesquisador com Luciano, Cristina e Aline na *rave The Farm II* em Capão da Canoa/RS em 18/01/2003. Fotografia obtida por anônimo. 2ª. Pesquisador em entrevista com o DJ JZK. Fotografia obtida por anônimo.



ÍNDICE do CD.

Faixa 1 - exemplo de "*house*".

DJ Collective Feat.
CD *House session 01:45 am* Volume 1. Dance Division.

Faixa 2 "Luv 2 Luv U"
Autor: Glaubitz & Rock Mix
Trecho: 0'00" a 1'30".

Faixa 2 - exemplo de "*drum'n'bass cool step*".

DJ Patife
CD *Cool steps drum'n'bass grooves*. Trama, 2001.

Faixa 7 "Just a groove"
Autor: Special touch. Participação de Nathan Haines no Sax.
Trecho: 0'00" a 1'30"

Faixa 3 - exemplo de "*drum'n'bass cool step comercial*".

DJ Patife e Fernanda Porto
CD *Cool steps drum'n'bass grooves*. Trama, 2001.

Faixa 4 "Só tinha que ser com você".
Autor: Cosmonautics remix: Esom/Dj Marky/Dj Patife
Trecho: 0'00" a 1'30"

Faixa 4 - exemplo de "*drum'n'bass hard step*".

DJ Marky
CD *Audio Architecture: 2*. Trama, 2001.

Faixa 7 "Dainjah/future cut"
Autor: D. Lewis e I. Babalola
Trecho: 0'00" a 1'30".

Faixa 5 - exemplo de "*techno comercial*".

DJ Anderson Noise.
CD *Noise music compilation*. Noise Music, 2002.

Faixa 10 "Ponta Pé"

Autor: DJ Renato Cohen
Trecho: 0'00" a 1'30".

Faixa 6 - exemplo de "techno underground".

DJ LK
CD *When fugitive pitch meets the boiling room*. "Produção independente", 2003.

Faixa 19 "Clau04 a 1"
Autor: DJ Chris Liebing
Trecho: 0'00" a 1'30".

Faixa 7 - exemplo de "trance".

DJ Rica Amaral
CD *Rave Exxxperience I*. Trama, 2000.

Faixa 3 "Tromesa/Migot Komorek"
Autor: Magnuszewski
Trecho: 0'00" a 1'30".